

Il n'est point besoin d'attendre la parution de *La Pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss pour que le terme de bricolage, théorisé par l'anthropologue français en 1962, apparaisse dans les textes écrits par Gaston Chaissac ou consacrés à l'artiste. Chaissac revendique lui-même cette posture, celle du bricoleur, dès la fin des années 1940, notamment dans un courrier adressé le 25 mai 1948 à l'écrivain Robert Giraud, et reproduit dans le recueil de lettres de Chaissac rassemblées par le peintre Jean Dubuffet, *Hippobosque au bocage*, édité en 1951 par Gallimard :

« Ça ne me dit plus rien de dessiner sur du papier si bien que ça ne me fait rien d'en manquer et que ça me laisse froid qu'il ait tant augmenté. Je viens de chasser avec mon souffle une fourmi qui marchait sur mon poignet en me chatouillant, nous en sommes infestés. Et nous devons mettre notre ration de sucre dans un compotier dont le pied trempe dans une assiette d'eau. Avec la chaleur les mouches sont revenues et j'ai dû d'urgence rafistoler le garde-manger qui était tout crevé tout démantibulé. Avec du fil j'ai même fait de magnifiques reprises à la toile métallique et à plusieurs endroits j'y ai mis de la bordure en tissu, si bien que maintenant ça va. Surtout que j'ai recloué les charnières. Je suis assez fort comme bricoleur pour des réparations de ce genre. *Et c'est aussi en tant que bricoleur que je peins*. Si j'étais un peintre professionnel ce serait ridicule que je dessine comme ça. »¹

Non seulement cette lettre symbolise à elle seule l'écriture de Gaston Chaissac, laquelle est aussi importante que l'œuvre plastique et donne la primauté aux menus faits du quotidien aussi bien qu'à la production plastique de son auteur, mais elle est aussi révélatrice de la position artistique du Vendéen qui peint, dit-il, comme un bricoleur. La remarque est peut-être intéressée en ce sens qu'elle révèle aussi sûrement la personnalité du destinataire de la missive que celle de son destinataire : à savoir Robert Giraud, ami du photographe Robert Doisneau ; amoureux des bistrots, qu'il arpente quotidiennement ; des « gens bizarres », tel que le titre une série d'articles qu'il fait paraître dans *Franc-Tireur* avec Robert Doisneau en 1956 et dans laquelle on trouve un papier sur Chaissac². Cette posture de bricoleur, revendiquée par le biais d'une phrase dont la construction grammaticale est révélatrice – la proposition subordonnée introduite par le pronom *que*, « *que je peins* », éclaire en effet l'antécédent « bricoleur », élément clef de la phrase – ne manquerait certainement pas de piquer la curiosité de Giraud, Chaissac s'en doute, lui qui lui écrit peut-être pour la première fois.

Ce terme « bricoleur » est d'autant plus central qu'il est longuement explicité dans les lignes précédant cette dernière phrase, dans un passage au long duquel Chaissac explique, dit-il, qu'il a « dû d'urgence rafistoler le garde-manger qui était tout crevé tout démantibulé » à l'aide de toile métallique, de bordure en tissu et de clous. De manière évidente, Chaissac lie, par le texte, l'activité de bricoleur à un contexte précis, celui de la pénurie et de l'augmentation du coût de certaines denrées en France après la Deuxième guerre mondiale, ce que Chaissac met en avant en indiquant l'augmentation du prix du papier, dont il ne dispose plus et sur lequel, de toute façon, il ne compte

1 Gaston Chaissac, *Hippobosque au bocage*, [Paris, 1951], Paris, Gallimard, collection « L'imaginaire », 2008, p. 114.

2 Olivier Bailly, *Monsieur Bob*, Paris, Stock, p. 91.

plus dessiner, et la « ration de sucre » – les tickets de rationnement concernant le sucre, l'essence et le café n'ont assurément pas encore disparu. Pour qui connaît l'œuvre de Chaissac, la mention du bricolage n'étonne pas vraiment. Expérimentateur hors pair, l'artiste s'est approprié différents matériaux récupérés, prélevés le plus souvent dans son environnement immédiat, afin de réaliser ses objets, peintures et sculptures. Il prend parfois la liberté d'agrémenter certaines de ses lettres de collages produits de cette façon, ainsi que l'atteste la correspondance échangée avec le critique d'art et collectionneur d'art naïf Anatole Jakovsky dans un courrier daté de mai 1957. Une nouvelle fois, l'adresse au destinataire est précise. Parce que Jakovsky est tyrosémiphiole, ce qui signifie qu'il collectionne les étiquettes de boîtes de camembert, Chaissac adjoint une étiquette à cette lettre-collage, dont l'emploi est redoublé au verso par l'inscription suivante : « Je vous envoie le père Boniface en singulière compagnie »³.

Les termes de « bricolage » et de « bricoleur » sont en outre employés dans certains articles dédiés à l'artiste au début des années 1960, très précisément dans un texte de Pierre Guéguen publié dans le numéro de février 1961 de la revue *Art et Architecture d'aujourd'hui*, revue dirigée par André Bloc, ami et fidèle soutien de Gaston Chaissac depuis les années 1940. La parution récente du livre de Monique Amirault, *Bricoleur de réel, Gaston Chaissac épistolier*, souligne finalement, précisément dans son titre, l'importance conférée à la notion de bricolage dans l'œuvre de Chaissac et dans la fortune critique dont ce dernier ouvrage participe. C'est dire qu'il y a nécessité à creuser cette notion, et ce, à double titre : d'une part parce qu'elle *pose problème*, notamment à certains commentateurs du travail de l'artiste qui réfutent l'emploi de ce terme, peut-être parce qu'il dénote quelque proximité avec la notion d'amateur, ce qui exclurait *a priori* Chaissac du rang des artistes professionnels ; aussi, parce qu'en convoquant l'historicité de ces termes, ceux de bricolage et de bricoleur, il s'avère que l'œuvre de Chaissac actualise, dès les années 1940 et jusque dans les années 1960, des notions liées aux inventions des avant-gardes artistiques du début du vingtième siècle, nous pensons principalement à celles des peintres et sculpteurs cubistes, qui entreprennent dès les années 1910 de « faire du neuf avec du vieux »⁴, non sans « interroger [selon Claire Le Thomas, auteure d'un livre consacré aux 'Racines populaires du cubisme'] la notion même de modernité sur laquelle s'est construite l'histoire de l'art contemporain. »⁵

Marielle Magliozzi, dans son étude de l'art brut et des architectures marginales, arts du bricolage écrit-elle, nous renseigne sur l'origine et les multiples définitions du mot bricolage. Néologisme, le terme n'est attesté dans les dictionnaires qu'à la fin des années 1920. Emprunté à l'italien *bricola*, il désigne initialement une catapulte à courroies. S'il revêt dans un premier temps une signification technique, le terme de bricolage est peu à peu chargé de sens figurés avant qu'il n'acquiert au dix-neuvième siècle les définitions que nous lui connaissons aujourd'hui. Ainsi que l'écrit Marielle Magliozzi, « au XIXe siècle, *bricole* signifie 'une petite chose sans importance, un menu objet', et *bricoler* signifie quant à lui dès 1853 'exécuter de menues besognes'. Il se crée une filiation toujours plus marquée entre le substantif et le verbe, entre un objet caractérisé par son insignifiance, son aspect commun, ordinaire et une action qui met en œuvre des moyens de fortune,

3 Gaston Chaissac, lettre à Anatole Jakovsky, cachet du 9 mai 1957, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne.

4 Claire Le Thomas, *Racines populaires du cubisme, pratiques ordinaires de création et art savant*, Dijon, Les Presses du Réel, collection « Œuvres en société », 2016, p. 404.

5 *Idem*.

éphémères. C'est également en 1853 qu'apparaissent les substantifs de bricoleur et bricoleuse comme désignant 'une personne qui se livre à un travail intermittent et sans connaissances techniques'. »⁶

Cette évolution des significations du mot « bricolage », associant en définitive l'objet à l'action présidant à sa réalisation, est très certainement liée à un intérêt accru pour les travaux réalisés par les amateurs, apparentés à une catégorie sociale dans la mesure où l'on trouve essentiellement leurs représentants au sein des populations ouvrières et citadines. Celles-ci sont incitées par le biais de nombreux albums et revues à occuper leurs loisirs en embellissant leurs modestes logis grâce à la production manuelle d'objets assemblés, découpés, collés, sculptés ou peints dont la fabrication les abstient de prendre part à des activités plus ouvertement politiques (au moment même où les mouvements syndicalistes se développent considérablement, dès le dix-neuvième siècle). En somme, un ouvrier ou une ouvrière qui prend soin de son intérieur, en employant son temps libre à la réalisation d'objets, à mi-chemin entre l'artisanat et l'art, est un ouvrier ou une ouvrière qui ne milite pas dans l'espace public, ce que signale Claire Le Thomas lorsqu'elle souligne que : « Les occupations manuelles sont en effet préconisées comme antidote à la plupart des maux ouvriers et promues à ce titre dans les milieux pauvres. Les manuels représentent ainsi, pour les organisations religieuses, étatiques, patronales ou associatives œuvrant à la paix sociale et à l'éducation populaire, un instrument idéologique et politique de contrôle de cette classe urbaine. »⁷

Derrière ces instruments de vulgarisation de prime abord démocratique, dont les peintres et sculpteurs cubistes s'inspirent lorsqu'ils introduisent des matériaux hétérogènes dans leurs œuvres, à l'image des papiers collés des années 1910, se cacherait en définitive un outil de muselage social, que les peintres cubistes une fois encore subvertissent « en redéfinissant les travaux manuels domestiques à l'aune de leur propre conception de l'art »⁸. C'est dans ce dernier point que réside toute l'ambiguïté du projet cubiste pour Claire Le Thomas, dont le propos consiste à montrer les perméabilités entre les préconisations artistiques prodiguées aux amateurs dans les manuels qui leur sont destinés et certains enjeux esthétiques des peintres et sculpteurs cubistes au début du siècle dernier. Selon l'auteure, le projet cubiste « prend naissance dans des classes populaires ; il utilise ces techniques pour rompre avec l'art académique et s'inscrire consciemment au milieu des petites gens. Cependant, ce dessein utopique de créer un art pour tous est voué à l'échec dans la mesure où les procédés et l'esthétique que les cubistes ont choisi d'adopter ne peut rencontrer les aspirations stylistiques des classes populaires qui demeurent, en matière d'art et de décoration, dans les catégories esthétiques traditionnelles du fini, de la dextérité et de l'acquisition de savoir-faire discriminants. »⁹ Le projet cubiste, celui d'une démocratisation de l'art par la proximité sociologique et artistique de Braque, Picasso, Gris, Laurens et tant d'autres avec les classes dites populaires - j'entends ici populaire dans le sens de ce qui est relatif au peuple en tant que milieu social distinct des classes aisées et proche du monde rural et ouvrier, des milieux pauvres et humbles¹⁰ - ce projet cubiste échouerait en somme à rencontrer et à toucher ces mêmes classes populaires, toutes entières tournées vers l'idéal artistique bourgeois pour lequel les notions de dextérité, de beauté, de perfection et de chef d'œuvre sont importantes.

6 Marielle Magliozzi, *Art brut, architectures marginales, un art du bricolage*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 20-21.

7 Claire Le Thomas, *Racines populaires du cubisme, pratiques ordinaires de création et art savant*, op. cit., p. 14.

8 *Idem*, p. 397.

9 *Idem*, p. 403.

10 *Idem*, p. 12.

Rappelant les arguments avancés par l'historien Alain Corbin, Marielle Magliozzi aboutit aux mêmes conclusions en ce qui concerne le bricolage. Au dix-neuvième et au début du vingtième siècle, dans une Europe industrialisée en pleine mutation, frappée par l'exode rural et l'afflux de populations dans les grandes métropoles, les urbanistes, les architectes et les institutions officielles repensent, voire pensent tout court, la rationalisation des espaces urbains, la configuration des logements privés et, enfin, les modes de vie ouvriers. « Le bricolage, avance-t-elle, semble être un moyen d'occuper ce temps libre nouvellement acquis par l'ouvrier. La conquête du temps s'accompagne alors de celle de l'espace quotidien. Le bricolage apparaît comme 'un aménagement des loisirs de l'ouvrier, afin d'éviter la flânerie, prélude au vagabondage et à la pratique du vice. »¹¹ Les mêmes implications idéologiques et politiques sous-jacentes corroborent la proximité sociologique et artistique, pour ne pas dire la continuité, entre les figures de l'amateur et du bricoleur. L'amateur, tout comme le bricoleur, son héritier historique, « confectionne des objets variés à partir de matériaux et d'outils communs, à portée de la main ; [...] améliore l'aménagement, le confort ou le décor de son logement ; [...] s'applique à faire lui-même les menues réparations et activités d'entretien ; [...] cherche à créer des artefacts singuliers ou à se procurer des objets inaccessibles financièrement »¹² tout comme il prend « en compte l'aléatoire dans l'œuvre et dialogue avec le matériau, l'absence de projet »¹³.

Énoncer les implications politiques et idéologiques relatives à ce fait sociologique, de même que l'intérêt, clairement revendiqué, de quelques-uns des protagonistes importants des avant-gardes modernes pour les travaux des amateurs ou des bricoleurs, ne relève pas tout à fait de la digression ou du non sens en ce qui concerne Gaston Chaissac. Faut-il le rappeler, Chaissac, lorsqu'il séjourne chez son frère à Paris à la fin des années 1930, fréquente l'académie de peinture « Le Mur » fondée par Jeanne Kosnick-Kloss et son compagnon Otto Freundlich, ami de Pablo Picasso, que Freundlich fréquente dès son arrivée en 1908 au moment où il s'installe dans un atelier au Bateau Lavoir. Si l'on ignore presque tout de l'enseignement prodigué par les deux artistes au sein de leur académie, en particulier à destination de Gaston Chaissac, il est pourtant possible de connaître certains des conseils donnés par Freundlich en lisant la correspondance échangée entre Gaston Chaissac et ses deux aînés. Ainsi Chaissac écrit-il à Freundlich à la fin de 1939 ou au début de 1940 :

« Je voudrai que vous me disiez ce que les personnes autorisées pense de mes travaux, naturellement je désire avoir des critiques sérieuses et non pas des réponses tels que : intéressants, réussis, curieux etc ; mais sans doute craindrez-vous de m'influencer en me disant franchement votre pensée et celle des autres ? Mais je ne suis pas influencable ; ca serait ainsi sans doute qu'il faudrait agir avec un ignorant, je ne suis pas un ignorant, mais un cérébral. Certes, j'ignore le dessin, ce n'est certainement pas vous qui me conseillerait de l'apprendre, car ce serait dommage, mais soyez sans crainte, je ne chercherai pas à apprendre, d'ailleurs le voudrais-je que cela ne me serait pas possible, car c'est une maladie qui ne me permet pas de pouvoir

11 Marielle Magliozzi, op. cit., p. 26.

12 Claire Le Thomas, op. cit., p. 177.

13 Marielle Magliozzi, op. cit., p. 15.

dessiner les objets que je vois ; ne pas savoir dessiner ne me suffirait pas à faire des choses intéressantes, et sans mon déséquilibre, je n'arriverai à rien (les gens normaux n'ont jamais rien fait d'extraordinaire) Que pense-t-on de mes travaux et de leur auteur ? Certes, en voyant certaines de mes peintures pleines de fraîcheur, qui se douterait que c'est un désabusé qui les a fait ; je resterai sans doute pour beaucoup une énigme. »¹⁴

Chaissac le dit lui-même : bien qu'il n'ait pas appris les techniques du dessin, il n'est pas un ignorant. S'il n'a pas bénéficié de conseils ou d'instructions pour apprendre les rudiments de cet art, si en ce sens sa culture artistique est déficiente, Chaissac n'est pas – la négation est importante – dépourvu d'expériences et de connaissances dans ce domaine. L'artiste l'énonce très clairement dans le passage précédant la citation susmentionnée : « Vous connaissez une grande partie de mes travaux ; il y a certes, beaucoup de déchets, car j'ai souvent peint ou dessiné sans avoir rien à exprimer, seulement par besoin d'être occupé, mais je ne pense pas que le travail fait même dans ces conditions, est complètement inutile ». Et il finit la phrase en ces termes : « on a toujours à apprendre. »¹⁵ Chaissac acquiert la connaissance du dessin en même temps qu'il l'exerce, quitte à produire des « déchets », des pièces qu'il juge de qualité inférieure, tombées de la matière dessin qu'il travaille alors. Lorsque Chaissac dit qu'il n'est pas un ignorant, il dit par la négative qu'il est au contraire averti, expérimenté et informé d'une part grâce à ses pairs, Otto Freundlich le sait bien, lui qui recommande à Chaissac de ne pas apprendre à dessiner, mais aussi grâce à son apprentissage personnel. En écrivant qu'il « ignore le dessin », Chaissac signifie également autre chose : s'il lui est impossible de produire une œuvre graphique au sein de laquelle les volumes, la perspective, les ombres et les lumières sont justement rendus, si en quelque sorte il n'est pas maître de cet art, qu'il ne le domine pas, imputant cette incapacité à une maladie qu'il nomme expressément, et qui lui permet, à l'inverse des gens ordinaires, de faire des choses intéressantes et extraordinaires, il admet aussi que c'est par le geste, par la pratique quasi quotidienne du dessin qu'il acquiert une formation au détriment du *disegno*, du « processus intellectuel de conception »¹⁶. En ce sens, Chaissac est le digne élève de Freundlich qui lui-même est attentif aux recommandations de ses amis du début du siècle, notamment Pablo Picasso, qui, toujours selon Claire Le Thomas : « renverse [au même titre que les trois autres artistes que l'auteure étudie : Braque, Gris et Laurens] la proposition suggérée par les livres des travaux manuels – l'amateur artiste – en inversant l'oxymore – l'artiste autodidacte –, [bien qu']ils semblent avoir adhéré à la vision désublimée de l'art et du créateur que propagent les opuscules d'amateurs. »¹⁷ Le statut de l'artiste intellectuel, hérité de la Renaissance, serait ainsi remis en cause au début du vingtième siècle par des peintres et sculpteurs soucieux de placer le faire (les processus artistiques et la matérialité de l'œuvre) au cœur de leurs réalisations, faire pareillement exposé dans les manuels d'amateur, sorte de recueils de procédés artisanaux et artistiques divers.

Cette idée d'artiste autodidacte, c'est-à-dire ignorant les recettes traditionnelles d'atelier et les réseaux artistiques conventionnels, et, pareillement, populaire, est reprise à son compte par

14 Gaston Chaissac, *Correspondances*, édition établie et présentée par Dominique Brunet, Benoît Decron, Lydie Joubert et Nadia Raison, Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, 2004, p. 62.

15 *Idem*, p. 62.

16 Claire Le Thomas, *Ibid*, p. 359.

17 *Idem*, p. 360.

Chaissac au mitan des années quarante, principalement dans sa correspondance. La première lettre qu'il destine au jeune critique d'art et écrivain Michel Ragon en 1946 le prouve. Après qu'Henry Poulaille, directeur de la revue *Maintenant*, a proposé à Ragon de préfacer les contes de Chaissac publiés dans cette même revue, Ragon propose à Chaissac de collaborer à sa propre revue prolétarienne. Sur ces entrefaites, Chaissac s'empresse d'écrire au jeune auteur afin de le remercier pour son texte. Tout au long de la lettre, l'artiste, qui n'a pas encore rencontré le critique d'art, se présente. Il relate sa naissance et son éducation dans « une petite ville de province »¹⁸, où les parents de Chaissac s'étaient établis ; la confection de « sacs à main pour [sa] poupée » alors qu'il est âgé de six ans ; la culture des fleurs dans le jardin parental ; les animaux : les poules, les chèvres, les lapins ; la quête du bois mort dans les forêts ; la cueillette du muguet et des jonquilles à chaque printemps ; puis, l'apprentissage dès l'âge de treize ans, tout d'abord comme marmiton (apprenti cuisinier), ensuite comme quincaillier et bourrelier¹⁹. La missive, dont la description pittoresque ne dissimule pas complètement un banalité certaine énoncée sciemment par Gaston Chaissac à destination de Michel Ragon, fondateur d'une revue prolétarienne, s'achève par ces quelques lignes :

« Puis paris, les marchés aux puces, les foire au croutes, l'atelier des Freunlich. J'apprenais à peindre, le peintre et l'homme évoluaient et à 30 ans je réalisais mon rêve de mon enfance : j'écrivais. Peu après mourrais mon père sans me laisser sa clientèle de cordonnier en Héritage. »²⁰

L'entrée en art, d'autant plus avantageuse en ce qui concerne Chaissac qu'elle passe à ses débuts par l'atelier d'Otto Freunlich, est à peine mentionnée au profit d'autres entreprises personnelles, celles de l'écriture et de la littérature, auxquelles Chaissac aspire depuis son enfance. On pourrait imaginer que la lettre se conclue de la sorte, sur cette notion d'apprentissage, quoique tardif ; sur la peinture, nouvellement investie ; sur la réalisation du rêve, d'autant plus improbable que le long développement qui la précède évacue toute proximité avec une culture artistique ou littéraire qu'aurait investie Chaissac durant ses jeunes années. La missive s'achève au contraire sur trois éléments apparemment opposés au statut d'artiste et d'écrivain que Chaissac vient tout juste de valoriser : la mort du père, l'absence d'héritage et, surtout, la cordonnerie, que Chaissac connaît pour y avoir été formé. Est-ce un hasard, la lettre écrite à Robert Giraud et citée au début de cette intervention, mentionne également le cuir, en particulier le cuir à ressemelage, sur lequel Chaissac « succomb[e] à la tentation de dessiner un assez grand portrait. »²¹

Ces portraits, ces visages, Chaissac les dessine ou les sculpte sur des papiers traditionnels, en positif ou en négatif, sur des papiers journaux, du carton, du bois, des pierres ramassées le long des chemins, des balais, du zinc, des paniers, du cuir et toutes autres sortes d'objets domestiques. Tout comme les peintres cubistes, fidèles en cela aux pratiques amateurs, il « simplifie et

18 Gaston Chaissac, *Correspondances*, op. cit., p. 154-155.

19 Artisan, ouvrier qui fabrique, répare, vend les harnais des chevaux et des bêtes de somme, ainsi que certains articles en cuir.

20 Gaston Chaissac, *Correspondances*, op. cit., p. 155.

21 *Idem*, p. 114.

déhiérarchise les moyens plastiques, désacralise la figure de l'artiste et de son œuvre [– quitte à peindre avec de la bouse de vache –], inscrit son œuvre dans le quotidien. »²² La correspondance de Chaissac, qui écrit chaque jour plusieurs lettres envoyées à des destinataires variés, est de ce point de vue d'une importance cruciale : elle contribue à inscrire l'œuvre de l'artiste dans un quotidien personnel, narré dans chacune des missives expédiée. Rythmé par les balades à pied ou à vélo, balades au cours desquelles Chaissac renouvelle son stock de matériaux (c'est par exemple au cours de ses promenades en forêt qu'il ramasse les souches d'arbres qu'il peint ensuite et qui attirent l'attention de Jean Dubuffet), le quotidien de Chaissac est aussi occupé par le jardinage, la cuisine, les tâches ménagères. Preuve de cette interpénétration de l'art et de la vie chez Chaissac, les pelures des légumes épluchés sont par exemple utilisées pour réaliser ce que l'artiste nomme ses tableaux avec empreintes d'épluchures et les souches de bois peintes sont brûlées afin d'alimenter le feu de la cheminée nécessaire à la cuisson des aliments.

Certaines photographies que nous connaissons de Chaissac, parfois reproduites dans la presse d'époque, accentuent cet aspect. Dans une série de clichés pris par Robert Doisneau en 1952, alors que le photographe se rend à Sainte-Florence-de-l'Oie à la rencontre de Gaston Chaissac sur le conseil de Robert Giraud, Chaissac est mis en scène chez lui, dans son intérieur – on reconnaît le foyer personnel à l'âtre, aux batteries de casseroles, au lit (celui dans lequel Chaissac écrit sa correspondance tous les matins), aux bibelots et œuvres entassés – ou bien dans son jardin – ce qui permet de faire apparaître de manière très nette le motif des sabots et d'accentuer la rusticité du personnage. Il pose dans l'école voisine, celle où enseigne sa femme Camille, assis dans la salle de classe avec une de ses pierres peintes, dont l'apparence contraste avec les chromolithographies accrochées au mur, ou bien dessinant des bonshommes sur les murs des latrines de l'école de Saint-Florence. Sur certaines des photographies, il enfourche son vélo, ce qui donne lieu à une photographie ambiguë, celle où l'on voit Chaissac arrêté tandis que passent des taureaux, autre motif évidemment rustique qui ne pouvait manquer de retenir l'attention du Parisien Doisneau, désireux de donner une image de cet homme et de cet artiste original, dont il livre ici un des premiers reportages photographiques.

En 1961, Gilles Ehrmann, auteur de *Les Inspirés et leurs demeures*, ouvrage dans lequel il livre ses photographies des réalisations du Facteur Cheval, de l'abbé Fouéré, de Chaissac, d'Hippolyte Massé ou encore de Raymond Isidore, dit Picassiette, se rend lui aussi chez Gaston Chaissac afin de réaliser quelques photographies de l'artiste, publiées par la suite dans la revue *Art et Architecture d'aujourd'hui*. Ces images nous intéressent à plus d'un titre : elles montrent tout d'abord l'artiste dans son atelier ou dans ses galeries préférées, à savoir les écoles où enseigne sa femme Camille et où Chaissac aime exposer son travail. La série des *Totems*, entreprise par le Vendéen dès le début des années 1960, réalisée à partir de morceaux de bois récupérés dans une scierie voisine puis peints, est présentée dans la cour de l'école, sous le préau, et dans la salle de classe désaffectée, transformée pour l'occasion en atelier. Cette mise en scène, quasi-théâtrale, des *Totems* illustre le texte de Pierre Guéguen consacré à l'artiste : « Gaston Chaissac ou le génie plastique du bricolage ». L'article, contrairement aux photographies de Gilles Ehrmann, avantageuses pour l'artiste, ne nous épargne aucun des clichés liés à l'homme Chaissac. Il y est tour à tour question de ses problèmes de santé, de sa soi-disant pauvreté, de sa famille, des tâches domestiques, et de son statut d'artiste si particulier selon Pierre Guéguen, ni professionnel, ni

22 Claire Le Thomas, *op. cit.*, p. 396.

amateur, « le type même du bricoleur [écrit le journaliste]. Dépassant la routine de l'artisan, il la transcende par le génie du bricolage qui est invention pure. » Les contradictions affluent : Chaissac, auquel le journaliste refuse les statuts d'artiste et d'artisan, respectivement parce qu'il lie son œuvre et sa vie et que son art est inventif, donc doué d'imagination, accèderait au statut de génie, qualité habituellement attribuée à l'artiste, grâce à la pratique du bricolage, estimée par Guéguen. Ce ne serait pas trop dire que le journaliste peine à saisir la nature du lien entre le bricolage et l'œuvre de Chaissac, auteur qu'il est d'un article, probablement issu d'une commande, dont l'enjeu théorique est très mince. L'association de l'œuvre de Chaissac au bricolage est pourtant loin d'être isolée, en plus d'être anodine, puisqu'on la retrouve dans le titre d'un article paru dans le *Figaro littéraire* au mois de novembre 1964, après le décès de l'artiste : « Gaston Chaissac, bricoleur ». Tout comme dans l'article de Pierre Guéguen, l'emploi du terme « bricoleur » est justifié par l'apparente humilité de Chaissac, « celle qui ne lui faisait rien tant aimer que sa paillasse et ses vieux chaudrons. » L'association est intéressante : dans la mesure où elle évoque ce qui est suranné, simple, peu élaboré, rudimentaire voire élémentaire, elle convoque une figure d'altérité historique bien connue, celle du primitif, à laquelle Gaston Chaissac a souvent été comparé. Est-ce un hasard si l'article est illustré d'une photographie mettant en scène Chaissac devant ses totems, emblèmes de son œuvre tardive, souriants et chapeautés comme lui ?

Derrière son apparente évidence, l'assimilation de l'œuvre de Chaissac aux pratiques relevant du bricolage est problématique. Employé par la presse et l'artiste lui-même, contribuant par là-même à sa propre mythification, le terme de bricolage a longtemps été utilisé pour signifier la singularité du Vendéen, dont la vie et l'œuvre sont inextricablement liés. Emblématique d'une certaine fortune critique, liée en partie aux notions de primitif et d'homme du commun, chère à Jean Dubuffet, le bricolage de Chaissac devrait davantage être compris comme une démarche inscrivant l'œuvre dans une historicité, celle des avant-gardes historiques, lesquelles valorisent le travail manuel, la matérialité et les processus artistiques, ce que manifeste ultérieurement la correspondance de Gaston Chaissac. De ce point de vue, le bricolage, tel que l'entend Chaissac, ne saurait être compris comme une représentation mentale abstraite et générale, objective, stable, munie d'un support verbal, définition généralement accolée au terme de « concept », contrairement à l'idée avancée par Claude Lévi-Strauss dans son ouvrage intitulé *La Pensée sauvage*. Selon l'anthropologue français, le bricolage témoigne en réalité des pensées mythiques et pratiques magiques, assujetties aux données sensibles dont elles doivent s'accommoder. Le dialogue avec le matériau y est déterminant, au contraire des pratiques des ingénieurs, des professionnels, qui conçoivent leurs réalisations à partir d'un modèle scientifique, pourvu d'un appareil conceptuel opérant, ce dont sont dépourvues les pensées et pratiques précédemment citées. Lévi-Strauss perçoit toutefois l'art comme le moyen de s'insérer entre les deux, à savoir la connaissance scientifique et les pensées mythiques et magiques, du fait qu'il associe une éventualité (liée aux matériaux trouvés et aux sujets mis en œuvre) à une construction précise, une structure, qui donne son sens à l'œuvre. Ainsi que le rappelle l'historien d'art Michel Thévoz, fidèle lecteur de Jean Dubuffet, il ne « s'agit nullement de distinctions tranchées, mais de pôles, qui [...] orientent le champ artistique dans deux

sens opposés. »²³ L'art occidental, dont la peinture à l'huile et le tableau de chevalet seraient les médiums privilégiés, symboliserait de la sorte le modèle scientifique, pourvu de moyens dénués de toute contingence et adaptés aux buts recherchés par l'artiste. À l'opposé, selon Claude Lévi-Strauss, « l'ensemble des moyens du bricoleur n'est [...] pas définissable par un projet (ce qui supposerait d'ailleurs, comme chez l'ingénieur, l'existence d'autant d'ensemble instrumentaux que de genres de projets, au moins en théorie) ; il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit, et pour employer le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que 'ça peut toujours servir' ».²⁴ Ceci est en partie vérifié dans l'œuvre de Chaissac, au sein duquel la notion de bricolage, lié au quotidien, au foyer et à la famille, ce dont témoignent les reportages photographiques de Doisneau et d'Ehrmann, n'en est pas moins hautement équivoque. Parce qu'il permet de penser la fortune critique et les notions qui lui sont généralement liées, celle de populaire, de rustique, d'artisan, d'artiste et d'écrivain, le bricolage se révèle un concept efficient dont la polysémie est, à l'image de l'œuvre de Chaissac, féconde. Cette richesse vient elle-même de l'œuvre chaissacienne, oscillant en permanence entre les deux pôles identifiés par Michel Thévoz. En digne élève d'Otto Freundlich, Chaissac recourt aux outils traditionnels du peintre, l'huile, la gouache et le carton, le papier, voire la toile, afin de produire des tableaux tantôt abstraits, tantôt figuratifs, qui manifestent, de manière plus ou moins intentionnelle, les débats contemporains opposant les partisans de ces deux tendances de l'art d'après-guerre. De plus, dans la mesure où le dialogue avec les matériaux trouvés, récupérés, utilisés, est déterminant, certaines œuvres de Chaissac relèvent du bricolage, apparenté aux arts dits primitifs, ce que n'ont pas manqué de relever certains critiques contemporains, appuyant en cela les propos de l'artiste intéressé aussi bien par le druidisme, que par les masques, les peintures rupestres ou encore les totems. De fait, il ne faudrait pas oublier que le premier à avoir avancé la notion de bricolage en ce qui concerne l'œuvre de Chaissac est l'artiste en personne, dans sa lettre à Robert Giraud datée de mai 1948, afin de souligner l'ingéniosité qu'il déploie au quotidien dans un contexte notamment marqué par la pénurie et le rationnement. Rappelons enfin que Chaissac associe ce terme à la peinture, outil selon Lévi-Strauss de l'artiste opposé au bricoleur, attaché à l'art occidental contrairement aux arts dits « primitifs », et qu'il unit de la sorte, fût-ce de façon involontaire, deux postures antagonistes pourtant réconciliées au travers de son art.

23 Michel Thévoz, *L'Art Brut*, [Genève, 1975], Paris, La Différence, 2016, p. 69.

24 Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, [Paris, 1962], Paris, Plon, éditions « Pocket », 2016, p. 31.