

# Systèmes de l'hétéroclite et de l'éphémère

## Les habitants bricoleurs : leurs demeures et leurs jardins

*Jean-Pierre Martinon*

*Centre Européen de Sociologie Historique de l'EHESS*

*Maison des Sciences de l'Homme*

*54, Bd Raspail*

*75006 Paris*

### Résumé

A partir d'enquêtes de caractère ethnographique il a été établi que, dans les classes populaires, les activités de bricolage et de jardinage sont des activités de loisir créateur, pratiquées en amateur, et vécues comme des substituts : substitut de pavillon ou de résidence secondaire; substitut de jardin bourgeois pour le petit bourgeois; substitut de travail indivisé pour le travailleur divisé; substitut de création dans une société vouée à la consommation. Parce qu'il s'agit des pratiques vécues et définies comme manuelles, agricoles, horticoles, bricolées avant que d'être qualifiées de "belles", elles sont d'abord un moyen de se délasser et de "se reclasser" – tout en exprimant les valeurs du groupe. L'expression esthétique de la vie quotidienne peut prendre des formes multiples, l'analyse qui suit porte sur une des pratiques d'embellissement du cadre de vie. La décoration de la façade de la maison et les diverses manières d'organiser un jardin sont autant de compositions spatiales. Les habitants-bricoleurs utilisent tout leur temps libre à planter, à peindre, à construire leur cadre de vie; ils *bourent* l'espace de leurs "fantaisies", ils miniaturisent dès que l'espace leur manque, ils content les aventures minimes de leurs productions et décrivent l'univers qu'ils reconstruisent d'une manière plus ou moins cohérente. Ce bricolage de l'univers quotidien est une appropriation symbolique de l'espace, les objets ainsi construits forment un ensemble de marqueurs spatiaux garantissant magiquement les territoires du moi. Ils sont éphémères, disparaissent à la mort du créateur à moins, destin de plus en plus classique dans notre société, qu'ils se métamorphosent en objets de négoce culturel, d'exposition ou de musée.

### Summary

Ethnographic studies have shown that for the working classes the activities of gardening and pottering about are creative sparetime activities, and are experienced as substitutes in different ways. They are substitutes for secondary dwellings, for bourgeois gardens, for undivided labour for workers governed by the division of labour, for a creative function in a consumer society. Since these practices are experienced as man-

ual, agricultural and horticultural, before being qualified as "beautiful", they are, above all, a means for relaxing and "reclassifying" oneself, whilst expressing the values of the group. The aesthetic expression of everyday life can take multiple forms. The analysis contained in this paper focuses upon embellishing activities of the domestic environment. Decorating the *façade* of a house and the organization of a garden are testimonies of spatial composition. The "do-it-yourself" inhabitants use all their spare time for planting, painting and building their domestic environment. They *stuff* the surroundings with their "fantasies", they use miniatures when space is lacking, they tell the mini-adventures of their productions and they describe the universe that they reconstruct in a more or less coherent manner. These activities in the everyday environment manifest the symbolic appropriation of space. The objects that are built in this manner form a set of spatial markers that guarantee a territory for the self. They are ephemeral and die with the death of their creator, unless — as is becoming a common destiny in our society — they are changed into objects of cultural trade, to be exposed or stored in museums.

"C'est avec une passion étonnante que les habitants, qu'ils soient propriétaires ou locataires, aménagent l'aspect extérieur de leur logement. Leurs interventions se multiplient à partir de la moindre surface disponible, que ce soit une bordure de fenêtre, une loggia ou un jardinier. Malgré des conditions souvent difficiles, ils recouvrent de motifs les surfaces murales, créent des sujets qu'ils placent devant leur maison et plantent des fleurs à profusion" (Lassus, 1974).

## 1. Introduction: Hypothèses d'enquête

La problématique de départ de cette recherche s'est située dans le cadre d'une sociologie des systèmes esthétiques (Dubost, Martinon, Moulin, 1976). Il s'agissait d'élaborer, à partir des "habitants-paysagistes" (Lassus, 1977), une sociologie des producteurs non spécialistes de l'expression plastique, de leurs productions et de l'éventuelle "labelisation" artistique de ces productions. Le concept de "labelisation" est employé ici au sens où l'entendent les interactionnistes américains, en particulier dans leurs études sur la déviance (Goffman, 1968, 1973).

Au fur et à mesure qu'a progressé la réflexion conceptuelle, nous avons constaté que, pour rendre compte de l'expression esthétique dans la vie quotidienne, et plus spécialement dans la vie quotidienne des individus appartenant aux classes populaires, il convenait de ne pas se limiter aux cas où les formalisations plastiques des objets et des espaces (comme des relations entre les uns et les autres) se révèlent atypiques par rapport aux productions modales du groupe d'appartenance. C'est, comme il apparaît dans l'inventaire de Bernard Lassus et aussi comme le souligne Richard Hoggart (1970, 152) au sein des classes populaires que se manifeste particulièrement ce "besoin d'humaniser la vie envers et contre tout, en

rendant supportable ce qui ne l'est guère et passionnant ce qui est désespérément quotidien. Cette attitude n'est étrangère à aucune classe, mais elle est tout particulièrement favorisée par la nature même de la condition ouvrière". Pour comprendre l'expression esthétique dans la vie quotidienne et comparer valablement les environnements "extraordinaires", artistiquement valorisés par les instances compétentes, et les environnements "ordinaires", socialement valorisés au sein du groupe, il est indispensable de situer les pratiques et les réalisations les unes par rapport aux autres et de les restituer aux conditions économiques, sociales et culturelles de production. Les hypothèses auxquelles la réflexion théorique a abouti ont permis de définir ce que peut être la mise en valeur artistique des "habitants-paysagistes" c'est-à-dire le processus au terme duquel les objets et les espaces aménagés par et pour les individus des classes populaires finissent par être socialement reconnus comme produits artistiques.

## 2. La notion d'habitant-paysagiste

"Ça n'a pas de définition" dit Fernand C..., un des enquêtés, pour essayer de faire comprendre que la désignation, par le langage savant, de ses "sujets" et de leur mise en scène est impossible. "Ça n'a pas de définition", mais ça existe et ça fait exister: cela marque le territoire en l'identifiant et cela donne un sens à l'existence. Si, en effet, les habitants sont impuissants à définir ce qu'ils font, ils sont, par contre, catégoriques quand il s'agit d'expliquer leur passion fabricatrice. Aucun des enquêtés n'a utilisé le terme de créateur ou d'artiste. Le terme de "création" appartient au langage "indigène" de groupes sociaux auxquels n'appartient aucun des interviewés. Tous répondent, comme le fait cet ouvrier de Hoggart, dont le seul "plaisir", c'est-à-dire l'essentiel de l'inessentiel, est, lorsqu'il est en chômage, de prélever sur le budget familial de quoi s'acheter des cigarettes et de quoi consommer au bistrot: "Est-ce que ce serait encore une vie sans ça?" dit-il (Hoggart, 1970, 95). Le point de départ de la réflexion était l'expression esthétique dans la vie quotidienne, saisie au travers des "interventions" et des "réalisations" des "habitants-paysagistes" que Lassus (1977) a étudié du point de vue exclusif des "mécanismes plastiques" mis en œuvre. L'accent était porté, par la définition de Lassus, sur "des habitants qui attachent plus d'importance à l'élaboration des relations, donc de paysages, qu'à celle des objets". Etudiant les habitants-paysagistes, Lassus (1977) vise, au moins asymptotiquement, la découverte des structures élémentaires de la plasticité, celles qui se retrouvent dans la production savante du passé, comme dans la production populaire d'aujourd'hui — alors qu'elles ne sont pas toujours décelables dans la production savante contemporaine. Faute de pouvoir intervenir en tant qu'expert de la plasticité, nous avons adopté le regard neutre du sociologue et tenté de répertorier en deux régions données, les aménagements conçus par les habitants eux-mêmes, des plus banalisés aux plus étranges, sans référence aux "mécanismes plastiques" mis en œuvre et à leur structure.

Il a fallu procéder en premier lieu à l'analyse des sources nombreuses et hétérogènes (films et diapositives consacrées aux habitants-paysagistes, articles, ouvrages et recueils de photographies s'intéressant à la production esthétique non savante et non reconnue comme artistique, comme aussi à la production esthétique non savante plus ou moins récemment promue à la dignité d'art). Une fois ce dépouillement des sources et documents effectué, les régions systématiquement explorées ont été le *Languedoc* et la région *Nord-Picardie*. Les enquêteurs ont observé et décrit, pour chaque région, le modèle d'organisation formelle des espaces extérieurs (jardins et façades), ainsi que les pratiques typiques que les habitants peuvent avoir dans leur rapport à l'espace extérieur privé et au temps qu'ils consacrent à cet espace. Ils ont ensuite retenu tous les cas qui faisaient apparaître une différence, l'enquêteur s'arrêtant au signe, ou à la combinatoire de signes, exprimant la différence. Il existe, évidemment, une hiérarchie des différences. Certaines ont le caractère d'une formalisation unique : d'autres sont des manifestations mineures de la différence que l'ont retrouvé plusieurs fois dans un même village, dans une même région. Répertorier les différences a constitué le premier travail des enquêteurs. Les matériaux comprennent 45 entretiens accompagnés de 45 plans d'observations et de 900 documents photographiques.

La population des sujets interviewés présente, quel que soit le critère adopté, une forte homogénéité. Majoritairement, ils appartiennent à la classe populaire (ouvriers et employés) et à la frange inférieure des classes moyennes (artisans et petits commerçants, originaires des classes populaires). Les mineurs sont les plus représentés et, après eux, les ouvriers qualifiés du bâtiment (maçons, carriers, menuisiers, etc.). Il s'agit donc, pour nombre d'entre eux, de travailleurs manuels. La plupart des enquêtés n'ont pas dépassé les études primaires et ne sont titulaires ni du brevet professionnel, ni (à trois exceptions près) du Certificat d'aptitude professionnelle. La proportion des retraités est massive (30/45), et, en ce qui concerne la population des mineurs, l'espérance de vie, du fait de la silicose est inférieure à la moyenne nationale. Nous aurons d'ailleurs à revenir sur l'effet exercé par une maladie grave, à issue désespérée, sur les pratiques "créatrices". Les loisirs de la retraite permettent de "passer tout son temps", comme disent les sujets interviewés, à "travailler" dans le jardin ou "bricoler" dans la maison. Dans les corons du Nord, c'est souvent à plus de 50 ans (date de la retraite pour les mineurs de fond) que le mineur reconvertit son activité vers l'activité horticole et décorative.

Les sujets interviewés se caractérisent par la stabilité professionnelle. La majorité des individus n'ont aspiré à changer ni de profession, ni de situation hiérarchique à l'intérieur de la profession. La stabilité géographique est également frappante.

Les sujets interviewés sont propriétaires, à l'exception des mineurs du Nord, locataires à vie. S'ils ont acheté leur maison, ils l'ont transformée, agrandie, rafistolée, décorée. S'ils l'ont fait construire, ou bien ils l'ont faite eux-mêmes (avec l'aide d'amis), ou bien ils ont eu recours à des entrepreneurs, mais jamais à des architectes.

La répartition des tâches entre les sexes varie en fonction du type d'activité. Le bricolage, dans les classes populaires, est le quasi-monopole de l'homme — à l'exception des besognes préliminaires (comme la collecte des galets ou des coquillages). Le jardinage (en particulier l'horticulture et la recollection des graines) implique la collaboration, mais non la responsabilité de la femme.

La participation active, l'indifférence ou l'agressivité de l'entourage immédiat sont en relation avec le type de production, et, si l'ingéniosité du bricoleur-rafistoleur bénéficie d'un large consentement, sa prétention à la création d'objets et à l'aménagement de l'espace est mal comprise. La femme, détentrice statutaire du bon goût dans toutes les classes sociales, et les enfants, dès lors qu'ils sont plus instruits que leurs parents, sont saisis d'une sorte de honte culturelle devant ces environnements extraordinaires. La tolérance est plus grande pour le jardin de "derrière la maison" que pour celui de devant, exposé à la sanction du groupe : "Tout ça, c'est des conneries"; "Ça ferait trop; ça suffit comme ça". On comprend la revanche éprouvée par ces bricoleurs opprimés et néanmoins impénitents, quand ils bénéficient d'une appréciation élogieuse, parce que venant d'individus extérieurs du groupe : "Si les gens de la ville trouvent ça beau, c'est que c'est beau" et "Ça valait la peine de peindre, puisqu'on photographie". Nous reviendrons sur cette légitimation venue d'ailleurs.

### 3. Les travaux et les jours

Les différentes modalités du rapport que les producteurs d'objets et d'espaces entretiennent avec le temps introduisent entre eux des clivages significatifs.

#### 3.1. *Pratiquants occasionnels en dévôts*

Les premiers sont des producteurs sporadiques d'une décoration minimale. Par exemple, ce serrurier du Nord qui, "pour s'amuser", découpe une cigogne dans une plaque de tôle, la fiche dans une des piliers de bois de la clôture de sa maison et s'en tient là. Par exemple encore, ce mineur retraité qui fabrique une statuette de mineur, avec tous les attributs du métier, et, une fois installé ce blason dans son jardin, s'estime satisfait. Le cas de Monsieur B.. est un peu différent : sa production est intense, mais pendant une période limitée de sa vie. Pendant plusieurs années, il a produit des pots et des corbeilles à fleurs, des moulins, des ponts du Gard et des arènes de Nîmes miniaturisés, mais, aujourd'hui, "cela ne l'intéresse plus de faire des rots" et "il n'a plus d'idées" pour travailler le béton. Ceux des enquêtés qui ne travaillent qu'un matériau et ne réalisent qu'un type de forme (répétée, avec quelques variations, à de nombreux exemplaires) s'interrompent dans la moitié des cas. Au contraire, ceux qui utilisent des matériaux multiples et s'expriment dans plusieurs registres formels poursuivent longtemps leur activité.

A l'opposé de la fantaisie ponctuelle ou du "dada" épisodique, à

l'opposé de la décoration minimale ou de la production stéréotypée, se situe le labeur incessant de ceux qui n'en finissent jamais de construire leur espace quotidien. Seule la mort du producteur est alors capable d'arrêter le foisonnement laborieux des formes. Nous sommes en face de l'œuvre interminable.

### *3.2. Le cycle des animaux: bricolage et jardinage*

Dans la région du Nord, la coupure est nette entre le jardinage de printemps et d'été aboutissant à "un joli dessin dans le jardin" et le bricolage d'hiver, période pendant laquelle on construit des modèles réduits, comme ces "petites maisons faites à la maison" et destinées à servir de boîtes à lettres. Pour les jardins de printemps, le cas le plus net est celui des jardins fleuris des corons du Nord dans lesquels les fleurs doivent être écloses et s'épanouir la semaine où les membres du jury décernant les prix, passent dans les corons afin de juger et de récompenser. Toute la planification du jardinage est orientée vers la date du concours. Dans la région méditerranéenne, les habitants décorateurs de leur vie quotidienne, métamorphosent le cyprès en colonne de béton et, dans leur jardins de garrigues presque en friche, installent leurs sculptures. Du coron à la garrigue, on passe du jardin de jardinier au jardin de maçon — comme on passe, dans l'histoire des jardins savants du jardin de moine jardinier du couvent médiéval au jardin d'architecte de la Renaissance italienne.

### *3.3. L'emploi du temps: le "bourrage"*

Le concept du bourrage est utilisé dans les analyses cliniques pour décrire la production picturale des schizophrènes. Comme le remarquent Ferdière et Morgenthaler, "le dessin est plein comme un œuf", le malade utilisant complètement l'espace dont il dispose, sans laisser ni blanc, ni marge. Le "bourrage" spatial et le "bourrage" temporel s'appellent et se répondent mutuellement pour les producteurs d'environnements extraordinaires. Charles Pecqueur travaille de six heures du matin à huit heures du soir, dedans ou dehors selon le temps. Ce type d'emploi du temps devient un rituel qui ne laisse aucune place à l'inactivité, qui remplit tous les "vides" du jour comme sont remplis les vides de l'espace. Aucun mètre carré de terrain, aucune minute ne sont perdues: "Je n'ai pas le temps de faire autre chose, ni de regarder la télévision, ni de voyager" (interview de Charles Pecqueur). C'est tout spécialement parmi les poly-techniciens, ceux qui travaillent plusieurs matériaux selon des techniques diverses, qui, à la fois, peignent, sculptent, jardinent, construisent, qu'on observe ce trait. Qu'il s'agisse du jardinier de Marsillargues, de Fernand C., de Charles Pecqueur, la multiplicité et la multiplication croissante des tâches sont liées à un rapport inévitablement angoissé à l'impossible achèvement. L'achèvement d'un jardin minéralisé, est impossible dans la mesure où, lorsque tout semble en ordre, il est toujours possible de miniaturiser des objets afin de les "casser" dans l'ordonnance du jardin. Le bourrage spatial impose l'ordre de l'inachèvement

qui est une manière d'avoir toujours du travail devant soi. Cet affolement temporel, non exprimé verbalement, mais vécu quotidiennement, est, avec évidence dans certains cas, une frénésie de création avant la mort, ou, à tout le moins, un divertissement, au sens pascalien du terme, pendant la maladie. Par exemple, le constructeur de la “villa Jean Jaurès” qui se savait condamné, a construit son jardin durant les trois ans que dura sa maladie : “Il était malade, il ne dormait pas la nuit et il pensait, parce qu'il souffrait, et il réalisait dans le jardin le lendemain”.

#### 4. La poésie du bricolage

“Dans son sens ancien, le verbe bricoleur s'applique au jeu de balle et de billard, à la chasse et à l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident : celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s'éloigne de la ligne droite pour écarter un obstacle. Et, de nos jours, le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés, par comparaison avec ceux de l'homme de l'art” (Levi-Strauss, 1962, 26).

##### 4.1. Trésors hétéroclites

Les matériaux qui constituent le stock du bricoleur sont, dans les cas qui nous concernent, plus souvent récupérés qu'achetés. Les “sujets” (le terme est emprunté aux sujets interviewés qui désignent également ainsi les éléments décoratifs fabriqués par eux) achetés tout faits dans le commerce ne sont pas absents des espaces répertoriés ici : sabots, ânes portant deux corbeilles de fleurs, fleurs artificielles, animaux, nains, ils sont une manière d'exposer à la famille, aux amis, aux passants, le prix qu'on accepte de payer afin de posséder, pour soi et pour la montre, un beau jardin. Dans ce cas, la personnalisation de l'espace ne peut venir que de la disposition des objets, mais de toutes manières, leur achat ne s'expose pas, bien au contraire, à la sanction du groupe. Ces sujets standardisés, qui font florès dans les jardins petit-bourgeois ne semblent pas, chez les sujets interviewés, le goût populaire de l'expression personnelle qui survit dans le bricolage. Les individus des classes populaires mettent leur point d'honneur à ne rien acheter, si ce n'est le matériau avec lequel on peut tout faire, c'est-à-dire le ciment. On peut s'en servir pour construire ou aménager sa maison, l'utiliser comme élément de base pour les sculptures, en crépir un mur (qui deviendra le support d'une fresque) ou encore, et plus généralement, s'en servir comme d'une colle universelle permettant d'assembler tous les autres matériaux. Mais la règle d'or est de tout récupérer : il s'agit de la fierté de la débrouillardise plus que de l'économie.

La thématique de “ça ne coûte pas, sauf la peine” se retrouve dans la littérature savante – et particulièrement avec J.J. Rousseau opposant aux fastes dispendieux de jardins du siècle le jardin de Julie et à l'ornement inutile et anti-naturel, l'éthique de la sobriété naturelle et de l'économie. Mais, pour les membres des classes populaires, dont romanciers et

sociologues ont analysé le “cynisme narquois”, la trouvaille est toujours une revanche et l’orgueil de pouvoir faire quelque chose de rien est sous-jacent à la déclaration maintes fois entendue “Je ne suis pas riche : il me faut tout récupérer”.

Récupération des objets naturels : galets et coquillages, souches de bois et sarments de vignes, pierres anthropomorphes, mais aussi récupération des résidus industriels sur les chantiers ou dans les décharges : boîtes de conserves vides, bouteilles de plastique, bouchons de bouteille, plaques de formica, bouts de tuyaux de plastique, buses en ciment, amortisseurs de 2 CV Citroën, carreaux de faïence cassés, assiettes brisées, fonds de pots de peinture. Dans cet inventaire des matériaux de base, une place de choix doit être réservée aux pneus usagés dont beaucoup se servent comme de pièces de mécano : empilés les uns sur les autres, ils deviennent un faux puits, ou bien ils entourent un massif de fleurs, ou bien encore, savamment découpés et peints en blanc, ils sont des quasi-corbeilles de mariées. La technique, difficile, du découpage des pneus a été mise au point pendant la dernière guerre. Les utilisateurs non-bricoleurs de pneus usagés comme matériau décoratif recourent le plus souvent à l’aide d’un garagiste.

Tous ces déchets s’accumulent en un trésor d’“idées”, comme le note Lévi-Strauss (1962), à la suite de Mauss (1950). Et, à partir de ces matériaux pauvres, qui ne sont “plus rien du tout, pour personne”, comme dit un des sujets interviewés, commence la transformation de l’univers domestique en univers esthétique. Les habitants-bricoleurs ne détruisent jamais : ils construisent ou, à partir du déjà-là (surface murale, fenêtre, escalier, jardin ou espace de terre nue), ils transforment, ajoutent, combinent des formes et composent des paysages.

#### 4.2. “*Secrets*” de fabrication et métamorphose des formes

C’est avec un outillage très rudimentaire que ces bricoleurs travaillent (on retrouve la brouette du facteur Cheval, la truelle, le bac à ciment, les moules en bois fabriqués par les producteurs eux-mêmes ou, occasionnellement, les masques de Carnaval qui servent de moules). Ce bric-à-brac instrumental, comme l’absence de lectures de revues spécialisées, caractérise les bricoleurs des classes populaires, les distinguant des bricoleurs sophistiqués des classes moyennes (Hoggart, 1970, 382). “Tout est dans la tête”, comme dit Fernand C., qui ajoute “Je vais vous montrer mon secret”. Chacun a son secret, et presque tous ont des pratiques multiples sans spécialisation technique. Ils touchent à tout, utilisant des résidus et des débris pour constituer des ensembles structurés.

C’est parce qu’ils ne possèdent pas les apprentissages, les savoirs et les expériences hérités de l’artisanat traditionnel qu’ils procèdent par tâtonnement, essais et erreurs, jouant avec les différents matériaux et les différentes techniques, pour le plaisir du jeu et aussi pour le plaisir du contact avec la matière dont Halbwachs disait qu’il était le privilège des paysans et des ouvriers. L’improvisation technique est une des raisons de la faible résistance des objets aux intempéries et de leur caractère éphémère. La

production est rarement fixée une fois pour toutes; elle est, au contraire, en perpétuel renouvellement, ou en incessante et irrépressible prolifération.

Le premier secret de la métamorphose des formes est le déplacement du sens. L'art savant, tout au long de son histoire, ne s'est pas privé d'y recourir.

On connaît la fameuse *Tête de taureau*, fabriquée à partir d'une selle et d'un guidon de bicyclette. Quand elle fut exposée après la libération, Picasso écrivit à André Warnod : "Une métamorphose a eu lieu, mais à présent je voudrais qu'une autre métamorphose se produise dans une direction opposée. Supposez que ma tête de taureau soit jetée au rebut et qu'un jour un homme arrive et dise : "Voilà quelque chose qui pourrait me servir comme guidon de ma bicyclette". Ainsi une double métamorphose aurait été achevée..." (Vallentin, 1957, 36). Charles Pecqueur a vécu, au contraire, comme un drame la destruction du carrefour qu'il avait composé. Ses nains tirés du rien (ciment peint, boutons de cuillotte, plaquettes de formica, flotteurs de canne à pêche) sont retournés à la décharge publique. Les sujets interviewés font et refont, avec une sorte de jubilation inventive et aussi avec le sentiment de jouer un bon tour, la découverte de l'usage insolite de l'objet familier de rebut. Lucien R. fait du tuyau de poêle une valise, de la coquille de noix un bateau, d'un volant de DS Citroën un pied de table. Un ancien carrier esquisse une tête humaine à partir d'un galet et la montre avec de grands éclats de rire. Un ancien mineur, ayant gagné un nain dans une loterie, peint la statuette en jaune et, avec un vieux couvercle de poubelle, pose sur sa tête un chapeau chinois. Et combien s'en donnent à cœur joie avec les enjoliveurs de voitures devenus miroirs de sorcière. Le double jeu "nature-culture" est une des constantes des paysages savants et quotidiens. C'est une pierre naturellement sculptée qui fut au point de départ de la réalisation du rêve du facteur Cheval qui construisit un Palais Idéal tout en béton et galets à Hauterive dans la Drôme (cf. Friedman, 1977). Dans le village d'Aujargues, Monsieur T. construit son jardin de sculptures à partir de pierres à figures animales ou humaines qu'il a lui-même collectées. Réci-proquement, le ciment devient arbre, le plastique fleur et le pavillon des bords de Marne devient robinsonnade, avec ses branches d'arbre peintes en brun sur le crépi ocre. Tout l'univers domestique symbolise, dès lors, le retour au paradis perdu, à l'Eden naturel.

Dans la production esthétique populaire on se joue de l'échelle ou on joue avec elle, la miniaturisation étant de règle et le monumentalité d'exception. La fabrication du modèle réduit appartient à la tradition populaire — qu'il s'agisse des chefs-d'œuvre du compagnonnage ou des résultats délirants et méticuleux (palais en allumettes collées ou en contreplaqué découpé) de passe-temps passionnément pratiqués. Lucien R. apparaît comme un obsédé de la réduction scientifique. Il présente dans une vitrine des outils reproduits avec une minutieuse exactitude et une réduction constante de 15/62. D'autres n'ont pas la fascination de la fidélité scrupuleuse au modèle et la miniaturisation va de pair, pour eux, avec la

simplification : de la tour de Pise au pont de Gard, en passant par la basilique de Lourdes., il s'agit d'un échantillon en réduction de monuments historiquement, socialement et culturellement valorisés. Entre les outils miniaturisés que Lucien R. a fabriqués en 3000 heures et le pont du Gard du village de Ledignan qui retrouve une nouvelle fonction, celle d'un cache-pot grandeur nature, se situent les multiples maquettes de moulins, de maisons et d'hôtels de ville dans les jardins des Houillères du Nord.

La monumentalité peut être le résultat d'une sorte de mégalomanie formelle qui s'exprime dans le gigantisme des sculptures dans un projet global d'habitat conçu comme une grande œuvre, dans la construction d'une dernière demeure, l'espace du cimetière devant être celui de la reconnaissance posthume, enfin dans mégalomanie créatrice débordant de l'espace privé sur l'espace public. Dans les espaces les plus élaborés, il s'agit moins d'une juxtaposition que d'une mise en relation d'éléments d'échelle différente — version autodidacte de la pratique savante des ruptures d'échelle. Rappelons qu'une des parties construites en rocaille de la Villa d'Este (Tivoli, Italie) représente une miniaturisation des monuments les plus célèbres de la Rome antique.

## 5. Livres d'images et livres de raison

### 5.1 *L'iconographie populaire*

Les motifs et les thèmes sont d'abord ceux du foyer: le puits, la barrière, la maison. Les animaux domestiques sont présents (chats, chiens, coqs, pigeons), mais aussi les autres "les animaux qui sont la forêt" pour reprendre une expression de Pecqueur, les papillons et les poissons, les animaux bénéfiques comme la colombe ou la coccinelle, maléfiques comme le dragon ou le serpent. Les éléments naturels sont concrètement là (terre, galets roulés par la mer, fleurs) ou symboliquement, comme ce soleil peint sur la façade d'une maison du Nord. Des éléments culturels contribuent à la mise en scène : vasques des jardins classiques et rocailles des jardins baroques, monuments appartenant au patrimoine universel et dont les manuels de l'école primaire, les cartes postales ou la proximité géographique permettent aux classes populaires d'avoir connaissance, enfin, les signes de la modernité : avions, phares, bateaux. Les contes et légendes de l'enfance, les fables de La Fontaine, les feuilletons télévisés et les films pour enfants prennent le relai des contes hérités de la tradition médiévale (art populaire traditionnel) et de la mythologie grecque (art classique). Popeye a succédé à Neptune. Enfin, l'image publicitaire, agrandie aux dimensions d'une fresque académique, n'est pas exclue.

### 5.2. *Histoires de vie*

C'est enfin sa propre histoire qui fournit à l'habitant l'idée de ses "sujets" et de la mise en scène de l'espace. Histoire dans l'histoire de l'ancien combattant de la guerre de 1914 ou de ce petit fonctionnaire, grand blessé de la première guerre, dont le fils a été exécuté à la libération, ou

encore de ce pied-noir rapatrié dont la maison est un substitut de palais arabe : emblème du métier auquel on a consacré sa vie, dont on éprouve légitime fierté, mais dont on sait les risques, hommage rendu en béton à un homme politique particulièrement admiré (la statue de Jaurès sur une stèle, au centre du jardin), actions de grâce picturales à la Vierge de Lourdes pour ce célibataire très religieux.

## 6. L'esthétique des classes populaires

### 6.1. *Le plaisir de la narration*

L'expression esthétique populaire exige qu'il n'y ait pas de signifiant sans signifié. En images, on raconte des contes, des légendes et des fables. Et, en même temps qu'il montre, le producteur parle, l'espace animé plastiquement se doublant d'un espace raconté verbalement. A ce plaisir de la narration s'ajoute le goût populaire pour la fable-express, l'anecdote et le calembour : "plaisir de chanter la rengaine ou de réentendre les histoires de guerre ou les calembours usés du grand-père comme on aime retrouver un vieux copain" (Verret, 1972). Le jeu de mot est présent dans le baptême des maisons (par exemple : Do-mi-si-la-do-ré), comme dans les titres des "bricoles", comme il dit, de Fernand C. Il arrive que le mot d'esprit soit exprimé plastiquement, comme dans la fresque de Monsieur E. où la chasse "à courre" est une chasse où les animaux "courrent" en se poursuivant les uns les autres dans un emboîtement de situations à la manière des comptines enfantines : le chien tente d'attraper un écureuil qui grimpe dans un arbre pour déloger un hibou.

Le travail de construction de l'espace domestique se double d'un travail de récitation de cet espace, de structuration, au niveau du mythe de la quotidienneté. Si les formes vivent, s'accumulent, s'articulent dans l'espace, c'est aussi parce que les thèmes soutenant la production s'exposent ou se récitent dans une fiction. Il ne s'agit pas ici d'interpréter ce qui est dit, mais il est intéressant de constater la relation (le fait total) qui existe entre la parole et la forme. Les producteurs parlent leurs formes, ils les créent aussi en les parlant. Ils leur donnent une histoire, un devenir qui les fait accéder à l'univers cohérent d'une signification pouvant être communiquée : il s'agit toujours du "je vais vous raconter une histoire", histoire nommant les formes, histoire exposant leur genèse et leur devenir, ainsi que leur prolongement, le "il faut que je fasse ceci ou cela" est aussi une logique du récit. "Il faut un chien en face du chat qui fait le gros dos", c'est aussi "il faut que je termine dans les formes, l'histoire ébauchée et dont le point de départ peut être voulu ou aléatoire". L'histoire du mariage de la blanche et du noir qui ont un enfant jaune est expliquée comme un "dévergondage". La mariée n'était pas vierge, car elle a jeté son "bonnet de mariée par dessus les moulins" et le marié est déjà trompé puisqu'il est noir et que l'enfant est jaune. La conclusion est qu'il s'agit d'un "mariage moderne" dont la fidélité n'est plus la règle. Tous les personnages de Fernand C. (ces "sujets en ciment peint" qui "ne fondent pas au soleil et ne gélent pas", qui "sont un peu de toute catégo-

rie") vivent une double vie, celle de la forme et celle du discours, à tel point que son jardin est un jardin de calembours autant qu'un jardin de sculptures..

### 6.2. *Les fastes de la mise en scène*

Il est bien connu que les classes populaires ont le goût de la vitalité et de l'exubérance, font leur délires du "baroque" ou du "rococo", se portent avec préférence vers les schèmes décoratifs compliqués, apprécient les coloris violents, la profusion des détails et l'accumulation des objets (Martinton, 1978). Leur art est un art d'ostension qui montre et raconte plus qu'il n'analyse. Les objets (achetés ou fabriqués) sont mis en devanture, sur le trottoir ou bien dans le jardin à portée du regard venant de l'extérieur. La clôture est exposition et invitation plus que fermeture, qu'il s'agisse des portes de garage décorées de pavillons dans le Nord, du portail au taureau dans le Languedoc ou de la barrière couverte de sculptures enlacées et peintes en couleurs vives de Fernand C. Quel que soit son degré d'exubérance, le système décoratif que les producteurs montrent est une introduction à ce qui est caché: "Il faut prendre la peine d'entrer pour vraiment voir" dit l'un d'eux.

S'il arrive qu'on cherche plus que le réel, la liberté ou le rêve, alors ce sera dans "l'extra" — pièces montées, chapeaux du dimanche, coquillages exotiques, oiseaux-chanteurs ou délires des plantes vertes — la multiplication et l'accumulation de l'inutile évoquant sur le plan symbolique le luxe ou le faste, dont les classes dominantes monopolisent la jouissance réelle.

### 6.3. *La fierté du travail*

C'est en terme de "bel ouvrage" que Lucien R. parle de ses travaux. Et c'est avec un sens maniaque du chiffre qu'il comptabilise ses heures de travail. Il en est de même du facteur Cheval. Le travail accompli était pour lui le plus beau titre de gloire et celui qui lui donnait droit à l'immortalité. C'est effectivement à la somme de travail effectué que sont sensibles aujourd'hui les visiteurs du Palais Idéal d'Hauterive, comme ils le sont dans tout jugement artistique.

Au champ du labeur  
 J'attends mon vainqueur  
 ...  
 Bravant la chaleur, la froidure  
 Et même l'outrage du temps  
 Je forçais parfois la nature  
 Et triomphais des éléments  
 Travail d'un seul homme  
 ...  
 Le travail fut ma seule gloire  
 Nous dirons aux générations nouvelles  
 Que toi seul a bâti ce temples de merveilles

1879-1912  
 10 mille journées  
 93 mille heures  
 33 ans d'épreuves  
 Plus opiniâtre que moi se mette à l'oeuvre.

(Le facteur Cheval, cité par Friedman, 1977).

#### 6.4. *L'humilité de la reproduction*

Les enquêtés ignorent le maniérisme, comme le surréalisme. Ils ne s'inspirent pas des bizarries de l'art savant, mais copient les monuments les plus chargés de culture, au double sens du terme. A Castelnau, pour nous limiter ici à un exemple, autour du buste de Jean Jaurès, sont disposés l'église de Castelneau, les arènes de Nîmes, la Grotte de Lourdes, le château de Pau : toutes ces réalisations, sauf le buste qui est de grandeur nature, sont des réductions (de 50 cm de haut en général) en ciment peint incrusté de petites pierres rouges. Ces reproductions miniaturisées, grossières, mais comportant chacune une indication topographique précise qui les fait reconnaître immédiatement, sont posées sur des sellettes de sculpteur ou bien sur des briques formant socle ou table. Ces reproductions miniaturisantes, effectuées à partir de cartes postales, sont perçues par les producteurs (et par les autres membres du groupe) comme ayant une grande valeur. Cette valeur est une synthèse complexe : travail bien fait, appropriation (par la réduction) de la monumentalité légitime, adhésion aux normes esthétiques stéréotypées de la carte postale.

#### 6.5. *La qualification par les concours*

Les concours de jardins et de potagers instaurés par les Houillères du Nord et du Pas-de-Calais sont une véritable institution (encore qu'il en existe beaucoup d'autres, en fonction des différentes "cibles" sociales). Les jardins des petites maisons des corons sont tous programmés (avec une amplitude restreinte entre le mieux et le moins bien) en vue des concours de fleurs et de façades. De ce fait, les normes de composition sont stables, année après année, village après village. Dans le Nord et le Pas-de-Calais, la constitution des formes (façades peintes, pots de fleurs, fleurs) est quasi totalement programmée par le concours. Les réalisations sont éphémères. Afin de pouvoir se présenter chaque année, il faut changer annuellement l'agencement du jardin, ce qui veut dire que les matériaux utilisés sont ici malléables, transformables, escamotables. Il s'agit d'un décor qui ne dure qu'une saison, ce n'est pas une construction plastique se déroulant dans le temps, mais au contraire le recommencement annuel d'une combinaison dont les éléments sont presque toujours les mêmes. Ce n'est pas une suite, une progression ou l'accentuation des volontés, des désirs, propres au créateur, il s'agit au contraire d'une soumission aux normes esthétiques des jurys, acceptées par le groupe. Sauf exception, nous sommes ici en face d'une programmation sociale prégnante et non pas d'une création individuelle sans demande extérieure.



Fig. 1. et 2. Fables, affabulations et chasse “à courre” sur le mur d’un pavillon de Saint-Christol-les-Alès (Gard).

## 7. Les illusions des analogies

Du balcon fleuri au Palais des Merveilles, en passant par l'accumulation des "sujets" produits industriellement et des objets traditionnels sans exemplarité, ou par le foisonnement des "bricoles inventées", l'expression esthétique des classes populaires comporte une grande diversité. La prise en considération des caractéristiques socio-professionnelles, de la biographie (autant qu'on puisse la connaître), des pratiques et des réalisations, comme des modalités de reconnaissance sociale, permet en effet de construire des types-idéaux de producteurs et de productions. Il appartient au sociologue de privilégier, dans son analyse, les différences. L'interprétation psychanalytique de tradition jungienne peut déceler, dans les mises en scène, organisées en récit, les manifestations archétypiques d'un inconscient collectif. L'interprétation biologique peut considérer que le marquage du territoire est le propre de l'homme, et de tous les hommes, comme aussi des animaux. La recherche architecturale étudie les mécanismes plastiques fondamentaux et un nombre limité des combinatoires possibles. Toutes ces approches requièrent l'hypothèse de constantes, incompatibles avec le relativisme historique et social qui constituent, pour le sociologue, un postulat de méthode.

### 7.1. Expression esthétique populaire et art savant

A regarder d'un œil innocent et en faisant abstraction de la légitimité dont bénéficie le corpus des œuvres savantes, on retrouve dans certains jardins de haute culture et dans l'expression formelle de la vie quotidienne les mêmes instruments de la figuration formelle. Le fractionnement des espaces, l'exploitation des contrastes, les ruptures d'échelle, par exemple, sont décelables dans les uns comme dans les autres. La mise en scène culturelle de la nature, la manipulation des combinatoires possibles entre l'eau apprivoisée, la rocaille, les massifs et les bosquets, les sculptures et les architectures, la fascination exercée par le pittoresque et le bizarre donnent à penser qu'il existe une sorte de répertoire commun dans lequel chacun, à sa manière — avec aussi des différences dans la facture et les résultats — peut puiser (Martinon, 1976). Il s'agit, du côté populaire comme du côté princier, des mêmes désirs de captation du regard, d'une volonté déterminée d'accéder à une théâtralisation du singulier, d'indiquer par le décor, une appropriation métaphorique de l'espace, la façade, le jardin, les sculptures sont construites autour d'un individu comme manière de vivre l'espace, comme prolongement de sa vie privée. On peut ainsi dire que les ressemblances l'emportent sur les différences entre les retours de chasses du Comte Sporck à Kuks, en Bohème (Stech, 1958), ceux de Vicino Orsini à Bomarzo (Bruschi *et alii*, 1965) et la promenade de l'ancien maire Pecqueur dans son village (Martinon, 1980; voir aussi les descriptions de villas siciliennes in Borch, 1777). Il s'agit aussi de la même revendication d'irremplaçable singularité: d'une part la phrase gravée à Bomarzo "Ceci ne ressemble qu'à lui-même", d'autre part le *leitmotiv* du discours de Fernand C. "Ça n'a pas de définition".

Il nous semble pourtant qu'il faille mettre entre parenthèses les constantes repérables dans les mécanismes plastiques, comme aussi les rapprochements valorisés par la subjectivité de l'esthète, pour insister sur les différences significatives entre les pratiques sociales et culturelles de production et de consommation des espaces qui mettent en scène la quotidienneté. Dans la production savante, commanditaire et réalisateur ne sont pas confondus en une seule personne, le second est homme d'apprentissage, de culture spécifique et de compétence. C'est Vignole qui, selon le dernier état de l'érudition travailla à Bomarzo; ce sont deux architectes, les frères Montalegre, qui dessinèrent le palais et l'hôpital de Kuks et c'est Mathyas Braun qui sculpta les vices et les vertus ainsi que, dans la forêt toute proche, les ermites Onophrius et Garinus. Il est évident aussi que l'usage délivrant mais socialement conditionné à coup sûr — que Louis II de Bavière a pu faire de ses châteaux (Lecas-Martinon, 1977) — est différent de l'usage non moins socialement conditionné, que le facteur Cheval a fait de son "palais".

### *7.2. Expression esthétique populaire et art populaire traditionnel*

Bien que faites à la main, les producteurs populaires actuelles de la quotidienneté ne sont pas assimilables à celles de l'art populaire traditionnel. Ce dernier, de caractère artisanal, "fait de tradition et d'innovation mêlées, de savoirs transmis et de modes changeantes" est caractéristique des sociétés traditionnelles, encore fortement indifférenciées (Cuisenier, 1975). Dans ses manifestations exceptionnelles, la production populaire actuelle est sans modèles hérités ni savoir transmis. Les réalisateurs des formes essaient non pas de reprendre, avec ou sans variantes, un programme mémorisé — dessin traditionnel d'un tapis, d'une couverture, décoration itérative des sabots, gaufrage plus que centenaire des coiffes tuyautées, scènes peintes sur les coffres de mariée — mais au contraire manipulent la "bizarrie", l'incodable, l'incompréhensible. Ils utilisent des pratiques, pauvres ou pléthoriques, mais non conformes aux codes de la tradition régulatrice, et s'attachent plus volontiers à l'inattendu qu'à la répétition. Le "Ça n'a pas de définition" de Fernand C. veut d'abord dire que ses productions ne relèvent d'aucune espèce ni d'aucun genre. Dans la majorité des cas, les aménagements esthétiques quotidiens expriment une fausse continuité avec les temps révolus du travail indivisé, en recourant à l'usage détourné d'objets ethnographiques ou en achetant des produits fabriqués en série, d'un "folklore" dévitalisé.

Les échos souvent amplifiés et caricaturaux, de la mode cultivée et/ou distinguée des objets ethnographiques sont particulièrement fréquents dans les résidences secondaires des classes moyennes. Mais, comme le rappelle Vanuxem (1980, 128), le 16e et 17e siècle européens "conservaient aussi des objets inattendus, par exemple des lézards empailles".

### *7.3. Expression esthétique populaire et psychopathologie*

L'une des tentations d'une interprétation simplificatrice serait de



Fig. 3. Les châteaux miniaturisés gardent le seuil du terrain (Montpellier).



Fig. 4. Gardienne d'un jardin et d'un verger, monolithe sculpté de 48 cm de haut (Aubais-Gard).

dissocier les espaces quotidiens structurés et ornementés en fonction de modèles savants (dont ils seraient une figuration dégradée) et les espaces délirants, aux inventions folles, lieux d'investissement du désir des "créateurs" marginaux par rapport à leur groupe d'appartenance, les seconds bénéficieraient d'une promotion culturelle majeure, en accédant à la dignité de "l'art des fous".

Certes, la hantise de la propreté peut être tenue pour un symptôme de névrose obsessionnelle, mais il appartient au spécialiste de se prononcer sur le passage d'une habitude socialement constituée au stade pathologique. Les cours et les terrasses cimentées "faciles à nettoyer", et les allées de graviers qui évitent de "se mouiller les pieds" sont de règle pour les ouvriers et les petits-bourgeois. C'est une exigence de la propreté et une contrainte du budget-temps. Le succès du géranium qui "n'a pas besoin d'être arrosé souvent" s'explique de la même manière. Pourtant cette explication doit être confrontée à d'autres types d'interprétations psychologiques, psychiatriques et psychanalytiques (Gachadouat-Solier, 1976; Martinon, 1970).

Certains cas sont plus spectaculaires : cristallisation biographique autour de la guerre et construction du camp retranché — musée de souvenir, micro-château fort du renfermement, monomanie du béton ("Pas de robes, du ciment" disait Victor à sa femme). Les caveaux et les tombeaux, le refus des autres, la fascination de l'autisme sont présents dans certains cas extrêmes. Mais, si les analogies formelles des pratiques et des réalisations sautent aux yeux, la différence démarquant ceux que l'on enferme de ceux qui s'enferment, n'en est pas moins là, relevant en chaque cas d'une explication singulière.

Du point de vue de notre société, médiatisée par l'institution médicale, les sujets enquêtés ne sont pas des malades mentaux : parmi eux, une seule personne a été internée, et de manière intermittente. Le "dada" et la "création", comme la passion, peuvent tourner à la monomanie sans pour autant, déstructurer l'être social. Tout au plus pourrait-on dire que certains des producteurs se situent dans cette zone très floue entre normal et pathologique, avec adaptation minimale de "créateur" au groupe social d'appartenance et acceptabilité, par le groupe, d'une bizarrerie individuelle sans conséquence sociale. Les pratiques et les réalisations les plus aberrantes par rapport aux normes du groupe sont perçues, au moins tant qu'elles sont cantonnées dans la sphère privée, comme des marottes inoffensives.

## 8. Conclusion : Marginalité, refuge, reconnaissance savante

Certains types de pratiques et de productions (objets, façades, jardins) sont socialement reconnues par les membres du groupe comme esthétiques. Situées au plus bas niveau de la hiérarchie de légitimité culturelle, ou bien elles expriment, en tout naïveté, le goût populaire ou bien, dans leur version embourgeoisée (la plus répandue), elles sont un mixte d'influences populaires et d'influences savantes. La participation aux con-

cours, mettant en jeu des stratégies de compétition et de prestige, est intégrée aux pratiques esthétiques normales du groupe. Dans le palmarès, la variation (plantes, fleurs, composition des massifs, ordonnance des espaces) est très faible et la stéréotypie est assez évidente pour qu'on puisse parler d'un consensus de l'esthétique quotidienne et d'une esthétique accordée au goût majoritaire, ayant ses jurés, ses concours et ses prix, de la même façon que l'esthétique savante de tradition académique. Ceux qui fabriquent eux-mêmes leurs objets peuvent plus ou moins suivre les normes commerciales (les contrefaire, les copier, les manipuler) ou bien s'en séparer afin de produire d'autres formes et/ou d'autres arrangements de formes. Ils peuvent également se différencier par des modalités spécifiques d'appropriation et de structuration de l'espace. Mais, l'imposition différenciée du label artistique aux plus marginales des réalisations, par des instances sociales extérieures aux producteurs est, de plus en plus, une règle de la construction de la légitimité artistique. Art naïf, art psychopathologique, art brut : on n'a, semble-t-il, que l'embarras du choix. Des relations se sont progressivement instaurées entre l'expression esthétique quotidienne marginale et le secteur de pointe du champ et la production artistique (Moulin, 1978). En effet, dans les sociétés industrielles, le temps des arts populaires traditionnels, de caractère artisanal, n'est plus et celui des arts populaires de fabrication industrielle n'est pas encore — en admettant qu'il puisse être un jour, sans décalquer, dégrader ou massifier les arts savants. Il reste aux individus des classes populaires, dans la mesure de leur temps libre, le refuge dans le loisir créateur, dans le bricolage, résidu magnifié de la "pensée sauvage", ou dans la pratique autodidacte de l'art cultivé. Enfants perdus de l'artisanat ou expérimentateurs maladroits du grand art, ils s'expriment esthétiquement dans la minutie de travail, le primat accordé à l'agrément sensoriel, le plaisir de raconter, ou la mégalomanie syncrétique. Il est deux façons symétriques et complémentaires de ne pas les comprendre, et qui reviennent à les juger en fonction des normes de la culture élitaire : tenir la majorité d'entre eux pour vulgaires, avec leur bric-à-brac, et faire accéder une minorité au statut d'artiste gé-nial et maudit.

## BIBLIOGRAPHIE

- BORCH, COMTE DE (1777), "Lettres sur la Sicile et l'Isle de Malte",  
 BRUSCHI, A.; ZANDER, G.; FASOLO, F. BENEVOLO, L. & PORTOGHOSI, P. (1965), La Villa Orsini de Bomarzo, *Quaderni dell'Instituto di storia dell'Architettura*, 7-8-9 (1965).  
 CUISENIER, J. (1975), "L'art populaire en France" (Office du Livre, Fribourg).  
 DUBOST, F.; MARTINON, J.P. & MOULIN, R. (1976), "L'expression esthétique dans la vie quotidienne. L'esthétique du pauvre" (EHESS, Centre Européen de Sociologie Historique, Paris).  
 FRIEDMAN, M. (1977), "Les secrets du facteur Cheval" (Simoen, Paris).  
 GACHADOUAT-SOLIER, D. (1976), "D'un art brut improbable." (Université Paul Sabatier, Toulouse).  
 GOFFMAN, E. (1968), "Asiles" (Editions de Minuit, Paris) (édition originale en anglais, 1961).  
 GOFFMAN, E. (1973), "La mise en scène de la vie quotidienne" (Editions de Minuit, Paris) (édition originale en anglais, 1959).  
 HOGGART, R. (1970), "La culture du pauvre" (Minuit, Paris).

- — (1977), "Jardins en France, 1760-1820, Pays d'illusion, terre d'expérience" (Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Paris).
- LASSUS, B. (1971), "Vers un paysage global de l'habitant au professionnel" (Institut de l'environnement, Paris).
- LASSUS, B. (1974), De plus à moins, *Nouv. Rev. Psychanal.* ("le dehors et le dedans") 9 (1974).
- LASSUS, B. (1974), "Jardins imaginaires, les habitants paysagistes" (Weber, Presses de la Connaissance, Paris).
- LECAS-MARTINON, C. (1977), "Formes architecturales dans la deuxième moitié du XIXème siècle: Essais d'interprétations, Louis II de Bavière et ses châteaux" (Université Paris I, Paris).
- LEVI-STRAUSS, C. (1962), "La pensée sauvage" (Plon, Paris).
- MARTINON, J.-P. (1970), "Les métamorphoses du désir et l'Oeuvre" (Klincksieck, Paris).
- MARTINON, J.-P. (1976), Les espaces corrigés, *Traverses*, 5-6 (1976) 147-161.
- MARTINON J.-P. (1978), Les formes du pauvre, *Rev. ethnol. fr.* 2-3 (1978).
- MARTINON J.-P. (1980), Le concept de baroque, *Baroque* (1980) no 9-10.
- MAUSS, M. (1950), "Sociologie et Anthropologie" (Presses Universitaires de France, Paris).
- MOULIN, R. (1978), Les marges de l'art populaire, *Les singuliers de l'art* (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, A.R.C., no 2).
- STECH, V. (1958), "Die Barocksuklptur in Böhmen" (Artia, Prague).
- VALLENTIN, A. (1957), "Picasso" (Albin Michel, Paris).
- VANUXEM, J. (1980), Baroque de mouvement, baroque de surcharge, *Baroque*, 9-10 (1980).
- VERRET, M. (1972), Sur la culture ouvrière, *La pensée*, 163 (1972).