

Le dossier d'Art tribal

À la rencontre des collectionneurs

À la rencontre des collectionneurs...

Quand la passion des objets devient un objet de curiosité

- 1 *L'imaginaire des collectionneurs d'art « primitif » pisté par deux ethnologues*
- 2 *Mais quels collectionneurs ?*
- 3 *André Breton, 42, rue Fontaine : le cadavre – exquis – boira-t-il encore – le vin – nouveau ?*
- 4 *Jean Roudillon : l'histoire de l'œil jusque dans ses murs*
- 5 *Le complexe du chat botté*
- 6 *Victor Teicher ou la passion harmonieuse*
- 7 *Entretien avec Udo Horstmann*
- 8 *52, rue Mazarine : de l'école à la « chine »...*
- 9 *L'homme du Sépik : la vie de collectionneur de John Pasquarelli*

Le dictionnaire est peu loquace. Un collectionneur est celui qui fait des collections. La collection étant définie par une réunion d'objets, voire un assemblage, une accumulation, un amas, un ensemble, un groupe. Une quantité, en somme, qui ne préjuge en rien de sa qualité, exception faite du rassemblement d'imbéciles que les dictionnaires définissent toujours par les termes : « une belle collection ».

Plus sérieusement, si certains collectionnent les timbres-poste, les papillons, les pierres précieuses, les tableaux, d'autres collectionnent des gardiens de reliquaires, des vases funéraires, des netsuké, des poulies de métiers à tisser, des moules à hosties ou des moules à gaufres. Pour la plupart, une passion : la curiosité. Pour tous, un sentiment qui prend racine dans un rapport particulier à l'objet : sa possession. « J'ai », donc je suis. Mais qui est le collectionneur ? Un artiste, un curieux, un spéculateur, un marchand, un accapareur, un esthète... ? Et pourquoi collectionner ? Posséder ne va de soi nulle part, nous disent les chercheurs ; et ce d'autant plus lorsque les objets collectés ont été fabriqués pour des cultures autres que celle de

leur nouveau propriétaire ou ont perdu cette valeur d'usage, cette raison d'être qui donnait aux utilisateurs leur « raison d'avoir ».

Qu'est-ce qui fait alors le sens de cette nouvelle relation entre collectionneurs et objets ? Le plaisir de posséder, d'être possédé ? L'un va rarement sans l'autre. La possession est à ce prix et parfois au prix le plus fort. Une aberration pour certains qui voient dans l'objet acquis la consécration d'une valeur sans usage ou plus exactement un usage qui n'existe plus et ne peut avoir de valeur. À quoi peut donc bien servir un objet laid, inutile, parfois aussi morbide qu'un crâne-trophée ou aussi encombrant qu'une machine à laver ?

Rapports étonnants. En apparence peut-être. Car si les objets possédaient des qualités intrinsèques indépendantes de celui qui les observe, chacun les percevrait de la même manière. Or il n'en est rien. L'intérêt des collectionneurs tient moins à la nature de l'objet qu'à leur propre état de curiosité. C'est pour cela que nous avons choisi cette fois le collectionneur comme objet de curiosité. Ce dossier est un premier pas dans cette direction.

Adolphe Feder
(1886-1943).
Paris vers 1920.
© Harlingue/
Roger-Viollet.



1 L'imaginaire des collectionneurs d'art « primitif » pisté par deux ethnologues

par Philippe Pataud Célérier

Si de nombreuses études ont vu le jour sur l'appropriation et la réception occidentale de l'art dit primitif, les collectionneurs n'ont guère retenu jusqu'à présent l'attention des chercheurs. Pourtant, au-delà du rôle considérable qu'ils jouent sur le marché de l'art, leurs rapports aux objets sont féconds ; tout comme est intime l'imaginaire qu'ils mettent en place pour les posséder ou être possédés par eux. Une approche anthropologique du rapport des hommes aux choses, menée par deux ethnologues, fait désormais l'objet d'un séminaire à l'École des hautes études en sciences sociales de Paris.

« Les objets ont une vie, une signification dans les sociétés dont ils sont issus. Quand on va en Océanie, on trouve normal d'étudier le rapport aux objets de ces populations, pourquoi, pour qui, comment ils sont fabriqués. » D'autant plus normal que Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini sont ethnologues¹. Depuis une quinzaine d'années, elles s'interrogent sur le sens des objets qu'elles rencontrent dans l'archipel Bismarck, une région située au nord-est de la Nouvelle-Guinée, dont les sculptures, à l'image des effigies d'ancêtres du culte Uli de Nouvelle-Irlande figurent parmi les plus remarquables formes d'expression artistiques régionales². « Lorsque ces objets sont rapportés dans nos propres sociétés et se retrouvent soudain entre les mains des collectionneurs, ils deviennent rarement des objets d'étude. Pourtant, les relations qui s'établissent entre eux et les collectionneurs ne vont pas forcément de soi » explique Brigitte Derlon. Ces objets n'ont-ils pas été fabriqués au départ pour d'autres personnes que ceux-ci et produits par des sociétés différentes des leurs, aux pratiques culturelles, culturelles, sociales qui leur sont largement étrangères. « Pourquoi s'entourer alors d'objets ? Quelles connivences s'établissent entre eux et son propriétaire ? poursuit Monique Jeudy-Ballini. Pourquoi vivre dans leur intimité ou les laisser vivre dans la nôtre ?

Et puis pour faire quoi avec eux ? Ou pour dire quoi ? Car le rapport à l'objet est peut-être moins important que la relation aux autres (proches, amis, collègues...) que celui-ci engendre et suscite. Confidences, respect, admiration, curiosité vis-à-vis du collectionneur ? Posséder se définirait-il plus en termes d'être que d'avoir ? » Ainsi, ce collectionneur qui possède des objets océaniens, pour « se déconditionner comme il dit, de son emprise culturelle ; se déposséder un peu de son existence d'adulte en retrouvant ses regards émerveillés, ses interrogations d'enfance. Le fait d'exposer un crâne surmodelé du Vanuatu sur mon étagère, confiait-il, me rappelle l'inanité de l'existence ; un peu à l'image de ces vanités³ qui font penser à la mort et conduisent au détachement des biens. Un détachement acquis bien chèrement en salle des ventes, ajoutait-il non sans humour, mais avec lequel il goûtait depuis, bien des interrogations ». « Posséder ne va de soi nulle part, précise Brigitte Derlon. Cet acte n'est pas plus spontané chez nous que chez eux ». S'approprier un objet culturel croûté de sang ou un crâne-trophée, les orbites illuminées par des rondelles de nacre, n'est jamais une évidence sociale. « Certains objets sont difficiles à apprivoiser, confesse un collectionneur mais c'est leur étrangeté même qui fait que je ne m'en lasse pas ; qui me rend toujours curieux à leur égard ». Curiosité ne serait-elle que



Mme Pierre Loeb, rue Desbordes-Valmore en 1929.
© Archives Galerie Albert Loeb.

vanité comme l'écrivait Pascal. Le plus souvent on ne veut savoir que pour en parler ». « C'est vrai que les objets nous font beaucoup parler, continue le collectionneur, mais moins pour s'imposer que pour partager des émotions, des expériences », avant d'ajouter, à demi mots, que les réactions que les objets provoquent chez ses visiteurs (rejet, étonnement, admiration ou indifférence) sont aussi de bons indicateurs des affinités qu'il aura ou non avec ceux-ci. « Au fil des entretiens, reprend Monique Jeudy-Ballini, on se rend compte que c'est moins la manière dont un collectionneur construit sa collection que l'imaginaire développé autour des objets qu'il rassemble qui est intéressant. Pourquoi cet objet et non pas celui-ci ? La réponse peut, par exemple, être contenue dans les représentations qu'ils ont des sociétés dont sont issus les objets. » Une sorte de pari et de perspective un peu épistémologiques conduisent progressivement les deux ethnologues à échauffer une réflexion d'ensemble : « Peut-on faire l'ethnographie des représentations des collectionneurs d'art primitif ». Une réflexion qu'encadre désormais le sémi-

naire qu'elles viennent de lancer à l'École des hautes études en sciences sociales de Paris⁴. « S'il y a eu beaucoup de travaux sur les collectes, les constitutions de collections muséographiques, tout ce qui concerne l'appropriation de l'art non occidental, il y a en revanche, très peu de travaux sur les collectionneurs privés. Au niveau théorique, les axes de réflexion sont nombreux ; on peut corrélérer ces recherches avec les nombreux travaux déjà menés sur la vie sociale des objets. Mais au niveau pratique, la chose est plus difficile. Être ethnologue n'est pas forcément une bonne carte de visite. » Esthétisme et ethnologie font rarement bon ménage⁵, et le fait d'ériger les collectionneurs en objet d'étude peut engendrer chez eux inquiétudes et méfiance ; d'autant plus que ces derniers, tout autant possédés que possédants, vouent à leur collection une passion souvent exclusive. Le terrain n'est pas facile. Entre société d'origine et société d'adoption, entre objet décontextualisé puis recontextualisé, le collectionneur est parfois aussi méfiant que l'autochtone. « Rencontrer un collectionneur, précise Monique Jeudy-Ballini, c'est avoir en face de



Pierre Loeb au 1er étage de sa galerie en 1945.
© Photo Limot.
Archives Galerie Albert Loeb.

soi quelqu'un qui a construit sa collection de façon très personnelle. Nous entrons systématiquement dans un univers où les objets expriment des choses très intimes. Il y a une sorte de compénétration permanente qui fait que lorsque les collectionneurs évoquent leur collection, ils parlent surtout d'eux-mêmes. Les frontières sont extrêmement ténues entre la collection et la personne. Et bien que nous fassions une étude de la collection exclusivement ethnographique, ne relevant ni de la sociologie ni de la psychanalyse (souvent convoquée dès que l'on évoque le rapport à l'objet), certains collectionneurs ont vécu l'entretien presque comme une psychothérapie. Peut-être parce que notre objectif est moins d'obtenir des réponses que de mieux cerner les questions qu'ils se posent et qui rendent compte des représentations qu'ils se font de leurs pratiques, lesquelles, leurs réflexions le prouvent, ont rarement été mises à distance. » Car ici, pas de construction méthodique,

rationnelle, de collecte systématique, et cette notion de série inépuisable qui caractérise la quête effrénée, voire compulsive de certains collectionneurs de cartes postales ou de timbres. « L'émotion, la passion, le plaisir renouvelé jouent un rôle beaucoup plus grand que la programmation, l'organisation, poursuit Brigitte Derlon. C'est pour cela que d'un point de vue méthodologique, nous ne préparons pas les entretiens sur la base de questionnaires avec des référents ou des typologies précises. Ainsi, pas d'idées préconçues : seulement la surprise d'être surprises. Nous enregistrons toutes les singularités même si nous tentons peu à peu de mettre en évidence des constantes, des convergences, des correspondances entre les discours. » Nous sommes donc très attentives aux termes employés, à leur récurrence ; à la façon dont ils passent d'une idée à l'autre. Comment définissent-ils leur qualité de collectionneur ? Qu'est ce qui est prégnant dans leur pratique ?



Pierre Loeb au 1er étage de sa galerie en 1947.
© Photo Denise Colomb/ Patrimoine Photographique.
Archives Galerie Albert Loeb.

Pierre Loeb au 1er étage de sa galerie en 1947.
© Photo Limot.
Archives Galerie Albert Loeb.

Comment construisent-ils leurs propres catégories ? Qu'est ce que le beau ? Comment définissent-ils la valeur d'un objet ? Sa rareté ? Sa fonction culturelle, rituelle ? Sa provenance ? Qu'est ce que le rapport à un objet ? Qu'est ce qui fait qu'il doit être plutôt chez soi que dans un musée ? Un rapport tactile plus satisfaisant que la contemplation ? Et comment le toucher ? Pourquoi le mettre davantage dans une salle de séjour plutôt que dans une chambre ? Et sur une table basse plutôt qu'en haut d'une armoire ou l'inverse ? A portée de main ou hors de vue ? »

L'enquête se construit peu à peu. A ce jour, elles ont rencontré une quarantaine de collectionneurs d'art « primitif ». Seul un petit nombre a refusé. « Il ressort que l'émotion esthétique est le thème majeur du rapport des collectionneurs aux objets. Ils mettent moins en avant les qualités formelles de l'objet ou son prix, par exemple, que l'émotion suscitée par celui-ci. Notre surprise a été de constater que les collectionneurs sont moins attirés par la beauté de l'objet que par sa puissance à provoquer chez eux mais aussi chez les autres des émotions extraordinaires. Mais plus l'objet garde une part de mystère, poursuivent les deux ethnologues, plus l'imaginaire du collectionneur est sollicité et plus sa capacité à se projeter est forte. L'objet fonctionne comme un support de projection



dont la partie invisible serait beaucoup plus forte que la matière même de l'objet. » Une réserve d'imaginaire qui donnerait à ses propriétaires le pouvoir de s'y investir, de se transformer en transformant le regard que les autres portent sur eux grâce à la médiation de l'objet. « C'est par ce prisme qu'il faut donc entendre, de la part des collectionneurs, leur explication du beau, du faux, de l'authentique, du vrai, etc. Plus qu'une définition objective, le collectionneur, parlant de l'objet ou de la collection auquel, à laquelle, il s'identifie, entend dire indirectement ce qu'est sa propre valeur du beau, de l'authentique. Il définit ainsi les contours de sa singularité, affirme son identité, montre comment, avec ses objets, il traduit son rapport aux autres, à soi, sa représentation du monde. Ainsi, l'intérêt qu'éprouve un collectionneur pour un objet — l'objet de son intérêt est même souvent manifesté avant l'objet lui-même — est la capacité de ce dernier à révéler en partie ou totalement, selon son désir, sa personnalité. Autant d'indices qui vont croître avec le nombre d'objets. « Car une collection n'est jamais finie, précise Monique Jeudy-Ballini. Elle est toujours vécue comme un travail en cours. Elle se construit dans le temps concomitamment à la personnalité du collectionneur. Comment définir le rapport entre la construction de la collection et celle de la per-



André Fourquet
avec Arman. Vers
1995.
© André Morain,
Paris.

sonne du collectionneur est une question récurrente. » L'histoire d'une collection est toujours celle d'un individu, et chacun des éléments qui la composent reflète souvent les différentes facettes ou étapes de développement de ce dernier. Le premier objet acquis bénéficie souvent d'un statut particulier au sein d'une collection, confirment nombre de collectionneurs et chaque nouvelle acquisition nourrit la cohésion de l'ensemble déjà constitué. Un indice supplémentaire de la personnalité du collectionneur. « L'œuvre d'une vie devient parfois une œuvre d'art, une création à part entière, qui ne supporte ni division, ni fractionnement comme l'intégrité d'une personne » poursuit Monique Jeudy-Ballini. Avec ses pleins et ses déliés, ses manques ou ses trop pleins, mais qui font la marque de chaque collectionneur, son parti pris, son engagement, sa représentation du monde. On est bien loin des collections muséographiques, anonymes, sériées en typologies pour graduer la vertigineuse tentative d'exhaustivité de tout projet ethnographique. Rappelons la définition que donnait Marcel Mauss : « Branche de l'ethnographie descriptive, la muséographie enregistre tous les produits d'une civilisation, tous les produits sous toutes leurs formes [...] »⁶. Une collection forme un ensemble, une totalité qui n'est pas liée à son exhaustivité mais dont la cohésion et la cohérence sont de signifier pour son seul

propriétaire « son point de vue sur le monde. Un point de vue qui va se modifier au fil du temps selon les rapports au monde que va entretenir le collectionneur. Une collection finie, c'est donc un collectionneur qui meurt. Mais elle est une émanation tellement forte de celui qui l'a constituée que son héritage est souvent lourd à porter. Se pose souvent le problème de sa transmission. Certains collectionneurs se disent en effet persuadés que leurs descendants ne souhaiteront pas poursuivre l'œuvre de leur vie. » Reste alors l'institution muséale si la collection est digne de l'intérêt public. Mais, là encore, l'originalité du collectionneur, et qui fait tout l'intérêt de sa représentation du monde, risque de perturber les scénographies muséographiques ; à moins que son imaginaire ne rencontre celui de l'institution. Ce qui arrive parfois quand, à force d'avoir été dépouillé, dispersé, segmenté, celui-ci trouve enfin une place au milieu des cimaises. Une place mais pas forcément sa place. Car, de ce regard inventif posé sur le monde, ne reste bien souvent que celui que l'institution porte sur elle-même. La récente dispersion de l'atelier d'André Breton est là pour nous le rappeler⁷.

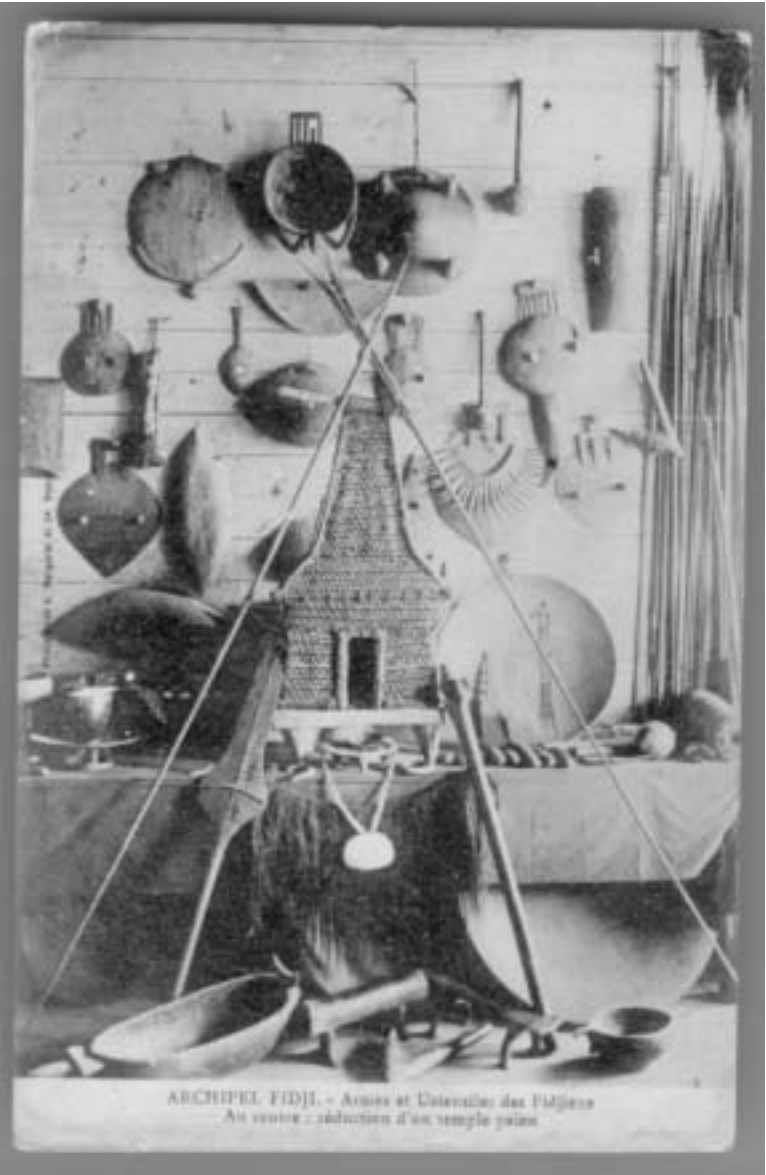
Notes

1. Brigitte Derlon est maître de conférences à l'Ecole des hautes études en sciences sociales. Monique Jeudy-Ballini est chargée de recherche au CNRS.
2. Une effigie d'ancêtre pour le culte Uli appartenant à

© Archives Caye-
tana & Anthony
J. P. Meyer.



© Archives Caye-
tana & Anthony
J. P. Meyer.



- André Breton a été vendue aux enchères le 17 avril 2003, au prix vertigineux de 1 100 000 euros lors de la fameuse vente de l'atelier Breton.
3. Peintures qui apparaissent au XV^e siècle sur les volets des retables flamands. Ces natures mortes expriment la vanité des biens terrestres mais aussi le caractère transitoire de la vie humaine.
 4. Dans le cadre du cycle *Anthropologie de l'art et sociétés océaniques*, le séminaire réservé aux étudiants s'intitule : « L'imaginaire des collectionneurs d'art primitif ». Ehes, 105, bd Raspail, 75006 Paris.
 5. Nombre d'ethnologues pensent que les collectionneurs sont surtout des esthètes. Outre l'intérêt de cette enquête et l'éclairage qu'elle commence à apporter, elle jette aussi une passerelle salvatrice entre deux populations qui se connaissent très peu.
 6. *Manuel d'ethnographie*, 1947, réédition Coll. Petite bibliothèque Payot, Paris, 1967.
 7. Cf article : André Breton, 42 rue Fontaine : le cadavre-exquis-boira-t-il encore-le vin nouveau ?

Bibliographie sélective

- Baudrillard, J., « Le système marginal : la collection », in *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- Bonnain, R., *L'empire des masques. Les collectionneurs d'arts premiers aujourd'hui*, Paris, Editions Stock, 2001.
- Elsner, J & R. Cardinal, *The Cultures of Collecting*, London, Reaktion Books, 1994.
- Hainard, J. & R. Kaehr (eds), *Collections Passion*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, 1982.
- Muensterberger, W., *Le collectionneur : anatomie d'une passion*, Paris, Editions Payot & Rivages, 1996 (1994).
- Pearce, S.M. (ed), *Interpreting Objects and Collections*, London, Routledge, 1994.
- Ibid.*, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London, Routledge, 1995.
- Pomian, K., *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Editions Gallimard, 1987.
- Rheims, Maurice, *Les collectionneurs. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode & de la spéculation*, Paris, Editions Ramsay, 2002 [version augmentée et définitive de *La vie étrange des objets*, Librairie Plon, 1959].

2 Mais quels collectionneurs ?

Entretien avec Rolande Bonnain

*« Ces fêrus d'objets exotiques forment une étrange tribu susceptible d'être à son tour étudiée par l'ethnologue, en un juste et savoureux retour des choses... Rolande Bonnain explore avec talent les manières de dire et de faire de ce microcosme, son langage et ses rites, ses usages et ses pratiques, ses lieux privilégiés et ses réseaux de sociabilité, ses légendes noires et ses contes enchantés. »**

ART TRIBAL : Vous avez écrit un gros ouvrage sur les collectionneurs d'arts « premiers ». Vous êtes ethnologue. Quel est donc votre point de vue ? Et, au fond, pourquoi avoir entrepris cette recherche sur les collectionneurs d'arts dits « premiers » ?

ROLANDE BONNAIN : En ce qui concerne l'ethnologie, le grand public ne sait pas quel est l'objet ni quelles sont les méthodes d'une discipline non enseignée dans le secondaire. Dans notre jargon, on parle d'absence de surface sociale. On l'associe exclusivement à l'exploration et à l'explication de mondes lointains. C'est l'image du chercheur qui vit pendant des années avec la tribu qu'il étudie, vision romantique mais exacte. L'ethnologie du proche qui paraît moins prestigieuse — car sans danger et apparemment sans effort — existe et, tout comme l'autre, s'attache à l'étude des savoirs explicites et implicites, des savoir-faire et des représentations mentales, en particulier l'acquisition, la transmission et la transformation de ces croyances, façons de faire et codes d'un groupe social vivant dans un territoire bien défini. Autrement dit et pour faire court, je ne demande pas à mes interlocuteurs « Pourquoi fait-on cela ? » en me fondant sur les caractéristiques d'un individu mais « Comment le fait-on et dans quel contexte ? ».

Le groupe qui vous intéresse et qui m'a beaucoup intriguée est celui des collectionneurs d'arts premiers qui se connaissent et savent se reconnaître, qui échangent paroles, idées, objets et argent. Pour moi, ils font partie du monde des arts premiers avec les marchands, les commissaires-priseurs, les experts qui organisent l'activité, les conservateurs de musée qui légitiment ce nouveau domaine esthétique. Tous parlent le même langage,

tous croient à l'universalité de l'art et tous adhèrent aux mêmes critères de valeur, aux mêmes échelles d'évaluation concernant les objets et les personnes qui les aiment. Je suis liée à ce groupe par mon histoire familiale, ce qui m'en a facilité l'approche car vous savez que, par raison et ethos de classe, ses membres n'aiment guère parler d'eux. Et j'étais lasse de lire trop de lieux communs, de clichés quant aux comportements excentriques, voire délictueux, des amateurs. Certes, la passion des objets peut faire parfois oublier des obligations vis-à-vis des proches et négliger des principes éthiques mais c'est beaucoup plus rare qu'on ne le dit. Le monstrueux, le hors-normes intéressent, pas le quotidien !

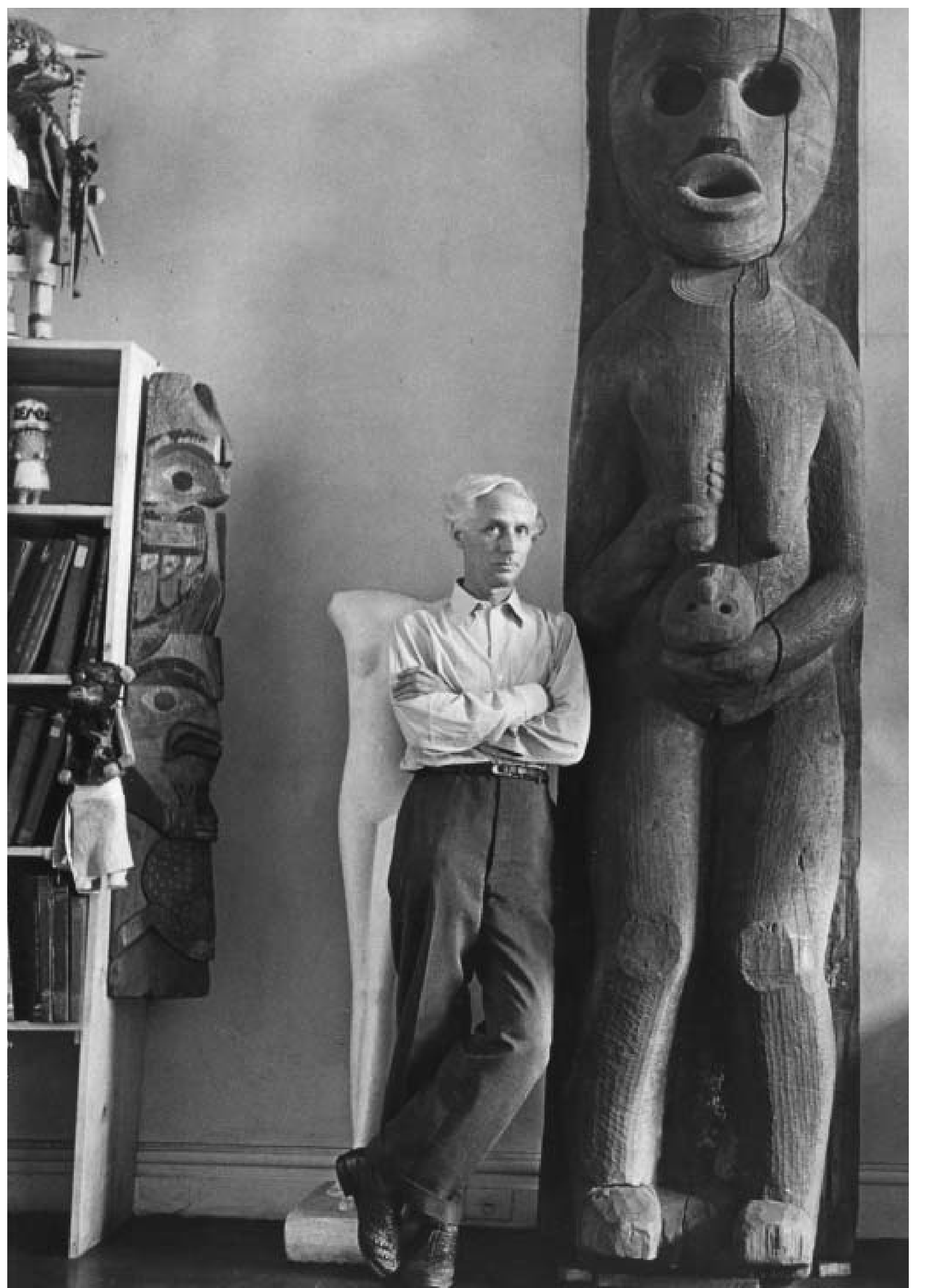
A. T. : Sous quel angle avez-vous entrepris votre enquête ?

R. B. : La collection artistique se situe entre loisir et pratique savante. Voilà une conception qui semble convenir assez bien aux amateurs d'arts premiers. Il y a plusieurs façons de constituer une collection, plusieurs objectifs qui tiennent à la personnalité de l'amateur. Je pense ici non à la psychologie de l'amateur, mais au style et aux bénéfices symboliques qu'il tire de sa pratique. Il y a donc plusieurs types de collectionneurs.

A. T. : On oppose souvent deux catégories : les « collectionneurs vitrine » qui montrent volontiers leurs objets et les « collectionneurs placard » qui les gardent jalousement à l'abri des regards.

R. B. : Voilà certes un classement possible mais qui ne renseigne ni sur les façons de faire lors de la constitution de la collection ni sur les rapports entre amateurs. J'ai préféré

Landshoff Herman, portrait de Max Ernst, vers 1940. 26 x 20,5 cm. Photo Studio Seberr.
© Archives Calmels Cohen, Paris.





Cabinet de Pierre Loti dans sa maison de Rochefort où l'on peut voir sur la droite un masque apuema de Nouvelle-Calédonie avec sa coiffure de cheveux humains et son habit de plumes.
© Harlingue/Roger-Viollet.

construire des silhouettes de collectionneurs que l'on ne rencontre que rarement de façon aussi formelle mais qui se combinent selon l'âge, la profession, le tempérament, le milieu fréquenté... Ce sont plutôt des modèles explicatifs. J'ai donc établi cinq catégories : le collectionneur-artiste (le plus ancien), le collectionneur-chercheur, le collectionneur-accumulateur (celui que l'on pense le mieux connaître et sur lequel on a beaucoup écrit), le collectionneur-revendeur et le collectionneur-prestige.

Commençons si vous le voulez bien par le collectionneur-artiste. C'est le seul profil que l'on peut reconnaître pratiquement à l'état pur et dont la collection est caractéristique. Le métier, l'activité du peintre ou du sculpteur a joué dans le choix des objets, sélectionnés d'abord pour leur originalité. On parle couramment d'objets d'artiste pour désigner ces pièces à l'histoire exceptionnelle, au matériau rare, à la taille inhabituelle.

On sait, depuis la Renaissance, que les artistes collectionnent des objets, qui sont pour eux des répertoires de formes autres mais c'est seulement à la fin du XIX^e siècle et surtout au début du XX^e siècle que ces statues, ces masques rapportés comme trophées ou souvenirs les ont intéressés par leur expressivité et l'originalité des solutions techniques mises en œuvre par les créateurs. Les recherches menées par ces collectionneurs-artistes les poussaient à tourner le dos aux canons occidentaux du beau. Pensons, puisque c'est dans l'actualité, à Gauguin (voir l'article consacré à l'exposition « Gauguin-Tahiti, l'atelier des tropiques » qui se tient à Paris jusqu'au 19 janvier 2004, *Art Tribal*, n° 03, pp. 56-73) et à ses deux départs pour les mers du Sud. À son époque, on croyait encore fermement à l'immersion de l'artiste exotique dans sa culture. Les recherches de l'après-guerre ont montré l'importance des artistes travaillant sur commande. On a alors cherché à deviner la sil-

Man Ray, portrait de Simone Kahn, vers 1927. 29,4 x 10,7 cm. Photo Studio Sebert.
© Archives Calmels Cohen, Paris.



houette du créateur derrière l'œuvre et appris à distinguer les chefs-d'œuvre des autres productions. Conséquence de ce changement de regard : la statue a quitté l'atelier pour le salon.

Au début du siècle, l'authenticité et la signification des pièces ne sont pas encore les soucis majeurs des amateurs et les objets d'art « primitif » sont surtout des modèles morphologiques dont on retrouvera l'influence directe dans le primitivisme. C'est le règne des affinités. Entre les deux guerres, on

constate un lien entre la présence d'objets dans l'atelier et les pratiques de l'artiste, autrement dit les influences. Après 1950 et l'avènement de l'abstraction s'imposent les analogies entre lignes épurées des arts premiers et recherches nouvelles. Aujourd'hui, la collection répond principalement aux questions que se pose son propriétaire : qu'est-ce qui fait un artiste et suis-je le descendant des artistes qui ont découvert ces arts premiers ? Deuxième figure, le collectionneur-chercheur. Certes, il regarde, il aime, il conserve, mais cela ne lui suffit pas. Il veut toujours faire de nouvelles découvertes, les faire connaître et apprécier par d'autres que lui. C'est un enthousiaste réfléchi qui rassemble toute la documentation existante sur les usages et la diffusion de ses objets. Après son catalogue-inventaire qui retrace fidèlement l'itinéraire de ses objets, sur place et en Occident, il publie à destination des autres amateurs et du public éclairé. Il prête volontiers pour les expositions et participe aux colloques. Comme il ne collectionne que les objets des cultures qu'il connaît bien, l'ensemble constitué présente une réelle unité.

Cette association du savoir et de la collecte se retrouve par exemple chez les médecins que leur formation scientifique prépare à la constitution de fiches et à l'organisation en ensembles signifiants qui préludent souvent à la publication.

Le collectionneur-accumulateur est sans doute le plus connu des amateurs. On l'imagine volontiers croulant sous les objets de toute taille et de toute forme. Ce n'est pas tout à fait exact. Bien sûr, il conserve, il accumule, mais surtout il vit avec ses objets. Tout lui paraît digne d'intérêt dans le domaine qu'il a investi et il ne peut rien en rejeter, rien en retrancher. Bien conscient toutefois qu'une collection qui n'évolue pas se sclérose, il ne remplace pas les pièces. Il en ajoute d'autres tout en assignant aux moins aimées une étagère lointaine ou un placard qu'il visite de temps en temps. C'est l'amateur qui consacre le plus de temps à sa quête et il parcourt sans relâche galeries et vide-greniers, brocantes et salons spécialisés, salles des ventes et marchés aux puces. Il ne veut pas penser au devenir de sa collection après sa mort. Il affirme ne pas vouloir la disperser, il ne la cédera pas à une institution et préfère imaginer la future vente publique où ses objets iront à ceux qui les aimeront le mieux.



Coffre et objets africains et océaniens chez Helena Rubinstein (1870-1965). Septembre 1934. © Lipnitzki/Roger-Viollet.

Comme son qualificatif l'indique, le collectionneur-revendeur représente une figure opposée à la précédente. Pour lui, une œuvre belle est une œuvre chère, une œuvre chère est belle et, dans ces conditions, il faut être riche pour réaliser une collection remarquable. Que faire alors pour « tirer la collection vers le haut » comme il le dit ? Cet amateur va donc vendre une pièce qu'il considère comme moins bonne pour en acquérir une meilleure. Dans cette configuration, il n'y a pas d'attachement affectif surdimensionné à un objet mais une quête incessante du beau à laquelle contribuent ses connaissances et son expérience dans ce domaine. C'est l'amateur qui réalise le plus d'échanges pour améliorer sa collection. Trois figures l'incarnent : le collectionneur-marchand, le marchand-collectionneur et le collectionneur-spéculateur. Le collectionneur-marchand n'était au début qu'un amateur peu argenté qui, pour constituer sa collection, a procédé à de nombreux

échanges. Progressivement, grâce à son expérience, il va acheter pour revendre des objets qu'il n'a pas l'intention de garder. Les bénéfices qu'il retire de cette activité sont bien sûr investis dans sa propre collection. Cette dernière, une fois connue, ajoute de la valeur aux objets qui en ont fait partie même temporairement. L'appartenance à une telle collection s'intègre comme un plus dans le pedigree de l'objet. Le marchand-collectionneur, vous le connaissez bien. Au départ, simple voyageur qui rapportait des objets revendus pour payer ses traversées, il est devenu courtier informel puis antiquaire patenté, galeriste Rive gauche. De ses débuts, il conserve le penchant de garder pour lui ses trouvailles les plus intéressantes. Sa collection est fragilisée par les aléas de sa vie professionnelle et aussi par son départ à la retraite... Attention, ne le confondez pas avec le marchand qui garde dans son sous-sol un stock d'objets qu'il revendra tôt ou tard. Le collectionneur-spéculateur est le

Le photographe Tasman J. W. Beattie (?) — actif entre la fin des années 1880 et le début des années 1920 — photographié dans son intérieur. On peut y voir un bouclier du centre de Papouasie-Nouvelle-Guinée, une hache cérémonielle massim, un « man-catcher », un boomerang, des pagaies des îles Salomon, une panoplie d'Afrique avec un bouclier en peau et des lances, ainsi qu'un ensemble de fers de prisonniers ou d'esclaves. © Archives Cayetana & Anthony J. P. Meyer.



plus critiqué dans ce monde où le principe du désintéressement est si fortement affirmé. Certes, il connaît et il aime les arts premiers mais il place en premier les sommes qu'il a investies. Nul mieux que lui ne connaît le marché et ses cotes. Si l'occasion se présente de tirer un fort bénéfice de ses objets, il les cède sans véritable regret. Sa collection est la plus changeante de toutes, elle peut parfois disparaître complètement pour renaître au gré de ses caprices, de ses désirs. Dernière figure, le collectionneur-prestige pour qui l'ensemble d'objets réunis n'a pas seulement une valeur esthétique, affective ou marchande. C'est avant tout un signe de distinction qui lui permet d'intégrer des milieux qu'il juge plus intéressants que le sien par leur statut, leur mode de sociabilité ou leurs aspirations. Ses choix ne sont pas forcément dictés par la mode ni par le prix des objets. Ce n'est pas un « m'as-tu vu ». Pourtant, si une de ses pièces bénéficie d'un pedigree prestigieux, c'est-à-dire si elle a appartenu à une célébrité, il ne manquera jamais d'en faire état. C'est aussi le plus mondain des collectionneurs. Il reçoit toutes les invitations aux vernissages des expositions privées et publiques, à Paris, en province, en Europe occidentale, parfois aux États-Unis, et il essaie de n'en rater aucune. Il prête volontiers ses objets et il recherche

toutes les occasions de figurer sur les listes (occultes) des participants aux grandes expositions. Faire partie d'un comité de sélection pour une exposition de renom international est la plus grande des satisfactions pour lui. Cette nomination, toujours justifiée, récompense son œil et son goût ainsi que sa connaissance des objets et du milieu. C'est dans ce groupe que l'on va retrouver les donateurs qui lèguent aux musées et fondations partie ou tout de leurs objets, mécènes qui ne disperseront jamais leur collection de leur vivant, peut-être parce que, alors, leur personnalité sociale n'existerait plus à leurs yeux. On pourrait encore envisager bien d'autres profils. Ce classement ne vaut que pour le siècle dernier et la génération des collectionneurs contemporains. Avec les contrôles et les interdictions d'exporter, la nécessité pour le marché occidental de vivre sur lui-même, la multiplication des faux et des copies, le prix des pièces et bien d'autres facteurs, les profils des futurs collectionneurs seront sans doute assez différents...

*Rolande Bonnain est l'auteur de *L'Empire des masques, les collectionneurs d'arts premiers aujourd'hui*, paru chez Stock en octobre 2001 (publié en français, 13,5 x 21,5 cm, 426 pp., 23 ill. n/b, 21,30 €).

3 André Breton, 42, rue Fontaine : le cadavre – exquis – boira-t-il encore – le vin – nouveau ?

par Philippe Pataud Célérier

Pendant plus de quarante ans, de 1922 jusqu'à sa mort, en 1966, André Breton a rassemblé dans son appartement de la rue Fontaine, à Paris, des milliers d'objets. Du 7 au 17 avril 2003, ce sont près de 400 tableaux, 3 500 livres, 1 500 photographies, 150 pièces d'« art primitif », et des centaines d'autres objets qui ont été vendus dans les salles de l'hôtel Drouot. Mais qu'avait-on réellement dispersé ? Un fatras d'objets ? Une collection ? Un poème-objet ? Ou plus simplement un peu de notre curiosité ?

Sculptures, racines, fétiches, bénitiers, peintures, minéraux, insectes, poupées hopi formaient dans l'ancien appartement d'André Breton un étonnant cabinet de curiosités¹. En apparence seulement, car ce lieu, loin de ressembler à ces cabinets du XVIII^e siècle, tenait davantage de ces espaces où les gens et les choses travaillent en commun pour un même ouvrage. Breton, rappelle Yves Bonnefoy, ne « rassemblait pas des objets, mais reconnaissait des présences ». Le cabinet était un atelier d'artiste, un de ces chantiers où s'élabore, dans le dérèglement du sens, la curiosité.

Si l'histoire des objets est toujours l'histoire de la curiosité, (« *Curiosus, cupidus, studiosus* : l'attention, le désir, la passion du savoir² », celle-ci relevait chez Breton moins de la nature de l'objet que de l'état de curiosité du sujet : le poète à l'œuvre. Ainsi, à côté des choses qui nous rendent banalement curieux, en raison même de leur statut — objet d'art, objet exotique, objet rare —, s'en trouvaient d'autres, fonctionnelles, usuelles, dépourvues de tous traits originaux, exception faite de ceux de la banalité, puisque c'est de celle-là même que Breton nous rendait curieusement curieux. La curiosité devenait un objet de curiosité à part entière. Le regard précédait la chose regardée. Breton était dans tous ses objets et les objets dans tous leurs états. Car tous les sujets, sous l'angle d'étranges combinaisons, pouvaient surgir au coin de chaque

objet. Les objets domestiques devenaient même des plus sauvages, à l'image de ces fers à repasser hérissés de clous, par Man Ray. Pour réussir pareilles greffes, encore fallait-il disposer d'un terreau propice. L'espace habité par Breton fournissait un puissant ferment. Tournés, retournés, détournés de leur sens, de leurs formes, les objets « a-raisonnés » par les correspondances insolites provoquées par le poète — dans cette filiation toute « lauréatamontesque » : beau « comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » —, se mettaient soudain à dialoguer sans retenue, éveillant, réveillant l'imaginaire jusqu'à notre inconscient. Polymorphes, polysémiques et soudain polyglottes, les objets s'interpellaient sans préjugés (le lisible fréquentait le visible sous la forme par exemple d'un poème-objet) ni hiérarchie de quelque ordre qu'elle fût : entre nature et culture (un galet de plage croisait une peinture de De Chirico), entre cultures de différentes civilisations (un battoir à tapa et un moule à hostie), ou entre différentes conditions sociales (artisan et artiste) d'une même culture. Ainsi les objets les plus humbles pouvaient coudoyer les plus sophistiqués, un porte-bouteilles tutoyer une sculpture, une cuillère en bois, un masque à transformation³, dans une opération digne de cet atelier « où les objets ainsi rassemblés, expliquait Breton, ont ceci de commun qu'ils dérivent et parviennent à différer des objets



Le « mur » de l'atelier d'André Breton présenté au Centre Georges-Pompidou, Paris, dans la mise en scène du poète. Photo G. Meguerditchian. MNAM. © CNAC GP.

qui nous entourent par simple mutation de rôle ».

L'atelier devenait ce champ magnétique dans lequel les objets, dépassant leur signification initiale, se révélaient à nous autant qu'ils nous révélaient à nous-mêmes « tant il est vrai, disait Breton, qu'on ne trouve que ce qu'on éprouve en profondeur ». Ainsi l'atelier, à l'instar de ces « champs de force créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes », produisait ces sels d'argent qui développent les objets qu'on « n'aperçoit qu'en rêve » et font aussi monter les Cadavres exquis⁴.

L'art à l'œuvre est aussi une œuvre d'art. Pour être de l'art à l'œuvre, l'atelier — lieu de recel aussi pour les détournements de sens ? — n'en était pas moins une œuvre d'art à part entière ; une forme d'expression composite — étaient incorporées des œuvres pré-existantes — autant qu'une œuvre collective créée sur l'initiative du poète et dans laquelle se fondaient les contributions personnelles des différents auteurs, connus ou anonymes, parmi lesquels se mêlait aussi le hasard objectif⁵. Bref, si l'État reconnaissait dans le « mur » de l'atelier une « extraordinaire œuvre d'art total⁶ » : 200 pièces acquises et présentées au

Centre Georges-Pompidou dans la mise en scène du poète —, il ne voyait pas dans l'atelier le même statut et ses droits inhérents dont le respect à l'intégrité. L'atelier, sorte d'anthologie de la diversité du monde portée par la singularité d'un regard, et portant tout entier l'empreinte de la personnalité de son auteur, pouvait être dispersé sans scrupules. Resterait le « mur » comme échantillon d'imaginaire mais bien étrange citation d'une œuvre qui n'existe plus.

« Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage », répétait Max Ernst. « L'État avait le devoir de se fixer une philosophie et une ligne, déclare Jean-Jacques Aillagon : ne pas tout acheter mais bien acheter afin de renforcer des ensembles déjà constitués⁷. » Et ce, on l'aura saisi, quitte à couper la parole prise par les objets. « Lorsque les statues commencent à devenir des statues, les collections muséographiques commencent », écrivait Malraux. Mais les objets cessent souvent d'être ce qu'ils sont pour devenir autre chose. Chaque chose a sa place mais moins de place dans chaque chose. Le sens est menotté, l'imaginaire garrotté. Les peintures sont conduites au musée d'Art moderne, les objets tribaux



« Les plus profondes affinités existent entre la pensée dite primitive et la pensée surréaliste : elles visent l'une et l'autre à supprimer l'hégémonie du conscient, du quotidien, pour se porter à la conquête de l'émotion révélatrice. »
(André Breton)

au Musée d'art du quai Branly. Et les moules à gaufre ou à quatre hosties ? Au musée de l'Outillage ou des Arts déco ? Chacun son affectation, son unité, sa discipline, sa maison d'arrêt. Plus de mixité. L'objet est là, chosifié, muséifié. Sans contexte ni paroles autres que la voix de l'institution et cette dernière a les moyens de faire parler. Supplice de la cimaise ? On prie pour un crucifix soudain admiré. Que vont entendre les visiteurs ? Autre chose que ce que Breton faisait dire à ses objets. Sans doute, peut-être. Trop tard. Les objets sont segmentés par thématique, divisés par période, rassemblés par linéaire. Exit cette culture de hasard qui nous rend toujours plus curieux en nous faisant rencontrer dans une entité surréaliste des objets et des confrontations dont on ne soupçonnait pas même

l'existence : moule à oublie, atrebates des îles de Bretagne, curiosolites, plaquette divinatoire batik. Exit cet appartement-témoin d'un paysage étrange où les objets, dans leur « exaltation réciproque », marquaient le relevé topographique d'un espace d'imaginaire à venir pour tout un chacun. Moins d'un musée plus exhaustif c'est de poésie et de regards, pas seulement de choses regardées, que nous avons besoin. « La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas de notre pouvoir d'énonciation ? » interrogeait Breton. L'atelier était une œuvre d'art total au sens où on le dit d'un fait social⁸. Il racontait l'histoire de Breton, les murs portaient le parcours de sa vie, inséparable du surréalisme et partie prenante du XX^e siècle, et là aussi était sa puissance. « Jamais en France, ont martelé

Robinson, André Breton rue Fontaine, 1957.
24 x 17,7 cm.
Photo Studio Sebert.
© Archives Calmels Cohen, Paris.



Henri Cartier-Bresson, André Breton rue Fontaine, vers 1960.
16,4 x 24,2 cm.
Photo Studio Sebert.
© Archives Calmels Cohen, Paris.

certain, une école de poètes n'avait connu de la sorte, et très consciemment, le problème de la poésie avec le problème crucial de l'être. » Les objets collectés par les explorateurs ne constituent-ils pas de précieux témoignages, autant sur les sociétés visitées que sur les visiteurs visitant avec leurs projections d'imaginaire, de phantasmes et de préjugés ? Un jeu de miroir instructif pour nombre d'ethnographes, d'historiens et de sociologues, qu'aucun ne songerait à briser. Les expéditions scientifiques ont souvent composé la matière première des musées ethnographiques.

Quid alors des explorations poétiques ? C'est un peu tout cela qui a été dispersé au gré des préemptions étatiques et des achats de collectionneurs. Peut-être, objecteront certains, que cette dispersion va enrichir d'autres cabinets de curiosités, fomenteur d'autres investigations du monde ? Peut-être. Mais les sommes astronomiques déboursées pour les enchères ont montré que l'on n'a pas plus défié la raison que l'imagination. L'objet du désir, source d'invention, a bien souvent été étouffé par le désir d'objets, source de possessions. La passion du connu, la certitude de l'appartenance, ont éclipsé l'incertitude de la curiosité, de l'inconnu. L'essence de l'objet

était tout entière dans son sujet : Breton comme une marque, une appellation d'origine contrôlée, attestait la qualité, lui qui ne revendiquait que les choses d'origines incontrôlées. « Il faut faire confiance aux artistes : les plus grands ne se trompent pas quand ils se font collectionneurs », pouvait-on entendre. Pour les plus riches, Breton était un objet de spéculation. Pour les revenus plus modestes, un sujet de fétichisme. Le poète était dans tous ces galets, dans tous ces paniers (adjugés entre 400 et 450 €). Mais dans quel regard était celui qu'il posait ?

« Pourquoi ceux qui reproduisent la nature se trompent-ils, alors que ceux qui reproduisent l'imagination ne se trompent pas ? », interrogeait William Blake. Peut-être parce qu'on ne peut inventer deux fois la même chose. L'imaginaire n'est pas une rente et ce n'est pas à la science non plus que l'on doit la découverte de l'inconscient. Mais, indéniablement, l'atelier composait une forêt d'indices : non pas tant pour voir d'autres choses que pour voir autrement ces mêmes choses souvent présentées ailleurs. Une petite lanterne éclairée en contrepoint des cimaises éclairantes. « On peut se demander dans quelle mesure l'indigence de la végétation européenne est responsable de la fuite de l'esprit vers une flore



imaginaire⁹ » disait Breton. Cette interrogation nous rendrait optimiste à l'aune d'une culture globale qui élève les regards au grain, de ce grain d'images peu sensible à la diversité du monde. Et pourtant, la dispersion de l'atelier a bien eu lieu. Qui se souvient de ces boîtes à curiosités qu'on trouvait jadis sur le dos des colporteurs, le plus souvent des Savoyards, partant sur les routes pour cultiver la curiosité ? L'art à venir n'est jamais là où on le trouve, plus souvent là où il s'invente, sur le seuil même de notre curiosité. « Je vois, j'imagine ! », poursuivait Breton. Le regard, le regard, moins la chose regardée.



Man Ray, photographie de groupe avec Man Ray, André Breton, Benjamin Péret, Wolfgang Paalen, Julie Man Ray, Elisa Breton, Toyen, Georges Goldfayn et une jeune femme, vers 1963. 11 x 14,3 cm. Photo Studio Sebert.
© Archives Calmels Cohen, Paris.

Auteur non identifié, André et Elisa Breton dans une forêt, 1950. 8,7 x 7,4 cm. Photo Studio Sebert.
© Archives Calmels Cohen, Paris.

André Breton dans son atelier. Photo Studio Sebert.
© Archives Calmels Cohen, Paris.

Paul Almary, André Breton rue Fontaine, 1962. Photo Studio Sebert.
© Archives Calmels Cohen, Paris.



- Notes**
1. *Les Cabinets de curiosité*, Patrick Mauriès, Gallimard, 2002.
 2. Dictionnaire dit de Trévoux édité par les jésuites à partir de 1704.
 3. « Les masques sont dits à transformation car ils comportent des pièces mobiles qui permettent au visage de s'animer. » Voir notice de Marie Mauzé, p. 154 du catalogue de la vente Arts primitifs.
 4. « Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu tient dans la première phrase obtenue de cette manière : Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau », in *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Bibliothèque de la Pléiade, Œuvres complètes, tome 2, Gallimard, 1992.
 5. « Le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain », in *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, op. cit.
 6. Une « extraordinaire œuvre d'art total » titrait, en mars 2003, la lettre d'information du ministère de la Culture et de la Communication. Le mur est entré par dation en paiement des droits de succession.
 7. Voir entretien, avec Jean-Jacques Aillagon, *Art Tribal*, n° 2, printemps 2003.
S'il est vrai que l'appartement de Breton était exigu et d'un accès difficile ne permettant pas une ouverture au grand public, la création d'une fondation de Breton et du surréalisme a été soulevée dès sa mort. Breton était soucieux de transmettre son œuvre au plus grand nombre tout comme ses héritiers. Beaucoup étaient désireux de rencontrer la collection telle que Breton l'avait créée. N'a manqué que la volonté politique ; moins l'argent car l'État a beaucoup préempté : (335 lots sur 4 100) et forcément au prix le plus fort, celui du dernier surenchérisseur. Ainsi le manuscrit *Arcane 17*, estimé à 150 000 euros a été préempté par l'État à 836 510 euros avec les frais.
 8. « Le fait social total débouche sur une véritable construction de l'objet de connaissance en anthropologie : non plus focalisée sur les institutions, le droit, les rites, le mariage ou les mythes, qui considérés en soi au prix d'un découpage de la réalité sociale ne sont en somme que des abstractions, mais centrée sur la totalité concrète dans laquelle ils s'insèrent et par rapport à laquelle ils prennent sens en formant système » (J. Jamin, in *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, 1991).
 9. *Martinique charmeuse de serpents*, André Breton, Jean-Jacques Pauvert, 1972.
- Catalogue de vente :**
André Breton, 42, rue Fontaine, vente du 7 au 17 avril 2003. Catalogue : 8 volumes sous coffret, 280 €, comprenant un DVD. Calmels-Cohen, 12, rue Rossini. 75009 Paris. www.calmelscohen.com

4 Jean Roudillon : l'histoire de l'œil jusque dans ses murs

par Philippe Pataud Célérier

Expert, galeriste, marchand d'art, Jean Roudillon est le dernier témoin vivant d'une époque qui ne manquait pas de monstres sacrés. A l'instar d'André Breton avec lequel il échangea quantité d'objets et dont témoigne le fameux « mur » de l'atelier du poète visible au centre Georges Pompidou.

Boulevard Saint-Germain. Le bureau jouxte l'ancien appartement de Guillaume Apollinaire. « Apollinaire écrivait dès 1909 que l'art nègre doit entrer au Louvre. » Jean Roudillon estime le prix d'une icône puis d'un masque africain pour de prochaines ventes aux enchères dont il est l'expert. Si l'esprit est éclectique, le regard est serein ; l'atavisme puissant. Dès 1931, il déambulait avec son père dans la première exposition coloniale. Quelques décennies plus

tard, il expertisait aux côtés de Maurice Rheims, la succession Picasso. « Ma famille baigne dans le milieu artistique depuis 1860. Quatre générations d'antiquaires. « Mon père s'occupait d'art africain dès les années 20 avec Charles Ratton. » Son fils Jean-François tient aujourd'hui la galerie Loft, très impliquée en matière d'art contemporain chinois. Sa première galerie, Jean Roudillon l'a ouverte à la Libération. Suivirent cinq autres galeries avec toujours ses thèmes de prédilection, une

Reliquaire. La calotte crânienne mobile permet de déposer le crâne à l'intérieur du reliquaire. Bois. Art Rhénan, XIV^e siècle. Coll. privée.

Personnage tenant un coquillage bivalve et habillé d'un poncho à damiers. Pérou, Mochica III. Ex-coll. Henry Reichlen. Coll. privée.



Suzanne Duchamp. Huile sur toile, 1913. Coll. privée.

tradition familiale : l'Afrique, l'Amérique, l'Océanie, l'antique et la haute époque : « C'est vrai qu'à cette période les collectionneurs s'intéressant aux arts "primitifs" étaient surtout des artistes. » Le 51 de la rue Bonaparte voyait défiler des peintres, des sculpteurs, des écrivains : De Stael, Magnelli, Matta, Miro, Calder, Tzara ou Breton. « Tzara et Breton venaient d'ailleurs chaque semaine en évitant de se rencontrer. Ils ne s'appréciaient guère. Homme intègre, Breton n'avait pas beaucoup d'argent. Mais il possédait des collections d'objets rapportées de son séjour aux États-Unis pendant la guerre. Aussi procédions-nous toujours par échange. Il venait voir les objets à la galerie, en réservait quelques-uns, — tout ce qui nourrissait son projet intellectuel du moment —, m'en demandait le prix puis me donnait un numéro de téléphone que je ne devais révéler sous aucun prétexte. Rappelons qu'au 42 de la rue Fontaine un petit panneau placardé sur la porte de son appartement dissuadait vite les curieux : « M. Breton ne reçoit pas et ne répond pas au téléphone ». Quelques jours plus tard, je l'appelais, puis me rendais à son domicile avec les objets qu'il avait choisis.

Quant à ceux que Breton voulait me vendre, il les avait disposés sur une vitrine plate. Je les estimais et repartais avec un certain nombre de pièces selon le montant de l'échange. La moitié du "mur" qui est au centre Pompidou est ainsi née de cette opération. Il représente peut-être dix ans d'échanges. »

« Breton choisissait ses objets comme la plupart des artistes ; que l'objet soit rare ou beau, originaire de Nouvelle-Guinée ou d'Afrique, ce n'était pas vraiment leurs propos ; l'objet devait avant tout provoquer un choc visuel, « un coup de poing dans la gueule ». Et ils étaient prêts à tout prendre pour sortir des valeurs bourgeoises du XIX^e siècle. Les artistes se fiaient d'ailleurs davantage à leur œil qu'aux étiquettes attachées aux objets et qui aujourd'hui prennent parfois plus de place que l'objet lui-même. Un jour par exemple, on m'apporte un objet de qualité très médiocre ; quelques semaines plus tard, cet objet avait pour propriété d'avoir été vu par M. Roudillon : effectivement je l'avais vu et même touché ! Alors pour ce qui est des objets ayant appartenu à André Breton, c'est une toute autre histoire. Les polémiques liées à la vente nous l'ont rappelé. »



Spatule à chaux.
Nouvelle-Guinée,
îles Trobriand.
Ex-coll. Festetics
de Tolna et Dr
Stephen Chauvet.
Coll. privée.

Tête en marbre,
1800-200 av. J.-C.
Archipel des
Cyclades.
Coll. privée.



Mais une histoire qui se termine plutôt mal ou bien ? : « Je suis pour que les choses bougent, changent de main. Breton n'avait pas une collection mais un ensemble d'objets très disparates acquis en fonction d'une idée, d'une idée surréaliste. Ce qui a été fait [la vente] me semble être la meilleure solution car un musée qui n'achète plus est un musée mort. Dans ce cas, comment aurait-on pu faire vivre

le musée André Breton étant entendu que les objets qu'il aurait présenté n'auraient eu de sens que parce que c'était Breton lui-même qui les avait achetés. Reste peut-être un musée du surréalisme à créer. Mais encore un énième musée. Je n'en suis pas persuadé. »

5 Le complexe du chat botté

par Bernard Dulon

Attiré dès mon plus jeune âge par les esthétiques dites « primitives », je compris très vite que mes moyens financiers ne me permettraient jamais de réaliser mon rêve : devenir collectionneur, à l'image de mon père. Cinq années d'études en sciences humaines, section ethnologie, ne me permirent pas non plus d'aller à la rencontre de l'œuvre d'art qui se trouvait toujours au centre de mes préoccupations. Ce fut à vrai dire une grande déception. Il ne me restait donc plus qu'à devenir marchand, un terme bien sulfureux pour les milieux que je fréquentais à l'époque.

Pourtant, la différence entre marchand et collectionneur est très ténue car tous deux ne sont que les dépositaires temporaires d'œuvres qu'un jour ou l'autre il faudra bien restituer. Le plus vite possible pour l'un, le plus tard possible pour l'autre. Alors que le marchand doit avoir une compréhension rapide et totale de l'œuvre, le collectionneur peut mettre une vie, mais seulement une vie, pour s'en nourrir. Face à ces deux entités, le musée apparaît comme une institution dotée d'immortalité : le temps y est aboli puisque l'acquisition est éternelle. Il se comporte comme un véritable trou noir qui attire, absorbe et ne restitue rien et c'est pour cela que, à plus ou moins long terme, le devenir d'une œuvre d'art est assurément muséographique.

La rapidité est donc nécessaire au marchand et cette notion de vitesse m'a longtemps fait envisager son rôle comme celui d'un voltigeur de pointe, sorte de chat botté qui, courant loin devant le carrosse de son maître collectionneur, en fait la bonne fortune, je veux dire la collection.

À ma connaissance, le marchand d'art n'a pas de prédateur spécifique. À cause de sa formation — ou plutôt, devrais-je dire, de sa non-formation, comme nous le verrons plus tard —, il est seulement un peu plus vulnérable qu'un autre chef d'entreprise face aux attaques, souvent répétées, des services fiscaux et douaniers. Sa survie, comme celle de toute espèce, ne dépendra que de ses facultés à s'adapter aux bouleversements que subit actuellement l'ensemble de la société. Les vingt dernières années de la pratique de

ce métier ont été marquées par la disparition quasiment totale des collectionneurs issus des classes moyennes de la population. Les médecins, avocats, architectes et autres professions libérales ne peuvent plus aujourd'hui prétendre, sur leurs seuls revenus, à accéder au statut de collectionneur important. Encore une fois, c'est l'histoire sociale et économique de notre époque qui est en cause, une histoire qui concentre les richesses entre les mains d'un nombre restreint d'individus. De surcroît, être collectionneur, c'est sacrifier beaucoup, et la société de l'image et de la communication dans laquelle nous vivons offre bien trop de tentations. Les collectionneurs que j'ai connus dans mon enfance, rognant et économisant sur tout pour finaliser l'acquisition d'une pièce, font désormais figure d'image du passé.

Dans le domaine de l'art, tous les professionnels s'accordent aujourd'hui pour dire que deux types de pièces restent d'un commerce facile, les chefs-d'œuvre et les objets très bon marché. Une fois passée au crible des grandes collections, une pièce qui n'a pas trouvé preneur devient difficilement vendable. On dit qu'elle a été trop vue, mais la réalité est autre : trop onéreuse pour certains et pas assez exceptionnelle au regard des autres, il n'y a peut-être plus assez d'individus susceptibles de l'acquérir.

Quant à la mondialisation, sujet à la mode s'il en est, elle a donné naissance à des monstres, au nombre desquels il convient de citer les grandes maisons de ventes aux enchères. Entre ces sociétés et le monde marchand, il a toujours régné une entente tacite. D'une





part, les enchères sont très médiatisées et créent une cote qui rassure, d'autre part, le volume des produits proposés à la vente permet au professionnel de réaliser parfois d'excellents achats. Enfin, pour les pièces à succès, les enchères se font à la hausse alors que, chez l'antiquaire, on essaye toujours d'acheter à la baisse, et la tentation est alors grande pour nombre de confrères de les utiliser comme un outil de travail performant.

Aujourd'hui ces sociétés sont cotées en bourse. Purs produits de notre économie moderne, elles sont condamnées à s'accroître. Gageons que leurs nouveaux territoires seront un jour celui des marchands d'art. Je dînais récemment en compagnie de hauts responsables de départements de l'une

d'entre elles et leur langage interne qualifiait de « *black market* » l'ensemble des transactions qui leur échappaient. Tout un programme face auquel les marchands du futur seront amenés à organiser une résistance autour des notions de compétence, de déontologie, et, encore une fois, de rapidité d'exécution.

L'ennemi intérieur

Le pire ennemi de l'antiquaire, c'est l'antiquaire. Et je ne veux pas parler ici des rapports de haine attentive qui président parfois aux rapports de deux marchands installés dans le même créneau ou sur le même bout de trottoir. Mais, il faut bien le constater, cette profession est tout de même mal défendue. Si



vous avez l'ambition de devenir un jour boulangier, cordonnier ou peintre en bâtiment, il vous faudra obtenir un certificat d'aptitude professionnelle, sans parler des longues et fastidieuses études nécessaires à l'exercice de nombre de carrières. En bref, pour devenir antiquaire, il suffit de le décider alors que, pour être secrétaire d'antiquaire, il vous faut d'abord obtenir un diplôme de secrétaire.

Ce métier montre donc des contours très flous alors qu'il ne fonctionne que sur l'équilibre précaire du couple désir-confiance. Désir de possession d'une œuvre, confiance en les compétences et l'honnêteté de son dépositaire. Le domaine des arts « primitifs », dans lequel l'objet n'est en général, pour le profane, ni signé ni objectivement daté, est logiquement un de ceux au sein desquels doit régner la plus grande confusion. Ainsi s'installe, en ce moment même, une situation paradoxale et, à ma connaissance, unique : la raréfaction de la marchandise entraîne la prolifération de nouveaux marchands et experts. Ces chantres de la confusion sont maintenant installés sur les marches du temple, tant dans le quartier Saint-Germain à Paris qu'à l'hôtel Drouot ou dans les salles des ventes de province, et rien ne différencie, pour le public non initié mais avide d'événementiel, leur activité d'importation d'artisanat et de vente de copies, du travail souvent moins spectaculaire d'un professionnel spécialisé dans le commerce ou l'expertise de pièces authentiques. Si l'ensemble de la profession semble ne pas encore s'en émouvoir, gageons qu'à moyen terme le mal causé sera irrémédiable car ce sont des générations de collectionneurs qui risquent d'en pâtir.

Même si le marchand d'art « primitif », receleur, faussaire, aventurier ou spadassin, n'a pas bonne presse aujourd'hui, je voudrais terminer sur une note optimiste. Demander à un ancien marchand de superviser un des plus ambitieux projets de la muséologie française*, c'est avouer que personne ne peut facilement apprendre à lire cette vibration ténue qui différencie l'original de la copie et le bon objet du chef-d'œuvre. Or, ces quelques millimètres de sculpture et d'esprit sans lesquels s'enlise toute la perception d'une œuvre sont, pour le bon marchand comme pour le bon expert, rassurants et éblouissants tel un phare dans la nuit, cela leur saute aux yeux, immédiatement, et l'on dit alors qu'ils ont un œil.

Que l'on soit marchand ou collectionneur, le rapport à l'œuvre d'art est toujours très intime, parfois quasi charnel, et la première rencontre avec une pièce importante dans un hôtel — le mot est de circonstance — de ventes aux enchères ou dans l'arrière-boutique d'une galerie est toujours un moment de grande émotion, difficile à partager. Voici pourquoi il est impossible de penser qu'un jour une institution publique ou privée puisse avoir un œil, c'est une affaire d'individu et une histoire d'amour.

* Il s'agit de Jacques Kerchache et du projet du musée du Quai Branly à Paris.

Les photos illustrant cet article montrent l'intérieur du marchand et collectionneur Antony Innocent Moris (1866-1951) que l'on appelait communément le "père Moris".

Après une carrière de militaire aux Indes et au Tonkin, de retour en France il entre dans l'administration en tant que secrétaire dans un commissariat jusqu'en 1914. En 1913, il loue une boutique, rue Victor-Masset, à Paris, pour son amie Marie, où elle vend de la brocante. Après avoir quitté son emploi, Moris vit avec Marie dans le logement attenant à la boutique. Ayant fait la connaissance de marchands persans, il se met à vendre tissus et tapis en provenance de cette région, à la mode à l'époque. C'est en 1913 qu'il achète son premier masque africain, fait la connaissance du marchand d'ethnographie Eymann, du collectionneur Rupalley (dont la vente sera dispersée à Drouot en 1930) et de Joseph Müller. Moris dispersa sa collection de son vivant, Charles Rattou acheta quelques pièces, mais la plupart furent acquises par un autre marchand : Pierre Vérité. Chez cet accumulateur, au sens fort du terme, les murs sont recouverts du sol au plafond, comme en témoignent ces documents photographiques sur lesquels on peut voir de nombreuses armes et casse-tête, une série impressionnante de masques apuéma et de sculptures de Nouvelle-Calédonie entourant un personnage du Vanuatu ; au-dessus de son lit, recouvert d'un tapa océanien, se déploie une panoplie de haches ostensives de Nouvelle-Calédonie, surmontée de masques sénoufo eux-mêmes surmontés de figures de reliquaire kota, l'ensemble coiffé de casse-tête à bec d'oiseau de Nouvelle-Calédonie ; sur une autre photo, masques de Papouasie-Nouvelle-Guinée et africains entourent le meuble ayant appartenu à Sarah Bernhardt, constitué de panneaux sculptés maori rapportés par la fameuse actrice lors de sa tournée en Nouvelle-Zélande, lui-même recouvert de statuettes kongo, d'un bouchon de flûte mundugomor et d'une figure massim ; dans une vitrine, on aperçoit six ivipo'o en compagnie de deux pédales d'échasse des îles Marquises ; les îles kiribati sont également représentées avec des armes en dents de requin, l'Afrique avec des masques fang et punu, une marionnette kuyu, des harpes mangbetu en ivoire, des panneaux en bois sculptés de Madagascar, des têtes réduites jivaro...

© Archives Guy Ladrière.

6 Victor Teicher ou la passion harmonieuse

par Florence Carrie

Américain, Victor Teicher collectionne des objets comme un musicien cherche une succession d'accords. Quitte à les emprunter d'abord pour écouter leurs résonnances avec sa propre collection et trouver peut-être dans cette nouvelle diversité cette autre unité qui en fera l'harmonie.

FLORENCE CARRIE : Quand avez-vous commencé à collectionner ?

VICTOR TEICHER : Je ne suis pas collectionneur par nature, ayant débuté avec les papillons pour passer ensuite et graduellement aux timbres poste et ainsi de suite... Cependant, un ami me suggéra en octobre 1992 de visiter la maison d'Allan Stone, un lieu inhabituel dont il espérait qu'il me toucherait. Allan est un collectionneur de l'extrême avec dix mille objets dont la disposition ne laisse qu'un étroit chemin de la cuisine au salon. Après avoir passé une ou deux heures avec Allan, j'étais convaincu et, le jour suivant, achetai un magazine qui répertoriait divers marchands d'art tribal.

F. C. : Quel est le premier objet que vous avez acheté ?

V. T. : Je possède environ cent quarante pièces, principalement océaniques, puis africaines et précolombiennes. Les premiers objets furent des masques himalayens. Auparavant, j'achetais des objets qui m'attiraient sans raison particulière. Avec le temps, je me tournai vers les figures, en particulier les représentations d'ancêtres, abstraites ou surréelles. J'ai toujours quelques masques achetés à mes débuts, mais ils ont plutôt un rôle décoratif.

F. C. : Que signifie collectionner pour vous ?

V. T. : Collectionner est une forme d'amusement, comme jouer au squash ou participer à un dîner. Il s'agit d'une jouissance physique par les vertus de l'interaction humaine que cette activité engendre. Le but est une réflexion de nature humaine et en tant que telle nous permet une expérience merveilleuse.

F. C. : Avez-vous des endroits privilégiés pour présenter vos objets et changez-vous les pièces de place ?

V. T. : Ils sont disposés dans les trois pièces servant de réception et de salon et dans la bibliothèque. Les œuvres d'art sont comme les instruments d'un orchestre. Lorsqu'ils jouent ensemble, ils produisent des harmonies différentes de celles des solistes. En disposant les objets de différentes façons complémentaires, vous créez quelque chose qui fonctionne heureusement bien mieux que lorsque les sculptures se trouvent isolées.

F. C. : Comment sont-elles organisées ?

V. T. : En fonction des rapports qu'elles entretiennent les unes par rapport aux autres. Leur origine géographique n'influe pas sur leur disposition, mais parfois les matériaux les consti-



tuant oui. Par exemple, une déesse féminine des Cyclades en marbre se trouve à côté d'un silex maya.

F. C. : Êtes-vous toujours à la recherche de nouvelles pièces ?

V. T. : Je visite les galeries et souvent les galeries m'appellent pour me proposer quelque chose qui, leur semble-t-il, me correspond, et m'envoient une photo. Si quelque chose m'intéresse, j'essaie généralement de vivre quelques jours avec avant de prendre ma décision pour voir s'il vit bien avec le reste de la collection.

F. C. : Votre femme partage-t-elle votre enthousiasme dans ce domaine ?

V. T. : Pas vraiment. Mon épouse est particulièrement sensible aux œuvres dérangeantes, spécialement à celles dont les matériaux les



constituant sont d'origine animale tels que cheveux, plumes ou crânes. Dans ce cas, j'oublie l'objet.

F. C. : Faites-vous des recherches avant un achat ?

V. T. : Je m'efforce de comprendre les forces qui habitent l'objet convoité en établissant des comparaisons avec d'autres exemplaires similaires publiés dans des livres de référence ou dans des catalogues de vente de ma bibliothèque, ou bien je vais faire un tour à la collection de photographies du Metropolitan Museum of Art, ou encore je consulte un spécialiste ou un expert.

F. C. : Arrêteriez-vous de collectionner si le lieu dévolu à votre domaine de prédilection était arrivé à saturation ?

V. T. : J'envahirai certainement les autres pièces disponibles de la maison comme la cuisine et la salle à manger, mais certainement pas les toilettes qui, pour moi, ne sont pas un lieu digne d'abriter une œuvre d'art et encore moins propice à sa contemplation. Cependant, si à un certain moment aucune place n'était disponible, je vendrais certaines pièces pour en acquérir de nouvelles.

F. C. : N'avez-vous jamais envisagé d'installer votre collection dans votre bureau ?

V. T. : Non. Mon bureau est le lieu où je vais pour faire de l'argent. La nature de mon travail fait que je peux perdre de l'argent sur une certaine période plus ou moins longue. Parfois, perdre fait partie de mon activité ; parfois, ce peut être le résultat de mes erreurs de calcul, comme lorsque je perds de l'argent pour avoir admiré un objet de grand intérêt qui, sans aucun doute, vaut moins que ce que j'ai payé pour l'acquérir... Une autre méprise que je préfère oublier !

F. C. : Achetez-vous sur Internet ?

V. T. : Parfois, je croise quelque chose d'intéressant sur le site d'un marchand et je demande des informations à son sujet. Cependant, les images sur Internet, souvent flatteuses, ne sont pas toujours le reflet exact de l'objet dans sa réalité. D'un autre côté, une ancienne reproduction n'est pas toujours non plus des plus convaincantes quant aux mérites d'une pièce.

F. C. : Existe-t-il une communauté de collectionneurs ?

V. T. : J'imagine qu'il existe un groupe de collectionneurs ayant les mêmes affinités. Certains d'entre eux se rencontrent régulièrement. Je visite leurs collections et ils se déplacent chez moi.

F. C. : Une approche enrichissante...

V. T. : Certainement, mais il y a différentes approches possibles. Il y a ceux pour qui l'art est essentiellement un investissement comme un autre, qui espèrent gagner de l'argent le jour où ils revendront. Ils aiment certainement les objets, mais leur objectif est l'aspect financier. Cela me semble ridicule, l'art n'étant pas réellement un bon investissement à court terme. Même sur le long terme, les objets doivent obtenir une plus value d'au moins 50 % pour obtenir une rentabilité qui reste généralement relativement faible. Une approche consiste à acheter pour s'amuser et pour les plaisirs qui en découlent. Pour moi, ce qui m'attire dans ces objets, c'est leur intensité et la beauté de leurs formes.

F. C. : Qu'est-ce que vous considérez comme un mauvais achat ?

V. T. : Un mauvais achat se caractérise par quelque chose qui, au bout de quelques

semaines, passe de trois dimensions à deux, devenant du papier peint et passant inaperçu. Il n'y a pas vraiment de raison de conserver quelque chose comme ça.

F. C. : Pouvez-vous éprouver de la jalousie ? Avez-vous un esprit de concurrence ?

V. T. : Non. Si je suis intéressé par un objet acheté par quelqu'un d'autre, je suis heureux pour le vendeur et l'acheteur. Si j'étais jaloux, je n'achèterais jamais rien. C'est une chose de posséder de l'art « primitif » et une autre d'éprouver des sentiments « primitifs ». Je ne suis pas compétiteur. Lorsque je m'intéresse à un objet, il y a un prix que je suis capable d'offrir. Le choix qui se présente à moi est : qu'est ce qui est le mieux ? l'objet ou l'argent ? Ce que quelqu'un d'autre est prêt à offrir pour une pièce ne veut rien dire pour moi.

F. C. : Pensez-vous qu'un collectionneur est puissant et qu'il doit être pourvu d'un ego important ?

V. T. : Il y a un terme pour désigner le collectionneur qui pense être puissant... un imbécile. Un collectionneur est en fin de compte un acheteur. Pour être un acheteur confirmé, vous devez être connaisseur, prendre des risques, admettre de faire des erreurs et être capable de faire évoluer vos idées.

F. C. : Vous semblez être un collectionneur en bonne santé...

V. T. : Collectionner devrait être amusant. Malheureusement, certains collectionneurs sont des maniaque-dépressifs, s'endettant et se mettant ainsi dans une situation vraiment déplaisante. D'autres, avarés, ne partagent pas leurs collections et, au moment de quitter ce monde, réalisent avec regret qu'ils ont perdu la possibilité de partager leur expérience avec les autres.

F. C. : Quelle a été votre plus belle joie en tant que collectionneur ?

V. T. : J'ai beaucoup de plaisir à vivre avec mes objets. Parfois, découvrir que l'un d'entre eux est reproduit sans que cela ait été connu au moment de son acquisition est excitant. Quelquefois il est amusant d'acquérir une pièce une fraction de ce que l'on était disposé à dépenser, on a alors l'impression d'avoir réalisé un grand achat, que cela soit le cas ou pas.

Sculpture aripa, Korewori, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Photo Karin L. Willis.

Sculpture lega, sakimatwematwe, République Démocratique du Congo. Photo Karin L. Willis.

Figure yam, Maprik, région de l'est du Sépik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Photo Karin L. Willis.

Figure abelam, Maprik, région de l'est du Sépik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Photo Karin L. Willis.



F. C. : Êtes-vous fier de votre collection et éprouvez-vous le besoin de la montrer ?

V. T. : Je n'ai pas ce genre de sentiment. L'orgueil est l'un des sept péchés capitaux. Dans quelques mois j'aurai un site Internet où se trouvera la plus grande partie de ma collection. L'objectif de ce site est de partager les images avec d'autres, de recueillir leurs commentaires et d'encourager d'autres collectionneurs à faire de même.

F. C. : Que pensez-vous du marché actuel ?

V. T. : Je pense que le marché a été faible pendant quelques années pour les pièces au-dessous de \$10,000. Les marchands ont un stock de nombreux objets de faible valeur pour lesquels ils n'ont pas beaucoup de demandes. En revanche, en ce qui concerne les pièces importantes, le marché est toujours très actif. Les amateurs disposent de certains adages intéressants à l'encontre du marché, comme : « Achetez le meilleur et oubliez le reste. » Si vous avez suivi ce conseil durant les dernières vingt-cinq années, vous avez réellement bien agi, d'un point de vue financier. De nos jours, c'est l'opinion communément admise. Cependant, il me semble qu'aujourd'hui le ratio des prix pour le top et le meilleur est à son extrême. En fin de compte, conventionnellement, la sagesse est toujours mauvaise. Celui qui achète une Mercedes dix fois le prix

d'une Honda encourra en fin de compte une perte sur la revente.

Un autre adage, cependant, qui continuera à s'avérer juste, préconise d'acheter les pièces les plus belles.

F. C. : Comment vous sentez-vous dans ce marché ?

V. T. : Lorsque j'ai commencé, j'avais 42 ans et j'étais considéré comme un jeune collectionneur. Aujourd'hui, j'ai 52 ans, et je suis toujours considéré comme un jeune collectionneur. D'autres jeunes collectionneurs viendront-ils enrichir ce marché ? Dans le monde dans lequel nous vivons, tout devient de plus en plus de la haute technologie, l'antithèse de l'expérience enfantine que l'art tribal fournit ; le besoin de telles expériences fera de moi un jour un relativement vieux collectionneur.

Remerciements à Virginia-Lee Webb.

7 Entretien avec Udo Horstmann

par Dominique Remondino

Udo Horstmann est un chasseur au repos. Sans cesse épaulé par son épouse Waltraud, il a constitué en moins de deux décennies une collection d'Art tribal étonnante de qualité et de diversité.

Le collectionneur nous accueille dans sa vaste demeure au bord du lac de Zoug dont l'intérieur moderne respire l'équilibre et le bon goût. Parmi des tableaux modernes sont disposés de façon très aérée de grands objets africains et océaniques : un énorme fétiche à clous, un casse-tête des Marquises, un grand fétiche Songye, une statue Bongo... Puis l'hôte nous invite à le suivre à l'étage inférieur et nous prie de le précéder dans une petite pièce.

Le spectacle est renversant, à vous couper le souffle : sur une dizaine de mètres carrés, plus d'une centaine d'objets sont disposés sur des étagères, du sol au plafond. Et quels objets ! Où que le regard se pose, on devine un superbe objet africain, on reconnaît une pièce vue dans une publication.

Udo Horstmann se tient à côté, un petit sourire aux lèvres. Ces objets sont présents, comme s'ils avaient toujours été là, mais au fil de la discussion on découvre quels efforts immenses il a fallu déployer pour les rassembler.

« Aujourd'hui la « période de chasse » est terminée », explique Udo Horstmann, « même si la collection continue à vivre et à évoluer, mais d'une manière beaucoup plus posée ».

DOMINIQUE REMONDINO : Votre collection d'art africain fait désormais partie des collections importantes et connues. Pouvez-vous me dire comment vous avez débuté ?

UDO HORSTMANN : Tout a commencé en Afrique du Sud, à Johannesburg, au début des années 1970. Nous avons fait la connaissance de gens qui collectionnaient entre autre de l'art africain, des objets d'Afrique de l'Ouest tels que nous en avons vus dans les musées. (En fait, ils leur ressemblaient seule-

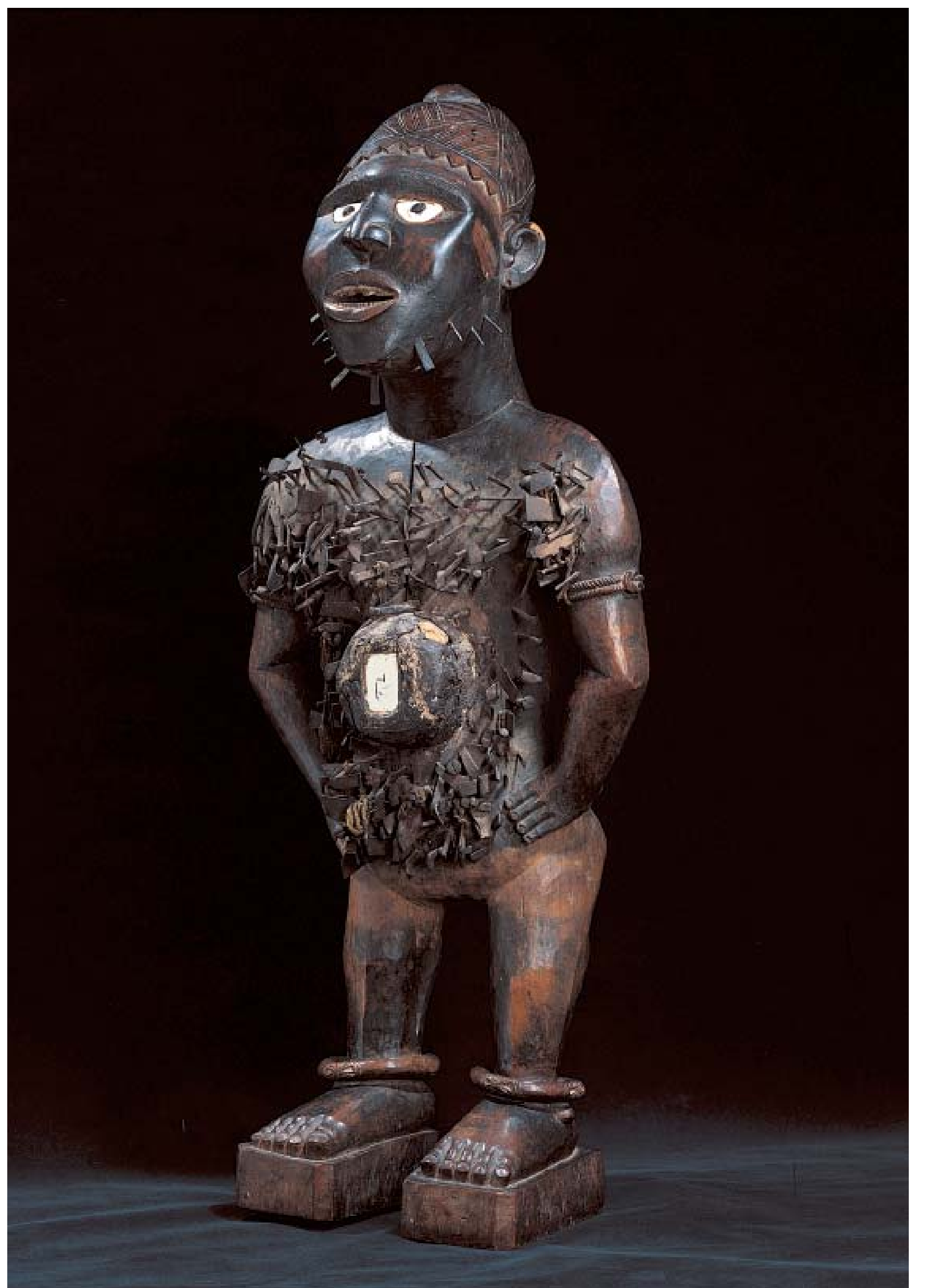
ment, mais cela, nous ne l'avons compris que bien plus tard). Nous étions donc enchantés et nous avons commencé à acheter des statues et des masques chez eux et dans des boutiques de curiosités.

En 1976 j'ai repris un poste de négociant en matières premières auprès d'une entreprise américaine à Zoug, en Suisse. Je profitais de mes nombreux déplacements à l'étranger pour visiter des musées, rencontrer des marchands et des collectionneurs pendant mes loisirs. J'ai alors vite compris que j'avais fait fausse route jusque là. Et puis arriva l'année 1978. Christie's proposait une partie de la Collection Joseph Mueller en salle de vente à Londres. La décision d'un nouveau départ fut prise : nous nous sommes débarrassés de ce que nous avions déjà accumulé et nous avons pu acquérir quelques pièces de la collection Mueller.

D. R. : Est-ce que vous possédez encore ces objets ?

U. H. : Oui, une statue téké, reproduite dans le *De Zayas* en 1916 ainsi qu'une petite pièce Songye, anciennement Hans Himmelheber. L'apprentissage a réellement débuté à partir de ce moment : j'ai de plus en plus fréquenté les marchands, visité les musées et les collectionneurs, acheté et étudié les livres ... presque un second métier. Parfois on avait l'impression d'avoir acheté l'objet parfait, puis en cherchant on a toujours fini par trouver un exemple encore plus élaboré, plus raffiné, plus « dynamique », plus expressif. En fin de compte, nous voulions nous approcher le plus possible d'une idée de la perfection et, souvent, il s'agissait beaucoup plus de temps et de patience que d'une simple question d'argent.

Fétiche mangaaka, Nkonde, R. D. C. (Angola, région de Cabinda). Bois, clous, métal, céramique et miroir. H. : 110 cm.





(De gauche à droite et de haut en bas)

Trois sifflets cérémoniels punu, Gabon ; yombe, R. D. C. ; bembe, R. D. C.
Bois et corne.
H. : 10 cm, 14,5 cm et 12 cm.

Bouclier kerewe, Tanzanie.
Écorce tressée.
H. : 122 cm.

Charme de beau temps, îles Carolines, Onoum.
Bois, pigments et épines de raie.
H. : 26,6 cm.



Charme de beau temps, îles Carolines, Ngulu.
Bois, pigments et épines de raie.
H. : 35 cm.

Pendentif punu, Gabon.
Bois. H. : 3 cm.
Ex-coll. Robert Visser.



Figurine vili/yombe, R. D. C.
Bois. H. : 5 cm.
Ex-coll. Robert Visser



D. R. : Comment peut-on caractériser votre collection ?

U. H. : Dans son ensemble ce n'est certainement pas une collection de types ou de séries. Il s'agit plutôt d'une collection inspirée par des penchants personnels. Nous vivons avec elle et elle doit vivre aussi : elle se transforme constamment, non pas en profondeur, mais il y a toujours des choses en mouvement.

D. R. : Vous avez récemment publié votre collection, ou du moins une partie importante dans un ouvrage intitulé « The Power of Form ». Est-ce que ce titre reflète l'aspect qui vous intéresse le plus dans un objet d'art primitif ?

U. H. : Nous avons eu, et avons encore, une attirance pour les œuvres très stylisées. La forme et la variété des formes ont toujours eu leur importance, mais aussi la puissance expressive.

Étuis à poudres, tsonga/zulu, Afrique du Sud.
Bois, ivoire et corne.



D. R. : Est-ce qu'il existe un objet de votre collection qui exprime tout particulièrement ce qui vous fascine dans l'art africain ou océanien ?

U. H. : Si je devais en désigner un, je choisirais un appuie nuque shona. La représentation abstraite d'une figure humaine est pour nous quelque chose de fascinant. Mais ce pourrait être aussi un pendentif Lobi en ivoire ou une pagaie cérémonielle de l'île de Pâques.

D. R. : Chaque collectionneur a sa propre manière de vivre avec ses objets. Ce qui m'a frappé chez vous, c'est votre « réserve » : sur un tout petit espace vous entreposez la plus grande partie de votre collection. Quand on entre pour la première fois dans cette pièce on est suffoqué.

U. H. : Nous avons décidé de n'exposer qu'un petit nombre d'objets dans notre espace de séjour pour que ceux-ci soient mis en valeur, d'où la nécessité de ce lieu de réserve. Cela nous permet aussi de les échanger de temps en temps et de les voir différemment.

D. R. : La question de l'authenticité d'objets africains est un sujet de discussion omniprésent dans les milieux des collectionneurs et des marchands. Chacun achète tôt ou tard un objet qui doit être considéré comme un faux et il existe probablement peu de collections privées ou publiques qui n'en possèdent pas. Qu'avez-vous à dire à ce sujet ?

U. H. : Personne n'est infallible, même pas les soi-disant grands marchands. Par contre on apprend beaucoup en faisant ses propres expériences. C'est d'autant plus le cas pour les collectionneurs privés, qui payent leurs erreurs par un douloureux trou dans leur por-

tefeuille, alors que ce sont les contribuables qui font les frais des erreurs des conservateurs de musées où les acquisitions malheureuses disparaissent dans les réserves.

Les copies deviennent de plus en plus redoutables (nous ne parlons bien entendu pas des copies grossières qui se fabriquent toujours) et, si par le passé on pouvait se permettre d'acheter sur un coup de cœur, on doit aujourd'hui essentiellement se fier à son œil et à sa tête.

D. R. : Que pensez-vous des méthodes d'analyse et de datation scientifiques, comme le C14 ou la thermoluminescence, qui sont de plus en plus fréquemment utilisées pour authentifier des objets ?

U. H. : Ces tests sont très importants, cependant ils ne peuvent pas à eux seuls décider si un objet est authentique ou faux ; la typologie et l'expression jouent aussi un rôle essentiel.

L'âge de certains objets d'Afrique de l'Ouest qui se trouvent sur le marché est impressionnant. Mais sont-ils réellement aussi anciens ? Plusieurs vieilles mosquées se sont effondrées ces dernières années sous la pluie et les tempêtes fournissant des poutres centenaires aux faussaires.

Les tests de thermoluminescence et autres analyses scientifiques ne démontrent pas tout non plus, à part pour certaines analyses de surface ou de matière qui peuvent prouver qu'un objet est récent de par sa composition chimique ou qu'il s'agit d'un assemblage. L'aspect typologique reste déterminant. Par ailleurs, pour les bronzes du Bénin par exemple, il est difficile de faire ses propres expériences, de même que pour des objets en bois, et les rares experts sur ce domaine ne sont plus tout jeunes. D'autre part, une provenance démontrable peut aussi être utile.

D. R. : Contrairement à beaucoup d'autres collectionneurs vous cherchez à entrer en contact avec le plus de collectionneurs et de marchands possible et vous êtes connu pour ne pas mâcher vos mots. Est-ce que vous pensez que vous avez un rôle à jouer, en quelque sorte une mission à accomplir ?

U. H. : Une mission certainement pas, mais il est vrai que nous sommes intéressés à ce qu'il y ait un marché plus ou moins sérieux. Finalement les collectionneurs n'ont qu'à s'en prendre à eux même s'ils croient toutes les



**Masque ibibio,
Nigéria.
Bois. H. : 28 cm.**



**Statue sakalava,
Madagascar.
Bois. H. : 96 cm.**



**Couple vili,
R. D. C.
Bois.
H. : 18,5 cm.
Ex-coll. Robert
Visser.**



histoires de certains marchands sans réfléchir et apprendre. Le retour de manivelle suit généralement avec quelque retard quand les objets ne se revendent pas en salle de vente ou à un prix très inférieur au prix d'achat. Quand il s'agit de collectionneurs qui me sont proches, ça me peine pour eux c'est vrai, mais en fin de compte chacun doit savoir ce qu'il fait et vivre ses expériences.

D. R. : Pendant ces dernières années un public de plus en plus large s'est intéressé à l'art primitif et à son marché. Je pense que les grandes ventes comme Goldet, Gaffé, Breton et d'autres y ont contribué. Quel est votre avis ?

U. H. : Ce sont plutôt les répercussions de grandes expositions comme *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle* ou *Africa, the Art of a Continent* et d'autres, mais aussi celles de l'ouverture du Musée Beyeler à Bâle. Ces événements ont encouragé un certain nombre de personnes dans le monde entier à s'intéresser sérieusement aux arts anciens de l'Afrique et de l'Océanie. Nous pensons que c'est une évolution très positive.

D. R. : Y aura-t-il un jour une vente *The Udo & Wally Horstmann Collection* ?

U. H. : Ce n'est pas prévu, mais pas à exclure non plus.

D. R. : Est-ce que vous pensez qu'on peut encore commencer à collectionner l'art africain de nos jours ?

U. H. : Absolument. Mais cela nécessite beaucoup d'autodiscipline. Il faut former son propre goût, voir le plus d'objets possible, avoir de la patience et acheter de préférence une bonne pièce par année que plusieurs objets moyens. Par ailleurs on peut discuter des modalités de paiement avec tous les marchands. Au début les idées de prestige sont à éviter : on peut très bien commencer par un bel appuie-nuque, une poulie, une flûte, un textile ou une vannerie, le choix reste vaste... Vous savez, pour nous les années 80 étaient de grandes années, même si nous jalouions déjà les collectionneurs actifs pendant les années 70. Mais ceux-là devaient faire de même quand ils pensaient aux collectionneurs de la décennie précédente.

8 52, rue Mazarine : de l'école à la « chine »...

par Patrice-Flora Praxo

Je suis invitée chez Jean-Pierre Laprugne pour apprendre deux ou trois mille choses que j'ignore de lui. Collectionneur et marchand, il est le créateur de la galerie Mazarine 52 à Paris.

Il est 17 heures et Renaud Vanuxem me rejoint au pied de l'immeuble. Ce sera lui le deuxième protagoniste d'une conversation que je désire avoir entre un « ancien » et un jeune passionné d'arts premiers, galeriste également, collectionneur, à la vocation née dès le plus jeune âge. C'est lui qui reprend le flambeau du lieu culte du 52 de la rue Mazarine.

Après qu'Angéla, la femme de Jean-Pierre Laprugne, est venue nous ouvrir la porte du sanctuaire, voici, assis dans un confortable fauteuil, le visage serein et la voix tranquille, le maître des lieux qui nous attendait. Mes yeux osent à peine se poser sur ces objets d'« arts primordiaux » (ainsi que les désignait André Malraux) qui peuplent la grande pièce du salon. Ces masques lobi, ces bakota et tous les autres offrent une vision idéale amplifiée par la lumière d'automne qui inonde l'appartement. C'est lorsque je me rendis la toute première fois au musée Dapper, avenue Victor-Hugo, que je ressentis cette sensation aussi puissante qu'étrange. En quittant le premier étage du musée, les mots « héritage », « créativité » et, je précise bien : « œuvres d'art », ne quittaient mon esprit. Je sus alors que ma solitude ne serait plus jamais la même.

PATRICE-FLORA PRAXO : Racontez-nous la naissance de votre passion pour les arts dits « primitifs ».

JEAN-PIERRE LAPRUGNE : Mes deux premiers objets sont le masque gris à cornes et le petit que vous voyez là : deux masques lobi du Burkina Faso. Ils sont reproduits dans le livre de Piet Meyer, *L'Art des Lobi*. Je les ai trouvés ensemble chez un petit brocanteur de mon quartier d'alors, à la porte de Saint-Cloud, en 1957. Je faisais des courses, comme chaque jour, et la brocanteuse m'a interpellé : « Monsieur Laprugne, j'ai des objets pour vous ! » et elle me montra alors quatre masques. À cette époque, je collectionnais les armes, mais elle m'a si bien fait l'article que tout mon salaire mensuel d'instituteur y est passé. Il s'est avéré que deux des objets étaient faux. En revanche, les deux autres, très anciens et très beaux, étaient authentiques.

Ma rencontre avec Alain Schoffel a été décisive. J'avais vingt-deux ans et lui quinze. À son contact, j'ai appris ce que signifiait la notion d'« objet d'art » : un objet d'une évidente beauté, provenant d'une tribu rare, n'étant pas seulement un témoin ethnographique. À ce moment-là, Alain partait pour le Portugal sur sa mobylette chercher des objets ; il allait encore chiner à Londres. C'est lui qui a lancé la mode à Paris des objets océaniques.

Jean-Pierre Laprugne.
Octobre 2003.
Photo P.-F. Praxo.

Jean-Pierre Laprugne.
Grèce, 1968.
Photo Angela Laprugne.



RENAUD VANUXEM : Quand as-tu décidé d'abandonner l'enseignement pour te lancer dans la brocante puis, ensuite, d'acheter une galerie ?

J.-P. L. : Je faisais déjà des échanges et, de temps en temps, des ventes. Je me suis rendu compte alors que je pouvais mieux gagner ma vie ainsi qu'en étant instituteur. Et, surtout, en faisant quelque chose qui me passionnait. **R.V. :** Donc tu es passé de l'école à la « chine »... Ou, mieux encore, à « l'école de la chine », ce qui est je crois la meilleure méthode pour apprendre à connaître les objets.

J.-P. L. : L'école supérieure des trottoirs des puces !

R.V. : J'aime beaucoup l'expression parce que tu es, en effet, de ceux qui ont connu la grande époque des chineurs.

J.-P. L. : Là j'ai connu tout le monde. Tous ceux qui ont aujourd'hui pignon sur rue, qui ont ouvert des boutiques, des galeries, je les ai connus comme chineurs : Pierre Robin, Jean-Michel Huguenin, Robert Duperrier, Daniel Hourdé. Je pense à Félicia Dialossin qui a été extrêmement bienveillante à mon égard, à Marie-Ange Ciolkowska qui, elle aussi, a été une figure importante dans le cercle des passionnés. En 1971, j'ai ouvert un stand aux puces que j'ai revendu en 1974. La même année, j'ai monté une crêperie aux

Halles que j'ai revendue en 1977 pour très vite acheter une galerie. J'en avais marre de faire la vaisselle (*rires*).

R.V. : À l'époque des premières chineuses, tu opérais dans les « grands déballages ». Est-ce que ce sont toujours les mêmes ?

J.-P. L. : Il y avait La Villette, il y eut pendant un temps le Parc Citroën, Richard-Lenoir aussi... C'est sur des brocantes comme celles-là que j'ai rencontré des figures comme Émile Bouchard, passionnant, charmant, pittoresque. J'ai trouvé beaucoup d'objets de cette manière. Évidemment, il y a les salles des ventes, les contacts avec les collectionneurs une fois que l'on est établi. Ils sont toujours vendeurs d'un objet qu'ils regrettent d'avoir acheté.

R.V. : Par rapport aux différentes manières d'acheter, tu as connu l'âge d'or de la chine dans les années soixante, soixante-dix ?

J.-P. L. : C'était déjà la fin de l'âge d'or... Avant, les objets apparaissaient parfois pour rien ; à présent, tout est très étalonné, précis, pointu...

R.V. : Dans les différentes manières de travailler, il y a évidemment la chine qui sera de moins en moins possible pour les jeunes marchands et les collectionneurs. Il faut à présent voyager, se déplacer pour aller voir les objets. Pour rendre les collections plus attractives, il

faut devenir mobile. Les ventes aux enchères, par rapport aux marchands, sont à double tranchant, ce sont nos concurrents directs.

J.-P. L. : Bien que Guy Loudmer (commissaire-priseur) qui a saisi le filon de l'art primitif ait été un concurrent redoutable, il a donné des bases à tout cela en organisant des ventes régulières, bien orchestrées, bien cataloguées.

R. V. : Ses ventes étaient destinées aux vrais amateurs, aux initiés. Au contraire de certaines ventes récentes qui, bien dirigées sur le plan marketing, ont ouvert les arts « primitifs » à des collectionneurs venus de l'art moderne. Ce sont eux qui ont fait exploser les prix. C'est Raoul Lehuard qui appelle ce public-là : « les autres ». Il s'agit de gens qui ont « entendu parlé » de l'art « primitif » et qui veulent absolument avoir au moins un objet chez eux. Pour des gens passionnés comme Jean-Pierre et moi, la passion des objets est profonde. L'argent est toujours moins cher que les objets, il n'est qu'un moyen de les acquérir, la finalité étant les objets eux-mêmes parce qu'ils sont porteurs d'univers, de poésie...

JPL et RV (ensemble) : De rêve.

R. V. : On fait ce métier non pour s'enrichir d'un point de vue financier, mais pour s'enrichir de la valeur symbolique des objets, de leur sens, de leur esthétique. L'enrichissement est à ce niveau-là. Après, si l'on peut constituer une belle collection privée, en fin de parcours, tant mieux, c'est aussi le but. Mais la réelle dimension, c'est...

JPL et RV (ensemble) : La passion.

R. V. : Pourquoi t'es-tu levé tous les jours pendant trente ans à cinq heures du matin ?

JPL (sourire) : Pas tous les jours...

R. V. : Mais, Jean-Pierre, tu as été, et je pense que tu resteras, un chineur redoutable. Tu as été le roi des chineurs !

J.-P. L. : J'ai chiné quelques bonnes choses, mais j'ai beaucoup acheté aussi. Je ne donnais pas ma part aux chats !

R. V. : Dans la chine, il y a une dimension profonde de la trouvaille ? On chine pour éventuellement trouver des trésors...

J.-P. L. : Il est vrai que, de temps en temps, ça arrive, mais c'est rare. C'est alors un petit miracle ?

R. V. : J'aime beaucoup l'usage qui fait dire de celui qui trouve un trésor qu'il en est l'« inventeur ». On invente un trésor... Dans l'univers des arts primitifs, c'est très vrai. Vous



Renaud Vanuxem.
Octobre 2003.
Photo P.-F. Praxo.

« inventez » un trésor et c'est un trésor parce que vous savez ce qu'il est, d'où il vient, où il a été conçu, et pour quel usage. Vous le réincorporez dans son histoire et dans son sens.

J.-P. L. : C'est lui donner sa dimension...

R. V. : Le sauver du néant.

P.-F. P. : Pensez-vous avoir contribué à l'énergie déployée autour des arts primitifs dans le quartier Mazarine-Jacques Callot-Guénégaud-rue des Beaux-Arts ?

J.-P. L. : Oui, bien évidemment.

R. V. : Je peux en parler. Mes premiers souvenirs de collectionneur, c'était chez toi, Jean-Pierre.

J.-P. L. : Ton frère et toi, vous deviez avoir sept, huit ans ?

R. V. : Il y a vingt-cinq ans !

P.-F. P. : Que s'est-il passé ?

J.-P. L. : Ils sont arrivés, son frère et lui, excités comme des sauterelles sur un champ de blé : « Oh, papa, regarde ça ! Oh, papa, c'est quoi ça ? » Ils semblaient déjà très au courant.

R. V. : À cette époque, il y avait déjà la maladie de « la collectionnite » dans la famille.

J.-P. L. : On est devenus amis et Renaud a chiné, m'a vendu des objets, il m'en a acheté ?

R. V. : Ensuite, avec mon frère, j'ai ouvert ma galerie juste à côté, au 54 rue Mazarine...

Bracelet en dents
de cochon
sauvage, îles
Hawaï et collier
en dents de
cachalot, îles Fidji.



J.-P. L. : On a tissé des liens au-delà du simple voisinage, des liens amicaux.

R. V. : Je voudrais ajouter que pendant trente ans, dans la boutique de Jean-Pierre, il s'est passé en permanence quelque chose.

J.-P. L. : Les gens arrivaient vers 14 heures, cinq, six personnes qui venaient là pour voir ce que j'avais trouvé. Je chine chaque samedi matin.. J'ai dû en créer des collectionneurs ! À la boutique, on n'avait pas besoin de sonner. On entrait, on s'asseyait.

R. V. : C'était un lieu de convivialité, d'échange au niveau du quartier, un centre névralgique pour des informations, pour des rencontres. La dimension humaine d'une boutique est très importante. C'est cela que je vais essayer de faire perdurer.

P.-F. P. : Monsieur Laprugne, qu'attendez-vous de Renaud à la réouverture de la galerie ?

J.-P. L. : Tout d'abord, je suis heureux que ce soit lui qui reprenne ce que j'ai construit. Ensuite, la galerie continuera avec son style à lui, les gens entreront, viendront s'asseoir... Et je compte bien venir y passer quelques après-midi !

R. V. : Tu y auras un fauteuil marqué à tes initiales (*rires*). Je ne travaillerai pas comme Jean-Pierre, c'était sa façon de faire, son talent. Ce fut aussi son histoire, comme son

réseau qu'il tissa avec des gens depuis de nombreuses années. À une autre époque de la chine. Je vais essayer de faire des expositions thématiques, au moins une fois par an. Je vais garder cet esprit de la chine, c'est-à-dire trouver un objet le matin et le revendre l'après-midi, sans en faire pour autant un « objet d'art » avec un socle et un spot. Les deux manières de travailler peuvent être complémentaires. Je voyage beaucoup pour chiner...

J.-P. L. : J'ai connu la fin d'un âge d'or. Toi, tu connaîtras la fin de la chine. Dans quinze ou vingt ans, tout le monde saura ce que sont un bateké, un bembé ou une baoulé.

R. V. : Le phénomène de mode m'inquiète quant à la qualité du marché futur. Ceux qui connaissent les objets comme toi, comme les connaissait Émile Bouchard, il n'y en aura plus beaucoup.

P.-F. P. : La réouverture de la galerie est prévue pour quand ?

R. V. : Je prépare une exposition avec catalogue pour une inauguration qui se fera début mars 2004. Je mettrai un point d'honneur à ce que l'exposition dans « ta » galerie soit un événement qui marque.

9 L'homme du Sépik : la vie de collectionneur de John Pasquarelli

par Crispin Howarth

John Pasquarelli a vécu de nombreuses vies : politicien, chasseur de crocodiles, négociant, artiste paysagiste, mineur, officier de patrouille et collecteur d'objets du Sépik. La plupart de ces pièces, collectées sur le terrain, se trouvent aujourd'hui dans des musées, partout dans le monde, témoins des cultures du Sépik.

CRISPIN HOWARTH : Comment vous êtes-vous retrouvé sur le fleuve Sépik ?

JOHN PASQUARELLI : Je me suis rendu en Papouasie-Nouvelle-Guinée fin 1959, après des études à l'université de Melbourne et une mission dans les mines d'opale de Coober Pedy au sud de l'Australie. Mon père et son neveu avaient servi en Papouasie-Nouvelle-Guinée pendant la Seconde Guerre mondiale et un compagnon d'armes de mon père, Bill Dishon, qui travaillait pour l'administration australienne dans ce pays après la guerre, me recruta en tant que « kiap » ou « aspirant officier de patrouille » (kiap étant le terme pidgin pour officier de patrouille). Ma première affectation fut le poste d'Angoram sur le bas Sépik début 1960 où je fis mes classes. Je démissionnai de ma fonction avant même d'avoir accompli mes premiers vingt et un mois de service. Encouragé par Johnny Young, recruteur indigène et négociant établi avant la guerre, je décidai de rester sur le fleuve Sépik pour vivre de la chasse aux crocodiles. Au début, je travaillais sur le fleuve Ramu puis j'établis des magasins au poste d'Ambuti sur le moyen Sépik, la May River et à Amboin, mon camp de base se trouvant à Angoram.

En 1964, alors que j'entamais à peine ma vingt-septième année, je gagnai le siège d'Angoram aux élections de l'assemblée de Papouasie-Nouvelle-Guinée et je devins alors le plus jeune membre d'un parlement du Commonwealth.



Fig. 1 (page précédente). John Pasquarelli en compagnie de son bouclier préféré.

Fig. 2. Habit cérémoniel, village de Gwaia, fleuve Ramu, 1962. Ex-coll. George Kennedy. Appartient aux collections de l'UCLA, Los Angeles.



En même temps que je tirais les crocodiles avec mon équipe de travailleurs locaux, je commençais à acheter des peaux de crocodile aux chasseurs indigènes. Ce négoce m'emmena vers les tribus vivant le plus en amont du Sépik, sur les rivières April, Frieda, May et Leonard-Schultze. Je m'exprimai rapidement très correctement en pidgin de même que

j'acquis une bonne connaissance pratique du latmul (parlé sur le moyen Sépik).

C. H. : Quand avez-vous commencé à collecter pour les musées ?

J. P. : Durant la période où je faisais du négoce, j'ai rencontré le Dr Alfred Buhler, du Musée ethnographique de Bâle courant 1963. Le Dr Buhler venait au Sépik depuis les années 50 et collectait activement sur le terrain pour son musée. Il s'intéressait à une paire de tambours à fente du village de Kamindibit que j'avais à l'époque en ma possession. À la suite de cette première affaire, je fus nommé représentant du musée pour la région du fleuve Sépik et eus comme interlocuteur principal le professeur Carl Schmitz. J'entrepris plusieurs expéditions de collecte pour Bâle, me concentrant sur les tribus situées au-delà d'Ambuti.

Je récoltai une large variété d'objets allant des outils aux tambours à fente en passant par les armes, les boucliers et autres objets d'art et d'ethnographie. Voici un exemple type d'un bordereau d'expédition tel que j'en envoyais à Bâle : « 12 brassards tissés, 2 pilons à sagou venant de Pawki sur la rivière Frieda, 1 bracelet d'archer. 4 gouges en dents de rat, 7 charmes de chasse en os humain de Yapitowi, 10 outils en pierre, 3 allume-feu de Yapitowi. Un bouclier de Walio. 3 boucliers de Palu. Un bouclier de Apiap. Un bouclier de Yapitowi.

Fig. 3. Indigènes jouant de la flûte dans le hangar de John Pasquarelli, à Angoram. Collectée dans le village de Kubka, peuple Woguma. Illustrée dans *Crocodile & Cassowary*, D. Newton, Museum of Primitive Art, 1971, fig. 97 et 98.





Fig. 4. Crochet à suspension, village de Kanganaman, fleuve Sépik, avant 1966. Désormais au Metropolitan Museum of Art, New York..



Fig. 5. Détail d'une pagaie sculptée par Ludwig Somare Sana, village de Karau, Murik Lakes. Longueur de la pagaie : 2,07 m, hauteur de la statue : 33 cm.

Une proue de canoë de Kubkain. Une proue de canoë de Swagup... »

J'ai même envoyé à Bâle une petite case de brousse, après avoir numéroté tous ses composants pour qu'elle puisse être reconstituée !

C. H. : Lors de vos expéditions, qu'escomptaient les indigènes en échange de leurs objets ?

J. P. : Quand je négociais avec les gens du haut Sépik, j'échangeais principalement des marchandises : à cette époque, l'argent ne présentait que peu d'intérêt pour eux car ils n'étaient pas encore engagés dans des formes moderne de commerce. L'acier sous la forme de haches, de machettes ou de couteaux était extrêmement apprécié, de même que n'importe quel acier ou fer brut pouvant servir à fabriquer un outil. Des lames plates remplacèrent rapidement les haches en pierre.

Le bouclier représenté sur une des photos illustrées ici fut échangé contre de l'acier¹. Près de trente hommes de Samambu étaient présents quand je négociai ces boucliers et je me rendis compte qu'ils ne disposaient que

d'une seule très petite hachette en acier qu'ils se partageaient entre eux. C'était une antique hache allemande usée pratiquement jusqu'au manche : quelle excitation fut la leur quand je leur tendis plusieurs haches, couteaux et machettes !

C. H. : En tant que leur représentant, le musée vous demandait-il des informations d'ordre ethnologique sur les indigènes que vous rencontriez ?

J. P. : Oui, on attendait de moi tous les détails habituels sur la provenance des objets et je n'hésitais pas à rédiger des rapports détaillés lorsque c'était nécessaire. Par exemple, il m'arriva d'écrire : « Dans le village de Pakwi, j'ai observé un groupe d'indigènes en train de manger des moustiques. Ils attendent patiemment qu'un moustique se pose sur leur peau et alors ils l'écrasent et l'avalent. J'ai vu un type manger vingt moustiques de cette façon. Je n'ai jamais observé ça ailleurs. » Ou encore : « En amont de la rivière Frieda et de la Leonard-Schultze, les gens dorment sans protection contre les moustiques, étendus sur des sortes de plates-formes très dures, au-dessus

d'un feu se consumant lentement. Ils ne tissent pas de nattes et j'en ai vu certains qui dormaient pratiquement dans l'âtre. Les couvertures que je leur ai proposées dans les échanges ont été fortement appréciées. »

Le professeur Schmitz m'avait donné une liste des objets ethnographiques que le musée recherchait tels que des gourdes à chaux, des ustensiles, des outils, des instruments de musique, des tambours, etc. L'« art » était présent sur cette liste en compagnie d'instructions explicites : « Plus vous pénétrerez dans les montagnes, moins vous trouverez de sculptures en bois ; à la place, les peintures, écorces ou vêtements nous intéressent de même que tous les ornements peints. Tous les types de sculptures en bois doivent être recherchées. »

J'ai un don naturel pour la collecte bien que ne possédant aucune formation en matière de beaux-arts ou d'anthropologie ou de quoi que ce soit. Ma mère collectionnait les meubles coloniaux australiens et je partageais son intérêt pour eux. À mon premier contact avec l'art du Sépik, j'ai été fortement impressionné, et, grâce à quelques informateurs, j'ai rapidement acquis une bonne connaissance de leurs cultures spectaculaires.

C. H. : Il est de notoriété publique que vous avez fait campagne contre les Missions chrétiennes en Papouasie-Nouvelle-Guinée alors que vous étiez un homme politique entre 1964 et 1968. Pourquoi ?

J. P. : Je me suis rapidement rendu compte, à la suite de discussions avec les indigènes et certains Européens que la mission catholique en particulier avait, à travers les efforts de certains de ses prêtres, causé beaucoup de tort aux cultures indigènes. Ces missionnaires incitaient leurs catéchistes du Maprik et du moyen Sépik à brûler les objets d'art et les maisons de réunion tambaran sous prétexte qu'ils étaient l'œuvre du démon.

Johnny Young, qui s'était installé au Sépik entre les deux guerres, me parlait abondamment du comportement de certains missionnaires catholiques allemands et de leur entreprise de destruction des œuvres d'art. À l'époque où j'étais impliqué dans la politique, j'ai fait campagne pour que les entreprises commerciales des missions soient taxées dans la mesure où elles concurrençaient les hommes d'affaires indigènes ou expatriés.

En 1965, j'ai déposé une motion pour que la

maison tambaran du village de Kanganaman — dont plusieurs des poteaux avaient été sculptés avant l'arrivée des Européens —, fût déclarée Patrimoine culturel national.

Ma campagne « anti-mission » me valut le titre d'agent du démon de la part des membres du Parlement qu'ils soient indigènes ou expatriés. Mon sens de l'humour me permit de supporter cette critique pour le moins exagérée.

C. H. : Je suppose que les missions avaient aussi des côtés positifs ?

J. P. : De nombreuses missions œuvraient pour promouvoir l'éducation et la santé. Ainsi, le fameux Père Franz Kirschbaum, prêtre appartenant à la société de la Parole divine officiant avant la Seconde Guerre mondiale, avait collecté plus d'un millier d'œuvres d'art qu'il avait envoyées en Allemagne. Les générations présentes et futures des populations du Sépik peuvent lui être reconnaissantes pour avoir documenté et sauvé ces pièces en les envoyant en Allemagne où elles ont pu être conservées dans de bonnes conditions.

Mais il y avait également le revers de la médaille : des prêtres comme le Père Lehner, de Marienberg, qui collecta beaucoup dans les régions des lacs Pora Pora et Murik, vendit ces pièces à des fins commerciales. Une des tactiques pour acquérir ces objets reposait sur une sorte d'intimidation religieuse : on disait aux indigènes que leur art était l'œuvre du démon et pouvait apporter des calamités à leur village.

C. H. : Pendant les années 1960, vit-on arriver sur le marché de l'« art d'aéroport », des objets pour touristes ou des pièces faites dans le seul but d'être vendues à des amateurs ?

J. P. : Autant que je sache, il n'y eut pas de productions de faux indigènes avant que quelques Européens ne s'en occupent à la fin des années 60.

Ainsi il y avait un Australien marié à une indigène du moyen Sépik qui était un excellent sculpteur de flûtes de la rivière Yuat et plusieurs d'entre elles arrivèrent sur le marché avec d'autres pièces mineures.

Franz Panzenbock, marchand sur le sépik fit exécuter une copie d'un crocodile korewori interdit à l'exportation et s'en servit pour remplacer l'original qui fut expédié en Europe. Les indigènes furent ravis de coopérer à cette fraude dans la mesure où ils furent très géné-



Fig. 6. John Pasquarelli et Miriawe échangeant de l'acier contre des boucliers au camp de Samambu Bush. Le bouclier de droite est maintenant conservé par le musée de Bâle.

reusement payés pour leur travail. La copie fut conservée au village pour tromper les autorités : ces crocodiles étant périodiquement remis en état, il était difficile aux agents de l'État de se souvenir d'une sculpture aperçue quelques années auparavant lors de leur dernière visite, ce qui leur aurait permis de se rendre compte du subterfuge.

La substitution et l'exportation de cette œuvre d'art furent un bon exemple de la façon dont étaient perçues par les indigènes les interdictions d'exporter du gouvernement : encore une loi pour les empêcher d'acquérir des moteurs pour leurs canoës.

Je pense que l'administration australienne a mis du temps à se rendre compte qu'elle avait été victime d'une escroquerie menée par des professionnels.

À l'époque, l'administration aurait payé un

bon prix pour des crocodiles korewori et les aurait expédiés en lieu sûr à Port-Moresby ou à Wewak. En tout état de cause, ces objets sont conservés avec soin et, qui sait, peut-être qu'un jour ou l'autre ils reviendront en Papouasie-Nouvelle-Guinée.

C. H. : Que sont devenus les tambours à fente kamindibit dont vous parliez tout à l'heure ?

J. P. : Je les ai vendus en 1967 à Douglas Newton pour le musée d'Art primitif à New York mais ils étaient déjà en ma possession depuis des années à l'époque où j'étais en affaires avec le Dr Buhler.

La raison pour laquelle j'ai pu acheter des pièces d'une telle importance est que mon partenaire, Weliwan, originaire du village de Kamindibit, m'avait appris que deux clans se disputaient terriblement à leur propos et,

pour résoudre le conflit, avaient décidé de détruire les tambours. Weliwan m'organisa une rencontre avec les chefs de clan et j'objectai alors que s'ils brûlaient les tambours il ne leur resterait qu'un tas de cendres. Je leur suggérai qu'il vaudrait beaucoup mieux qu'ils me les vendent et que je les emporte, ce qui réglerait le conflit. Ces pièces furent ainsi sauvées d'une destruction certaine et sont maintenant au Metropolitan Museum de New York.

C. H. : Y avait-il beaucoup de visiteurs au Sépik ?

J. P. : Angoram avait une population européenne d'environ trente personnes et Ambuti d'une demi-douzaine. Il s'agissait donc de très petites communautés. Un ancien kiap commença à organiser des voyages à la fin des années 60 à partir d'Ambuti mais, auparavant, les visiteurs n'étaient pas vraiment nombreux, à l'exception des gens des musées comme Anthony Forge, Jean Guiart, Alfred Buhler et d'autres.

En 1963, le Dr George Kennedy arriva au Sépik et m'acheta beaucoup d'objets provenant des lacs Murik, du Korewori et du moyen Sépik. Nombre des pièces que je lui ai vendues sont maintenant conservées à l'Université de Californie (UCLA), à Los Angeles.

Douglas Newton et moi devinrent des amis. Le crochet de suspension kanganaman que vous voyez sur la fig. 4 fut décrit de la façon suivante par Newton dans une note jointe à un exemplaire de *Masterpieces of Primitive Art* : « Mon cher Jack, voici le livre où, en page 167, tu reconnaîtras le crochet que tu avais collecté à Kanganaman et que j'ai été assez malin pour t'acheter à Ambuti en 1967 pour la collection Rockefeller. Cela fait dix-huit ans qu'il est exposé au Metropolitan. Je continue à penser que c'est une des plus jolies petites sculptures du Sépik. »

J'ai gardé le contact avec Doug pendant de nombreuses années jusqu'à sa mort à New York, deux jours après le 11 septembre 2001. Son souvenir restera toujours vivant pour tous ceux qui tombèrent sous le charme des merveilles conçues en Papouasie-Nouvelle-Guinée.

C. H. : Vous souvenez-vous de certaines des pièces rares sinon uniques que vous avez collectées ?

J. P. : Oui, outre celles que nous avons déjà

évoquées, il y eut un tablier cérémoniel en forme de crocodile, fait de coquillages montés sur une trame tissée de fibre végétale qui était un chef-d'œuvre absolu. Je l'avais collecté dans le village de Gwaia sur le fleuve Ramu en 1962. La photographie (fig. 2) fut prise le jour où j'acquis cette pièce de son propriétaire qui le porte. J'ai vendu ce tablier au Dr Kennedy en 1963 et il figure maintenant dans la collection de l'UCLA où je crois qu'il n'a pas été exposé depuis 1967². Je considère qu'il s'agit d'une pièce très rare qui mériterait d'être mieux considérée.

J'ai fait des donations non négligeables au musée de Port-Moresby et l'objet le plus significatif que je leur ai offert est un très vieux tambour à fente du village de Kubkain sur le haut Sépik.

La pagaie que vous voyez dans mon salon (fig. 5) me fut donnée en 1961 par son sculpteur, Ludwig Somare Sana, un policier qui retourna dans son village de Karau en 1947 après une longue carrière. Il était le père du Premier ministre actuel de Papouasie-Nouvelle-Guinée, Michael Somare.

Le titre de « sana », était donné au chef de guerre traditionnel suprême des villages de Karau, Kis et Kaup sur les lacs Murik. Cette pagaie revêt pour moi une grande valeur sentimentale et je ne m'en séparerai probablement jamais.

Notes

1. A propos de deux boucliers collectés par John Pasquarelli, voir : *Art of the Sepik River*, S. Greub, Basel Tribal Art Centre, 1985, pl. 6. ; et *Crocodile and Cassowary*, D. Newton, Museum of Primitive Art, 1971, fig. 21.
2. Dans « Art of New Guinea : Sepik, Maprik and Highlands », Ethnic Art Galleries UCLA. Le catalogue de l'exposition ne comporte pas d'image du tablier mais une référence 109 « représentation de crocodile (Village de Gwaia, Pora Pora), fibre végétale, coquillages, cheveux humains, dents de chien et plumes. Trame en fibre végétale recouverte de coquillages avec un crocodile en trois dimensions. Porté dans le dos des hommes. 44 Inches. X64/788 Don du Dr George Kennedy. »