

D'AUTRES COLLECTIONS POUR LES ARTS, CE QUI LIE LES OBJETS ENTRE EUX

Florence Duchemin-Pelletier
Institut National d'histoire de l'art

Rien ne laissait présager, lors de la rencontre de Jacqueline (1937-) et Raymond Humbert (1932-1990) en 1958 sur les bancs de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, l'ampleur qu'allait prendre leur enthousiasme pour l'art populaire. Après l'obtention par Raymond du Premier Grand Prix de Rome de peinture, le couple s'installe à la Villa Médicis, où il fréquente le musée national des Arts et traditions populaires. Jacqueline s'y éprend des fixés sous verre, œuvres d'artisans que les peintres du Blaue Reiter avaient déjà appréciées en leur temps: elle leur trouve un "éclat particulier" et s'initie à leur technique²⁹⁶. Raymond, de son côté, apprend autant que possible: il lit en même temps qu'il regarde, se décide historien et connaisseur.

De retour en France, trois ans plus tard, le couple s'établit dans la campagne icaunaise, à Laduz. Survient alors un de ces basculements qui convertissent l'amateur éclairé en collectionneur engagé. Repérant d'anciens ateliers d'artisans, qu'ils comprennent rapidement menacés de destruction, les Humbert décident d'intervenir. Convaincus de l'urgence qu'il y a à préserver les témoins de savoir-faire en cours de disparition, ne les jugeant nullement anecdotiques ou méprisables, mais pleins de la patience, de l'ingéniosité nécessaires pour "matérialiser ses plus profondes pensées"²⁹⁷, ils s'engagent dans une opération de sauvetage national. À l'image de Marcel Mauss, qui préconisait en 1913 de "se hâter de rentrer la récolte"²⁹⁸, ils se mettent sans tarder à l'ouvrage. Il faut les imaginer, amants amoureux d'art "insolite", sillonnant les routes de France entre 1962 et 1990, à bord de leur 2CV, chinant, fouillant, inspectant le moindre commerce de ferraille. Maîtres de la récup' dans

²⁹⁶ On trouve dans l'Almanach du Blaue Reiter plusieurs reproductions de fixés sous verre bavarois. KANDINSKY, Wassily. MARC, Franz (éds). *Der Blaue Reiter*. Munich: R. Piper, 1912.; MUSÉE DE LADUZ. Raymond Humbert. s.d. Disponible à l'adresse: <<http://laduz.com/raymond-humbert/>>. Consulté le 25 Août 2015.

²⁹⁷ HUMBERT e HUMBERT. *L'art Insolite*. Paris: Seuil, 2001, p. 104.

²⁹⁸ MAUSS, Marcel. "L'ethnographie en France et à l'étranger". In: *LaRevue de Paris*, Paris, n.20, 1913, pp. 537-560, 815-837.

les dépotoirs, l'œil sagace aux puces comme André Breton, acheteurs itinérants à l'affût des moindres brocantes et vide-greniers, Jacqueline et Raymond se représentent alors comme des archéologues dans les nids à poussière, des quêteurs d'inattendu en mal d'"art émotionnel", les sauveteurs d'un patrimoine occulté.

Un tel ouvrage de collecte, pourrait-on objecter, n'affiche alors rien d'exceptionnel pour l'époque. Georges Henri Rivière (1897-1985) s'était déjà chargé en 1937 d'initier de vastes campagnes de prospections sur l'ensemble du territoire français, et celles-ci avaient contribué, après la guerre, non seulement à déplacer le populaire du champ des études folkloriques vers celui de l'ethnographie, mais aussi à lui forger une place dans la recherche²⁹⁹. Au début des années 1960, cette sphère d'intérêt n'était donc nullement négligée et jouissait même d'une certaine vogue parmi les milieux artistiques.

Partant, ce qui singularise l'œuvre des Humbert, c'est la méthode. Le couple éprouve une aversion marquée pour le travail de Rivière qui, s'il s'est originellement orienté en faveur d'objets témoignant d'une création continue et s'accordant avec le paradigme moderniste, s'est vu rediriger à partir des années 1950 vers l'observation de fabrications en série et de modèles à large diffusion. Au musée des Arts et traditions populaires (ATP), Raymond Humbert regrette une scientificité, une approche par trop "rigide" qui vide l'art "de son sens profond et de sa poésie"³⁰⁰. Craignant que les critères définis par le muséologue ne viennent entacher la fertilité expressive qu'il accorde à la création rurale et qui commande ses propres choix, il réaffirme la valeur fondamentale de l'émotion esthétique: c'est elle qui doit guider la collecte et être patiemment articulée à la connaissance des œuvres.

On ne s'étonne alors pas que le peintre évite de citer les ATP dans ses écrits, même lorsqu'il dresse un historique de la notion de populaire³⁰¹: l'institution contrarie trop ses convictions. Il se refuse également à évoquer Jean Cuisenier (1927-), chez qui le prototype et sa variation, le critère d'exemplarité, ont leur place. Ce dernier affirmait pourtant en 1975 que le populaire était plus

²⁹⁹ GORGUS, Nina. *Le Magicien des vitrines: le muséologue Georges Henri Rivière*. Traduit de l'allemand. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003. p.158.

³⁰⁰ ROUSSEAU, Valérie. "De la collection de l'Art Brut aux musées du 'triangle d'or". *Socio-anthropologie*, Paris, v.19, 2006. Disponible: <<http://socio-anthropologie.revues.org/623>>. Consulté le 25 Août 2015. À noter que cette austérité, Michel Leiris l'avait aussi décelée dans les expositions montées par Rivière au musée du Trocadéro. GORGUS, op.cit., pp. 59-60.

³⁰¹ HUMBERT, R. *Le Symbolisme dans l'art populaire: un autre regard porté sur des objets familiers*. Paris: Dessain et Toira, 1988.

riche en capacité de renouvellement et d'inventivité que l'officiel³⁰²: nul doute que Raymond Humbert eût été d'accord cette proposition, enterrant comme critère d'élection à la certification artistique la valeur monétaire ou historique, le statut hiérarchique de l'objet ou son genre, pour ne conserver que son pouvoir de sublimation.

Il faut néanmoins préciser qu'à l'instar des surréalistes, le peintre ne méprisa jamais le savoir³⁰³, même s'il regretta que l'émotion n'infuse pas plus le discours scientifique. Omettre de restituer la puissance symbolique des objets et leur charge sensible revenait, pour lui, à se méprendre sur leur nature, à les réduire à un état d'interchangeabilité qui n'endigait pas leur disparition. C'est la raison pour laquelle il s'opposa invariablement à toute forme de logique froide, engageant un combat pour la reconnaissance affective et esthétique des créations rurales, paysannes et populaires: "Je me suis baissé pour ramasser des choses qui étaient par terre et sur lesquelles on allait marcher avec indifférence³⁰⁴." L'élégance de la tournure n'enlève rien à sa force. Au piétinement de l'objet commun, dont l'utilité est devenue désuète, donc dispensable, Humbert rétorque par un double mouvement de (ré)inscription mémorielle et de requalification ontologique, tout en appelant à un renversement des hiérarchies en place par le bas.

L'Œuvre d'émotion, la pièce unique ne se définit pas par la prouesse technique de réalisation ni par le temps passé, mais par un sentiment qui s'en dégage, le choc que l'on reçoit, son étrangeté, son inattendu. Ces œuvres dérangent le déroulement de la classification. Elles sont devenues rares. L'intérêt de l'inattendu, la beauté de la forme et de sa situation, peuvent donner à l'objet utilitaire, l'image prioritaire d'être une sculpture.³⁰⁵

Et parce qu'il n'est plus temps de creuser, mais d'être attentifs, Jacqueline et Raymond se mettent alors à scruter. Ils scrutent ce qu'il y a d'insolite dans le fonctionnel, observent les détournements, suivent comme

³⁰² CUISENIER, Jean. *L'Art populaire en France: rayonnement, modèles et sources*. Fribourg/Paris: Office du livre/Société française du livre, 1975, p. 15.

³⁰³ Il documenta même plusieurs traditions. Voir notamment HUMBERT, R. *Les Jouets populaires*. Paris: Temps actuels, 1983. HUMBERT, R. *Gestes et œuvres des artisans*. Paris: Denoël, 1987a. HUMBERT, R.. *La Vie des marionnettes*. Paris: Dessain et Toira, 1987b. HUMBERT, R. *Le Symbolisme dans l'art populaire: un autre regard porté sur des objets familiers*. Paris: Dessain et Toira, 1988.

³⁰⁴ MUSÉE DE LADUZ. Raymond Humbert. s.d. Disponible à l'adresse: <<http://laduz.com/raymond-humbert/>>. Consulté le 25 Août 2015.

³⁰⁵ MUSÉE DE LADUZ. Raymond Humbert. s.d. Disponible à l'adresse: <<http://laduz.com/raymond-humbert/>>. Consulté le 25 Août 2015.

Jean-Paul Favand au musée des Arts forains les veines et les nœuds du bois pour y déceler des visages, marient les objets entre eux³⁰⁶. Le couple finit par constituer une collection riche de près de 100 000 pièces, parmi lesquels des ateliers complets d'artisans, mais aussi des "sculptures portées" (sabots, cannes et pipes), d'autres "habitées" (cages, boîtes aux lettres), des girouettes, épis de faîtage, maquettes, théâtres d'ombre, attractions foraines, productions de marins et "jouets à un sou" – invention terminologique astucieuse qui érige la modestie en critère de valeur (fig.1). Ce qui occupa le couple, donc, pendant plusieurs décennies et le conduisit à la création du musée rural des Arts populaires de Laduz en 1986, ce fut le hors norme, les absents des circuits officiels, les bannis et les relégués du grand art: on ne s'étonne pas que Raymond Humbert pût aussi s'intéresser au travail de Jean Dubuffet.

Face à une telle entreprise de préservation patrimoniale, on pense à André Malraux: "L'héritage ne se transmet pas, il se conquiert."³⁰⁷ Loin d'être un phénomène passif, la conscientisation patrimoniale, même lorsqu'elle résulte de facteurs historiques qui mettent en mouvement des processus de mise à distance et d'objectivation, requiert la collaboration active des individus – qu'ils agissent ou non au sein d'institutions. L'appropriation symbolique nécessaire à la conservation des objets et des savoir-faire n'est en aucun cas un acte vide d'affection, et Raymond Humbert le formule on ne peut plus justement: "La culture est aussi un sentiment."³⁰⁸

Un régime d'attachement

Mais qu'est-ce dans l'objet de collection, pas seulement populaire, mais artisanal, commercial, fonctionnel, hors beaux-arts, qui suscite un tel investissement? Qu'il relève de la sphère intime ou du spectacle, il inspire une attention peu commune. De fait étroitement connecté au vivant, il nécessite d'être activé pour exister, voué à remplir la fonction pour laquelle il a été conçu. Manipulé, pratiqué, porté, il s'inscrit dans une relation dynamique au présent. Si

³⁰⁶ Jean-Claude Favand (1946-) est le directeur du musée des Arts forains de Paris. Il est aussi le concepteur de l'exposition *Virtualia* qui s'est tenue en 2013 au Centre d'art d'Enghien-les-bains. Voir: ROLAND, Dominique (dir). *Virtualia: féeries numériques* [exposition au Centre des arts d'Enghien-les-Bains, du 24 avril au 30 juin 2013]. Enghien-les-Bains: Centre des Arts d'Enghien-les-Bains, 2013.

³⁰⁷ MALRAUX, André. *La Politique, la culture: discours, articles, entretiens, 1912-1975*. Présentés par Janine Mossuz-Lavau. Paris: Gallimard, 1996, p.142

³⁰⁸ INA. Apos'. 13 Décembre 1987. Émission de télévision, Antenne 2. Disponible à l'adresse <<http://www.ina.fr/video/CPB87013048>>. Consulté le 25 Août 2015.

son inertie, une fois entré dans la collection, entraîne un changement de nature et tend à le faire "sculpture", la mémoire de son vécu subsiste et continue de l'imprégner. Il semble se trouver chez l'amateur, le conservateur et le public un sentiment commun d'habité devant ces objets, de proche et de familier, qui surplombe les ancrages dans l'imaginaire. Le Docteur Alain Frère, fondateur d'un musée privé du cirque à Tourrette-Levens, où sont conservés des costumes de scène, tient à définir le lieu en ces termes: "Ce n'est pas un musée, c'est un sanctuaire, car tous ceux qui sont au ciel sont dedans."³⁰⁹ C'est peut-être cette rémanence du vivant et le sentiment qu'elle inspire qu'il faut considérer, et qui donne par là-même naissance à des collections pour le moins éclectiques d'objets, où se marque une intentionnalité artistique.

En ce sens, on parlera volontiers d'"attachement", selon la notion envisagée successivement par le sociologue Antoine Hennion et l'anthropologue Thierry Bonnot³¹⁰. L'attachement, mieux que le goût, caractérise la pratique des objets au quotidien de même que les fluctuations induites par les situations et les dispositifs liés. Si Hennion emploie cette formule pour décrire la démarche réflexive de l'amateur, Bonnot propose de l'appliquer au champ du patrimoine afin de démontrer que l'affleurement d'une valeur patrimoniale résulte ni plus ni moins d'une série d'attachements. Les "régimes d'engagement", initiés par des individus ou des groupes sociaux, permettent ainsi la sauvegarde d'objets menacés de destruction et, par leur combinaison variée (auteurs et/ou objets de ces attachements), donnent naissance à des ensembles croisés, témoins du lien tissé par le patrimoine.

C'est un peu commencer par la fin que d'introduire déjà la notion d'attachement comme ce qui lie les objets entre eux, mais c'est aussi expliquer le cheminement qui a été celui du projet Labex Arts-H2H "D'autres collections pour les arts", initié en 2013 par Thierry Dufrêne (Université Paris Ouest Nanterre, Histoire des arts et des représentations), Joël Huthwohl (Bibliothèque nationale de France, département des arts du spectacle) et Katia Légeret

³⁰⁹ Entretien avec Alain Frère, 2014.

³¹⁰ BONNOT, Thierry. *L'Attachement aux choses*. Paris: CNRS éditions, 2014. HENNION, Antoine. "Réflexivités, le sociologue et le goût". In: GAUDEZ, Florent (éd.). *Sociologie des arts, sociologie des sciences: Actes du Colloque international de Toulouse, tome II*. Paris: L'Harmattan, 2004. pp. 269-278.

(Université Paris 8, Scènes et savoirs), et auquel Raphaële Fleury (Institut International de la Marionnette) et moi-même avons collaboré.

Au moment de sa création, le projet partait de l'observation suivante: les artistes contemporains, dans la volonté d'élargir le vocabulaire formel et de puiser une nouvelle définition de l'art en périphérie, ont porté un regard sur des objets alors considérés comme marginaux – la poupée, la marionnette, les arts forains, circassiens et populaires, ainsi que ceux dits primitifs. À l'issue de ce processus cependant, tous les champs de la création n'ont pas accédé de manière égale au statut légitime d'œuvre d'art. La cause de cette inertie puisse en être attribuée à une appropriation trop précoce ou tardive par les cercles intellectuels - soit hors du pic primitiviste -, au manque d'initiatives muséales visant à métamorphoser le regard, voire à l'absence de marché conférant une valeur monétaire suffisante, le constat est le même: le monde officiel de l'art n'accepte pas en son sein, ou avec réticence, une pléiade d'objets caractérisés par une recherche plastique.

Faut-il en jeter malgré tout la faute sur l'absence d'authentification par rayonnement, posture si essentielle à la modernité? S'il est vrai que le grand public lie sans mal Picasso à l'art africain et qu'il ne retient pas de Tinguely les arts forains, s'entêter à vouloir appréhender ces objets sous l'égide de l'art contemporain équivaut à reconduire un mode de légitimation dépassé et à entériner leur déclassification artistique. À partir du moment où l'on quitte le monde de l'art contemporain pour entrer dans les mondes, au pluriel, contemporains de l'art, on réalise en effet – et c'est un signe – que la marionnette, le jouet ou l'automate évoluent dans des espaces bien plus poreux qu'attendus.

C'est pourquoi, inquiets à l'idée de contribuer à la fixation ontologique d'un autre de l'art, nous avons redirigé notre regard vers le lieu de la collection. Celui-ci a l'avantage de refléter des réalités multiples qui admettent autant qu'elle brident les circulations plastiques: la collection autorise des mouvements et des hybridations critiques comme elle peut se révéler un espace de contention où se raidissent les catégories. Dès lors, les défis relevés en termes de monstration et d'articulation d'ensembles aux abords hétéroclites ont captivé toute notre attention. Au-delà du hasard, qu'on pourrait postuler, de la réunion d'objets épars, nous avons ainsi préféré interroger les volontés successives qui ont fait s'entremêler ces ensembles, et dont la force se mesure à la fragilité de

leur statut. C'est une histoire des attachements et des manières d'attacher les objets entre eux que nous avons finalement voulu écrire, et qui s'est d'ailleurs progressivement révélée à nous. En lançant notre enquête sur l'ensemble du territoire français³¹¹, nous n'imaginions pas réunir lors de notre journée d'études de décembre 2014 des conservateurs, chercheurs et artistes aussi engagés³¹² (fig.2). Leur détermination à faire reconnaître la qualité plastique et expressive des objets qui les occupent n'a pu que faire écho à notre appétit de recherche et renforcer notre propre attachement à ce projet LABEX.

Exercices de catégorisation et systèmes relationnels

Il manque un terme, une expression, pour désigner les collections d'objets, hors beaux-arts, marqués par une intentionnalité artistique. Rien de bien satisfaisant du côté des catégories instituées par le ministère de la Culture et de la Communication ni des entrées proposées par les portails numériques privés. La base de données *Museofile*, outil officiel de recension des musées français, s'ordonne autour de familles strictes: "archéologie", "arts décoratifs", "beaux-arts", "arts du XXe+", "civilisations extra-européennes", "ethnologie", "histoire", "photographie", "sciences de la nature", "sciences fondamentales" et "technique et industrie"³¹³. On conçoit à grand-peine comment y faire entrer des ensembles d'automates, d'ours en peluche ou de cerfs-volants. Confiner de tels objets à l'ethnologie ou à l'histoire revient à évacuer leur dimension esthétique - à moins de s'appliquer à une ethno-esthétique -, tandis que les relier aux arts décoratifs tend à reconduire l'opposition binaire entre arts majeurs et arts mineurs. Reclure enfin les productions extra-occidentales entre elles équivaut à se priver de comparaisons structurelles instructives et d'exemples pertinents de circulations culturelles.

La base en ligne privée *Muséorama* propose, de son côté, une catégorie "Trésors et collections" dont l'intérêt sémantique est de se référer à la fois aux champs du patrimoine homologué et du vocabulaire collectionneur³¹⁴. Elle confère néanmoins aux objets une préciosité affective ou matérielle qui peut

³¹¹ Celle-ci a permis d'établir une cartographie sélective de collections publiques et privées atypiques.

³¹² *D'autres collections pour les arts*, journée d'études du 15 décembre 2014 au musée arts décoratifs dont les actes sont en préparation.

³¹³ La base n'est plus actualisée depuis quelques années. MUSEOFILE.

³¹⁴ MUSEORAMA. Tous les musées français. Disponible à l'adresse: <<http://www.museorama.com>>. Consulté le 25 Août 2015.

porter à confusion, en ce qu'elle ne les définit que très partiellement. D'autres musées, parmi ceux qui nous intéressent, sont classés dans les sections "savoir-faire", "vie courante", "loisirs et divertissements" ou "pour les enfants et les grands"³¹⁵. Si l'émerveillement est une chose sérieuse qu'on peut associer sans défaut à une réponse esthétique, de telles catégories courent en revanche le risque de le faire confondre avec la distraction simple, et manquent donc de convaincre.

La question terminologique occupe, il faut le dire, un large terrain puisqu'elle est à la fois un outil de représentation et de légitimation. Au ministère de la Culture, Florence Pizzorni, anthropologue et conservateur en chef chargée des musées de société, s'interroge sur la possibilité de constituer un vocabulaire plus attractif, à même de provoquer un effet de "familiarité positive" devant des objets considérés comme "hors champs, non académiques" et parfois même "quelque peu miteux"³¹⁶. Elle évoque tour à tour une esthétique du lien social, la notion de proximité et le néologisme d'"objets émiques"³¹⁷: des propositions qui retiennent l'attention par leur capacité à circonscrire la densité symbolique animant les objets de mémoire, mais qui passent une fois encore sous silence leur potentiel artistique et leur inscription à l'intérieur d'usages plastiques.

Pourquoi une telle insistance sur l'intentionnalité artistique alors même que l'idée d'attachement a porté le début du propos? C'est que l'attachement démêle le lien entre les objets, mais ne les caractérise pas. Il est une hypothèse de travail qualifiant un processus d'agrégation et de mise au patrimoine, mais n'engendre pas de changement de régime, sauf à s'entendre sur la normalisation du tout patrimoine³¹⁸. L'enjeu est ainsi des plus délicats: comment faire se mouvoir les lignes, tout en n'enfermant pas les objets dans des régimes de mêmeté ou d'altérité? On pourrait très bien considérer, il est vrai, que le facteur de singularité nécessaire au passage entre artefact culturel et œuvre d'art, postulé par James Clifford, réside dans le don symbolique de soi³¹⁹, mais

³¹⁵ Collections d'automates, de jouets, de poupées, de miniatures, de modèles réduits, de santons, de personnages de cire et d'arts circassiens.

³¹⁶ PIZZORNI, Florence. "Don de soi et acceptation de l'autre, dans les musées de société". *Musées et collections publiques de France*. 265, 2, 2012, pp. 55-61.

³¹⁷ Qui émettent une part de soi.

³¹⁸ Qu'on sait éminemment problématique: les débats récents l'ont montré.

³¹⁹ CLIFFORD, James. *Malaise dans la culture: l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Traduit de l'anglais. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 1998.

ce serait s'aventurer sur des terres hypothétiques dont l'admission demeure hasardeuse. Le renversement d'un système hiérarchisé ne se réalise en effet pas par décret, mais par stratégie de brouillage des normes déjà en place.

Or, ce potentiel de parasitage, les objets d'art populaire et du spectacle le possèdent déjà: ils sont engagés dans des systèmes relationnels qui perturbent les frontières. On l'observe jusque dans les musées monothématiques, des associations en série se forment, des dialogues se nouent à l'intérieur des espaces d'exposition. Le déroutant s'y accointe avec le naturel tant les sauts entre les objets produisent un effet de cacophonie organisée. On voit ainsi la marionnette entretenir des liens avec l'automate, lui-même en relation avec la musique mécanique, accessoire de fêtes foraines. Le cirque fait la part belle à la magie, au costume et aux arts de la marionnette, qu'il faut aussi rapprocher des poupées, des robots et de la création contemporaine. Le jouet, incontestablement, s'inscrit dans les sphères du design, des arts décoratifs et populaires, tout en ayant interpellé de nombreux artistes contemporains. C'est sans hasard que naissent de la passion d'amateurs des musées "couplés", qui font se côtoyer des collections distinctes: celui des Automates et des Modèles réduits à La Rochelle émane d'une idée similaire de miniaturiser le monde, tandis que celui de la Magie et des Automates à Paris permet de faire s'entrelacer jeu, illusion et mouvement (fig.3).

Chaque addition incurve les limites sectionnelles d'une catégorie d'objets, les rendant plus élastiques, ménageant des passerelles, les dissipant parfois même. Les praticiens contemporains de la marionnette, en s'orientant vers des dispositifs relevant de l'installation et de la performance, rendent poussiéreuse la démarcation entre art contemporain, théâtre et marionnette. Qu'ils choisissent de se référer à un savoir-faire et des techniques de manipulation connues ou qu'ils les évacuent au profit de technologies numériques, voire qu'ils conceptualisent l'ensemble de leur démarche, ils contribuent à l'affranchissement catégoriel de leur pratique par le renouvellement qu'ils proposent des vocabulaires formel, scénique et théorique³²⁰. La démarche de Jean-Paul Favand, au musée des forains, n'est

³²⁰ Voir les articles de FLEURY, Raphaële. "La mémoire de la technique et du mouvement". In: DUFRÉNE, Thierry. HUTHWOHL, Joël (éds.). *La Marionnette: objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation*. Lavérune: L'Entretemps, 2014; et SERMON, Julie. "Marionnettes

pas différente: en amplifiant ses attractions par le numérique, il métamorphose l'espace d'exposition en gigantesque installation immersive apte à brouiller les frontières. Si l'on ne trouve pas mieux encore, pour désigner et accompagner ces objets, que le simple "objets d'art et de société", une chose est sûre, on ne peut nier leur capacité à résister à l'enfermement: ils sont de formidables moteurs d'expérimentation et de transgression.

Un lieu de réunion: la modestie

En 1988, une fillette visite le musée d'art moderne de la ville de Paris. En quittant l'exposition *Viva Di Rosa*, elle demande à sa mère quand elle aura l'occasion de revenir au musée de l'art "modeste". Le lapsus n'échappe à l'auteur des œuvres, Hervé Di Rosa (1959-) qui trouve un sens des plus remarquables. Cette confusion entre "moderne" et "modeste" pointe à ses yeux, avec toute l'ironie qu'on peut lui prêter, l'absence de modestie dont font trop souvent preuve les élites artistiques et intellectuelles. Sans tout à fait opposer les termes, le peintre pense alors une nouvelle catégorie, celle des "arts modestes", afin d'y glisser tous les objets à empreinte artistique que les institutions refusent. Plus justement, il définit un *territoire* de l'art modeste, conçu comme une surentité agrégeant des bouts de régions préexistantes - des peintres du dimanche à l'art commercial, en passant par le *street art* et la manie des collections³²¹ -, et dont les frontières en pointillés attestent la perméabilité à d'autres domaines, pourquoi pas leur annexion prochaine. Ce territoire, s'il s'affirme en lisière du certifié, énonce bien sa marginalité comme une force: sa richesse et son étendue confessent sa fausse modestie au sens de pudeur et de petitesse créative comme sa véritable humilité en termes de ressources et de prétentions. Pour Hervé Di Rosa, et celui qui ne tarde pas à devenir son acolyte, Bernard Belluc (1949-), collectionneur et figuriniste, le temps est venu pour le monde de l'art de s'ouvrir au quotidien et de mettre à plus large disposition ses plateformes de diffusion: si toute œuvre de création étant respectable, y compris dans sa plus grande ordinarité, elle doit pouvoir

contemporaines: de la manipulation à l'installation ?". In: DUFRÉNE, Thierry. HUTHWOHL, Joël (éds.). *La Marionnette: objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation*. Lavérune: L'Entretemps, pp. 99-116, 2014.

³²¹ Hervé Di Rosa a constitué plusieurs cartes: elles témoignent des nombreuses additions faites au territoire de l'art modeste et d'une réflexion topographique constante.

bénéficiaire de structures et de dispositifs d'exposition capables de mettre en lumière l'esthétique et la fonction sociale dont elle est porteuse.

Les deux artistes-collectionneurs encouragent par la même occasion la confrontation avec le supposé grand art, dont on a trop souvent craint qu'il ne ressorte dégradé d'une telle mise en proximité. Mais plutôt que d'étouffer le spectre d'une dépravation par fréquentation de formes moins nobles, ils font de cette débauche un objectif à long terme - en n'omettant pas de modifier les termes de l'énoncé bien sûr. "Dégrader" définitivement les beaux-arts ne signifie alors plus les discréditer, mais les priver de leur statut privilégié, niveler l'échelle du mérite artistique par le bas - étant entendu que le bas est le haut. Ce projet exaltant, Di Rosa et Belluc s'empressent de le mettre en application au MIAM, le musée international des Arts modestes, ouvert à Sète en 2000, où usant d'une forme d'essentialisme stratégique, ils s'emploient à subvertir l'histoire officielle en fixant provisoirement l'essence de créations artistiques qui sont supposées subalternes³²². Cette manœuvre, en conférant aux objets, ensemble, une consistance ontologique, mobilise les moyens nécessaires pour les faire entendre et défier les préconceptions qui les dominent. Lier les objets entre eux ne revient plus alors à qualifier ce qu'ils ont ou produisent de commun, mais à fournir les armes dans un projet de renversement de l'ordre établi.

Rendre leur vie passée aux objets

S'il est un dernier point à traiter, c'est bien la difficulté posée par ces collections d'objets, fonctionnels ou manipulables, en termes de monstration. L'enquête a montré que si certaines structures, par manque de moyens, échouent à mettre en œuvre des solutions innovantes, d'autres fonctionnent en revanche comme des laboratoires d'expérimentation muséologique. Les contradictions auxquelles se frottent les institutions - exposer le vivant sans écourter le cycle de vie des objets - les engagent en effet à distancer le compromis qui consiste à n'activer qu'exceptionnellement certaines pièces, pour articuler de manière inventive, souvent à l'aide des nouvelles technologies, missions de conservation et de diffusion.

³²² SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Les Subalternes peuvent-elles parler?* Traduit de l'anglais. Paris: Éditions Amsterdam, 2009.

Autrefois portés, actionnés, régulièrement mis en mouvement, les objets dont nous parlons ont souvent été abîmés par le temps. Leur existence, elle-même, se trouve parfois être éphémère: au musée du Peigne et de la Plasturgie d'Oyonnax, les jouets en celluloïd fabriqués la fin du XIX^e siècle arrivent en fin de vie et subissent une dégradation chimique d'oxydation³²³. Les automates, qu'ils soient montrés en mouvement permanent comme dans les "musées spectacles" de Limoux, Souillac et Falaise, ou actionnables sur commande comme à Paris, voient leur mécanisme se détériorer progressivement. Au musée des Arts forains, ouvrir les manèges au public implique de penser les réparations dont ils devront par la suite faire l'objet. De tels choix d'exposition, bien que satisfaisants d'un point de vue théorique puisqu'ils ménagent la nature des objets, posent un certain nombre de contraintes pratiques et financières, obligeant les lieux à se doter notamment de leur propre atelier de restauration ou à n'accueillir de visiteurs qu'une partie de l'année³²⁴. Ils mettent aussi en péril des pièces rares et fragiles qu'on n'est pas sûr de pouvoir rendre à leur état d'origine.

Alors, pour préserver, il faut ruser, jouer d'originalité, déporter le mouvement. Bien souvent, des spectacles sont organisés au cœur même des espaces d'exposition ou à proximité, dans une annexe, avec pour avantage de lier création contemporaine et collections. C'est le numérique qui est autrement mis à contribution. À Neuilly-sur-Seine, le musée des Automates a choisi, à l'occasion d'une de ses expositions temporaires, d'accompagner ses pièces les plus vulnérables de vidéo-projections sur les murs, supprimant ainsi les écrans pour faciliter la mise en relation objet/mouvement³²⁵. Les commissaires ont également proposé aux visiteurs, par le biais de radiographies d'automates, une plongée dans l'intimité de la conception des objets ainsi qu'une confirmation de leur capacité motrice, de même qu'ils ont réussi à instiller plus tangiblement l'idée de mouvement en augmentant l'exposition de quelques sculptures cinétiques de Nicolas Darrot³²⁶.

³²³ Voir à ce sujet RAMEL, Sylvie. "Point de vue sur la conservation-restauration des matières plastiques". *CeROArt*, Liège, v.1, 2007. Disponible: <<http://ceroart.revues.org/395>>. Consulté le 25 Août 2015.

³²⁴ C'est le cas du musée des Arts forains qui n'ouvre qu'à certaines périodes de l'année et pour des événements privés.

³²⁵ EXP. *Histoires d'automates*, 2013, Théâtre des Sablons.

³²⁶ Nicolas Darrot (1972-) est un artiste contemporain français connu pour ses réalisations d'automates et de machines.

À l'Amusant musée du jouet, de l'amusant et de l'insolite de Juigné-sur-Sarthe, un autre procédé a été éprouvé. Afin d'annihiler "l'effet musée", dont les collectionneurs ne cessent de pointer la morbidité, les pièces ont été placées "à portée de main". Certes les visiteurs ne sont pas invités à s'en saisir librement - c'est l'apanage du guide-, mais ce mode de présentation fondé sur l'accumulation et le foisonnement, le proche et l'accessible, rendent les jouets à leur quotidienneté³²⁷.

À l'atelier-musée du Chapeau de Chazelles sur Lyon, les équipes muséales n'ont enfin pas hésité à puiser des solutions muséographiques à l'intérieur d'autres champs artistiques. Ainsi, une partie du mobilier muséal a été réalisé à partir de rebuts industriels, selon un procédé proche du bricolage, tandis que plusieurs supports à chapeaux sont en fait des têtes articulées actionnables. Des silhouettes découpées dans la feutrine et suspendues, sur lesquelles sont projetées des images, rappellent le théâtre d'ombres quand une machine imaginaire du XIX^e siècle, censée transformer les poils de lapins en chapeaux et largement évocatrice de l'univers forain, est matérialisée pour la première fois. Un salon "surréaliste" invite, pour finir, le visiteur à se couvrir d'un chapeau sonore: les corps y sont mis en action et l'objet rappelé à sa fonction.

Les moyens, donc, de connecter les collections au vivant et à leur histoire, sans pour autant les exposer à l'usure, dépendent en grande partie de la fécondité créative des équipes de conservation et des scénographes. Car si l'on voudrait constamment voir les originaux revivre, il faut se rendre à l'évidence: la tâche est aussi ambitieuse que problématique. Seule une poignée de structures peuvent se le permettre après avoir pesé lourdement les risques encourus. Les musées, privés ou publics, qui abritent ces collections atypiques, s'emploient en conséquence à trouver des solutions alternatives, sachant par ailleurs le public réceptif à leur démarche. Virginie Kollmann-Caillet, directrice du musée du Peigne et de la Plasturgie, témoigne d'une "plus grande facilité de perception" devant les objets présentés par son musée que devant d'autres "de type beaux-arts". Elle ajoute: "En général le public est très surpris de ce qu'il découvre et de la qualité des objets exposés."³²⁸ Thierry Bonnot affirme, de son

³²⁷ Le musée a fermé ses portes en 2006, mais son site reste accessible. ASSOCIATION DE L'AMUSANT MUSÉE.

³²⁸ Propos recueillis dans le cadre de notre enquête.

côté, que "plus l'objet est commun, au sens d'ordinaire et banal, plus il *nous* est commun, au sens de partagé et collectif."³²⁹

Il semble ainsi exister une tension dialectique entre le sentiment de familiarité que suscitent ces collections et la surprise que leur exposition engendre. Elles étonnent non seulement par leurs qualités plastiques, leur charge symbolique, mais aussi par leur présence à l'intérieur d'espaces muséaux, aussi modestes soient-ils. Elles détonnent avec les préconceptions et excèdent les attentes. Ces ensembles d'objets, issus des sphères du spectacle et de l'intime, engagés dans une réflexion formelle, s'interpellent entre eux. Ce n'est pas l'exclusion seulement qui les rassemble, mais une communauté d'enjeux, d'attraits et de réponses - ces éléments s'entrelaçant et se justifiant à rebond. Ce qui en résulte, c'est l'attention grandissante dont ces "autres" collections sont vouées à être l'objet. Leur potentiel d'attraction - hommes, dispositifs et objets - ne peut être que hautement prometteur pour l'avenir.

³²⁹ BONNOT, 2014, op.cit., p. 103.

OUTRAS COLEÇÕES PARA AS ARTES, O QUE LIGA OBJETOS ENTRE SI

Florence Duchemin-Pelletier
Institut National d'histoire de l'art

Nada deixava prever na ocasião do reencontro de Jacqueline (1937-) e Raymond Humbert (1932-1990), em 1958, nos bancos da *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* de Paris, a dimensão que viria atingir o seu entusiasmo pela arte popular. Depois da obtenção, por Raymond, do Primeiro Grande Prêmio de Roma de Pintura o casal se instalou na Villa Medici, na Itália, onde frequentaram o Museu Nacional de Artes e Tradições Populares. Jacqueline se encantou pelos vidros, obras de artesãos que os pintores da Blaue Reiter já haviam apreciado em sua época: Ela identificou uma "luz particular" iniciando-se em suas técnicas³³⁰. Raymond, ao seu lado, aprendeu tudo o que era possível: lê ao mesmo tempo que observa, se decide historiador e *connoisseur*.

De volta à França três anos mais tarde, o casal se estabelece na zona rural de Yonne, em Laduz. Veio, então, um desses intercâmbios que os converteu de amadores esclarecidos a colecionadores engajados. Buscando os antigos ateliers de artesãos que percebem rapidamente estarem ameaçados de destruição, os Humbert decidem intervir. Convencidos da urgência de preservar os testemunhos *savoir-faire* em desaparecimento, não os julgam nada anedóticos ou desprezíveis, mas cheios de paciência e de engenhosidade necessárias para "materializar seus mais profundos pensamentos"³³¹. Eles se engajam em uma operação de resgate nacional. Como Marcel Mauss, em 1913, decretam necessário "antecipar o retorno à colheita"³³², sem ceder à hesitação, eles se põem a trabalhar. É preciso lhes imaginar amantes apaixonados da arte "incomum", percorrendo os caminhos da França entre 1962 e 1990, a bordo de seu 2CV, caçando pechinchas, procurando, inspecionando qualquer ferro-velho. Mestres dos resgates nos depósitos, olhos sagazes nos mercados de pulgas como André Breton,

³³⁰ Encontramos no Almanaque da *Blaue Reiter* várias reproduções fixadas sob os vidros da Baviera, KANDINSKY e MARC, 1912. Ver ainda: MUSÉE DE LADUZ. "Passeur d'images" Exposição Jacqueline Humbert, 2015. Disponível em: <<http://laduz.com/les-fixes-sous-verre-de-jacqueline-humbert>>. Acesso em 25 de agosto de 2015.

³³¹ HUMBERT e HUMBERT, *L'art Insolite*. Paris: Seuil, 2001, p. 104.

³³² MAUSS, Marcel. "L'ethnographie en France et à l'étranger". In: *LaRevue de Paris*, Paris, n.20, 1913, pp. 537-560, 815-837.

compradores itinerantes a procura de mercados de pulgas menores e vendas de garagem, Jacqueline e Raymond se apresentam como arqueólogos nos ninhos de poeira, como caçadores do imprevisto em termos "da arte emocional", os salvadores de um patrimônio oculto.

Um empenho de colecionador, portanto, não mostra nada de excepcional. É isso que se pode objetar à empreitada do casal, uma vez que Georges Henri Rivière (1897-1985) já havia se encarregado, em 1937, de iniciar grandes campanhas de prospecção sobre todo o território francês. Essas campanhas, sabe-se, depois da guerra, contribuíram para mudar de lugar o popular do campo dos estudos folclóricos para o da etnografia e forjar um lugar na pesquisa³³³. O popular não representaria mais uma esfera negligenciada no início dos anos 1960: eles iam de vento em popa nos meios artísticos.

Portanto, o que é singular na obra dos Humbert, é acima de tudo, o método. Raymond apresenta uma aversão profunda pelo trabalho de Georges Henri Rivière, que foi originalmente orientado a favor de objetos testemunhos de uma criação contínua e se acordavam ao paradigma modernista, e se viu redirigido a partir dos anos 1950 na direção da observação das fabricações em série e dos modelos de larga difusão. No Museu de Artes e Tradições Populares (ATP), Humbert denuncia uma cientificidade, uma abordagem mais "rígida" que via a arte "de seus sentimentos profundos e de sua poesia"³³⁴. Temendo que os critérios definidos pelo museólogo manchassem a fertilidade expressiva que acorda com a criação rural e que conduz às suas próprias escolhas, ele reafirma o valor fundamental da emoção estética: é ela que deverá guiar as escolhas.

Portanto, não é surpresa que o pintor evite cuidadosamente mencionar o ATP em seus escritos, ainda que este forneça um histórico do conceito de popular: a instituição contraria suas convicções. Ele se recusa da mesma forma a evocar Jean Cuisenier (1927-), para quem o protótipo e a sua variação, o critério de exemplaridade, são importantes. Este declarou, em 1975, que o

³³³ GORGUS, Nina. *Le Magicien des vitrines: le muséologue Georges Henri Rivière*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003, p.158.

³³⁴ ROUSSEAU, Valérie. "De la collection de l'Art Brut aux musées du 'triangle d'or'. *Socio-anthropologie*, Paris, v.19, 2006. Disponível em: <<http://socio-anthropologie.revues.org/623>>. Acesso: 25 Ago. 2015. Nota-se que esta austeridade, Michel Leiris a tinha detectado também nas exposições montadas por Rivière no Musée d'Ethnographie du Trocadéro. GORGUS, 2003, op. cit. p. 59-60.

popular³³⁵ era mais rico em capacidade de renovação e inventividade que o oficial³³⁶: Raymond Humbert, sem dúvida, estava de acordo com esta proposição, descartando como critério para a escolha da certificação artística o valor monetário ou histórico, o estatuto hierárquico do objeto ou de gênero, mantendo apenas o seu poder de sublimação.

É preciso, todavia, precisar que a exemplo dos surrealistas, o artista jamais desprezou o saber - ele mesmo documentou várias tradições³³⁷ - mas lamentou que a emoção não tenha mais espaço no discurso científico. Omite-se de restituir a pungência simbólica dos objetos e sua carga sensível, para ele, isso seria subverter sua natureza, ao reduzir a um estado de permutabilidade para um estado que não combate seu desaparecimento. É por isso que esta se opõe invariavelmente a qualquer forma de lógica fria, engajando-se em uma luta para o reconhecimento emocional e estético das criações rurais, camponesas e populares: "Eu me abaixei para pegar as coisas que estavam no chão e sobre as quais se poderia passar por com indiferença³³⁸". A elegância da colocação não diminui sua força. É a valorização do objeto comum, cuja utilidade se tornou obsoleta, e por isso dispensável, Humbert retruca por um duplo movimento de (re)inscrição memorial e requalificação ontológica, ao apelar para uma inversão das hierarquias.

O trabalho da emoção, a peça única, não se define pela proeza técnica de realização nem pelo tempo passado, mas por um sentimento que surge, pelo choque que recebemos, por sua estranheza e surpresa. Estas obras incomodam o fluxo de classificação. Elas se tornaram raras. O interesse do inesperado, a beleza da forma e de sua situação, podem dar ao objeto utilitário, o status de escultura em primeiro lugar.³³⁹

³³⁵ HUMBERT, Raymond. *Le Symbolisme dans l'art populaire: un autre regard porté sur des objets familiers*. Paris: Dessain et Toira, 1988.

³³⁶ CUISENIER, Jean. *L'Art populaire en France: rayonnement, modèles et sources*. Fribourg/Paris: Office du livre/Société française du livre, 1975, p. 15.

³³⁷ Ele documenta muitas tradições, ver: HUMBERT, Raymond. *Les Jouets populaires*. Paris: Temps actuels, 1983. HUMBERT, Raymond. *Gestes et œuvres des artisans*. Paris: Denoël, 1987a. HUMBERT, Raymond *La Vie des marionnettes*. Paris: Dessain et Toira, 1987b. HUMBERT, Raymond. *Le Symbolisme dans l'art populaire: un autre regard porté sur des objets familiers*. Paris: Dessain et Toira, 1988. Ver especialmente, HUMBERT 1983, 1987a, 1987b et 1988.

³³⁸ MUSÉE DE LADUZ. "Raymond Humbert. s.d". Disponível em: <http://laduz.com/raymond-humbert/>. Acesso em 25 de agosto de 2015.

³³⁹ MUSÉE DE LADUZ. "Raymond Humbert. s.d". Disponível em: <http://laduz.com/raymond-humbert/>. Acesso em 25 de agosto de 2015.

E porque não há mais tempo para escavar, mas de estar atento, Jacqueline e Raymond se põem a verificar. Eles verificam o que é incomum no funcional, observam os desvios, seguem como John-Paul Favand as veias e nós dão madeira para revelar os rostos, combinando objeto entre eles.³⁴⁰ O casal termina por constituir uma coleção rica de quase 100.000 itens, incluindo ateliers de artesãos completos, mas também "esculturas portáteis" (tamancos, bengalas e cachimbos) e ainda aquelas "habitáveis" (gaiolas, caixas de correio), cata-vento, florões, modelos, teatros sombra, atrações de feira, produções locais e "brinquedos de um centavo" - invenção terminológica astuta que erige a modéstia no critério de valor (fig. 1). O que ocupa o casal, então, ao longo de várias décadas e levou à criação do Museu Rural de Artes Popular, em Laduz, em 1986, o extraordinário, aquilo fora do circuito oficial, o banido e relegado da grande arte: não é de se estranhar que Raymond Humbert, tenha também se interessado pelo trabalho de Jean Dubuffet.

Diante de tal empreitada de preservação do patrimônio, pensamos em André Malraux: "O legado não é transmitido, ele se conquista."³⁴¹ Longe de ser um fenômeno passivo, a conscientização patrimonial, mesmo quando resulta de fatores históricos que põem marcha o processo de distanciamento e objetificação, requer a colaboração ativa dos indivíduos - que agem ou não em instituições. A apropriação simbólica necessária à conservação dos objetos e de seu saber-fazer não é de nenhuma maneira um ato vazio de afeto, e Raymond Humbert a fórmula muito precisamente: "A cultura é também um sentimento".³⁴²

Um regime de vínculo

Mas o que tem o objeto de coleção, não apenas popular, mas artesanal, comercial, funcional e fora das belas artes, que desperta tal investimento? O que eleva-o da esfera íntima ou do espetáculo, é de fato intimamente ligado à vida. Precisa ser ativado para existir, destinado a desempenhar a função para a

³⁴⁰ Jean-Claude Favand (1946-) é o diretor do museu de Artes feirantes de Paris. Ele é também o projetista da exposição *Virtualia* que aconteceu em 2013 no Centre d'art d'Enghien-les-bains. Ver: ROLAND, Dominique (dir). *Virtualia: féeries numériques* [exposition au Centre des arts d'Enghien-les-Bains, du 24 avril au 30 juin 2013]. Enghien-les-Bains: Centre des Arts d'Enghien-les-Bains, 2013.

³⁴¹ MALRAUX, André. *La Politique, la culture: discours, articles, entretiens, 1912-1975*. Présentés par Janine Mossuz-Lavau. Paris: Gallimard, 1996, p.142.

³⁴² INA. Apos'. 13 Décembre 1987. Émission de télévision, Antenne 2. Disponível em: <<http://www.ina.fr/video/CPB87013048>>. Consultado em 25 de Agosto de 2015.

qual foi concebido. Manipulado, exercitado, carregado, ele se inscreve em uma relação dinâmica com o presente. Sua inércia, uma vez entrada na coleção, envolve uma mudança na natureza e tende a torná-la "escultura", a memória vivida subexiste e continua a lhe impregnar. Parece se encontrar no amator, no conservador e no público um sentimento comum de hábito frente a esses objetos, próximos e familiares, com vista para as âncoras no imaginário. Dr. Alain Frère, fundador de um museu privado do circo em Tourrette-Levens onde são conservadas as fantasias, define o lugar em tais termos: "Este não é um museu, é um santuário, pois aqui todos estão no céu."³⁴³ Esta pode ser aquela reminiscência da vivência e do sentimento procurado, levando em consideração, que faz nascer as coleções pelos objetos menos ecléticos, onde se marca uma intencionalidade artística.

Neste sentido, fala-se de bom grado sobre o "vínculo", a noção proposta sucessivamente pelo sociólogo Anthony Hennion e o antropólogo Thierry Bonnot.³⁴⁴ O vínculo, mais do que o gosto, caracteriza a utilidade dos objetos no cotidiano, bem como flutuações induzidas pelas situações e dispositivos relacionados. Se Hennion utiliza esta fórmula para descrever a abordagem reflexiva do amator, Bonnot propõe a aplicação no campo do patrimônio, resultante de uma série de vínculos. Os "regimes de compromisso", iniciados por indivíduos ou grupos sociais, permitem a salvaguarda de objetos ameaçados de destruição, e por sua combinação variada (autores e/ou objetos anexos), dão origem a grupos cruzados, testemunhas do laço tecido pelo patrimônio.

É um pouco para começar a conclusão que introduzi já a noção de vínculo como aquilo que liga o objeto entre eles, mas é também para explicar o processo do projeto Labex Arts-H2H "D'autres collections pour les arts", iniciado em 2013, por Thierry Dufrêne (Université Paris Ouest Nanterre, História da arte e performances), Joel Huthwohl (Biblioteca Nacional da França, Departamento de Artes Cênicas) e Katia Légeret (Université Paris 8, cenas e conhecimento), ao qual Raphaële Fleury (Institut International de la Marionnette) e eu temos colaborado.

³⁴³ Entrevista com Alain Frère, 2014.

³⁴⁴ BONNOT, Thierry. *L'Attachement aux choses*. Paris: CNRS éditions, 2014. HENNION, Antoine. "Réflexivités, le sociologue et le goût". In: GAUDEZ, Florent (éd.). *Sociologie des arts, sociologie des sciences: Actes du Colloque international de Toulouse*, tome II. Paris: L'Harmattan, 2004, pp. 269-278.

Nossa reflexão foi elaborada por estágios por questões sucessivas, o que lhe garantiu seu caráter interdisciplinar e sua atualidade. Foi organizada a partir da seguinte observação: os artistas contemporâneos, no desejo de expandir seu vocabulário formal e desenhar uma nova definição de arte periférica, direcionamos o olhar aos objetos considerados marginais - a boneca, a marionete, as artes das feiras, circenses e populares, bem como dos chamados primitivos. Todos, como resultado deste empréstimo, não atingem o mesmo estatuto de legitimidade de uma obra de arte: se as resistências e permanência da intencionalidade artística dos artefatos não-ocidentais permanecem mais amplamente aceitos do que destes outros. A causa pode ser uma apropriação precoce ou tardia por círculos intelectuais fora do pico primitivista, a falta de iniciativas museais visando transformar o olhar ou o surgimento de um mercado que confere um valor monetário suficiente; a constatação é semelhante: o mundo da arte oficial não aceita dentro dele, ou sem muita relutância, uma infinidade de objetos caracterizados por uma pesquisa plástica.

Será preciso culpar a falta de autenticação pelo esplendor, postura tão essencial para a modernidade? Se é verdade que o grande público relaciona sem dificuldades Picasso à arte africana, ele não retém de Tinguely as artes de feiras. Entretanto, persistir em querer entender esses objetos sob a égide da arte contemporânea se reconduz a um modo de legitimação superado e endossa sua desclassificação artística. A partir do momento quando se deixa o mundo da arte contemporânea para entrar nos mundos, no plural, contemporâneos da arte, entende-se também que a marionete, o fantoche, o autômato evolui em espaços mais porosos do que esperado.

É por isso que o nosso olhar se estabeleceu em direção ao lugar da coleção, em vez de à construção ontológica de uma outra arte. A coleção tem a vantagem de refletir as múltiplas realidades que admitem tanto quanto ela circulações plásticas: ela autoriza os movimentos e as hibridizações críticas como ela se revela um espaço de contenção onde se enrijecem as categorias. Assim, se revela que a sujeição dos objetos a um regime hiper-estetizante coloca tantas dificuldades ao seu tratamento documental: um equilíbrio está em jogo.

Portanto, os desafios surgidos em termos de demonstração - do vivo, da alma, do íntimo e do espetacular - e da articulação dos conjuntos díspares que

cativaram nossa atenção. Além da oportunidade, poderíamos postular, da reunião de objetos espalhados, nós preferimos interrogar as vontades sucessivas que os fizeram misturar esses grupos, e cuja força se mede pela fragilidade do seu estatuto. É uma história e vinculações e das maneiras de se vincular os objetos entre eles, que nós queremos escrever, que é além disso, progressivamente revelado a nós. Ao lançar nossa investigação sobre a totalidade do território francês³⁴⁵, nós não imaginávamos reunir após as jornadas de estudo de Dezembro de 2014, os curadores, os pesquisadores e os artistas engajados³⁴⁶ (fig. 2). Sua determinação de fazer reconhecida a qualidade plástica e expressiva dos objetos dos quais se ocupavam só poderia ecoar em nosso apetite por pesquisa e fortalecer nosso próprio compromisso com o projeto LABEX.

Exercícios de categorização e de sistemas relacionais

Carece de um termo, uma expressão, para designar as coleções de objetos fora das belas artes marcadas pela intencionalidade artística. Nada de muito satisfatório existe nas categorias estabelecidas pelo Ministério da Cultura e Comunicação nem nas entradas propostas pelos numerosos portais privados. O banco de dados *Museofile*, ferramenta útil de recensão dos museus franceses está organizado em torno de famílias estritas: "arqueologia", "artes decorativas", "belas-artes", "as artes XX +", "civilizações extra-europeias", "etnologia", "história", "fotografia", "ciências naturais", "ciências exatas" e "técnicas e indústria³⁴⁷". Nós concebemos a duras penas como encaixar os conjuntos de autômatos, ursos de pelúcia ou papagaios. Confinar tais objetos à etnologia ou à história seria privá-los de sua dimensão estética - a menos que se aplique uma categoria etno-estética - enquanto que os ligar às artes decorativas reconduziria à oposição binária entre as artes maiores e as artes menores. Isolar enfim as produções extra-ocidentais entre elas significaria se privar de comparações estruturais-instrutivas e de exemplos pertinentes de circulações culturais.

³⁴⁵ Esta investigação foi fundamental para apresentar uma cartografia seletiva das coleções públicas e privadas atípicas.

³⁴⁶ *Outras Coleções para as artes*, jornada de estudos ocorrida em 15 dezembro de 2014, no musée arts décoratifs, cujas Atas estão em preparação.

³⁴⁷ A base não foi mais atualizada depois de alguns anos. MUSEOFILE. Ministère de la Culture et de la Communication, Répertoire des musées français. Disponível em: <<http://www.culture.gouv.fr/documentation/museo>>. Acesso em 25 de agosto de 2015.

A base privada *Muséorama* propõe, por sua vez, uma categoria "Tesouros e Coleções", cujo objetivo semântico é se referir a ambos os campos do patrimônio homologado e o vocabulário do colecionador³⁴⁸. Ela, no entanto, confere aos objetos uma preciosidade afetiva ou material que pode trazer confusão, uma vez que ela não os define a não ser muito parcialmente. Em outros museus, entre os que nos interessam, são classificadas nas seções "saber-fazer", "vida corrente", "lazer e entretenimento" e "para crianças e adultos."³⁴⁹ Se o maravilhamento é uma coisa séria que pode ser associado perfeitamente a uma resposta estética, as duas últimas categorias correm o risco de confundir com mera distração, e, por isso, não conseguem convencer.

A questão terminológica ocupa, deve-se dizer, um vasto campo uma vez que ela é tanto uma ferramenta de representação e legitimação. No Ministério da Cultura, Florence Pizzorni, antropóloga e conservadora-chefe encarregada de museus sociais, se questionou sobre a possibilidade de formar um vocabulário mais atrativo, capaz de provocar um efeito de "familiaridade positiva" frente aos objetos considerados como "fora do campo, não-acadêmicos" e às vezes até mesmo "um pouco pobres"³⁵⁰. Ela evoca uma virada estética do vínculo social, o conceito de proximidade e o neologismo de "objetos êmicos"³⁵¹: propostas que retêm a atenção por sua capacidade de circunscrever densidade simbólica animada dos objetos da memória, mas que passam novamente ao silêncio seu potencial artístico e sua inscrição nos usos plásticos.

Por que uma tal insistência sobre a intencionalidade artística mesmo que a ideia de vínculo levou ao início da proposta? É que o vínculo desvenda a ligação entre os objetos, mas não os caracteriza por si só. É uma hipótese de trabalho que qualifica um processo de agregação e valorização do patrimônio, mas não engendra uma mudança de regime, exceto para estar de acordo sobre a padronização de todo o patrimônio³⁵². Pode-se muito bem considerar, na verdade, que o fator de singularidade necessário à passagem entre artefato

³⁴⁸ MUSEORAMA. Todos os museus franceses. Disponível em: <<http://www.museorama.com>>. Consultado em 25 de agosto de 2015.

³⁴⁹ Coleções de autômatos, de brinquedos, de miçangas, de miniaturas, de modelos reduzidos, de figuras, de personagens de circos e artes circenses.

³⁵⁰ PIZZORNI, Florence. "Don de soi et acceptation de l'autre, dans les musées de société". *Musées et collections publiques de France*. 265, 2, 2012, pp. 55-61.

³⁵¹ Que imitam uma parte de si mesmo.

³⁵² Como se sabe essa questão é altamente problemática: os debates recentes nos tem mostrado.

cultural e obra de arte, postulada por James Clifford, reside no dom simbólico de si mesmo, mas seria de se aventurar em terras hipotética onde admissão permanece pouco provável³⁵³. A reversão de um sistema hierárquico não se realiza de fato por decreto, mas por uma estratégia de interferência nas normas já em vigor.

Ora, este potencial de interferência, a arte popular e do espetáculo já possuem: eles estão envolvidos em sistemas relacionais que perturbam fronteiras. Observa-se em museus monotemáticos, que as associações em série se formam, os diálogos se forjam no interior dos espaços de exposição. O desconcertante se confunde com as interrupções naturais como se os saltos entre os dois objetos produzissem um efeito de cacofonia organizada. Se vê assim a marionete manter ligações com o autômato, ele mesmo em relação com a música mecânica, acessório de festas feirantes. O circo se faz a partir da mágica, nos costumes e nas artes da marionetes, que se aproximam também das bonecas, dos robôs e da criação contemporânea. O brinquedo, sem dúvida, se inscreve na esfera do design, das artes decorativas e populares, ao ter interpelado numerosos artistas contemporâneos. Não é por acaso que nascem da paixão dos amantes do museu "acoplado", que se misturam de coleções distintas: uma de Autômatos e de Modelos em La Rochelle vem de uma ideia similar de miniaturização do mundo, enquanto um o da Magia e dos Autômatos em Paris permite entrelaçar jogo, ilusão e movimento (fig. 3).

Cada inclusão estende os limites seccionais de uma categoria de objetos, tornando-os mais elásticos, e seus limites suaves, algumas vezes os dissipando. Praticantes contemporâneos da marionete, se deslocam em direção a dispositivos relevantes à instalação e performance, tornando turva a linha entre a arte contemporânea, teatro e marionete. Se eles escolhem fazer referência a um "saber-fazer" e às técnicas de manipulação conhecidas, ou as esvaziam do benefício da tecnologia digital, mesmo que conceituem sua abordagem global, contribuem para a emancipação da categoria de sua prática por uma renovação dos vocabulários formais, cênicos e teóricos³⁵⁴. A

³⁵³ CLIFFORD, James. *Malaise dans la culture: l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Traduit de l'anglais. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 1998.

³⁵⁴ Conferir os artigos de FLEURY, Raphaèle. "La mémoire de la technique et du mouvement". In: DUFRÊNE, Thierry. HUTHWOHL, Joël (éds.). *La Marionnette: objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation*. Lavérune: L'Entretemps, 2014, pp. 57-68; e, SERMON, Julie. "Marionnettes

abordagem de Jean-Paul Favand, ao museu das feiras, não é diferente: se amplificam suas atrações pelo digital, transforma o espaço expositivo em uma instalação imersiva gigante capaz de embaralhar as fronteiras. Se um não é melhor para designar esses objetos do que como meros "objetos de arte e sociedade", uma coisa é certa, não há como negar sua capacidade de resistir ao confinamento: eles são formidáveis motores de experimentação e transgressão.

Um ponto de encontro: a modéstia

Em 1988, no museu de arte moderna da cidade de Paris, uma menina visita a exposição Viva Di Rosa. Antes de partir, ela pergunta quando terá a oportunidade de voltar ao museu da arte "modesta". Seu lapso chega aos ouvidos do pintor Hervé Di Rosa (1959-), que não pôde deixar de encontrar um sentido mais notável. Esta confusão entre "moderna" e "modesta" destacou para ele, com toda a ironia que ele pôde emprestar, a falta de modéstia, que geralmente demonstram a elite artística e intelectual. Sem opor totalmente os termos, Di Rosa decide então batizar uma nova categoria, a de "Artes modestas", a fim de abarcar todos os objetos de empreitada artística, que as instituições não querem. Ou, mais precisamente, define um *território* da arte modesta, concebido como entidade agregante das extremidades das partes pré-existentes - das pinturas de domingo à arte comercial, passando pela *street art* e pela mania de coleção³⁵⁵ - onde as fronteiras pontilhadas atestam a permeabilidade entre outros domínios, e por que não a sua anexação futura. Este é um território no limite da certificação, mas cujo crescimento marca a sua falsa modéstia no sentido de pudor e de pequenez criativa, e sua verificável humildade em termos de recursos e de pretensões. Para Hervé Di Rosa, e para quem está prestes a se tornar seu companheiro: Bernard Belluc (1949-), colecionador e figurinista, é tempo para que o mundo das artes se abra ao cotidiano e lhe empreste suas ferramentas, se toda obra de criação é respeitável, mesmo em sua maior simplicidade, devemos permitir-lhe um modo de exposição e os dispositivos capazes de definir à luz estética e da função

contemporaines: de la manipulation à l'installation ?". In: DUFRÉNE, Thierry. HUTHWOHL, Joël (éds.). *La Marionnette: objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation*. Lavérune: L'Entretemps, pp. 99-116, 2014.

³⁵⁵ Hervé Di Rosa revelou várias cartas: elas são testemunhas das numerosas adições feitas no território da arte modesta e de reflexões topográfica constante.

social que ela carrega. É preciso também permitir o confronto com a suposta grande arte: a menos que se receie que ela se torne degradada.

Este é realmente um excitante projeto que está surgindo - "degradar" as belas artes de seu estatuto - que Di Rosa e Belluc se apressam para implementar no MIAM, o Museu Internacional das Arte Modestas, inaugurado em Sète, em 2000. Empregando uma forma de essencialismo estratégico, eles se colocam a subverter a história oficial, fixando provisoriamente a essência das criações artísticas que são excluídas e supostamente subalternas³⁵⁶. Esta manobra, que confere aos objetos juntos uma consistência ontológica, mobiliza os meios necessários para lhes fazer ouvir e desafiar as pré-concepções que os dominam. Ligar os objetos entre eles não significa mais qualificar se têm ou não produção comum, mas fornecer armas dentro de um projeto de derrubada da ordem estabelecida.

Remetendo à vida passada dos objetos

Se há um último ponto a ser tratado, é a dificuldade posta por estas coleções de objetos, funcionais ou manipuláveis em termos de demonstração. A pesquisa mostrou que se certas estruturas, por falta de meios, falharam em implementar soluções inovadoras, outras funcionam por outro lado, como laboratórios de experimentação museológica. O desafio é de efeito duplo: como expor os vivos sem encurtar a vida útil dos objetos? Como articular missões de conservação e divulgação?

Uma vez usados, acionados, regularmente postos em movimento, os objetos dos quais falamos, são frequentemente danificados pelo tempo. Sua própria existência é, por vezes, efêmera: no Museu do Pente e Plásticos de Oyonnax, brinquedos de celuloide fabricados no fim do século XIX, chegam ao fim da vida e tendo sofrido uma degradação química de oxidação³⁵⁷. Os autômatos, que são postos em constante movimento, permanecem assim no "museus de espetáculo" de Limoux, Souillac e Falaise, ou acionável por comando, como em Paris, viram seus mecanismos se deteriorarem progressivamente. No museu de Artes feirantes, os passeios abertos ao

³⁵⁶ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Les Subalternes peuvent-elles parler?*. Paris: Éditions Amsterdam, 2009.

³⁵⁷ Ver a este respeito: RAMEL, Sylvie. "Point de vue sur la conservation-restauration des matières plastiques". *CeROArt*, Liège, v.1, 2007. Disponível em: <<http://ceroart.revues.org/395>>. Consultado em 25 de agosto de 2015.

público implicam de se pensar nos reparos que deverão ser feitos. Tais escolhas de exposição, embora satisfatórias de um ponto de vista teórico, pois sobressaltam a natureza dos objetos, colocam uma série de restrições práticas e financeiras, obrigando os lugares a desenvolver seu próprio atelier de restauração ou a não acolher os visitantes durante uma parte do ano.³⁵⁸ Eles colocam assim em perigo as peças raras e frágeis que não temos certeza de poder retornar ao seu estado original.

Então, para preservar, é preciso ter astúcia. É necessário jogar com a originalidade, explorar as novas tecnologias, deportar o movimento. Muitas vezes os espetáculos são organizados no cerne de espaços de exposição ou nas proximidades, em um anexo, que tem a vantagem de ligar a criação contemporânea e as coleções. Outras vezes, é o digital que contribui. Em Neuilly-sur-Seine, o Museu dos Autômatos escolheu por ocasião de uma de suas exposições temporárias, para acompanhar as suas peças mais vulneráveis de projeções de vídeo, a falta de tela facilita a relação de objeto/movimento³⁵⁹. Ele também apresentou as radiografias dos autômatos, mergulhando o visitante na intimidade de suas concepções e atuando como uma confirmação de suas habilidades motoras, assim como as esculturas cinéticas realizadas pelo artista contemporâneo Nicolas Darrot³⁶⁰ que introduziu de forma mais tangível a ideia de movimento.

No Divertido Museu do Brinquedo, do divertido e do incomum de Juigné-sur-Sarthe há outro procedimento que foi testado. A fim de aniquilar "o efeito museu", cujos colecionadores estão constantemente apontando a morbidez, as peças foram colocadas ao "alcance das mãos". Certamente os visitantes não são convidados a entrar livremente - é a prerrogativa do guia - mas este modo de apresentação com base na acumulação e proliferação, o próximo e acessível, retorno aos jogos à sua cotidianidade³⁶¹.

No atelier-museu do Chapéu de Chazelles em Lyon, as equipes museais, não hesitaram em desenhar soluções museográficas no interior de outras esferas artísticas. Assim, uma parte do mobiliário museal foi feita a partir

³⁵⁸ Este é o caso do museu de Artes feirantes que só abre em determinados períodos do ano, e para eventos privados.

³⁵⁹ EXP. *Histoires d'automates*, 2013, Théâtre des Sablons.

³⁶⁰ Nicolas Darrot (1972-) é um artista contemporâneo francês conhecido por suas realizações com autômatos e máquinas.

³⁶¹ O museu fechou suas portas em 2006, mas seu site continua acessível. ASSOCIAÇÃO DO MUSEU DIVERTIDO. L'amusant musée du jouet, de l'amusant et de l'insolite. Disponível em: <<http://www.amusantmusee.com>>. Consultado em 25 de agosto de 2015.

de resíduos industriais, conforme um processo semelhante ao da bricolagem, enquanto vários suportes de chapéus têm a forma de cabeças articuladas em movimento. As silhuetas cortadas do feltro e suspensas onde as imagens são projetadas, lembram o teatro de sombras no qual uma máquina imaginária do século XIX, supostamente transformaria a pele de coelho em chapéus, e largamente evocativa de um universo de feira, foi materializado. Um salão "surrealista" convida, finalmente, a se cobrir com um chapéu sonoro: os corpos são colocados em movimento e o objeto lembrado em sua função.

Os meios, então, de conectar com as coleções do vivo à sua história, sem, no entanto, expô-los ao desgaste, depende apenas da fertilidade criativa das equipes de conservação e de cenógrafos. Pois, se desejamos constantemente ver os originais reviver, temos de encarar os fatos: a tarefa é tão ambiciosa como problemática. Só se pode permitir a manipulação das estruturas após bem calculados riscos.

Museus, privados ou públicos, que abrigam essas coleções atípicas, não renunciam nunca de encontrar soluções alternativas: eles conhecem seu público. Virginie Kollmann-Caillet, diretora do museu do Pente e dos plásticos, atesta uma "maior facilidade de percepção" afrente de objetos apresentados por seu museu do que diante de outros do "tipo de belas artes". Ela acrescenta: "Em geral, o público é muito surpreendido com o que ele descobre e com qualidade dos objetos expostos"³⁶². Thierry Bonnot afirma que "quanto mais comum é o objeto no sentido do comum e banal, mas *nos* é comum, no sentido de partilhado e coletivo"³⁶³. Parece assim, haver uma tensão dialética entre o sentimento de familiaridade que suscitam as coleções e a surpresa que sua exposição engendra. Eles surpreendem não somente por suas qualidades plásticas, sua carga simbólica, mas também por sua presença no interior do espaço museal, por mais modesto que seja. Eles se chocam com preconceitos e superam as expectativas. Estes conjuntos de objetos, saídos das esferas do espetáculo e da intimidade, engajam em uma reflexão formal, se interpelam entre eles. Não é a exclusão somente que os une, mas um compartilhamento de problemas, de atrações e de respostas - estes elementos se entrelaçam e se justificam na repercussão. Como resultado, a atenção aumenta onde estas

³⁶² Entrevista realizada no âmbito de nossa pesquisa.

³⁶³ BONNOT, 2014, op.cit., p. 103.

"outras" coleções são destinadas a ser o objeto. Seu potencial de atração - homens, dispositivos e objetos - são altamente promissores para o futuro.

Tradução: Marina Barzon, Renata Rocco



FIG. 01 - Cachimbo em madeira esculpido por um soldado durante a guerra 1914-1948, Musée rural des Arts populaires de Laduz.

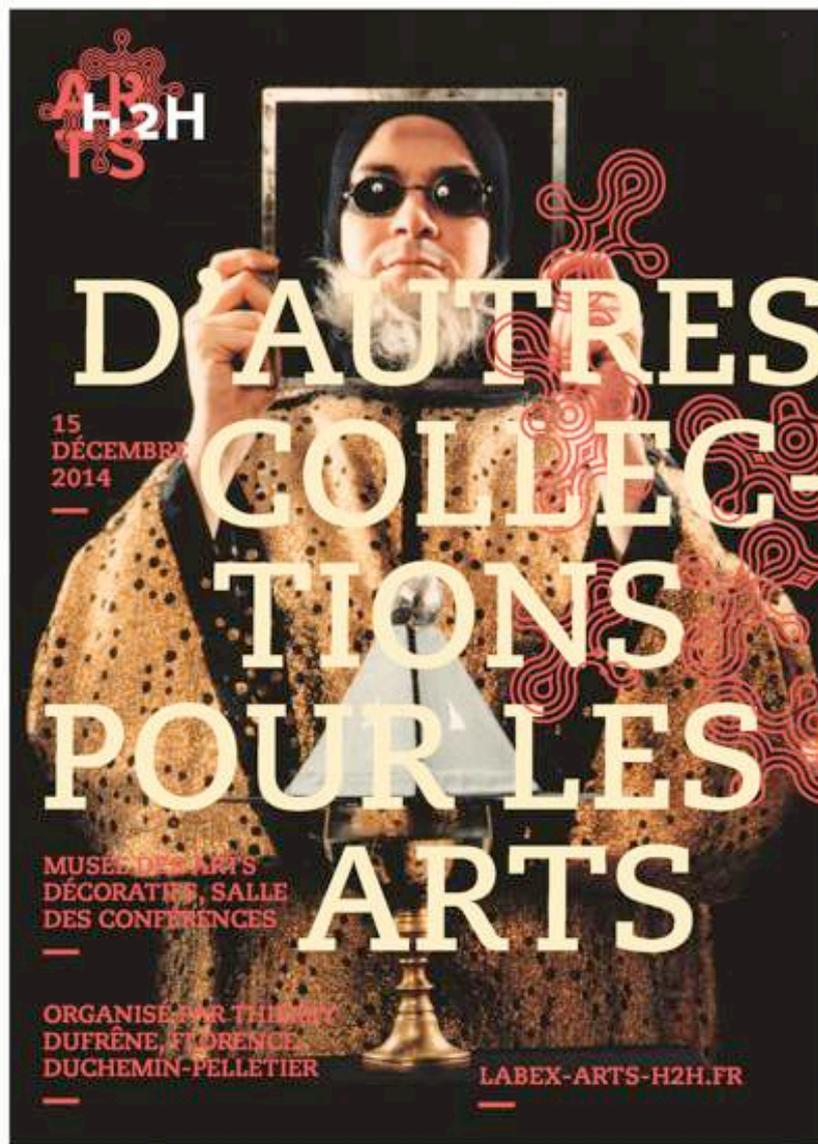


Fig. 2 - Poster da Jornada de Estudos Labex Arts-H2H *D'autres collections pour les arts*, 15 de dezembro de 2014, musée des Arts décoratifs, Paris.



Fig. 3 - Entrada do musée de la Magie em Paris (Fotografia de Thierry Dufrêne)

BIBLIOGRAFIA

ASSOCIATION DE L'AMUSANT MUSÉE. L'amusant musée du jouet, de l'amusant et de l'insolite. Disponible à l'adresse: <<http://www.amusantmusee.com>>. Consulté le 25 Août 2015.

BONNOT, Thierry. *L'Attachement aux choses*. Paris: CNRS éditions, 2014.

CLIFFORD, James. *Malaise dans la culture: l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Traduit de l'anglais. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 1998.

CUISENIER, Jean. *L'Art populaire en France: rayonnement, modèles et sources*. Fribourg/Paris: Office du livre/Société française du livre, 1975.

FLEURY, Raphaële. "La mémoire de la technique et du mouvement". In: DUFRÈNE, Thierry. HUTHWOHL, Joël (éds.). *La Marionnette: objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation*. Lavérune: L'Entretiens, 2014, pp. 57-68.

GORGUS, Nina. *Le Magicien des vitrines: le muséologue Georges Henri Rivière*. Traduit de l'allemand. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.

HENNION, Antoine. "Réflexivités, le sociologue et le goût". In: GAUDEZ, Florent (éd.). *Sociologie des arts, sociologie des sciences: Actes du Colloque international de Toulouse, tome II*. Paris: L'Harmattan, 2004, pp. 269-278.

HUMBERT, Raymond. *Les Jouets populaires*. Paris: Temps actuels, 1983.

_____. *Gestes et œuvres des artisans*. Paris: Denoël, 1987.

_____. *La Vie des marionnettes*. Paris: Dessain et Toira, 1987.

_____. *Le Symbolisme dans l'art populaire: un autre regard porté sur des objets familiers*. Paris: Dessain et Toira, 1988.

_____ et Jacqueline Humbert. *L'art Insolite*. Paris: Seuil, 2001.

INA. Apos'. 13 Décembre 1987. Émission de télévision, Antenne 2. Disponible à l'adresse <<http://www.ina.fr/video/CPB87013048>>. Consulté le 25 Août 2015.

KANDINSKY, Wassily. MARC, Franz (éds.). *Der Blaue Reiter*. Munich: R. Piper, 1912.

MALRAUX, André. *La Politique, la culture: discours, articles, entretiens, 1912-1975*. Présentés par Janine Mossuz-Lavau. Paris: Gallimard, 1996.

MAUSS, Marcel. "L'ethnographie en France et à l'étranger". *LaRevue de Paris*. 20, 1913, pp. 537-560, 815-837.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, Museofile. Répertoire des musées français. Disponible à l'adresse: <<http://www.culture.gouv.fr/documentation/museo>>. Consulté le 25 Août 2015.

MUSÉE DE LADUZ. "Passeur d'images" Exposition Jacqueline Humbert. 2015. Disponible à l'adresse: <<http://laduz.com/les-fixes-sous-verre-de-jacqueline-humbert>>. Consulté le 25 Août 2015.

MUSÉE DE LADUZ. Raymond Humbert. s.d. Disponible à l'adresse: <<http://laduz.com/raymond-humbert/>>. Consulté le 25 Août 2015.

MUSEORAMA. Tous les musées français. Disponible à l'adresse: <<http://www.museorama.com>>. Consulté le 25 Août 2015.

PIZZORNI, Florence. "Don de soi et acceptation de l'autre, dans les musées de société". *Musées et collections publiques de France*. 265, 2, 2012, pp. 55-61.

SERMON, Julie. "Marionnettes contemporaines : de la manipulation à l'installation ?". In: DUFRÈNE, Thierry. HUTHWOHL, Joël (éds.). *La Marionnette: objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation*. Lavérune: L'Entretemps, pp. 99-116, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Les Subalternes peuvent-elles parler?* Traduit de l'anglais. Paris: Éditions Amsterdam, 2009.

RAMEL, Sylvie. "Point de vue sur la conservation-restauration des matières plastiques". *CeROArt*, Liège, v.1, 2007. Disponible: <<http://ceroart.revues.org/395>>. Consulté le 25 Août 2015.

ROLAND, Dominique (dir). *Virtualia: féeries numériques* [exposition au Centre des arts d'Enghien-les-Bains, du 24 avril au 30 juin 2013]. Enghien-les-Bains: Centre des Arts d'Enghien-les-Bains, 2013.

ROUSSEAU, Valérie. "De la collection de l'Art Brut aux musées du 'triangle d'or". *Socio-anthropologie*, Paris, v.19, 2006. Disponible: <<http://socio-anthropologie.revues.org/623>>. Consulté le 25 Août 2015.