

Les relations entre arts populaires et création contemporaine, ont connu de véritables bouleversements sur le temps long et sont encore aujourd'hui l'objet de diverses tensions et mutations. De nombreux auteurs, de Michel Foucault à Richard Sennett, en passant par les tenants des *cultural studies*, ont montré l'alternance au cours de l'histoire de moments de circulation des modèles et des pratiques culturelles d'un bout à l'autre de l'échelle sociale et de moments de rupture et de domination symbolique. C'est en somme comme si la volonté de distinction des classes dirigeantes et des élites qui disent le goût dominant tendait parfois à pousser celles-ci à se démarquer coûte que coûte de la culture populaire alors qu'à d'autres moments, les circulations étaient plus fluides. Nous rappellerons d'abord le long *trend* de démarcation de la création "savante" par rapport aux arts populaires depuis la seconde moitié du XVIIIème siècle où se mettent en place discours et normes de l'art académique. Ce *trend* se poursuit jusqu'au milieu du XXème siècle. Nous verrons que la seconde moitié du siècle dernier rapproche à nouveau la création et les arts populaires, de la même façon que l'art contemporain dialogue de plus en plus avec les arts extra-occidentaux. C'est pourquoi nous constatons depuis les années 1970 un appel fréquent aux artistes contemporains pour, comme on dit, "revisiter" les collections des musées d'art populaire et des musées de société, alors que les présentations d'art moderne et contemporain sont ponctuées d'objets appartenant aux arts dits mineurs ou extra-occidentaux. Une telle volonté, légitime en soi, ne va pas cependant sans le danger de céder à une tentation de "réenchantement" où l'esprit critique et historique tend à se perdre.

1. Les arts populaires déclassés par la création contemporaine

Depuis le milieu du XVIIIème siècle, l'art savant s'est démarqué des arts populaires. En 1759, dans son *Parallèle entre la peinture et la sculpture*, le comte de Caylus (1692-1765) écrivait: "On voit encore dans nos villages plusieurs statues de saints exactement barbouillés de plusieurs couleurs; les sens grossiers de nos paysans sont frappés par cet alliage et c'est le seul parti qu'on en puisse tirer." En 1778, dans *Le tombeau de Winckelman*, le

philosophe allemand Johann Gottfried von Herder (1744-1803), propose qu'"on laisse de côté les figures grossières qui ont pu être façonnées par les Gaulois, des enfants et des nabots, pour la raison qu'elles ne sont pas de l'art et (que) l'on commence là où commence l'art, c'est-à-dire aux Etrusques."⁵⁵

La réprobation des "savants" faisait d'ailleurs l'amalgame entre les arts populaires, les productions médiévales et les "fétiches" venus d'outremer. Ainsi en 1878, Louis Courajod, conservateur au Louvre, lorsqu'il présente à l'Exposition Universelle un *Christ* (Bourgogne, XIIème siècle), chef d'oeuvre de l'art roman bourguignon, et lorsqu'il la fait entrer au Louvre, doit la défendre dans la *Gazette des beaux-arts* en 1884 en la qualifiant d' "oeuvre d'élite". Un journaliste nommé Piot parle, pour sa part, d'"oeuvre horrible" à l'instar des "fétiches des peuplades sauvages de l'Océanie", occupation "gothique" de "paysans de la Forêt-Noire qui passent leurs longues soirées à tailler des magots"⁵⁶.

L'autonomisation des "beaux-arts" par rapport aux arts populaires à l'ère académique passe également par le rejet des arts mécaniques, notamment des automates, hors du champ de l'art. Ainsi le *Dictionnaire des beaux-arts portatif* (1753) oppose-t-il "arts libéraux" et "arts mécaniques"⁵⁷. Le philosophe allemand Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) est bien seul lorsqu'il rêve encore d'une possible conciliation entre arts et techniques dans sa *Drôle de Pensée, touchant une nouvelle sorte de représentations* (1695). Cette "pensée inspirée par la Représentation qui se fit à Paris septembre 1675 sur la rivière de Seine, d'une Machine qui sert à marcher sur l'eau" visait à créer une forme d'académie des sciences et des plaisirs où l'art aurait toute sa place:

Les représentations seraient par exemple des Lanternes Magiques (on pourrait commencer par là), des vols, des météores contrefaits, toutes sortes de merveilles optiques; une représentation du ciel et des astres. (...) Machine Royale de course de chevaux artificiels...Théâtre de la nature et de l'art.

Plus rares au XIXème siècle ceux qui furent sensibles au mode d'animation propre aux sculptures médiévales, mécaniques de surcroît. Eugène Delacroix fut de ceux-là. Dans son *Journal*, il écrit en 1855:

⁵⁵ HERDER, J.G. *Le tombeau de Winckelmann* (1778). Première édition HERDER, J.G. et GOETHE, J.W. 1832. Paris: Jacqueline Chambon (traduction Marianne Charrière), 1993, p. 50.

⁵⁶ Voir dossier Département des sculptures, Louvre, R.F.1082.

⁵⁷ Voir MICHAUD, Eric. *Histoire de l'Art. Une discipline à ses frontières*. Paris: Hazan, 2005.

Je me rappelle encore cette petite figure de la Mort qui sonnait les heures dans la vieille horloge de l'église de Strasbourg, que j'ai vue au rebut avec toutes celles qui y faisaient leur rôle, le vieillard, le jeune homme, etc.; c'est un objet terrible, mais non pas hideux seulement: quand ils font des figures de diables ou d'anges, l'imagination y voit ce qu'ils ont voulu faire, à travers les gaucheries et l'ignorance des proportions.⁵⁸

Rares aussi ceux qui défendirent à la fois les sculptures populaires et les statues venues d'outremer. Ce fut le cas en 1851 de Champfleury, le théoricien du réalisme, l'ami de Gustave Courbet. Après avoir été enchanté d'avoir vu aux Tuileries les rites dansés des Indiens amenés par Catlin (1845), il publia dans les colonnes du *National* une série d'articles sur les "arts populaires" où il défendait aussi bien les arts des campagnes françaises que les "idoles de la Nouvelle Calédonie", disant plus tard en 1869 qu'"une idole taillée dans un tronc d'arbre par des sauvages est plus près du *Moïse* de Michel-Ange que la plupart des statues des Salons annuels"⁵⁹

En 1881, Karl-Joris Huysmans qui détestait "les plâtres officiels " au salon de 1879, applaudit à la *Petite danseuse de quatorze ans* de Degas, qui, habillée comme on le sait d'un ruban et d'un tutu, ressemble comme une soeur aux statues des processions qu'on vêtail pour l'occasion, la comparaison s'arrêtant là, naturellement.

Ce ne fut qu'avec l'art moderne que de nouveaux ponts furent établis entre l'art savant et l'art populaire⁶⁰. Dans sa conférence de 1913, "La sculpture d'aujourd'hui", Apollinaire prophétise un art nouveau qui n'hésiterait pas à mettre ses pas dans "l'art populaire":

Les Anciens eurent la statue de Memnon; nous pourrions avoir des automates, des statues sonnantes et polychromes. L'art populaire ne s'est pas fait faute d'employer l'automate. Il y en a chez tous les marchands de rasoirs, de poudre à punaises. Il y en a aussi sur les orgues des carrousels des fêtes populaires. Seul l'artiste les ignore, dans la monochromie, dans l'immobilité, dans l'imitation plus ou moins lointaine de la figure humaine (...)⁶¹

⁵⁸ *Journal d'Eugène Delacroix*, éd. Plon, 1895, p.87-88. En date du 25 septembre 1855.

⁵⁹ CHAMPFLEURY. *Histoire de l'imagerie populaire*. Paris: Dentu, 1869, Préface, p.XII.

⁶⁰ Voir la thèse de doctorat de LE THOMAS, Claire. *Racines populaires d'un art savant. Innovations cubistes et pratiques ordinaires de création (1908-1914)* soutenue à l'université de Nanterre, 2008. Prix de thèse du Musée d'Orsay. A paraître.

⁶¹ APOLLINAIRE, Guillaume. La sculpture d'aujourd'hui. In: Chroniques et paroles sur l'art. *Œuvres en prose complètes*, Tome II, Édition de Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p.594-598, citation p.597.

On sait que le grand critique d'art plaidait dans le même temps pour faire entrer au Louvre les arts extra-occidentaux (arts premiers), se situant dans la droite ligne de Champfleury déjà mentionné. Dans sa conférence de 1913, il écrit:

Quelques sculpteurs cependant se sont efforcés de sortir de cette simple imitation des formes connues. Ce sont les *nègres* d'Afrique et de la Polynésie. Les singuliers fétiches que l'on peut admirer à Paris, au musée du Trocadéro, étaient restés jusqu'à notre temps méprisés des artistes aussi bien que du public. Seuls les ethnologues s'en étaient préoccupés à cause du caractère religieux de ces objets. De nos jours, ces oeuvres expressives sont entrées dans le domaine de l'art.⁶²

En mai-juin 1907, Picasso était déjà entré au musée d'ethnographie du Trocadéro, ouvert en 1878, ce "musée affreux" comme il disait avec une respectueuse terreur. André Malraux a rapporté ses paroles dans *Tête d'obsidienne* (1974): "Tous les fétiches, ils servaient à la même chose. Ils étaient des armes. Pour aider les gens à ne plus être les sujets des esprits, à devenir indépendants. Des outils".

Si pour l'anthropologue Lucien Lévi-Bruhl, la "mentalité primitive" est connotée positivement dès 1922⁶³, ouvrant la voie au maître-livre de Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, publié en 1962⁶⁴, le critique d'art Waldemar George pense tout à fait le contraire lorsqu'il rend compte de l'exposition Picasso à la galerie Georges Petit à Paris en 1932 dans un article intitulé "Genèse d'une crise". Prenant Picasso pour symptôme sinon pour responsable de la crise culturelle de l'Occident, liée à la grande crise du capitalisme en 1929, il écrit: "L'homme veut finir. Il se mêle aux peuplades primitives. Il interroge les graffitis d'enfants et les dessins de fous, ces données immédiates. L'homme est damné."⁶⁵

George fait un amalgame significatif entre les emprunts de l'homme et de l'artiste modernes aux cultures tribales, africaines ou océaniques notamment, donc aux cultures *autres*, et leurs emprunts aux formes jugées inférieures ou déviantes de la culture occidentale: "graffitis d'enfants" et "dessins de fous". Le

⁶² Ibidem, p.595

⁶³ LÉVY-BRUHL, Lucien. *La mentalité primitive*. Paris: Les Presses universitaires de France. Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1922.

⁶⁴ LEVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.

⁶⁵ GEORGE, Waldemar. Genèse d'une crise. *L'Amour de l'art*, 1932, 8.

reproche est le même: un manque d'élaboration et de transformation esthétiques: "ces données immédiates". Ce seraient des productions instinctives non sublimées par le travail de l'art.

C'est donc l'ensemble des acquis des travaux de Prinzhorn, de Morgenthaler, les premiers à s'intéresser à l'art des malades mentaux, des cliniciens de la psycho-pathologie, des ethnologues et des préhistoriens, et finalement des artistes modernes, incluant les cubistes et les surréalistes qui se trouvent disqualifiés sous la notion de primitivisme. Pour Waldemar George, la fin de l'humanisme chrétien se marque par le fait que l'homme "se mêle aux peuplades primitives".

2. La création rencontre les arts populaires

Le renversement du primitivisme de valeur négative en valeur positive, en ce qui concerne l'influence des arts de traditions non-européennes sur l'art moderne, opéré très tôt dans les milieux artistiques, se fit dans le grand public à partir des travaux de Robert Goldwater (1938) jusqu'à l'exposition organisée en 1984 par William Rubin au MoMA (New York) *Primitivism'in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*.⁶⁶

En ce qui concerne la catégorie des arts populaires et de ce qu'on appelle aussi "outsider art", le renversement en valeur positive s'opère après la seconde guerre mondiale. C'est sous le vocable d'"homme du commun" que paraît en 1944 à Paris l'une des toutes premières études consacrées à Jean Dubuffet⁶⁷. Pierre Seghers qui en est l'auteur décrit l'artiste comme un héros ("dix ans d'isolement et de travail lui ont donné son mode d'expression"), ni bourgeois, ni communiste, "homme du commun" parce qu'il a un pied dans le monde de l'art et un autre en dehors: Dubuffet fut d'abord négociant en vin avant de devenir l'artiste qu'on connaît; il prend le métro et s'intéresse aux graffitis dans les pissotières!

Avec Dubuffet, le retard devient avance. Gaëtan Picon l'écrit en 1973:

Il est exceptionnel de commencer si tardivement une carrière d'artiste : la précocité caractérise presque tous les artistes importants (Picasso devant une exposition de dessins d'enfants

⁶⁶ GOLDWATER, Robert. *Primitivism in Modern Painting*. New York: Harper & Brothers, 1938.

⁶⁷ SEGHERS, Pierre. *L'Homme du commun ou Jean Dubuffet*. Paris: Poésie 44, 1944. Seghers avait déjà édité le premier catalogue de Dubuffet avec un texte de Louis Parrot, *Jean Dubuffet*, Galerie René Drouin, Pierre Seghers éditeur, Paris octobre 1944.

:"Je n'ai jamais pu faire cela!"). Que signifie ce phénomène du retard que l'on ne peut pas passer sous silence, Dubuffet le soulignant d'ailleurs avec soin, dans la mesure où il le distingue justement de l'artiste traditionnel et le rapproche des héros de l'art brut, le seul compagnonnage qu'il accepte?⁶⁸

Il est intéressant que dans un article célèbre, "Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien"⁶⁹, paru d'abord en italien en 1979 mais vite traduit en français dans la revue *Actes de la recherche en sciences sociales* dirigée par Pierre Bourdieu, les historiens de l'art Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg aient fait de la notion de *retard* une notion dialectique et complexe. En effet, s'ils reconnaissent que la notion spécifique l'avance du centre artistique prescripteur de nouvelles formules dans l'art sur la périphérie où il y a une "persistance typologique" des modèles hérités de la tradition que les auteurs appellent d'une belle formule: "viscosité", ils démontrent que "la périphérie, plutôt que le lieu du retard, a pu être celui de l'élaboration de propositions alternatives également valables."⁷⁰ Ils posent la question: "retard ou écart?", l'écart pouvant signifier la résistance au modèle, à une "domination symbolique", et une proposition alternative. Les auteurs remarquent que cela se marque éventuellement par des emprunts à des écoles étrangères, par exemple dans les régions frontalières qui sont des "doubles périphéries" (ainsi dans l'Italie du Nord, les emprunts à l'école allemande, à Dürer notamment). S'ils évoquent bien le cas de l'art populaire, c'est pour souligner un "retard pluriséculaire"⁷¹.

Pourtant, leur raisonnement pourrait s'appliquer en le transposant au cas Dubuffet. L'artiste est bien entre deux mondes, en situation en somme de "double périphérie": il s'est frotté au monde de l'art dans sa jeunesse, a bien connu Fernand Léger et ensuite, a rompu avec ce monde pour faire autre chose, du commerce. Sa recherche liée à l'"art brut" s'attache à découvrir des œuvres qui ne soient pas celles du modèle dominant et savant.

Pendant des travaux historiques et encore tout récemment la thèse de doctorat de Baptiste Brun⁷² ont pu montrer que l'usage que Dubuffet fait de la

⁶⁸ PICON, Gaëtan. *Le travail de Jean Dubuffet*. Genève: Skira, 1973, p. 27.

⁶⁹ CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo. Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Année 1981, Volume 40, Numéro 1, p. 51-72.

⁷⁰ Ibidem., p.59.

⁷¹ Ibidem., p.54.

⁷² BRUN, Baptiste. *Jean Dubuffet – Face au paradigme primitiviste (1944-1951)*. Paris: Les

notion d'art brut –un art non fait par des professionnels- n'échappe pas toujours aux poncifs de la *primitivité*, qui, au cours du XX^e siècle, a fini, de valeur heuristique positive qu'elle était au départ, par se changer en un *topos* non questionné. Baptiste Brun écrit: "Le primitivisme semble bel et bien déplacé, sans pour autant être dépassé".⁷³ Selon lui, il y a bien une inversion des valeurs, mais dans le maintien d'une hiérarchie paradoxale: l'extraordinaire du chef-d'oeuvre est transformé en authenticité du banal, l'original n'est plus cherché dans les "arts lointains" selon l'expression de Félix Fénéon, mais ramené à l'intérieur de l'Europe, voire à la France, à la province, dans une sorte d'ethnographie du dedans. Enfin, la primitivité n'est plus associée au sujet ou à la forme mais à la matière elle-même, avec une forme d'animisme assumé de Dubuffet.

Pourtant si Dubuffet ne peut pas ou ne veut pas échapper au primitivisme, il réussit pourtant à le faire imploser, de le détruire de l'intérieur. Si l'on suit la démonstration très convaincante de Baptiste Brun, on comprend que la seule manière que Dubuffet a trouvée de soustraire l'Art brut à la "primitivité", c'est de mettre en avant l'"opération artistique" et son résultat: "l'ouvrage"⁷⁴. La pratique (créative, collectionneuse, discursive) devient alors un *outil critique* qui lui permet de poser les premiers jalons de sa révolution anti-culturelle (de l'exposition *L'art brut préféré aux arts culturels* d'octobre 1949 à son texte *Asphyxiante culture* publié en 1968) menée au nom de la création présente (figs.1 e 2).

Après la parution de l'ouvrage de Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (1962) qui fait du bricolage un paradigme de la pensée mythique qui assemble des éléments que la pensée rationnelle, analytique distingue et sépare, et qui reconnaît d'abord que cette pensée est une pensée à part entière, et ensuite qu'elle est le propre de la pensée artistique, c'est l'anthropologue André Leroi-Gourhan, qui dans le second volume "La mémoire et les rythmes" de son ouvrage *Le geste et la parole* paru en 1965⁷⁵, en appelle à un nouveau primitivisme pour sortir de l'impasse où serait à ses yeux l'art contemporain. Son constat est en effet que "la perte de la découverte manuelle, de la rencontre

Presses du Réel, 2016. D'après sa thèse de doctorat de l'université de Nanterre, soutenue en juin 2013.

⁷³ Ibidem, p.276.

⁷⁴ Ibidem, p.396.

⁷⁵ LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel, 1965.

personnelle de l'homme et de la matière au niveau artisanal a coupé l'une des issues de l'innovation esthétique individuelle" ⁷⁶.

Il s'inquiète en voyant "le refus même du rythme dans le tableau blanc ou bleu, ou le refus de la main dans la peinture au mousquet"⁷⁷: on comprend qu'il critique là le monochrome d'Yves Klein et le "boulettisme" de Salvador Dali et de Georges Matthieu. Mais d'un autre côté, il déclare que les artistes se trouvent "au point où se trouvaient les proches prédécesseurs des peintres de Lascaux"⁷⁸ et qu'en plaçant au coeur de leur pratique artistique le "jeu des forces naturelles", en travaillant avec la matière, le geste, le feu, l'eau et la terre, ils opèrent de "réelles plongées dans les structures infra-sapiennes" à l'intersection du hasard et de la psycho-physiologie". Leroi-Gourhan évoque donc une rencontre, par delà les conventions artistiques, entre l'art de l'avenir et l'art à ses origines.

Un art qui serait plus proche de ses origines populaires et même de ses origines tout court, c'est aussi ce que le critique brésilien Mário Pedrosa appelle de ses vœux dans son *Discours aux Tupiniquins ou Nambás* de 1975⁷⁹ publié dans la revue *Versus*. Cette fois, il s'agit d'un point de vue qui n'émane pas d'un Européen, et selon lui, justement, c'est l'art européen qui s'est éloigné des fondements de l'art. Au contraire⁸⁰:

Dans des pays comme le nôtre, qui ne sont pas encore épuisés, même s'ils sont opprimés et sous-développés si on considère notre époque, mais qui ont pour contrainte de flotter sur la ligne de l'Equateur ou qui sont vraiment bien en-dessous, quand on dit que l'art y est primitif ou populaire, cela revient au même que de dire qu'il est futuriste.

Il reconnaît que si l'art dominant est bien présent dans les zones urbaines⁸¹:

En dehors de ces zones, il y a les ateliers d'artisans, sans véritable rémunération, mais où se manifeste un élan anonyme de créativité, d'authentique inventivité, en un mot d'expression collective. L'art dans ces recoins a ses racines dans la nature

⁷⁶Ibidem, p.223.

⁷⁷Ibidem. p.254.

⁷⁸Ibidem, p. 256.

⁷⁹Voir Mário Pedrosa, *Discours aux Tupiniquins*, nouvelle édition commentée, sous la direction d'Ana Gonçalves Magalhães et Thierry Dufrêne, La Petite Collection, Labex Arts H2H, en partenariat avec les Presses du Réel, n°4, 2016.

⁸⁰ PEDROSA, Mário. "Discurso aos Tupiniquins ou nambás", in. ARANTES, Otilia, *Política das Artes*, São Paulo: Edusp, 1995, p. 333.

⁸¹ Ibidem, 333-334.

ou dans tout qui lui appartient – la terre, les pierres, les arbres, les animaux, les idées ou quasi-idées qui protègent tant bien que mal les choses et les gens qui vivent ensemble, se mélangent ou peut-être même se complètent. Ici, ce qui est nature est déjà culture et ce qui est culture est encore nature, mais ils ne se confondent pas ni ne se mêlent, puisqu'il ne s'agit pas d'un processus ternaire dialectique, qui se terminerait par une synthèse. Ce qui arrive ici est autre chose : c'est la naissance d'un quatrième règne, au-delà des trois règnes traditionnels de la nature, l'animal, le végétal, le minéral, à savoir le règne de l'art .

L'idée finale, stimulante et optimiste, d'un quatrième règne, qui serait le "règne de l'art ", fait d'un retard une avance et permet un retour sur l'histoire d'un continent, en rupture avec l'idée d'une primitivité a-historique⁸²: "Les populations déchues de l'Amérique Latine charrient avec elles un passé qu'il ne leur a jamais été possible de surmonter ni même d'exprimer, je veux dire théoriquement."

3. Arts populaires et art contemporain

"Depuis le début du 20e siècle, modernité et recherche d'identité, universalité et culture vernaculaire se sont nourries les unes des autres", écrit Catherine Grenier dans sa préface au catalogue *Modernités plurielles*, l'accrochage des collections historiques (1905-1970) du Musée national d'art moderne (Centre Pompidou, Paris) qu'elle a dirigé en 2013⁸³. Cet essai de réenchantement du musée d'art moderne s'appuyant sur les frottements entre les arts populaires et l'art savant est le prolongement contemporain de la "nouvelle muséologie" de la décennie 1970.

Dans ses notes pour un cours à l'Ecole du Louvre intitulé "Musée et société" (1973) publiées dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière*⁸⁴, recueil de ses textes et cours paru après sa mort en 1989, Rivière, l'un des fondateurs de cette "nouvelle muséologie", s'en prenait déjà au goût *au singulier*, préférant pour sa part parler de "carrousel de goûts" et suggérant qu'on s'intéressât aux disciplines des arts vivants: théâtre vivant; marionnettes; cirque; music-hall.⁸⁵

⁸² Ibidem, p. 336.

⁸³ GRENIER, Catherine. (dir.). *Modernités plurielles 1905-1975*, cat.expo. Musée National d'Art moderne. Paris: éd. Du Centre Georges Pompidou, 2013.

⁸⁴ *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Dunod, 1989.

⁸⁵ *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Dunod, 1989, p.91-95.

En 1975, dans l'ouvrage de synthèse rédigé par Rivière et Desvallées sur les arts populaires en France⁸⁶, les objets d'art populaire créés entre 1760 et 1830 étaient baptisés rétrospectivement "interdisciplinaires" car ils mêlaient "art savant" et milieu populaire. De même, donnant l'exemple et reproduisant des oeuvres de Xavier Parguey (1876-1948), vigneron du Doubs et l'un des artistes chers à Dubuffet, les auteurs parlaient d'"un art spontané que Jean Dubuffet appelle "art brut".⁸⁷ Dans les *Antimémoires* (1967) André Malraux déclarait : "J'aime les musées farfelus, parce qu'ils jouent avec l'éternité". A sa mort à Paris en 1985, à l'âge de 87 ans, Georges-Henri Rivière laissait un tel "musée farfelu", pour parler comme Malraux, ou "musée sentimental", pour parler cette fois comme l'artiste Daniel Spoerri. Il s'agissait d' :

(...) une modeste collection de bibelots qui avaient pour lui une valeur sentimentale: une boule de verre remplie de neige artificielle que l'on secoue, un bougeoir en céramique du début du siècle, un broc miniature, un cendrier en forme de chat roulé en boule, et une petit crocodile en plastique vert *made in Hong Kong*. La boule de neige lui rappelait les chemins de randonnée de Chamonix, le bougeoir ressemblait à celui de ses grands-parents à la ferme, le petit broc était un cadeau de la fondation Gulbenkian au Port, le cendrier provenait d'un supermarché de Tokyo – Rivière y voyait un exemple remarquable d'art populaire de fabrication industrielle. Quant au crocodile, Rivière l'avait acheté à Koweït City: il était fasciné par la perfection de sa forme.⁸⁸

Pour sa part, François Mathey (1917-1993), conservateur puis directeur du Musée des Arts décoratifs à Paris de 1953 à 1985, accueillit en 1960 la première rétrospective de Jean Dubuffet alors que le musée organisait des expositions comme *L'Objet* (1962), la première exposition sur la bande dessinée en 1967, *Artiste/Artisan ?* (1977) ou encore *Métiers de l'art* (1981)⁸⁹. C'est dans cette proximité, *via* l'Art brut, de l'art contemporain et des productions populaires et décoratives que s'origine l'idée d'inviter des artistes pour redonner une forme d'actualité créatrice à des productions parfois délaissées ou jugées d'un registre inférieur. Il faut mentionner notamment

⁸⁶ DESVALLÉES, André et RIVIÈRE, Georges-Henri. *Arts populaires des pays de France*. Paris: éd. Joel Cuénot, 1975.

⁸⁷ Ibidem, p.204.

⁸⁸ GORGUS, Nina. *Le Magicien des vitrines* (1999). Paris: Fondation des Sciences de l'Homme, 2003.

⁸⁹ GILARDET, Brigitte. *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, 2014.

l'exposition *Ils collectionnent* en 1974 où étaient présentées des bottes de Noël brodées par l'artiste Barbara Wirth et les entomologies d'Annette Messager. Le goût des collectionneurs était mis en avant comme un moyen de réenchancement équivalent à celui de l'intérêt des artistes contemporains. Encore tout récemment, au musée des beaux-arts de Lyon, la collection Meymet associant artistes contemporains et productions populaires était exposée sous le titre *Métissages* (figs. 3 e 4).

On doit à Michel de Certeau (1925-1986) l'expression "la beauté du mort" pour expliquer la passion des savants pour l'art et à la littérature populaires⁹⁰. On embaume ce qui a cessé d'être vivant et dans le domaine des arts, c'est fréquemment le musée qui joue le rôle d'embaumeur. C'est pourquoi à l'idée même d'art populaire s'attachent à la fois un parfum de nostalgie, une impossibilité d'en parler autrement qu'à l'imparfait et par compensation, une tendance au réenchancement. Ainsi, les musées s'adressent-ils fréquemment aux artistes contemporains pour réenchancer leurs collections et faire "comme si" les objets et les pratiques ou même les croyances qui leur correspondent étaient toujours actifs et vivants. Mais cette volonté de réenchancement peut conduire à des naïvetés et à des contresens, et surtout à une perception incorrecte de la position et de la responsabilité du visiteur. Le risque est double: soit d'accentuer la distance d'avec ce qu'il voit en englobant les objets d'art populaire dans une sorte de catégorie lointaine et a-historique: celle du primitivisme, soit à l'inverse de nier la distance et de cultiver l'illusion d'un nouvel animisme avec des objets dotés d'une âme toujours vivante. Pourtant, certains artistes, parmi les plus intéressants, ont su ouvrir une troisième voie en se servant des pratiques et des objets de création populaires en fonction de leurs propres objectifs sans tomber ni dans l'écueil du primitivisme, ni dans celui de l'animisme.

Ainsi, nombre d'artistes contemporains travaillent-ils de nouveau avec la marionnette ou l'automate. Wael Shawky (Alexandrie, 1971) s'est inspiré de l'ouvrage d'Amin Maalouf sur les croisades dans son film *Cabaret Crusades. The Horror Show File* (2010): sa particularité était de mettre en scène des marionnettes de deux cents ans d'âge, celles de la collection Lupi (Turin), mais il a créé lui-même ses propres marionnettes. Mais avant lui, Christian

⁹⁰ CERTEAU, Michel de. La beauté du mort. In: *La culture au pluriel*. Paris: Christian Bourgeois, 1974.

Boltanski, Mike Kelley, Paul Mc Carthy, Tony Oursler, Annette Messenger ont créé à partir de poupées de chiffon, de peluches, de pantins plus ou moins grossiers, répondant à leur manière à l'éternelle question de la proximité de l'homme et de la créature artificielle. Au-delà du rapport avec les avant-gardes du début du siècle, cette génération se rattache à une tradition romantique (Kleist) et post-romantique (Lautréamont) qui s'incarne encore au XX^e siècle dans les "objets à fonctionnement symbolique" surréalistes et les "bio-objets" de Tadeusz Kantor. Elle annonce des artistes comme les Américains Matt Mullican et Mike Kelley. Des formes populaires jugées mineures par la haute culture: sculptures animées, statues de procession, mannequins, figures de cire, marionnettes, automates, poupées etc, ont donc été reconsidérées. La réactivation et la réintégration dans l'art savant, celui de l'avant-garde, de ces formes populaires va de pair avec les emprunts aux "cultures autres" ou encore aux cultures techniques (celle de l'ingénieur et de l'artisan).

Considérons de ce point de vue et pour conclure *Modern Procession* (*La procession moderne*) conçue par l'artiste Francis Alÿs dans les rues de New York City le 23 juin 2002⁹¹. Qu'ont vu les passants dans les rues de New York ce jour-là? Un étrange cortège entre Midtown et Queens comprenant un policeman à cheval en tête, un porteur de bannière suivi de personnes répandant des pétales de roses et fabricant des bulles de savon, puis une clique de musiciens péruviens et quatre groupes de porteurs de palanquins véhiculant respectivement une roue de bicyclette sur un tabouret de cuisine, la représentation d'une femme debout, un tableau avec des femmes nues dont certaines à peine reconnaissables et une femme vivante assise sur une chaise, avec de beaux cheveux longs, pas toute jeune, dans une grande robe. L'ambiance était bon enfant, joyeuse avec la musique entraînante, les participants plutôt jeunes, avec pour les porteurs des tee-shirts qui, comme la bannière portée en tête de cortège, portaient le nom du MoMA (Museum of Modern Art) de New York. On comprenait donc qu'il s'agissait de reproductions d'oeuvres et d'une femme qui avait à voir avec le "monde de l'art". Pour qui

⁹¹ALÿS, Francis. *The Modern Procession*, New York, Public Art Fund, 2004. Public Art Fund accepte en décembre 2001 de commanditer la "procession moderne": un film sera fait et un artiste vivant sera également transporté (parmi une douzaine de noms suggérés, dont deux sculpteurs: Louise Bourgeois et Richard Serra, Kiki Smith est choisie). Une fois la procession accomplie, le MoMA présente *Projects 76* au MoMA QNS : la vidéo, les photographies prises et des dessins faits par l'artiste.

aurait suivi le cortège de bout en bout, il serait allé du site du MoMA historique dans Manhattan jusqu'au provisoire site de présentation d'une partie des collections (pendant les travaux qui devaient avoir lieu dans le bâtiment principal) dans le quartier périphérique de Queens. Parmi les trois œuvres reproduites, il y avait *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, *Femme debout* de Giacometti et le ready-made *Roue de bicyclette* de Duchamp.

L'artiste concepteur de cette manifestation, Francis Alÿs, vit et travaille à Mexico City et il a délibérément conçu cet *event* comme une procession religieuse. Il avait même été convenu que, comme les figures des saints faisaient parfois halte dans des églises pour "visiter" d'autres icônes, on s'arrêterait à PS1 ou à quelque autre musée. Alÿs, qui avait été contacté pour intervenir au MoMA en 1999, avait su que le MoMA s'apprêtait à ouvrir l'annexe du Queens et à y envoyer des chefs d'œuvre de sa collection. Après avoir assisté à la procession de Santa Cruz à Morelos (Mexico), il avait proposé de faire une procession des œuvres du MoMA.

Francis Alÿs est emblématique de ces artistes qui ne cherchent pas un quelconque réenchantement factice en ayant l'air de "faire populaire" mais qui utilisent certaines pratiques ou objets populaires simplement parce qu'ils reconnaissent les praticiens, marionnettistes, gens de cirque, forains, musiciens de fanfare pour leurs émules, pour leurs égaux. Ceux-ci les libèrent de l'héritage de conventions et d'usages acquis, et en retour, les artistes coopèrent avec eux. Ainsi se trouvent articulés sans brouillage l'approche conceptuelle, la visualité et l'expérience tactile.

Michel de Certeau qui vint fréquemment au Brésil a consacré un texte éclairant à l'explorateur Jean de Léry (1536-1613), auteur de *l'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578)⁹². L'explorateur, interdit de participer aux cérémonies des tribus brésiliennes qu'il visitait, avait ouvert un trou dans le mur végétal de sa case pour y observer à distance la fête dont il était exclu. Léry confessa par la suite dans ses écrits qu'il avait gardé la nostalgie de ces chants lointains et qu'ils constituèrent longtemps le fond poétique de ses études. Il avait cependant clairement conscience d'avoir écrit ce que précisément il n'avait pas vécu. Les musées d'arts populaires et les musées de société

⁹² CERTEAU, Michel de. Ethnographie. L'oralité ou l'espace de l'autre : Léry. In: *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, chapitre V, p. 215-248.

mettent aujourd'hui le visiteur dans la position de l'explorateur découvrant par le trou du voyeur d'autres mondes et d'autres temps. Les chants qui envoûtaient Léry y sont fréquemment remplacés, comme dans la Galerie de la Méditerranée au MuCEM, Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, de Marseille, par des oeuvres d'artistes contemporains insérées au coeur des collections (figs. 5 et 6). Aux artistes, aux conservateurs et aux historiens de l'art, d'éviter la tentation d'une démarche décontextualisée et a-historique ou de céder à la tentation d'un nouvel animisme!

ARTES POPULARES E CRIAÇÃO

Thierry Dufrêne
Université Paris Ouest Nanterre

As relações entre artes populares e a criação contemporânea, há muito tempo conhecem verdadeiras convulsões e ainda hoje são objeto de diversas pressões e mutações. Muitos autores, de Michel Foucault a Richard Sennett, através dos defensores dos *cultural studies* mostraram a alternância ao longo da história de momentos de circulação de modelos e práticas culturais de um lado, e a escalada social e momentos de ruptura e dominação simbólica por outro. É basicamente como se a vontade de distinção das classes dominantes e das elites que ditam o gosto dominante, tendem por sua vez a empurrá-los para se diferenciar da cultura popular quando em outros momentos as circulações foram mais fluidas. Lembraremos, em primeiro lugar, a longa *trend* de criação "cultura" em comparação às artes populares desde a segunda metade do século XVIII, quando se implementam os discursos da norma da arte acadêmica. Esta *trend* se mantém até a metade do século XX. Veremos que a segunda metade do século passado reaproxima a criação às artes populares, da mesma forma que a arte contemporânea dialoga cada vez mais com as artes extra-ocidentais. É porque constatamos desde os anos 1970 uma atração frequente dos artistas contemporâneos de "revisitar" as coleções de museus de arte popular e museus da sociedade étnico, enquanto as apresentações da Arte Moderna e Contemporânea são pontuadas por objetos pertencentes às chamadas artes menores ou extra-ocidental. Uma tal vontade, legitimada por si mesma, traz o perigo de ceder à tentação de "re-encantamento" no qual o espírito crítico e histórico tende a se perder.

1. As artes populares rebaixadas pela criação contemporânea

Desde meados do século XVIII, a arte culta é demarcada pelas artes populares. Em 1759, em seu *Parallèle entre la peinture et la sculpture*, o conde de Caylus (1692-1765) escreveu: "Ainda vemos em nossos vilarejos várias estátuas de santos turvas de muitas cores; os sentidos grosseiros dos nossos camponeses são atingidos por esta ligação e é a única coisa que podemos compreender." Em 1778, em *Le tombeau de Winckelman*, o filósofo alemão Johann Gottfried von Herder (1744-1803), propõe que "Deixemos de lado as

figuras grosseiras que podem ter sido feitas pelos gauleses, as crianças e anões, pois elas não são arte, (que) começa onde começa a arte, isto é com os Etruscos."⁹³

A reprovação dos "cultos" fez também a mistura entre as artes populares, as produções medievais e os "fetiches" vindo do exterior. Assim, em 1878, Louis Courajod, conservador do Museu do Louvre, quando apresentou na Exposição Universal um *Christ* (Borgonha, século XII), uma obra-prima da arte românica da Borgonha, e a fez entrar no Louvre, teve que defendê-la na *Gazette des beaux-arts* em 1884, chamando-a de "obra da elite." Um jornalista chamado Piot fala, por sua vez, de "obra horrível" a instar os "fetiches dos povos selvagens da Oceania," ocupação "gótica" dos "camponeses da Forêt-Noire que passam suas longas festas a esculpir larvas."⁹⁴

A autonomização das "belas artes" em relação às artes populares na era acadêmica passa igualmente pela rejeição de artesanato, notadamente dos autômatos, fora do campo da arte. Assim, o *Dictionnaire des beaux-arts portatif* (1753) opõe as "artes liberais" às "artes mecânicas"⁹⁵. O filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) está sozinho em seu sonho de uma possível reconciliação entre artes e técnicas em *Drôle de Pensée, touchant une nouvelle sorte de représentations* (1695). Esse "pensamento inspirado pela Representação que estava em Paris em setembro 1675 sobre o rio Sena, uma Máquina usada para andar sobre a água" era criar uma forma de academia de ciências e dos prazeres onde a arte teria seu lugar:

As representações eram, por exemplo as Lanternas Mágicas (podíamos começar por lá), voos, meteoros artificiais, todos os tipos de maravilhas ópticas; uma representação do céu e dos astros... Máquina Real de corrida de cavalos artificiais ... Teatro da natureza e da arte.

Mais raros no século XIX foram aqueles sensíveis ao modo de animação próprio das esculturas medievais, além das mecânicas. Eugène Delacroix foi um deles. Em seu *Journal*, escreveu em 1855:

⁹³ HERDER, J.G. *Le tombeau de Winckelmann* (1778; première édition J.G. Herder et J.W. Goethe, 1832), Paris, Jacqueline Chambon (traduction Marianne Charrière), 1993, p. 50.

⁹⁴ Ver dossier Departamento de esculturas, Louvre, R.F.1082.

⁹⁵ Conferir: MICHAUD, Eric. *Histoire de l'Art. Une discipline à ses frontières*. Paris: Hazan, 2005.

Ainda me lembro da pequena figura da Morte, que soava as horas em um velho relógio de igreja em Estrasburgo, o qual vi descartado com todos aqueles que fizeram a sua parte, o velho, o jovem, etc.; é um objeto terrível, mas não somente hediondo: quando formam as figuras de demônios ou anjos, a imaginação vê aquilo que eles desejam fazer, através da sensibilidade e falta de proporções⁹⁶.

Raros também são aqueles que defenderam por sua vez as esculturas populares e estátuas vindas do além-mar. Este foi o caso em 1851 Champfleury, o teórico do realismo, amigo de Gustave Courbet. Depois de ter ficado encantado de ver nas as Tulherias os ritos dançantes indígenas trazidos por Catlin (1845), publicou nas colunas do *National* uma série de artigos sobre as "artes populares", onde defendeu também as artes francesas camponesas que os "ídolos da Nova Caledônia", diziam mais tarde, em 1869, que: "Um ídolo esculpido de um tronco de árvore pelos selvagens é mais próximo ao Moisés de Michelangelo que a maioria das estátuas Salões anuais"⁹⁷

Em 1881, Karl-Joris Huysmans que detestou "os emplastros oficiais", no salão de 1879, aplaudiu a *Pequena Bailarina de Quatorze Anos* de Degas, que vestia, como se sabe, com uma fita e um tutu, parecia irmã das estátuas de procissões que se via na ocasião, a comparação para por aí, naturalmente. Não foi apenas com a arte moderna que novas pontes foram estabelecidas entre a arte culta e a arte popular⁹⁸. Em sua conferência de 1913, "Escultura de hoje" Apollinaire profetizou uma nova arte que não hesitaria mais em colocar os seus pés na "arte popular":

Os antigos tinham a estátua de Memnon; podíamos ter autômatos, estátuas soantes e policromia. A arte popular não tem culpa de usar o autômato.

Ela estava em todos os comerciantes de aparelhos de barbear, de pó ao percevejo. Estava também em orgãos e carrosséis das festas populares. Somente o artista os ignora, na monocromia, na imobilidade, na imitação mais ou menos distante da figura humana (...)⁹⁹

⁹⁶ *Journal d'Eugène Delacroix*, éd. Plon, 1895, p.87-88. Na data de 25 de setembro 1855.

⁹⁷ CHAMPFLEURY. *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, Dentu, 1869, Préface, p.XII.

⁹⁸ Ver a tese de doutorado de Claire Le Thomas, *Racines populaires d'un art savant. Innovations cubistes et pratiques ordinaires de création (1908-1914)* soutenue à l'université de Nanterre, 2008. Prêmio de teses do Musée d'Orsay. A publicar.

⁹⁹ APOLLINAIRE, Guillaume. La sculpture d'aujourd'hui. In: *Chroniques et paroles sur l'art, Œuvres en prose complètes*, Tome II, Édition de Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p.594-598, citação p.597.

Sabemos que o grande crítico de arte defendia, ao mesmo tempo a entrada no Louvre da arte extra-ocidental (artes primitivas), situando-se na mesma linha de Champfleury, já mencionado. Em sua conferência de 1913, escreveu:

Alguns escultores, no entanto, têm procurado quebrar essa simples imitação de formas conhecidas. Estes são os *negros* da África e Polinésia. Os fetiches singulares que podem ser admirados em Paris, no Museu Trocadéro permaneceram até agora desprezados pelos artistas, assim como pelo público. Somente etnólogos se preocuparam por causa do caráter religioso desses objetos. Hoje em dia, essas obras expressivas entraram no domínio da arte.¹⁰⁰

Em maio-junho de 1907, Picasso já havia entrado no museu etnográfico do Trocadero, inaugurado em 1878, este "hediondo museu", como ele disse, com terror respeitoso. André Malraux relatou suas palavras *Tête d'obsidienne* (1974): "Todos os fetiches, eles servem para a mesma coisa. Eles foram armas. Para ajudar as pessoas a não mais serem submissas aos espíritos, para tornarem-se independentes. São ferramentas."

Se para o antropólogo Lucien Lévi-Bruhl, a "mentalidade primitiva" é conotado positivamente em 1922,¹⁰¹ abrindo o caminho à obra-prima de Claude Lévi-Strauss, *O Pensamento Selvagem*, publicado em 1962¹⁰², o crítico de arte Waldemar George defende o contrário, quando realiza a exposição Picasso na Galeria Georges Petit em Paris, em 1932, em um artigo intitulado "Genèse d'une crise". Tomando Picasso como sintoma se não como responsável pela crise cultural do Ocidente, ligada à grande crise do capitalismo de 1929, escreveu: "O homem quer terminar. Ele se mistura com os povos primitivos. Ele questiona os rabiscos de crianças e dos loucos, a escrita automática. O homem está condenado."¹⁰³

George fez, notavelmente, um amalgama significativo entre as questões do homem e artista modernos com culturas tribais, africanas e da Oceania, de modo que a cultura dos *outros*, e seus empréstimos às formas julgadas inferiores ou desviantes da cultura ocidental: "rabiscos de crianças" e "desenhos de loucos". A reprovação é a mesma: a falta de elaboração e de

¹⁰⁰ Ibidem., p.595

¹⁰¹ LÉVY-BRUHL, Lucien. *La mentalité primitive*. Paris: Les Presses universitaires de France. Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1922.

¹⁰² LEVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.

¹⁰³ GEORGE, Waldemar. *Genèse d'une crise: L'Amour de l'art*, 1932, 8.

transformação estética: "escrita automática, os dados de imediato". Seriam produções instintivas não sublimadas pelo trabalho artístico.

Assim, o conjunto de trabalhos adquiridos de Prinzhorn, de Morgenthaler, os primeiros a se interessar pela arte dos doentes mentais, foram os médicos da psicopatologia, os etnólogos e pré-historiadores, e finalmente os artistas modernos incluindo os cubistas e os surrealistas que são desqualificados sob a noção do primitivismo. Waldemar George, o fim do humanismo cristão se marca pelo fato de que o homem "se mistura aos povos primitivos".

2. A criação encontra as artes populares

A reversão do primitivismo de valor negativo em valor positivo, no que concerne a influência das artes de tradições não-europeias em arte moderna, opera muito cedo nos círculos artísticos, se dá ao público em geral a partir do trabalho de Robert Goldwater (1938) até a exposition organizada em 1984 por William Rubin no MoMA (Nova Iorque) *Primitivism'in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*.¹⁰⁴

Em relação à categoria de artes populares e daquilo que também se chama de "outsider art", a reversão em valor positivo se opera após Segunda Guerra Mundial. É sob o termo de "homem comum", que apareceu, em 1944, em Paris, um dos primeiros estudos consagrados de Jean Dubuffet¹⁰⁵. Pierre Seghers que pelo autor descrito como um herói artista ("dez anos de isolamento e de trabalho lhes dera seu modo de expressão"), nem burguesa nem comunista, "homem comum", porque tem um pé no mundo da arte e outro fora: Dubuffet foi comerciante de vinhos antes de se tornar o artista que conhecemos; ele pega o metrô e se interessa pelo grafitti nos mictórios!

Com Dubuffet, o atraso se torna avanço. Gaëtan Picon escreveu em 1973:

É excepcional começar tão tarde a carreira de artista: a precocidade caracteriza quase todos os artistas importantes (Picasso diante de uma exposição de desenho de crianças, afirmou: "Eu nunca poderia fazer isso!"). O que significa este

¹⁰⁴ GOLDWATER, Robert. *Primitivism in Modern Painting*. New York: Harper & Brothers, 1938.

¹⁰⁵ SEGHERS, Pierre. *L'Homme du commun ou Jean Dubuffet*, Paris, Poésie 44, 1944. Seghers havia já editado o primeiro catálogo de Dubuffet com um texto de Louis Parrot, *Jean Dubuffet*, Galerie René Drouin, Pierre Seghers éditeur, Paris octobre 1944.

fenômeno de atraso que não podemos ignorar, que Dubuffet assinala tão bem, ao distinguir justamente do artista tradicional aproximando-o dos heróis da *art brut*, a única companhia que ele aceita?¹⁰⁶

É interessante que em um artigo célebre, "Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien"¹⁰⁷, surgido em italiano em 1979, é traduzido para o francês na revista *Actes de la recherche en sciences sociales*, liderada por Pierre Bourdieu, os historiadores da arte Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg fazem do conceito de atraso algo dialético e complexo. Na verdade, eles reconhecem que o conceito específico de avanço do centro artístico prescrito de novas fórmulas na arte da periferia, onde há uma "persistência tipológica" dos modelos herdados da tradição que os autores nomeiam belamente de "viscosidade", demonstram que "a periferia, mais do que lugar de atraso, pode ser o lugar de elaboração de propostas alternativas igualmente valiosas."¹⁰⁸ Eles propõem a questão: "atraso ou diferença?" A diferença pode significar a resistência ao modelo, a uma "dominação simbólica", e uma proposição alternativa. Os autores observam que esta se imprime, eventualmente, através de empréstimos a escolas estrangeiras, por exemplo nas regiões fronteiriças que são "duplas periferias" (como no norte da Itália, os empréstimos à escola alemã, notavelmente a Dürer). Se eles evocam o caso da arte popular é para destacar um "atraso pluri-secular"¹⁰⁹.

No entanto, o seu raciocínio poderia se aplicar em transposição ao caso de Dubuffet. O artista está entre dois mundos, em uma situação de fato de "periferia dupla": Ele se enfrentou com o mundo da arte em sua juventude, conheceu bem Fernand Leger e, em seguida, rompeu com este mundo para fazer outra coisa, comércio. Sua pesquisa relacionada com a "*art brut*" se propõe a descobrir as obras que não são as do modelo dominante e culto.

Contudo as obras históricas e, mais recentemente, a tese de doutorado de Batista Brun¹¹⁰ foram capazes de mostrar que o uso que Dubuffet faz da noção de *art brut* - uma arte não feita por profissionais - nem sempre escapa

¹⁰⁶ PICON, Gaëtan. *Le travail de Jean Dubuffet*. Genève: Skira, 1973, p. 27.

¹⁰⁷ CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo. " Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien" *Actes de la recherche en sciences sociales* Année 1981, Volume 40, Numéro 1, p. 51-72.

¹⁰⁸ Ibidem., p.59.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 54.

¹¹⁰ BRUN, Baptiste. *Jean Dubuffet – Face au paradigme primitiviste (1944-1951)*. Paris: Les Presses du Réel, 2016. Segundo tese de doutorado da Université de Nanterre, defendida em 2013.

dos clichês da *primitividade* que, ao longo do século XX, chegou em um valor heurístico positivo mudando um *topos* inicialmente não questionado. Baptiste Brun escreveu: "Primitivismo parece deslocado, sem no entanto, ser ultrapassado"¹¹¹. Segundo ele, há uma inversão dos valores, mas na manutenção de uma hierarquia paradoxal: a extraordinária obra-prima é transformado em autenticidade do banal, o original não é mais buscado nas "artes distantes", de acordo com a expressão de Felix Fénéon, mas reconduzido ao interior da Europa de fato à França, à província, em uma espécie de etnografia do interior. Finalmente, a primitividade não está mais associado ao sujeito ou à forma, mas a própria materialidade, com uma forma de animismo assumido Dubuffet.

No entanto, se Dubuffet não pode ou não deseja mais fugir do primitivo, ele consegue implodir, lhe destruir por dentro. Se seguirmos a demonstração muito convincente de Baptiste Brun, compreendemos que a única maneira Dubuffet encontrou para subtrair "primitividade" da *art brut* é destacar a "operação artística" e seu resultado: a obra¹¹². A prática (criativa, colecionista, discursiva) torna-se uma *ferramenta crítica* que lhe permite estabelecer os fundamentos de sua revolução anti-cultural (da exposição *L'art brut préféré aux arts culturels* de outubro de 1949 ao texto publicado em 1968 *Asphyxiante culture*) realizado em nome desta criação presente (figs. 1 e 2).

Após a publicação da obra de Lévi-Strauss, *O Pensamento Selvagem* (1962) que faz uma mistura paradigmática do pensamento mítico que junta os elementos com o pensamento racional, analítico distingue e separa e reconhece também que este pensamento é um pensamento separado, e portanto, é próprio do pensamento artístico, é o antropólogo André Leroi-Gourhan, que no segundo volume "La mémoire et les rythmes" de sua obra *Le geste et la parole* publicada em 1965¹¹³, apela para um novo primitivismo para sair do impasse onde estaria ao seu entender a arte contemporânea. Sua conclusão é em efeito que "a perda da descoberta manual de encontro pessoal entre o homem e a matéria no nível artesanal rompe com um dos problemas da inovação estética individual."¹¹⁴ Ele se preocupa em ver "a mesma recusa do ritmo no quadro branco ou azul, ou a recusa da mão na tinta jogada sobre a

¹¹¹Ibidem, p.276.

¹¹²Ibidem, p.396.

¹¹³ LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel, 1965.

¹¹⁴Ibidem, p.223.

superfície da tela"¹¹⁵: entendemos que ele critica a o monocromático de Yves Klein e o *boulettisme* de Salvador Dalí e Georges Matthieu. Mas, por outro lado, ele declara que os artistas se encontravam "no ponto onde se encontravam os próximos predecessores dos pintores de Lascaux"¹¹⁶ e que colocavam no coração de sua prática artística o "jogo de forças naturais", trabalhando com matéria, gesto, fogo, água e terra, eles operam em "mergulhos reais nas estruturas *infra-sapiennes*", na "intersecção do acaso e da psico-fisiologia". Leroi-Gourhan evoca um encontro, para além das convenções artísticas, entre a arte do futuro e da arte em suas origens.

Uma arte que seria mais próxima das origens populares e mesmo das origens *tout court*, é também o que o crítico brasileiro Mário Pedrosa defende em seu Discurso aos Tupiniquins ou Nambás de 1975¹¹⁷ publicado na revista *Versus*. Desta vez, ele age de um ponto de vista que não o de um europeu é o seu, justamente, é a arte europeia, que está longe dos fundamentos da arte. Pelo contrário¹¹⁸:

Em países como os nossos, que não chegam esgotados, ainda que oprimidos e subdesenvolvidos, no nível da história contemporânea, mas que flutuam por sua situação necessária sobre a linha do meridiano maior ou francamente mais abaixo dela, quando se diz que sua arte é primitiva ou popular vale tanto quanto dizer que é futurista.

Ele reconhece que se a arte dominante está presente em áreas urbanas¹¹⁹:

Fora dessas áreas há as oficinas de artesanato, o trabalho não propriamente assalariado, mas onde se trava o esforço anônimo da criatividade, da inventividade autêntica, quer dizer, o esforço para a coletividade. A arte nesses rincões tem suas raízes na natureza ou tudo o que a esta pertence - terra, pedras, árvores, bichos, ideias ou quase ideias que escudam dificilmente das coisas e das gentes que com estas convivem, com estas se misturam ou talvez se completam. Aqui, o que é natureza, já é cultura, e o que é cultura ainda é natureza, mas não se confundem e menos ainda se fundem, pois não se trata do processo triédrico da dialética, que terminaria ainda que provisoriamente em uma síntese. O que aqui acontece é outra

¹¹⁵Ibidem. p.254.

¹¹⁶Ibidem, p. 256.

¹¹⁷Ver PEDROSA, Mário. Discours aux Tupiniquins, nova edição comentada, com a direção de Ana Gonçalves Magalhães e Thierry Dufrêne, La Petite Collection, Labex Arts H2H, em parceria com les Presses du Réel, n°4, 2016.

¹¹⁸PEDROSA, Mário. "Discurso aos Tupiniquins ou nambás", in. ARANTES, Otilia, *Política das Artes*, São Paulo: Edusp, 1995, p. 333.

¹¹⁹Ibidem, 333-334.

coisa, é o nascimento de um quarto reino, mas para lá dos três tradicionais da natureza, o animal, o vegetal, o mineral, quer dizer, o reino da arte.

A ideia final, estimulante e otimista, de um quarto reino, que seria o "reino da arte" faz do atraso um avanço e permite um retorno à história de um continente, rompendo com a ideia de um primitivo a-histórico¹²⁰: "As populações destituídas da América Latina carregam consigo um passado que nunca lhes foi possível sobrepujar ou sequer exprimir, quer dizer, fazê-lo teoricamente."

3. Artes Populares e Arte Contemporânea

A partir do início do século XX, modernidade e busca de identidade, universalidade e cultura vernacular se nutrem umas às outras, escreve Catherine Grenier em seu prefácio para o catálogo *Modernités plurielles*, costurando as coleções históricas (1905-1970) do Musée national d'art moderne (Centre Pompidou, Paris) que dirigiu em 2013¹²¹. Esta tentativa de reencantamento do museu de arte moderna se construiu no atrito entre as artes populares e as artes cultas é o prolongamento contemporâneo da "nova museologia" da década de 1970.

Em suas anotações para um curso na École du Louvre, intitulado "Musée et société" (1973), publicadas em *La muséologie selon Georges Henri Rivière*¹²², coletânea de seus escritos e cursos publicados depois de sua morte em 1989, Rivière, um dos fundadores da "nova museologia", já utilizava o gosto *no singular*, preferindo, por sua vez, falar de "carrossel de gostos" e sugerindo que se interessava pelas disciplinas das artes do espetáculo: teatro; marionetes; circo; music hall.¹²³

Em 1975, no livro de síntese redigida por Rivière e Desvallées sobre as artes populares na França¹²⁴, os objetos de arte popular criados entre 1760 e 1830 foram retrospectivamente batizados de "interdisciplinares", pois eles misturaram "arte culta" ao meio popular. Da mesma forma, davam o exemplo e

¹²⁰ Ibidem, p. 336.

¹²¹ GRENIER, Catherine. (dir.), *Modernités plurielles 1905-1975*, cat.expo. Musée National d'Art moderne, Paris, éd. Du Centre Georges Pompidou, 2013.

¹²² *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Dunod, 1989.

¹²³ Ibidem, pp.91-95.

¹²⁴ DESVALLÉES, André e RIVIÈRE, Georges-Henri. *Arts populaires des pays de France*, Paris, éd. Joel Cuénot, 1975.

reproduziam as obras de Xavier Parguey (1876-1948), enólogo do Doubs e um dos artistas caros à Dubuffet, os autores falaram de "uma arte espontânea" que Jean Dubuffet chama de "art brut"¹²⁵. No *Antimémoires* (1967) André Malraux declara: "Eu amo os museus excêntricos porque eles jogam com a eternidade." Na ocasião de sua morte em Paris em 1985 aos 87 anos, Georges-Henri Rivière deixou um tal "museu excêntrico", para usar o termo de Malraux, ou um "museu sentimental", para usar desta vez o termo do artista Daniel Spoerri. Esta foi:

(...) uma coleção modesta de bibelôs que tinham para ele um valor sentimental: uma bola de vidro cheia de neve artificial que é sacudida, um castiçal de cerâmica do começo do século, um jarro em miniatura, um cinzeiro em forma de gato enrolado, e um pequeno crocodilo de plástico verde *made in Hong Kong*. A bola de neve o lembrava das trilhas de caminhada de Chamonix, o castiçal se assemelhava àquele da fazenda de seus avós, o pequeno jarro foi um presente da Fundação Gulbenkian no Porto, o cinzeiro foi comprado em um supermercado em Tóquio - Rivière o via como um exemplo notável de arte popular da produção industrial. Quanto ao crocodilo, Rivière o comprara na Koweït City: ele era fascinado pela perfeição de sua forma¹²⁶.

Por sua vez, François Mathey (1917-1993), conservador depois diretor do Musée des Arts décoratifs de Paris entre 1953-1985, acolheu em 1960 a primeira retrospectiva de Jean Dubuffet, enquanto o museu organizava exposições como *L'Objet* (1962), a primeira exposição em desenho em quadrinhos em 1967, *Artiste/Artisan?* (1977), ou ainda *Métiers de l'art* (1981)¹²⁷. Esta proximidade, *via* Art Brut, da arte contemporânea e das produções populares e decorativas que originaram da ideia de convidar os artistas a restaurar uma forma de atualidade criativa para produções por vezes rejeitas ou julgadas como um registo inferior. É necessário mencionar, notavelmente, a exposição *Ils collectionnent* de 1974, na qual se apresentou as botas de Papai Noel bordadas pela artista Barbara Wirth e as entomologias de Annette Messenger. O gosto dos colecionadores foi apresentado como um meio de re-encantamento equivalente ao do interesse de artistas contemporâneos. Até

¹²⁵ Ibidem, p.204.

¹²⁶ GORGUS, Nina. *Le Magicien des vitrines* (1999). Paris: Fondation des Sciences de l'Homme, 2003.

¹²⁷ GILARDET, Brigitte. *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, 2014

recentemente, no Museu de Belas Artes de Lyon, a coleção Meymet que associava artistas contemporâneos e a produções populares, era exibida sob o título *Métissages*. (figs. 3 e 4)

Devemos a Michel de Certeau (1925-1986) a expressão "a beleza da morte" para explicar a paixão de estudiosos de arte e literatura popular¹²⁸. Embalsamamos aquilo que não é mais vivo e, no domínio das artes, é o museu que cumpre a função de embalsamador. É porque ideia mesma de arte popular se liga por sua vez a um cheiro de nostalgia, à impossibilidade de falar ao contrário do imperfeito e em compensação a uma tendência de re-encantamento. Assim, os museus freqüentemente abordam artistas contemporâneos para o re-encantamento de suas coleções e para fazer "como se" os objetos e práticas ou mesmo crenças que lhes correspondem ainda estejam ativos e vivos. Mas esse desejo de re-encantamento pode levar a erros de interpretação e ingenuidade, especialmente pela percepção incorreta da posição e da responsabilidade do visitante. O risco é duplo: tanto de acentuar a distância com o que ele vê abrangendo objetos de arte popular em uma espécie de categoria distante e a-histórica: a do primitivismo, ou, inversamente, negar a distância e cultivar a ilusão de uma nova aura com objetos dotados de uma alma sempre viva. No entanto, certos artistas, os mais interessantes, puderam abrir uma terceira via de práticas e de objetos de criação populares em função de seus próprios objetivos, sem cair na armadilha do primitivismo, nem do animismo.

Assim, muitos artistas contemporâneos que trabalharam novamente com a marionete ou o autômato. Wael Shawky (Alexandria, 1971) se inspirou na obra de Amin Maalouf sobre as Cruzadas em seu filme *Cabaret Crusades. The Horror Show File* (2010): sua particularidade está em colocar em cena marionetes de duzentos anos idade, aquelas da coleção Lupi (Turim), mas ele mesmo criou as suas próprias marionetes. Mas antes dele, Christian Boltanski, Mike Kelley, Paul Mc Carthy, Tony Oursler, Annette Messager criaram a partir de bonecas de chifon, de pelúcia, de fantoches, mais ou menos grosseiros, respondendo à sua própria maneira para a eterna questão da proximidade do homem e da criatura artificial. Além da relação com as vanguardas do início do século, esta geração se conecta com uma tradição romântica (Kleist) e pós-

¹²⁸ CERTEAU, Michel de. La beauté du mort. In: *La culture au pluriel*. Paris: Christian Bourgeois, 1974.

romântica (Lautréamont) que se encarna também no século XX nos "objetos de função simbólica" surrealistas e "bio-objetos" de Tadeusz Kantor. Ela anuncia os artistas como os americanos Matt Mullican e Mike Kelley. As formas populares julgadas menores pela alta cultura: esculturas animadas, estátuas de procissão, manequins, figuras de cera, marionetes, autônomos, bonecas, etc, foram novamente reconsideradas. A reativação e reintegração na arte culta, aquela da vanguarda, das formas populares vai em par com empréstimos as "outras culturas" ou ainda as culturas técnicas (aquela do engenheiro e do artesão).

Levamos em consideração este ponto de vista perspectiva e, para concluir, *Modern Procession (La procession moderne)* concebida pelo artista Francis Alÿs nas ruas de Nova York, em 23 de junho de 2002¹²⁹. O que viram os passantes nas ruas de Nova York naquele dia? Um estranho cortejo entre Midtown e Queens compreendido de um policial à cavalo na frente, um porta-bandeiras seguido de pessoas espalhando pétalas de rosa e fazendo bolhas de sabão, depois um grupo de músicos peruanos e quatro grupos de pessoas levando palanquins respectivamente carregando um roda de bicicleta em um banco da cozinha, a representação de uma mulher em pé, um quadro com mulheres nuas, algumas quase irreconhecíveis, e uma mulher viva sentada em uma cadeira, com bonitos cabelos longos, não muito jovem, em um grande vestido. A atmosfera era bem-humorada, alegre, com música animada, os participantes em sua maioria jovens, os carregadores vestindo camisetas, que como a bandeira levada na procissão, portavam o nome do MoMA (Museum of Modern Art) de New York. Entendemos, portanto, que a reprodução de obras e a mulher tinham a ver com o "mundo da arte". Para quem seguiu o cortejo do início ao fim, foi levado do espaço histórico do MoMA em Manhattan até um local provisório de apresentação de uma parte das coleções (durante as reformas que estavam acontecendo no prédio principal) no bairro de periferia do Queens. Das três obras reproduzidas havia *Les Demoiselles d'Avignon* de

¹²⁹ALÿS, Francis. *The Modern Procession*, New York, Public Art Fund, 2004. Public Art Fund acorda em dezembro de 2001 o patrocínio de "procession moderne": um filme será feito e um artista vivo será igualmente transportado (entre uma dúzia de nomes sugeridos, dois são escultores: Louise Bourgeois et Richard Serra, Kiki Smith est choisie).. Uma vez compilada a procissão, o MoMA apresenta *Projetos 76* no MoMA QNS: vídeo, fotografias tiradas e desenhos feitos pelo artista.

Picasso, *Femme debout* de Giacometti e o readymade *Roue de bicyclette* de Duchamp.

O artista que concebeu esta manifestação, Francis Alÿs, vive e trabalha na Cidade do México e deliberadamente criou este *evento* como uma procissão religiosa. Ele até concordou que, como as figuras de santos foram, por vezes, parar nas igrejas para "visitar" outros ícones, que fossem parar no PS1 ou em qualquer outro museu. Alÿs, que tinha estado em contato para intervir no MoMA em 1999, sabia que o MoMA estava prestes a abrir o anexo do Queens e enviar as obras primas de sua coleção. Depois de assistir à procissão de Santa Cruz em Morelos (México), ele propôs fazer uma procissão de obras do MoMA

Francis Alÿs é emblema daqueles artistas que não procuram mais qualquer reencantamento artificial parecendo "tornar popular", mas que utiliza certas práticas ou objetos populares simplesmente porque reconhecem os praticantes, marionetistas, gente do circo, dos parques de diversão, músicos de fanfarra, para os emular, imitar. Estes os libertam da herança das convenções e dos usos adquiridos, e, em troca, os artistas cooperam com eles. Assim se encontram articulados sem distocer a abordagem conceitual, a visualidade e a experiência tátil.

Michel de Certeau que freqüentemente veio ao Brasil consagrou um texto esclarecedor ao explorador Jean de Lery (1536-1613), autor da *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578)¹³⁰. O explorador, proibido de participar das cerimônias de tribos brasileiras que visitou, abriu um buraco na parede vegetal de sua cabana para observar a distância a festa da qual foi excluído. Lery confessou mais tarde em seus escritos que havia observado a nostalgia daqueles cantos longínquos e eles constituíram por muito tempo o fundo poético de seus estudos. No entanto, ele claramente havia consciência de ter escrito o que exatamente ele não tinha vivido. Os museus de artes populares e os museus de sociedade colocam hoje o visitante na posição do explorador descobrindo pelo buraco outros mundos e outros tempos. Os cantos que seduziram Lery são frequentemente substituídos, como na Galerie de la Méditerranée au MuCEM, Musée des civilisations de l'Europe et de la

¹³⁰ CERTEAU, Michel de. "Ethnographie. L'oralité ou l'espace de l'autre : Léry". In: *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, chapitre V, p. 215-248.

Méditerranée, de Marselha, por obras de artistas contemporâneos inseridos em no coração das coleções (figs. 5 e 6). Artistas, curadores e historiadores da arte, evitam a tentação de uma abordagem descontextualizada e a-histórica ou ceder à tentação de um novo animismo!

Tradução: Marina Barzon, Renata Rocco

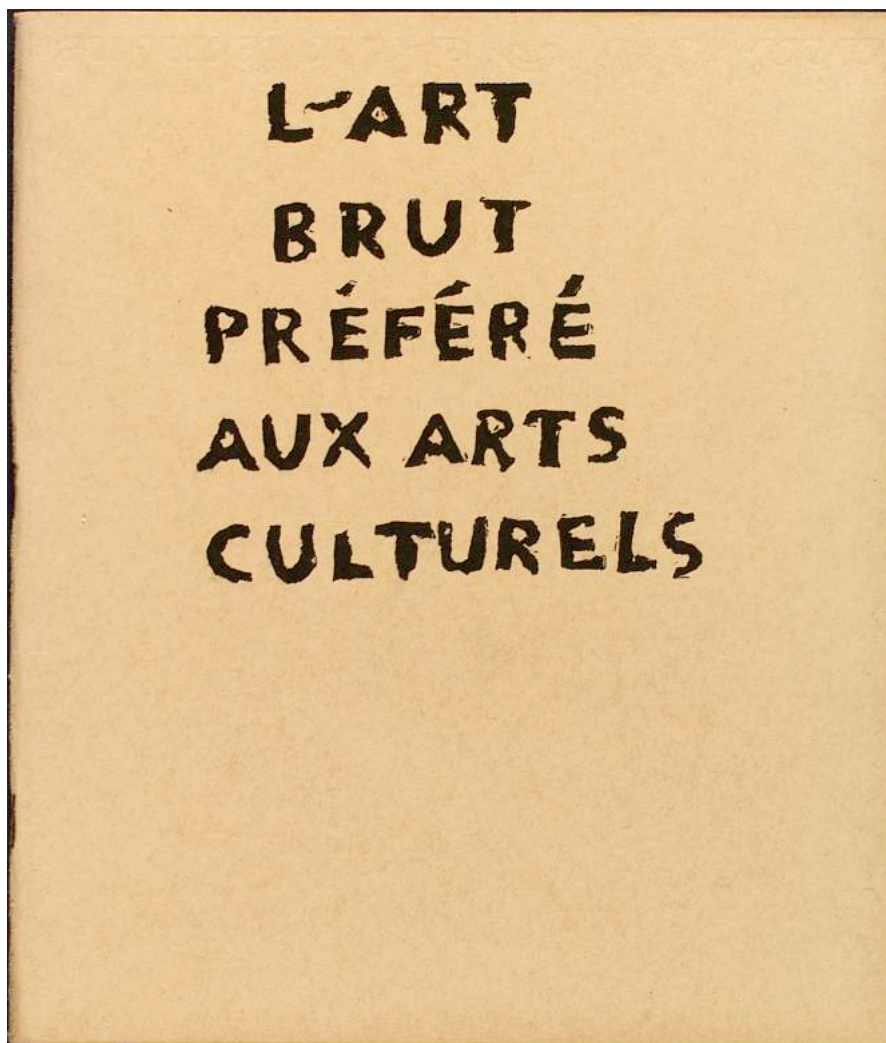


Fig. 1. Couverture du catalogue l'exposition *L'art brut préféré aux arts culturels*, Paris, René Drouin, octobre 1949. (Capa do catálogo da exposição *L'art brut préféré aux arts culturels*, Paris, René Drouin, outubro 1949)

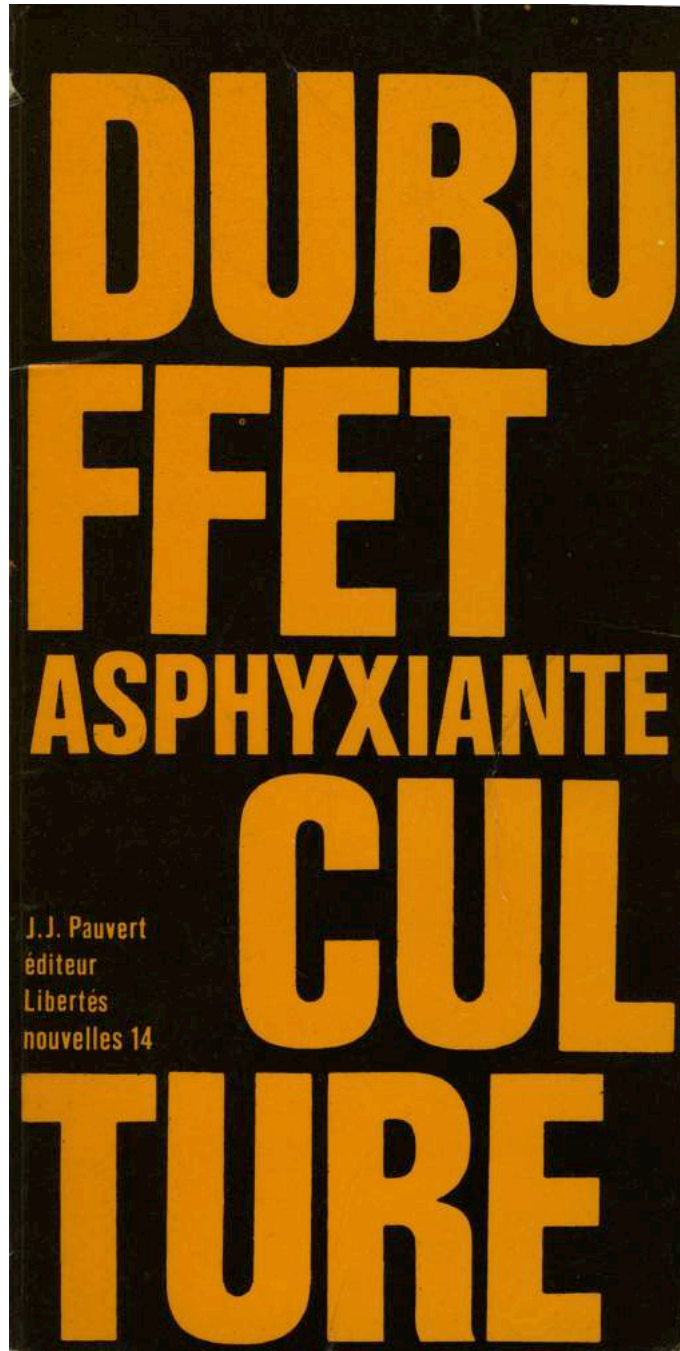


Fig. 2. Couverture du catalogue de l'exposition *d'Asphyxiante culture*, Paris, J.-J. Pauvert, 1968, © Archives Fondation Dubuffet, Paris. (Capa do catálogo da exposição *Asphyxiante culture*, Paris, J.-J. Pauvert, 1968, © Archives Fondation Dubuffet, Paris.)



Fig.3. Affiche de l'exposition *Métissages Les collections Denise et Michel Meynet*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 22 février –24 juin 2013. © Photographies de l'auteur. (Poster da exposição *Métissages. Les collections Denise et Michel Meynet*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 22 fevereiro –24 junho 2013. © Fotografias do autor)



Fig.4. Vue de salle de l'exposition *Métissages Les collections Denise et Michel Meynet*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 22 février –24 juin 2013. © Photographies de l'auteur. (Vista da Sala da exposição *Métissages. Les collections Denise et Michel Meynet*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 22 fevereiro –24 junho 2013. © Fotografias do autor)

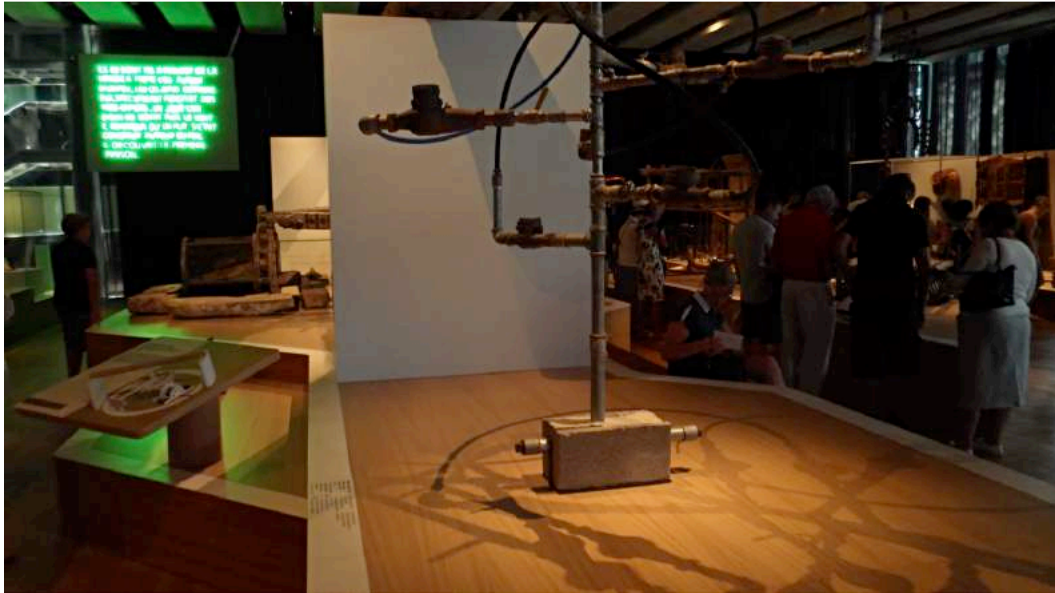


Fig. 5. Vue de la Galerie de la Méditerranée, MuCEM, Marseille. (Vista da Galeria de la Méditerranée, MuCEM, Marseille)



Fig. 6. Fragment peint du mur de Berlin, MuCEM, Marseille. © Photographies de salles par l'auteur. (Fragmento pintado do muro de Berlin, MuCEM, Marseille. © Fotografias das salas do autor.)

BIBLIOGRAFIA

APOLLINAIRE, Guillaume. La sculpture d'aujourd'hui. In: *Chroniques et paroles sur l'art, Œuvres en prose complètes*, Tome II, Édition de Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p.594-598, citação p.597.

CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo. " Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien" *Actes de la recherche en sciences sociales* Année 1981, Volume 40, Numéro 1, p. 51-72.

CERTEAU, Michel de. "Ethnographie. L'oralité ou l'espace de l'autre: Léry. In: *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, chapitre V, p. 215-248.

_____. La beauté du mort. In: *La culture au pluriel*. Paris: Christian Bourgeois, 1974.

CHAMPFLEURY. *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, Dentu, 1869, Préface, p.XII.

DESVALLÉES, André e RIVIÈRE, Georges-Henri. *Arts populaires des pays de France*, Paris, éd. Joel Cuénot, 1975.

GEORGE, Waldemar. Genèse d'une crise: *L'Amour de l'art*, 1932, 8.

GILARDET, Brigitte. *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, 2014.

GOLDWATER, Robert. *Primitivism in Modern Painting*. New York: Harper & Brothers, 1938.

GORGUS, Nina. *Le Magicien des vitrines* (1999). Paris: Fondation des Sciences de l'Homme, 2003.

GRENIER, Catherine. (dir.), *Modernités plurielles 1905-1975*, cat.expo. Musée National d'Art moderne, Paris, éd. Du Centre Georges Pompidou, 2013.

HERDER, J. G. *Le tombeau de Winckelmann* (1778; première édition J.G. Herder et J.W. Goethe, 1832), Paris, Jacqueline Chambon (traduction Marianne Charrière), 1993, p. 50.

LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel, 1965.

LÉVY-BRUHL, Lucien. *La mentalité primitive*. Paris: Les Presses universitaires de France. Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1922.

LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel, 1965.

LEVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.

MICHAUD, Eric. *Histoire de l'Art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005.

PEDROSA, Mário. "Discurso aos Tupiniquins ou nambás", in. ARANTES, Otilia, *Política das Artes*, São Paulo: Edusp, 1995,

PICON, Gaëtan. *Le travail de Jean Dubuffet*. Genève: Skira, 1973.

RUN, Baptiste. *Jean Dubuffet – Face au paradigme primitiviste (1944-1951)*. Paris: Les Presses du Réel, 2016. Segundo tese de doutorado da Université de Nanterre, defendida em 2013.

SEGHERS, Pierre. *L'Homme du commun ou Jean Dubuffet*, Paris, Poésie 44, 1944. Seghers avait déjà éditeur le premier catalogue de Dubuffet avec un texte de Louis Parrot, *Jean Dubuffet*, Galerie René Drouin, Pierre Seghers éditeur, Paris octobre 1944.

THOMAS, Claire Le. *Racines populaires d'un art savant. Innovations cubistes et pratiques ordinaires de création (1908-1914)* soutenue à l'université de Nanterre, 2008.