



HAL
open science

L'art populaire à la frontière de l'art

Raphaël Bories, Marie-Charlotte Calafat

► **To cite this version:**

Raphaël Bories, Marie-Charlotte Calafat. L'art populaire à la frontière de l'art. *Histoire de l'art*, 2022, 89, pp.139-152. hal-04267622

HAL Id: hal-04267622

<https://hal.science/hal-04267622>

Submitted on 10 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HISTOIRE DE L'ART



LIMITES : MÉTHODES ET DISCIPLINE

Directeur de la publication : Philippe PLAGNIEUX, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Rédactrice en chef : Dominique de FONT-RÉAULX, musée du Louvre

Coordination de ce numéro : Antonella FENECH KROKE, Centre André-Chastel, CNRS ; Dominique de FONT-RÉAULX, musée du Louvre

Comité de rédaction : Guillaume BIARD, Aix-Marseille Université ; Olivier BONFAIT, université de Bourgogne ; Denise BORLÉE, université de Strasbourg ; Annaïg CHATAIN, École du Louvre ; Philippe CORDEZ, Centre allemand d'histoire de l'art ; Bertrand COSNET, université de Lille ; Jean-Baptiste DELORME, Centre national des arts plastiques ; Arianna ESPOSITO, université de Bourgogne ; Antonella FENECH KROKE, Centre André-Chastel, CNRS ; Marine KISIEL, Institut national d'histoire de l'art ; Emmanuel LAMOUCHE, université de Nantes ; Matthieu LETT, université de Bourgogne ; Pascal LIÉVAUX, ministère de la Culture ; Camille MORANDO, musée national d'Art moderne-Centre Pompidou ; Édith PARLIER-RENAULT, Sorbonne Université ; Thomas RENARD, université de Nantes ; Pierre SÉRIÉ, université Clermont-Auvergne

Comité scientifique : Isabelle BALSAMO, ministère de la Culture ; François BARATTE, Sorbonne Université ; Alexandre FARNOUX, Sorbonne Université ; Christian FREIGANG, Freie Universität Berlin ; Christopher GREEN, The British Academy ; Martial GUÉDRON, université de Strasbourg ; Bernard HOLTZMANN, université Paris-Nanterre ; Françoise LEVAILLANT, Centre André-Chastel, CNRS ; Neil F. McWILLIAM, Duke University ; Nabila OULEBSIR, université de Poitiers ; Roland RECHT, Académie des inscriptions et belles-lettres ; Éliane VERGNOLLE, université de Franche-Comté ; Christiane VORSTER, Universität Bonn ; Pierre WAT, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Secrétariat de rédaction : Delphine WANES

Courriel : revuedachistoiredelart@gmail.com

Écrire à cette adresse pour contacter un auteur ou un membre du comité de rédaction.

Relecture de l'anglais : Matthew GILLMAN

Maquette : Anne DESRIVIÈRES

Trésorière : Delphine MORANA BURLOT

Assistant commercial : Quentin VIRICEL

Abonnements, achats au numéro et gestion : Apahau – Histoire de l'art, 2, rue Vivienne, F-75002 Paris – Tél. : +33 (0)1 47 03 84 00 – Courriel : revuehda@gmail.com
Bulletin d'abonnement en fin de volume à renvoyer par courriel ou par voie postale au bureau de la revue.

Diffusion et distribution en librairie : Pollen/Difpop, 81, rue Romain Rolland, F-93260 Les Lilas
Tél.: +33(0)143620807 – Site web : www.pollen-difpop.com

© Apahau, 2022.

ISBN : 978-2-909196-35-0 – **ISSN :** 0992-2059

En couverture : Marie-Christine Barrault jouant la Lune dans *Le Soulier de satin*, de Manoel de Oliveira, 1985, films 16 mm et 35 mm en couleurs, son, 410 min., photogramme. Édition DVD : La vie est belle.

Logo de quatrième de couverture créé par Pierre-Louis Hardy.

N° 89 2022/1

HISTOIRE DE L'ART

Revue semestrielle de recherche et d'information
éditée par l'Association des professeurs d'archéologie
et d'histoire de l'art des universités (Apahau).

association
des professeurs
d'archéologie
et
d'histoire
de l'art
des universités
ApAhAu

Avec le soutien de la direction générale des Patrimoines et de l'Architecture
(ministère de la Culture), de l'École du Louvre, de l'Institut national d'histoire de l'art
et du Centre allemand d'histoire de l'art.

Soutenu
par


**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*

Ecole du Louvre
Palais du Louvre


**DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE**
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Limites : méthodes et discipline

- 5 Antonella Fenech Kroke
et Dominique de Font-Réaulx
Introduction

POINTS DE VUE

- 11 Entretien avec Laurence Bertrand
Dorléac

PERSPECTIVES

- 19 Noémie Étienne
Trouble dans l'objet. Le moulage
anthropologique entre histoire de l'art
et muséologie
- 29 Éléonore Challine
Sous les lignes. Curieux collectionneurs
de photographies (1930-1950)
- 45 Philippe-Alain Michaud
Bricolé sur le film

ACCENT ALLEMAND

- 63 Thomas Lentes
Performance et représentation.
Une réflexion sur le rapport entre liturgie
et image au Moyen Âge

PORTFOLIO

- 89 Francesca Alberti
Ratures

ÉTUDES

- 103 Marion Beauflis
Beautés intérieures. Liminalité des corps
et des images dans les *cassoni* florentins
du Quattrocento
- 115 Alysée Le Druillenc
Saint Joseph, patron des *idiots*.
L'homme limité, paradigme de la condition
d'accès à l'illimité ?

- 127 Sarah Gould
Aux limites du tangible. Nuées, fumées
et atmosphères dans la peinture de paysage
britannique (1800-1840)

- 139 Raphaël Bories et Marie-Charlotte Calafat
L'art populaire à la frontière de l'art

- 153 Paul Bernard-Nouraud
Le visuel à la limite du visible.
Sur l'avènement de traits indiscernables
dans l'art moderne et contemporain

- 161 Morgan Labar
Brouiller les frontières, franchir les limites,
passer à l'ennemi. Art et comédie
en Californie dans les années 1970

- 175 Alice Letoulat
L'expérience de la limite
cinématographique. À partir du *Soulier
de satin* de Manoel de Oliveira (1985)

CHRONIQUES

- 187 Dominique de Font-Réaulx
Sur Nadeije Laneyrie-Dagen et Caroline
Archat (dir.), *L'Art au risque de l'âge*

- 191 Antonella Fenech Kroke
Sur Victor Claass, *Jeux de position*.
Sur quelques billards peints

- 195 Dominique de Font-Réaulx
Sur Sarah Bette et Hélène Wurmser (dir.),
Eleutheria ! Retour à la liberté

INFORMATIONS

- 197 Résumés
199 Abstracts
202 Remerciements et crédits iconographique

L'art populaire à la frontière de l'art

« Quel spectacle, interroge Jean-Jacques Rousseau [...], nous présenterait le genre humain composé uniquement de laboureurs, de chasseurs et de bergers ? Et il répond : un spectacle infiniment plus beau que celui du genre humain composé de poètes, d'orfèvres, de peintres et de musiciens. Voici qu'après avoir réservé pendant des siècles ses faveurs au second de ces mondes, la puissance publique reconnaît enfin les mérites artistiques du premier en lui consacrant un musée¹. »

Claude Lévi-Strauss

Sans prendre ouvertement parti quant au jugement esthétique formulé par Rousseau, Lévi-Strauss soulève ici un certain nombre de questions fondamentales sur la nature de l'art populaire et de ses auteurs, sur sa place dans l'histoire de l'art et du goût, et sur le rôle de l'État et du musée dans sa légitimation. Loin d'en rester à une opposition binaire, il insiste aussi sur les « chassés-croisés » constants entre « l'art prétendu savant et l'art dit populaire² », formulation dont la prudence rappelle que, comme l'état de nature de Rousseau ou les sociétés froides et chaudes du même Lévi-Strauss, l'art populaire et l'art savant sont des catégories heuristiques, qui « n'existent pas, qui n'ont pas existé, n'existeront jamais, et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des notions justes³ ».

Il est nécessaire d'en avoir des notions justes – et replacées dans leur contexte historique et intellectuel – parce qu'elles ont profondément structuré le champ muséal, de son découpage institutionnel à la constitution, l'exposition et l'étude des collections. Ainsi, parmi les multiples approches possibles des objets (artistique, technique, historique, religieuse, ethnologique...), les musées d'art savant ont mis l'accent sur leur valeur esthétique, mobilisant en priorité les démarches de l'histoire de l'art. Dans les musées d'arts et de traditions populaires – comme dans les musées de société qui leur ont parfois succédé –, le statut des objets ne fait pas l'objet d'un consensus : doivent-ils être considérés comme des objets artistiques, en raison de leur valeur esthétique, ou bien comme des objets ethnologiques et historiques, témoins de faits de société ? Est-il possible – et souhaitable – de concilier ces deux approches ? Faut-il au contraire en finir avec la notion d'art populaire, comme on en a fini avec le musée national qui en portait le nom ?

Le cheminement proposé dans cet article aura pour fil conducteur la situation française, tant le cadre national a structuré en profondeur le développement de la notion d'art populaire et les musées qui y ont été consacrés – avec pour centre de gravité en France le musée national des Arts et Traditions populaires (MNATP). Ce cadre national n'est pas étanche pour autant et les questionnements sur l'art populaire traversent



Fig. 1. Porte-clefs à l'effigie de *La Joconde* de Léonard de Vinci, vers 1974, matériaux synthétiques et métal, 7 × 2,6 cm, Marseille, Mucem (1974.70.5).

largement le reste de l'Europe et l'Amérique du Nord, qui fourniront compléments, contrepoints et éléments de comparaison.

Comme pour la Renaissance décrite par André Chastel⁴, on envisagera une première période où se construit le *mythe* de l'art populaire, phase de (re)découverte, d'effervescence intellectuelle et de floraison institutionnelle, du XIX^e au premier XX^e siècle, qui se prolonge jusqu'à l'ouverture sans cesse repoussée de la Galerie culturelle du MNATP en 1975. La *crise* de l'art populaire est alors déjà là, précipitée par les transformations sociales des Trente Glorieuses et l'évolution des sciences humaines, posant la question de son devenir et de celui des collections qui en relèvent.

Le mythe de l'art populaire

Une définition difficile

La première occurrence identifiée du terme « art populaire », sous la forme allemande « *Volkskunst* », remonte à 1845⁵ : il apparaît donc à la même époque que le folklore et ce sont avant tout les folkloristes qui s'intéressent à son étude. L'un des premiers historiens de l'art à s'en préoccuper est Alois Riegl, qui pose en 1894 la question de la limite de l'art populaire à travers celle des structures économiques et sociales du monde rural austro-hongrois⁶.

Les publications sur le sujet au XX^e siècle montrent qu'il n'y a pas de consensus autour de la définition de cette notion, ni même autour de la nécessité de la définir précisément. En 1934, l'Institut international de coopération intellectuelle, émanation de la Société des Nations, affirme qu'il « n'est pas nécessaire d'aborder la question de la définition de l'art populaire », car le « caractère et le domaine de cet art apparaissent trop clairement pour qu'il soit utile de donner de longues précisions techniques⁷ ». Un état d'esprit comparable semble avoir présidé au congrès international des Arts populaires, organisé à Prague en 1928, lui aussi sous l'égide de la Société des Nations, à l'initiative d'Henri Focillon : dans le contexte de l'entre-deux-guerres, l'objectif est alors de promouvoir la paix, à travers l'étude d'un fonds commun de l'art populaire européen, dont les organisateurs ont le souci de conserver une acception large et ouverte⁸. Certains participants le déplorent d'ailleurs, comme Samuel Baud-Bovy qui résume le congrès à « trois journées de discussions ardues pour essayer de définir l'art populaire, sans y arriver⁹ ».

Dans les années 1930, l'art populaire est décrit comme « le dernier venu dans le domaine de la recherche et de la connaissance¹⁰ » dans un manuel général d'histoire de l'art, présence qui repousse les limites de cette discipline. Selon Henri Clouzot, en relèvent les « objets présentant un caractère utilitaire et révélant un souci d'art¹¹ ». L'art populaire « implique le travail direct de l'artisan, l'exclusion de la répétition identique et de l'outillage mécanique, l'anonymat de l'exécutant, et surtout l'emploi, dans toutes les régions et sous tous les climats, de thèmes traditionnels, que les artisans répètent, avec des modifications de détails insensibles, sans rien ajouter ni omettre¹² ». L'apparition de chapitres dédiés à l'art populaire dans plusieurs manuels d'histoire de l'art des années 1930 témoigne de l'intérêt alors suscité par cette notion, qui s'inscrit dans un contexte de sensibilité aux enjeux transdisciplinaires et d'élargissement de la notion d'art, dont témoignent également les revues *Documents* et *Cahiers d'art*.

Les nombreux systèmes visant à délimiter le domaine de l'art populaire reposent sur des classifications utilisant différents critères : les matériaux et techniques, les contextes de production (art du foyer, du village ou de la région ; art de l'individu, de l'artisan, de la petite manufacture), les contextes d'utilisation (agriculture, arts du spectacle, croyances, jeux). Certains reprennent les catégories de l'art savant (sculpture, peinture), d'autres adoptent une classification par genre, entendu comme type d'objet, ce qui a pour conséquence de démultiplier les catégories¹³.

Dans les écrits de Georges Henri Rivière, premier directeur et principal concepteur du MNATP, on trouve des positions très fluctuantes, parfois contradictoires, sur la définition et la délimitation de l'art populaire¹⁴. Ses questionnements sur le musée, l'art populaire et les transformations des modes de production semblent se matérialiser dans l'avant-dernier objet qu'il donne au musée en 1974 : un porte-clefs reproduisant *La Joconde* de Léonard de Vinci (**fig. 1**). En 1975, il juge encore qu'il « reste téméraire d'édifier une véritable théorie, de tirer des conclusions¹⁵ ». La même année, son successeur Jean Cuisenier fait reposer le « repérage du champ théorique » de l'art populaire sur une longue « analyse du jugement du goût¹⁶ ». Sans faire référence explicitement à l'histoire de l'art, il s'inscrit dans le cadre de celle-ci lorsqu'il précise se limiter dans son ouvrage aux « *arts appliqués et arts plastiques*, [...] par opposition aux arts qui dépendent de la performance des acteurs¹⁷ », qui relèvent aussi de l'art populaire.

L'échelle géographique la plus pertinente pour l'étude de celui-ci ne fait pas davantage consensus. L'articulation est parfois difficile entre les publications et les collectes

Fig. 2. Vitrine de la section « Nous donnons, ils donnent », dans l'exposition « Georges Henri Rivière. Voir, c'est comprendre », Marseille, Mucem, 14 novembre 2018 – 4 mars 2019.





Fig. 3. Vitrine sur la transhumance dans la section « Élevage », Paris, musée national des Arts et Traditions populaires, Galerie culturelle, 2005.

Fig. 4 (ci-contre). Détail de la section « De la terre au pot », Paris, musée national des Arts et Traditions populaires, Galerie culturelle, 2005.

souvent menées à l'échelle régionale d'une part et les synthèses nationales – voire internationales – d'autre part. L'art populaire (comme le folklore) est souvent associé au monde rural et à la paysannerie, où se trouveraient encore des survivances d'un passé lointain, en train de disparaître du fait de l'intensification des échanges, et qu'il est donc urgent de collecter. Rivière soulève la question à la fin du cours qu'il donne à l'École du Louvre en 1941, sans y apporter de réponse : « L'art populaire se limite [-t-il] à l'art paysan ou y a-t-il un art populaire urbain ? Carl Spiess, folkloriste allemand, [...] appelle art urbain l'art majeur et [...] voit entre celui-ci et l'art populaire, appelé par lui paysan, un abîme profond¹⁸. »

Dans la définition qu'en donne le conservateur du Musée alsacien Adolphe Riff, à la question du caractère rural de l'art populaire s'ajoute celle de ses producteurs : pour lui, en relèvent les « œuvres d'un caractère rustique, créées par des artisans de villages¹⁹ ». Marc Bloch propose de s'intéresser également aux destinataires de l'art populaire : « est "populaire" tout ce qui est fait pour répondre aux goûts des classes les moins directement mêlées aux grands courants de la civilisation esthétique²⁰. » L'approche de l'art populaire sous l'angle des utilisateurs et des créateurs revient à le qualifier d'« art du peuple », fait par le peuple et/ou pour le peuple. Une déclaration attribuée à Marcel Mauss, « est populaire tout ce qui n'est pas officiel », est reprise par Pierre Saintyves²¹ et par Rivière²² pour préciser que l'art populaire s'inscrit hors de tout système d'enseignement artistique officiel et académique.

Le degré d'autonomie de l'art populaire par rapport à l'art savant fait l'objet de positions souvent antagonistes, opposant schématiquement ceux qui ne veulent y voir qu'une version abâtardie de ce dernier et ceux qui, au contraire, attribuent à la spontanéité et au génie collectif du peuple la beauté de ses créations. Dans les écrits des partisans de ces deux positions, on trouve l'idée commune que le producteur d'art populaire est



Fig. 5. Bouquet de Saint-Éloi, enseigne de maréchal-ferrant, Saône-et-Loire, 1878, fer forgé peint et riveté, 118 × 120 cm, Marseille, Mucem (1963.173.1).

comme dénué de conscience de ce qu'il fait. L'approche de Cuisenier s'efforce d'être plus nuancée ; il étudie l'art populaire et l'art savant dans une approche dialectique non hiérarchique et replace la production, la distribution et la consommation d'art populaire dans leur contexte historique, loin du « halo mystique²³ » – pour reprendre l'expression de Riegl – qui l'entourait parfois. Il liste les obstacles à sa connaissance dont il est nécessaire de se déprendre – « l'illusion de la naïveté en art, les notions d'archaïsme et de survivance, la croyance en une certaine primitivité, la recherche de signes ethniques²⁴ » – résumant ainsi une partie du foisonnement des approches et des débats sur la définition de la notion d'art populaire.

L'art populaire, à la limite des sciences humaines

Comme le montre la liste des auteurs cités jusqu'ici, participent aux discussions sur l'art populaire aussi bien des historiens de l'art que des folkloristes, des ethnologues, des historiens et des sociologues, universitaires ou conservateurs. Les représentants des différentes branches des sciences humaines n'ont pas tous le même rapport à l'objet et les collections des musées d'art populaire témoignent de la pluralité de ces approches.

Les « beaux » objets d'art populaire, ceux suscitant le plus aisément une approche esthétique, sont souvent entrés dans les collections par l'intermédiaire de collectionneurs, tandis que ceux dont la valeur documentaire prime ont pour beaucoup été acquis lors d'enquêtes sur le terrain : en 1937, année de création du MNATP, on distingue ainsi les nombreux dons de Rivière et de ses mécènes et amis (de Charles Ratton à David David-Weill en passant par la vicomtesse de Noailles), représentatifs de la première catégorie, des objets collectés en Sologne, caractéristiques de la seconde²⁵ (**fig. 2**). Ces deux approches se retrouvent dans l'étude formelle des objets liés à leur usage : Focillon évoque ainsi « un art lié à la fonction, à l'objet, aux commodités de l'existence, un art qui sert, comme la loi morale, comme la technique religieuse²⁶ ».

L'intérêt pour la fonction de l'objet – ainsi que pour les savoir-faire qui y sont liés – est souvent au cœur des acquisitions mais aussi des propositions muséographiques. La question de l'usage a conduit Rivière à réfléchir à la manière de montrer dans les vitrines un objet en cours de réalisation (séquence de fabrication ou unité écologique)

ou d'usage (disposition par des fils de nylon ; **fig. 3 et 4**). Plus que dans ses écrits, c'est sans doute dans les galeries du MNATP qu'il faut chercher la cohérence de son travail, articulant l'attrait esthétique des objets à leurs valeurs ethnologique et historique. Si la collection « traite avec une égale considération les objets courants et les objets exceptionnels²⁷ », leur conférant un statut équivalent, les premiers sont davantage exposés dans la Galerie scientifique, les seconds dans la Galerie culturelle, ouvertes respectivement en 1972 et 1975.

D'autres musées exposent alors depuis longtemps de l'art populaire en France, tous créés en lien avec des sociétés savantes et des mouvements régionalistes : le Museon Arlaten a ouvert en 1899, le Musée alsacien en 1907, le Musée basque en 1924²⁸. Suite au congrès international des Arts populaires de 1928, Rivière commence à défendre la création d'un musée national, d'abord envisagé sous le nom de musée du Folklore français, puis institué en 1937 avec la référence aux arts et traditions populaires. Il est rattaché à la direction des Beaux-Arts du ministère de l'Éducation nationale, tandis que le musée de l'Homme, lui aussi issu du musée d'Ethnographie du Trocadéro, est sous la tutelle du Muséum national d'histoire naturelle ; comme le note Martine Segalen, « au sein de leur tutelle, les ATP allaient sans cesse être confrontés à la logique prévalant pour les Beaux-Arts²⁹ ».

En attendant l'ouverture du musée, les expositions – avec leurs catalogues dont Rivière signe le plus souvent la préface – constituent autant d'occasions de faire connaître le projet et d'expérimenter des dispositifs de présentation des collections. Celle intitulée « Bretagne : art populaire, ethnographie régionale » (1951) s'appuie, selon une approche géographique, sur les riches collections provenant de cette région. Les expositions thématiques témoignent de la variété des sujets susceptibles d'être traités par un musée d'art populaire : « Images populaires du Mans, de Chartres et d'Orléans » (1951), « Théâtres populaires de marionnettes » (1952), « Arts et traditions du cirque » (1956), « Coiffes des pays de France » (1959). Des expositions de synthèse sont également l'occasion d'affiner le projet scientifique du musée : « Objets domestiques des provinces de France dans la vie familiale et les arts ménagers » (1953), « Art populaire et histoire de France (1789-1852) » (1954), « Trésors d'art populaire dans les pays de France » (1956). Quand il évoque la Galerie culturelle en préparation, Georges Henri Rivière écrit que « l'art règnera partout³⁰ ». Dans celle-ci, il est question des styles de l'art populaire, des emprunts de formes, de techniques, de motifs et de thèmes à l'art savant, de sa période d'apogée (de 1760 à 1870), de l'inspiration créatrice de ses producteurs. Quelques années auparavant, Rivière avait réfléchi à un possible emblème pour le musée, incarnant les spécificités des œuvres d'art populaire : c'est vers un chef-d'œuvre de compagnon maréchal-ferrant, conçu comme enseigne, qu'il s'était tourné³¹ (**fig. 5**). Menant une réflexion comparable pour la conclusion de la Galerie culturelle, il témoigne avec lyrisme de son souhait d'exposer « un sabot tout nu, un arbre en miniature, imaginaire, étrangement chargé de sabots, comme le serait un pommier de pommes. Pour montrer que les mille fleurs des arts populaires se sont épanouies dans deux jardins, que reliaient maintes allées : objets de série, aux formes pures et adéquates, pour l'équipement de la vie quotidienne, qu'ont produits, qu'ont mûris des générations d'artisans ; chefs-d'œuvre de merveilleux artistes, cachés dans quelques-uns de ces artisans, et dont le rêve est incarné en des objets exceptionnels³² » (**fig. 6**).

La crise de l'art populaire

Les apories du « populaire »

À en juger par le nombre et l'importance des publications sur le sujet, l'investissement théorique des historiens de l'art dans l'art populaire, incarné dans l'entre-deux-guerres par la figure tutélaire de Focillon, se réduit très nettement après la Seconde Guerre mondiale : l'*Histoire de l'art* de l'« Encyclopédie de la Pléiade » ignore, tout comme la

collection « L'Univers des formes ». La Commission des arts et traditions populaires, fondée suite au congrès de 1928, prend d'ailleurs en 1964 le nom de Société internationale d'ethnologie et de folklore. À ce désintérêt des historiens de l'art correspond à partir de la fin des années 1960, dans les autres sciences humaines, un important travail de réflexion sur la notion de « populaire ». Ce n'est sans doute pas un hasard si l'une des premières critiques en est formulée par Marcel Maget, ethnologue associé dès sa création au MNATP, dont il est conservateur adjoint de 1946 à 1962 : il déplore en 1968 « l'impossibilité de définir le "peuple" et le "populaire" de façon satisfaisante³⁵ ».

C'est sans doute dans le champ des études historiques que les discussions sont les plus vives. En 1970, Michel de Certeau, Dominique Julia et François Revel contestent, dans un article intitulé « La beauté du mort », la notion de culture populaire, dont le domaine est décrit comme « fallacieusement évident³⁴ ». Mettant l'accent sur les logiques de pouvoir et de violence, les auteurs estiment que le discours scientifique, avec son usage savant de la catégorie « populaire », est une manière de « cacher ce qu'il prétend montrer³⁵ » : l'archéologie du savoir à laquelle ils se livrent les conduit à affirmer que l'étude de la culture populaire correspond à une volonté de la part des dominants de la neutraliser ; ils parlent ainsi du « culte castrateur rendu à un peuple que l'on constitue désormais comme objet de "science"³⁶ ». Une fois les « classes laborieuses et dangereuses des villes³⁷ » exclues de la notion de populaire, le peuple rendu inoffensif redevient « le bon sauvage ; au renfermement culturel peut succéder la réserve ou le musée³⁸ ». L'art populaire est incontestablement une catégorie savante ; cela la rend-elle nécessairement illégitime ? Doit-on la considérer comme un simple artefact de l'histoire des idées et des rapports de domination ? Si elle conserve une valeur heuristique, elle mérite que l'on continue à l'utiliser, tout en ayant conscience que son histoire, qui a présidé à la constitution des collections d'art populaire, impose un travail systématique de réflexivité sur celles-ci. On peut considérer avec Dominique Kalifa que « s'il n'existe pas de "culture populaire", nul doute en revanche qu'il existe des classes populaires, lesquelles partagent un certain nombre de pratiques, d'attitudes ou de modes de consommation culturelle³⁹ », dont la notion d'art populaire peut contribuer à rendre compte. Les avertissements formulés en 1989 par les sociologues Claude Grignon et Jean-Claude Passeron s'appliquent à son étude : il convient de se méfier à la fois du « pathos de la réhabilitation », qui insiste trop sur l'autonomie des pratiques populaires, et du « misérabilisme⁴⁰ », qui exagère les mécanismes de domination. Les difficultés et controverses autour de la notion de « populaire » ont certainement contribué à la désaffection pour l'étude de l'art populaire, et la « disparition [...] du musée des ATP porte trace de ce renoncement⁴¹. »

La fin de l'art populaire ?

Au début des années 1950, André Malraux proclame qu'il « n'y a plus d'art populaire parce qu'il n'y a plus de peuple⁴² ». Les conditions de création de l'art populaire tel qu'il a été défini au XIX^e et au début du XX^e siècle, lié au travail de la main, sont en constant recul depuis les débuts de la révolution industrielle. La transformation de la société engendrée par celle-ci s'achève en France pendant les Trente Glorieuses, ce dont rend compte avec emphase la formule de Malraux, que l'on peut inscrire dans le cadre de sa réflexion sur l'art mais aussi dans celui de son positionnement politique anticommuniste. Comme le note Pierre Bourdieu en 1983, « dans le cas de l'"art populaire", [...] le "peuple" au moins jusqu'à une époque récente, se réduisait aux paysans et aux artisans ruraux⁴³ ». Si, au MNATP, Cuisenier avait bien eu à cœur d'étudier l'artisanat urbain, celui-ci relevait également de modes de production préindustriels et était aussi en voie de disparition. La conscience de cette disparition à venir existe dès le XIX^e siècle. Elle accompagne et stimule la patrimonialisation de l'art populaire : en 1894, Alois Riegl critique déjà les tentatives de le maintenir artificiellement en vie,



Fig. 6. François-Louis Touzet, chef-d'œuvre de compagnon sabotier dit *L'Arbre à sabots*, 1930, bois de noyer, Marseille, Mucem (D1970.4.1).

estimant « qu'il faut poursuivre le travail de collecte et d'inventaire, mais dans un but essentiellement historique⁴⁴ ». Pour l'historien de l'art Michel Thévoz, directeur de la Collection de l'art brut à Lausanne, l'art populaire est « en voie d'évanouissement », particulièrement depuis les années 1950, du fait d'« une scission dans les savoir-faire et dans la transmission des connaissances engendrée par une organisation sociale différente⁴⁵ » ; il est selon lui perpétué par une forme de résistance individualiste prenant la forme de l'art brut.

La notion d'art populaire, conçue autour de productions préindustrielles, peut-elle être opérante pour étudier celles d'une société industrialisée, mondialisée et connectée ? Dans deux textes distincts publiés en 1975, Cuisenier comme Rivière considèrent que l'art populaire est essentiellement « révoqué aujourd'hui dans le passé⁴⁶ », sans exclure qu'il puisse s'épanouir à nouveau si « l'homme retrouve les authentiques rapports créatifs qui le lient naturellement à la matière⁴⁷ ». La notion ne risque-t-elle pas de se diluer de manière excessive si, comme le proposent certains auteurs, on l'utilise également pour désigner les arts de masse diffusés par l'industrie du divertissement⁴⁸ ? L'art populaire pourrait être doublement circonscrit : notion construite entre le milieu du XIX^e et celui du XX^e siècle, historiquement située et sujette à la critique, elle conserve toutefois une cohérence et une valeur heuristique pour l'étude des productions artistiques des classes populaires dans les sociétés préindustrielles. La difficulté est alors de concilier la collection historique d'art populaire, définie par Rivière comme le « mémorial » de la « France traditionnelle [qui] disparaît⁴⁹ », et l'approche du contemporain, car « la recherche ethnologique risque de se scléroser, si elle ne fait que s'enfoncer dans un passé mort⁵⁰ ». Cette difficulté a en partie structuré les débats sur la « crise des ATP » dans les années 1980 et 1990⁵¹. Cela explique que Michel Colardelle, directeur du musée à partir de 1996, ait souhaité dépasser le seul « patrimoine rural et artisanal du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle⁵² » – ce qu'avaient en réalité déjà largement fait ses prédécesseurs avec des enquêtes sur le cirque, les théâtres de marionnettes, l'artisanat urbain ou encore l'archéologie médiévale⁵³ – et qu'il ait jugé le cadre européen plus pertinent que le seul cadre national. En revanche, la « subjectivité esthétique externe⁵⁴ » des conservateurs, qu'il dénonce, ne saurait être évacuée sans perdre l'une des dimensions constitutives de l'art populaire. Le MNATP ayant été remplacé

par le Mucem en 2005, la question de la place du contemporain dans un musée d'art populaire ne s'y pose plus, cette dernière notion ayant été évacuée du nom même du musée, tandis que les enjeux du temps présent ont été résolument placés au cœur de sa démarche ; c'est maintenant la question de la place de l'art populaire dans un musée de société – ou « des civilisations » – qui se pose.

L'art populaire au XXI^e siècle

Face à cette « crise de l'art populaire », dont les transformations des institutions muséales portent la trace, un certain nombre de propositions ont été faites afin de renouveler l'intérêt pour celui-ci. Conséquence de la transposition de la distinction entre art populaire et art savant dans les musées, les œuvres relevant de ces deux catégories ne sont que rarement exposées ensemble. Ce cloisonnement a pour effet d'isoler des productions artistiques qui dialoguent et se répondent pourtant par de nombreux aspects. Un angle d'étude autant que de valorisation des collections d'art populaire passe donc par la restitution et la mise en évidence de ces liens. Les expositions « Un art populaire » (2001) à la fondation Cartier pour l'art contemporain, « Folk Art and American Modernism » (2015) au Folk Art Museum de New York, « Picasso et les arts populaires » (2016) au Mucem, « Folklore und Avant-garde » (2019) au Kaiser Wilhelm Museum à Krefeld et « Folklore » (2020 ; **fig. 7**) au Centre Pompidou-Metz et au Mucem ont ainsi mis en évidence les influences de l'art populaire sur l'art savant. L'opération présente l'intérêt de rendre aux œuvres relevant de cette dernière catégorie une part d'intelligibilité, mais aussi de valoriser l'art populaire par l'intermédiaire du prestige des artistes qui s'y sont intéressés et de leurs créations. L'exposition « Chefs-d'œuvre ? » (2010), au Centre Pompidou-Metz, s'inscrit plus

Fig. 7. Vue de la section « Aux origines populaires de l'abstraction. Vassily Kandinsky et Gabriele Münter, de la Russie à la Bavière », dans l'exposition « Folklore », Marseille, Mucem, 4 novembre 2020 – 22 février 2021.





Fig. 8. Affiche de l'exposition « Saint Sébastien. Rituels et figures », 1983, encre imprimée sur papier, 60 x 40 cm, Marseille, Mucem (1985.51.445).

largement dans cette logique de décloisonnement et d'interdisciplinarité, en montrant notamment de l'art populaire. En revanche, si l'influence inverse, de l'art savant sur l'art populaire, a bien fait l'objet d'études, peu d'expositions ont été consacrées à ce sujet – symptôme de la différence de prestige entre ces deux catégories. C'est plutôt dans des expositions au propos principalement historique qu'elles ont pu être exposées sur un relatif pied d'égalité, de « Saint Sébastien » (1983 ; **fig. 8**) au MNATP à « Amour » (2018) au Louvre-Lens. La question de la constitution des collections d'art populaire faisait partie des sujets abordés dans les expositions « Georges Henri Rivière » (2018) au Mucem et « Folklore », précédemment citée. Aux États-Unis, elle a été posée au prisme des préoccupations sociales et politiques qui agitent le pays, dans l'exposition « Collecting Stories: The Invention of Folk Art » (2021) au Museum of Fine Arts de Boston. Celle-ci propose de prendre en compte le fait que les collections se sont construites en fonction des préjugés liés à une époque – en ignorant les œuvres des Africains-Américains et des Latino-Américains – et « d'explorer la manière dont il est possible d'interpréter et de définir ce type d'œuvres de façon inclusive, d'une manière qui correspond le mieux aux besoins, aux désirs et aux valeurs des publics d'aujourd'hui⁵⁵ ». Comme la Galerie culturelle du MNATP avant eux, ces projets ont révélé les efforts, de différentes manières, de « mettre en œuvre l'alliance de l'art et de la science, le subtil dosage entre la sensibilité et la connaissance » appelés de leurs vœux par Claude-François Baudez, Jean-Hubert Martin et Louis Perrois, qui affirmaient en 1996 que « les deux perspectives, ethnologique et artistique, sont complémentaires, d'autant qu'elles s'appliquent de plus en plus aux mêmes objets⁵⁶ ».

Leur constat que « les objets-reliques, les ex-voto, les charges magiques, les ossements, les matières organiques, les bandages et les nœuds sont monnaie courante dans l'art contemporain et doivent beaucoup à l'impact visuel des objets rangés dans les vitrines des musées d'ethnographie », illustré par certaines des expositions citées plus haut, ouvre – ou plutôt réaffirme – une autre piste de valorisation de l'art populaire : son utilisation comme source d'inspiration et répertoire de formes pour la création contemporaine au sens large. Ce mode de mise en valeur implique un dialogue suivi – et mutuellement enrichissant – avec les artistes, les écoles d'art et leurs étudiants et, de manière plus large, avec les publics scolaires, dans le cadre d'une éducation

artistique et culturelle ouverte. Il implique aussi la mise en visibilité des collections d'art populaire par les institutions qui en ont la charge. Concluons en citant de nouveau Lévi-Strauss – tant l'art populaire aurait encore besoin de grandes figures, qui tendent à lui manquer aujourd'hui, pour asseoir sa légitimité – lors de l'inauguration de la Galerie culturelle du MNATP :

S'il m'est permis en terminant d'émettre un vœu, ce sera qu'animés par un mouvement inverse, nos poètes, nos orfèvres, nos peintres, nos musiciens et avec eux nos dessinateurs industriels et nos architectes, en interrogeant les vitrines de ce musée, trouvent un renouveau dans ce sens profond de la matière, cette convenance de la forme à la fonction, cette élégance discrète et raffinée qui sont la marque impossible du travail des mains [...] ⁵⁷.

Raphaël Bories, agrégé d'histoire et conservateur du patrimoine, est responsable du pôle « Croyances et religions » au Mucem, à Marseille.

Marie-Charlotte Calafat, conservatrice du patrimoine, est responsable du département des Collections et des Ressources documentaires du Mucem et du pôle « Histoire du musée ». Elle y a assuré le commissariat des expositions « Document bilingue », « Roman-Photo », « Georges Henri Rivière. Voir, c'est comprendre » et « Folklore ».

NOTES

1. Claude Lévi-Strauss, allocution prononcée le 10 juin 1975 à l'occasion de l'inauguration de la Galerie culturelle du musée national des Arts et Traditions populaires.
2. *Ibid.*
3. *Id.*, « Histoire et ethnologie », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 38/6, 1983, p. 1217-1231, ici p. 1218.
4. André Chastel, *Le Mythe de la Renaissance (1420-1520) et La Crise de la Renaissance (1520-1600)*, Genève, A. Skira, 1969.
5. Identifiée dans un almanach par l'historien de l'art allemand Ernst Schlee dans *Deutsche Volkskunst*, Weimar, Böhlau, 1930.
6. Alois Riegl, *Volkskunst, Hausfleiss und Haus-industrie*, Berlin, G. Siemens, 1894.
7. *Art populaire et loisirs ouvriers. Enquête faite à la demande du Bureau international du travail*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1934, p. 11.
8. Annamaria Ducci, « Le musée d'art populaire contre le folklore. L'Institut international de coopération intellectuelle à l'époque du congrès de Prague », *Revue germanique internationale*, 21, 2015, p. 133-148.
9. Laszlo Lajtha, « Les arts populaires », *Beaux-arts*, 28 juill. 1939, p. 3, cité par Valérie Rousseau, « Vers une définition de l'art populaire : l'institution problématique d'une notion polysémique. L'axe France-Canada dans une perspective européenne et nord-américaine », thèse de doctorat, Montréal, université du Québec à Montréal, 2006.
10. Henri Clouzot, « Les arts populaires de l'Europe », dans Marcel Aubert (dir.), *Nouvelle histoire universelle de l'art*, Paris, Firmin-Didot, 1932, p. 288-304, ici p. 288.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. Jean Cuisenier, *L'Art populaire en France*, Fribourg, Office du livre, 1975, p. 58-62.
14. Rivière participe activement avec Georges Bataille à la création de la revue *Documents*, publiée d'avril 1929 à janvier 1931 et dirigée par Carl Einstein.
15. André Desvallées et Georges Henri Rivière, *Arts populaires des pays de France*, I, Paris, J. Cuénot, 1975, p. 6.
16. Cuisenier, *L'Art populaire en France*, p. 62.
17. *Ibid.*, p. 36.
18. Georges Henri Rivière, « Folklore général – Art populaire », 1941, Marseille, archives du Mucem, Ms. 74.127, p. 15.
19. Adolphe Riff, *L'Art populaire en Alsace*, Strasbourg, A. et F. Kahn, 1921, p. 228, cité par Marc Bloch, « L'art populaire », *Annales d'histoire économique et sociale*, 2/7, 1930, p. 405-407, ici p. 405.
20. *Ibid.*, p. 406.
21. Pierre Saintyves, *Manuel de folklore*, Paris, É. Nourry, 1936, p. 27.
22. Georges Henri Rivière, « Les musées du folklore à l'étranger et le futur musée français des Arts et Traditions populaires », *Revue de folklore français et de folklore colonial*, 1936, p. 58-71, ici p. 59.
23. Riegl, *Volkskunst, Hausfleiss und Haus-industrie*, p. 1.
24. Cuisenier, *L'Art populaire en France*, p. 109.
25. Marie-Charlotte Calafat, « Dons au musée national des Arts et Traditions populaires », dans *id.* et Germain Viatte (dir.), *Georges Henri Rivière. Voir, c'est comprendre*, cat. exp. (Marseille, Mucem, 2018), Marseille / Paris, Mucem / RMN, 2018, p. 118-135.
26. Institut international de coopération intellectuelle, *Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du 1^{er} congrès international des Arts populaires* (Prague, 1928), Paris, Duchartre, 1931, p. 14.
27. Georges Henri Rivière, « Musées de beaux-arts ou musées d'ethnographie », *Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, 13, 1931, p. 278-282.
28. Le Museon Arlaten à Arles est porté par Frédéric Mistral, membre fondateur du mouvement de défense et de promotion de la langue et de la culture provençales, le Félibrige ; le Musée basque et de la Tradition bayonnaise est soutenu par la municipalité, en lien avec la Société des sciences, lettres, arts et études régionales de Bayonne ; le Musée alsacien de Strasbourg est fondé sous l'impulsion d'artistes, notables locaux et membres de la *Revue alsacienne illustrée*, en réaction à l'annexion allemande.
29. Martine Segalen, « Le musée national des Arts et Traditions populaires (1936-2005). Récit d'un brillant fiasco. Première partie : une si longue naissance (1880-1980) », dans *Bérose. Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, 2019 [URL : berose.fr/article1685.html].
30. Georges Henri Rivière, « Le musée national des Arts et Traditions populaires », dans Raymond Cogniat et Jacques Hillairet (dir.), *Les Musées d'art de Paris*, Paris, Somogy, 1967.
31. Georges Henri Rivière, « Le musée des Arts et Traditions populaires, fascicule 1. Buts et historique », tapuscrit, 1966, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, fonds Georges Henri Rivière, 690AP10 [Ste ATP 66.84].
32. Rivière, « Le musée national des Arts et Traditions populaires », p. 9.
33. Marcel Maquet, « Problèmes d'ethnographie européenne », dans Jean Poirier (dir.), *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 1247-1338, ici p. 1279.
34. Michel de Certeau, Dominique Julia et François Revel, « La beauté du mort » (1970), repris dans Michel de Certeau, *La Culture au pluriel*, Paris, Ch. Bourgeois, 1974, p. 49-80, ici p. 77.
35. *Ibid.*, p. 58.
36. *Ibid.*, p. 63.
37. *Ibid.*, p. 66.
38. *Ibid.*, p. 68.
39. Dominique Kalifa, « Les historiens français et "le populaire" », *Hermès*, 42, 2005, p. 54-59, ici p. 57.
40. Comme le synthétise Kalifa (*ibid.*, p. 57) au sujet de Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard / Seuil, 1989.
41. Kalifa, « Les historiens français et "le populaire" », p. 58.
42. André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 512.
43. Pierre Bourdieu, « Vous avez dit "populaire" ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 46, 1983, p. 98-105, ici p. 99.

44. Céline Trautmann-Waller, « Étudier les tapis orientaux à Vienne en 1891 : les débuts d'Alois Riegl », dans Kerstin Hausbei et Alain Lattard (dir.), *Identité(s) multiple(s)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 211-219.
45. Cité par Rousseau, « Vers une définition de l'art populaire », p. 195 et 221.
46. Cuisenier, *L'Art populaire en France*, p. 243.
47. Desvallées et Rivière, *Arts populaires des pays de France*, I, p. 13.
48. Richard Shusterman, « Légitimer la légitimation de l'art populaire », *Politix*, 24, 1993, p. 153-157.
49. Georges Henri Rivière, « Préface », dans *Arts et traditions des Pays de France. Trois ans de travaux et d'acquisitions (1960-1962)*, Paris, Éd. des musées nationaux, 1963, p. 13.
50. Georges Henri Rivière, « Quelques réflexions en marge des discussions de groupes de travail pour l'orientation nouvelle du musée des Arts et Traditions populaires », 20 nov. 1975, p. 5, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, fonds Georges Henri Rivière, 690AP11.
51. Un dossier intitulé « Que faire des Arts et Traditions populaires » est publié dans la revue *Le Débat*, 70, 1992.
52. Michel Colardelle, « Que faire des Arts et Traditions populaires : pour un musée des Civilisations de la France et de l'Europe », *Le Débat*, 98, 1998, p. 113-118, ici p. 115.
53. En plus des acquisitions habituelles, des enquêtes sont organisées sur le cirque en 1951 (avec une exposition en 1956) et de 1994 à 1997 ; sur les marionnettes de 1937 à 1951 (avec une exposition en 1952) puis de 1994 à 1997 ; sur l'artisanat urbain de 1991 à 1992. Neuf campagnes de fouilles d'archéologie médiévale sont menées des années 1960 aux années 1990, dont les résultats sont régulièrement exposés, de « Potiers de Saintonge » en 1975, à « Un village au temps de Charlemagne » en 1988.
54. Colardelle, « Que faire des Arts et Traditions populaires », p. 115.
55. « Exhibition: Collecting Stories. The Invention of Folk Art », *Museum of Fine Arts Boston*, 2021 [URL : mfa.org/exhibition/collecting-stories-the-invention-of-folk-art]. Nous traduisons.
56. Claude-François Baudez, Jean-Hubert Martin et Louis Perrois, « Ethnoesthétique et mondialisation », *Le Monde*, 7 nov. 1996 [URL : lemonde.fr/archives/article/1996/11/07/ethnoesthetique-et-mondialisation_3745960_1819218.html].
57. Claude Lévi-Strauss, allocution prononcée le 10 juin 1975 à l'occasion de l'inauguration de la Galerie culturelle du musée national des Arts et Traditions populaires.

PERSPECTIVES

Noémie Étienne

Trouble dans l'objet. Le moulage anthropologique entre histoire de l'art et muséologie

Cet article interroge la place des moulages anthropologiques en histoire de l'art. L'autrice prend comme études de cas les moulages réalisés aux États-Unis autour de 1900 par les anthropologues Franz Boas et Arthur C. Parker. Ces moulages sont les archives d'une science en construction qui nous renseignent sur les pratiques anthropologiques mais aussi sur la vie des modèles dont sont tirées les empreintes. Ces objets sont aussi requalifiés et réexposés dans des contextes variés. Enfin, les moulages permettent de proposer une histoire de l'art allant bien au-delà de la catégorie des « beaux-arts ». En retour, l'histoire de l'art permet de regarder en détail ces productions, pour mieux les comprendre, les contextualiser et réfléchir à leur exposition future dans les musées.

Éléonore Challine

Sous les lignes. Curieux collectionneurs de photographies (1930-1950)

Les profils et pratiques de plusieurs collectionneurs français de photographie ancienne de l'entre-deux-guerres et de l'immédiat après-guerre sont abordés dans cet article : André Warnod, Louis Chéronnet, André Dignimont et Romi. À travers une enquête sur les mentions de leurs collections dans la presse et l'édition, l'autrice éclaire l'histoire de ces ensembles photographiques assez méconnus – car peu patrimonialisés – afin de comprendre la manière dont les collectionneurs ont cherché à redonner vie à ces images anciennes, notamment par des expositions et des publications. S'inscrivant dans le projet d'établir une histoire élargie des collections photographiques, cet article se focalise sur la part éditoriale et iconographique de

ces ensembles qui, rassemblant des images du XIX^e siècle, révèlent du médium ses « curiosités ».

Philippe-Alain Michaud

Bricolé sur le film

Le cinéma dit « expérimental » pourrait être défini comme un art pauvre, ouvert au hasard, reposant sur le détournement des procédures, le transfert de propriétés d'un médium à un autre, l'usage artisanal des techniques de reproductibilité et la rupture du système clos de l'enregistrement et de la projection. L'ensemble de ces pratiques fait de l'histoire du film expérimental un grand atelier de bricolage et peut-être, au-delà, le prototype d'une histoire matérielle de l'art, d'une histoire reconsidérée du point de vue du faire. Avec Marcel Duchamp, Constantin Brancusi, Len Lye, Robert Breer et Gusmão + Paiva, l'auteur propose quelques jalons de cette histoire d'un cinéma « bricolé ».

ACCENT ALLEMAND

Thomas Lentes

Performance et représentation. Une réflexion sur le rapport entre liturgie et image au Moyen Âge

La liturgie de la messe médiévale était avant tout conçue comme un rituel de la *memoria passionis*, une reconstitution ritualisée de la Cène et de la Passion du Christ. Bien que l'espace liturgique fût rempli d'images de différentes sortes, celles-ci n'étaient pas utilisées dans le rite lui-même. C'est plutôt en délimitant l'espace et le temps de la messe, en conférant une aura spécifique à cet espace, en donnant à voir le contenu du rite et en perpétuant l'éphémère de la liturgie que les images lui étaient reliées. À travers la méditation, en outre, l'image transformait le fidèle en un participant actif. En ce sens, les images ne se réduisaient pas à une illustration du rite, mais prenaient en elles-mêmes une valeur

performative, suscitant pour qui les regardait la même expérience de présence réelle que la liturgie de la messe. Cet article suggère d'analyser cet habitus liturgique des images, plutôt que de s'attacher exclusivement à la dimension fonctionnelle du rapport entre liturgie et images au Moyen Âge.

ÉTUDES

Marion Beaufils

Beautés intérieures. Liminalité des corps et des images dans les cassoni florentins du Quattrocento

L'article s'attache à reconstituer le réseau symbolique associant l'expressivité des figures couchées de *cassoni* florentins aux pratiques nuptiales du Quattrocento et leurs enjeux affectifs dans le scénario rituel. Le concept de liminalité, désignant cet entre-deux qu'expérimente le sujet au cours du rite de passage, est un outil heuristique fécond pour interroger l'efficacité de ces images cachées ou montrées auxquelles les Florentins prêtaient des pouvoirs auguratifs. Entre puissance magico-religieuse projetée sur l'image peinte et rationalisation de sa force de séduction dans le régime de la représentation, les figures de coffres constituent un stade de réflexion liminale de la représentation renaissante où s'établit une tension entre matérialité et visualité.

Alysée Le Druillenec

Saint Joseph, patron des idiots. L'homme limité, paradigme de la condition d'accès à l'illimité ?

La figure de Joseph située dans le fond des tableaux de Jacques Blanchard et de Jacques Stella est au cœur de cette étude. Si Molanus évoque encore ses limites intellectuelles, au XVII^e siècle, la question de l'illettrisme de Joseph reprend une importance considérable dans la littérature mystique en faisant de nouveau valoir la figure du docte ignorant (Nicolas de Cues). Le soi-disant illettrisme de Joseph semblerait dès lors aller de pair avec sa place liminaire au sein des compositions picturales, dans le sens où celle-ci ferait valoir son retrait et sa discrétion comme les qualités de celui dont le for intérieur est ouvert à l'infini, à l'illimité et au vaste, aussi fini, limité et étroit soit-il lui-même.

Sarah Gould

Aux limites du tangible. Nuées, fumées et atmosphères dans la peinture de paysage britannique (1800-1840)

Dans les œuvres des peintres britanniques qui font du paysage un genre majeur dans la première partie du XIX^e siècle – dans les incendies de Turner, les nuages de John Constable, ou la fumée émanant des trains à vapeur de David Cox – se négocie un rapport à l'intangible, à ce qui ne se laisse pas facilement appréhender ou délimiter. De nombreux commentateurs de l'époque rendent compte de ce malaise et font part de leur incompréhension au sujet d'œuvres « non finies » ou « non soignées ». Ces sujets, sans contours, ont pu, par la suite, conduire certains historiens de l'art à considérer ces artistes comme protomodernistes ou peintres abstraits avant l'heure. Une telle lecture part cependant d'une définition métaphorique de la forme, qui perd de vue ses déterminismes historiques. En étudiant les liens qui existent alors entre art, science et industrie, cet article propose de mettre à jour ce qui lie travail de la touche et sujets immatériels chez ces peintres.

Raphaël Bories et Marie-Charlotte Calafat

L'art populaire à la frontière de l'art

La notion d'art populaire, qui émerge dans la seconde moitié du XIX^e siècle, fait dès l'origine l'objet de définitions et d'interprétations fluctuantes. À la limite entre histoire de l'art, histoire et ethnologie, sa traduction dans les institutions muséales révèle à la fois la complémentarité de ces approches et la difficulté de les concilier. La critique de la notion de populaire et l'achèvement des transformations liées à l'avènement de la société industrielle ont, parmi d'autres facteurs, plongé les musées qui lui étaient consacrés dans une situation de crise. Ils en sont souvent sortis transformés, évacuant au passage la notion d'art populaire. Il s'agit donc de retracer l'histoire de celle-ci en lien avec les institutions muséales, tout en proposant une réflexion sur la place qui peut être la sienne dans les musées du XXI^e siècle.

Paul Bernard-Nouraud

Le visuel à la limite du visible. Sur l'avènement de traits indiscernables dans l'art moderne et contemporain

L'auteur questionne les limites du visible dans la peinture moderne et contemporaine telle que l'ont pratiquée Jackson Pollock, Cy Twombly

ou encore Jean Degottex. Ces peintres ont en effet chacun joué avec les limites en s'emparant de la ligne ou du trait pour déconstruire leur fonction de discernement. Leur exemple appelle ainsi une étude précise des éléments de la pratique picturale afin de renouveler l'idée d'une peinture moderne et contemporaine se jouant des limites.

Morgan Labar

Brouiller les frontières, franchir les limites, passer à l'ennemi. Art et comédie en Californie dans les années 1970

Cet article étudie les conditions de création, de diffusion et de réception de pratiques artistiques californiennes des années 1970 se situant à la croisée de l'art et du divertissement, en particulier la manière dont la comédie de stand-up et le divertissement comique médiatique ont influencé les pratiques d'art vidéo et de performance. Après une étude de la réception critique contrastée du thème du « *crossover* » au début des années 1980, l'auteur montre comment deux modèles pionniers et relativement oubliés ont anticipé ce débat au milieu des années 1970 : l'artiste en manager culturel festif, avec les événements organisés par le duo Bob & Bob à Los Angeles, et l'artiste en stand-up comédienne, avec les vidéo-performances de Susan Mogul.

Alice Letoulat

L'expérience de la limite cinématographique. À partir du Soulier de satin de Manoel de Oliveira (1985)

Cet article interroge la manière dont le cinéma est travaillé par ses propres limites ontologiques. Nous commençons par analyser le dispositif du *Soulier de satin*, le film que Manoel de Oliveira réalise en 1985 d'après la pièce de Paul Claudel (1929). Cette proposition cinématographique singulière nous permet de revenir ensuite sur l'émergence des discours qui ont établi, dans les années 1910-1920, le périmètre de la spécificité du cinéma, à bonne distance du théâtre. L'étude du contexte met en évidence le paradoxal héritage qu'ont connu ces idées, figées en code contraignant. Il faut alors considérer que les bords du cinéma sont dans un état de négociation permanente. Dans cette perspective, nous convoquons de nouveau les propositions théoriques et filmiques d'Oliveira car elles ont contribué de manière centrale à ce jeu moderne avec la limite.

HISTOIRE DE L'ART NO. 89, 2022 Limits: Methods and Discipline **ABSTRACTS**

PERSPECTIVES

Noémie Étienne

Object Trouble: The Anthropological Life-cast between Art History and Museology

This article studies the place of anthropological life-casts in art history. Case studies encompass casts made in the United States around 1900 by the anthropologists Franz Boas and Arthur C. Parker. Such life-casts are the archives of a science in action; as such, they inform us about anthropological practices but also about the models from which the prints are being derived. Thus, casts allow us to enrich the history of art well beyond "high art" objects. In return, art history is a discipline that allows us to look at these productions in detail, to better understand them, contextualize them, and reflect on their future exhibition in museums.

Éléonore Challine

Under the Lines: Curious Collectors of Photography (1930–1950)

This article examines the profile and practices of several French collectors of early photography from the interwar and immediate postwar period: André Warnod, Louis Chéronnet, André Dignimont, and Romi. Through an investigation of press and print mentions, the idea is to shed light on the history of these photographic collections, which are relatively unknown (because they have not been preserved as such), but above all to understand the way in which these collectors have sought to bring these old images back to life, notably through exhibitions and publications. As part of the project to establish a broader history of photographic collections, this article focuses on the editorial and iconographic aspects of these collections, which, by bringing together images from the 19th century, reveal the "curiosities" of the medium.

Philippe-Alain Michaud

Tinkered on Film

So-called “experimental” cinema could be defined as a poor art, open to chance, resting on the diversion of procedure; transfer of one medium’s properties to another; the artisanal use of reproduction techniques; and the rupture of the closed system between recording and projection. Together, these practices make the history of experimental film into a studio of bricolage and perhaps, beyond that, the prototype of a material history of art, a history reconsidered from the perspective of making. Through Marcel Duchamp, Constantin Brancusi, Len Lye, Robert Breer, and Gusmão + Paiva, the author offers a few landmarks in this history of a “tinkered” cinema.

ACCENT ALLEMAND

Thomas Lentes

Performance and Representation: A Reflection on the Relation between Liturgy and Image in the Middle Ages

The medieval liturgy of the Mass was shaped above all as a ritual of the *memoria passionis* and considered a ritual reenactment of the Last Supper and the Passion of Christ. Although the liturgical space was filled with various kinds of images, they were not used in the ritual itself. Instead, they connected to the Mass by framing it in space and time, giving a specific aura, visualizing its content, and perpetuating the ritual ephemera. Finally through meditation, the image turned the beholder of the ritual into an active participant. Images in this sense did not only illustrate the ritual but themselves became performative, stimulating in the beholder the same experience of real presence that the liturgy of the Mass performed. This article proposes to study this liturgical habitus of images, instead of focusing exclusively on the functional aspects of the alliance of liturgy and image in the Middle Ages.

ÉTUDES

Marion Beaufiles

Inner Beauty: Liminality of Bodies and Images in Florentine Cassoni from the Quattrocento

This contribution attempts to reconstruct the symbolic network connecting the expressivity of interior figures of *cassoni* and Quattrocento’s nuptial rituals. The concept of liminality,

referring to the paradoxical state which subjects experience during a rite of passage, is a precious heuristic tool to study the power of those lucky charms, alternately hidden and revealed. Between visual erotic efficacy and projection of magic beliefs, *cassoni* lid figures represent a liminal state in Renaissance image conception, a breeding ground for the tension between materiality and visibility.

Alysée Le Druillenec

Joseph, Patron Saint of Idiots: The Limited Man, Paradigm for Accessing the Limitless?

At the heart of this study is the figure of saint Joseph located in the background of paintings by Jacques Blanchard and Jacques Stella. If Molanus continues to evoke his intellectual limits, in the 17th century, the question of Joseph’s illiteracy regained considerable importance in mystical literature by once again emphasizing the figure of the learned ignorant (Nicholas of Cusa). Joseph’s so-called illiteracy would therefore seem to go hand-in-hand with his marginal placement within pictorial compositions. Keeping with this idea, it would assert his withdrawal and discretion as one whose inner heart is open to infinity, the limitless, and the vast—as finite, limited, and narrow as he is.

Sarah Gould

At the Limits of the Tangible: Clouds, Smoke, and Atmosphere in British Landscape Painting (1800–1840)

In the works of British painters who raised landscape to a high genre in the first part of the 19th century—that is, in Turner’s fires, Constable’s clouds, or the fumes emanating from David Cox’s steam engines—we find a connection to the intangible, to what cannot be easily apprehended or defined. Critics of the time testified to their uneasiness as many asserted their inability to understand these works, sometimes described as “unfinished” or “not carefully” executed. These subjects, with no outlines, have led some art historians to consider their artists to be proto-modernist or proto-abstract. Such a reading, however, stems from a metaphorical definition of form which loses sight of its historical determinism. By studying the links between art, science, and industry, this article offers a re-evaluation of what connects visible brushstrokes to immaterial subjects in the works of these painters.

Raphaël Bories and Marie-Charlotte Calafat

Folk Art at the Threshold of Art

Since its inception in the second half of the 19th century, the idea of folk art has been defined in oft-varying terms. At the threshold of art history, history, and ethnology, its use in museums has revealed the complementary nature of these disciplines and the difficulty of making them work together in cultural institutions. Among other factors, criticisms of the notions of folk or popular, as linked to the end of pre-industrial society, have put folk art museums in a situation of crisis. Many of them have been transformed as a result, letting go of the very idea of folk art. This article aims at giving a historical overview of the notion of “folk art,” especially regarding its effects in museums, and to engage in a reflection about its place in museums today.

Paul Bernard-Nouraud

*The Visual at the Limit of the Visible:
On the Advent of Indiscernible Lines in Modern
and Contemporary Art*

The author questions the limits of the visible in modern and contemporary painting, as practiced by Jackson Pollock, Cy Twombly, and Jean Degottex. Each of these painters played with limits by using different lines to deconstruct their function of discernment. Their example therefore requires an accurate survey of their pictorial practice’s elements, and aims to renew the idea that modern and contemporary painting plays with limits.

Morgan Labar

*Blurring Boundaries, Crossing Thresholds,
Heading to the Enemy: Art and Comedy in 1970s
California*

This article studies the conditions for the creation, diffusion, and reception of Californian artistic practices in the 1970s, placed at the intersection of art and entertainment—particularly the way in which stand-up comedy and newsworthy comic entertainment influenced the practice of video art and performance. Following a comparative study of the critical reception of the “crossover” theme in the early 1980s, the author shows how two models, pioneering and almost forgotten, anticipated a debate in the mid-1970s: the artist as culture-fest manager, with events organized by the duo Bob & Bob in Los Angeles, and the stand-up comedian Susan Mogul, who made video-performances.

Alice Letoulat

*Experiencing the Limits of Cinema:
Some Considerations Based on The Satin Slipper
by Manoel de Oliveira (1985)*

This article questions the way in which cinema is affected by its own ontological limits. It begins by analyzing the device of *The Satin Slipper*, a film that Manoel de Oliveira made in 1985 after Paul Claudel’s play (1929). This singular cinematographic proposal allows the author to retrace the rise of the debates that settled, in the 1910s and 1920s, the “perimeter” of cinema’s specificity, away from theatre. The study of context highlights the paradoxical legacy of these ideas, which were frozen in a binding code. It is then necessary to consider that the edges of cinema are in constant negotiation. In this perspective, the author again calls upon Oliveira’s theoretical and filmic proposals as they have contributed centrally to this modern way of playing with the limit.

REMERCIEMENTS

Nous remercions Marie-Christine Barrault et La vie est belle de nous avoir aimablement autorisés à reproduire l'image retenue en couverture de ce numéro. Notre reconnaissance va également à tous les musées, galeries, institutions, photographes et professionnels listés ci-dessous, qui ont mis à notre disposition les œuvres, travaux et documents dont ils détenaient les droits. Que soient enfin chaleureusement remerciés Jean-Marie Guillouët, Sophie Mouquin et François Queyrel pour leur participation active et bienveillante au comité de rédaction, Pierre Sérié pour son engagement sans faille en tant que trésorier, Arnauld Pierre pour son soutien en tant que directeur de la publication, ainsi qu'Anne Lafont et Emmanuel Pernoud.

CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES

P. 20 : © American Museum of Natural History. **P. 31, 38** : © Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. **P. 48** : © Succession Brancusi / ADAGP, Paris, 2022 / Centre Pompidou, MNAM-CCI / Hervé Véronèse / Distr. RMN-GP. **P. 59** : © João Maria Gusmão + Pedro Paiva / Image courtesy of the Artist and Andrew Kreps Gallery, New York. **P. 65, 67, 68, 73, 74** : © 2013, Institut de recherche et d'histoire des textes. **P. 77** : © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c002577. **P. 79** : © Rüdiger Glaes. **P. 82** : © The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. **P. 91, 92** : © Fondazione Casa Buonarroti. **P. 99** : © Zentrum Paul Klee, Bern, Image archive. **P. 93** : © Rome, Istituto centrale per la grafica ; avec l'aimable concession du Ministero della Cultura. **P. 94** : © Londres, British Museum. **P. 95** : © Universität Basel. **P. 100** : © Cy Twombly Foundation. **P. 101** : © Collection Frac Picardie. **P. 105** : © Web Gallery of Art. **P. 106** : © Victoria and Albert Museum, London. **P. 108** : © Yale University Art Gallery. **P. 117** : © Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. **P. 118, 119** : © Toulouse, musée des Augustins / phot. Daniel Martin. **P. 128, 132, 133** : © Yale Center for British Art. **P. 130** : © National Gallery. **P. 131, 134** : © Tate [URL : tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530 et tate.org.uk/art/artworks/cox-a-railway-engine-t08766]. **P. 140, 144** : © Mucem / Yves Inquierman. **P. 141** : © Mucem / François Deladerrière. **P. 142, 143** : © Mucem / Danièle Adam (php.2005.3.227 et php.2005.3.60). **P. 147, 149** : © Mucem. **P. 148** : © Mucem / Raphaël Bories. **P. 94, 163, 164, 165, 167, 169** : droits réservés. **P. 168** : © Bob & Bob / phot. Jules Bates. **P. 171** : © Susan Mogul. **P. 176, 177, 179, 180, 181** : édition DVD © 2012, La vie est belle Films associés. **P. 183** : édition DVD © Import personnel.

Les documents iconographiques pour lesquels ne sont pas précisés de crédits sont des réalisations des auteurs ou proviennent du domaine public. Malgré nos recherches, il est possible que les ayants droit de certains documents et œuvres reproduits n'aient pu être contactés dans les temps impartis. Nous avons pris la responsabilité de publier ces images indispensables aux propos des auteurs et invitons les ayants droit à nous contacter le cas échéant.

DEMANDE D'ABONNEMENT

ABONNEMENT 2022

Je m'abonne pour un an à la revue **HISTOIRE DE L'ART**

NOM..... PRÉNOM.....

OU INSTITUTION.....

ADRESSE.....

.....

CODE POSTAL..... VILLE.....

COURRIEL.....

Je règle la somme de :

Abonnement étudiant (France et étranger) 35 €

Abonnement particulier (France) 50 €

Abonnement particulier (étranger) 58 €

Abonnement institutionnel (France) 55 €

Abonnement institutionnel (étranger) 63 €

(tarifs incluant les frais de port)

par :

Chèque bancaire

Virement

*(en précisant le nom de l'abonné dans l'intitulé du virement
ou au dos du chèque)*

à l'ordre de: Apahau – Histoire de l'art

à retourner à: Apahau – Histoire de l'art
Abonnements
2, rue Vivienne
F-75002 Paris

ou par mail à: revuehda@gmail.com

*Pour acheter un ou plusieurs numéros (en plus ou indépendamment
d'un abonnement), s'adresser au bureau de la revue ou à un libraire.*

Date :

Signature :

PROCHAINS NUMÉROS :

n° 90 L'art à l'heure archéologique

n° 91 Ukraine

Fondée en 1988 et éditée par l'Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités (Apahau), *Histoire de l'art* est une revue semestrielle de recherche et d'information. Au sein de numéros thématiques, elle entend rendre compte de la diversité féconde des approches en histoire de l'art et en histoire de l'architecture, en accordant une place importante à l'analyse des représentations, de l'image et du discours. L'ensemble des périodes historiques et des aires géographiques sont considérées.

Les travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'art constituent le cœur de la revue, réunis dans la rubrique « Études ». La revue se dédie ainsi à la valorisation des premiers travaux de recherche, accompagnant souvent les auteurs dans leur première publication. La rubrique « Perspectives » réunit les articles sollicités auprès de chercheurs confirmés, offrant une mise en contexte de la thématique choisie. « Accent allemand », proposé par notre partenaire le Centre allemand d'histoire de l'art, permet de dévoiler la traduction française inédite d'un article en allemand novateur. « Points de vue » recueille l'opinion d'experts des questions abordées sous la forme d'entretiens ou de débats. « Portfolio » fait la part belle à l'image. « Chroniques », par le biais de recensions, permet d'ouvrir une réflexion d'ensemble sur une thématique particulière. Enfin, des articles « Varia » complètent en ligne le numéro.



LIMITES : MÉTHODES ET DISCIPLINE

Numéro coordonné par Antonella Fenech Kroke
et Dominique de Font-Réaulx

POINTS DE VUE

Entretien avec Laurence Bertrand Dorléac

PERSPECTIVES

Noémie Étienne

Trouble dans l'objet. Le moulage anthropologique
entre histoire de l'art et muséologie

Éléonore Challine

Sous les lignes. Curieux collectionneurs
de photographies (1930-1950)

Philippe-Alain Michaud

Bricolé sur le film

ACCENT ALLEMAND

Thomas Lentès

Performance et représentation. Une réflexion sur
le rapport entre liturgie et image au Moyen Âge

PORTFOLIO

Francesca Alberti

Ratures

ÉTUDES

Marion Beaufile

Beautés intérieures. Liminalité des corps
et des images dans les *cassoni* florentins
du Quattrocento

Alysée Le Druillenec

Saint Joseph, patron des *idiots*. L'homme limité,
paradigme de la condition d'accès à l'illimité ?

Sarah Gould

Aux limites du tangible. Nuées, fumées
et atmosphères dans la peinture de paysage
britannique (1800-1840)

Raphaël Bories et Marie-Charlotte Calafat

L'art populaire à la frontière de l'art

Paul Bernard-Nouraud

Le visuel à la limite du visible. Sur l'avènement
de traits indiscernables dans l'art moderne
et contemporain

Morgan Labar

Brouiller les frontières, franchir les limites,
passer à l'ennemi. Art et comédie en Californie
dans les années 1970

Alice Letoulat

L'expérience de la limite cinématographique.
À partir du *Soulier de satin* de Manoel de Oliveira
(1985)

CHRONIQUES

Dominique de Font-Réaulx

Sur Nadeije Laneyrie-Dagen et Caroline Archat
(dir.), *L'Art au risque de l'âge*

Antonella Fenech Kroke

Sur Victor Claass, *Jeux de position. Sur quelques
billards peints*

Dominique de Font-Réaulx

Sur Sarah Bette et Hélène Wurmser (dir.),
Eleutheria ! Retour à la liberté



25 €
ISSN : 0992-2059
ISBN : 978-2-909196-35-0

9 782909 196350