

L'art populaire selon Jean Cuisenier

Bénédictte Rolland Villemot

2020

POUR CITER CET ARTICLE

Rolland–Villemot, Bénédictte, 2020. «L'art populaire selon Jean Cuisenier», in *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris.

URL Bérose : article2056.html

Publication Bérose : ISSN 2648-2770

© UMR9022 Héritages (CY Cergy Paris Université, CNRS, Ministère de la culture)/DIRI, Direction générale des patrimoines et de l'architecture du Ministère de la culture. (Tous droits réservés).

Votre utilisation de cet article présuppose votre acceptation des conditions d'utilisation des contenus du site de Bérose (www.berose.fr), accessibles [ici](#).

Consulté le 26 avril 2024 à 15h33min

Publié dans le cadre du dossier documentaire consacré à Jean Cuisenier, dirigé par Nicolas Adell (Université Jean-Jaurès, Toulouse) et Martine Segalen (Université Paris-Nanterre)

Lorsque Jean Cuisenier succède à Georges Henri Rivière en 1968 à la tête du Musée national des arts et traditions populaires (MNATP), il doit rapidement apprivoiser le contenu des considérables collections que son prédécesseur a accumulées au cours des décennies précédentes. Or Jean Cuisenier n'est pas un muséologue, et le domaine de l'art n'a jusqu'alors que peu retenu son attention. Il est avant tout chercheur, homme de terrain, avec des ambitions théoriques comme il l'a montré dès sa thèse d'État, *Économie et parenté, leurs affinités de structure dans le domaine turc et dans le domaine arabe*.

La reconnaissance de l'art populaire

Depuis le début du XXe siècle, la question de l'art populaire est l'objet de débats concernant l'étendue de son domaine, ses liens avec l'art savant, ou encore la question du jugement esthétique. Georges Henri Rivière était d'ailleurs l'homme d'un paradoxe : d'une part, il avait choisi, au sein du musée d'ethnographie du Trocadéro de prendre ses distances avec l'esthétique en mettant en valeur l'objet-témoin ; d'autre part, il considérait que faire entrer les objets de la civilisation rurale dans un musée était le moyen de leur redonner une dignité en reconnaissant leurs qualités esthétiques, répondant à d'autres critères que ceux de l'art savant. La date et les conditions politiques de fondation du musée en 1936, sous le Front populaire, justifient d'autant plus le nom donné à la nouvelle institution. En outre, c'est en 1934 qu'Henri Focillon, historien d'art, publie *Vie des formes* [1] un ouvrage qui contribue à renouveler le regard sur l'œuvre d'art. Il y explique que la forme de l'œuvre est inséparable de l'étude des styles et de la matière et qu'elle réunit en elle des données matérielles, spatiales et

mentales. En s'opposant à l'historicisme, il accueillait l'art populaire au sein des formes d'art, confirmant la position qu'il avait prise en ouvrant le Premier Congrès international des arts populaires, tenu à Prague en 1928. Dans l'introduction de la publication consacrée à ce colloque, il note que « la Société des Nations a pensé qu'une étude méthodique des arts populaires pouvait prêter à d'intéressants échanges de vues sur les rapports qui unissent les formes de l'art [2] ». Sans nier l'influence de l'art savant, Focillon reconnaissait le pouvoir créatif contenu dans ces productions ; il attribuait aux artefacts la même importance qu'aux textes – et même peut-être une plus grande légitimité –, et tendait à voir des individualités créatrices à l'œuvre même dans le domaine des arts populaires, traditionnellement considérés comme productions anonymes.

Dans ces mêmes années, le regard sur l'art populaire de France s'est trouvé renouvelé avec l'élargissement de l'histoire de l'art à d'autres aires géographiques et culturelles que l'Europe, art « nègre » ou « primitif » érigé en art à part entière. C'est ce concept central de distance culturelle qui va permettre de reconnaître « de l'art » dans les productions dites populaires, souvent objets et ustensiles du quotidien. L'œuvre de Georges Henri Rivière, passionné tout au long de sa carrière par la question de l'esthétique, d'abord au sein de l'ancien musée du Trocadéro puis au MNATP, contribuera au changement de ce regard. Il s'exprime longuement à ce sujet dans la préface du catalogue d'une exposition consacrée en 1956 à ce thème (et dont les présentations préfigureront plusieurs vitrines des deux galeries du musée) [3]. Il souligne les liens entre art savant et art populaire ; pose la question de l'anonymat des auteurs, du mode de production (unique, en série) ; interroge la sociographie des « artistes » et de la « clientèle » ; discute l'influence de l'art savant sur les styles et les motifs, réfléchit à la conscience esthétique qu'aurait l'auteur de tel ou tel artefact. Tout en saluant la pensée de l'historien d'art, Rivière s'interroge sur l'analyse de Focillon qui évoque un « écart profond entre l'idée d'un art désintéressé, supérieur et libre qui crée pour le plaisir de petits univers inutiles et d'autre part, l'idée d'un art qui sert, comme la loi morale, comme la technique religieuse [4] ». Pour Rivière, la fonction n'est parfois que prétexte à une création populaire esthétique. Autant de thèmes que Jean Cuisenier va retravailler.

Une tentative structurale pour renouveler l'étude de l'art populaire

Si le champ de l'art populaire est ainsi déjà bien balisé dans les années 1970, Jean Cuisenier reprend le dossier à nouveaux frais, proposant un « univers des formes », pour rappeler le titre d'une prestigieuse collection dont André Malraux disait « [qu'il] appartient à l'histoire de donner aux œuvres toute leur part du passé, mais [qu']il appartient à certaines images d'en révéler l'énigmatique part de présent, sans laquelle l'histoire de l'art deviendrait sœur de celle du costume ou de l'ameublement [5] ». En rédigeant un ouvrage dans la même veine et en cherchant à définir un nouveau champ au sein de l'histoire de l'art, Jean Cuisenier cherche peut-être à rattacher plus étroitement le MNATP à la grande famille des musées nationaux et à prouver qu'André Malraux avait tort lorsqu'il opposait une *histoire de l'art* à une histoire plus prosaïque du costume et de l'ameublement. Mais c'est dans une collection traitant de l'art

populaire des différents pays d'Europe [6] lancée par un éditeur suisse de Fribourg que paraît en 1975 *L'Art populaire en France. Rayonnement, modèles et sources*. Œuvre d'envergure, l'ouvrage reprend sous un angle neuf les questionnements de Georges Henri Rivière que celui-ci va d'ailleurs prolonger dans deux publications qui sont contemporaines de l'ouvrage du nouveau conservateur [7].

Sous une jaquette ornée d'un superbe épi de faitage figurant un coq de clocher, il se présente comme un beau et imposant volume de plus de 320 pages, doté de 406 illustrations, avec une mise en page de grande qualité [8].

Dans *L'Art populaire en France*, se retrouve le sens de la systématique qui avait caractérisé la thèse de Jean Cuisenier, qu'il met également en œuvre alors qu'il engage la publication des monographies consacrées au domaine de l'architecture rurale, tendue vers la mise en évidence de corpus des genres et des types. Les deux entreprises sont pensées simultanément et les recherches dans les deux domaines, qui se recoupent par certains aspects, sont contemporaines. Les études du corpus sont lancées en 1973, en même temps qu'est ouvert le chantier de sélection des œuvres sur lesquelles Jean Cuisenier va s'appuyer pour exposer ses théories et développer sa méthode.

L'approche de Jean Cuisenier ne peut être que différente de celle de son prédécesseur, et ce, pour une double raison : d'abord, sa distanciation avec ce champ dans la mesure où son travail se situe au moment de la disparition de l'art populaire ; ensuite parce qu'il se propose d'en construire le champ intellectuel en s'inscrivant dans un contexte de réflexion sur le dépassement des catégories esthétiques en histoire de l'art.

Jean Cuisenier continue de questionner leur dimension esthétique que confirmait leur exposition, dans une section spécialisée, au sein d'un établissement public national, visant à les placer sur le même pied que les œuvres d'art du Louvre. Mais, au-delà de la dimension esthétique, analyses, développements, exemples, vont s'attacher à offrir une lecture plurielle de ces objets. Refusant l'idée d'un art intemporel, Jean Cuisenier réaffirme l'importance d'un champ chronologique – la période de 1760 à 1870 –, ce qui confère tant aux « arts plastiques » – productions à visée esthétique comme les sculptures, les peintures, l'imagerie, les estampes, etc. – qu'aux « arts appliqués » – objets du quotidien produits à partir de différentes matières : textile, bois, verre, métaux – une historicité.

Pour renouveler le domaine de l'art populaire, Jean Cuisenier, tout en saluant l'œuvre de ses prédécesseurs, demande à l'anthropologie structurale de guider sa réflexion. Ayant fait ses preuves dans l'analyse des contes, des mythes et des rituels, l'anthropologie structurale introduira « l'esprit de rigueur [9] » qui manquait jusqu'alors à l'étude de l'art populaire. Sa mise en œuvre s'incarne dans trois termes : *exemplarité, différences pertinentes, corpus*. La méthode : en partant d'une œuvre de référence « on en conduira l'analyse aussi complètement que possible en elle-même, pour ceux qui l'ont élaborée et pour ceux à qui elle est finalement destinée puis on explorera parmi les œuvres apparentées les différences reconnues dans la culture d'origine, ou à défaut, les différences dont on peut établir par

traces qu'elles étaient reconnues dans cette culture ; bâtissant de la sorte, corpus par des œuvres liées entre elles par un rapport d'exemplarité, on discrimina à travers ces œuvres celles qui fonctionnent comme des modèles dont on s'inspire, et celles au contraire qui ne sont que des répliques ; puis on recherchera, sous les similarités et les dissimilarités apparentes, les configurations latentes expliquant les affinités entre ces œuvres, voire les structures dont elles procèdent ; et l'on dégagera enfin les sources profondes de ces structures qui déterminent leurs transformations, orientant ainsi le devenir même de l'art [10] ». Et de donner comme exemple d'œuvre de référence une armoire bretonne de Cornouaille qui est questionnée à travers les modes descriptifs de sa morphologie et la nature des éléments décoratifs et inscriptions qui ornent ses panneaux.

Trois parties structurent cet ouvrage foisonnant : la première, intitulée « Reconnaissance du domaine », interroge le champ de l'art populaire dans l'espace et le temps. L'illustration de cette section est puisée dans l'étude des boutiques à décor, thématique qui fut d'ailleurs l'objet d'une exposition au MNATP qui rencontra son public [11]. Jean Cuisenier y traite de la question des modèles, des sources, des processus de tradition et d'innovation à partir d'une œuvre de « référence », par exemple un plafond et un panneau de caisson orné de feuillages stylisés, décorant une boulangerie de la fin du XIX^e siècle.

La seconde partie, « Connaissance des œuvres », s'interroge sur les aspects « naïfs » de l'art populaire qui pourtant, comme les estampes de Georgin à Épinal, relèvent de genres convenus et de techniques très élaborées, comme sur les questions de l'archaïsme – par exemple une haute coiffe normande, possible survivance des hennins. Quant à un supposé primitivisme de l'art populaire, Jean Cuisenier en démontre l'inanité à travers l'analyse des cadrans solaires ou de productions telles « l'almanach des bergers », colportage simplifié d'écrits plus savants ou l'étude de manuels de recettes de médecine, exemples de « pensée sauvage » qui ont leur rationalité propre. Autre interrogation, quel est le rôle des identités culturelles locales dans les productions artistiques ? Loin d'être des créations très anciennes et même si elles témoignent d'une volonté de fonctionner comme signes distinctifs d'appartenance à une culture locale, il faut noter l'influence des modèles centraux. Ainsi, le costume « français se retrouve par exemple dans le costume breton » avec un décalage d'un ou deux siècles. Les études historiques montrent d'ailleurs que les identités régionales n'affirment leur singularité qu'à partir des années 1830, et que les groupes folkloriques à la fin du XIX^e siècle ont joué un rôle important dans leur fixation.

Enfin, la troisième partie, « Élaboration des formes », s'attache à analyser la notion de « modèle ». Dans son expression la plus matérielle, c'est la base qui permet de multiplier les mêmes productions, par exemple dans le domaine de l'ameublement grâce à l'existence de recueils de gestes techniques ou d'instruments soigneusement calibrés. De même l'imagerie populaire se caractérise par une disposition identique de l'espace du dessin, dont « l'arbre d'amour » ou « les degrés des âges de la vie » sont des exemples. De plus, l'histoire de certaines créations populaires, loin d'être archaïques, telle la production de santons pour les crèches ou les théâtres de marionnettes, est maintenant bien connue. Pour comprendre leur genèse

et leur transformation, c'est du côté des centres de production puis des publics qu'il faut se tourner ; ainsi le rôle du compagnonnage dans la transmission des savoirs artisans, les réseaux de communication et d'échange, colportage, foires et marchés, ou encore les demandes du public qui conduisent à faire de certains artisanats une production en série.

Un art sans artiste ?

Une des caractéristiques de l'art populaire est précisément l'anonymat de ses productions, souvent utilitaires. C'est le geste manuel qui est mis en avant comme le dit Henri Focillon : « la même forme conserve sa mesure, mais change de qualité selon la matière, l'outil et la main [12] », une réflexion qui inspire la position de Jean Cuisenier. Mais la tension entre l'anonymat et la signature reste un des fondements de l'histoire de l'art et Jean Cuisenier reprendra ces réflexions dans le cadre de son enseignement à l'École du Patrimoine, alors département de l'École du Louvre, qu'il a dirigée, de 1985 à 1994, dans le cadre du séminaire d'études et travaux destiné aux jeunes conservateurs. En 1986, il consacra une session au thème « Anonymat et signature ». L'art populaire est un art original avec sa physionomie propre, ses caractéristiques spécifiques, qui, tout en subissant de nombreuses influences possède son esthétique propre. Jean Cuisenier interroge les objets d'art populaire français selon des critères de valeur : valeur d'usage, valeur de fonctionnalité, valeur d'agrément et d'ornementation, valeur esthétique, cette dernière étant variable selon les cultures, et, enfin, le lien que l'évaluateur entretient avec l'objet.

En contrepoint de ce regard extérieur sur l'objet, « etic », Jean Cuisenier scrute le regard « emic », celui du producteur en mettant au point une grille de critères d'évaluation fondée sur cinq critères : l'intention esthétique de « l'ouvrier », de l'artisan, n'est pas directement perceptible, c'est nous, observateurs, qui la détectons : des ustensiles aussi utiles que la fourche à foin, la serpette de vigne, le pot à graisse peuvent être appréciés pour leur matière et leur forme ; une intention esthétique est manifeste, qui joint à l'intention technique une intention plastique, ainsi la faisselle qui vient d'être citée ; l'artisan-artiste peut avoir ajouté des signes esthétiques en apposant des marques, en réalisant des incisions ou excisions, ce dont témoignent tant de productions populaires, telles parmi d'autres, les cuillers de buis bretonnes sculptées arborées dans le ruban du chapeau aux mariages ; la qualité plastique peut aussi se rattacher à un genre culturellement défini, ainsi les statues de saints d'église, objets de culte qui témoignent d'une volonté esthétique ; enfin l'œuvre ou l'objet possède une intention esthétique sans autre fonctionnalité : Jean Cuisenier range dans cette catégorie les bijoux [13]. L'art populaire obéit aux mêmes règles que les autres catégories d'art : des styles, des variantes, des centres de production. Le mobilier régional en est un bon exemple qui s'est développé à partir de sources propres et d'emprunts savants.

La question de l'esthétique

Traversant tout le questionnement théorique de l'ouvrage, Jean Cuisenier repense la question de l'esthétique en matière de production populaire dans les termes d'Emmanuel

Kant, d'après qui le jugement esthétique diffère selon la position de l'observateur par rapport à l'objet. Agrégé de philosophie, Jean Cuisenier était familier des thèses du philosophe allemand et notamment de sa *Critique de la faculté de juger* (1790). Une faculté subjective, mais dont le jugement a pourtant une valeur universelle et qui est reliée initialement aux critères du beau et aux règles de l'art. Le goût avait pris une place prépondérante au XVIIIe siècle, avec l'idée d'une « éducation au goût ». Appliquant ces principes à l'art populaire, Jean Cuisenier estime qu'il convient de « dégager les catégories de l'évaluation non comme des caractéristiques de l'objet lui-même, mais comme des modalités du rapport que le sujet évaluant établit avec l'objet évalué [14] ». En ce sens, il élaborait une ethnologie du goût artistique par des voies sensiblement différentes de celles qu'empruntait au même moment Pierre Bourdieu pour asseoir les critères sociologiques de *La Distinction* (1979) et l'idée de la formation du goût.

L'intentionnalité esthétique n'est pas perçue de la même façon par le producteur de l'objet, par l'utilisateur et par l'observateur qui, lui, appartient à une autre culture. Dans l'objet, il faut découvrir la tension dialectique entre la qualité d'ustensilité et la plasticité ; repérer la recherche de la matière et des formes les plus adaptées à sa fonctionnalité comme la façon dont la matière est traitée pour parvenir à ses fins. « Ainsi la faisselle de Malicorne [lieu de production] n'est pas seulement commode et pratique par sa forme, elle n'est pas seulement bien cuite et bien vernie, bien réussie quant à sa fabrication ; elle révèle par la chaleur et l'éclat des tons la matière dont elle est faite ; elle la donne à voir et à goûter vraiment des yeux [15]. » Si l'utilisateur d'origine perçoit la double qualité de l'objet, ustensilité et plasticité, l'observateur, lui, est plus sensible à la qualité esthétique, surtout lorsque l'usage de l'objet lui échappe par effet de la distance culturelle et temporelle. La valeur esthétique est donc variable selon les cultures et le lien que l'évaluateur entretient avec l'objet.

Notre goût peut être formé par le va-et-vient entre différentes formes d'art. « Si nous apprécions aujourd'hui les œuvres des paysans de Bessans, écrit Jean Cuisenier, c'est parce que Picasso et Dubuffet nous ont appris à les déchiffrer. Mais inversement si nous trouvons un sens aux faunes de Picasso et aux silhouettes de Dubuffet, si nous voyons en elles autres choses que des farces d'artistes c'est parce que nous lisons leurs tracés par référence à la verve et au sarcasme de maîtres anonymes perdus dans les vallées de la Savoie [16]. » On pourrait certes remonter plus haut dans l'histoire de la rencontre avec cet « autre de l'art » bien avant l'engouement pour « l'art nègre » du tournant du XXe siècle. Comme l'a montré Daniel Fabre, « la capacité à débusquer l'art où nul ne l'aurait recherché et reconnu est devenue, après 1830, l'une des prérogatives affirmées de l'avant-garde des artistes parisiens [17] ». Chacun dans leur domaine, Liszt, Champfleury ou George Sand furent de ces découvreurs.

Dans le sillage de Focillon et de Rivière, l'ouvrage de Jean Cuisenier remet en cause, mais selon ses propres catégories, les idées généralement admises sur l'art populaire. Cet art n'est pas l'expression immédiate et naïve de personnes dépourvues de culture et de modèles et il n'est pas toujours une création collective qui ne requiert pas les facultés artistiques

particulières d'un individu. « Comme l'art savant, l'art de cour et l'art académique, l'art populaire a ses besogneux et ses maîtres, ses talents à la mode et ses génies méconnus, ses traditionalistes et ses réformateurs. Comme lui aussi, il a ses artistes et ses publics, qui se provoquent et se transforment mutuellement [18]. »

Quel héritage aujourd'hui ?

Le lecteur de *L'Art populaire en France* ne peut qu'être impressionné par l'ampleur de l'œuvre. L'ouvrage propose un système descriptif complexe de l'art populaire en associant aux méthodes de l'anthropologie structurale celles de l'histoire de l'art. À sa parution, il était aussi en assonance avec les préoccupations de l'époque, alors qu'émergeaient dans le milieu muséographique l'art contemporain et la reconnaissance des arts industriels avec l'ouverture du centre Georges Pompidou en 1970 et l'entrée du design dans le patrimoine.

Dans sa conclusion, Jean Cuisenier s'interroge justement sur le rapport entre l'art populaire et le « design » – terme par lequel on nomme désormais les « arts appliqués ». Il conclut à une continuité puisque tous deux partagent les mêmes caractéristiques : l'unité entre le beau et l'utile et une certaine tension entre la tradition et l'innovation. Comme l'art populaire, le design reprend l'adéquation visible entre la forme et la fonction ; son émergence a permis de reposer la question de l'art sans artistes. Même si la plupart des objets de notre vie quotidienne sont des créations anonymes, nombre de designers sont désormais de plus en plus souvent considérés comme des artistes. Ainsi dans le domaine du mobilier, Charlotte Perriand a-t-elle vu (hélas de façon posthume) son œuvre rehaussée au niveau d'une œuvre d'art, digne d'une exposition dans un très grand musée parisien.

C'est finalement plus l'ampleur de la vision ethnologique de *L'Art populaire en France* que l'on retient de cette œuvre que l'efficacité de la méthode structurale. Dans le cours de ses démonstrations, Jean Cuisenier ouvre en effet souvent des questionnements qui restent sans réponse et laissent le lecteur quelque peu sur sa faim. Ainsi à propos du motif de la « croix à virgule » qui orne certaines stèles funéraires discoïdales, typiques du pays basque : « C'est en abandonnant les hypothèses qui voient en elle un emblème ethnique ou un signe prophylactique et en la rapprochant de motifs contemporains avec lesquels elle est souvent associée sur de mêmes ensembles – dit-il – que l'on pourra bâtir une interprétation mieux soutenue par les données d'observation [19]. » Hélas, la conclusion n'advient pas puisque la recherche ethnologique s'est déplacée sur d'autres terrains.

En revanche, l'ouvrage ouvre des pistes concernant les questions que pose l'objet fabriqué en série qui constitue aujourd'hui notre univers quotidien. Dépassant les catégories esthétiques, l'art du xxe siècle refuse l'opposition entre objet d'art et objet industriel qui devient ainsi le fondement d'une esthétique ancrée dans le contemporain de la culture populaire, désormais culture de masse.

Benoît Duteurtre, dans son ouvrage *La nostalgie des buffets de gare* [20] regrette le charme des trains du passé. « Quelque chose a changé depuis l'autorail dont on baissait le carreau en

tournant une manivelle pour dire au revoir à ceux que l'on aimait, avant de pencher le visage au-dehors ou de respirer les parfums de campagne. » Günther Anders, dans *L'obsolescence de l'homme* [21], écrit de son côté que l'homme se sent écrasé par les pouvoirs de la science que l'innovation donne à la technique. Pour lui, nous sommes dans une angoisse de l'homme prométhéen, la « honte qui s'empare de l'homme devant l'humiliante qualité des choses qu'il a lui-même fabriquées. Il a honte d'être devenu plutôt que d'avoir été fabriqué [22] ».

La relation aux objets technologiques de notre quotidien dont nous ignorons presque tout a changé. D'un côté, ils sont devenus illisibles car nous avons un rapport quasi magique à la technologie : comment sont-ils fabriqués ? comment fonctionnent-ils ? à quoi servent-ils vraiment ? De l'autre, la nostalgie du traditionnel, des savoir-faire « ancestraux » *made in France*, du « fait-maison », du geste manuel sont devenus des enjeux économiques, culturels et touristiques. La relecture de *L'Art populaire* montre que Jean Cuisenier avait anticipé ces nouveaux développements.

[1] *Vie des formes*, Paris, E. Leroux, 1934.

[2] *Congrès international des arts populaires / International congress of popular arts, Prague, du 7 au 13 octobre 1928*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1928, tome 2 : 8.

[3] Georges Henri Rivière, *Trésors d'art populaire dans les pays de France, exposition 11 mai-24 septembre*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1956 : IV-X.

[4] Focillon Henri, « Introduction » à *Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du Premier Congrès international des Arts et Traditions populaires, Prague, 1928*, Paris, Duchartre, 1931 : XIV.

[5] Préface à : André Parrot, *Sumer*, Paris, Gallimard, 1960.

[6] Ainsi paraît en 1980, *L'Art populaire en Allemagne*, par Schlee Ernst, qui fut directeur de musées dans le Schleswig-Holstein.

[7] Georges Henri Rivière, *Arts populaires des pays de France*, tome I (avec la collaboration de Denise Glück), *Arts appliqués matières, techniques et formes*, tome II (avec la collaboration d'André Desvallées), *Motifs et styles*, Paris, Joël Cuenot, 1975.

[8] Jean Cuisenier, *L'Art populaire en France. Rayonnement, modèles et sources*, Fribourg, Office du livre, Paris, Société française du livre, 1975.

[9] *Ibid.* : 10.

[10] *Ibid.* : 10.

[11] «Paris : boutiques d'hier» [16 mai-17 octobre 1977 ; commissaires de l'exposition : Édith Mauriange, Claudine Reinharez, Josselyne Chamarat ; muséographe : Pierre-Yves Catel] ; Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1977.

[12] Henri Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.

[13] Il reste que les bijoux ont la fonction générale de sceller un lien et, parfois, de renfermer un secret qui renforce ainsi le lien instauré. Cf. Patrizia Ciambelli, *Bijoux à secrets*, Paris, Éditions de la MSH, 2002.

[14] *Ibid.* : 25.

[15] *Ibid.* : 26.

[16] *Ibid.* : 243.

[17] Daniel Fabre, ««C'est de l'art!» : Le peuple, le primitif, l'enfant», *Gradhiva* [En ligne], 9 | 2009, mis en ligne le 02 septembre 2012 [consulté le 13 juin 2020]. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1343> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1343>

[18] Jean Cuisenier, « Art populaire », *Encyclopedia universalis*, : <https://www.universalis-edu.com/art-populaire/> [consulté le 10 juillet 2019].

[19] *Ibid.* :108.

[20] Benoît Duteurtre, *La nostalgie des buffets de gare*, Paris, Payot, coll. «Manuels Payot», 2015.

[21] Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme, Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, Éditions Ivrea, 2002 [1956].

[22] *Ibid.*