

## ***L'intime, le collectionneur derrière la porte.***

Pour l'ouverture de *la maison rouge*, son fondateur, Antoine de Galbert, a voulu donner une dimension exceptionnelle à la toute première exposition. Du 5 juin au 26 septembre, les salles du 10 boulevard de la Bastille exposent temporairement seize reconstitutions d'espaces appartenant à des collectionneurs privés. Manière d'aborder le domaine qui a en grande partie suscité la naissance de la *maison rouge*: la relation particulière et personnelle qui sous-tend toute accumulation d'œuvres initiée par un individu, et par extension, le rôle que joue cette relation dans l'art d'aujourd'hui.

Paula Aisemberg, directrice, Gérard Wajcman, psychanalyste et commissaire invité, et Antoine de Galbert ont sélectionné ensemble une pièce d'habitation (2 salles à manger, 1 salon, 1 bureau, 1 salle de bain, 4 toilettes, 1 chambre à coucher, 2 entrées, 1 escalier, 1 grenier) dans quatorze domiciles de collectionneurs. Cette pièce a été reconstituée dans sa disposition initiale. À ces « intérieurs », s'ajoutent deux formes de « réserves » : la documentation de Daniel Arasse, l'historien de l'art disparu en janvier dernier, et un box de stockage chez un transporteur spécialisé.

Cette exposition possède un caractère unique : les différents collectionneurs ont accepté de se séparer momentanément de l'ensemble des œuvres d'art qui occupent, chez eux, une pièce déterminée, mais également du mobilier et des objets attenants. Ce « déplacement » se démarque cependant de la réalité dont il provient en n'employant aucun moyen excessif de simulation : il s'agit ici des œuvres - et non de la vie privée de chacun. D'ailleurs seul Antoine de Galbert qui a significativement prêté l'entrée de sa maison, échappe à l'anonymat.

Chacune des « boîtes » qui se succèdent dans l'espace d'exposition tout entier vous invite à un regard sur des univers très divers. C'est ce mélange, ce côtoiement d'éléments initialement étrangers les uns aux autres, qu'il vous est proposé de rencontrer, et non une œuvre en particulier. Il faut vous plonger et vous perdre dans la diversité qui peuple chaque « boîte » en considérant ce métissage des genres et des domaines, cet arbitraire des goûts et des modes. Pour cela, voici quelques éléments d'information destinés à vous accompagner dans votre visite.

1. Antoine de Galbert a choisi de vous faire traverser son **entrée** : geste inaugural à plusieurs titres, et qui marque son engagement dans cette exposition comme dans cette fondation. C'est une introduction qui prend la forme de l'accumulation, volontairement hétéroclite, couvrant l'espace et les murs de cette pièce vouée au passage. Dès le seuil, le visiteur est confronté à une étrange version de Caliopée ou de Flore, gardien du lieu dont l'aspect végétal et l'attitude végétative évoquent l'humour et la distance nécessaires pour aborder des formes d'art un peu tranchantes : *In advance of the Institution* (1996) de John Isaacs. À cette figure sourde, muette et aveugle font pendant les yeux mécaniques de *Faim de Tigre* (2000) de Nicolas Darrot, et une oreille plantée dans le mur d'en face par Samuel Rousseau : *Hommage à mon neurone* (2000). On peut y coller son œil pour ausculter le cerveau humain. Comme la prothèse de vision conçue par Nicolas Darrot, cette œuvre associe le corps et la machine, l'expression et l'humour, la représentation et la fiction, induisant un portrait générique et burlesque de celui qui regarde. Les murs qui environnent ou contiennent ces sculptures sont littéralement tapissés d'œuvres de toutes origines : Antoine de Galbert les a sélectionnés sur le principe du petit format.

2. Le **salon** qui vous attend dans la « boîte » suivante est peuplé d'œuvres et d'objets d'art, de livres, et de meubles. Au mur, un tableau de Rémi Zaugg énonce l'antithèse de cette profusion : *Rien, un vide, un oubli, une absence, un défaut, un manque, une lacune, un blanc* (1988). Les traces cartographiées par la couleur sur le tableau de Bernard Frize, *Essence* (1999) comme les reports de minuscules taches dont Ange Leccia recouvre sa toile *Blue eyes* (1982) peuvent incidemment susciter des figures. Mais ni les mots, ni les composantes de la peinture, n'ont ici vocation à affirmer un discours.

La disposition des œuvres – la pièce conjugue toutes les formes de l'accrochage, les objets envahissant le sol et les meubles autant que les murs – les met au niveau des habitants et de leurs visiteurs, brouillant tout effet de mise en scène. Ce mélange trouve un écho dans celui du mobilier : deux fauteuils de Ludwig Mies van der Rohe font face à un meuble de famille du XVIII<sup>e</sup> siècle et autour de la table basse de Gae Aulenti, se côtoient un canapé ancien et un repose pied de Charles Eames.

3. **Le bureau** de ce collectionneur est, entre cour et jardin, le théâtre d'une connexion avec les flux monétaires mondiaux autant qu'un espace de choix individuels. Sur la « table » signée par André Arbus, deux écrans d'ordinateur affichent en permanence les variations boursières ; à l'arrière-plan, *Hong Kong Stock Exchange* (1998), du photographe allemand Andreas Gursky. La prise de vue accentue l'ordonnement aseptisé d'un lieu dédié aux machines informatiques, où des dizaines d'individus accomplissent des gestes et des tâches identiques. Depuis la table de travail, à la lumière de la *Religieuse* de Pierre Chareau (1923), on peut contempler à la fois une tête antique et *My Way* (1990-91), l'étagère où Damien Hirst aligne une collection de flacons qui décrit un programme de soins - sous le titre d'une chanson où Frank Sinatra célèbre simultanément le choix personnel et « la fin proche et le rideau final ». Plus loin, une œuvre grinçante du provocateur le plus adulé du milieu de l'art contemporain, Paul McCarthy (*A bear on a table*, 1992). Au contraire du flux continu d'informations que nos écrans semblent concilier, ces œuvres d'artistes reconnus font surgir dans cette pièce à l'écart du monde un univers perturbé d'émotions (Bill Viola, *Dolorosa*, 2000).

4. Vous êtes dans **la salle à manger** de collectionneurs passionnés de design (de Ron Arad à Marc Newson, de Martin Szekely aux frères Bouroullec), et qui s'est précocement intéressé à la photographie. L'alliance du design avec l'art est clairement affirmée au travers des déplacements d'objets, ceux opérés par Bruno Rousseau, mais aussi par Bertrand Lavier qui accouple ou empile des meubles aux signatures célèbres. Quant aux images invitées sur ces murs, leurs statuts sont très divers. Des documents, que ce soient les architectures industrielles cadrées par l'objectif de Berndt et Hilla Becher, ou les photographies qu'Ettore Sottsass a réalisées en 1973 - entre enregistrement, carnet de notes ou projet d'installations - mais encore des énoncés mis en situation dans la ville (Jenny Holzer *Use what is dominant in a culture to change it quickly*, 1983-85) ; ailleurs les traces d'une « performance » exécutée par l'artiste (*IW fat, no fat*, 2002 d'Irwin Wurm), les prélèvements d'un paysage urbain auquel l'artiste impose le silence (*Younge street* n°1 ou n°4, 1995, de Robin Collyer), ou la blancheur sidérante des écrans du photographe japonais Hiroshi Sugimoto (*Wishita Drive In*, 1993).

5. Ces collectionneurs italiens vivent essentiellement avec des œuvres de compatriotes qui ont marqué l'art italien depuis les années soixante-dix. Ils enfreignent néanmoins la règle avec un siège de l'architecte viennois Hans Hoffmann, des aquarelles du jeune français Fabien Verschaere (*Making to feed*, 2001), ou le taille-haie que Bertrand Lavier a dressé dans leur **vestibule**.

Mais les objets qui découpent le vide sont ici les deux miroirs de Michelangelo Pistoletto en vis à vis et pas en face à face sur les murs opposés : multiplicateurs d'espace et lieux de convocation des images. En décalcomanie dans l'un, vous reconnaissez la reprise d'un célèbre portrait de Meret Oppenheim par Man Ray : *Plagio. Sonata a cinque dita per Meret Oppenheim*, 1962-1971, et face à lui en miroir (sic) un autre de ces portraits *rejoué* par la femme de l'artiste : *Maria Pioppi alla maniera di Meret Oppenheim*, 1962-71. Mais ce sont aussi des espaces offerts à la fluctuation du présent, au travers du reflet de ceux qui traversent ce lieu. Ce sont les miroirs qui ont fait entrer la vie dans l'œuvre de Michelangelo Pistoletto et porté sa pratique de peintre à l'environnement et à la performance. Les voilà à présent dans la vie et dans l'art à la fois.

6. La collection ne se réduit pas à l'espace d'accrochage : ce n'est pas la disponibilité d'un mur ou d'une pièce d'habitation qui décide d'un achat. Souvent l'achat de l'œuvre s'impose. Aussi certaines ne trouvent-elles pas de place, ou encore se succèdent chez le collectionneur qui les « range » chez un professionnel. Le box de stockage devient en retour une **réserve** : entre le retrait et la provision, une ressource invisible. Preuve s'il en faut que la collection n'est pas un geste purement matérialiste.

### Les toilettes (7.8.9.10)

7. On dit d'un regroupement d'images inconvenantes ou qui touchent aux interdits de la représentation qu'il s'agit d'« un enfer ». Vous voici devant une belle vision de l'enfer aux murs du lieu le plus intime de l'univers domestique, les toilettes. L'accumulation de nus féminins ne relève pas ici d'un humour potache, et l'érotisme n'est pas convoqué sous l'angle de l'ironie. Le collectionneur a sélectionné, par goût et sans faux-semblants, des prises de vue contemporaines de corps féminins à l'intérieur d'une collection très riche d'œuvres majeures du XXe siècle. Et comme le souligne la pièce majeure de cette collection, *Prière de toucher* de Marcel Duchamp, le traitement de ces corps photographiés n'exclut ni la séduction ni l'illusion d'une forme de disponibilité des sujets, ce que ne démentiraient pas les artistes qui les ont mis en scène, de Nobuyoshi Araki à Richard Kern, de Terry Richardson à Tørbjørn Rodland.

8. Les tirages photographiques accrochés aux murs de ces toilettes ont enregistré le temps et la lumière au moyen d'un étrange dispositif, une *camera obscura* très inattendue. Illisible à première vue, ce dispositif vous deviendra accessible grâce à la vidéo (*The Continued Saga of an Amateur Photographer*, 1993) qui accompagne les photographies et que diffuse le moniteur installé en hauteur. Steven Pippin, un jeune artiste britannique, a en effet réalisé ces images selon un « trajet » de fabrication dont la découverte est susceptible de transformer votre passage aux toilettes en méditation prolongée : sur les lieux d'aisance, sur l'art, sur la manière d'en faire etc.

9. L'arrangement des objets de ce « cabinet » semble très prémédité. Entre la photographie et la sculpture ready-made, l'œuvre devenue historique de Berndt et Hila Becher conjugue typologie et énumération, au moyen d'images au style documentaire affirmé, d'architectures industrielles ou vernaculaires. Ici les *Châteaux d'eau* de 1988 dominent ironiquement cet endroit peuplé d'objets diversement reliés à l'histoire : une console XVIIIe, un collage surréaliste de Jindrich Styrsky (*La Grappe*, 1934), une encre d'une précision virtuose et anachronique d'Eric Desmazières (*Sans titre*, 1979) et une composition abstraite de Diti Almog (*Sans titre*, 1998 et 2000)... Le goût du détail et le soin mis à disposer toute chose célèbrent, paradoxalement ici, le règne de la maîtrise et de la retenue.

10. Les « objets » accrochés ici sont liés, de près ou de loin, aux rituels religieux, ou du moins à un goût très prononcé pour les vestiges et pour certains objets du culte. Sur le miroir, Ben a signé le portrait de l'usager des lieux en inscrivant : *Une œuvre de Dieu, oui, mais une œuvre de Dieu signée par Ben*. Tout ici se réfère à la croyance, que ce soient les reliquaires précieux ou l'œuvre du groupe slovène IRWIN qui transforme une vanité en ex-voto. Les manipulations infinies qui ont conduit à la fabrication d'une châsse ou d'un reliquaire témoignent aussi – dans ce lieu d'accrochage inusité qui donne à ce contenu particulier un caractère blasphématoire – de la patience infinie et des trésors d'adresse et d'imagination déployés au cours des siècles pour ces formes d'ornementations qui veulent conjurer la mort.

11. Une foule de *choses* d'un autre monde peuple le sommet de la maison de ces collectionneurs d'art contemporain. Ce **grenier** n'est pas une pièce à vivre, il n'est destiné qu'à recevoir ces invités très particuliers : des crânes, des objets rituels provenant d'autres civilisations, comme autant de représentations d'un espace mental au-dessus du corps de la maison. Le principe sériel qui régit leur disposition relève d'une muséographie contemporaine qui ne parvient cependant pas à neutraliser ce peuple d'étrangers. Trophées de *chasses à tête*, crânes d'ennemis ou d'ancêtres, reliques chargées de décors ou remodelées, ils se dressent auréolés d'histoires qui demeurent à construire.

Personnifications de la mort, ces figures sans visages rencontrent avec ce rassemblement, la fonction conjuratoire que certains collectionneurs occidentaux confient aux objets d'art.

12. Dans un appartement où les pièces se conforment à l'économie spatiale des bâtiments d'habitations modernes, chaque détail a été déterminé avec soin par un couple de jeunes collectionneurs attentifs aux artistes de leur génération, et partisans d'une forme d'insolence un peu crue. Leur petite **salle à manger** en témoigne : derrière les portes de *Passage* (2002) de Françoise Doléac, la table et les chaises conçues par Robert Wilson pour *Hamlet Machine* en 1987 vous attendent sous la garde des *Jeunes travestis* (1991) de Didier Trenet. Pour horizon une collection de céramiques européennes et orientales. À table, une sculpture d'Erik Dietman tient la garde devant un tableau enjuponné de Didier Trenet (*Les plaisirs du bal*, 1996), en face de l'ombre laissée par Sigurdur Arni Sigurdsson (*Ma seule comparaison*, 2002).

13. La densité caractérise ici à la fois les tableaux, et leur accrochage. Les toiles placées bord à bord sur les murs de cette entrée et de cet **escalier**, possèdent en commun une physicalité affirmée. Dressées aux murs de cet espace étroit, destiné au passage plus qu'à la contemplation, les œuvres ne reposent pas sur l'opposition qui fait école depuis le début du siècle dernier entre l'abstrait et le figuratif. Sans ressemblance aux apparences, et sans dogmatisme, elles menacent simplement la solidité des formes et des contours. Les habitants du lieu ont autant de goût pour la matière et ses effets que pour les images qui s'y fondent.

14. Lieu voué au corps, **la salle de bain** n'est pas le cadre courant de notre vie sociale. L'humidité qui règne naturellement dans la pièce se prête par ailleurs assez mal à la conservation des objets d'art. Quant à ceux qui l'utilisent, ont-ils ici besoin d'autres objets que « de beauté » ?

Pourtant nous voici face à une baignoire, dans une pièce d'eau confortable, mais où trône une sculpture inquiétante qui associe de manière lacunaire représentation du corps et objets (*Cousin it*, 1993). La démarche de l'américain Paul McCarthy véhicule une conception du corps qui repose sur l'excès et les bouleversements du masculin et du féminin, et met en scène le débordement et la régression. Le spectateur est confronté ici à une œuvre qui suscite l'inquiétude : empilement de membres incomplets, *Cousin it* semble destiné à anéantir la notion d'équilibre, au plan physique et mental, tout en affichant une bonne humeur qui apparente ce personnage aux figures du grotesque : un domaine où le rire déconstruit l'horreur.

**15. La chambre** est le cadre privilégié des secrets et de l'abandon : au sommeil et à tout ce qui s'y éveille. Ici elle accueille très généreusement de nombreux objets rituels ou d'art contemporain, dans lesquels rêves et cauchemars trouvent des formes d'apparence solide mais dont les significations, plus immatérielles, auraient tendance à s'associer sur le mode de la prolifération. Ces objets couvrent les murs et le sol, jusqu'au mobilier comme ces armoires où sont accrochés des dessins encadrés. Sainte Philomène, ou du moins quelques restes improbables de sa personne dans une poupée de cire assez profane, dort à jamais près du lit dans sa boîte de verre. Et au cas où l'enregistrement du sommeil pouvait livrer les projections qui s'y manifestent, et même exercer sur eux une forme de surveillance, le lit est une installation vidéo de l'américaine Julia Scher.

**16. La liste.** Ce collectionneur vit dans un hôtel particulier (1934) construit par l'architecte Henri Van de Velde. La maison est une œuvre : il a résolu de la laisser évoluer avec le temps. Il a simplement épinglé sur les murs de son salon un texte qui rapporte des propos tenus par l'architecte américain Louis Kahn : « *Lorsqu'un bâtiment se construit, il y a une sorte d'impatience à le mettre au monde. Pas un brin d'herbe ne peut pousser sur le chantier. Regardez le bâtiment lorsqu'il a été construit. Lorsque vous utilisez l'espace, chacune de ses parties conçues avec tant de sollicitude, de plaisir et de détermination tente de dire : « laissez-moi vous raconter comment il a été fait ».* Personne n'y prête l'oreille parce que le bâtiment répond désormais à des besoins. L'impulsion qui a présidé à sa construction n'est pas mise en évidence. Comme le temps passe et que le bâtiment se transforme en ruine, l'esprit qui a présidé à sa construction ressurgit. Il est fait bon accueil au feuillage qui recouvre et dissimule. Tous ceux qui le traversent peuvent l'entendre raconter l'histoire de sa construction. Sa servitude s'achève ; son âme est de retour. ». Celui qui habite ces lieux est lui-même convaincu qu'aucune œuvre ne saurait trouver de place définitive chez lui. Les œuvres de sa collection, sont donc ailleurs, en réserve, ou le plus souvent prêtées pour des expositions. Il n'affiche que la nudité de ses murs, et n'en masque aucun signe de vieillissement. Par ailleurs, il conserve en permanence, dans la poche intérieure de sa veste, une liste dactylographiée lui rappelant tous les artistes représentés dans sa collection.

**17. 240 regards de Daniel Arasse.** L'historien de l'art nous a quitté cet hiver à 59 ans ; le projet d'exposer sa « collection » a par conséquent pris le caractère d'un hommage. Daniel Arasse avait lui-même sélectionné ces 240 diapositives. Simples reproductions, elles témoignent de sa manière de regarder la peinture dans le *détail* – titre du livre où Daniel Arasse a fondé la singularité de sa démarche d'historien de l'art. Ces photographies sont à considérer comme autant de traces de l'immense provision visuelle qui animait ses recherches, et leur passage évoque moins aujourd'hui leurs prestigieux modèles que le regard qui les a constituées.

**18. Le collectionneur condamné.** Un jeune homme vivant dans l'Est de la France a volé une immense collection d'œuvres d'art : des tableaux de Cranach, Boucher, de Breughel (*La Fraude profite à son maître*), et des objets précieux. Lorsqu'il s'est fait prendre, sa mère a jeté les objets dans un canal et détruit les tableaux. Aujourd'hui en prison, définitivement séparé de sa collection, il attend d'être jugé. Gérard Wajcman et Anne Portugal ont réalisé ce film en hommage à une collection éphémère, la seule parmi toutes celles que nous présentons qui n'a, à ce jour, pas survécu.

---

la maison rouge – fondation antoine de galbert – 10 boulevard de la bastille 01 40 01 08 81  
[www.lamaisonrouge.org](http://www.lamaisonrouge.org)

**les conversations de la maison rouge**/autour de *l'intime, le collectionneur derrière la porte*.

17 juin à 19h, GÉRARD WAJCMAN, commissaire de l'exposition, *Histoire d'une exposition*

1<sup>er</sup> juillet à 19h, JEAN-PIERRE CRIQUI, critique d'art, *Parcours dans l'Intime*.

16 septembre à 19h, PATRICIA FALGUIÈRE, historienne de l'art, titre à venir.