

Revue **aller-retour** / n° 03 • Février 2018

R.A-R

R.A-R

Revue **aller-retour** de l'artothèque d'Angers
n° 03 • Février 2018



■

Alexandra Roussopoulos, *Anapays*, acrylique et papier marouffé sur toile,
140 x 210 cm, 2015. © Pifo Galerie

Édito

Moment fort de la vie de l'artothèque d'Angers, la publication annuelle de la revue **R.a-r** permet aux abonnés et aux lecteurs de découvrir l'art contemporain ou d'en approfondir leur connaissance. Unique dans le paysage culturel ligérien et le monde des arts visuels, la revue ambitionne d'être originale dans sa démarche d'exigence comme l'attestent la qualité de l'impression et la présence d'une estampe originale spécialement commandée. C'est à l'artiste Alexandra Roussopoulos qu'est confiée cette année la conception de cette œuvre graphique. La revue accomplit pleinement les missions intrinsèquement dévolues à une artothèque : le soutien de la création artistique et la diffusion de l'art contemporain hors les murs en complémentarité avec les prêts auprès des particuliers, des institutions et des entreprises.

Cette troisième édition est consacrée à la notion de collection, dans son acception la plus large possible, en contrepoint de l'exposition *Collectionner, le désir inachevé*, au musée des Beaux-arts et en prémices du colloque de mars dédié au *Rôle et à la place des collectionneurs sur la scène artistique*. La collection, problématique au cœur de l'exposition, constitue autant la raison d'être des collectionneurs, amateurs et mécènes, que des artothèques et des musées. Privée ou publique, constituée patiemment avec cohérence ou accumulée de manière aléatoire voire compulsive, elle demeure un phénomène polymorphe. Et quelle que soit sa nature constitutive, toute collection demeure imparfaite.

La notion de collection oscillant en permanence entre l'unique et le multiple, des entretiens sous forme de questions-réponses et des articles de fond confrontent par alternance les regards respectifs de collectionneurs et d'artistes, de conservateurs et d'universitaires, de chercheurs et de critiques d'art. Le croisement de leurs approches, de leurs intentions et de leurs convictions, qui à la fois se côtoient, se complètent ou divergent, permet d'explorer les infinies facettes de la collection.

Anne Esnaut
Directrice des musées d'Angers, Conservatrice en chef

Sommaire

1. Entretien par l'Artothèque
Alexandra Roussopoulos 04
2. Article par Delphine Galloy
Exposer les collectionneurs au musée 14
3. Entretien par Christine Besson et l'Artothèque
Françoise et Jean-Philippe Billarant 22
4. Entretien par l'Artothèque
Dominique Sagot-Duvaurox
Les Collectionneurs d'art contemporain 32
5. Article par Olivier Péridy (Arthur Kopel)
La photographie des origines
De la biffe aux cimaises 38
6. Entretien par l'Artothèque
Zhu Hong 48
7. Entretien par Sandra Doublet
Aurélie Pétreil
Architecturer l'image photographique 58
8. Panorama
Artothèque / Nouvelles acquisitions 68
9. Colophon 72

Par
Élodie Derval

R.A-R

Revue **aller-retour** de l'artothèque d'Angers / n° 03 • Février 2018


Photographies
© Marie Deteneuille / Albane Durand-Viel / Michel Martzloff / Alexandra Roussopoulos / Pifo Galerie

ENTRETIEN

avec Alexandra Roussopoulos

Dans une idée de prolongement de l'exposition *Collectionner, le désir inachevé* présentée au musée des Beaux-Arts d'Angers, **R.a-r** invite l'artiste Alexandra Roussopoulos pour la conception de deux œuvres graphiques.

Elle rejoint ainsi Philippe Mayaux et Eric Winarto avec la proposition d'un paysage mental choisi pour la couverture. Après une présentation de son travail qui revêt différentes formes artistiques, Alexandra donne son regard sur l'exposition du musée et les liens construits avec les collectionneurs et galeristes qui la soutiennent depuis plusieurs années. Cette discussion permet d'accéder plus profondément au cœur des préoccupations de collectionneurs privés, et des liens tissés avec les artistes qui constituent pour certains l'origine de leur collection.

 *Repli (détail)*, acrylique sur carton
entoilé, 26,5 x 35 cm, 2017
© Pifo Galerie



« Je crois que dans mon travail il s'agit toujours d'un équilibre instable ! Il y a comme une perte de repères, un saut dans le vide... »

Tu as été invitée Alexandra à concevoir la couverture et l'estampe du troisième numéro de la revue R.a-r, peux-tu nous les présenter ?

L'estampe *Repli* est un projet que j'ai créé récemment dans un contexte de transition, entre deux ateliers. Un ami artiste m'a prêté une pièce dans un appartement parisien datant du 18^e siècle, elle se trouve à l'angle de deux rues. J'ai l'impression d'y être protégée mais aussi de me trouver dans un point stratégique. On peut regarder au loin sans être vu. Cette estampe évoque aussi un prisme.

La peinture choisie pour la couverture de la revue a été réalisée lors d'une résidence d'artiste en Chine. J'y ai passé deux mois à travailler très intensément. Les espaces s'imbriquent les uns dans les autres. Un monde qui se construit par strate et qui suggère l'idée de collection.

Le regard bascule d'un champ à un autre, d'une perspective tronquée à un aplat, d'un volume à un dégradé, d'une couleur intense à un noir profond, d'un solide à un vide. Nous sommes dans un entre-deux où le travail et l'expérimentation des pigments sur les surfaces de papier semblent fondamentaux ?

Je crois que dans mon travail il s'agit toujours d'un équilibre instable ! Il y a comme une perte de repères, un saut dans le vide mais aussi des points d'appui. J'utilise le papier de riz afin de créer des espaces différents. En brouillant certains plans de la peinture je crée une profondeur et un trouble.

Alexandra, le travail présent dans la série des Archipels s'est petit à petit déplacé pour laisser place à des

paysages mentaux, où se côtoient éléments plus figuratifs et formes géométriques. Comment définis-tu ce déplacement dans ton travail pictural ? Les courbes laissent place aux angles, prémédités par les séries Euclidienne et Anguleuses.

C'est une évolution naturelle, liée à une recherche constante, à des expérimentations, des rencontres et des traversées. Il y a des cycles différents. Rien n'est permanent sauf le changement, disait Héraclite d'Éphèse. J'aime re-poser des questions liées à la peinture, la profondeur, la couleur et la composition en les abordant à chaque fois avec un nouvel angle.

Matérialité, matière, spiritualité, force, contenu, pigments, surfaces picturales, empreinte sont des mots qui définissent ton travail ?

La trace, la mémoire sont au cœur de ce que je fais. La dernière exposition *Partir avec les murs*, raconte le lieu que je viens de quitter. Tout se métamorphose grâce à la puissance du geste. J'ai emporté avec moi les murs, je les ai redessinés, non pas comme des ruines ou une nostalgie, mais comme une fondation nouvelle.

Tu réalises de nombreuses résidences artistiques à l'étranger. Tu es récemment allée en Chine, en Algérie. Que t'apporte la forme de résidence dans ton travail ?

Ces résidences d'artistes ont permis une liberté nouvelle, un nouveau souffle. Après la disparition de mes parents, j'ai eu besoin d'un ailleurs et d'un dépaysement. Ces voyages ont



Residence d'artiste à Pékin, Pifo Galerie, Chine, 2015 © Pifo Galerie

été à l'origine de plusieurs séries de peintures dont *Dépaysage* et *Dépays*.

Ce travail de recherche en déplacement nourrit ma pratique à tous les niveaux mais c'est surtout l'occasion de s'engager dans une aventure collective, de partager un espace et de créer des ponts entre des mondes qui ne se rencontrent pas toujours.

Ton travail semble nourri par les rencontres, les échanges qui découlent de projets de résidences, d'éditions artistiques tels que *Les cahiers dessinés*, de cycles d'expositions. Tu sembles explorer différents modes d'expression pour valoriser le travail des artistes, pourquoi?

Le lien aux autres a pris une place de plus en plus importante dans mon travail. Aujourd'hui je co-élabore de façon constante : lors de

résidences d'artistes, de commissariats d'expositions, à travers l'enseignement ou la réalisation de pièces que j'ai appelées « co-élaboratives ».

En me confrontant au monde des autres, j'ai la volonté de me retrouver au plus juste, d'être déstabilisée et nourrie, de m'imprégner afin de me déplacer. Mon travail prend de la force dans le dialogue, c'est comme une infusion. À l'origine de ces aventures se trouve aussi la recherche du mouvement. Ces expériences, ces partages me construisent, affinent ma vision et aiguisent mon regard.

Tout est en perpétuelle mouvance, nous sommes dans un flux perpétuel, rien n'est figé, tout bouge. Je me sens proche de ce qu'écrit Francis Ponge : « Périodiquement nous rouvrons les yeux : tout est changé. Non détruit. Arrangé autrement. Et chaque fois nous nous lançons dans ce monde tout neuf avec une ardeur nouvelle. »

Tu convoques dans ton travail et dans ces propositions, l'histoire, la mémoire, la trace. Peux-tu l'expliquer ?

Tout est intimement mêlé, le souvenir et l'imagination, l'art et l'existence.

Alexandra, tu fais partie de l'exposition *Collectionner, le désir inachevé* du musée des Beaux-Arts d'Angers visible jusqu'au 17 mars. Dans cette exposition le public est amené à découvrir cinq regards de collectionneurs. Chaque collection témoigne d'un engagement, d'une passion pour l'art contemporain à travers des choix qui les caractérisent. Comment perçois-tu la confrontation de ces différentes collections ?

Ces cinq collections présentes dans l'exposition sont d'une certaine manière cinq autoportraits. Chacune se définit par le choix de l'ensemble des pièces et dévoile une intention, une personnalité. Leur installation participe aussi à la création d'un univers. Ces différents regards se confrontent et se complètent. Associées les unes aux autres, les différentes collections racontent également une histoire de l'art. On découvre donc, à travers ces cinq collections, un certain portrait de l'art contemporain : généreux, radical, cérébral, profond et surprenant !

Pourquoi cette exposition se décale-t-elle selon toi, des expositions d'art contemporain habituelles présentées par les institutions, qu'apporte-t-elle au public ?

Il s'agit de choix qui se sont faits sur le temps, avec un engagement particulier de la part des collectionneurs qui ont souvent un lien privilégié avec les artistes qu'ils collectionnent. Nous avons rarement l'occasion d'avoir accès à ces collections privées. Avec cette exposition ce qui relève de la sphère privée devient public.

Comment s'intègre ton œuvre dans cette exposition ? Dans la collection dite particulière ?

Plusieurs pièces sont assez spectaculaires dans cette collection, elles peuvent d'ailleurs parfois déranger. Cette peinture d'angle que j'ai réalisée est accrochée très haut, à la fois



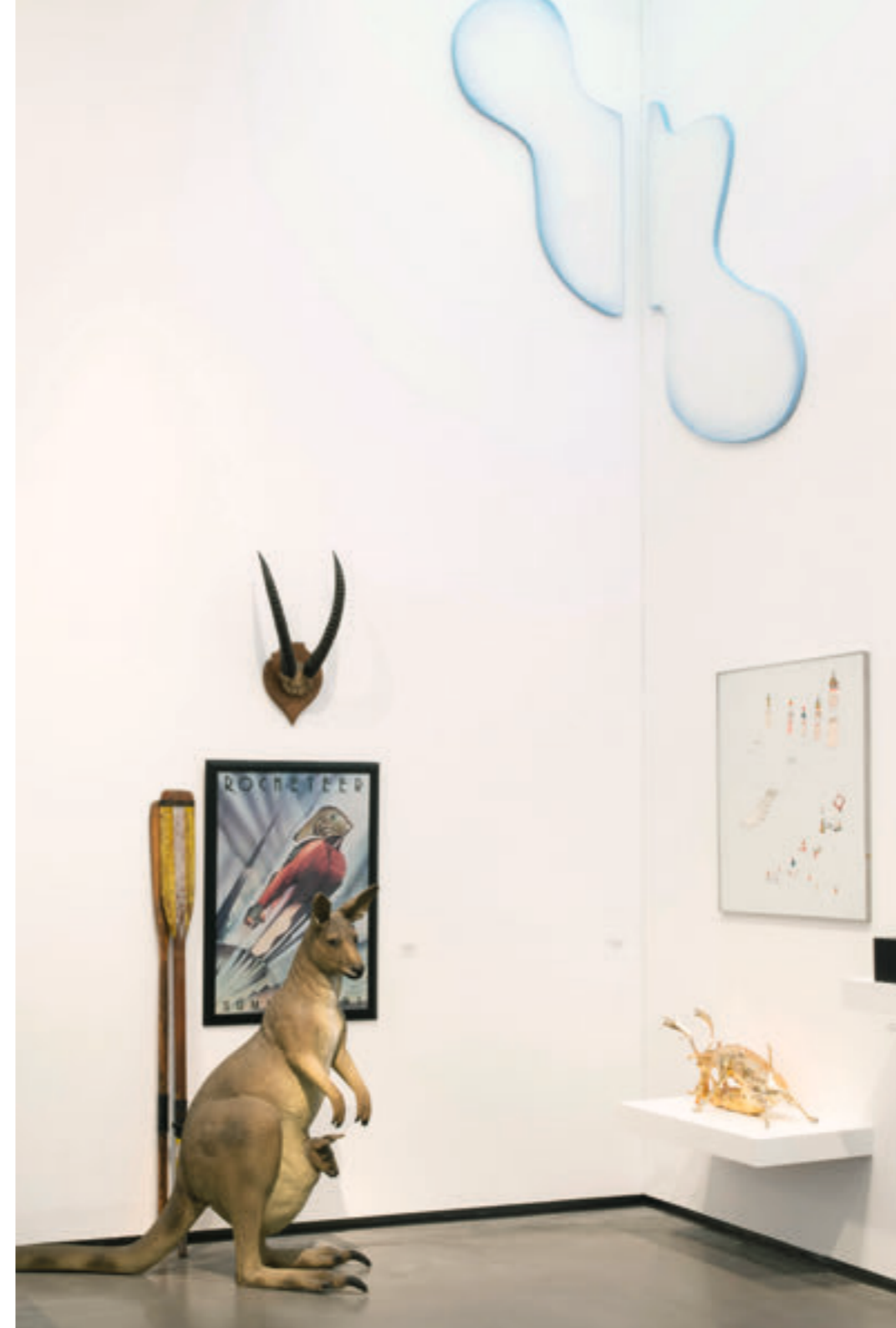
présente et absente. Elle termine l'accrochage et on peut ne pas la voir si on ne lève pas la tête ! Je crois qu'elle apporte une certaine légèreté avec une pointe d'humour. Il y a quelque chose de minimal et de méditatif, elle donne l'impression de flotter au-dessus des choses comme une présence omnisciente qui règne et protège.

Peux-tu nous parler de cette œuvre acquise, de la série *Archipels* ?

Il s'agit d'une série de grandes peintures, à la limite de la sculpture, traitées de manière quasi monochrome évoquant un univers trouble. Souhaitant sortir du format traditionnel du châssis, j'ai redessiné leurs formes en commençant par arrondir les angles, jusqu'à obtenir une structure originale. J'ai cherché à faire apparaître des formes sans identité propre mais qui sollicitent l'imaginaire.

■ Alexandra Roussopoulos, atelier villa Seurat, août 2017 © Albane Durand-Viel

■ Vue d'ensemble de l'exposition *Collectionner, le désir inachevé*. © musées d'Angers, David RIOU, ADAGP, Paris, 2018



« Tout est intimement mêlé, le souvenir et l'imagination, l'art et l'existence. »

Quelle description ferais-tu de la collection dite "particulière" ?

Ce sont des œuvres qui soulèvent des questions et peuvent susciter des débats. J'ai l'impression que ce collectionneur a un rapport singulier à l'objet et à la représentation. On sent qu'il y a quelque chose d'un peu provocateur dans cet univers et une envie de surprendre et de se surprendre.

Comment s'est élaborée la rencontre avec le collectionneur qui te représente dans cette exposition ?

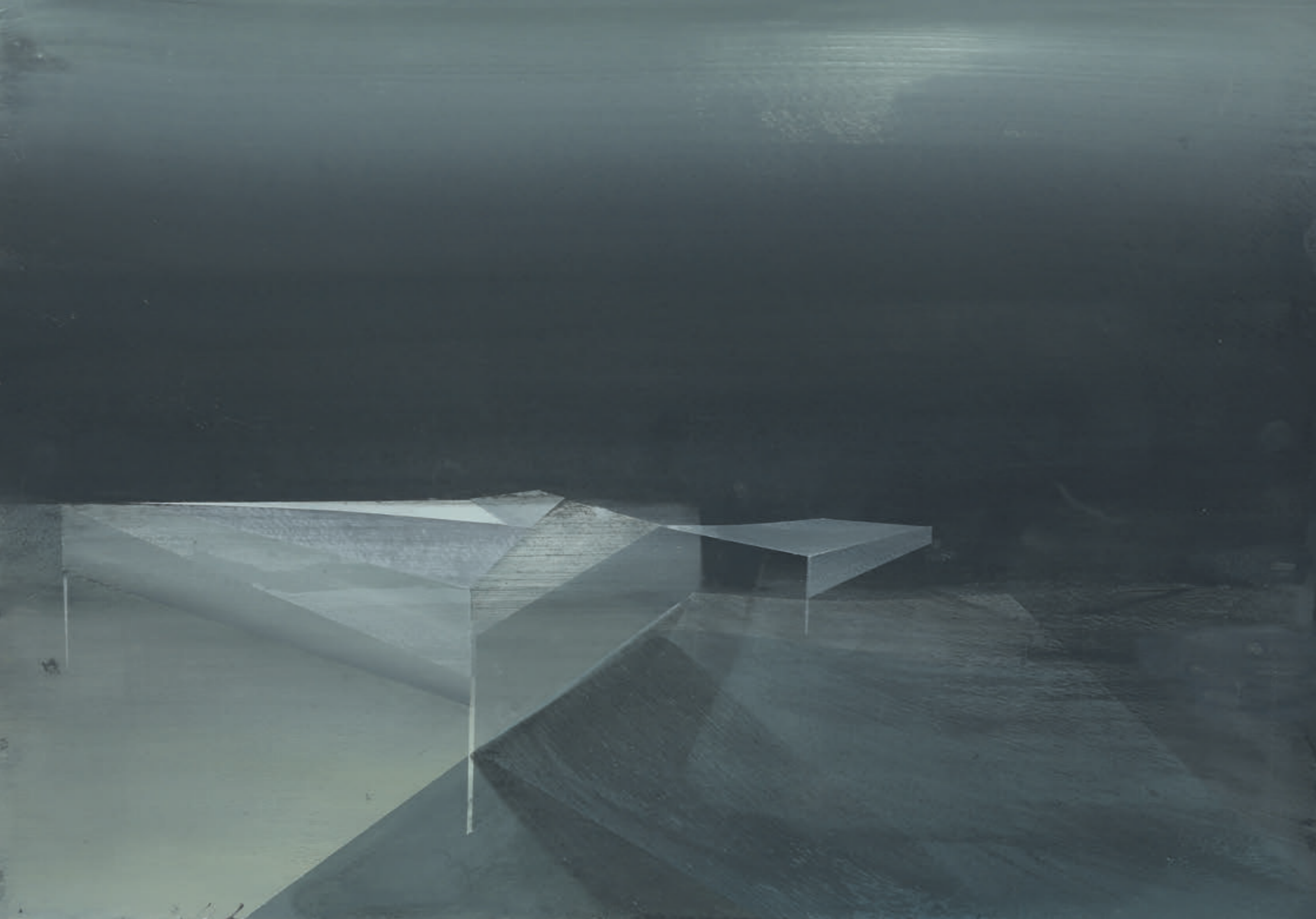
Sa vision de l'art, son soutien, son engagement envers les artistes te plaisaient ?

J'avais lu un entretien dans lequel il racontait le lien qu'il entretenait à sa collection et aux artistes. J'avais été frappée par sa façon très simple et directe d'appréhender ce lien. Cela m'a plu immédiatement. J'en ai parlé à Marie-Victoire Poliakoff qui le connaissait. Elle l'a invité à mon vernissage en lui écrivant que je souhaitais le rencontrer. Il a été le premier visiteur et m'a acheté deux grandes pièces. C'est formidable quand une exposition commence de cette façon. Le soutien des collectionneurs nous renforce, nous donne de l'énergie et du courage !

Ton œuvre picturale est soutenue par différents collectionneurs, peux-tu nous parler de ces différents regards ?

Comment qualifies-tu ces regards de collectionneurs à travers leurs acquisitions, l'accompagnement apporté aux artistes ?

C'est à chaque fois une rencontre entre une œuvre et le collectionneur, c'est une grande émotion lorsque quelqu'un choisit une de vos pièces. Il y a là quelque chose de magique. Le collectionneur s'engage vraiment. Je me rappelle de l'un d'entre eux qui m'avait acheté deux peintures de grand format et qui avait changé la couleur des murs de son salon pour les accueillir au mieux. C'est un geste fort. Un autre couple de collectionneurs argentins me suit depuis le tout début, ils sont devenus de grands amis. Je crois qu'ils ont une pièce représentative de chaque période. Je suis face à une rétrospective de mon travail lorsque je vais déjeuner chez eux !



■
Le dépays, gouache sur papier,
35 x 55 cm, 2014
© Michel Martzloff



▲
Table d'atelier, villa Seurat, 2016
© Marie Deteneuille

■
Série *Libres et Mobiles*, acrylique sur toile
et châssis, dimensions variables, 2009
© Michel Martzloff

« Il y a quelque chose de l'ordre
de l'abandon lorsque l'on vend une pièce.
Elle vous échappe. C'est beau... »

■
Muées, acrylique sur papier de riz,
dimensions variables, 2016
© Alexandra Roussopoulos

**La question d'intégrer l'espace privé
d'un collectionneur, comment le
perçois-tu ?
Entrer dans la sphère intime ? Comment
perçois-tu la vie de ton œuvre après sa
création ?**

Il y a quelque chose de l'ordre de l'abandon
lorsque l'on vend une pièce. Elle vous échappe.
C'est beau. On ne sait pas ce qui va lui arriver,
va-t-elle être regardée, accompagnée par
d'autres œuvres qui lui feront écho ou rangée
dans un dépôt ? Elle va poursuivre sa vie
ailleurs, évoluer dans l'espace chez quelqu'un
d'autre. Elle ne vous appartient plus vraiment,
c'est un nouveau voyage.

**Les galeristes jouent un rôle
éminemment primordial dans
l'accompagnement des artistes et des
rencontres qui peuvent naître avec les
collectionneurs. Comment les galeries
accompagnent-elles ton travail ?**

Les galeristes avec lesquelles je travaille sont
des personnes essentielles pour moi.
Elles me soutiennent, m'encouragent, me
permettent de me construire en présentant ce
que je fais mais aussi à travers un échange
artistique. Marie-Victoire Poliakoff (Galerie Pixi)
accompagne mon travail depuis toujours.
C'est quelqu'un qui a un vrai regard, elle se
fait confiance, elle nous fait confiance. Elle n'a
pas besoin de regarder le cv d'un artiste pour
l'exposer. Elle peut offrir une exposition à un
artiste qui n'a jamais exposé si elle croit en lui.
C'est rare et assez exceptionnel aujourd'hui.
J'expose en ce moment à la Fondation Louis
Moret en Suisse, dont la directrice, Marie-
Fabienne Aymon, défend le travail des artistes
avec une justesse et une finesse incroyables,
c'est impressionnant. J'admire aussi Carmilla
Schmidt (davel 14), qui a créé une galerie/
atelier d'encadrement. Elle est en contact
constant avec les collectionneurs, elle a un
rapport unique à l'œuvre et à sa présentation.
Mon galeriste pékinois, Xinyou Wang de la
galerie Pifo a une passion infinie pour l'art qui
est communicative. Enfin Dennison Smith (The
Baldwin Gallery) s'engage jusque dans sa
sphère privée, c'est dans sa propre maison
qu'elle expose les artistes qu'elle défend.

Par
Delphine Galloy

R.A-R

Revue [aller-retour](#) de l'artothèque d'Angers / n° 03 • Février 2018

Photographies
© Fonds Duclaux - Arch. mun. d'Angers / Musées d'Angers, F. Baglin et P. David /
Wikimedia commons, sous licence CC

ARTICLE

Exposer les collectionneurs au musée

Ma volonté est que mes dessins, mes estampes, mes bibelots, mes livres, enfin les choses d'art qui ont fait le bonheur de ma vie, n'aient pas la froide tombe d'un musée, et le regard bête d'un passant indifférent, et je demande qu'elles soient toutes éparpillées sous les coups de marteau du commissaire-priseur et que la jouissance que m'a procurée l'acquisition de chacune d'elles, soit redonnée, pour chacune d'elles, à un héritier de mes goût. »

Testament d'Edmond de Goncourt¹

■
Ill. 1a : Extérieur du château de
Villevêque
© Musées d'Angers, F. Baglin

¹ Edmond de Goncourt, volontés testamentaires, citées in Roger Marx, *Dessins, aquarelles et pastels du XVIII^e siècle : œuvres de Baudoin, Boucher, Chardin... composant la collection des Goncourt*, Paris, 1897, n. p.



Depuis quelques années dans le paysage muséal, on assiste à une multiplication des expositions consacrées à des collections privées et des « cartes blanches » offertes à des collectionneurs, pour des raisons aussi diverses et variées, entre autres, que le voyage des chefs-d'œuvre à l'occasion de lourds travaux muséographiques, comme ce fut le cas avec la présentation spectaculaire des collections Barnes ou Phillips en Europe, que l'élaboration d'expositions « blockbuster » s'appuyant sur des prêts exceptionnels, comme pour l'exposition de la collection Chtchoukine à la fondation Vuitton il y a un an, ou encore que la poursuite d'un projet scientifique et culturel spécifiquement orienté autour de la mise en valeur de collections et de collectionneurs singuliers, à la Maison Rouge ou au musée Jacquemart-André à Paris, notamment.

L'exercice de la mise à l'honneur d'une ou plusieurs collections privées lors d'une exposition temporaire n'est, certes, pas facile. Encore plus délicat, nous semble-t-il, est cependant celui de la valorisation permanente de collections particulières dans la collection publique du musée. Car une exposition monographique peut assez aisément, momentanément, restituer une collection privée dans son ensemble (voire l'habitat d'un collectionneur) avant que celle-ci ne soit rendue à son/ses propriétaire(s) ou à nouveau dispersée entre les musées ou les salles d'un musée (la collection Raymond Koechlin entre les départements du Louvre et les musées nationaux ou la collection Lancelot Théodore Turpin de Crissé entre les musées d'Angers, par exemple). Mais comment valoriser de façon continue dans un musée ces rassemblements d'objets, dont la cohérence n'est apparente qu'à travers, d'une part, la reconstitution de leur intégralité et, d'autre part, la mise en avant de leurs collecteurs, pas toujours possibles dans un parcours chronologique, civilisationnel ou thématique ? Comment refléter la singularité du regard des collectionneurs sur leurs objets, riche d'enseignement pour le public en matière d'histoire du goût et d'histoire culturelle ? L'élaboration des projets scientifiques et culturels pour le musée-château de Villevêque et l'hôtel-musée Pincé à Angers (III. 1.a et b) est l'occasion de poser ces questions.

L'illusion de la restitution de la demeure d'un collectionneur

« Car sa vraie compagnie est celle des choses ; sa véritable identité, sa collection². »

Daniel Duclaux (1910-1999), industriel et amateur d'art éclairé, a constitué sa vie durant une riche collection d'œuvres d'art et de livres, provenant essentiellement du Moyen Âge et de la Renaissance. Respectant ses volontés testamentaires, Marie Duclaux (1911-2002), sa veuve, a légué à sa mort le château de Villevêque (Maine-et-Loire, à une quinzaine de kilomètres d'Angers), dans lequel les époux ont vécu les deux dernières décennies de leur existence, ainsi que la collection de Daniel Duclaux, à la Ville d'Angers. La collection est constituée de plus de 900 items, dont certaines œuvres exceptionnelles, notamment une Vierge de l'Annonciation siennoise attribuée à Jacopo della Quercia, des chapiteaux gothiques provenant du cloître d'Elne (Pyrénées-Orientales), une coupe godronnée vénitienne en cuivre peint à l'émail datant de la Renaissance, ou encore une tapisserie des ateliers de Tournai du début du XVI^e siècle, *La Condamnation de Banquet*³.

² Georges Salles, à propos de la figure du collectionneur, in *Le Regard*, Paris, 1992, p. 45.

³ Sylvain Bertoldi, « Un trésor à Villevêque : le merveilleux legs de Daniel Duclaux », in *Mémoires de l'Académie d'Angers*, t. XVIII, 2003, p. 227-230 ; Nicolas Coutant, « La collection de Daniel Duclaux », in 303, n° 101, 2008, p. 72-79 ; Patrick Le Nouène, Sylvain Bertoldi, Bénédicte Fillion-Braguet et Marc-Édouard Gautier, *Trésors de la collection Daniel Duclaux (1910-1999), musée-château de Villevêque*, Angers, 2010.



III. 1b : Extérieur de l'hôtel de Pincé
© Musées d'Angers, F. Baglin

Les conditions testamentaires de ce legs furent les suivantes : dans les 12 mois qui suivraient le décès de Marie Duclaux, ouverture du château de Villevêque au public au moins deux jours par semaine avec présentation de l'ensemble de la collection de Daniel Duclaux, sauf quelques rares exceptions pouvant être exposées au musée des Beaux-Arts d'Angers ou déplacées dans les réserves pour des raisons de conservation. La pertinence de ces clauses à l'entrée de la collection Duclaux dans le domaine de la Ville d'Angers fut appuyée par l'ancienne Direction des musées de France qui, dans une lettre à la Ville en date du 17 janvier 2003, s'exprimait à ce propos en ces termes : « En ce qui concerne d'éventuels dépôts de pièces de la collection Duclaux au musée des beaux-arts d'Angers, la commission a émis des réserves sérieuses, l'ensemble réuni par M. Duclaux reflétant le goût d'un amateur éclairé de la seconde moitié du XX^e siècle et ayant son sens en tant que tel. Seules les œuvres précisément désignées par la testatrice [les émaux limousins, les bronzes du XVI^e siècle, les médailles] et celles dont la bonne conservation pourrait ne pas être assurée, seraient susceptibles de faire l'objet de ces dépôts.⁴ » Le musée-château de Villevêque a ouvert ses portes au public le 23 août 2003 et présente, depuis, une partie de la collection de Daniel Duclaux exclusivement. Quelques objets d'art de cette collection sont exposés dans les vitrines du musée des Beaux-Arts à Angers, aux côtés des objets médiévaux de la collection de Turpin de Crissé (1782-1859). D'autres objets de cette collection sont en réserve.

⁴ Angers, documentation des musées.



Ainsi, par cette donation, Daniel Duclaux et Marie Dickson n'espéraient-ils pas tant l'enrichissement des musées d'Angers, en particulier celui du musée des Beaux-Arts, qui proposait pourtant déjà au public un fonds insigne de céramiques italiennes, d'ivoires gothiques ou de peintures flamandes susceptible d'être complété. Ils souhaitaient avant tout la transmission à la postérité d'un ensemble d'objets d'art cohérent avec son enveloppe (le château de Villevêque), si possible sans altération de son arrangement. La non-dispersion du rassemblement qui avait occupé une partie de la vie de Daniel Duclaux, ainsi que son maintien dans l'écrin qui avait été le sien de son vivant permettraient, dans son esprit, de mieux mettre en valeur sa personnalité – ses choix d'acquisition et d'accrochage, attestant sa façon d'habiter le monde en collectionneur⁵. En d'autres termes, il s'agissait de la donation d'un musée et pas simplement d'une collection, sur le modèle de nombreux musées américains (la collection Frick à New York, le musée Isabella Stewart Gardner à Boston ou encore le Taft Museum of Art à Cincinnati), mais également français (le musée d'Ennery ou Nissim de Camondo à Paris). Parmi les nombreux exemples que l'on peut recenser, il faut distinguer les cas dans lesquels la demeure, du vivant du collectionneur, est imaginée comme un musée ou une bibliothèque en devenir et organisée en conséquence par son propriétaire et ses descendants (tels la Pierpont Morgan Library à New York ou le Dumbarton Oaks à Washington DC)⁶ des autres cas, dont fait partie le musée-château de Villevêque – même si Daniel Duclaux et Marie Dickson ont pu songer à la transformation de leur maison en musée après leur mort, ils n'ont fait aucun aménagement ni donné aucune directive dans ce sens de leur vivant.

L'absence de dénomination consacrée pour ce type de musées-maisons (musée de privés ? musée d'une collection ? musée personnel ? musée d'une collection personnelle ?)⁷ atteste leur caractère hybride et surtout leur maintien sur une frontière ténue entre intimité et publicité, entre domestique et public.

Quelles qu'aient été les volontés de Daniel Duclaux et quels qu'aient été ses efforts, ainsi que ceux du personnel des musées d'Angers pour les mettre en œuvre, en toute rigueur, la tentative de restituer totalement, dans un musée, l'environnement et l'intimité d'un collectionneur semble pourtant vaine et pas forcément souhaitable en termes de mise en valeur des objets d'art. En premier lieu, parce que la reconstitution n'est jamais parfaite. Les œuvres d'art, une fois inscrites sur les inventaires d'un « musée de France », ne peuvent pas toujours être exposées comme elles l'étaient lorsque le collectionneur vivait à leurs côtés. Du temps des époux Duclaux, les objets étaient agencés – et utilisés – au château de Villevêque dans des conditions qui ne sont pas celles en vigueur dans un musée. Il n'est par exemple pas question, aujourd'hui, de poser les céramiques et statuettes sur des tables sans protection ni mise à distance, de remettre des fruits ou des fleurs dans les faïences italiennes de la Renaissance, ni de proposer au visiteur de lire dans une cathédrale du XV^e siècle (III. 2).



III. 2 : Salon des Duclaux lorsqu'ils y habitaient encore © Musées d'Angers, P. David

III. 3 : Cloître d'Elne, à Villevêque, avec la piscine © fonds des Duclaux / Arch. mun. d'Angers

⁵ Une partie de l'argumentaire de Quatremère de Quincy (1755-1849) contre les déplacements d'œuvres d'art repose sur ce même constat : l'environnement des monuments et des objets d'art participe à leur compréhension. Modifier ce premier provoque une altération de cette dernière (voir Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur les déplacements des monuments de l'art de l'Italie*, Paris, 1989).

⁶ Dario Gamboni compare certains de ces musées aux musées d'artistes et nous invite à les considérer comme des œuvres d'art totales (voir Dario Gamboni, « "Musées d'auteur" : les musées d'artistes et de collectionneurs comme œuvres d'art totales », in Gianna Mina et Sylvie Wuhmann (dir.), *Tra universo privato e spazio pubblico: Case di artisti adibite a museo / Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen*, Berne, 2011 (Casa d'artisti. Quaderni del Museo Vela, n° 5), p. 188-206).

⁷ Voir Anne Higonnet, *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift*, Pittsburgh / New York, 2009.

⁸ Auguste Durel achète en effet, le 12 décembre 1960, une partie du cloître d'Elne à Fernand Pouillon. Voir Géraldine Mallet, « Les chapiteaux conservés au château de Villevêque (Maine-et-Loire) attribués aux galeries supérieures du cloître cathédral d'Elne », in *Elne, ville et territoire, actes des 2^{ndes} rencontres d'histoire et d'archéologie d'Elne*, 1999, Société des Amis d'Illibéris, 2003, p. 265-270.

⁹ Dominique Poulot, « introduction », in Jacques Guillaume (dir.), *Les Collections, fables et programmes*, Paris, 1993, p. 21.

¹⁰ Un peu comme l'expliquait Umberto Eco à propos du livre une fois qu'il paraît : il échappe à l'emprise de son auteur (Umberto Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, 1993).

¹¹ « The travelling exhibition confirms, however, that just as an artist loses control over his creations once they have left his hands, the same may be said of their collectors, no matter how canny in drafting their last Wills and testaments. », Vera L. Zolberg, « The Collection Despite Barnes: From Private Preserve to Blockbuster », in Susan Pearce (ed.), *Art in Museums*, New Research in Museum Studies, 5, 1995, p. 94 (notre traduction).

En deuxième lieu, le passage d'une œuvre dans une collection particulière n'est qu'un moment dans sa vie d'objet. Le musée, pour faire comprendre les œuvres qu'il conserve, ne peut se restreindre à un discours partiel sur celles-ci. Dès lors, pour la valorisation de la collection en tant qu'entité mais également pour celle des objets qui la constituent pris indépendamment, on est confronté à la même question que les restaurateurs du patrimoine : à quel état « supposé » s'arrêter ? L'exposition *Collectionner, le désir inachevé* qui se tient actuellement au musée des Beaux-Arts d'Angers présente un état de la collection de plusieurs collectionneurs, en 2017 (III. 5). Ces ensembles auront sans aucun doute un autre aspect dans plusieurs années. En revanche, les contours d'une collection privée intégrant les fonds publics n'ont plus vocation à évoluer : comment, pour autant, montrer la perpétuelle mutation qu'elle a subie jusqu'au legs du collectionneur (les balbutiements des débuts, les erreurs, les achats divers, les échanges, les renoncements et les regrets) ? Les objets constituant la collection de Daniel Duclaux ont pour l'essentiel été rassemblés avant l'installation du couple Duclaux à Villevêque, lorsqu'il habitait encore dans le nord de la France, à Lille puis à Valenciennes. Il n'en paraît rien aujourd'hui, dans ce château qui n'a pourtant pas toujours été l'écrin de cette collection. Ces objets ont, de plus, fait partie parfois d'autres grandes collections médiévales avant leur achat par Daniel Duclaux – ce qui a bien souvent augmenté leur attrait chez ce dernier. Plus particulièrement dans le cas du château de Villevêque, l'édifice lui-même a une histoire qui mériterait d'être expliquée pour une meilleure appréciation de l'histoire du goût : Daniel Duclaux avait acheté la demeure à un autre collectionneur, Auguste Durel, qui avait, entre autres, fait remonter par l'architecte Henri Enguehard des fragments du cloître d'Elne autour d'une piscine (III. 3)⁸. Ce phénomène est lui aussi caractéristique d'une forme de collectionnisme de l'art médiéval au XX^e siècle, dont l'archétype reste la constitution de la fameuse collection de George Grey Barnard, noyau du musée des Cloisters à New York. L'aménagement actuel de la maison de Daniel Duclaux ne reflète qu'un état de sa collection et de son écrin – ce faisant, il les fige.

En troisième lieu, reconstituer « tel quel » l'intérieur de chez un collectionneur et le donner à voir dans ces conditions au visiteur d'un musée consiste à nier radicalement la transformation, inévitable, du statut de l'objet – et donc de la façon de le voir – lorsqu'il entre dans une autre collection, à plus forte raison dans une collection publique. Cela apparaît de façon criante au Dallas Museum of Art, dans la présentation de la collection Reves (III. 4), réplique à plus petite échelle des pièces de la villa française des collectionneurs au sein d'une aile du musée américain, dans lequel la collection et son décor s'insèrent, en définitive, difficilement. Cela revient à ignorer la distance temporelle qui nous sépare désormais non seulement de l'époque d'usage originel de ces objets, mais aussi de l'époque de leur collecte. Notre œil de spectateur de musée du XXI^e siècle, même face à une tentative de restitution de l'intérieur de Daniel Duclaux, informe l'objet. Et, comme l'explique Dominique Poulot, « même lorsqu'il y a correspondance topographique » entre les anciens lieux d'usage des objets et le lieu moderne de leur exposition et de leur conservation, l'économie de l'objet « collectible », c'est-à-dire « susceptible d'entrer un jour en un système de significations symboliques », s'incarne dans des configurations distinctes⁹.

De nombreux donateurs, sans doute, considèrent que le musée a la capacité d'« immortaliser » leur collection – par conséquent, une partie d'eux-mêmes. Pourtant, la donation consiste en une incorporation des objets du collectionneur dans une nouvelle collection, la collection du musée, même si ces objets sont présentés isolément (dans une vitrine, dans une salle, dans un bâtiment spécifique). Et le musée, en incorporant dans son fonds une collection privée, opère nécessairement un tri, un classement différent de celui d'un particulier. En d'autres termes, une collection privée, lorsqu'elle est offerte au musée, entame nécessairement une nouvelle existence, c'est-à-dire entre dans de nouveaux phénomènes d'appréhension, d'appropriation et de compréhension¹⁰.

« L'exposition itinérante [de la collection Barnes] montre bien, cependant, que les collectionneurs, quel que soit le soin qu'ils portent à la rédaction de leurs dernières volontés et de leur testament, perdent le contrôle de leur collection lorsqu'ils s'en séparent, tout autant qu'un artiste perd le contrôle de ses œuvres lorsqu'elles sont achevées.¹¹ »

Le caractère public de la collection d'un musée n'empêche pas la métamorphose de la collection privée lorsqu'elle quitte le domaine du collectionneur, même lorsque l'aménagement du collectionneur-donateur est respecté au mieux.



▲
Ill. 4 : Collection Reeves, à Dallas
(Dallas Museum of Art)
© Wikimedia commons, sous licence CC



▲
Ill. 5 : Vue de l'exposition
Collectionner, le désir inachevé,
collection Alain Le Provost
© musée d'Angers, David Riou,
ADAGP, Paris, 2018

Vers la valorisation du collectionnisme plutôt que du collectionneur

Dès lors, le travail de mise en valeur des collections privées dans les musées doit être repensé et s'orienter plutôt, à notre sens, vers l'attribution d'une plus large place consacrée, dans les parcours permanents, au collectionnisme comme phénomène social et culturel : valoriser l'histoire du goût, singulariser les figures de certains collectionneurs et, surtout, rendre manifeste le rôle de l'œil (du collectionneur, mais aussi du public) dans l'apparition de l'objet d'art, tout en s'efforçant de conférer une certaine cohérence à l'ensemble exposé, c'est-à-dire sans faire l'économie d'un effort de hiérarchisation de la collection publique. Car l'historien de l'art Louis Réau nous mettait déjà en garde : « Un autre danger, non moins grave, de certaines donations inconsidérées est de transformer un musée en un chapelet de collections disparates : ce qui enlève au conservateur toute possibilité d'un classement logique, par Écoles ou par époques. [...] il est infiniment regrettable [que certaines donations] ne puissent être fondues, au bout d'un certain délai, dans l'ensemble du musée qui peut seulement, à cette occasion, devenir un tout organique et remplir sa fonction éducative¹² ». Pour lui, il était nécessaire de remodeler les collections privées pour qu'elles s'intègrent dans la glaise de la collection publique, sans pour autant ignorer l'histoire, riche d'enseignement, du rassemblement des objets, histoire dont un autre grand historien de l'art, Georges Sales, nous rappelait l'intérêt : « Ce qui donne à nos collections publiques leur attrait d'abondance, c'est qu'elles sont le produit d'efforts particuliers. Les ouvrages qu'elles contiennent n'expriment pas seulement le goût du siècle qui les a créés. Ils sont aussi les témoins de l'époque qui les a retrouvés, du savant qui les a étudiés, du prince qui les a acquis, enfin des amateurs qui ne cessent de les reclasser. Sur le même objet s'entrecroisent les rayons venus d'innombrables regards, proches ou lointains, qui prêtent leur vie. Du jour où l'État serait devenu l'unique collectionneur, cet éclairage en faisceau cesserait sans doute de jouer.¹³ »

¹² Louis Réau, « L'École des donateurs », in *Beaux-Arts. Le Journal des Arts*, 11 avril 1941, 71^e année, nouvelle série, n°14, p. 3.

¹³ G. Sales, *op. cit.*, p. 48.

« Le musée tend à adopter l'espace privé de l'art comme référence ultime, et préfère exposer les choix individuels de collectionneurs aux dépens des siens... »

Rendre explicite ce faisceau de regards portés sur les œuvres d'art, pour reprendre la terminologie de Georges Salles, plutôt que d'essayer artificiellement de porter ce(s) regard(s) avec d'autres yeux, est l'enjeu du projet de réouverture de l'hôtel-musée Pincé, dont le fonds est constitué de nombreuses collections particulières léguées dans leur intégralité à la ville d'Angers aux XIX^e et XX^e siècles¹⁴.

Contrairement au musée-château de Villevêque, il s'agit, dans l'hôtel de Pincé, de valoriser plusieurs ensembles privés, dont la disposition dans l'intimité de la demeure des collectionneurs avant leur entrée au musée nous est, dans la plupart des cas, inconnue. La tentation d'une reconstitution factice est donc moins grande, même si d'autres difficultés muséographiques se présentent. Ces différentes collections anciennement particulières sont, entre elles, anachroniques du point de vue de l'histoire de leur collecte, quoique leurs objets soient parfois issus d'époques et de civilisations identiques. En conséquence, la conception d'un parcours centré sur l'histoire du goût sans accidents temporels ni civilisationnels est complexe.

Mises à part ces différences de nature de collections, le musée-château de Villevêque et l'hôtel-musée de Pincé doivent relever le même défi de la valorisation du collectionnisme, en évitant l'écueil de la création d'un mausolée à la gloire du ou des collectionneurs. Car, pour reprendre les travaux de Marcel Mauss puis de Maurice Godelier¹⁵, en acceptant un don, le musée – c'est-à-dire la société – accepte une relation avec le donateur, relation qu'il s'agit de définir, notamment en déterminant un contre-don. Si l'objet n'est pas complètement cédé et qu'il continue à être lié au donateur, cela implique que le receveur est plus un dépositaire qu'un nouveau propriétaire, ce que les interviews avec certains collectionneurs tendent à prouver : le musée y est parfois vu comme un vecteur de transmission de leur héritage, comme un « gardien » de leur collection¹⁶. Or, cette dernière question de la reconnaissance de la société envers le collectionneur-donateur doit être traitée indépendamment de celle de la valorisation du goût d'un collectionneur en tant que marqueur d'une histoire culturelle et en tant que démonstration de la puissance de l'œil à inventer l'objet d'art.

Dominique Poulot, pour le citer à nouveau, constate que « la fascination exercée par la geste du collectionnisme, la psychologie du collectionneur en particulier, ont souvent tenu lieu d'analyses¹⁷ » et que « le musée tend à adopter l'espace privé de l'art comme référence ultime, et préfère exposer les choix individuels de collectionneurs aux dépens des siens, quitte à mettre sous le boisseau le registre savant¹⁸ ». Cette nouvelle sacralité conférée, dans certains musées, aux objets issus de collections privées et à la figure de leurs anciens propriétaires s'apparente bien souvent, en définitive, à celle qui avait frappé auparavant les objets religieux devenus muséaux, pourtant mis hors d'usage par leur entrée au musée. Cette sacralité est parfois le signe d'une paresse de la pensée face à la difficile question, dont la réponse n'est jamais absolue, du sens à donner à la collection publique.

Ainsi le musée doit-il assumer le fait que les objets issus de collections privées, comme les objets religieux, sont entrés – et de façon définitive – dans sa collection et travailler à l'explication de la fonction religieuse, symbolique, usuelle ou affective qu'ils ont pu exercer au cours des siècles, pour leur donner une cohérence et un sens pour tous : « Le propos d'une histoire des collections devrait être plutôt de définir les itinéraires pertinents de la production, de la consommation ou de la collecte des choses, de manière à éclairer les règles d'un sacré, qui manifeste la coupure d'avec le monde banal.¹⁹ »

¹⁴ Voir *Curiosité(s), un certain goût pour l'ailleurs*, cat. exp. Angers (musée des Beaux-Arts), Angers, 2015.

¹⁵ Voir notamment Marcel Mauss, *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, 2007 et Maurice Godelier, *L'Enigme du don*, Paris, 1996.

¹⁶ Voir Caroline Bergeron, « Material object and immaterial collector. Is there room for the collector-donor discourse in the museal space? », in Sandra Dudley (et als.) (ed.) *The Thing about Museums. Objects and Experience, Representation and Contestation, essays in honour of Prof. Susan M. Pearce*, Londres / New York, 2012, p. 242-249.

¹⁷ D. Poulot, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸ D. Poulot, « Introduction », in D. Poulot (dir.), *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation. XVIII^e-XX^e siècle*, Travaux de l'école doctorale Histoire de l'art, Paris, 2012, p. 21.

¹⁹ D. Poulot, « introduction », in Jacques Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 15.

ENTRETIEN

avec Françoise et Jean-Philippe Billarant

L'engagement artistique caractérise la posture de collectionneurs, adoptée par Françoise et Jean-Philippe Billarant. Grands collectionneurs d'art minimal, ils ont ouvert en 2013 le Silo présentant ainsi leur collection au public. L'histoire de cette collection nous est relatée dans cet entretien, nous y découvrons la construction de ce regard porté sur un art radical où la place de l'artiste est décisive, prépondérante. Les liens tissés avec les artistes en sont les maîtres mots, la passion de la création en est l'essence.

■
Le Silo, vue d'ensemble
© André Morin, ADAGP, Paris, 2018



« En réalité, nous n'avons pas cherché à constituer une collection, nous avons avant tout souhaité rencontrer les artistes de notre temps... »

Comment s'est constituée votre collection, a-t-elle pris immédiatement la direction de l'art minimal ?

En réalité, nous n'avons pas cherché à constituer une collection, nous avons avant tout souhaité rencontrer les artistes de notre temps.

Nous ne connaissions absolument rien de l'art contemporain. Aussi nous sommes allés dans les lieux où nous pensions que l'art se faisait, à savoir l'avenue Matignon. Nous avons ainsi fait quelques acquisitions que nous n'avons pas conservées. Puis on nous a indiqué des galeries, d'abord Rive gauche, ensuite du côté de Beaubourg.

À l'occasion de nos promenades nous avons découvert la galerie d'Edouard Loeb. Elle présentait un tableau d'Alberto Magnelli, daté de 1914, très structuré et constitué d'aplats de couleur. Nous avons été éblouis. Susi Magnelli le destinait à une institution, mais nous avons pu la persuader qu'il nous soit vendu. Nous sommes devenus très amis. Elle nous parlait de Théo Van Doesburg, du mouvement De Stijl, de Jean Arp, etc.

Puis nous avons rencontré des historiens d'art comme Serge Lemoine, des collectionneurs comme les Mazarguil, Daled, Herbert, des galeristes ou des « agents d'art » comme Michel Durand Dessert ou Ghislain Mollet-Viéville qui nous ont introduits à l'art minimal, conceptuel et géométrique et sont devenus des amis. Dès 1982 nous avons commencé à prendre cette direction.

Cette direction s'est-elle développée d'un commun accord ?

Nous avons toujours fait nos acquisitions ensemble, et d'ailleurs nous continuons toujours d'acheter d'un commun accord.

Pourquoi aviez-vous souhaité rencontrer des artistes de votre temps ?

Nous fréquentions les musées et devant certains tableaux de Piero della Francesca ou Poussin par exemple, nous pensions à la chance qu'avaient eue les gens de leur époque de les connaître. Nous nous sommes donc demandé si nous ne pourrions pas faire la même chose avec les artistes de notre temps.

Vous rappelez-vous de votre première acquisition ?

Oui très bien mais ce n'est pas très glorieux. C'était l'œuvre d'un artiste de l'est de la France. Sa peinture nous a tout dit très rapidement. C'est à ce moment-là que nous nous sommes rendu compte qu'il y avait un problème. Cet achat a été une première leçon, car nous avons compris que l'art n'était pas une question de coup de foudre et qu'il était préférable de privilégier les œuvres qui nous interrogent fortement, qui nous questionnent, nous résistent.

Ce que nous avons appris aussi, c'est que l'art s'apprenait, qu'il fallait lire, échanger avec les spécialistes et surtout voir. Nous avons visité beaucoup, beaucoup d'expositions. La découverte des artistes ne se fait pas dans les foires mais dans les galeries, les centres d'art, les musées. Aussi avons-nous sillonné la France, l'Allemagne, la Suisse, la Belgique, les États-Unis.

Votre regard s'est-il construit de cette manière-là ?

Oui notre collection s'est construite ainsi, elle a été faite à la suite de visites d'expositions et de



Le Silo, vue d'ensemble
© André Morin, ADAGP, Paris, 2018

rencontres avec les artistes à une époque où ils étaient très accessibles. Dans les vernissages nous n'étions pas nombreux, nous pouvions facilement parler avec un artiste. Comme nous montrions une certaine connaissance de son travail et lui disions l'admiration que nous en éprouvions, il acceptait volontiers de nous consacrer du temps et nous avons souvent le plaisir de le recevoir à dîner.

Avez-vous déjà présenté votre collection dans des espaces privés ou publics ?

Nous l'avons présentée plusieurs fois. La première, c'était en 1995 dans le cadre de l'exposition de Suzanne Pagé, *Passions privées* au musée d'art moderne de la Ville de Paris. Nous l'avons ensuite présentée en 1997 à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne,

sur une invitation de Jean-Louis Maubant, puis à Villeneuve-d'Ascq dans le cadre des dix ans d'une revue qui s'appelait *Sans Titre*. Les artistes étudiés dans cette revue étaient très voisins de ceux que nous collectionnions. Nous avons également été invités à présenter quelques œuvres dans l'agence de Dominique Perrault dans le cadre de son ouverture à Paris. Puis récemment à Morterone, un petit village d'Italie situé à 1800 mètres d'altitude, à la demande de la galerie Invernizzi.

Quelle est l'histoire du Silo ?

Ah ! l'histoire du Silo... nous parlons beaucoup autour de nous, des artistes que nous aimons en France et à l'étranger. Nous nous sommes aperçus à travers différentes réflexions d'amateurs d'art, que ces artistes n'étaient pas très présents dans les musées français.



Nous nous sommes alors dit que la meilleure façon de les défendre était de montrer nous-mêmes les œuvres que nous avons acquises et qui s'entassaient depuis quelques dizaines d'années dans des conteneurs. C'est ainsi qu'en cédant des titres de « ma société », nous avons pu acheter le Silo à Marines en 2007, puis en faire la rénovation en 2010.

Comment s'est élaborée la recherche du lieu ?

Nous l'avons cherché et trouvé rapidement ; nous nous sommes adressés pour cela au CAUE du Val d'Oise, département qui est facilement accessible à partir de notre domicile. Le directeur du CAUE était un homme extraordinaire qui avait recensé des lieux possibles. Après nous avoir fait visiter trois ou quatre espaces où il y avait toujours un problème : trop grand, trop abîmé etc. il nous conduisit à un dernier bâtiment en disant « là, ça passe ou ça casse ». Nous avons été immédiatement enthousiasmés.

Le choix de cette architecture n'est pas anodin ?

L'architecture nous a fascinés, elle est étonnante et évoque le Bauhaus. Elle comprend de très nombreuses ouvertures verticales qui rythment la tour. Nous avons demandé

▲ Françoise et Jean-Philippe Billarant
© André Morin

■ Le Silo, vue d'ensemble
© André Morin, ADAGP, Paris, 2018



à Dominique Perrault des conseils, il nous a emmenés jusqu'au permis de construire. Pour l'aménagement intérieur nous avons fait appel à un jeune architecte, Xavier Prédine, qui a très bien compris notre demande.

Après un an de travaux, le lieu a pu ouvrir en 2011.

Comment définissez-vous votre lieu ? Un musée privé ?

On ne parle pas de musée, ni de fondation. Le lieu n'est pas détenu non plus par une institution. C'est un lieu privé que nous ouvrons à la visite sur rendez-vous.

Réalisez-vous les accrochages ?

Nous nous chargeons totalement de la conception, puis nous réalisons l'accrochage avec une équipe formidable. Quatre à six jeunes travaillent ainsi pendant six semaines pour décrocher l'exposition précédente et accrocher la nouvelle.

Faites-vous parfois appel à un scénographe ?

Non, nous réalisons nos choix d'accrochage à l'aide des maquettes du lieu, c'est un moment de grand bonheur. Nous aimons positionner les œuvres en prenant en compte les relations que les artistes entretiennent entre eux. Si nous mettons par exemple Bertrand Lavier à côté de François Morellet, c'est en pensant à leurs rapports amicaux.

Nous établissons des dialogues entre les œuvres en fonction de ces relations personnelles mais aussi présentons des rapprochements plus formels, par exemple une succession de diagonales ou un rythme de verticales.

De combien d'œuvres est constituée votre collection ?

Nous n'avons jamais compté, des centaines.

Changez-vous l'accrochage régulièrement ?

Tous les deux ans, avec près de cent dix œuvres. C'est déjà beaucoup de travail, car nous ne sommes que tous les deux.

Faites-vous toujours les visites accompagnées lorsque vous recevez du public ?

Oui toujours, pour nous c'est important. Nous pensons que le public apprécie cela, nous leur racontons quelques anecdotes, nos rencontres avec les artistes, ce qu'ils nous ont appris. Nous avons connu de très beaux moments et fait de très belles rencontres avec des visiteurs.

Recherchez-vous un public en particulier ?

Non, tout public est accueilli. Les personnes ont des niveaux de connaissances assez différents, nous recevons aussi des écoles. Par exemple les enseignants de mathématiques aiment bien venir avec leurs élèves auxquels nous présentons quelques œuvres où la mesure est la base du travail, comme chez François Morellet ou Stanley Brouwn.

Vous êtes généreux dans votre façon de partager. Cela vous intéresse aussi beaucoup, le rapport avec les artistes, les échanges que vous avez pu avoir avec eux ?

Nous voyons très souvent les artistes chez nous ou au Silo, dans les dîners de vernissage à Paris comme en province où à l'étranger, lors de leur anniversaire. C'est une grande famille dont tous les membres se connaissent.

Comment êtes-vous engagés dans le soutien à la jeune création ? Achetez-vous aussi les œuvres de jeunes artistes ?

Cela peut nous arriver, mais ce n'est pas notre finalité.

Chez les artistes plus âgés nous essayons d'acheter régulièrement leurs œuvres mais cela devient de plus en plus difficile pour des raisons financières évidentes.

Il existe des jeunes que nous trouvons extraordinaires. Nous avons notamment repéré le travail de deux jeunes Allemands, un couple de Brésiliens, un Américain de Los Angeles. Et des artistes suisses ou français également, tels que Philippe Decrauzat et Dove Allouche. Quand un artiste entre dans notre collection c'est pour le suivre. Nous essayons de constituer des ensembles d'œuvres pour



Le Silo, vue d'ensemble
© André Morin, ADAGP, Paris, 2018

« On ne se définit pas comme collectionneurs. Nous n'apprécions d'ailleurs pas tellement l'utilisation de ce mot collectionneur... »



chacun d'entre eux et non de faire un simple échantillonnage. Mais il faut être prudent car les jeunes générations ont notamment des références et des repères que nous n'avons pas, ont fréquenté des lieux que nous ne fréquentons pas nécessairement. Puis il y a toujours le risque d'aimer un jeune artiste parce que son travail nous évoque le travail d'un autre admiré il y a vingt ou trente ans.

Votre collection continue-t-elle de s'accroître ? Savez-vous déjà quelles seront vos prochaines acquisitions ?


Oui, nous continuons de regarder les propositions des galeries. Nous attendons de découvrir ce mois-ci, dans des expositions en France et Allemagne, des œuvres des artistes évoqués plus haut.

Comment vous définissez vous en tant que collectionneurs ?

On ne se définit pas comme collectionneurs. Nous n'apprécions d'ailleurs pas tellement l'utilisation de ce mot collectionneur, qui rassemble de nombreuses catégories de personnes, dont certaines sont très estimables mais dont d'autres ont des préoccupations beaucoup plus financières que purement artistiques. Nous nous définirions plutôt comme amateurs d'art.

Nous n'avons jamais acheté une œuvre pour la mettre dans notre appartement. Nous nous sommes retrouvés un jour, à une époque où cela était encore possible, avec une pièce de Richard Serra d'une tonne et demi.

Nous n'avons jamais non plus l'idée de revendre les œuvres acquises. Le prix très

 Le Silo, vue d'ensemble
© André Morin, ADAGP, Paris, 2018

élevé atteint par certains artistes nous désole, car cela signifie que nous ne pourrions plus acquérir leurs œuvres.

Vous vous intéressez également à la création musicale contemporaine et la soutenez. Comment est-ce apparu ?

Nous nous sommes intéressés à la musique contemporaine à la fin des années 80. A cette époque il y avait déjà un premier mouvement spéculatif dans les arts plastiques. Nous avons alors cherché un domaine où nous pourrions intervenir financièrement et qui ne soit pas objet de spéculation. Ne connaissant pas très bien la musique contemporaine, là aussi nous avons appris en allant aux concerts, en parlant avec les compositeurs et les directeurs d'institutions. Nous avons eu la chance de connaître Pierre Boulez, fondateur de l'IRCAM où les compositeurs du monde entier viennent suivre les cursus.

Nous sommes également devenus proches de nombreux compositeurs dont nous suivons le travail en allant écouter en France ou à l'étranger la création de leurs œuvres.

Chaque année nous commandons une pièce à un compositeur à travers l'IRCAM¹.

L'introduction de l'électronique dans la musique a apporté une multitude de sons inouïs, inimaginables auparavant, comme si surgissait une palette d'un millier de couleurs inconnues dans les arts plastiques.

La commande d'une œuvre à un compositeur fait-elle l'objet d'une carte blanche ?

Oui, nous souhaitons que les compositeurs prennent des risques, qu'ils puissent faire des expérimentations, nous ne voulons pas une œuvre de commande. La plupart ont produit des œuvres magnifiques. Nous ne demandons rien en échange, ayant le privilège d'avoir leur amitié.

Vous est-il arrivé d'être déçus dans le cadre d'une commande ?

Nous n'avons jamais été déçus, ni par les pièces que nous avions commandées, ni par les compositeurs que nous avons choisis. Le premier à qui nous avons commandé était Philippe Manoury, il est devenu aujourd'hui après Pierre Boulez, le compositeur français sans doute le plus connu.

¹ Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique.

Êtes-vous nombreux à soutenir la recherche musicale contemporaine ?

Nous sommes pratiquement les seuls car ce sont généralement les institutions qui passent des commandes. Nous avons fait la connaissance au Silo d'une personne qui depuis, a passé commande à des jeunes compositeurs que nous soutenions. Elle est passionnée, et nous pensons qu'elle continuera.

Sinon peu de personnes s'intéressent à cette musique savante. C'est un petit monde qui n'est pas comparable à celui des arts plastiques, ni dans sa popularité ni dans ses prix.

Pour terminer sur un sujet qui nous tient particulièrement à cœur, car le musée d'Angers est très attaché à cet artiste, et nous lui consacrons une salle au musée des Beaux-Arts, pouvez-vous nous parler de François Morellet ?

Nous avons connu François Morellet il y a une trentaine d'années. C'est un merveilleux artiste chez qui l'humour et le sérieux, l'ordre et le désordre se côtoient en permanence. Après Malevitch et Mondrian et à côté de Max Bill et Ellsworth Kelly qu'il admirait, c'est un des très grands artistes de l'abstraction géométrique. L'ensemble de son œuvre est incroyablement varié et en même temps fidèle aux principes initiaux qu'il avait mis en place.

La visite de l'atelier était toujours un grand moment où François aimait nous faire découvrir ses nouvelles œuvres, scrutant nos réactions. Il savait que nous aimions les œuvres radicales faites de lignes et d'angles droits. Et lorsque, une œuvre était un peu « baroque » il ajoutait très gentiment « ça va emmerder les Billarant ». Que de belles journées passionnantes passées à Cholet avec François, avec sa femme Danielle et son fils Frédéric. Nous nous sentions en famille. François nous manque.

Par
Élodie Derval

R.A-R

Photographies
© Musées d'Angers, David Riou

ENTRETIEN

avec Dominique Sagot-Duvaurox

Les Collectionneurs d'art contemporain

Économiste, professeur à l'université d'Angers, il est membre du Groupe de Recherche Angevin en Economie et en Management (EA n° 7456 GRANEM). Il dirige la Structure Fédérative de Recherche Confluences (SFR n° 4201) qui regroupe les huit laboratoires en lettres, langues, sciences humaines et sociales de l'Université d'Angers. Il est par ailleurs Guest Professor à l'Université des Arts de Belgrade (Serbie). Il est membre du Conseil d'Administration (Trésorier) du Fond Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire (www.fracdespaysdelaloire.com) et du comité Directeur de l'Association des Gens d'Images (<http://gensdimages.com>).

Il a réalisé pour le Ministère de la Culture une recherche sur les collectionneurs d'art contemporain dont les résultats ont été publiés à la documentation Française : *Les Collectionneurs d'art contemporain*, La documentation Française, collection Questions de Culture, Paris, en coll. avec Nathalie Moureau et Marion Vidal, 2016. Une synthèse de cette recherche est disponible sur le site du ministère de la culture.

■ Vue de l'exposition
Collectionner, le désir inachevé,
collection Fondation la Roche Jacquelin
© musée d'Angers, David Riou



Revue aller-retour de l'artothèque d'Angers / n° 03 • février 2018

Cet entretien s'inspire des nombreux échanges que Dominique Sagot-Duvauroux a eus avec des collectionneurs à l'occasion de cette étude.

Quel regard portez-vous sur la notion de collection aujourd'hui ?

Il me semble nécessaire de distinguer les collections publiques des collections privées. Je pense qu'une collection privée est pertinente si elle est authentique, c'est-à-dire si elle reflète les goûts, les engagements, parfois des errements, bref la singularité de celui ou de celle qui la constitue, si elle est en quelque sorte un autoportrait du collectionneur. De nombreux individus, un peu partout dans le monde, consacrent du temps et de l'argent à constituer un ensemble d'œuvres qui représente leur propre regard sur l'art. Cette diversité de regards est pertinente en soi, même si les collectionneurs, comme tout le monde, peuvent être sujets à des phénomènes de modes.

Il y a de multiples façons de collectionner et je ne m'aventurerai pas à les hiérarchiser. Beaucoup de collectionneurs cherchent simplement à s'entourer d'objets qu'ils trouvent jolis, émouvants, décoratifs. Ces collections reflètent certes souvent le goût d'une époque, d'un milieu social ou culturel. Mais elles traduisent l'articulation complexe entre un individu et son environnement. Elles sont intéressantes pour cela. Certains amateurs construisent une collection à laquelle ils assignent une ligne précise. Chaque œuvre est un élément d'un ensemble qui doit être le plus cohérent, le plus juste possible. Une collection est comme une maison construite brique par brique, en éliminant si besoin les pièces qui n'entrent pas suffisamment en écho avec les autres. D'autres, plus épicuriens, assument pleinement l'hétérogénéité de leurs choix. La collection est alors un ensemble de pièces qui pour des raisons multiples, une rencontre, une lecture, un contexte, ont provoqué une envie de possession. Elle reflète les étapes d'une vie, parfois heureuses, parfois malheureuses, elle intègre les erreurs, des œuvres majeures côtoient des créations plus anecdotiques. Enfin, certains collectionnent pour participer à la vie artistique, parce que la vie, le talent les a conduits

ailleurs et qu'ils trouvent, par l'intermédiaire de leurs achats, de leur engagement souvent, l'occasion de rencontrer des artistes qu'ils admirent, de mieux comprendre le monde et la création contemporaine. Toutes ces formes complémentaires sont utiles et pertinentes, tant qu'elles reflètent de façon sincère, la singularité d'un individu. Cela ne veut pas dire que toutes les collections se valent. Mais il faut du temps pour faire le tri et des collections jugées anecdotiques, à un moment donné, peuvent apparaître comme essentielles plus tard.

C'est d'ailleurs le rôle des collections publiques d'opérer un tri, de sélectionner ce qui mérite d'être conservé et transmis. Les collections publiques doivent permettre aux citoyens de mieux comprendre la diversité des formes de création, la complexité des choix artistiques. Elles n'ont pas vocation à refléter les goûts des personnes qui la constituent mais elles doivent aussi éviter d'être le résultat d'un choix consensuel et mou. Toute la difficulté est là. Elles peuvent s'organiser autour d'une ligne précise, documentée ou bien chercher à proposer un parcours le plus complet possible de la création artistique. Mais elles sont toujours là pour permettre, par la conservation et l'exposition, une meilleure compréhension du monde et de la nature humaine, dans leur complexité et leur diversité.

Quelles sont, pour vous, les fonctions d'une collection privée / d'une collection publique ?

La principale fonction d'une collection privée me semble être de donner du plaisir à celui qui la compose. Elle doit être égoïste. Elle est le résultat d'un désir, d'un appétit, appétit de s'entourer de belles choses, appétit de mieux comprendre le monde à travers les œuvres, désir d'être soi-même l'auteur d'une œuvre - sa collection -, désir de laisser une trace. Plus ce désir ou cet appétit sera assumé, plus la collection aura de chances d'être libre et originale.

Vue de l'exposition
Collectionner, le désir inachevé, collection
Philippe Méaille.
© musée d'Angers, David Riou



Une collection publique a une fonction éducative et patrimoniale. Elle doit permettre aux individus d'appréhender la diversité de la création artistique, de contextualiser cette création, de montrer comment les propositions des artistes expriment les questions d'une époque (esthétiques, politiques, sociales...) souvent de façon décalée, avec un pas de côté, de façon non littérale. Patrimoniale, elle permet de transmettre aux générations futures les œuvres les plus significatives d'une période. Les œuvres d'art forment en effet une part substantielle de ce qu'il nous reste de l'histoire de l'humanité, depuis les peintures des grottes de Lascaux jusqu'à aujourd'hui. Et c'est de la responsabilité des collectivités publiques d'assurer cette transmission intergénérationnelle.

En quoi une collection peut-elle être une identité pour le collectionneur / ou le musée ?

Une collection privée, c'est un autoportrait. Pour un musée, c'est différent. L'identité d'une collection de musée, cela peut-être sa pertinence par rapport à une période, un genre, un questionnement de l'histoire de l'art ou au contraire sa vocation d'exhaustivité, de proposer un parcours de l'histoire de l'art, même si cette exhaustivité est toujours une chimère. Mais l'identité d'une collection, privée ou publique doit aussi beaucoup à la présence de quelques œuvres singulières remarquables.

La collection joue-t-elle un rôle important dans la société contemporaine ?

Oui, dans la mesure où elle est un moyen de conserver la création produite par cette société et de permettre aux générations futures d'en profiter. Les collections privées les plus pertinentes finissent pour la plupart dans les musées. N'oublions pas non plus que les collectionneurs contribuent de façon substantielle à la vie artistique en fournissant des revenus aux artistes et au-delà en les soutenant sous forme de mise à disposition d'ateliers, d'organisation d'expositions. Dans nos sociétés très cartésiennes, dominées par des finalités économiques, souvent de court terme, entretenir une population d'artistes à qui on donne la possibilité d'échapper à ces pressions pour exprimer de façon décalée, les déséquilibres mais aussi les espoirs du

monde à travers leur singularité propre, est indispensable. Et les collectionneurs, par leurs achats et leurs engagements, entretiennent cette vitalité artistique.

Comment selon vous les œuvres d'une collection peuvent-elles être diffusées au mieux auprès du public ?

André Malraux avait l'espoir qu'en rapprochant les œuvres les plus remarquables des gens, il se produirait un « choc » qui entrainerait une curiosité accrue pour l'art, une addiction. Cependant, sans médiation, la décentralisation artistique rencontre vite ses limites. Comme le soulignait Roland Barthes, l'intérêt que l'on retire d'une œuvre est un savant mélange de choc spontané de nature émotionnelle (le *punctum*) et de plaisir plus intellectuel lié à notre capacité à comprendre la démarche de l'artiste, à la resituer dans un contexte, à en comprendre les différents sens (le *studium*). Pour ma part, la lecture, par exemple, des livres de Daniel Arasse ou de l'histoire de l'art d'Ernst Hans Gombrich a été déterminant dans le développement de ma curiosité artistique. Dans l'étude que nous avons réalisée avec Nathalie Moureau et Marion Vidal sur l'art contemporain, nombreux ont été les collectionneurs à souligner l'importance qu'ont eue un musée, une rencontre avec une galerie ou un critique dans leur compréhension de la création contemporaine et dans la construction de leur collection.

Certes une œuvre doit avoir une sorte d'évidence plastique, mais au-delà, une œuvre juste est une œuvre dont la forme répond à l'intention. Connaître cette intention nécessite parfois certaines informations, une médiation, dans l'art classique comme dans l'art contemporain. Combien de visiteurs de musées passent de salles en salles en glissant sur les œuvres sans en retenir grand-chose. On dit : c'est bien d'aller au musée, d'aller au théâtre. Pourquoi ? Cela ne va pas de soi, si c'est pour s'ennuyer, perdre son temps, quel intérêt ?

Quels sont les modes de monstration les plus adaptés pour présenter une collection ?

Une œuvre d'art est la traduction plastique d'une intention : une émotion, une idée, un concept, un sujet, etc. L'exposition des œuvres de la collection est donc nécessaire

pour pouvoir apprécier cela. C'est tout de même d'abord dans le contact direct avec les œuvres que celles-ci se révèlent pleinement, toucher, sentir, voir. La scénographie d'une exposition, le parcours qui est proposé sont autant de façon de comprendre la démarche du collectionneur et de mettre en valeur les œuvres. À Paris, la Maison Rouge a joué, pour cela, un rôle nouveau et essentiel.

Ensuite, un catalogue, un ouvrage peuvent être des outils complémentaires importants de présentation et de compréhension de cette démarche. Le temps de l'exposition n'est pas le temps de la lecture. Revenir sur ce que l'on a vu, lire les analyses faites, cela contribue au plaisir même de l'exposition.

Enfin, un ouvrage peut être un substitut pour ceux qui n'ont pas la possibilité d'avoir accès directement aux œuvres. Mais ce sera toujours un substitut imparfait.

Il faut aussi tenir compte du médium utilisé. Peut-être qu'une collection de vidéos peut trouver dans une édition vidéo une forme de présentation pertinente. De même, pour certaines photographies, le tirage n'est pas nécessairement la forme la plus adaptée. De nombreux photographes ont travaillé sur des livres en les considérant comme le véritable original de leur travail, le tirage n'étant alors qu'une étape dans la réalisation de celui-ci. C'est pourquoi il existe d'ailleurs une importante communauté de collectionneurs de livres de photographies.

Quels sont les rapports entre les collectionneurs et les artistes ?

Dans l'étude à laquelle je fais allusion plus haut, il ressortait que les collectionneurs envisageaient de façon très diverses leur rapport avec les artistes. Pour certains, le contact avec ces derniers étaient presque la finalité de leur collection. Ils n'envisageaient pas d'acquérir une œuvre sans rencontrer l'artiste. L'œuvre était en quelque sorte une forme de médiation vers l'artiste. Et à la limite, peu importait la qualité de l'œuvre elle-même si celle-ci permettait, en la voyant, d'évoquer la démarche et la présence de l'artiste. Pour d'autres, au contraire, la connaissance de l'artiste pouvait brouiller leur jugement, complexifier leur choix.

L'œuvre est une fin en soi, elle doit être la plus remarquable possible. Elle n'est pas un simple indice de la démarche de l'artiste. Elle doit se suffire à elle-même.

Quel est le rôle d'un collectionneur ?

Le rôle d'un collectionneur, c'est de poser un regard singulier sur la création artistique et de l'organiser à sa façon. Au-delà, il peut, s'il en ressent la nécessité, s'engager dans la vie artistique en soutenant les artistes, en collaborant avec les institutions, en partageant sa passion par l'organisation d'expositions. Après, la façon dont ces multiples collections passeront à la postérité, cela devient de la responsabilité des pouvoirs publics et du temps.

Comment les collections s'intègrent-elles dans l'histoire de l'art ?

La collection participe à la façon dont se construit l'histoire de l'art et les collectionneurs contribuent à l'écriture de celle-ci. L'histoire de la photographie a largement été faite par des collectionneurs. De nombreux oublis des institutions ont pu être corrigés grâce à la clairvoyance des collectionneurs.

Une autre question est de savoir si le collectionneur doit inscrire sa démarche dans l'histoire de l'art, chercher à acquérir les œuvres importantes des artistes censés être importants à une époque donnée. Le risque est alors d'une sorte d'homogénéité des collections à la remorque d'une histoire de l'art qui serait faite ailleurs, par les institutions notamment. Le plus important, me semble-t-il, c'est que le collectionneur se fasse plaisir en collectionnant, au temps et aux musées de dire ensuite si les œuvres qu'il a amassées présentent un intérêt au-delà de son propre plaisir.

Quels rapports les collectionneurs entretiennent-ils avec le marché ?

Cela varie beaucoup d'un individu à l'autre. Pour certains, l'achat, la revente, l'envie de faire une affaire sont parties intégrantes de l'acte de collectionner. Ils se procurent des œuvres auprès des artistes, en galeries, en ventes aux enchères, parfois auprès d'autres collectionneurs. Ils revendent volontiers certaines de leurs acquisitions si elles ont pris de la valeur ou si elles les lassent au bout d'un moment. Il y a un côté jeu qui les stimule. Pour d'autres au contraire, le recours au marché est une charge, quelque chose qu'ils éviteraient s'ils en avaient la possibilité. Ils font confiance à

« La collection participe à la façon dont se construit l'histoire de l'art et les collectionneurs contribuent à l'écriture de celle-ci... »

quelques galeries qui connaissent leurs goûts et qui les alertent lorsqu'elles disposent d'une œuvre qui pourrait les intéresser. Ils revendent peu et participent rarement à des ventes aux enchères. Une chose est sûre, le portrait d'un collectionneur spéculateur, essentiellement mû par des motivations financières est rare, en tout cas parmi les quelques 340 collectionneurs d'art contemporain qui ont répondu à notre enquête. Parmi ceux-ci par exemple, ils sont 56 % à déclarer n'avoir jamais revendu une œuvre. Cela ne signifie pas cependant qu'ils ne sont pas attentifs à l'évolution de la valeur de leur collection, cette évolution étant perçue comme une reconnaissance de la pertinence de leurs choix. Être en avance, avoir su identifier avant les autres les talents de demain est une source importante de motivation.

Pouvons-nous parler d'engagement pour évoquer le travail des collectionneurs ?

Les collectionneurs sont fortement engagés dans la vie artistique. Dans l'enquête que nous avons réalisée, plus de 80 % des répondants s'impliquaient au-delà de leur première mais déterminante forme d'engagement qu'est l'achat d'œuvres. Ils sont souvent mécènes d'artistes en leur avançant de l'argent, mettant à disposition des locaux, en organisant des expositions. Ils soutiennent les jeunes galeries, participent à l'édition de catalogues. Enfin, ils sont à côté des musées ou des fonds d'acquisition (FRAC¹, FNAC²) en leur prêtant ou donnant des œuvres, en participant à leurs comités d'achat ou à leurs conseils d'administration. Organisés en association comme l'ADIAF³, ils deviennent des vecteurs essentiels de la création artistique.

¹ Fonds régional d'art contemporain.

² Fonds national d'art contemporain.

³ Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français.

Publications récentes sur le marché de l'art :

Ouvrages

- *La propriété intellectuelle, c'est le vol !* Dijon, les Presses du réel, 2002.
- *Musiques actuelles, ça part en live*, Paris, en coll. avec G r me Guibert, IRMA- DEPS, 2013.
- *Les Collectionneurs d'art contemporain*, La documentation Française, collection Questions de Culture, Paris, en coll. Avec Nathalie Moureau et Marion Vidal, 2016.
- *Le marché de l'art contemporain*, Repères, la Découverte, Paris, en coll. avec Nathalie Moureau, nouvelle édition 2016.

Articles et chapitres d'ouvrages

- « La construction du marché des tirages photographiques », *Etudes Photographiques*, octobre 2008, en collaboration avec N. Moureau (<http://etudesphotographiques.revues.org/index1005.html>)
- « Quels modèles économiques pour les marchés de la photographie à l'heure du numérique ? », *Cahier Louis-Lumière*, n  7, juillet 2010 (preprint: <http://culturevisuelle.org/regnum/2010/06/07/quels-modeles-economiques/>)
- Portrait économique des diffuseurs d'art actuel inscrits à la Maison des artistes, *Culture Chiffres*, Ministère de la culture, n  CC-2011-1, en coll. avec M de Vries, B. Martin, C. Melin, N. Moureau. <http://www.culture.gouv.fr/nav/index-stat.html>
- Diffusion et valorisation de l'art actuel en région. Une étude des agglomérations du Havre, de Lyon, de Montpellier, Nantes et Rouen, *Culture Etudes* Ministère de la culture, n  CE-2011-1, en coll. avec M de Vries, B. Martin, C. Melin, N. Moureau. <http://www.culture.gouv.fr/nav/index-stat.html>
- Art Prices, in R. Towse, *Handbook of Cultural Economics*, Kluwer Academic Publisher, 2011.
- La relation formation / carrière artistique, un lien paradoxal, *Formation-Emploi*, décembre 2011, avec N. Moureau.
- Contemporary art market : four business models, *International Journal of Art Management (IJAM)*, vol 14, n  3, Spring 2012, avec N. Moureau
- Les stratégies de coopération des galeries d'art contemporain, l'apport de l'économie des proximités, *Revue internationale PME*, volume 27, nés 3-4, 2014, en coll avec Moureau N., et de Vries M.
- Collectionneurs d'art contemporain, des acteurs méconnus de la vie artistique, *Culture Etudes*, 2015-1, Ministère de la Culture et de la Communication, en coll. avec Moureau N. et Vidal M. (2014).
- Culture et créativité : les nouvelles scènes, dossier spécial de la *Revue de l'Observatoire des Politiques culturelles*, n  47, Hiver 2016.

Par
Olivier Péridy (Arthur Kopel)

R.A-R

Photographies
© Charles Nègre / Gustave Le Gray / Henri Le Secq / Edouard Denis Baldus

Revue aller-retour de l'artothèque d'Angers / n° 03 • Février 2018

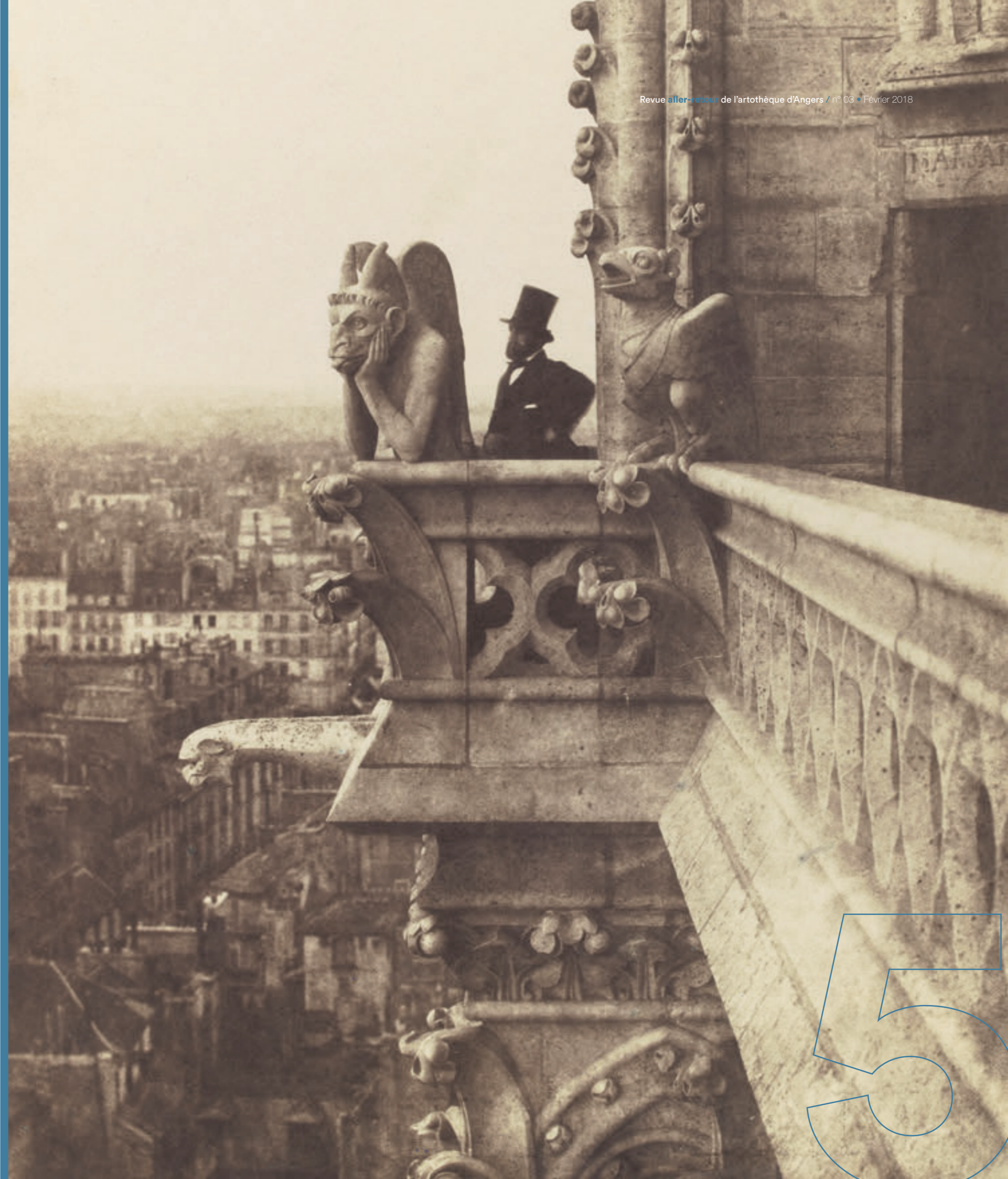
ARTICLE

La photographie des origines

De la biffe aux cimaises

■ **Is chinaient, parcouraient les villes,** couraient les ramasseurs de vieux papiers, les bouquinistes, les chiffonniers, les biffins, les salles des ventes, à la recherche de ce dont personne ne voulait, et qui ne valait que le poids du papier, du verre ou du métal. Les marchands les regardaient sans doute comme de doux dingues, ils n'étaient cependant pas mécontents de monnayer pour quelques pièces ces photographies qui n'intéressaient personne. Ils parcouraient la France à la recherche de descendants lointains de photographes qui avaient sombré dans l'oubli, espérant faire moisson, avant que les héritiers ne mettent ces papiers à la décharge. Sans doute certains vendeurs les prirent en affection parce qu'ils leurs étaient un mystère. Ils s'interrogeaient, ils cherchaient à savoir s'ils relevaient du médical, de la psychiatrie, ou du souffle prophétique... Bien sûr, Freud avait analysé les collectionneurs, or Freud collectionnait lui-même, il n'est qu'à regarder ce qui se trouvait sur son bureau.

■ Charles Nègre, *Le Stryge*, vers 1853 (PHO 2002 1 2), Épreuve sur papier salé à partir d'un négatif sur papier ciré, Paris, musée d'Orsay, acquis par préemption en vente publique par les Musées nationaux pour le musée d'Orsay en 2002.



Ils ont littéralement fait les poubelles, avant que tout ne disparût ainsi qu'une partie importante de l'histoire. Les premiers étaient quelque peu désargentés, les riches vinrent ensuite.

Tous s'étaient donné une mission : sauver les images acheiropoïètes, non faites de main d'homme, qui avaient commencé à apparaître une centaine d'année auparavant : les premiers temps de la photographie.

Leur noms sont maintenant oubliés pour la plupart ou en passe de l'être. Ils s'appelaient Gabriel Cromer, André Jammes, André Sirot, Helmut Gernsheim... et bien d'autres.

Gabriel Cromer (1873-1934) abandonne tôt ses études de droit pour s'installer photographe professionnel à Clamart. Vers 1900 il commence à collectionner des appareils photographiques ainsi que des photographies. En 1925, il publie une tribune dans le Bulletin de la Société Française de Photographie où il réclame la création d'un musée de la photographie. Il est même prêt à léguer toute sa collection en échange de la direction de ce musée. Le 11 mars 1927, le président Gaston Doumergue et le ministre Édouard Herriot, inaugurent les nouvelles salles, consacrées à la photographie, du Conservatoire des arts et métiers. Gabriel Cromer en avait effectué le classement chronologique et rédigé les notices. En 1934, il décède, laissant environ six mille photographies dont cinq-cents daguerréotypes¹. En 1938, sa femme cherche à vendre sa collection, elle en demande sept-cent-mille francs. L'État ne prend pas conscience de sa valeur et fait une offre de trois-cent-mille francs. En mai 1939, avec l'approbation du conseil d'administration, les représentants de la société américaine Eastman Kodak Company offrent cinq-cent mille francs pour la collection et la garantie qu'elle sera mise en valeur et préservée dans un musée de la photographie à Rochester dans laquelle elle sera transférée en 1949 et dont Beaumont Newhall sera le premier conservateur. Madame Cromer accepte cette offre par un courrier daté du 20 juillet. C'est un scientifique de la maison Kodak, qui avait travaillé en Angleterre, le docteur Walter Clark, qui engage la firme à acquérir sa collection.

L'emballage se fit par la succursale parisienne Kodak-Pathé qui transféra cinquante-et-une caisses de la maison de Clamart vers Paris, par voitures et camions. Nous sommes en 1939, la veuve est nerveuse et veut quitter Paris au plus vite. Les caisses sont expédiées au Havre et chargées sur l'US steamer *Shodak*, après quelques tracasseries de l'administration française. Le bateau largua les amarres le 20 novembre². Pendant dix ans, les œuvres furent sorties, étiquetées, nettoyées, protégées au Kodak Research Laboratory.

Une partie, peu importante, de la collection est conservée à la Bibliothèque Nationale de France suite au don de sa veuve en 1947, notamment des images du *Camps de Châlon* par Gustave Le Gray. Les plus belles œuvres sont outre-atlantique, ainsi le daguerréotype du portrait de Louis Jacques Mandé Daguerre par Jean-Baptiste Sabatier-Blot en 1844³. Une bonne partie des cent-soixante-dix photographies de Julia Margaret Cameron figurant à la George Eastman House proviennent de cette collection.

¹ Éléonore Challine, *La Mémoire photographique. Les Commémorations de la photographie en France (1880-1940)*, in *Études photographiques* n° 25, Société Française de Photographie, Paris, mai 2010, pp. 42-69.

² Walter Clark, in Janet E. Buerger, *French Daguerreotypes*, University of Chicago Press, Chicago, 1989, p. xviii.

³ Larisa Dryansky, *Le Musée George Eastman. Une Autre Histoire de la photographie*, in *Études photographiques* n° 21, Société Française de Photographie, Paris, 2007, p. 77.



■ Gustave Le Gray, *Camp de Châlon, manœuvre de cavalerie*, papier albuminé d'après négatif sur plaque de verre au collodion, 26 x 36 cm, 1857. Collectionneur Gabriel Cromer. Bibliothèque Nationale de France, cabinet des estampes et de la photographie, Paris.

Au sortir de la guerre, Raymond Lécuyer, dans son *Histoire de la Photographie*, demandait « un musée pour la photographie, un musée bien à elle, rien qu'à elle, où l'espace ne lui sera pas marchandé ». Il considérait la perte de la collection Cromer comme à peu près irréparable : « elle fut achetée par un gouvernement étranger, elle passa l'eau, etc.⁴ ». Les pouvoirs publics, l'État, sont des notions vagues et pratiques, alors je dirais les hommes qui étaient en poste de décision ne firent rien, ou firent semblant, ils ne comprirent pas l'importance de ce qu'ils laissaient partir. Ils ne furent pas les seuls, et cela dura encore longtemps. Le constat que Georges Potonniée écrit dans sa *Nécrologie de Gabriel Cromer*, en 1934, est édifiant : « La photographie n'a pas, comme on dit, l'oreille des pouvoirs publics. Elle est vue d'un mauvais œil par le monde de l'art et les promoteurs d'un musée de la photographie ne sont pas favorablement écoutés⁵ ».

Des albums d'Edouard Denis Baldus, des négatifs papier d'Henri Le Secq, des marines de Gustave le Gray, des tirages de Charles Nègre, de Maxime Du Camp, du baron Adolphe Braun sont maintenant hors de France. Une part des origines n'intéressait que des supposés fous en France, et nous n'avons pas cherché à retenir l'origine d'un regard. Aux États-Unis l'intérêt porté à la photographie était différent, moins hiérarchisé, plus immédiat.

Un autre collectionneur français fut un pionnier, il s'appelait Georges Sirot (1898-1977). Avant la guerre, en 1915, féru de romantisme et de Chopin, il cherche et collectionne les ouvrages du XIX^e siècle, chez Victor Prouté, au 12 rue de Seine. Après la guerre, il tombe nez-à-nez, par hasard, sur un portrait de George Sand, une des photographies de *La Galerie contemporaine* de Félix Tournachon, autrement connu sous le nom de Nadar : « George Sand était devant moi avec ses beaux yeux, mais aussi ses traits masculins, et ses lèvres sensuelles. Cette image vivante, si lointaine de l'Aurore Dupin que j'imaginai, m'expliqua brutalement Chopin, Musset et les autres⁶ ».

Très vite, il rassemble environ trois-mille portraits de personnages du XIX^e siècle. Après quoi il recherche des photographies de paysages, de ville, etc. Puis, il fréquente le nouveau Paris, celui des cafés de Montmartre, des *jazzmen*, celui de Vlaminck, Foujita, Kiki de Montparnasse et il collectionne les portraits de ce monde effervescent. Ce qui ne l'empêche pas d'être le samedi avant sept heures à la porte des puces de Saint-Ouen, le premier à attendre les chiffonniers et les biffins qui vendent les vieux papiers et à qui il raconte parfois, pour faire diversion, que seuls les cadres l'intéressent. Puis, de 1924 à 1930, il est assidu des salles des ventes de l'Hôtel Drouot. Des libraires, des marchands commencent à vendre des photographies anciennes. C'est auprès d'eux qu'il acquiert quelques Gustave Le Gray, ou bien des photographies du Sud de la France par Charles Nègre.

Il se disait captivé par les photographies anciennes « qu'un seul collectionneur, Gabriel Cromer, avait eu l'idée de réunir avant moi⁷ ». Il rend visite à ce dernier, chez lui, rue Cécile Dinant à Clamart. Il est fasciné : Cromer lui met « entre les mains les brevets originaux de Daguerre et Niépce, les premiers essais de photographie de ces deux inventeurs, jusqu'à la redingote de Daguerre ornée de la rosette rouge que le roi Louis-Philippe lui décerna⁸ ».

Il rencontre et se lie d'amitié avec d'autres collectionneurs : des anciens comme Albert Gilles (1873-1959), représentant des annuaires Bottin, qui commença dès 1910 et dont une partie de sa collection fut acquise par la Bibliothèque Nationale ; des nouveaux comme André Jammes, puis Roger Théron, qui apparaissent. Les prix des photographies anciennes commencent à monter.

En 1955, des photographies anciennes se vendent plusieurs milliers de francs et dépassent parfois les dix-mille, etc. Georges Sirot prête, et il ne fut pas le seul, des originaux pour l'exposition internationale de photographie au pavillon de Marsan au début de 1936. Cette exposition fut à l'origine du livre de Beaumont Newhall, *History of Photography*⁹.

Considérant que le prix des photographies devient trop élevé et qu'il devient difficile d'en trouver, il décide d'arrêter sa collection. En 1955, il décline l'offre d'un américain et accepte celle du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Il se sépare d'environ soixante-treize-mille documents dont *Le chemin de fer Paris-Boulogne* d'Edouard Denis Baldus (1855), *Le camp de Châlon* de Gustave Le Gray (1857), des images de Victor Hugo à Guernesey (1853-1856)... Puis il recommence à collectionner en collaboration avec Henriette Angel.

Il meurt le 14 septembre 1977. Roger Théron, patron de Paris-Match, était aussi collectionneur, et s'était lié d'amitié avec Georges Sirot. Quand ce dernier fut devenu trop âgé pour se déplacer, Roger Théron achetait pour lui¹⁰.

■ Henri Le Secq, *Aiguière et tasse sur pied*, négatif sur papier, 36 x 26 cm, 1851-1860, Bibliothèque Nationale de France, cabinet des estampes et de la photographie, Paris.

⁴ Raymond Lécuyer, *Histoire de la photographie*, Baschet et C^o, Paris, 1945, p. 433.

⁵ Georges Potonniée, *Nécrologie de Gabriel Cromer*, Bulletin de la Société française de photographie, 3^e série, tome XXI, n^o 11, Paris, novembre 1934, p. 247-249.

⁶ Georges Sirot in *Ellette Bation-Cabaud, Georges Sirot, 1898-1977. Une Collection de photographies anciennes*, in Photogénies n^o3, Centre National de la Photographie, Paris, octobre 1983, np.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Beaumont Newhall & André Jammes, *L'Histoire de la photographie, depuis 1839 jusqu'à nos jours*, Belier Prisma, Paris, 1967, pour l'édition française.

¹⁰ Martine de Rabaudy, *Roger Théron, collectionneur de fond*, L'Express, 14 octobre 1999.



■
Édouard Denis Baldus, *Entrée de Robinet*,
1869, papier albuminé, Bibliothèque
Nationale de France, cabinet des estampes
et de la photographie, Paris.
© École nationale des ponts et chaussées.



ENTRÉE DE ROBINET.

E. BALDUS.

En octobre 1999, deux ventes chez Sotheby's Londres, font exploser les enchères. *La Grande Vague-Sète* prise par Gustave Le Gray en 1855 est vendue cinq-cent-sept-mille-cinq-cents livres sterling, soit plus de cinq millions de francs, ce qui constituait un record. Une autre photographie, du même auteur, *Hêtre-Fontainebleau*, est vendue quatre-cent-dix-neuf-mille livres, soit un peu plus de quatre millions de francs. Elles proviennent de la collection Marie-Thérèse et André Jammes. La surprise est telle que les quotidiens nationaux en font de gros titres. La photographie acquiert un statut, sans doute est-ce aussi de la spéculation de la part de certains acheteurs. La vente, au total dépassa la valeur de soixante-dix-millions de francs. La stupeur fut dans tous les esprits, les estimations furent décuplées, les acheteurs, avisés, dont beaucoup provenaient d'outre-atlantique, étaient présents pour des chefs-d'œuvre, des photographies dont la place était dans les grands musées. Une photographie d'Edward Steichen, *In memoriam*, fut acquise par le musée d'Orsay pour presque deux millions et demi de francs, mais au total la beaucoup d'œuvres quittèrent l'hexagone. Il y eut beaucoup de conjectures sur les acheteurs, on raconta qu'un collectionneur de la péninsule arabique avait raflé nombre de photographies, on dit aussi que le Getty Museum de Los Angeles, qui avait déjà acquis des tirages auprès d'André Jammes, était derrière certaines acquisitions, on dit encore que Bill Gates, à qui appartenait la banque d'image Corbis voulait rentrer dans ce marché, etc. Toutes ces enchères anonymes, faites par téléphone, ont suscité bien des phantasmes, des conjectures, des élucubrations.

Il y eut deux autres ventes, les 21 et 22 mars 2002, chez Sotheby's de nouveau. D'aucuns se demandaient si le Cheikh Al Thani allait rafler toutes les belles pièces ou bien simplement enchérir, d'autres se demandaient si l'État français allait utiliser son droit de préemption. Et puis, avant la vente, le gouvernement classa treize lots comme « Trésor National ». D'autres auraient bien mérité de l'être. Tandis qu'un collectionneur et observateur américain émet des doutes sur certaines enchères¹¹. Dix-neuf lots furent préemptés dont la plupart des Trésors Nationaux, un tel classement agaça certains collectionneurs, car les enchères se trouvèrent faussées. Pour certaines œuvres, elles auraient du être plus élevées. Selon Philippe Garner, un expert de Sotheby's, le fait d'interdire l'exportation a inhibé les enchères. Certaines rumeurs firent état de pratiques controversées de la part d'institutions françaises¹².

Le collectionneur Manfred Heiting, qui avait vendu toute sa collection de photographies au musée de Houston s'intéresse maintenant aux livres de photographies et emporte, juste sous l'estimation haute, le premier exemplaire, reconnu comme tel, de la première édition du manuel de Daguerre¹³, pour la somme de cinquante-cinq-mille-neuf-cent-cinquante euros et une belle copie de la revue éditée par Alfred Stieglitz, *Camera Work*, pour cent-quatre-vingt-un-mille-sept-cent cinquante euros.

Les lettres de Niépce provoquent l'énervement des enchérisseurs étrangers, il est clair que le classement en Trésor National ajouté au droit de préemption ont été institués pour « conserver des prix bas pour les institutions françaises [La Bibliothèque Nationale de France et le Musée d'Orsay] et pour tenir à distance les enchérisseurs étrangers¹⁴ ». L'apparition dans cette vente Jammes, de négatifs sur papier ciré fut aussi une première.

La dernière partie de la collection Jammes fut mise en vente le 15 novembre 2008, elle comportait les invendus des précédentes ventes ainsi que des œuvres que le collectionneur avait prévu de conserver pour lui.

« L'argent est malheureusement le sceau qu'il faut imprimer aux objets d'art si on veut voir reconnaître une valeur¹⁵ », André Jammes avait bien essayé de vendre sa collection au Musée d'Orsay, mais celui-ci n'avait pas les fonds malgré le prix *modeste* (dixit André Jammes) demandé par le collectionneur. « Certains collectionneurs vendent en bloc à un musée pour la gloriole. D'autres veulent faire tache d'huile auprès du public. J'en fais partie : j'ai construit un château de cartes, qui s'est écroulé. Mais ensuite tout le monde peut prendre les cartes et jouer une autre partie¹⁶ ».

André Jammes avait une opinion au sujet des collectionneurs. Selon lui, ils étaient ceux qui sauvaient d'abord ce qui allait être perdu. Ils étaient des créateurs aussi, il considérait l'assemblage comme un acte de création. Il pensait également que le photographe est lui-même un collectionneur, soit qu'il accumule au sujet de sa vie, soit plus encore quand il s'agit d'Eugène Atget ou d'August Sander quand l'un photographiait le Paris qui allait disparaître ou quand l'autre entreprit de rassembler une sorte de typologie des hommes du XX^e siècle. Il considérait aussi que le collectionneur veut transmettre quelque chose de dérisoire vers l'éternité, que sa collection est

¹¹ Alex Novak, in E-Photo Newsletter n° 42, *iphotocentral*. [online], 25 avril 2002.

¹² *Ibid.*

¹³ *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama rédigés par Daguerre, Lerebours & Susse, Paris, 1839.*

¹⁴ Alex Novak, *op. cit.*

¹⁵ André Jammes in Michel Guerrin et Claire Guillot, *Les dernières photos du plus grand collectionneur d'images anciennes*, Le Monde, Paris, 12 novembre 2008.

¹⁶ *Ibid.*

« L'argent est malheureusement le sceau qu'il faut imprimer aux objets d'art si on veut voir reconnaître une valeur... »



¹⁷ Ces derniers éléments proviennent de notes que je pris en 1985, lors d'une conférence d'André Jammes à l'École Nationale Supérieure de la Photographie, en Arles.

¹⁸ Une remarque de John Szarkowski, alors conservateur de la photographie au Museum of Modern Art de New-York, lors d'une exposition Nadar, l'amena à cette conclusion. Ce dernier lui avait dit : « c'est la première fois que je vois des Nadar. »

¹⁹ Roland Barthes, *La Chambre Claire : Note sur la photographie*, Les Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, Paris, 1980, p. 67. Il s'agit en fait de l'Alhambra de Grenade (entre 1852 et 1856), dans une photographie de Charles Clifford. Notons que dans ce livre, à la page 137, Barthes présente *La Table mise* qu'il attribue à Niépce, comme la première photographie. Elle est postérieure de presque trente ans, et a date de 1822 qu'il lui donne est erronée. Cette photographie est probablement de Niépce de Saint-Victor, son cousin, réalisée pour reconstituer le procédé au bitume de Judée.

²⁰ Helmut Gernsheim, *The History of Photography 1685-1912*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1969, (pour la deuxième édition revue et augmentée).

²¹ Helmut Gernsheim, *La Première photographie au monde*, Études photographiques n° 3, Paris, novembre 1997 [on line].

²² Le Musée Carnavalet, La Bibliothèque Nationale de France, ainsi que la Bibliothèque historique de la ville de Paris, possèdent, à eux trois, pour notre plus grand bonheur, un peu moins de vingt-mille tirages.

une manière de dire « je ne veux pas mourir ». L'histoire de la photographie pour lui était passée de la poubelle au musée. Les musées arrivèrent en retard, mais ce qui n'est pas rien, il disait « qu'après la folie des collectionneurs vient la science des conservateurs¹⁷ ». Il considérait qu'une photographie était faite pour être tenue dans les mains, regardée sur les genoux, et sans verre. Pour lui encore, la photographie était plus rare qu'une estampe, Nadar plus rare que Rembrandt¹⁸. Il pensait encore qu'on ne peut parler de la photographie à travers les reproductions dans les livres, il citait en exemple Roland Barthes à qui il avait prêté une photographie, pour son livre, de l'entrée de l'Alcazar de Séville avec un immense bâtiment que Barthes avait pris pour une petite maison¹⁹, avant d'avoir l'original dans les mains.

Les prix des tirages s'envolèrent, de nouveaux collectionneurs arrivèrent, puis des spéculateurs, etc. Manfred Heiting, celui qui avait acheté un rare tirage d'époque de *La femme au Leica* de Rodtchenko, vendit sa collection au Museum of Fine Art de Houston pour la somme de trente-cinq-millions de dollars en 2002. Le collectionneur avoua que les prix étaient trop élevés pour pouvoir poursuivre sa quête. Il se tourna vers une autre collection, celle des livres photographiques.

Il est d'autres histoires, comme celle de Helmut Gernsheim, collectionneur et historien de la photographie. C'est lui qui, au bout de six années de recherches, finit par retrouver la première photographie de l'histoire, qu'on appelait alors héliographie : *Point de vue du Gras*, de Joseph-Nicéphore Niépce. La photographie, sur plaque d'étain polie sensibilisée au bitume de Judée, a été prise d'un étage de la maison de campagne de Niépce à Saint-Loup-de-Vareannes, à quelques encablures de Chalon-sur-Saône, très probablement en 1827. Le temps de pose estimé fut de huit à douze heures, et malgré cela elle est extrêmement sous-exposée, à tel point que lors de sa découverte, en Angleterre, la femme qui la possédait lui avoua que ce n'était plus qu'un miroir, que l'image avait disparu. Les premières tentatives de reproductions ne donnèrent que de mauvais résultats. Cette photographie, de 16,6 x 20,2 cm, se trouve désormais plongée, pour des raisons de conservation, dans l'hélium au Harry Ransom Center de l'université du Texas à Austin. Nous devons, grâce à sa passion de collectionneur, à Helmut Gernsheim une très belle histoire de la photographie²⁰. En 1964, après l'avoir proposé à différentes institutions en Europe, il vendit, pour la somme de trois-cent-mille dollars, sa collection à l'université d'Austin, à l'exception de la première photographie et d'autres pièces ayant appartenu à Niépce : « J'ai donc transmis ces documents inestimables comme je les avais reçus, gratuitement²¹ ». Il avait commencé à collectionner la photographie en 1944, sur les conseils de Beaumont Newhall.

Il est d'autres histoires, d'autres anecdotes, d'autres recherches, d'autres fous. Je n'ai donné ici que peu d'exemples de collectionneurs, il y en eut d'autres. On pourrait citer Berenice Abbott, une photographe américaine qui acheta une importante part des archives d'Eugène Atget, des milliers d'œuvres qui se trouvent maintenant au MoMA de New-York²². Il y en eut également qui ne collectionnèrent que le matériel photographique, grâce à eux, la technique permis de comprendre aussi certaines images, certains modes opératoires de photographes, etc.

Une histoire des collectionneurs, dans l'écriture d'une histoire de la photographie, apporterait un éclairage sur la réception de ces images dans la société, la culture, qu'elle soit française, européenne ou qu'américaine. Elle nous permettrait de comprendre pourquoi tant d'œuvres importantes ont traversé l'océan.

Par
Élodie Derval

R.A-R

Revue **aller-retour** de l'Artothèque d'Angers / n° 03 • février 2018

Photographies
© Artothèque d'Angers - Élodie Derval / Bernard Dupuy /
Les Caméléons, Paris / Zhu Hong

ENTRETIEN

avec Zhu Hong

Zhu Hong instaure dans son œuvre graphique et picturale une relation ténue avec l'histoire de l'art. Employées comme des images sources, les œuvres de grands maîtres ou issues de collections dans toutes leur diversité, qu'elles soient patrimoniales, muséales, archéologiques... constituent le point de départ de son travail. De par leur traitement, Hong induit un accident, un décalage, elle crée un trouble permettant de s'échapper de l'œuvre source, représentée avec exactitude. Hong manipule les images à l'affût du détail le plus imperceptible, elle nous invite à poser un regard attentif sur ses œuvres à la lente révélation. Des extraits du texte *Aux limites du perceptible*¹ d'Hubert Besacier (critique d'art et commissaire d'exposition, ancien enseignant de l'École Nationale Supérieure d'art de Dijon) ont été positionnés en regard et viennent souligner les propos de l'artiste. Hubert Besacier a été l'enseignant de Zhu Hong à l'École Nationale Supérieure d'art de Dijon.

Portrait de Zhu Hong
© Artothèque d'Angers / Élodie Derval

¹ Hubert Besacier, *MAKING THINGS HAPPEN : YOUNG ARTISTS IN DIALOGUE I, ZHU HONG*, édité par *The Marchant House*, Amsterdam, 2017.



« **Je ne prends pas de notes, mais je trouve cette idée intéressante.** L'observation d'une image, sa mémorisation et sa retranscription font nécessairement naître des décalages... »

Ton travail graphique et pictural exploite l'histoire de l'art à travers l'étude de collections muséales, archéologiques et patrimoniales. Comment analyses-tu ton travail aujourd'hui à travers cette approche artistique ?

Des questionnements récurrents, des interrogations sur la perception de l'image traversent et nourrissent ma pratique : comment voit-on les œuvres ? Que pouvons-nous en dire ? Une peinture est-elle une image ? Un musée est doté d'un contexte, d'un lieu, d'une ambiance, d'une mise en valeur des œuvres etc. nous ne sommes pas devant des reproductions. Que voyons-nous ? Que retenons-nous ? Comment ces éléments influencent nos façons de penser ? Avec la série de peintures *Dans le musée*, je donne la même valeur à tout ce qui est existant dans un contexte muséal, les éléments même les plus insignifiants, peuvent selon moi avoir leur importance.

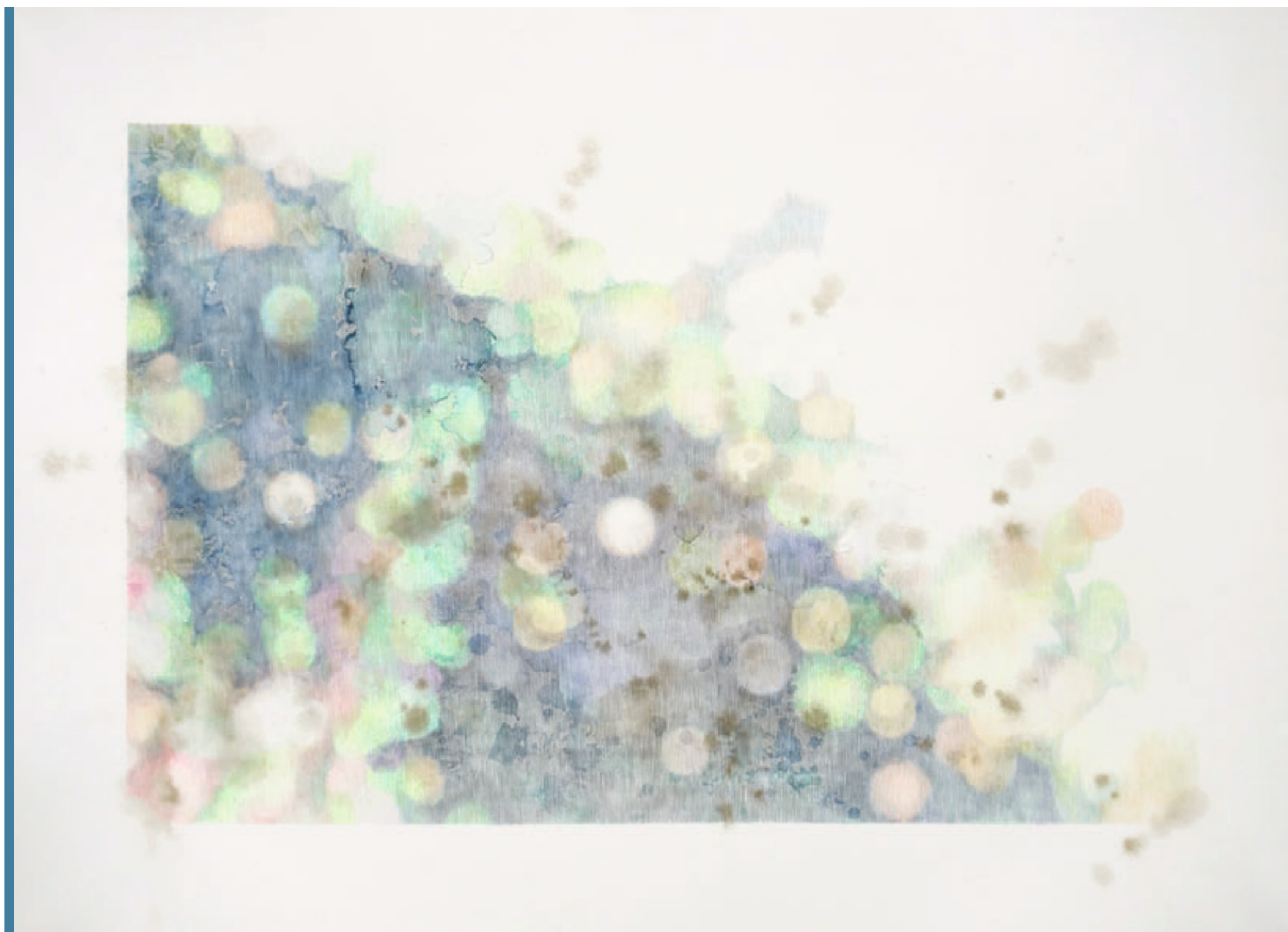
[...] Après avoir obtenu ses diplômes à Shanghai où elle acquiert une maîtrise parfaite du dessin, Zhu Hong s'installe en France pour y refaire un cycle complet d'études en art selon les critères occidentaux. Son travail de peintre s'oriente d'abord vers une exploration des modes d'exposition dans les musées européens. Dans ses toiles, elle s'emploie à saisir une vision d'ensemble dans laquelle se mêlent sans distinction hiérarchique, fragments de tableaux, silhouettes de visiteurs, particularités d'encadrements, et éléments prosaïques inhérents au lieu (prises électriques, chaises de gardiens, défauts des murs, fissures, caméras de surveillance...). [...]

Quelle place donnes-tu au médium photographique dans ton travail ?

Depuis des années je constitue un fonds d'images, devenu au fil du temps une véritable collection. La conception d'une série s'effectue tout d'abord par la réalisation d'un nombre très important de photographies en amont. Je les sélectionne, puis les retravaille numériquement. J'apporte ainsi une distance entre le spectateur et l'œuvre, une distance que j'appellerais temporelle. Chaque banque d'images est en lien avec un projet. Je travaille actuellement sur la série *Lumière*. Je saisis un grand nombre de clichés de lumières et reflets. Lors de ces prises de vues je suis à la fois dans une posture de recherche et de contemplation. Puis je les laisse « décanter ». Je regarde, je reprends des photos, les sélectionne, les retravaille, les imprime et j'observe. Je passe beaucoup de temps à les observer. Ces instants me fascinent, je suis immergée dans cette étape de conception.

Quand il déambulait dans le paysage avec une idée d'œuvres picturales, Pierre Bonnard prenait note des couleurs et lumières perçues pour les retranscrire par la suite dans ses peintures. Tes photographies font-elles office de carnet de notes ?

Je ne prends pas de notes, mais je trouve cette idée intéressante. L'observation d'une image, sa mémorisation et sa retranscription font nécessairement naître des décalages. Même si elle semble imperceptible sur mes œuvres la photographie constitue la base de mon travail.



La Sèvre Nantaise 1158, 2017, crayon de couleur, acrylique sur papier, 53 x 73 cm © Zhu Hong



Au moment du cliché, l'image est conditionnée par l'appareil photographique. Une fois imprimée, la couleur peut être différente. Durant ces instants de conception je suis dans le pictural, dans la matière.

Avec l'œuvre *La photographie dans l'art contemporain** (199 dessins d'après le livre de Charlotte Cotton, Thames & Hudson, 2009, crayon sur papier noir, dimensions à échelle 1:1 du livre), j'ai souhaité rendre un hommage à ce médium fondamental. Cette œuvre fonctionne comme une « reproduction » de livre. Elle questionne la perception de l'image. Les dessins font apparaître les différentes contraintes de présentation retrouvées dans l'édition.

De loin, on voit des formes rectangulaires et les figures apparaissent en s'approchant. Le déplacement et le temps permettent de percevoir les détails les plus imperceptibles. Je m'attache à la place du spectateur et à son regard face à l'œuvre. Mes dessins demandent un temps, une patience pour laisser la figure monter, se révéler petit à petit. Si nous ne sommes pas disponibles mentalement pour les regarder, nous pouvons passer à côté. Pour cette œuvre, j'ai choisi « le noir sur noir », mine graphite sur papier noir. Le crayon réfléchit la lumière et fait paraître le dessin, ceci renvoie aux négatifs, à l'essence de la photographie.

[...] Dans son exploration d'une mise à distance de l'image, Zhu Hong n'a pas laissé de côté

la photographie. Si son travail de dessin sur plaques de zinc nous renvoie simultanément de la gravure au daguerréotype, elle s'est employée, toujours dans la perspective historique et culturelle d'un genre à revisiter par le dessin, à reproduire la totalité du livre de Charlotte Cotton consacré à La photographie dans l'art contemporain (Thames and Hudson, 2004). [...] Une création qui nous remet en présence d'une matière vibrante, mouvante, exigeante parce que difficile à saisir, celle de la mine de plomb. Cette transcription est certes une façon de rendre hommage à la photographie, mais c'est surtout une façon d'interroger la nature de différents médiums. Elle s'emploie ainsi à révéler ce qui se produit lorsque l'on passe de la photographie à l'image imprimée du livre et lorsque l'on passe du livre au dessin. C'est à dire lorsque l'on passe du domaine de la création à celui de la culture, et de nouveau lorsque l'on revient du domaine de la culture à celui de la création. [...]

**Quel est ton médium de prédilection ?
Peux-tu nous parler de la notion de picturalité dans ton travail ?**

Je travaille la peinture et le dessin de façon complémentaire.

Le temps de conception d'une peinture est différent de celui d'un dessin. Avec le dessin j'avance petit à petit, au fil des traits, par succession, je peux m'arrêter sans que



cela puisse me gêner dans son élaboration. Je suis dans le détail et la précision. Cette façon de créer constitue pour moi une sorte de méditation sur le long terme. Ces temps de respiration sont importants, pour reprendre un travail de peinture plus intense. En peinture, je dois appréhender le tableau plus généralement sans m'arrêter, le travail est moins parcellaire. J'aime découvrir la peinture des musées ou des expositions. Quand je vois une peinture de grand maître comme Vermeer ou d'un artiste plus contemporain comme Peter Doig, je m'approche de l'œuvre, j'ai envie d'y entrer, de sentir la matière, et d'observer ce qui a pu échapper à ma mémoire ou par l'observation d'un livre imprimé.

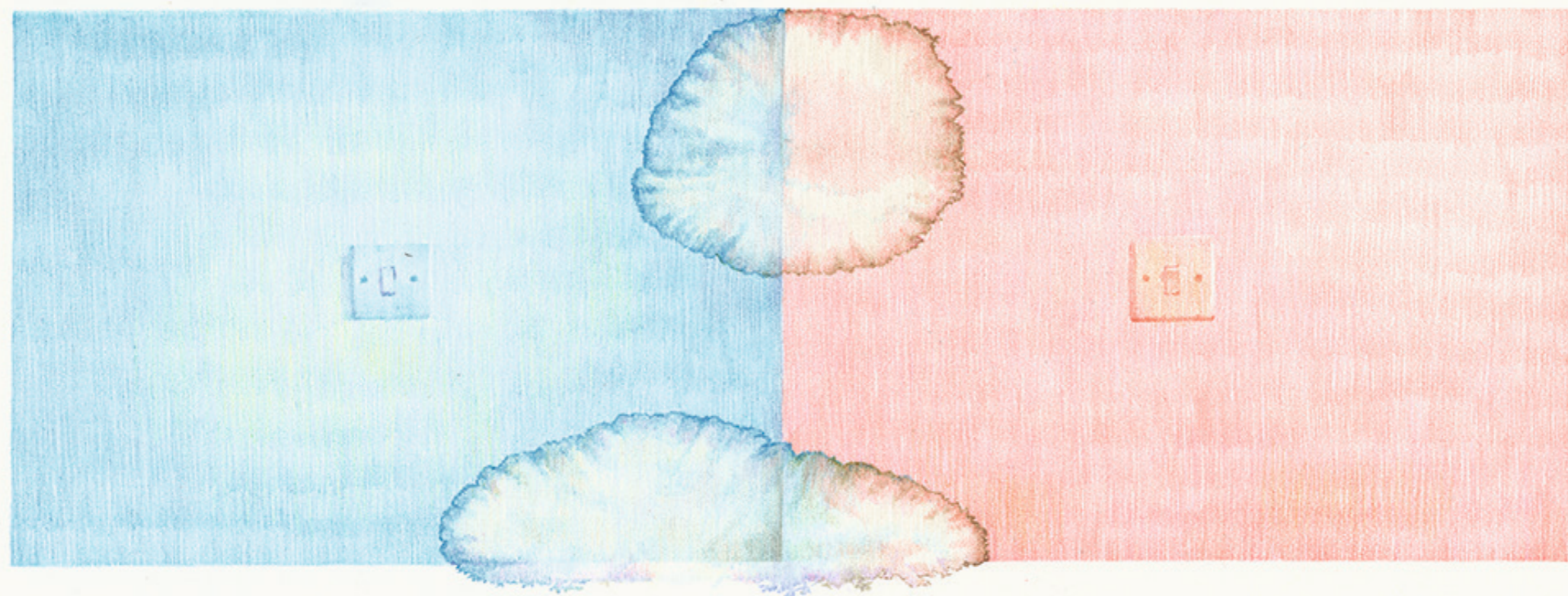
☒ *La photographie dans l'art contemporain*, (détail) 2009, 199 dessins d'après le livre de Charlotte Cotton, Thames & Hudson, 2005, crayon sur papier noir, dimensions à échelle 1:1 du livre. © Zhu Hong

☒ Vue de l'exposition : *L'enveloppe d'un instant*, PIP, les-Eyzies-de-Tayac, 2012 © Bernard Dupuy

La picturalité est très importante. Je travaille d'après la photographie. Mais mes dessins et mes peintures ne sont pas des images qui contiendraient formes et figures, ils sont des traits, des coups de pinceaux, des coulures, des taches, des accidents souhaités... « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Maurice Denis in *Art et Critique*, 1890.

[...] Ses peintures, tout en étant d'un réalisme saisissant, s'affirment dans leur qualité propre d'artefact en jouant de leur propre matière,

■
Tache1110, d'après Sans titre,
V. JOUMARD, 2016, 30,5 x 45,5 cm
© Les Caméléons, Paris



« **Je m'attache à la place du spectateur et à son regard face à l'œuvre.** Mes dessins demandent un temps, une patience pour laisser la figure monter, se révéler petit à petit... »

de leur facture singulière, laissant visibles les traces de brosse et d'éventuelles coulures. En mêlant ainsi les détails de tableaux célèbres aux détails des lieux où ils sont exposés Zhu Hong n'explore pas seulement l'histoire de l'art occidental, mais elle restitue les caractéristiques d'une culture spécifique. Cette vision à la fois synchrétique et parcellaire se développe également dans la pratique du dessin. Ses œuvres dévient de la visée traditionnelle du sujet figuratif en révélant ce que d'ordinaire, les réflexes d'un regard sélectif occultent. [...]

À travers certaines séries d'œuvres et dans le cadre d'expositions et résidences d'artistes, tu prends comme point de départ les œuvres de collections muséales. Quel était le projet mené autour des collections du musée de la Roche-sur-Yon ?

Avec Hélène Jagot (Directrice du musée de la Roche-sur-Yon), nous nous sommes connues lors de mon arrivée à Nantes. À l'époque, je préparais l'exposition au musée des Beaux-Arts de Dijon. Sa volonté en découvrant mon travail était de m'inviter à porter un nouveau regard sur les collections du musée. J'ai ainsi pu découvrir les œuvres conservées dans les réserves et accéder à la banque d'images de l'ensemble de la collection. Après un temps d'observation et de réflexion, j'ai posé mon regard sur le fonds ancien d'arts graphiques et le fonds patrimonial de photographies contemporaines.

La composition des gravures de Rochebrune présentes dans la collection est assez stylisée. La ligne d'horizon est souvent assez basse, elle valorise les architectures ou les monuments du premier plan, et sa disposition permet de dégager une partie de ciel lointain. Le temps est très stable dans ses gravures, le traitement du ciel est comme une promenade qui se poursuit d'une gravure à l'autre. C'est donc ces ressemblances et répétitions qui

m'interpellent pour extraire ces ciels et les assembler. Un ciel infini, un ciel qui perd son premier plan.

La seconde série d'œuvres réalisée pour l'exposition s'intitule *Tache*. Elle provient de la sensibilité ressentie lors de la découverte des œuvres du musée. Mon idée de départ consistait à travailler à partir de photographies en lien avec la thématique de l'eau, comme les œuvres de Darren Almond, Thibaut Cuisset, Beatrix von Conta dont j'apprécie beaucoup le travail. J'ai élargi mon champ de sélection par la suite car la technique sélectionnée pour traiter cette série n'était pas exploitable. Je me suis donc arrêtée sur les photographies d'Éric Fonteneau, de Barbara Ess., ou encore la photographie de Philippe Pétremant, qui questionne le paysage et sa représentation.

L'intervention hasardeuse ou artificielle réalisée pour cette série, brouille le sujet d'origine. J'aime me laisser surprendre par les accidents survenus dans le cadre de gestes malencontreux. La tache détruit, déforme et en même temps révèle la constitution d'une impression jet d'encre. L'apparente fragilité des dessins « tachés » réalisés au crayon de couleur, fait écho à la fragilité de l'œuvre photographique.

Dans mes œuvres j'aime jouer du trouble. Les œuvres sources représentées avec une quasi exactitude sont perturbées par un accident, un détail, elles modifient ainsi le regard posé sur l'œuvre.

[...] Lorsqu'elle dessine ou peint, Hong s'imprègne d'un contexte, des caractéristiques d'un lieu, d'un milieu, de son histoire. Les qualités spécifiques de ce travail découlent de cette façon bien à elle de saisir les choses sans filtre, en situation. De les voir avec un recul suffisant pour apporter un point de vue tout à fait nouveau qui bouscule les réflexes de l'observation et ses modalités convenues. Sa vision, d'abord globale, saisit la présence d'éléments que généralement le regard tend à occulter. [...]

 *Tache1432, d'après The Director, M.CLEGG, 2016, 61 x 45,5 cm © Les Caméléons, Paris*



Par
Sandra Doublet

Photographies
© Aurélie Pétrel / Musées d'Angers, David Riou

R.A-R

Revue **aller-retour** de l'artothèque d'Angers / n° 03 • Février 2018

ENTRETIEN

avec Aurélie Pétrel

Architecturer l'image photographique

Dans le cadre de l'exposition *Collectionner, le désir inachevé*, Aurélie Pétrel a été invitée à confronter la collection du musée des Beaux-Arts d'Angers, depuis les réserves des œuvres, avec la collection particulière d'Alain Le Provost, saisie depuis son domicile avant qu'une grande partie de ses acquisitions ne soient temporairement abritées par le musée des Beaux-Arts. Comment cette installation rejoue-t-elle le mode opératoire de l'artiste, et comment cette demande rejoint-elle ses préoccupations actuelles sur le principe de la collection ? Cet entretien nous permet d'apporter un éclairage sur la pratique d'Aurélie Pétrel et sur le contexte dans lequel elle pose la question de l'image, de sa matérialité ou bien même de sa disparition.

■ Vue de la collection Alain Le Provost dans l'installation *Papier Japon*, musée des Beaux-Arts, Angers, 2018. Prise de vue latente cycle deux, n° cent quatre-vingt-un 9765 2018 - Tirage Fine Art Baryté Canson 310 g, 41,5 X 52 cm, marges blanches © Aurélie Pétrel, ADAGP, Paris, 2018



Il y a une dimension générative dans l'œuvre d'Aurélie Pétreil ; son travail débute par une pratique photographique pour évoluer vers l'installation, au croisement de la sculpture et de l'architecture.

À partir d'un temps d'immersion et d'observation, Aurélie Pétreil réalise ce qu'elle nomme des prises de vue latentes, en attente d'activation, qui vont être ensuite modulées et interprétées en fonction du lieu qui les accueille. Donnant l'impulsion d'une écriture en partition, elles sont le mouvement premier qui rend possible tous les suivants. L'architecture de l'image se superpose alors à celle du lieu pour générer une nouvelle expérience du regard. *Papier Japon* au musée des Beaux-Arts est le mouvement fondateur d'une nouvelle partition, entendue comme le socle de multiples interprétations à venir.

Tes installations montrent que la photographie n'est pas réductible à l'enregistrement, comme signe indiciel ou trace du réel. Ton mode opératoire révèle une conquête de l'image par l'espace, avec l'architecture ou la sculpture convoquant d'emblée la mobilité du regardeur pour permettre d'accéder à la vision de l'œuvre. Nous ne sommes pas face à des photographies, mais plutôt dans une amplitude d'images à explorer.

Cette invitation au musée des Beaux-Arts convoque des collections privées aux choix individuels bien différents de ceux que mènent les institutions, conservateurs, et autres personnes concernées par la question de faire collection au sens public du terme. J'ai donc souhaité présenter une table qui questionne ces enjeux : dans l'installation, la collection publique « porte » la collection privée au sens propre. C'est par cinq impressions directes sur verre (ces prises de vue provenant des réserves du musée) que la structure peut tenir. J'ai poursuivi l'ancrage depuis le public vers le privé sous la forme d'une relation de travail ouverte. Mon installation évoque à la fois une table de réunion, de banquet, un établi ou encore une table à discussion. Elle fait écho aux systèmes de rangement pour entreposer les tableaux. D'un point de vue architectural elle n'est pas autonome, elle prend appui sur la structure même du musée, les cimaises qui façonnent la salle.

En effet, les profils en peuplier semblent être dans le prolongement naturel des cimaises, comme une extension intrinsèque au lieu. Pourquoi ce choix ?

Un point me semble important à énoncer : la structure, en son état premier, ne peut pas exister sans le contexte dans et pour lequel elle est montrée. Ici, la pièce n'a pas de tenue, du moins pas encore, elle est en cours de cristallisation. Le dialogue entre les corpus a lieu et ce jusqu'au terme de l'exposition. Je souligne cet état en prenant littéralement appui sur les murs de la salle.

Quel regard spécifique as-tu porté sur ces deux collections ?

J'ai réalisé des prises de vue détaillées dans les collections du musée, accompagnée de Christine Besson, conservateur, qui m'a guidée dans la découverte des œuvres. Étant éloignée de cette collection, j'ai opté pour un regard latéral. J'ai intégré un incident marquant de l'histoire du musée lors duquel les réserves ont été exposées à un taux d'humidité élevé pendant plusieurs heures. Certains tableaux en portent encore les traces. Les dégâts ont été saisis, stoppés avec un matériau de protection utilisé par les restaurateurs servant à neutraliser les soulèvements de la couche picturale. Ce matériau voile au sens propre une partie des toiles. Voiler pour donner à voir est un motif auquel j'ai recours dans ma pratique.



▲ *Papier Japon*, vues de l'exposition au musée des Beaux-Arts, Angers, 2017 © musée d'Angers / David RIOU, ADAGP, Paris, 2018



■ *Papier Japon*, vues de l'exposition au musée des Beaux-Arts, Angers, 2017 © musée d'Angers / David RIOU, ADAGP, Paris, 2018

Mon approche a été de photographier des fragments de ces œuvres tout en les recontextualisant dans leur lieu de stockage. Dès mes repérages, j'envisageais l'installation dans son intégralité. La position des tirages était comptée, consciente au moment où j'ai réalisé les prises de vues. Dans mon protocole habituel, je fonctionne différemment, un temps de jachère est nécessaire après chaque session photographique. Ici, je fais évoluer et déploie deux collections par un phénomène de rencontre, deux trames coexistent. Pour l'une je me suis attardée sur les textures, sur l'aspect très « physique » des œuvres, et leur contexte environnant. Pour l'autre, j'ai axé mon point de vue sur l'accrochage et l'articulation des pièces entre elles, avec une approche parfois très minimale de ces objets captés dans une intimité.

Tu as donc anticipé le rendu dans sa réalisation. Il y a eu transformation plus que sédimentation dans ton approche immédiate des œuvres. Ces tirages sont montrés à voir de façon à prendre le contrepied de la présentation traditionnelle dans les musées. C'est l'acte du regard à exercer qui se produit, les tirages posés à même le sol sertis d'un cadre en noyer deviennent un objet photographique, induisant un rapport d'égalité entre volume et prise de vue.

Le corps du regardeur et la situation de la galerie dans le plan du bâtiment ont été mes deux points d'ancrage pour construire l'ensemble. Il y avait cette nécessité de dialogue direct avec l'architecture de la salle voûtée, et sa situation particulière. Il est possible de la traverser pour aller voir une partie des expositions, et c'est également par elle qu'il faut passer dans le musée pour accéder aux réserves. C'est un espace pivot entre deux accès. Dans mon installation, la collection publique s'impose au regard avec ces grands formats, tandis que la collection particulière d'Alain Le Provost requiert plus d'attention. Le choix est offert de regarder plus en détail l'installation et de découvrir les quinze petits tirages fixés horizontalement sur les profils en peuplier. Au moment des prises de vue, seul le cadrage compte, la série, le corpus. Quand je bascule en atelier je n'y prête plus la même attention. Un rapport d'égalité se met alors en place avec les matériaux que j'emploie. Ils vont donner un léger accord, une teinte, une texture et rappellent à la prise de vue son statut d'image. J'ai ainsi stabilisé un vocabulaire de

matériaux dans chacune des catégories que sont le bois, le verre, le métal. Le choix de l'essence de bois, du type de verre, de son épaisseur ou de sa finition vont déterminer la manière dont l'image va être lisible ou non, va s'effacer, ou au contraire se renforcer dans certaines zones, cristallisant la prise de vue latente. Mes premiers objets photographiques travaillaient à partir d'un basculement entre l'espace optique et haptique. Aujourd'hui ces basculements sont lisibles et s'incarnent jusqu'à un devenir tautologique. En montrant une partie des matériaux bruts combinés avec l'impression directe, il y a toujours cette tentative folle de vouloir faire dialoguer l'objet et la représentation.

« Prendre la réalité pour son désir » dit le philosophe Clément Rosset, cela pourrait être invoqué pour l'attitude du collectionneur, d'ailleurs, tu as fait le choix de ces figures, corps nus et sculpturaux, ou corps avides de désir... Pourquoi cette inclinaison pour le corporel dans tes vues prises au sein des réserves du musée ?

Il existe souvent des personnages dans mes prises de vue urbaines. Il peut y avoir des regardeurs, des travailleurs, mais jamais de corps nus. Trois facteurs me permettent d'expliquer cette direction : tout d'abord la spécificité même de la collection du musée des Beaux-Arts - ce fonds contient un nombre important de peintures, de moulages présentant des corps. Aussi, je me suis détournée de la technique traditionnelle de reproduction d'œuvre en accentuant les indices guettés par les conservateurs : les reflets, les craquelures. Enfin j'ai souhaité marquer une position visuelle claire entre les deux corpus de collections. La collection d'Alain n'a pas de représentation directe de corps, sa collection est contemporaine et prend des positions conceptuelles et minimales.

Comment envisages-tu la notion de cadrage dans la photographie que tu pratiques ?

Pour moi le cadrage est double. Il existe un cadrage via la prise de vue, quel que soit son tirage ou son impression directe. Ensuite, il y a un cadrage « virtuel » que le regardeur fait évoluer lui-même au fur et à mesure de sa déambulation dans la pièce. Enfin, peut-être qu'il existe un troisième type de cadrage



Fukushima 2, vue de l'exposition A/R Passagen, Werkschauhalle, Leipzig, 2014
© Aurélie Pétreil, ADAGP, Paris, 2018

« Un point me semble important à énoncer : la structure, en son état premier, ne peut pas exister sans le contexte dans et pour lequel elle est montrée... »

qui est tout aussi immatériel : c'est celui de superposer par le déplacement du corps certaines impressions directes translucides ou transparentes via ce principe de répétition jamais identique puisque sans cesse renouvelé.

Quand je photographie, je joue sur des vues qui se laissent découvrir en entier, à moitié ou presque pas, je joue sur une forme de légère frustration et un désir de voir. C'est ainsi que la transparence, les reflets, interagissent dans mon travail.

Tes œuvres aux formes changeantes résistent à la fixité de l'image enregistrée, d'où le principe d'images latentes que tu « archives » pour ensuite les réinterpréter dans le temps et dans différents contextes d'exposition. Pourquoi recherches-tu une extension ou un potentiel dans la présentation de tes prises de vue ?

La photographie que je pratique est étendue. J'ai entendu plusieurs fois mentionner le terme d'exophotographie concernant mon travail. À la manière de planètes qui sont en marge du système solaire mais qui amènent à une vision renouvelée de celui-ci. Quand j'étends, quand j'active certaines prises de vue en atelier, il y a toujours deux phases. La première photographique, où je fais remonter les tirages dans ce meuble jachère. Je les numérote, je les nomme *prises de vue latentes* en décalant ce terme technique signifiant au départ cet état de chimie, de pellicule avant développement. Pour moi les prises de vue latentes deviennent ces tirages 40 x 60 cm sur baryté, cela me permet d'avoir le même point de départ quel que soit l'appareil photographique que j'ai pu utiliser. Ces planches prennent place dans un meuble en acier constitué de boîtes d'archives et c'est plusieurs mois plus tard, après une mise en latence que je vais « activer » certaines images. Le tirage baryté est le premier degré d'activation, cela fait exister mes négatifs, mes positifs ou mes fichiers numériques ; c'est ensuite que je vais les travailler dans l'atelier, permettant d'aller dans d'autres directions à partir d'une même prise de vue.

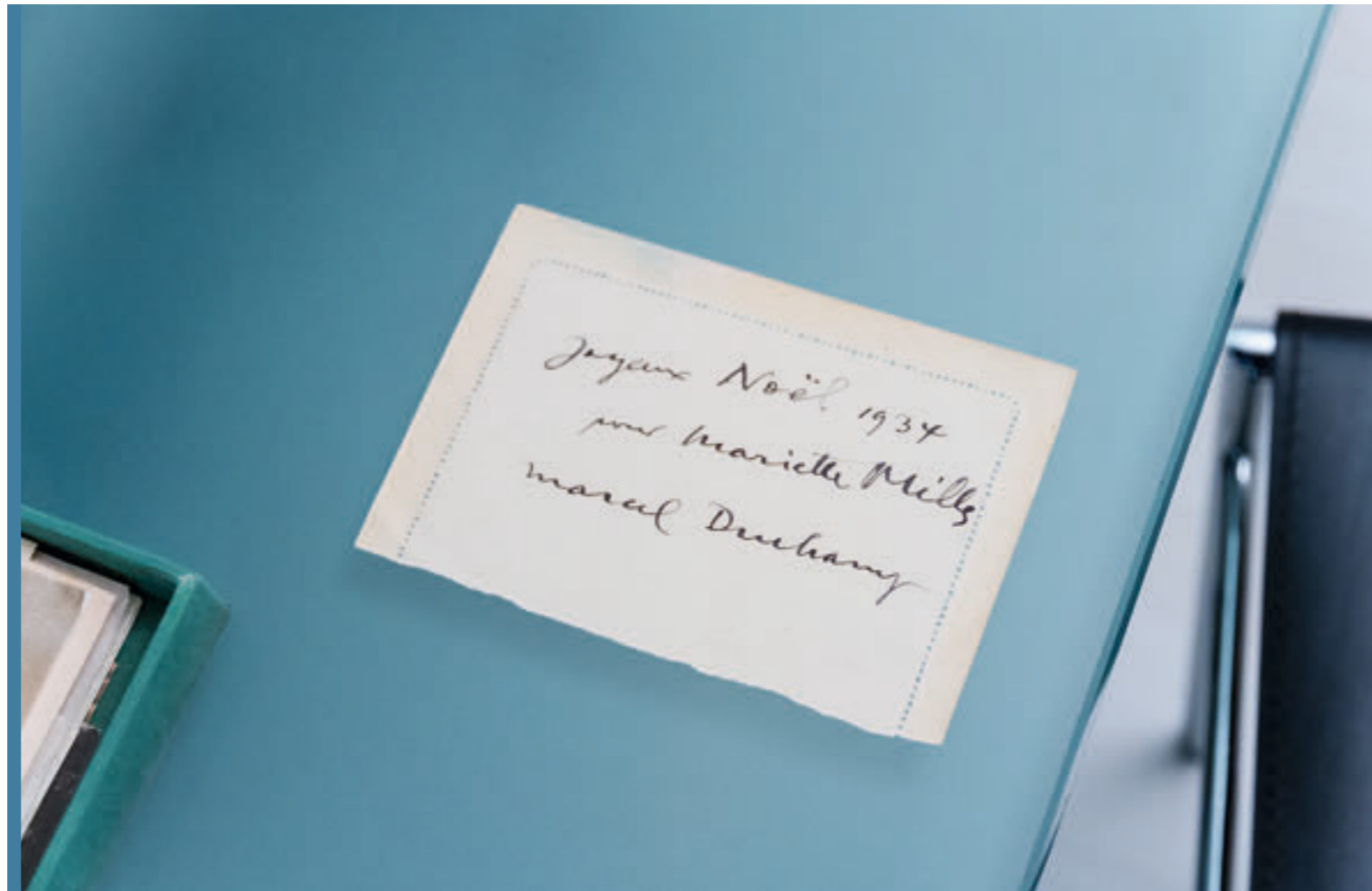
Ce que je cherche par ce biais de la pratique du volume en atelier, c'est de permettre un regard sans cesse renouvelé de ma pratique photographique. Les images sont en repos, et je me laisse le choix de pouvoir les activer en tirage contrecollé, à l'échelle d'un bâtiment, ou dans une installation qui ensuite peut être autonomisée.

Dans tes installations, l'espace de travail apparaît régulièrement : la vue de l'atelier, du laboratoire photographique, du storage (espace de stockage, meuble d'archive où reposent des images latentes), de l'ordinateur. Pourquoi montrer les dispositifs de réalisation de l'œuvre ? Est-ce lié au fait que la photographie n'est alors plus l'objet résultant, ni une trace, mais un outil de travail attaché au contexte pour inventer, interagir, effacer de nouveau le matériau ?

Je travaille à partir d'un protocole. La première phase, photographique, se termine quand existe une prise de vue latente, qui est numérotée, et que je fais remonter dans mon meuble jachère. Je suis protocolaire en densité ; les pièces passent à travers différentes étapes, c'est un mille-feuille constitué. C'est pour cette raison que je fais souvent apparaître le laboratoire, un espace d'atelier, ou bien même le matériau qui peut remonter et se laisser entrapercevoir à la surface de l'image, comme les veines du bois. À travers la prise de vue, le matériau n'est pas effacé, sa présence perdure. Cette alchimie-là est une manière de situer la proposition, de situer la pièce dans le lieu et de poser de façon non autoritaire l'ensemble des strates qui constituent l'œuvre.

Être surpris par ce qu'on a l'habitude de voir, activer la qualité du rapport au choses, c'est ce que Henri Bergson appelle le « souvenir du présent ». Tu présentes ta collecte d'images à travers la transparence du verre, tu abaisse ou surélève le niveau de flottaison du regard. Tu redistribues les images par une vision parcellaire avec des objets présents dans l'exposition *Collectionner, le désir inachevé* pour certaines œuvres de la collection d'Alain Le Provost, tu démultiplies donc les points de vue donnés sur une œuvre. On oscille entre documentation et fiction.

Oui, je propose au regard mon interprétation, elle reste ouverte. Elle oscille entre documentation et fiction, en ceci qu'elle donne des points de détail. Elle part d'une enquête, de ce dialogue avec Christine Besson qui m'a permis de définir le choix des pièces, de ce temps passé avec Alain Le Provost dans sa



« Voiler pour donner à voir est un motif auquel j'ai recours dans ma pratique. »

■
Vue de la collection Alain Le Provost dans l'installation *Papier Japon*, musée des Beaux-Arts, Angers, 2018
Prise de vue latente cycle deux, n° cent quatre-vingt trois 9932
2018 - Tirage Fine Art Baryté Canson 310 g, 41,5 X 52 cm, marges blanches
© Aurélie Pétreil, ADAGP, Paris, 2018

collection. Ce sont mes principes de travail : je cherche à m'appuyer prioritairement sur les personnes expertes du domaine dans lequel je suis invitée à poser un regard. Ensuite il y a la fiction car il s'agit d'une création, il n'y a pas eu d'aller-retour entre nous. Il y a eu transmission de la part de mes interlocuteurs puis interprétation de la mienne. J'ai souhaité apporter un point de vue qui analysait l'invitation de l'institution à des collectionneurs privés et puis de manière plus particulière, une partie de la collection avec ce point de vue subjectif. Je suis dans la fiction car je choisis de relier ces approches sans les imposer.

Se pose aussi la question du rapport qu'entretient la photographie au réel ? Dans tes installations photographiques assimilées à des sculptures, tu traites des tensions entre le réel et son double photographique, et vice-versa.

Oui tout à fait, je crée des jeux d'illusion et de déplacement de la réalité, je questionne aussi

l'image performative. Elle ne serait alors pas seulement un prélèvement du réel mais aussi un espace délimité par mon intention, et dans lequel se réalise un événement. J'interroge une logique de visibilité, par l'expérience du brouillage, du temps de l'exposition et de la mutabilité de l'image.

En effet, dans ton installation, tu relances la proposition avec de nouveaux éléments qui vont venir augmenter l'œuvre, obligeant à une lecture active de l'image dont tu redistribues sans cesse les paramètres. Peux-tu nous expliquer ce que tu comptes présenter dans cette deuxième activation, nouvelle dimension de ta pensée sur le « faire collection » ?

Cette installation au musée est une proposition à découvrir dans son état premier ici et maintenant. Les pièces d'Alain Le Provost photographiées chez lui sont co-visibles : à la fois sur mes tirages 12 x 18 cm, et dans l'exposition temporaire. À l'heure où nous faisons cet entretien, j'envisage de revenir durant le temps d'exposition pour pouvoir ajouter une strate supplémentaire, une peau donnant à cette proposition un statut achevé, de sorte à pouvoir la rendre autonome. Ce qui me stimule dans ces modes de fonctionnements-là, c'est que lorsque l'installation sera visible dans un autre lieu, un autre temps, alors elle sera livrée à elle-même, c'est là où la pièce va se cristalliser *a priori*. Par un système d'aller-retour, la pièce va être façonnée de manière à pouvoir évoluer dans d'autres contextes, comme une partition toujours redistribuée et nouvellement interprétée. Une pièce va se déployer dans plusieurs lieux, plusieurs expositions. *Partition Fukushima #2*, aura par exemple nécessité plus de quatre expositions pour se stabiliser. Ici, l'existence de *Papier Japon* est liée à la manière dont les visiteurs déambulent dans le musée : ma pièce peut être un préambule à l'exposition *Collectionner, le désir inachevé*, ou bien découverte après l'exposition, avec un regard déjà familier sur la collection particulière.

PANORAMA

artothèque Nouvelles acquisitions

La collection de l'artothèque constitue le point d'ancrage de ses activités. Ainsi, vingt et une nouvelles œuvres de seize artistes différents enrichissent cet ensemble dans le cadre des acquisitions 2017.

L'accent est mis notamment cette année sur la question des œuvres multiples : tout d'abord avec l'œuvre de Jean-François Assié, qui révèle l'expérimentation de la technique d'impression comme sujet à part entière, et par l'acquisition de six sérigraphies éditées dans le cadre des trente ans de l'artothèque de Caen.

Le fonds d'arts graphiques se développe avec les œuvres de deux jeunes artistes, Anissa Allam Vaquez et Émilie Thibaudeau. La photographie fortement ancrée dans la collection, s'enrichit tout d'abord avec l'œuvre d'Aude Robert *L'origine (hommage à Gustave)*, elle prend également l'orientation du portrait par l'intégration d'œuvres de Sachiko Morita et de l'unique multiple photographique de l'artiste Roman Opalka. Enfin, dans une dynamique de continuité avec la biennale *Videoproject*, dont l'artothèque est co-porteur, deux vidéos présentées en 2017 entrent dans la collection. Ainsi les œuvres de Magda Gebhardt et Mari Flønes, abordant les questions du paysage et de l'entre-deux, seront mises à disposition du public sur des écrans numériques adaptés.

Anissa Allam Vaquez, Jean-François Assié, Stéphane Couturier, Christophe Cuzin, Mari Flønes, Magda Gebhardt, Joël Hubaut, Claude Lévêque, Jeremy Liron, Sachiko Morita, Roman Opalka, Paul Pouvreau, Bernard Quesniaux, Aude Robert, Émilie Satre, Émilie Thibaudeau.

■ Émilie Thibaudeau, *Juillet-Août 3* (détail), 31 x 40 cm, crayon aquarelle sur papier, 2016
© musée d'Angers / David Riou



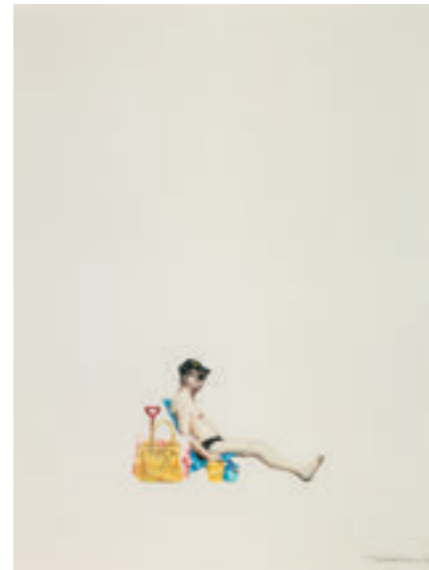
1



2



3



4



5



6



7



8



9



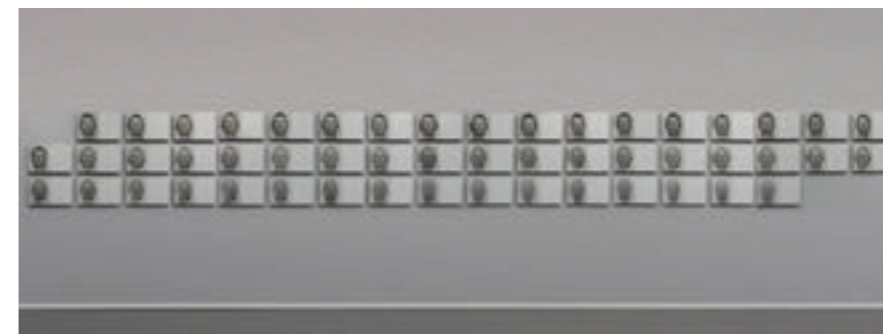
10



11



12



artothèque

Nouvelles acquisitions

1 / Aude Robert, *Origine (hommage à Gustave)*, 75 x 100 cm, impression pigmentaire sur papier baryté, 2017, © Aude Robert

2 / Anissa Allam Vaquez, *Cycle de formes 5*, 65 x 40 cm, dessin : techniques mixtes, 2016, © Anissa Allam Vaquez

3 / Émilie Thibaudeau, *Juillet-Aout 3*, 31 x 40 cm, crayon aquarelle sur papier, 2016, © musée d'Angers / David Riou

4 / Jean-Francois Assié, *AJ 11 08 15 017*, 58 x 76,2 cm, impression unique de relief, 2016-17, © musée d'Angers / David Riou

5 / Sachiko Morita, *Portraits - chaussures, Valérie Maigné, Architecte*, 51 x 38 cm, photographie argentique sur papier aquarelle, 2009-2010, © Sachiko Morita

6 / Émilie Satre, *Sans titre*, 74 x 104,5 cm, encre acrylique et peinture vinylique sur papier 2017, © Émilie Satre

7 / Magda Gebhardt, *Atlas*, 8 minutes, vidéo en plan séquence, sans son, 2012, © Magda Gebhardt

8 / Mari Flønes, *Porte-voix*, 1'43", vidéo, 2013, © Mari Flønes

9 / Claude Lévêque, *Not afraid*, 70 x 50 cm, sérigraphie, 2016, © Aurélien Mole, ADAGP, Paris, 2018

10 / Christophe Cuzin, *Rotation 2*, 50 x 70 cm, tirage numérique sur Dibon, 2014, © Christophe Cuzin, ADAGP, Paris, 2018

11 et 12 / Roman Opalka, *1965 / 1 - infinity, Self-Portraits*, cinquante autoportraits de l'artiste de 1971 à 2008, fermé 24 x 30 cm, ouvert 48 x 30 cm, impression bichromie sur papier Novatech mat 200 g, 2008, © Photo Philippe Chancel / courtesy galerie 8 + 4 / Bernard Chauveau édition, ADAGP, Paris, 2018

Colophon

Comité de rédaction

Christine Besson
Élodie Derval
Delphine Galloy
Dominique Sagot-Duvauroux
Olivier Péridy (Arthur Kopel)
Sandra Doublet

Coordination du projet

Élodie Derval

Assistante

Virginie Lepeculier

Remerciements

Anais Barras
Françoise et Jean-Philippe Billarant
Hubert Besacier
Dieudonné Cartier
Pascal Da Rosa
Delphine Galloy
Alain Le Provost
Aurélie Pétrel
Alexandra Roussopoulos
Dominique Sagot-Duvauroux
Thomas Tilly
Fauve Tintigner
Hong Zhu
Les équipes du musée et de l'artothèque
Imprimerie SETIG Abelia
LIGERIM

Éditeur

Ville d'Angers – artothèque
75 rue Bressigny
49100 Angers

Dépôt légal

ISSN 2418-2311

Conception graphique et Impression

Imprimerie SETIG Abelia
6 rue de la claie
49071 Beaucozézé

Diffusion

La revue aller-retour est diffusée en France uniquement.
Liste et coordonnées des points de diffusion sur :
www.musees.angers.fr/viedes-musees/lartotheque-d-angers/

