



HAL
open science

Histoire et gestion d'une collection privée d'art vidéo : la collection Isabelle et Jean-Conrad Lemaître

Coline Davenne

► **To cite this version:**

Coline Davenne. Histoire et gestion d'une collection privée d'art vidéo : la collection Isabelle et Jean-Conrad Lemaître. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01668773

HAL Id: dumas-01668773

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01668773>

Submitted on 20 Dec 2017

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Coline DAVENNE

Histoire et gestion d'une collection privée d'art vidéo

La collection Isabelle et Jean-Conrad Lemaître

Mémoire de recherche

(2^e année de 2^e cycle)

en histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction de

Madame Cécile DAZORD

Septembre 2016

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



ÉCOLE DU LOUVRE
Mémoire de recherche
en histoire de l'art appliquée aux collections
Septembre 2016

***HISTOIRE ET GESTION D'UNE COLLECTION PRIVÉE D'ART VIDÉO
LA COLLECTION ISABELLE ET JEAN-CONRAD LEMAITRE
par Coline Davenne***

RESUME

Seule collection française exclusivement dédiée à l'art vidéo, la collection d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître est unique par son nombre (plus de 150 titres), l'importance des artistes représentés et les nombreuses actions de valorisation et de soutien aux artistes qui l'entourent. Cette étude propose d'une part de retracer l'histoire de cette collection si particulière — depuis les premiers achats de gravures à Drouot jusqu'aux dernières acquisitions —, d'en dégager le cheminement, de l'image fixe à l'image en mouvement ; en s'attardant sur les œuvres vidéo et en cherchant à les replacer dans une histoire récente de l'art vidéo. Le but de cette recherche est d'autre part de dégager les mécanismes de valorisation de ce fonds et les spécificités de la gestion d'une collection privée d'art vidéo. Il s'agit donc d'envisager cette gestion au sens large et de prendre en compte les questions tant juridiques que matérielles et techniques. Sans rechercher à opposer collections privées et collections publiques, l'objectif est de comparer les modes de conservation et de documentation des œuvres en cherchant à pointer des améliorations faciles à mettre en place dans le cadre d'une collection privée.

MOTS-CLES

Art vidéo – collection privée – collectionneurs – collections — art contemporain – vidéo – conservation – documentation – support – marché de l'art – contrat – œuvre audiovisuelle – master — obsolescence technologique – expositions.

Avant-propos

Le point de départ de cette recherche est d'envisager une collection privée d'art vidéo comme un ensemble, un fonds à étudier, dans une perspective à la fois historique et thématique. L'étude d'une collection privée n'est pourtant pas un geste anodin et il a fallu l'inscrire dans une perspective critique. C'est pourquoi les questionnements sur la notion même de collection, le rôle des collectionneurs sur la scène artistique française et l'augmentation des expositions de collections privées, présentées comme telles, ont progressivement pris une part plus importante dans ce travail.

Au cours de l'année, à mesure qu'une vision globale de la collection commençait à se former, de nouveaux axes de recherche se sont imposés. L'ensemble de la collection *avant la vidéo* s'est notamment révélé d'une grande richesse et il a été choisi de lui consacrer une part plus importante. Non pas qu'il y éclipse la vidéo, mais plutôt qu'il permette un éclairage nouveau et mutuel des deux versants de cette collection, tout en consolidant l'approche historique. La consultation des archives qui entourent la collection a été un des grands enjeux de cette recherche. Elle a permis de recouper certaines des nombreuses informations qui y fourmillent et elle a notamment été l'occasion de dresser un premier aperçu de la collection avant la vidéo, qui demeure cependant lacunaire. Au fil de l'année, d'autres axes thématiques se sont également dessinés, dans cette collection polysémique, au point qu'il a finalement été décidé d'en écarter certains (les artistes latino-américains et la politique militaire des États-Unis par exemple).

Monographie d'une collection privée, cette étude s'est confrontée à de nombreuses difficultés. La première d'entre elles réside dans la nature même des œuvres étudiées. Voir l'ensemble des vidéos de cette collection (plus de 150 numéros), les comprendre et en garder la mémoire, nécessite un temps considérable, qui a probablement été sous-estimé au point de départ de ce travail. Art du temps, l'art vidéo nécessite aussi une grande concentration et une implication continue qui ne font que décupler le temps de visionnage. La consultation de ces œuvres, conservées dans une collection privée, est également soumise à des contraintes spécifiques, à la fois matérielles et intellectuelles. Bien que l'implication constante des collectionneurs et leur grande disponibilité doivent, encore ici, être soulignées, découvrir l'intimité d'une collection peut paraître intrusif et nécessite, au moins, beaucoup de temps et de bienveillance.

La bibliographie critique sur la question est dispersée et parcellaire. Il a fallu consulter des ouvrages sur des problématiques très différentes, qui dépassent bien souvent le champ de l'histoire de l'art, pour préciser cette étude. D'autres difficultés, sur la compréhension, notamment des aspects techniques, doivent également être soulignées.

Cette recherche est, enfin, consciente des nombreuses questions laissées ouvertes. Sur les aspects juridiques notamment, les publications se multiplient et sont le signe d'un intérêt nouveau qui laisse espérer des évolutions significatives. La conservation et la documentation des œuvres sont également appelées à évoluer en suivant les évolutions techniques. Enfin, la question de l'avenir, prosaïque, de la collection n'a volontairement pas été traitée tant celle-ci, toujours en construction, est jeune et vivante. Évoquer ses perspectives futures aurait constitué une sorte de déclin pour une collection qui se rêve en perpétuelle évolution et construction.

Remerciements

Au terme de cette année, j'aimerais adresser toute ma reconnaissance aux personnes qui m'ont apporté leur aide et leurs conseils.

Mes premiers mots sont pour Mme Cécile Dazord, conservatrice du patrimoine, chargée de l'art contemporain au Centre de recherche et de restauration des musées de France, qui a eu la grande force d'accompagner cette recherche. Je la remercie tout particulièrement pour ses conseils avisés, sa vivacité d'esprit qui m'a aidée à résoudre plus rapidement que je n'osais l'espérer certains points épineux et ses encouragements pour mes orientations futures. Je remercie également Mme Alice Moscoso, chargée de numérisation des collections au Centre Pompidou, et M. Alexandre Michaan, restaurateur du patrimoine photographie et multimédia, d'avoir accompagné cette étude et distillé leurs précieux conseils techniques et méthodologiques avec beaucoup de patience. J'espère que tous trois trouveront ici avec satisfaction les fruits de leur investissement.

C'est avec un grand bonheur que pendant toute cette année je me suis rendue, deux fois par semaine, un peu avant l'heure du thé, chez Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, pour y découvrir la collection. En plus de m'avoir ouvert avec une infinie générosité la porte de leur collection et de son histoire, ils m'ont aussi portée dans une nouvelle famille — celle de l'art vidéo — où j'ai trouvé de nombreux soutiens et amis. Je remercie tout particulièrement Mme Isabelle Lemaître pour avoir été un pilier sans faille durant toute cette année ; pour son incroyable mémoire, ses longues discussions et ses conseils toujours pertinents. Je remercie tout aussi chaleureusement M. Jean-Conrad Lemaître pour la patience avec laquelle il a bien voulu me montrer les œuvres de la collection et m'en parler, semaine après semaine ; pour m'avoir aidée à voir au-delà de la surface des images, pour son humour, enfin, et ses joyeuses anecdotes. Tous deux, par leur amour communicatif, pour l'art, leur investissement, leur énergie et leur ouverture d'esprit m'ont également offert une vraie expérience de vie. Pour tout cela, je ne les remercierai jamais suffisamment.

De nombreuses personnes ont également accompagné cette étude et elles doivent être ici remerciées : M. Noëlig Leroux, tout d'abord, pour m'avoir donné accès aux archives de La maison rouge – Fondation Antoine de Galbert ; Mme Christine Van Assche pour le regard si pertinent qu'elle porte sur la collection ; les artistes qui ont tous témoigné du plus vif intérêt pour cette recherche sur la collection qui les rassemble ; l'équipe de *Loop* et, en particulier, Mme Anna Penalva et M. Emilio Alvarez, pour leur gentillesse ; Maître Alexis Fournol pour la pédagogie dont il a su faire preuve ; M. François Piron et M. Guillaume Désanges pour le vent de fantaisie, patiné d'une irrévérence toute

française, qu'ils ont su insuffler dans cette année de recherche ; et tous ceux, enfin, qui ont bien voulu s'intéresser à cette étude et m'encourager dans cette voie.

Une mention toute particulière doit être également adressée à M. Enrique Ramírez, sans qui cette rencontre n'aurait probablement jamais eu lieu.

Mes pensées vont aussi à mes compagnons de recherche et de bibliothèques, Jean-Baptiste, Joséphine, Marilou et Sofiya, qui m'ont soutenue, nourrie par leurs conseils et dont la passion que nous partageons est toujours source d'une joyeuse émulation.

Je ne remerciais jamais assez, enfin, Louise pour ses relectures appliquées et Adrien pour son infallible présence et son indiscutable patience.

Sommaire

Avant-propos.....	3
Remerciements.....	5
Sommaire.....	7
Introduction.....	10
1. Eléments de définitions.....	10
2. Vidéo, vidéos.....	14
3. Collectionner l'art vidéo.....	17
Chapitre 1 : Évolution d'une collection de l'image fixe à l'image en mouvement.....	25
1.1 La collection avant la vidéo (1973 – 1996).....	26
1.1.1 <i>Les débuts de la collection : livres et gravures (1973-1983)</i>	29
1.1.2 <i>La peinture contemporaine espagnole (1982-1986)</i>	34
1.1.3 <i>La construction d'une collection d'art contemporain à Londres et Bruxelles (1986-1996)</i>	40
1.2 La constitution de la collection d'art vidéo depuis 1996.....	47
1.2.1 <i>Les premières vidéos (1996-2003)</i>	47
1.2.2 <i>Le choix des jeunes artistes et de la spécialisation (2004-2006)</i>	53
1.2.3 <i>Évolutions récentes de la collection vidéo (2006-2016)</i>	57
Chapitre 2 : Approches thématiques de la collection d'art vidéo.....	62
2.1 Une collection internationale.....	64
2.1.1 <i>collectionneurs-voyageurs</i>	64
2.1.2 <i>Le Moyen-Orient : un art politique</i>	68
2.1.3 <i>À l'Est de l'Europe : la mémoire incarnée</i>	74
2.1.4 <i>Les frontières culturelles en Asie</i>	79
2.2 Le cinéma comme modèle.....	83
2.2.1 <i>Comme au cinéma</i>	85
2.2.2 <i>Une collection cinéophile</i>	90
2.2.3 <i>L'art vidéo à la croisée des arts</i>	98
2.3 L'empathie au cœur de la collection.....	104
2.3.1 <i>La Jeunesse en question</i>	105
2.3.2 <i>Des architectures et des hommes</i>	108
2.3.3 <i>Une réflexion sur la création</i>	111
Chapitre 3 : Une collection à diffuser.....	117
3.1 La première exposition de la collection : « Une vision du monde », La maison rouge, Paris, 2006.....	119
3.1.1 <i>Une collection qui se révèle</i>	120
3.1.2 <i>Exposer une collection privée</i>	123

3.1.3 Exposer l'art vidéo à La maison rouge : contraintes et enjeux scénographiques	128
3.2 Les autres expositions de la collection.....	132
3.2.1 En France.....	133
3.2.2 En Europe.....	134
3.2.3 Dans le monde entier	136
3.3 Un engagement en faveur de l'art vidéo	137
3.3.1 Prêter et montrer.....	137
3.3.2 Soutenir les artistes	140
3.3.3 S'engager dans le milieu de l'art.....	141
3.3.4 Transmettre	143
Chapitre 4 : La gestion de la collection vidéo et film.	144
4.1 La documentation de la collection	146
4.1.1 Les archives.....	146
4.1.2 Les documents administratifs.....	151
4.1.3 La construction d'un modèle documentaire.....	153
4.2 La gestion matérielle de la collection	156
4.3 Quelques réflexion sur l'art vidéo et le droit d'auteur	158
4.3.1 Un sujet nouveau.....	159
4.3.2 Le contrat de cession de droits d'auteur	160
Conclusion	162
Bibliographie (par types de documents)	165
Sources	165
Bibliographie critique	167

Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité.

Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, 2008¹.

¹ AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit par Maxime ROVERE, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 21-22.

Introduction

1. Éléments de définitions

Dans son introduction au *Système des objets*², Jean Baudrillard aborde l'extrême difficulté qu'il y a à classer aussi bien les choses naturelles — la faune et la flore — que les objets qui se multiplient dans la société urbaine³. La même réflexion pourrait être faite au sujet de la classification des œuvres d'art et, pour reprendre ses mots, il ne serait sans doute pas faux de dire qu'il « y aurait presque autant de critères de classification que [d'œuvres d'art elles-mêmes]⁴ ». Il peut en effet sembler vain de vouloir classer, organiser et regrouper dans une approche systématique et fonder dans des critères préétablis des œuvres dont l'essence même est de posséder une part d'irréductible et de résister aux interprétations et aux catégorisations. Or, dans cet « ensemble en continuelle mutation et expansion⁵ » qu'est une collection d'œuvres d'art, il est pourtant nécessaire de poser des cadres de classements pour en permettre aussi bien la lecture et la compréhension que la conservation. L'objet de cette étude est ainsi d'appréhender une collection d'œuvres d'art comme un ensemble de particularités qui résistent aux catégories et parmi lesquelles il faut cependant, pour en écrire l'histoire, tenter d'en dégager la logique et les lignes de force. Avant même d'entrer dans les détails de cette collection privée d'art vidéo, il semble nécessaire de poser certains des cadres théoriques qui permettent de penser la notion de collection. Dans le même ouvrage, Jean Baudrillard analyse précisément cette notion à propos de laquelle il note deux choses essentielles. Les objets sélectionnés doivent, avant tout, être dépossédés de toute fonction pratique pour devenir des objets de collection⁶. La constitution d'une collection nécessite, en outre, une « organisation plus ou moins complexe d'objets renvoyant les uns aux autres⁷ », des cadres de classement, pour qu'il y ait effectivement collection et ainsi pouvoir la différencier de l'accumulation,

² BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1992.

³ « Peut-on classer l'immense végétation des objets comme une flore ou une faune, avec ses espèces tropicales, glaciaires, ses mutations brusques, ses espèces en voie de disparition ? [...] Peut-on espérer classer un monde d'objets qui change à vue et parvenir à un système descriptif ? », *Ibid.*, p. 7.

⁴ « Il y aurait presque autant de critères de classification que d'objets eux-mêmes », *Ibid.*, p. 7-8.

⁵ *Ibid.*, p.8.

⁶ « L'objet pur, dénué de fonction, ou abstrait de son usage, prend un statut strictement subjectif : il devient objet de collection », *Ibid.*, p. 121.

⁷ *Ibid.*, p. 122.

et ce même si ce cadre de classement n'est ni lisible ni même conscient, car « cette organisation, c'est la collection⁸ ». Jean Baudrillard permet ainsi de poser un premier jalon dans la tentative de définition d'une collection. Il la pense comme un ensemble organisé, qui extrait les objets de leur fonction pratique et de l'anarchie empirique qui vise à accumuler des objets sans autre forme de discernement. La définition de la notion de collection est un sujet qui occupe de nombreux auteurs : psychanalystes⁹, historiens d'art¹⁰, commissaires-priseurs¹¹ et sociologues¹². Pourtant, si les définitions sont nombreuses, une de celles qui est la plus couramment admise est donnée par le philosophe et historien Krzysztof Pomian en 1987 dans *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*. Une collection est pour lui :

Tout ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet, et exposés au regard¹³.

L'idée que les objets doivent être détachés du marché d'échange rejoint et complète celle de Jean Baudrillard pour qui les objets de collection ne doivent pas avoir de fonction pratique¹⁴. Ces deux idées contribuent à considérer l'objet de collection comme situé dans un entre-temps, dans un lieu à l'écart du monde, qui le prive – pour un temps seulement ou définitivement – de sa valeur marchande et de son utilité pratique. Objet physique et intellectuel, il doit également recevoir une attention particulière qui permette sa conservation et sa présentation, temporaire ou permanente. Pas de collection donc sans volonté de celui qui la construit d'exposer et de pérenniser les éléments qui la composent.

⁸ BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, op.cit., p. 122.

⁹ Voir notamment MUENSTERBERGER Werner, *Le Collectionneur, anatomie d'une passion*, Paris, Payot, 1996 et WAJCMAN Gérard, *Collection*, Caen, Nous, 2014.

¹⁰ Voir notamment SCHNAPPER Antoine, *Curieux du grand siècle : œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 2005.

¹¹ Voir notamment RHEIMS Maurice, *La Vie étrange des objets : histoire de la curiosité*, Paris, Union générale d'éditions, 1963 et RHEIMS Maurice, *Les Collectionneurs : de la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, Paris, Ramsay, 1981.

¹² Voir notamment MOUREAU Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX Dominique et VIDAL Marion, *Collectionneurs d'art contemporain : des acteurs méconnus de la vie artistique*, avril 2015, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, disponible en ligne à l'adresse : <http://culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Statistiques/Collectionneurs-d-art-contemporain-des-acteurs-meconnus-de-la-vie-artistique-CE-2015-1> (dernière consultation le 22 décembre 2015).

¹³ POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 18.

¹⁴ « L'objet pur, dénué de fonction, ou abstrait de son usage, prend un statut strictement subjectif : il devient objet de collection », BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, op.cit., p. 121.

Enfin, la dernière caractérisation de la notion de collection à retenir ici est celle de Gérard Wajcman dans *Collection*¹⁵. Sa définition établit, comme d'autres auteurs¹⁶, l'idée du nombre¹⁷. Une collection ne peut pas être composée d'une seule occurrence. Si en matière de collection, le nombre d'occurrences ne fait pas partie des définitions, tous les auteurs s'accordent à penser qu'il en faut *plusieurs*. Il faut alors reprendre les réflexions liminaires sur la collection pour interroger *ce qui fait collection*. Nombreuses sont les personnalités, en particulier dans le domaine de l'art contemporain, qui se revendiquent collectionneurs, sans que pour autant l'ensemble de leurs acquisitions ne soit véritablement considéré comme une collection et, *a contrario*, de nombreux collectionneurs refusent de se revendiquer comme tels¹⁸. En définitive, le cœur d'une collection semble être « l'organisation¹⁹ » de ces objets dont parle Jean Baudrillard et que développe plus longuement Gérard Wajcman :

*Identiques et divers à la fois, ouvertement ou secrètement [ces objets] sont liés, l'un à l'autre et tous ensemble, d'une façon ou d'une autre, ils font ensemble. Sinon on dirait qu'il s'agit d'un amas, d'un ramassis, d'un fatras, d'un fouillis, d'un pot-pourri, salmigondis ou mironton, d'un enchevêtrement, d'un brouillamini ou d'un imbroglio, mais pas d'une collection*²⁰.

Cette organisation, consciente ou inconsciente, sensible ou systématique, initiale ou graduelle, peut prendre différentes formes et se retrouve même dans les collections les plus foisonnantes et hétérogènes²¹. Si l'idée même d'organisation fait peur à de nombreux collectionneurs au point qu'ils la rejettent souvent c'est qu'elle est le plus souvent inconsciente, elle sous-tend l'ensemble sans le déterminer. Elle est aussi généralement confondue avec l'idée d'imposer une vision extérieure, de plaquer une idée, sur une œuvre d'art. Pourtant, il est impossible, comme le souligne Marie-Claire Sellier, de déterminer une ligne directrice avant la collection : « une collection se commence, s'oriente, mais la nature de sa totalité ne figure pas dans un préalable²² ».

¹⁵ WAJCMAN Gérard, *Collection*, *op.cit.*

¹⁶ « Un seul objet peut présenter un intérêt, deux font une paire, mais à trois commence une collection. », BERGE Pierre, « Qu'est-ce qu'un grand collectionneur ? », dans VAN HAGEN Susanne, GLUDOWACZ Irène et CHANCEL Philippe, *Chercheurs d'art : 22 collectionneurs au service de l'art*, Paris, Somogy, 2005, p. 9.

¹⁷ WAJCMAN Gérard, *Collection*, *op.cit.*, p. 19.

¹⁸ Notamment Herman DALED, « Prenons le cas du collectionneur, que je ne suis pas », dans TING Selina « Interview:Herman DALED », *InitiArt Magazine*, Paris, 6 octobre 2011, publié en ligne à l'adresse : <http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=55> (dernière consultation le 17 août 2016).

¹⁹ BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, *op.cit.*, p. 122.

²⁰ WAJCMAN Gérard, *Collection*, *op.cit.*, p. 19.

²¹ À l'image de celle assemblée par Antoine de Galbert.

²² SELLIER Marie-Claire, « Le Regardeur regardé », dans THIROUX Jannick, SELLIER Marie-Claire, WAJCMAN Gérard, MUSEE DE PICARDIE ET ECOLE SUPERIEURE D'ART ET DE DESIGN, *Des certitudes, sans doute(s) : une collection privée d'art contemporain*, [Exposition, Amiens, Musée de Picardie, 2 octobre-31 décembre 2008, École supérieure d'art et de design, 4 octobre-14 novembre 2008], Amiens, Musée de Picardie École supérieure d'art et de design d'Amiens, 2008, p. 13.

Certains collectionneurs, comme Isabelle et Jean-Conrad Lemaître font ainsi, à un moment de l'évolution de leur collection, le choix de se consacrer à un courant stylistique²³, un thème plus rarement, ou encore un médium²⁴.

L'auteur de la collection est, dans la même lignée que sa collection, l'objet de nombreuses recherches. Sa personnalité fascine, sa clairvoyance intrigue, son intimité s'expose. Tantôt moqué²⁵, tantôt fantasmé²⁶, le collectionneur est celui qui — à l'image de Démocède le collectionneur esquissé par La Bruyère dans *Les Caractères*, traquant en vain, la dernière estampe de Jacques Callot manquant à sa collection — poursuit continuellement une complétude qui ne peut jamais être atteinte, faute de voir l'ensemble s'écrouler et sa quête s'achever. Bien que les collectionneurs eux-mêmes, et leur place sur la scène culturelle française ne soient pas l'objet de cette étude²⁷, il est important de rappeler que ce sont des moteurs essentiels de la vie artistique française et qu'ils interagissent avec l'ensemble des acteurs des mondes de l'art tels que les a défini Howard S. Becker²⁸.

Acteurs de la scène culturelle²⁹, les collectionneurs d'art contemporain — qui contribuent parallèlement à l'enrichissement des collections nationales (par le biais des sociétés d'amis, des dons, des datations...) — ont regroupé des collections denses, parfois aussi riches que celles des collections publiques et qui ne sont que rarement exposées ou étudiées. En effet, étudier une collection privée est un geste intrusif qui conduit, indirectement, à percer la sphère d'intimité qui l'entoure. Un très petit nombre de travaux universitaires³⁰ sont directement consacrés à des collections privées en raison de cette difficulté et de la pudeur ou de la discrétion de leurs propriétaires, alors même que de nombreuses collections françaises renferment des fonds majeurs pour l'histoire de l'art moderne et contemporain³¹.

²³ Plusieurs couples de collectionneurs (Françoise et Jean-François BILLARANT, Herman et Nicole DALED, Annick et Anton HERBERT) se dédient essentiellement à l'art minimal et/ou conceptuel par exemple.

²⁴ Florence et Daniel GUERLAIN ont ainsi fait le choix de consacrer leur collection au dessin.

²⁵ DE LA BRUYERE Jean, « De le mode », *Les Caractères*, 1688, p. 368.

²⁶ « Le Collectionneur ? Un maniaque inoffensif qui passe son temps à classer les timbres-poste, à épingle les papillons ou à se délecter de gravures érotiques. Ou bien, au contraire, un spéculateur avisé qui, prétextant l'amour de l'art, achète à bas prix les chefs-d'œuvre pour les revendre avec de fabuleux profits. Ou encore un monsieur de la bonne société, héritier, avec un château et des meubles d'époque, d'une collection de tableaux dont il laisse admirer les plus beaux sur les pages glacées des magazines chics », POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux...*, op.cit., p. 7.

²⁷ De nombreuses études existent déjà à ce sujet et notamment : THOMAS Mona, *Un Art du secret : collectionneurs d'art contemporain en France*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997 et MERCIER Cyril, *Les Collectionneurs d'art contemporain : analyse sociologique d'un groupe social et de son rôle sur le marché de l'art*, Direction d'Alain QUEMIN, Université de la Sorbonne nouvelle — Paris III, 2012.

²⁸ BECKER Howard Saul, *Les Mondes de l'art*, traduit par Jeanne BOUNIORT, Paris, Flammarion, 2010.

²⁹ « En plus d'être acquéreur, le collectionneur d'art contemporain est susceptible d'agir sur la vie artistique, notamment grâce au soutien matériel apporté aux artistes et en contribuant à la construction de la valeur artistique », MOUREAU Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX Dominique et VIDAL Marion, *Collectionneurs d'art contemporain : des acteurs méconnus de la vie artistique*, art.cité, p. 1.

³⁰ Il faut néanmoins citer le travail de Mélissa Hiebler sur la collection de Françoise et Jean-François Billarant : HIEBLER Mélissa, *Statuts et enjeux du document dans une collection privée : le cas de la collection Jean-Philippe et Françoise Billarant*, Mémoire d'étude, direction de Didier SCHULMANN et Remi PARCOLLET, Ecole du Louvre, 2013.

³¹ Cette richesse a notamment été démontrée par deux expositions majeures : *Passions privées : collections particulières*

La collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad, riche de plus de cent-cinquante œuvres d'images en mouvement, est à ce titre exemplaire de l'importance patrimoniale de certaines collections privées en France³².

2. Vidéo, vidéos

Omniprésente dans la pratique des artistes contemporains³³, la vidéo est une notion difficile à définir et que peu d'auteurs se risquent à cerner. Pas seulement une technique, ni structurée comme un courant ou une école et bien plus qu'une pratique, la vidéo est, comme le rappelle Françoise Parfait :

Un outil conceptuel, un moyen de penser, voire un instrument théorique à partir duquel ont pu se réfléchir et s'expérimenter de nouveaux modèles de représentation, qu'il s'agisse du rapport au temps, à la virtualité, à l'interactivité. Chargé de ces fonctions, le terme "vidéo" devient le diminutif non pas de la "vidéographie" avec lequel il se confond, mais du "vidéographique" qui, dans cette forme substantivée, permet de concevoir la vidéo comme une véritablement esthétique dont il est possible d'évaluer les effets substantiels qu'elle a pu avoir sur l'ensemble du domaine de l'art³⁴.

Emprunté à l'anglais et formé à partir du verbe latin *videre* (voir), le terme « vidéo³⁵ » désigne en français des notions multiples : ce sont à la fois la technique d'enregistrement, les bandes magnétiques, les équipements et les films produits avec cette technique. La vidéo est donc définie dans un premier temps comme :

Une technique ou ensemble de techniques permettant la formation, l'enregistrement, le traitement, la transmission ou la reproduction d'images de télévision ou d'images analogues ou de signaux occupant une largeur de bande comparable à un écran de visualisation³⁶.

d'art moderne et contemporain en France, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, décembre 1995 — mars 1996 et *L'Intime, le collectionneur derrière la porte*, Paris, La maison rouge — Fondation Antoine de Galbert, 5 juin-26 septembre 2004.

³² En comparaison, il est intéressant de noter que la collection du MAC/VAL – Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne compte moins de cinquante titres.

³³ « Dans le champ de l'art, la vidéo est tellement présente qu'elle produit parfois un sentiment de saturation pour [les] usagers », PARFAIT Françoise, *Vidéo, un art contemporain*, Paris, Regard, 2001, p. 7.

³⁴ *Ibid.*, p. 8.

³⁵ « Qui concerne l'enregistrement des images et des sons et leur retransmission sur un écran de visualisation », Le Petit Robert, 2009.

³⁶ Définition du CNRTL, disponible à l'adresse : <http://www.cnrtl.fr/definition/vid%C3%A9o> (dernière consultation le 15 mai 2016).

Le terme désigne ensuite, par analogie, l'ensemble des équipements compatibles avec cette technique, mais aussi les images en mouvement réalisées avec elle ainsi que les supports de celles-ci, c'est-à-dire, à l'origine, les « bandes généralement magnétiques destinées à l'enregistrement des signaux audiovisuels ³⁷ ». Parmi les nombreux mots tirés du substantif vidéo (vidéoprojecteur, vidéocassette...) se trouvent notamment vidéoart ou art vidéo qui désigne à une « forme d'art fondée sur la production d'images électroniques³⁸ ».

L'art vidéo³⁹ est né dans un moment de rencontre entre l'intérêt des artistes pour la télévision et l'invention du Portapak par Sony⁴⁰. À la fin des années 1950, les postes de télévision commencent à se généraliser dans les foyers américains et deviennent un sujet d'intérêt pour les artistes. La télévision commerciale se développe comme une forme de divertissement populaire. Face aux moyens importants de la télévision officielle qui a un objectif de divertissement, mais qui est aussi le vecteur d'une idéologie politique, les artistes pionniers de l'art vidéo imposent de nouvelles méthodes de productions, de nouvelles finalités esthétiques à la vidéo et de nouveaux modes de diffusion. L'art vidéo apparaît, enfin, dans une période où les expérimentations artistiques sont nombreuses et visent à se détacher « des formes statiques des arts plastiques traditionnels⁴¹ ». Ainsi, pour Denys Riout, « l'entrée de la télévision dans le monde de l'art fut préparée par l'aspiration à réaliser des œuvres d'art totales, associée à un désir de renouvellement des techniques⁴² ». La vidéo fournit aux artistes un outil qu'ils vont explorer jusque dans ses limites et utiliser soit comme un véritable médium soit comme instrument pour documenter leurs œuvres éphémères (comme les performances ou les œuvres de Land Art). Pour autant, l'art vidéo ne se limite pas à un travail avec le matériel vidéo, comme a pu le faire Nam June Paik⁴³ ou à un enregistrement avec le matériel qui l'a vu naître : le Portapak. Il s'agit de présenter au spectateur une succession d'images en mouvement, sonores ou non, sur un moniteur ou en projection. Ainsi, la définition de l'art vidéo ne se réduit pas à une technique ou à un mode de présentation, il est un matériau parmi d'autres qui, à ce titre, est utilisé par les artistes pour servir leur démarche artistique globale. Rares sont en effet, comme le souligne Raymonde Moulin, les artistes qui, aujourd'hui, n'utilisent qu'un seul mode d'expression, la vidéo, et qui se définissent comme vidéastes, vidéoartistes ou artistes vidéo.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Sur l'histoire de l'Art vidéo voir notamment KRAUSS Rosalind, LAGEIRA Jacinto et RAMADE Béatrice, *Vidéo (art)*, *Encyclopaedia Universalis* et PARFAIT Françoise, *Vidéo, un art contemporain*, *op.cit.* et RUSH Michael *L'Art vidéo*, traduction de LABLANCHE Diane, Paris, Thames & Hudson, 2003.

⁴⁰ En 1967. Il s'agit de la première caméra portable destinée au grand public et proposée à un prix abordable (environ 1500 dollars).

⁴¹ KRAUSS Rosalind, LAGEIRA Jacinto et RAMADE Béatrice, *Vidéo (art)*, art.cité, p. 1.

⁴² RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, 2000, p. 390.

⁴³ Sur les téléviseurs préparés de Nam June Paik voir notamment PARFAIT Françoise, *Vidéo, un art contemporain*, *op.cit.*, p. 24-25.

*On ne parle plus guère de peintres, de sculpteurs, de graveurs, d'installateurs, de photographes ou de vidéastes, mais d'artistes. Ils sont nombreux à passer d'un moyen d'expression à l'autre, ou à en utiliser plusieurs conjointement*⁴⁴.

Notion fluctuante qu'il est difficile de définir, l'art vidéo renvoie à de nombreuses pratiques artistiques dont le point commun est d'utiliser une succession d'images en mouvement et de la diffuser à un public. C'est aussi un art qui est dépendant de l'évolution des technologies et de l'utilisation qu'en font les artistes. Si certaines installations vidéo soulèvent des problématiques proches de celle de la sculpture⁴⁵ ou des autres installations, les vidéos à canal unique sont quant à elles parfois difficiles à différencier du cinéma ou du reportage télévisuel et consistent en la projection, ou la diffusion, d'une vidéo fixée sur un support (VHS, DVD, fichier numérique, Bétacam...) sur un écran unique⁴⁶ pour le public d'une exposition. Cette projection peut se faire, selon la volonté de l'artiste, le type de vidéo et les moyens disponibles, sur un panel des dispositifs de présentation qui oscille du grand écran dans une salle noire au petit écran fixé au mur en passant par le moniteur ancien⁴⁷.

La reconnaissance de l'art vidéo tant d'un point de vue institutionnel que de l'histoire de l'art ne fait pas de doute. Ainsi que le souligne François Parfait, « [la] légitimité institutionnelle [de l'art vidéo] étant acquise, la vidéo n'a plus à se penser par rapport à sa spécificité⁴⁸ ». La vidéo est devenue une pratique incontournable, de plus en plus d'artistes l'utilisent, brouillant ainsi les frontières entre les médiums ; de plus en plus d'institutions l'exposent ; de plus en plus de collectionneurs s'y intéressent. Si, dans le champ de l'histoire de l'art contemporain, la vidéo est un mode d'expression artistique déjà ancien, au regard notamment des nouvelles pratiques artistiques comme les arts numériques ou l'utilisation de la réalité virtuelle⁴⁹ par les artistes, sa place sur le marché de l'art et dans les collections privées n'est pourtant pas si évidente.

⁴⁴ MOULIN Raymonde, *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003, p. 131.

⁴⁵ Certaines pièces sont parfois qualifiées de vidéo-sculptures.

⁴⁶ Généralement un moniteur, un écran ou un mur.

⁴⁷ PARFAIT Françoise, *Vidéo, un art contemporain*, *op.cit.*, p. 136-174.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁹ Sur cette question voir notamment COUCHOT Edmond, *La Technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998 et RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, *op.cit.*, p. 402-406.

3. Collectionner l'art vidéo

Rares sont aujourd'hui encore les collectionneurs d'art vidéo. Comme le souligne Christine Van Assche en 2006, « si les institutions sont de plus en plus nombreuses à collectionner des vidéos, il n'est en revanche pas très courant de rencontrer des collectionneurs privés⁵⁰ ». Le fait de collectionner des œuvres d'art vidéo étonne, souvent, inquiète et soulève des problématiques spécifiques liées à la définition même de l'art vidéo.

Les questions de définitions, de médiums et de supports, sont ainsi au cœur d'une collection d'art vidéo. En matière d'art vidéo, une question récurrente est : que collectionne-t-on vraiment ? Le supposé caractère immatériel du médium rebute bon nombre de collectionneurs attachés à l'objet unique. Pourtant, bien loin de l'immatériel, puisqu'il pose des questions techniques et physiques bien réelles, l'art vidéo, est, comme le note Françoise Parfait, un art de « l'entre⁵¹ » :

Entre l'image et l'absence d'image, entre l'analogique et le numérique, entre le cinéma et lui-même, entre objet et procès, entre le visible et l'invisible, entre le direct et le différé, entre le mobile et l'immobile, entre le dehors et le dedans, entre le dessus et le dessous, entre la veille et le sommeil...⁵²

Si la vidéo est un terme polysémique en français, qui renvoie en premier lieu à l'inscription de données sur une bande magnétique, l'art vidéo – tributaire de la naissance de cette technique – ne peut s'y limiter. Sans entrer dans « la querelle des supports » que décrit François Parfait⁵³, il est important de noter que les œuvres d'art vidéo ne sont pas seulement, dans la pratique des artistes, de la vidéo. Par facilité, peut-être, ou par souci de donner une appellation cohérente à l'ensemble des images en mouvement produites par les artistes, le terme d'art vidéo semble être couramment adopté. Pourtant, il désigne une variété de pratiques techniques : analogique, photosensible ou numérique. Cette « indifférenciation des supports⁵⁴ » se traduit dans la pratique des artistes qui utilisent, en fonction des partis pris esthétiques aussi bien le film 16 mm que les bandes analogiques ou les fichiers numériques. Pour faciliter la lecture de l'étude de cette collection qui renferme de nombreux supports d'images en mouvement, le parti a été pris de n'étudier ces différents supports que lorsqu'il est question de leur conservation, et de parler d'images en mouvement, d'art vidéo ou de vidéo lorsqu'il est question des aspects historiques ou esthétiques.

⁵⁰ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine, *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, [Exposition, Paris, La maison rouge — Fondation Antoine de Galbert, 19 février-14 mai 2006], Paris, Fage, La maison rouge, 2006, p. 25.

⁵¹ PARFAIT Françoise, *Vidéo, un art contemporain, op.cit.*, p. 343.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 58-60.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

Il existe quelques grands collectionneurs d'art vidéo qui, passant outre ces questions terminologiques, ont constitué de riches ensembles aux États-Unis, en Allemagne et au Royaume-Uni. La plus importante de ces collections, tant en nombre d'œuvres qu'en diffusion, semble être celle construite par Pamela and Richard Kramlich à San Francisco. Ils font figure de pionniers dans ce domaine pour avoir initié la collection dans les années 1980 et créé une fondation dédiée à la conservation des images en mouvement en 1997, le New Trust Art. Souvent montrée et exposée, cette collection a notamment fait l'objet d'une grande exposition monographique au San Francisco Museum Of Modern Art à l'automne 1999⁵⁵ au P.S.1 du Museum Modern Art of New York en 2002⁵⁶. Un autre ensemble majeur (plus de 500 numéros) est celui de la collectionneuse allemande Ingvild Goetz. Cette collection, qui compte des pièces importantes des années 1990 à aujourd'hui, a bénéficié de plusieurs expositions monographiques dans des institutions européennes⁵⁷ qui complètent, et offrent un nouvel éclairage sur sa présentation permanente dans le bâtiment construit pour l'abriter⁵⁸. Dans la lignée de ces deux références majeures à l'échelle internationale, quelques collections françaises rayonnent également au-delà des frontières. Il faut notamment penser à la collection de François Pinault⁵⁹ constituée par Caroline Bourgeois entre 1999 et 2001⁶⁰, à celle de Jacques et Myriam Salomon qui fait figure de pionnière en France et bien sûr à celle d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître qui est l'objet de cette étude. À l'exception de ces derniers, aucun autre collectionneur en France n'a fait le choix de la spécialisation, c'est-à-dire celui de se consacrer exclusivement aux images en mouvement.

Isabelle et Jean-Conrad Lemaître ont commencé à collectionner de l'art ancien en 1973 puis de l'art contemporain en 1983 et de l'art vidéo en 1996. Depuis cette date, ils poursuivent cette recherche dans une démarche tantôt systématique tantôt sensible, favorisant les achats « coups de cœur » et se défiant des choix thématiques. Ils forment un couple de collectionneurs, reconnu comme tel dans le milieu artistique, et dont la démarche rigoureuse, la générosité et la persévérance sont remarquables. L'ensemble de leurs acquisitions forme une collection reconnue et exposée à de nombreuses reprises. Parallèlement à la constitution de leur collection, ils sont d'infatigables défenseurs de l'art vidéo et

⁵⁵ *Seeing time : selections from the Pamela and Richard Kramlich collection of media art*, [Exposition, San Francisco, San Francisco Museum Of Modern Art, October 15, 1999 to January 9, 2000], San Francisco, San Francisco Museum Of Modern Art, 1999.

⁵⁶ *Video Acts: Single Channel Works from the Collections of Pamela and Richard Kramlich and New Art Trust*, November 2002, New York, P.S.1 Contemporary Art Center, MoMA.

⁵⁷ Notamment *Fast forward. Media Art Sammlung Goetz*, October 11, 2003 – February 29, 2004, ZKM, Center For Art And Media, Karlsruhe, *Fast forward 2. The Power of Motion. Media Art Sammlung Goetz*, June 18 – October 3, 2010, ZKM, Museum Für Neue Kunst, Karlsruhe et *All the World's a Stage. Works from the Goetz Collection*, Fundación Banco Santander, Madrid, 21 février — 14 juin 2015.

⁵⁸ Goetz Collection-Sammlung Goetz, bâtiment de Herzog & de Meuron, 1991-1992, Munich.

⁵⁹ BOURGEOIS Caroline (dir.), *Passage du temps : collection François Pinault Foundation : une sélection d'œuvres autour de l'image*, [Exposition, Lille, Tri postal, 19 octobre 2007-13 janvier 2008], Paris, Skira, 2007.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 20.

milite pour la valorisation de ce médium en France. La création d'un festival d'art vidéo et d'un prix pour récompenser un jeune diplômé du Fresnoy – Studio national des arts contemporains à Tourcoing sont l'aboutissement le plus visible de cet engagement.

Pourtant, ils restent des exceptions parmi les collectionneurs français d'art contemporain. Si certains affirment ouvertement ne pas aimer la vidéo⁶¹, d'autres en possèdent, mais soulignent sans détour leurs difficultés techniques et intellectuelles liées à ce médium⁶². L'art vidéo est finalement encore peu présent dans les collections privées en France. Si l'histoire de la vidéo est déjà longue de plus d'un demi-siècle⁶³, que sa reconnaissance du point de vue de l'histoire de l'art ne fait plus de doute et qu'elle est largement présente dans les collections publiques, elle reste difficile à appréhender dans le cadre d'une collection privée. L'étude menée par Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox et Marion Vidal sur les collectionneurs français en 2015 étudie la nature des œuvres possédées dans les collections privées d'art contemporain. Il apparaît alors que l'art vidéo n'est présent que dans 27 % de celles-ci, ce qui le place loin derrière la peinture (présente dans 90 % des collections) et les sculptures (74 %)⁶⁴. À titre de comparaison, le rapport d'activité du Centre National des Arts Plastiques en 2015 signale l'acquisition de seize œuvres avec des images animées et du son, contre seulement cinq peintures pour un total de soixante-quatorze acquisitions⁶⁵. Isabelle et Jean-Conrad Lemaître sont ainsi les collectionneurs privés qui – en France – possèdent la collection d'art vidéo la plus importante en nombre et surtout, ils sont les seuls à avoir fait le choix de se consacrer exclusivement aux images en mouvement. Habités à collectionner les multiples avant la vidéo, ils affichent une sérénité et une confiance à toute épreuve dans ce médium qui étonnent parfois les autres collectionneurs que l'art vidéo inquiète.

⁶¹« En règle générale, je n'achète pas de vidéo, je ne sais pas me servir de tous ces appareils », Jean Chatelut, cité par MARTIN-FUGIER Anne, *Collectionneurs : entretiens*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 130.

⁶² « À l'inverse [du dessin], les vidéos sont très frustrantes. J'en ai une vingtaine, j'ai du mal à les regarder et même à les faire fonctionner. Si la vidéo n'est qu'un film, il faut avoir un endroit spécial pour la montrer et, en plus, cela ennuie tout le monde. Proposez à vos amis de venir voir vos vidéos, ils vous répondront "Et pourquoi pas des photos de vacances pendant que tu y es ?" Et puis les films s'effacent avec le temps. Quant aux vidéos plus compliquées, elles risquent la panne. Si une pièce se casse, vous ne pouvez plus la remplacer. », Antoine de Galbert, cité par MARTIN-FUGIER Anne, *Ibid.*, p. 262-263.

⁶³ La plupart des auteurs font de l'exposition de Nam June Paik à la Galerie Parnass de Rolf Jarhings à Wuppertal en 1963 le véritable acte de naissance de l'art vidéo : "Exposition of Music Electronic Television", 11 mars-20 mars 1963, Wuppertal, Galerie Parnass.

⁶⁴ MOUREAU Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX Dominique et VIDAL Marion, *Collectionneurs d'art contemporain : des acteurs méconnus de la vie artistique*, art.cité, p. 4. Ce graphique est reproduit en annexe 7, p. 11.

⁶⁵ CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES, *Rapport d'activité 2015*, Paris, Centre National des Arts Plastiques, 2016, disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cnap.fr/sites/default/files/publication/148315_fichier_final_cnap_12juillet_pdf_haut.pdf (dernière consultation le 7 août 2016), p. 21.

Jean-Conrad Lemaître résume ainsi certaines des préoccupations des autres collectionneurs liées au médium :

Il existe des réticences culturelles liées à la dématérialisation. Nous sommes encore dans une culture de l'objet. Les gens ont peur du multiple reproductible, mais le multiple existe depuis longtemps avec la gravure, la photographie. L'obsolescence technologique préoccupe les collectionneurs, il y a une part de conservation, mais c'est le cas pour toutes les œuvres d'art. Il faut juste être bien conseillé⁶⁶.

Découverte avec l'exposition « Une Vision du monde » à La maison rouge – Fondation Antoine de Galbert⁶⁷ qui, en 2006, révéla la collection vidéo au public, et les nombreuses autres expositions qui l'ont suivie à travers le monde du Pérou à la Chine, la collection n'a pourtant jamais été étudiée dans son ensemble. Ces expositions ne présentaient qu'une petite partie des œuvres de la collection et, peu de personnes, ont pu jusqu'à présent en avoir une vision d'ensemble. Aucun historien ne s'est non plus penché sur les riches archives qui accompagnent la constitution de la collection depuis 1973. Le but de ce travail est donc d'envisager cette collection comme un tout, d'en étudier l'évolution en complétant la mémoire des collectionneurs par la consultation des archives. Au cours de cette année de recherche, l'objectif a également été de réfléchir à la manière dont les collectionneurs appréhendent la gestion d'un tel fonds. Réflexion sur une documentation en train de se faire, le propos de cette étude est aussi d'envisager la gestion d'un fonds d'art vidéo – qui renferme de nombreux supports (film 16 mm, film 35 mm, film 8 mm, vidéos numériques, miniDV, Betacam...) – et les problématiques spécifiques qu'elle soulève. Monographie d'une collection privée, cette recherche n'est pas un essai technique sur la conservation de ces supports, mais elle se doit de les aborder dans le cadre d'une réflexion globale sur la gestion d'un tel ensemble. Il est souvent dit de l'art vidéo que c'est un médium qui est essentiellement collectionné par les musées parce qu'ils sont habitués à conserver de telles collections. Les œuvres d'art vidéo, très présentes dans les institutions publiques soulèvent des interrogations concrètes dans leur gestion quotidienne que les collectionneurs privés ont parfois des difficultés à appréhender. Dès lors, dans le cadre d'une collection privée, quels outils mettre en place pour, gérer cet ensemble de plus de 150 films et vidéos ? Comment construire un modèle documentaire qui permette d'en conserver l'histoire et les données techniques ?

Les motivations des collectionneurs pour acquérir ses œuvres en mouvement sont également au cœur de cette étude. Comment la constitution de cette collection accompagne-t-elle le mouvement de l'histoire de l'art vidéo et le passage de nombreux artistes de l'image fixe à l'image en

⁶⁶ AZIMI Roxana, « Entretien avec Isabelle et Jean-Conrad Lemaître », *Le Quotidien de l'Art*, 31 mai 2012, p.2.

⁶⁷ *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, Paris, La maison rouge — Fondation Antoine de Galbert, 19 février — 14 mai 2006. Commissaire de l'exposition : Christine VAN ASSCHE.

mouvement ? Parallèlement, comment s'est fait le cheminement intellectuel des collectionneurs vers l'art vidéo ? Pourquoi faire le choix, radical et exclusif, de l'art vidéo ? C'est un ensemble souvent jugé comme disparate par les observateurs extérieurs et la vision globale de cette collection intrigue. Peut-on néanmoins tisser des liens thématiques entre les œuvres et trouver un moyen de caractériser cette collection ?

Esquisse monographique de cette riche collection, la présente étude se doit d'abord de l'introduire dans une approche historique. Il s'agit de décortiquer les différentes périodes qui rythment son évolution, d'appréhender les développements liés aux déménagements successifs du couple dans plusieurs capitales européennes, mais aussi aux rencontres artistiques et, surtout, à la transformation de la pratique des artistes. De l'image fixe à l'image en mouvement, la collection a suivi un parcours original depuis les premières gravures et les sociétés de bibliophilie en 1973 jusqu'à l'art vidéo à partir de 1996. Si la collection d'art vidéo est aujourd'hui connue et renommée comme l'une des plus importantes au monde dans ce domaine⁶⁸, l'ensemble de la collection *avant la vidéo* est aujourd'hui inconnue tant des spécialistes que du public. Elle n'a en effet jamais été exposée ni étudiée. C'est pourtant un ensemble riche, tant en nombre qu'en qualité, dont l'importance s'est révélée progressivement au fil de cette étude, au point d'y prendre une place de plus en plus conséquente. Si le cœur de celle-ci est bien la collection d'art vidéo, il a paru nécessaire de revenir aux sources de la collection et d'en cerner l'évolution pour mieux la comprendre. L'objectif de cette enquête historique est de toujours tisser des liens entre les deux versants de la collection, dans un mouvement d'allers-retours entre images fixes et images en mouvement pour en dégager la filiation. La première partie de ce parcours permet ainsi de considérer la collection avant la découverte de l'art vidéo. Il trouve son origine en 1973 avec la première collection de gravures et livres puis se poursuit en Espagne à partir de 1983, après le déménagement du couple à Madrid en 1982, à la découverte de l'art contemporain avec l'acquisition de peintures et œuvres graphiques de jeunes artistes espagnols. C'est à Londres – à partir de 1986 – que la sculpture puis la photographie plasticienne en 1987 font leur entrée dans la collection. En suivant le parcours des photographes et la vie culturelle britannique, le couple est saisi par un médium encore inédit pour lui : l'art vidéo. À partir de la première acquisition en 1996, et jusqu'en 2004, la collection s'enrichit de grands artistes de l'art vidéo, aujourd'hui devenus historiques⁶⁹.

⁶⁸ À titre d'exemple, la collection figure en 8^e position du classement des dix plus importantes collections privées d'art vidéo et de nouveaux médias, établi par Larry's List Ltd en février 2014. Ce classement est publié en ligne à l'adresse : <http://www.larryslist.com/artmarket/features/top-10-video-and-new-media-art-collectors/> (dernière consultation le 13 août 2016).

⁶⁹ La collection compte notamment des œuvres de Tacita DEAN (1965), Gary HILL (1951), Christian MARCLAY (1955),

Parallèlement, les acquisitions d'œuvres d'autres médiums, des photographies essentiellement, se poursuivent. En 2004, une décision radicale est pourtant prise : celle de l'exclusivité de la vidéo. Le couple se dévoue désormais exclusivement à ce médium auquel il croit plus que tout, et constitue ainsi jusqu'à aujourd'hui une des plus importantes collections d'art vidéo au monde.

À l'issue de ce parcours historique, de l'image fixe à l'image en mouvement, la deuxième partie de cette étude se propose de s'attarder sur la collection d'art vidéo pour tenter de la caractériser et d'en dégager les grandes lignes thématiques. L'élément central de la collection, déjà souligné par de nombreux commentateurs⁷⁰, est son caractère international. Elle compte en effet, au moment de clore cette étude, des œuvres d'artistes de quarante-deux nationalités différentes⁷¹. Cette collection internationale témoigne de l'ouverture sur le monde d'un couple expatrié pendant plus de trente ans et voyageurs infatigables⁷². Plus encore, elle permet de regrouper des artistes de grandes aires géopolitiques (le Moyen-Orient, l'Europe de l'Est, l'Amérique Latine), dans les œuvres desquels se retrouvent des interrogations politiques fortes. Couple de cinéphiles, Isabelle et Jean-Conrad Lemaître aiment l'art vidéo comme le cinéma. Il semble ainsi pertinent de noter ici l'absence d'installations ou d'œuvres constituées, ou à montrer, sur des moniteurs anciens dans la collection. À de très rares exceptions près, la collection vidéo est exclusivement composée d'œuvres à projeter ou à montrer sur un seul écran. Le cinéma, d'abord, qui s'impose comme un modèle fort dans la collection, et les références aux autres arts ensuite (musique, littérature, théâtre, danse...) sont parmi les principaux points communs qui lient les œuvres de cette collection qui peut paraître hétérogène au premier abord. Si d'autres axes thématiques peuvent être soulevés dans la collection en fonction du regard porté, le parti pris a été d'en retenir trois : la place de la jeunesse et notamment les joies de l'enfance, les bouleversements de l'adolescence et les inquiétudes des jeunes adultes ; l'importance de la ville comme support d'une réflexion onirique ou politique et, finalement, la réflexion sur les processus d'une création artistique en train de s'élaborer.

Au terme de cette présentation historique puis thématique de la collection, il semble important de s'interroger sur la façon dont elle est montrée au public. Seule la partie art vidéo de la collection a fait l'objet d'expositions. Elle a été présentée à de nombreuses reprises en France et à l'étranger, dans la lignée de l'exposition à La maison rouge en 2006⁷³.

Steve MC QUEEN (1969) et Mark WALLINGER (1959).

⁷⁰ Notamment PONTBRIAND Chantal, « Vidéo Chaosmos », dans VAN ASSCHE Christine (dir.), *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 17.

⁷¹ Un graphique de répartition des artistes par nationalités est reproduit en annexe 6, p. 10.

⁷² VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine (dir.), *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 25.

⁷³ *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, Paris, La maison rouge — Fondation

Cette exposition a un statut particulier pour les collectionneurs puisqu'elle a été la première des expositions consacrées à leur collection, mais aussi, et surtout, car elle leur a permis de prendre conscience de l'importance de leur propre collection. Celle-ci fait l'objet d'une étude détaillée permise grâce à la consultation des archives de La maison rouge – Fondation Antoine de Galbert. Exposition majeure pour les collectionneurs, cette dernière est encore aujourd'hui reconnue comme importante dans l'histoire des expositions d'œuvres vidéo grâce notamment au regard porté par Christine Van Assche sur la collection et aux choix scénographiques de Mésarchitecture⁷⁴. Si les expositions de collections privées sont un phénomène qui se développe dans les institutions culturelles françaises depuis l'exposition *Passions Privées*⁷⁵, rares sont les collections privées à avoir fait l'objet d'une exposition monographique⁷⁶. La politique d'expositions de collections privées de La maison rouge a dans cette lignée permis une meilleure connaissance des collections françaises et une plus grande facilité dans la manière de les appréhender. Le fait d'exposer une collection privée convient néanmoins d'être interrogé au regard du paradoxe que souligne Tatiana Levy puisqu'en « général le collectionneur privé n'a pas pour ambition, de moins au début, de rendre publique sa collection⁷⁷ ». Bien que l'idée de donner à voir les œuvres soit au cœur de la définition même de la collection de Krzysztof Pomian pour qui les objets doivent être « exposés au regard⁷⁸ », la construction d'une exposition destinée au public est un geste fort qu'il convient d'analyser. Les autres expositions⁷⁹ de la collection font l'objet d'une présentation plus rapide afin de comparer les différents choix curatoriaux, les grands axes thématiques choisis ainsi que les partis pris scénographiques. Enfin, au-delà des seules expositions de la collection, c'est l'ensemble des activités des collectionneurs sur la scène artistique française qu'il convient d'analyser pour montrer leur importance dans la valorisation de la collection et le soutien qu'ils apportent aux jeunes artistes. Il apparaît que les collectionneurs mènent des activités incessantes pour transmettre leur goût pour l'art vidéo et aider à la reconnaissance de ce médium et des artistes qu'ils défendent.

Antoine de Galbert, 19 février-14 mai 2006. Commissaire de l'exposition : Christine VAN ASSCHE.

⁷⁴ *Le Bureau Des Mesarchitectures* est une agence d'architecture fondée en 2002 et composée, en 2006, de l'architecte et artiste Didier FAUSTINO, de Mathieu HERBELIN et de Pascal MAZOYER.

⁷⁵ *Passions privées : collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, décembre 1995 — mars 1996.

⁷⁶ On pense notamment à l'exposition de la collection de Françoise et Jean-Philippe Billarant : *Le bel aujourd'hui : œuvres d'une collection privée*, Villeurbanne, Nouveau musée-Institut-FRAC Rhône-Alpes, 21 novembre 1997 — 28 février 1998 ; et à celle de la collection *Des certitudes, sans doute(s) : une collection privée d'art contemporain*, Amiens, Musée de Picardie, 2 octobre — 31 décembre 2008.

⁷⁷ LEVY Tatiana, *Le collectionneur et sa créature : la publicisation, pour quoi faire ?*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2012, p. 14.

⁷⁸ POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux...*, op.cit., p. 18.

⁷⁹ La liste des expositions de la collection est reproduite en annexe 5, p. 9.

La dernière partie de cette recherche est consacrée à la gestion de cette collection d'œuvres d'art vidéo. Il s'agit de proposer une étude pratique liée aux habitudes des collectionneurs et une réflexion sur les moyens d'optimiser la conservation des œuvres ainsi que leur gestion quotidienne. La documentation joue tout d'abord un rôle fondamental dans la conservation des œuvres d'art vidéo. Le propos est ainsi d'envisager la manière de documenter cette collection parallèlement à la construction même de cette documentation. Si une des raisons fréquemment évoquées pour justifier le faible nombre de collectionneurs d'art vidéo concerne les aspects pratiques et techniques de ces œuvres qui effraient souvent les non-spécialistes, il s'agit ici de les appréhender dans le cadre d'une collection privée. Enfin, il a paru nécessaire d'inclure, dans les mécanismes de documentation et de gestion de la collection, certaines idées issues du droit d'auteur. L'art vidéo est en effet un médium à part, multiple et reproductible, pour lequel une cession des droits d'auteur semble nécessaire afin de sécuriser l'ensemble de la collection. Réflexion sur une étude pratique de la collection en train de se faire, cette dernière partie ambitionne de confronter les grands cadres théoriques de la conservation des œuvres, de leur documentation et du droit d'auteur à la pratique courante des collectionneurs.

Chapitre 1 : Évolution d'une collection de l'image fixe à l'image en mouvement

Chaque époque rêve la suivante.

Jules Michelet cité par Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, 1935⁸⁰.

La collection d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître a connu, au fil des voyages et des rencontres, une évolution singulière qui les a conduit à se spécialiser dans les images en mouvement. Sans appliquer de vision déterministe et *a posteriori* sur l'ensemble des choix qui ont été faits, le but de cette première partie est de retracer l'histoire de la collection en cherchant à dégager ce qui les a progressivement amenés vers l'art vidéo. Une attention toute particulière a été accordée aux archives pour tenter d'établir une chronologie précise des événements et des acquisitions. Il n'existait en effet pas de chronologie établie pour la collection, et particulièrement pour la collection avant la vidéo, à l'exception des jalons posés par Christine Van Assche⁸¹. Les dates et cartels des œuvres publiés dans cette première partie sont le fruit d'un long travail de défrichage et de recoupement des informations. Celle-ci s'attarde ainsi sur la première collection, c'est-à-dire l'ensemble des œuvres, contemporaines ou anciennes, acquises avant ou parallèlement à l'art vidéo. Cette collection compte notamment des livres de bibliophilie, des gravures des XIX^e et XX^e siècles, des peintures abstraites espagnoles, de nombreuses photographies et plusieurs sculptures. La seconde partie retrace, dans la continuité, la constitution de la collection vidéo, des premières acquisitions aux toutes dernières pièces entrées dans la collection⁸².

⁸⁰ MICHELET Jules, « Avenir ! Avenir ! », *Europe*, tome XIX, n° 73, 15 janvier 1929, p. 6 cité par BENJAMIN Walter, *Œuvres*, traduit de l'allemand par Maurice de GANDILLAC, Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH, Paris, Gallimard, 2000, tome III, p. 47.

⁸¹ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine (dir.), *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 25-29.

⁸² La dernière acquisition prise en compte date de juin 2016.

1.1 La collection avant la vidéo (1973 – 1996)

Pas de collection sans collectionneur.

Gérard Wajcman, *Collection*, 1999⁸³.

Une collection ne se commence pas, elle se construit petit à petit, s'élabore au fil des rencontres artistiques, des découvertes et des lectures. Ainsi, progressivement le collectionneur affine la ligne directrice de sa collection, et apprend à se concentrer sur ce qu'il considère comme essentiel. Sans entrer dans des considérations psychologiques ou psychanalytiques⁸⁴, il peut être intéressant de rechercher ce qui, dans l'histoire des collectionneurs, constitue le socle de leur rapport à l'art et de leur envie de collectionner. Parmi les nombreux récits et entretiens avec des collectionneurs publiés⁸⁵, de nombreuses personnalités choisissent de commencer à parler de leurs collections par l'enfance. Souvent évoquée comme un moment clé dans la constitution d'une collection, l'enfance permet de cimenter un premier désir vers l'art et voit naître de nombreuses premières collections. En effet, comme le souligne Jean Baudrillard, « [la collection est] chez l'enfant le mode le plus rudimentaire de maîtrise du monde extérieur : rangement, classement, manipulation⁸⁶ ». L'instinct de la collection chez l'enfant semble être intimement lié à son désir de découverte et d'expérimentation du monde extérieur. L'enfant, comme l'adulte, se construit son propre univers par la constitution d'une collection : c'est à la fois un terrain de jeu, une manière d'apprendre à faire des choix et de se construire une identité par rapport aux autres comme le formule l'ancien commissaire-priseur et écrivain, Maurice Rheims :

Dès son plus jeune Âge l'enfant a des gestes réflexes de collectionneur. Il s'attache à des morceaux d'étoffes, à des poupées ou à des soldats de plomb ; les objets servent de pièces de jeu, de remparts à sa sécurité et matérialisent un univers⁸⁷.

⁸³ WAJCMAN Gérard, *Collection*, *op.cit.*, p. 31.

⁸⁴ Que développent notamment WAJCMAN Gérard, *Collection*, *op.cit.* et MUENSTERBERGER Werner, *Le Collectionneur; anatomie d'une passion*, *op.cit.*

⁸⁵ Notamment VAN HAGEN Susanne, GLUDOWACZ Irène et CHANCEL Philippe, *Chercheurs d'art : 22 collectionneurs au service de l'art*, *op.cit.*, MARTIN-FUGIER Anne, *Collectionneurs : entretiens*, *op.cit.*

⁸⁶ BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, *op.cit.*, p. 123.

⁸⁷ RHEIMS Maurice, *Les Collectionneurs...*, *op.cit.*, p. 48.

Bien que le propos ne soit pas ici de traiter des collectionneurs, mais bien de leur collection, il semble important de les présenter brièvement avant d'entrer dans le détail historique de la constitution de ce fonds. L'idée est, dans la lignée de ces réflexions liminaires sur l'importance de l'enfance dans une collection, de déterminer rapidement comment s'est constitué leur rapport à l'art dans leur cadre familial en premier lieu.

Jean-Conrad Lemaître est né le 5 juin 1943 et Isabelle de Tuckheim Lemaître le 4 août 1949⁸⁸. Elle a grandi dans une famille de la grande aristocratie protestante où le rapport à l'art et à la collection étaient déjà présents. Ses parents collectionnent, notamment, des objets décoratifs en nacre montés en pomponne⁸⁹ de la fin du XIX^e siècle ainsi que des fixés sous-verre de l'époque victorienne⁹⁰. Chineurs habitués à fréquenter les antiquaires, ils aiment également les meubles, l'argenterie et les objets d'art. Jean-Conrad a grandi entouré de peintures, essentiellement des natures mortes. Son père collectionne les meubles anciens et est un visiteur assidu de l'hôtel de ventes de Drouot. Sa grand-mère, Solange Lemaître⁹¹, qui « joue un rôle majeur dans son éducation intellectuelle⁹² », est une orientaliste reconnue, auteur de plusieurs livres sur l'hindouisme, la pensée indienne et l'art chinois⁹³. Ancienne étudiante de l'École du Louvre, elle travaille ensuite au Musée du Louvre puis au Musée national des arts asiatiques – Guimet auprès de René Grousset⁹⁴, historien de l'Orient et successivement conservateur puis conservateur en chef de ces deux musées⁹⁵. Plus important encore, elle était amie avec Félix Fénéon⁹⁶, critique d'art influant et ami des artistes⁹⁷, qui l'a conseillée dans l'acquisition de plusieurs peintures de ses contemporains et notamment de Maximilien Luce⁹⁸, Paul Signac⁹⁹ et Maurice de Vlaminck¹⁰⁰. Jean-Conrad se souvient aussi avoir visité souvent, à partir de

⁸⁸ Le *Curriculum Vitae* artistique de Jean-Conrad Lemaître est publié en annexe 2, p. 4-5 et celui d'Isabelle Lemaître en annexe 3, p. 6-7.

⁸⁹ « Pomponne : Pièce d'orfèvrerie et de bijouterie en cuivre doublé », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/pomponne> (dernière consultation le 1 juillet 2016).

⁹⁰ « Fixé sous verre : Petit tableau, le plus souvent d'art populaire, dont la technique consiste à placer sous le verre un modèle dont on dessine les contours à l'aide d'un pinceau très fin, sur lequel on passe une colle légère pour les parties à colorier, et que l'on enduit ensuite d'une couleur en poudre finement broyée, au moyen d'une brosse », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/fix%C3%A9%20sous%20verre> (dernière consultation le 1 juillet 2016).

⁹¹ 1889-1979

⁹² LEMAITRE Isabelle, « 20 souvenirs pour 20 ans de collection », non daté, non publié, p. 1. Extraits publiés par OSTENDE Florence, *Catalogue*, numéro 4, juin 2010, disponible en ligne à l'adresse : <http://www.cataloguemagazine.net/contemporary-art/magazine/article/lemaitre-part-1/> (dernière consultation 26 août 2016).

⁹³ Notamment LEMAITRE Solange, *Ramâkrishna et la vitalité de l'Hindouisme*, Paris, Seuil, 1959 et LEMAITRE Solange, *Le Mystère de la mort dans les religions d'Asie*, Paris, Librairie d'Amérique et Orient, 1963 et LEMAITRE Solange, *Les Agrafes chinoises jusqu'à la fin de l'époque Han*, Bruges, Paris, Les Éditions d'art et d'histoire, 1939.

⁹⁴ 1885-1952

⁹⁵ ELISSEEFF Vadime, « René Grousset — (1885-1952) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/rene-grousset/> (dernière consultation le 7 août 2016).

⁹⁶ 1861-1944

⁹⁷ IMBERT Maurice, « Félix Fénéon — (1861-1944) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/felix-feneon/> (dernière consultation le 7 août 2016). Consulté le 17 août 2016.

⁹⁸ 1858-1941

⁹⁹ 1863-1935

¹⁰⁰ 1876-1958

l'âge de cinq ans, en sa compagnie le Musée du Louvre, et tout particulièrement les départements des antiquités grecques, étrusques et romaines ainsi que celui des antiquités égyptiennes.

Si le rapport à la collection est présent dans leurs familles respectives, tous deux collectionnent aussi, enfants, de petits objets. Pour Isabelle, « l'idée de collection a toujours été présente dans [sa] vie¹⁰¹ », elle garde notamment le souvenir d'avoir amassé un grand nombre de collections successives de petits objets et principalement des monnaies de différents pays puis des pierres dures¹⁰². Lui cite de son côté avoir commencé une collection de timbres.

Bien qu'évoqué succinctement, ce rapport à l'art et à la collection était déjà présent dans leur cadre familial, et, tous deux se souviennent, comme d'autres collectionneurs¹⁰³, avoir constitué quelques premières ébauches de collections à l'enfance. L'importance du rapport à l'art et à la collection dans l'environnement familial est également soulignée par l'étude sociologique menée par Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox et Marion Vidal sur les collectionneurs français en 2015 :

L'environnement familial est un facteur déterminant puisqu'un tiers des collectionneurs a connu dans leur environnement familial des personnes qui collectionnaient¹⁰⁴.

Ayant ainsi grandi dans un cadre familial favorable à l'art et à la collection, Isabelle et Jean-Conrad commencent à collectionner en 1973.

¹⁰¹ LEMAITRE Isabelle, entretiens, reproduits en annexe 36, p. 133-135.

¹⁰² « Enfant, je mettais de côté des choses, n'importe quoi, même des bouts de papier, des tickets de métro », LEMAITRE Isabelle citée par PERREAU Yann et BIDERMAN Kevin, « Comme une image : entretien avec Isabelle et Jean-Conrad Lemaître », *Londres en mouvement*, Paris, Éditions Autrement, 2005, p. 44.

¹⁰³ THOMAS Mona, *Un art du secret : collectionneurs d'art contemporain en France*, *op.cit.*, p. 8.

¹⁰⁴ MOUREAU Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX Dominique et VIDAL Marion, *art.cité*, p. 2.

1.1.1 Les débuts de la collection : livres et gravures (1973-1983)

Le couple se marie le 1^{er} octobre 1970 avant de s'installer sur la rive gauche de Paris. C'est là, au contact de leurs familles et amis, que se forme le premier noyau de la collection. Sans avoir la volonté de construire une collection, il se révèle pourtant très systématique dans ses choix. Même si, il ne faut pas oublier, comme le souligne Isabelle de Maison Rouge, que l'idée de bâtir un ensemble structuré qui fasse collection « vient rarement au premier achat¹⁰⁵ » puisque « très peu de collectionneurs ont un but défini au départ¹⁰⁶ ». Une collection se construit à partir des premiers achats qui, loin d'être des erreurs, constituent un jalon essentiel dans les tâtonnements qui accompagnent les premiers temps d'une collection.

a. Parcours de collectionneurs

Rares sont les collectionneurs qui acquièrent leur première œuvre seuls, l'intermédiaire d'un ami, d'un membre de la famille est souvent un élément déclencheur. Un connaisseur initie le premier achat, guide le regard et aide à franchir le pas. Bien sûr, cet ami peut souvent être un marchand intéressé, mais, si c'est le cas, il doit faire preuve d'une pédagogie qui dépasse largement la relation mercantile. Le point de départ d'une collection est en effet, comme l'indique Isabelle de Maison Rouge, « souvent extérieur, cela passe généralement par un mentor ou un initiateur. Quelqu'un de votre entourage, en qui vous avez confiance¹⁰⁷ ». Dans le cas de la collection d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, le premier jalon a pu être retrouvé avec précision. Il s'agit d'une gravure acquise à l'hôtel des ventes de Drouot. Le commissaire-priseur et ami du couple, Maître Marc Ferri, alors au marteau, un jour d'octobre 1973¹⁰⁸, a adjugé en leur faveur une gravure de Gustave Leheutre¹⁰⁹, *La Maison rouge à Ponterieux*¹¹⁰. Cette première acquisition, à respectivement 24 et 30 ans, est faite, comme pour 43 % de collectionneurs, entre 20 et 30 ans¹¹¹. La nature de la première acquisition a également été étudiée par Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox et Marion Vidal et il apparaît que si la peinture est largement majoritaire, « un tiers [des collectionneurs] ont porté leur choix sur une estampe, une gravure ou une lithographie¹¹² ».

¹⁰⁵ DE MAISON ROUGE Isabelle, *10 clefs pour collectionner l'art contemporain*, Paris, Archibooks, 2010, p. 11

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁸ Les dates proviennent des archives privées d'Isabelle Lemaître.

¹⁰⁹ 1861-1932

¹¹⁰ *La Maison rouge à Ponterieux*, Gustave Leheutre (1861-1932), Eau-forte, 1912, 215 x 160 mm, 56/60. Cette œuvre est reproduite en annexe 9, p.15. Une liste indicative des gravures de la collection est donnée en annexe 8, p. 12-14.

¹¹¹ « L'âge auquel a été faite cette première acquisition varie : 43 % d'entre eux avaient alors entre 20 et 30 ans », MOUREAU Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX Dominique et VIDAL Marion, art.cité, p. 2.

¹¹² *Ibid.*

Ce goût pour la gravure a ensuite été encouragé par un couple d'ami, M^r et M^{me} Aymard de Lasteyrie, descendant de Charles Philibert de Lasteyrie¹¹³ qui crée en 1816 le premier atelier de lithographie à Paris¹¹⁴. Ce couple de collectionneurs et amis les initie au goût des estampes et les encouragent à développer leur première collection. Isabelle se souvient qu'ils les ont « beaucoup inspiré [s] et poussé [s] pour acheter des gravures¹¹⁵ ». L'oncle d'Isabelle, Charles de Watteville, les soutient également dans leur démarche en leur offrant quelques numéros¹¹⁶.

Ainsi, la collection d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître commence, comme de nombreuses autres collections par un premier achat, avant l'âge de 30 ans — un multiple — grâce à l'intermédiaire d'un proche.

b. La bibliophilie

La bibliophile joue dans de nombreuses histoires de collectionneurs, un rôle central comme le prouve, entre autres, le récit de cette collectionneuse anonyme retranscrit par Mona Thomas :

La fillette passe beaucoup de temps dans les livres. Les livres d'images ont sa préférence. Son père, grand bibliophile, encourage le goût du livre d'images chez son enfant [...]. Musée en puissance, le livre sera longtemps le support des images aimées¹¹⁷.

C'est aussi, en grande partie grâce aux beaux livres illustrés qu'Isabelle et Jean-Conrad sont entrés dans l'univers de la collection. L'oncle d'Isabelle, Charles de Watteville, est un jalon central dans les premiers instants de la collection, et notamment, dans le goût de la bibliophilie. Il offre au jeune couple un abonnement à une société de bibliophilie, la Société Du Livre Contemporain, qui édite de façon régulière des livres souvent accompagnés d'une gravure originale offerte aux adhérents de la société, en plus de l'ouvrage. Cette inscription est motivée par le désir de faire entrer dans la collection une gravure originale de Philippe Mohlitz¹¹⁸. Cette dernière accompagne la publication, illustrée par les eaux-fortes oniriques et fantastiques du même artiste que le couple apprécie, en 1975 de l'ouvrage *La Chanson du vieux marin de Coleridge* (1798) de Samuel Taylor Coleridge¹¹⁹.

¹¹³ 1759-1849

¹¹⁴ « LASTEYRIE Charles, Philibert de », *Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIXe siècle*, Paris, École nationale des chartes, disponible en ligne à l'adresse : <http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/22618> (dernière consultation le 22 avril 2016).

¹¹⁵ LEMAITRE Isabelle, entretiens, reproduits en annexe 36, p. 133-135.

¹¹⁶ Notamment, *Monts des oliviers maggiore*, Edgar Chahine (1874-1947), Eau-forte, vers 1925. Voir la liste des gravures en annexe 8, p. 12-14.

¹¹⁷ THOMAS Mona, *Un art du secret : collectionneurs d'art contemporain en France*, op.cit., p. 8-10.

¹¹⁸ Né en 1941.

¹¹⁹ COLERIDGE Samuel Taylor (1772-1834), *La Chanson Du Vieux Marin* (1798), Illustré de 11 gravures originales de

Dans la lignée de la société de bibliophilie, dans les premières années de la collection à partir de 1975, le couple s'intéresse ensuite aux livres illustrés des années 1930 qu'il acquiert de façon systématique à la librairie parisienne, spécialisée dans les beaux livres anciens, Jadis et Naguère¹²⁰. Si c'est Isabelle, qui travaille un temps dans la librairie en 1975 et 1976, qui donne l'impulsion des premières collections de livres illustrés, Jean-Conrad, ensuite, fait à l'époque preuve d'une volonté qu'elle qualifie de « très systématique¹²¹ » dans la construction des premiers ensembles. Le couple, de façon générale, ne cesse depuis les années 1970 de collectionner les livres (les livres illustrés pour enfants, les livres érotiques, les catalogues d'expositions, etc.).

c. *Comme la vidéo, la gravure.*

La collection de gravure constitue la première véritable collection d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître. À partir de l'hiver 1973, après la première acquisition en octobre 1973, le couple se rend régulièrement le samedi matin quai Saint-Michel à la Galerie Michel¹²² pour y voir les nouveautés. Il fréquente également la galerie de Paul Prouté¹²³ et plus occasionnellement l'hôtel de ventes de Drouot. Ces marchands vendent des gravures qui sont souvent issues de livres démontés ou de séries séparées. Le choix des jeunes collectionneurs se porte alors « souvent [sur] des paysages¹²⁴ », des vues de villes aussi et plus rarement des scènes avec des figures. Si à l'époque leurs choix sont systématiques pour les livres, concernant les gravures, « [ils choisissaient] comme maintenant pour les vidéos par goût personnel¹²⁵ » sans forcément avoir le désir de constituer des ensembles (par artistes, thèmes, recueils...).

Plusieurs lignes de force se dégagent de ce fonds qui compte environ soixante estampes¹²⁶. D'un point de vue technique, deux grands ensembles se détachent puisque la collection compte d'une part une majorité d'eaux-fortes (environ trente numéros) et de gravures sur bois d'autre part (une dizaine de numéros environ), et ce même si la technique précise de toutes les estampes n'a pas toujours pu être documentée.

Philippe MOHLITZ, Paris, *Le livre Contemporain et les Bibliophiles Franco-Suisses*, 1975.

¹²⁰ Librairie Jadis et Naguère, 166, rue du Faubourg Saint-Honoré 75008 Paris, <http://www.librairie-jadisetnaguere.com/>.

¹²¹ LEMAITRE Isabelle, entretiens, reproduits en annexe 36, p. 133-135.

¹²² Galerie Michel, 17, Quai Saint-Michel, 75005 Paris.

¹²³ Galerie Paul Prouté, 74 rue de Seine 75006 Paris, <http://www.proute.fr/>

¹²⁴ LEMAITRE Isabelle, entretiens, reproduits en annexe 36, p. 133-135.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Une liste des gravures qui ont pu être documentées est disponible en annexe 8, p. 12-14.

Les xylographies¹²⁷ datent en majorité de la fin du XIX^e siècle ce qui correspond au renouveau de cette technique dans la lignée des œuvres d'Auguste Lepère¹²⁸.

Le couple acquiert ainsi un ensemble de gravures sur bois de cet artiste dont la plus grande partie provient d'un recueil sur la forêt de Fontainebleau¹²⁹. Cet ensemble a pu être documenté grâce à l'exposition *De Paris à Barbizon, Auguste Lepère, 1849-1918 : estampes* qui les présentaient¹³⁰. Ces scènes de vie, qui traduisent de façon pittoresque les figures incontournables et les habitudes sociales dans la forêt de Fontainebleau à l'époque, sont parmi les seules gravures avec des figures de la collection, les paysages et vues de ville étant en effet majoritaires. Parmi les autres ensembles importants, il faut noter une série de vues de Paris, issue d'un recueil d'Eugène Béjot¹³¹ sur la capitale¹³². Ces eaux-fortes qui témoignent de l'évolution du paysage parisien traduisent également du goût du couple pour le paysage urbain. Sans avoir eu l'objectif de rassembler l'ensemble des vingt eaux-fortes de cet album, ils en acquièrent pourtant huit¹³³ entre janvier et juillet 1974 ce qui traduit, déjà, une certaine approche compulsive de la collection. Les autres pièces de la collection de gravures constituent un ensemble hétéroclite, difficile à documenter, dans lequel les eaux-fortes représentant des paysages naturels ou urbains sont prédominants.

Cette première collection porte déjà en germe certains des attributs propres à la collection d'œuvres d'art vidéo. Il est possible d'y lire un goût déjà prononcé pour les espaces urbains et les paysages qui sont au cœur de nombreuses œuvres vidéo. Mais c'est avant tout dans la façon de vivre avec les œuvres que se trouvent les similitudes entre les deux médiums. Comme la vidéo, la gravure ne s'encadre généralement pas et ne s'accroche pas aux murs pour des raisons de conservations. Une vidéo, comme une gravure, se sort de son lieu de stockage pour être regardée pendant un moment. Collectionner de la gravure, comme de la vidéo, revêt un caractère intellectuel. C'est une collection qui se détourne radicalement des envies d'art décoratif et comme le rappelle Isabelle Lemaître « [ils n'ont] jamais fait d'achats décoratifs¹³⁴ ».

¹²⁷ « Xylographie : Technique de gravure sur bois, en relief, permettant l'impression d'une figure ou d'un texte dont tous les caractères sont gravés sur la plaque et non mobiles », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/xylographie> (dernière consultation le 1 juillet 2016).

¹²⁸ FOSSIER François et MUSÉE D'ORSAY, *Auguste Lepère ou Le renouveau du bois gravé*, [Exposition, Paris, Musée d'Orsay, 23 juin-13 septembre 1992], Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

¹²⁹ LEPÈRE Auguste, « La Forêt de Fontainebleau, l'été I », *Revue illustrée*, le 15 novembre 1888, Tome VI, publié par M. Talmeyr.

¹³⁰ MUSÉE DE L'ÎLE-DE-FRANCE, *De Paris à Barbizon, Auguste Lepère, 1849-1918 : estampes*, [Exposition, Sceaux, Petit château du Domaine de Sceaux, Musée de l'Île-de-France, 14 septembre-16 décembre 2012], Sceaux, Musée de l'Île-de-France, 2012.

¹³¹ 1867-1931

¹³² BEJOT Eugène, *Du 1^{er} au XX^e : les arrondissements de Paris, 20 eaux-fortes originales*, Paris, Commandée par la Société de Propagation des Livres d'Art, 1903.

¹³³ Certaines sont reproduites en annexe 9, p. 17-18.

¹³⁴ LEMAITRE Isabelle, entretiens, reproduits en annexe 36, p. 133-135.

À propos des similitudes entre le fait de collectionner de l'art vidéo et de la gravure, Isabelle de Maison Rouge évoque notamment, en s'inspirant des propos d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, un même rapport aux œuvres, dans un temps déterminé :

L'amateur de vidéo ressemble au collectionneur d'estampes, qui sort les feuilles de ses cartons pour les contempler et les faire partager à ses amis. Le collectionneur choisit ainsi quelle vidéo il veut montrer à quelles personnes. Parce qu'elle n'est dévoilée qu'un certain temps (quand bien même elle serait en boucle), la vidéo se regarde avec attention et intensité, comme quand on dévoilait un retable au Moyen-âge¹³⁵.

En définitive, les habitudes liées à la collection et la façon de construire un rapport intellectuel aux œuvres sont très proches chez les collectionneurs d'estampes et d'art vidéo. Une relation intime se construit entre l'œuvre et le collectionneur. Isabelle Lemaître souligne à cet égard que :

L'idée est que les deux [médiums] sont le propos d'une collection dans une sorte de discrétion ou de profondeur; les gravures on les sort des tiroirs pour les amateurs comme les vidéos¹³⁶.

À propos des points communs entre la gravure et la vidéo, Isabelle Lemaître signale que finalement « les deux sont de la gravure¹³⁷ » c'est-à-dire l'inscription d'une image sur une matrice. Ces deux médiums sont enfin, l'un comme l'autre, des multiples, parfois tirés à de nombreux exemplaires, qui découlent d'une matrice originelle. Cette habitude, dès le début de leur collection, à acquérir des œuvres multiples explique probablement en partie la confiance qu'ils placent ensuite dans l'art vidéo, dont le caractère multiple et reproductible effraie tant de collectionneurs.

Cette première période parisienne est ainsi fondamentale dans la constitution de la collection, car elle pose déjà, les jalons d'un goût fort pour les œuvres multiples et pour le paysage, naturel ou urbain. Pourtant, c'est à New York à partir de 1977 que la peinture fait son apparition dans la collection et seulement à Madrid en 1983 que le couple commence à regarder l'art de son temps.

¹³⁵ DE MAISON ROUGE Isabelle, *10 clefs pour collectionner l'art contemporain*, op.cit., p. 132.

¹³⁶ LEMAITRE Isabelle, entretiens, reproduits en annexe 36, p. 133-135.

¹³⁷ *Ibid.*

1.1.2 La peinture contemporaine espagnole (1982-1986)

En 1977, Isabelle et Jean-Conrad Lemaître s'installent à New York où ils séjournent jusqu'en 1980. C'est là qu'ils acquièrent leurs premières – et presque ultimes — peintures anciennes¹³⁸. En 1978, ils font l'acquisition de trois tableaux, une grande toile et deux petites¹³⁹, du peintre normand Jacques Bouyssou¹⁴⁰. Ce peintre officiel de la marine produit des vues de Paris dans le goût de Maurice Utrillo¹⁴¹ et des marines dans le goût d'Eugène Boudin¹⁴². Ces trois premières peintures dans la collection témoignent encore, comme les gravures, d'un intérêt marqué pour le paysage.

En 1980, ils déménagent à Londres où ils continuent à enrichir la collection de quelques petites pièces et notamment *Une chaumière à la campagne* d'un petit maître anglais datant de 1885, deux petits dessins et une huile sur toile représentant une marine. Là encore, c'est leur goût pour les paysages qui s'impose. Après ces premières acquisitions d'œuvres d'art ancien (peintures, dessins et gravures), c'est, curieusement peut-être, à Madrid où ils vivent à partir de 1982, et non à New York ou à Londres qu'ils découvrent l'art de leurs contemporains¹⁴³.

a. La découverte de l'art contemporain

En 1982, l'Espagne entre dans le libéralisme, les soubresauts politiques qui accompagnent la fin de la dictature, la mort du général Franco en 1975 puis le retour de la monarchie sont terminés et l'arrivée au pouvoir des socialistes entraîne dans son sillage un grand renouveau économique. Isabelle et Jean-Conrad Lemaître résument ainsi le vent de créativité qui souffle alors dans le pays :

Les socialistes venaient d'arriver au pouvoir; une vague de libéralisation déferlait sur l'Espagne. Le pays, en plein renouveau, s'ouvrait au monde. Le secteur artistique était lui aussi en effervescence, et nous avons ainsi eu la chance de visiter nombre d'expositions, de rencontrer et nouer des relations avec certains artistes et d'acquérir des œuvres¹⁴⁴.

¹³⁸ Les œuvres acquises à New York et à Londres entre 1977 et 1980 n'ont pas pu être documentées avec plus de précision.

¹³⁹ Jacques Bouyssou (1926-197—), *Rue à Montmartre*, date inconnue, dimensions inconnue, technique inconnue ; *Plage normande*, date inconnue, dimensions inconnue, technique inconnue et *Plage*, date inconnue, dimensions inconnue, technique inconnue.

¹⁴⁰ 1926-197-

¹⁴¹ 1883-1955

¹⁴² 1824-1878

¹⁴³ « Curieusement [notre] intérêt pour l'art contemporain ne débute pas à New-York mais à Madrid en 1983 », LEMAITRE Isabelle, « 20 souvenirs pour 20 ans de collection », art.cité, p. 1.

¹⁴⁴ LEMAITRE Isabelle et Jean-Conrad, cité par VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître »,

C'est surtout l'époque de la Movida madrilène, un large mouvement d'ouverture culturelle qui trouve son origine au tournant des années 1980 et qui donne envie à de nombreux artistes, exilés pendant la dictature franquiste, de revenir créer et vivre dans la capitale espagnole.

Dans ce contexte culturel favorable que connaît alors l'Espagne, plusieurs événements clés sont à l'origine de cette rencontre majeure des collectionneurs avec l'art contemporain. Au premier rang de ceux-ci figure une visite au Musée d'Art Abstrait Espagnol de Cuenca¹⁴⁵, car, comme ils le rappellent, « c'est seulement après [cette visite] et notre découverte de l'art abstrait espagnol que nous nous sommes orientés vers l'art contemporain¹⁴⁶ ». Ce musée, créé en 1963 par le peintre abstrait Fernando Zóbel¹⁴⁷, avec l'aide des peintres Gustavo Torner¹⁴⁸ et Gerardo Rueda¹⁴⁹, est dédié à la peinture abstraite espagnole des années 1950 et 1960. La collection, assemblée par Zóbel avant l'ouverture du musée en 1966, vise à présenter sa collection personnelle et à donner une vision large des développements du modernisme et de l'abstraction en Espagne. Dans un espace remanié en 1978, la gestion du musée est confiée en 1980 à la Fondation Juan March à laquelle Fernando Zóbel donne, peu avant sa disparition prématurée en 1984, l'ensemble de sa collection. À côté des œuvres des trois créateurs, Isabelle et Jean-Conrad Lemaître découvrent également des œuvres d'artistes qui seront ensuite au cœur de leur future collection de peintures et notamment des œuvres de : Jordi Teixidor¹⁵⁰, Antoni Tàpies¹⁵¹, Rafael Canogar¹⁵², Pablo Palazuelo¹⁵³ et Manuel Mompó¹⁵⁴.

Cette visite est une révélation et un choc qui leur permet, pour la première fois, d'entrer en contact avec une autre forme d'art que celle envisagée jusqu'alors dans leur cercle amical et familial. Jean-Conrad Lemaître résume cette découverte de l'art abstrait en ces mots :

J'ai eu une éducation classique. Si, chez moi, on s'était toujours intéressé à l'art, c'était plutôt aux natures mortes hollandaises. La nature morte fait partie d'un décor classique. Le poids de l'éducation... l'art abstrait correspondait à une liberté, quelque chose que je pouvais aimer personnellement¹⁵⁵.

dans *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 25.

¹⁴⁵ Museo de Arte Abstracto Español – Fundación Juan March, Las Casas Colgadas, Cuenca, Castilla-La Mancha, <http://www.march.es/arte/cuenca/>.

¹⁴⁶ LEMAITRE Isabelle et Jean-Conrad, cité par VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 25.

¹⁴⁷ 1924-1984

¹⁴⁸ Né en 1925.

¹⁴⁹ 1926-1996

¹⁵⁰ Né en 1941.

¹⁵¹ 1923-1990

¹⁵² Né en 1935.

¹⁵³ 1915-2007

¹⁵⁴ 1927-1992

¹⁵⁵ LEMAITRE Jean-Conrad, cité par BENHAMOU-HUET Judith, « L'art contemporain en capitales », *Les Échos Week-end*, 28 et 29 mai 2004.

Le couple qui connaissait alors les trois artistes fondateurs du musée a une véritable révélation et, plus encore, Jean-Conrad Lemaître pour qui cette visite est une « illumination dans le désert¹⁵⁶ ». Ils prennent conscience qu'ils peuvent, d'une part, aimer le travail d'artistes vivants qu'ils connaissent, et d'autre part qu'ils ont la possibilité d'en acquérir le travail. De retour à Madrid, ils se précipitent dans la lecture de la presse spécialisée pour y trouver l'adresse des galeries où ils auront l'occasion de se porter acquéreurs de telles peintures. Les galeries jouent ensuite, dans cette découverte de l'art contemporain, un rôle majeur, d'accompagnement et de pédagogie.

À Madrid, où alors nous habitons, nous nous sommes rendu compte en visitant les galeries que les œuvres contemporaines que nous voyions n'étaient pas inaccessibles comme nous le pensions. Elles étaient à notre portée ; nous pouvions les acheter pour en jouir au quotidien, et nous pouvions aussi en connaître les auteurs. Ainsi, plutôt que de nous contenter d'aller dans les musées contempler des œuvres, nous avons décidé d'en acheter, et la première œuvre que nous avons rapportée à la maison, en 1983, fut une peinture abstraite de Fernando Zóbel¹⁵⁷.

Pour la première fois, c'est Jean-Conrad Lemaître qui prend l'initiative de faire un choix pour la collection. Il se rend seul dans la galerie madrilène Theo, en fin de journée, et en ressort avec une huile sur toile de Fernando Zóbel. Ce premier achat lui permet enfin de prendre conscience que l'art contemporain est accessible à la fois intellectuellement et financièrement.

À l'époque, j'ignorais qu'on pouvait acheter des œuvres d'artistes qui étaient ailleurs montrées dans des musées. Pour moi, l'art des musées était inaccessible, comme dans une église¹⁵⁸.

C'est ainsi à lui que revient, comme le dit souvent Isabelle Lemaître, « l'idée d'aborder l'art contemporain en 1983. Il a été pour cela très courageux, persévérant et surtout extrêmement inspiré¹⁵⁹ ». Pourtant, si elle salue aujourd'hui l'initiative dont il a fait preuve, sa première réaction en voyant cette peinture abstraite blanche intégrer leur domicile fut toute autre.

Enlève cette tâche de mon mur ! Voilà à peu près ce que je dis à Jean-Conrad la première fois qu'il achète un tableau d'art contemporain à Madrid ! Il s'agit d'une peinture de l'artiste espagnol Zóbel découvert lors d'une visite à Cuenca. En bon

¹⁵⁶ LEMAITRE Isabelle, « 20 souvenirs pour 20 ans de collection », art.cité, p. 1.

¹⁵⁷ LEMAITRE Isabelle et Jean-Conrad, cité par VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 25.

¹⁵⁸ LEMAITRE Jean-Conrad, cité par BENHAMOU-HUET Judith, « L'art contemporain en capitales », art.cité.

¹⁵⁹ LEMAITRE Isabelle, entretiens, reproduits en annexe 36, p. 133-135.

mari, il rend le tableau à la galerie, et trois mois plus tard, il rachète le même en trois fois plus grand¹⁶⁰ !

Après cette révélation, Jean-Conrad entreprend de retrouver, un à un, les peintres qu'il a admirés au Musée de Cuenca, mais aussi leurs galeries pour commencer une collection dont le caractère systématique semble d'emblée évident. « Il mène [sa recherche] selon son habitude de façon tout à fait systématique. Retrouvant un à un les artistes qu'il a découverts à Cuenca et les galeries qui les représentent¹⁶¹ ». La compulsivité fait alors son entrée, bien plus que pour les achats de gravures, dans leur façon de collectionner. Entre 1983 et 1986, ils font ainsi l'acquisition d'un environ trente-cinq toiles et de quelques œuvres sur papier (gouache, aquarelle, collage et dessin). Ils expliquent ainsi le caractère frénétique de leur collection espagnole :

Dans les premiers temps, ceux de la découverte, comme tous les néophytes, on est obsessionnel et très passionné. On a envie de posséder toujours plus de choses, mais, avec le temps, on devient plus posé¹⁶².

En quatre années, ils construisent de cette façon une collection qui dresse un panorama riche de la peinture abstraite de l'époque¹⁶³.

b. La peinture abstraite au cœur de la collection

Trois galeries jouent à cette époque un rôle d'accompagnement fort dans leur découverte de l'art contemporain. La galerie Theo en premier lieu, et notamment Soledad Lorenzo¹⁶⁴ qui y travaillait alors et qui a initié Jean-Conrad à la peinture espagnole¹⁶⁵, mais aussi la galerie Fernando Vijande¹⁶⁶ et la galerie Manolo Montenegro avec lesquels ils sont très liés.

Les collectionneurs découvrent aussi avec cette collection de peinture abstraite un nouveau rapport, plus quotidien, avec les œuvres d'art.

¹⁶⁰ LEMAITRE Isabelle, « 20 souvenirs pour 20 ans de collection », art.cité, p. 1.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² LEMAITRE Jean-Conrad et Isabelle, cités par BENHAMOU-HUET Judith, « L'art contemporain en capitales », art.cité.

¹⁶³ Un premier inventaire des œuvres de cette période est reproduit en annexe 10, p. 19-20.

¹⁶⁴ Après avoir dirigé sa propre galerie fermée en 2012, Soledad Lorenzo est aujourd'hui une figure importante de la vie artistique espagnole. Elle a notamment donné une partie de sa collection à la Fundación Reina Sofía, http://www.elespanol.com/cultura/arte/20160115/94740567_0.html (dernière consultation 22 août 2016).

¹⁶⁵ « Elle lui donne les bases de la peinture espagnole de l'après-franquisme », LEMAITRE Isabelle, « 20 souvenirs pour 20 ans de collection », art.cité, p. 1.

¹⁶⁶ Fernando Vijande, disparu en 1986, était un des plus importants galeristes madrilènes dans les années 1970 et 1980, http://elpais.com/diario/1986/06/19/agenda/519516003_850215.html (dernière consultation 22 août 2016).

*Celles-ci, principalement des peintures et des sculptures, étaient disposées dans notre maison ; nous pouvions les admirer chaque jour et elles nous procuraient beaucoup de satisfaction*¹⁶⁷.

Dans la lignée des deux premières toiles de Zóbel¹⁶⁸, Jean-Conrad acquiert un collage de Gerardo Rueda¹⁶⁹, une aquarelle de Manuel Mompó, une huile sur toile de Rafael Canogar et une gouache de Pablo Palazuelo. La première œuvre de Jordi Teixidor que Jean-Conrad acquiert, entre deux rendez-vous, permet une nouvelle fois à Isabelle d'exprimer sa réticence première envers l'art contemporain. La petite huile sur panneau de bois est encadrée dans un imposant cadre doré avec une Marie-Louise en velours bleu¹⁷⁰.

C'est ensuite la peinture de deux des peintres phares de la période qu'ils découvrent : Luis Gordillo¹⁷¹ et José Guerrero¹⁷². Modèle pour de nombreux jeunes artistes, Gordillo est à cette époque une figure forte de la scène artistique espagnole qui marque les esprits par son abstraction colorée et profondément influencée par la psychanalyse¹⁷³. L'œuvre de Guerrero, qui devient rapidement un ami intime, est essentiellement abstraite, faite de grands aplats de couleurs. Ce dernier, émigré depuis les années 1950 aux États-Unis, est ami avec certains des représentants de l'expressionnisme abstrait et notamment Mark Rothko¹⁷⁴ dont il s'inspire du *Colorfield Painting*. Ses œuvres, des huiles sur toiles et de nombreuses estampes, constituent l'ensemble le plus important dans la collection espagnole.

En 1984, le couple participe pour la première fois à FIAC à Paris. Ils y retrouvent le travail d'autres artistes espagnols et notamment Antoni Tàpies¹⁷⁵ et Miquel Barceló¹⁷⁶. Le reste de la collection est complété par des œuvres abstraites des artistes vus au Musée d'art abstrait de Cuenca, mais aussi quelques toiles figuratives comme celles du peintre Juan Barjola¹⁷⁷ et Armando Morales¹⁷⁸.

C'est, enfin, à cette époque que les premières sculptures font leur apparition dans la collection avec notamment une sculpture en bois, représentant un couple enlacé, de Francisco Leiro¹⁷⁹ acheté à

¹⁶⁷ LEMAITRE Isabelle et Jean-Conrad, cité par VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, op.cit.*, p. 25.

¹⁶⁸ Une œuvre de la même série, *Palacio de cristal*, est reproduite en annexe 11, p. 21.

¹⁶⁹ Gerardo Rueda (1926-1996), *Collage*, 1982, 15 x 15 cm. Cette œuvre est reproduite en annexe 11, p. 22.

¹⁷⁰ Cette œuvre est reproduite en annexe 11, p. 22.

¹⁷¹ Né en 1934.

¹⁷² 1914-1991

¹⁷³ CAMERON Dan, *Luis Gordillo : los años ochenta*, Madrid, Tabapress, 1991.

¹⁷⁴ 1903-1970

¹⁷⁵ Antoni Tàpies (1923-2012), *Ligne rouge*, technique mixte sur papier, 1985, 40 x 53.5 cm.

¹⁷⁶ Né en 1957.

¹⁷⁷ 1919-2004

¹⁷⁸ 1927-2011

¹⁷⁹ Francisco Leiro (né en 1957), *Pareja*, 1986, bois de chêne, 70 x 43 x 15 cm.

la galerie Manolo Montenegro à Madrid et une sculpture en métal de Susana Solano¹⁸⁰, *Patena*¹⁸¹. Ces deux sculpteurs font partie de ceux, cités par Bernard Bessière comme les plus influents des années 1980 et 1990 en Espagne¹⁸².

c. Des liens forts avec le milieu de l'art

Pour la première fois, c'est à Madrid qu'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître construisent des liens forts avec les différents acteurs de la scène artistique et qu'ils commencent à recevoir les artistes chez eux. Ils fréquentent par exemple les collectionneurs italiens Walter et Christiane Golinelli, le critique Miguel Logroño et l'écrivain Agustín Gómez-Arcos¹⁸³. Au cours de ce séjour espagnol, le couple visite également avec entrain les manifestations artistiques de la capitale, il suit par exemple de près l'ouverture du Museo de la Reina Sofía en 1986 où ils visitent, quelques années plus tard, une exposition qui les marquent profondément et qui sera fondamentale dans leur manière d'appréhender leur collection à Londres. Il s'agit de l'exposition *Arte minimal de la Colección Panza*¹⁸⁴ au cœur de laquelle ils découvrent le travail de Carl André¹⁸⁵.

Ils rencontrent également à cette époque Aurora Garcia¹⁸⁶, qui fréquente assidûment les galeries d'art, et qui les aidera à préparer leur installation à Londres en leur donnant, notamment, les adresses encore confidentielles à l'époque, des plus intéressantes galeries londoniennes.

Les liens tissés avec les artistes espagnols resteront très forts après le déménagement du couple à Londres qui y reçoit Susana Solano et Jordi Colomer¹⁸⁷ et héberge notamment Juan Muñoz¹⁸⁸ et Pepe Espaliu¹⁸⁹. Ce dernier est un jalon majeur dans leur cheminement intellectuel vers l'art contemporain anglais.

L'artiste espagnol Pepe Espaliu fut pour nous une rencontre importante. Venu passer un week-end avec nous à Londres, il resta finalement un mois. [...] c'est Pepe Espaliu qui nous suggéra de ne pas nous intéresser uniquement à l'art espagnol, mais d'élargir notre collection vers d'autres cultures. Suivant ce conseil, à partir de 1986 nous nous sommes séparés d'une partie des œuvres espagnoles pour commencer à acquérir des œuvres anglaises de Richard Long, Richard Deacon, Tony

¹⁸⁰ Née en 1946.

¹⁸¹ Susana Solano (née en 1946), *Patena*, 1986, fer.

¹⁸² BESSIERE Bernard, *Vingt ans de création espagnole : 1975-1995*, Paris, 1995, p. 76.

¹⁸³ Agustín Gómez-Arcos (1933-1998), écrivain espagnol, expatrié en France, auteur d'*Ana non* (1978) et *L'Agneau carnivore* (1975).

¹⁸⁴ *Arte minimal de la colección Panza*, Centro Nacional de Exposiciones, Madrid, 1988.

¹⁸⁵ Né en 1935.

¹⁸⁶ Critique d'art et professeur d'histoire de l'art contemporain.

¹⁸⁷ Né en 1962.

¹⁸⁸ 1953-2001

¹⁸⁹ 1955-1993

*Cragg, David Tremblett, Alan Charlton et d'autres*¹⁹⁰.

Forts de ces conseils et de nouvelles rencontres et découvertes, la collection évolue alors radicalement et s'ouvre à de nombreux artistes anglais et internationaux, mais aussi à de nouveaux médiums.

1.1.3 La construction d'une collection d'art contemporain à Londres et Bruxelles (1986-1996)

À Londres où ils s'installent à nouveau en 1986, à Bruxelles entre 1989 et 1994, puis de nouveau à Londres à partir de 1994, la collection se diversifie ; elle s'ouvre aux œuvres d'artistes britanniques reconnus puis internationaux, mais aussi à de nouveaux médiums, la sculpture et surtout la photographie qui, en suivant l'évolution de la pratique des artistes, les conduit vers l'image en mouvement.

a. La découverte des artistes anglais et internationaux

Si au cours de leur premier séjour londonien, les collectionneurs ne s'intéressent pas encore à l'art contemporain, ce deuxième séjour est l'occasion pour eux d'explorer largement les galeries d'art et la scène artistique anglaise. Judith Benhamou-Huet rappelle que, à la fin des années 1980, les galeries d'art contemporain étaient difficiles d'accès aux collectionneurs néophytes. Confidentielles et dispersées, elles étaient souvent réservées aux initiés.

*En 1986, le couple déménage à Londres, avec en poche les adresses des galeries les plus en pointe dans l'art contemporain. L'accès n'y est pas aussi facile qu'on pourrait le penser. Une sorte de parcours du combattant où les collectionneurs doivent faire leurs preuves pour accéder aux pièces les plus en vue*¹⁹¹.

Pourtant, à force d'exploration, ils entrent dans le cercle de plusieurs galeries importantes qui les aiguillent dans la découverte de nouveaux artistes. Comme à Madrid, c'est aussi grâce au rôle de pédagogie des galeristes qu'ils s'intéressent à de nouvelles formes d'art. Ils sont alors proches de la Lisson Gallery¹⁹², et de son directeur Nicholas Logsdail, où ils voient des artistes internationaux, déjà

¹⁹⁰ LEMAITRE Isabelle et Jean-Conrad, cité par VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, op.cit.*, p. 26.

¹⁹¹ BENHAMOU-HUET Judith, « L'art contemporain en capitales », art.cité.

¹⁹² Fondée en 1967 par Nicholas Logsdail, la Lisson Gallery représente des sculpteurs britanniques (Anish Kapoor, Richard Deacon, Shirazeh Houshiary, Tony Cragg) et des artistes issus de l'art Minimal et Conceptuel (Sol LeWitt,

reconnus par les institutions et le marché. Isabelle Lemaître se souvient ainsi de leurs premiers moments à Londres : « Tous les samedis matin, nous allions à la Lisson Gallery. Notre œil n'était pas encore bien assuré¹⁹³ ».

Ils reviennent à Londres à un moment où l'art contemporain se développe considérablement. La scène britannique est en effervescence et les nominés au Turner Prize, qui vient d'être créé en 1984, témoignent notamment de cette richesse de la création. Dans ce sillage, le marché de l'art contemporain prend son essor avec, par exemple, le développement de la Frieze Art Fair.

La sculpture est le point de départ de cette nouvelle collection anglaise. Elle correspond à un moment de renouveau de la pratique sculptural des artistes britanniques, dans la lignée de l'héritage de Sir Anthony Caro¹⁹⁴, et qui se structure, notamment, autour de Tony Cragg¹⁹⁵ dès le début des années 1980. Plusieurs artistes, dont la conjonction à cette époque est ensuite nommée la Nouvelle Sculpture Anglaise, intègrent ainsi la collection.

En 1986, peu de temps avant leur départ d'Espagne, ils font l'acquisition d'une sculpture de Tony Cragg à la galerie Marga Paz. Isabelle décrit ainsi la rencontre de Jean-Conrad avec cette œuvre¹⁹⁶ :

Quand Jean-Conrad arrive à la galerie, il a un choc ! Il s'agit d'une œuvre assez difficile, une sculpture en métal d'une hauteur d'environ un mètre soixante, qui ressemble à une sorte de coupe sur laquelle sont accrochés plusieurs objets en forme d'outils. Jean-Conrad n'en dort pas de la nuit ! Mais finalement il fait confiance au choix de Marga Paz et achète la sculpture¹⁹⁷.

Cette première sculpture importante est un moment de bouleversement qui contredit, plus encore que la peinture espagnole, la vision classique de l'art que leur a inculquée leur cadre familial. Déconcertante, et quelque peu effrayante, celle-ci les entraîne vers de nouveaux questionnements.

Cette œuvre traite du sujet de la transformation du quotidien en œuvre d'art. Je dois avouer que, lorsque je l'ai achetée, j'ai mis un peu de temps à l'accepter. L'art contemporain peut être déroutant. Avant de m'endormir, je me suis demandé : "Suis-je fou ? ", Mais, par la suite, j'ai ressenti la joie de la transgression¹⁹⁸.

Richard Long, Art&Langage, Lawrence Weiner). www.lissongallery.com (dernière consultation 22 mai 2016).

¹⁹³ BENHAMOU-HUET Judith, « L'art contemporain en capitales », art.cité.

¹⁹⁴ 1924-2013

¹⁹⁵ Né en 1949.

¹⁹⁶ Tony Cragg (né en 1949).

¹⁹⁷ LEMAITRE Isabelle, « 20 souvenirs pour 20 ans de collection », art.cité, p. 12.

¹⁹⁸ BENHAMOU-HUET Judith, « L'art contemporain en capitales », art.cité.

D'autres sculptures de cette nouvelle génération de sculpteurs britanniques suivent cette première acquisition, et notamment une sculpture en métal intitulée *Fire* de Schirazeh Housiary¹⁹⁹, un *Baby* d'Antony Gormley²⁰⁰ et une œuvre d'Alison Wilding²⁰¹.

Ces sculpteurs, nés au tournant des années 1950, ont notamment en commun de travailler le métal, de produire pour la plupart des œuvres d'apparence abstraite et de participer au renouveau de la sculpture britannique. Carl André²⁰², dont le couple acquiert une sculpture de 6 modules carrés à poser au sol, *Scale Six* (1981), fait figure de modèle pour cette génération. Beaucoup, enfin, sont nommés ou lauréat du Turner Prize et notamment Richard Deacon en 1987, Tony Cragg en 1988 et Antony Gormley en 1994.

Parmi les premières, et plus importantes œuvres en deux dimensions de la période, figurent trois œuvres de Richard Long²⁰³, un dessin de Richard Deacon²⁰⁴, une œuvre sur papier de Giuseppe Penone²⁰⁵ et une grande peinture abstraite de Gerhard Richter²⁰⁶ en 1987 qui incarne à la fois l'acmé et le chant du cygne de leur goût pour l'abstraction. Ces artistes internationaux, nés dans les années 1930 ou 1940, ont en commun d'avoir déjà atteint une maturité dans leurs pratiques artistiques, d'être exposés et acquis par les grandes institutions et reconnus par le marché. C'est notamment grâce au galeriste Anthony d'Offay, qui dirige la galerie éponyme de 1965 à 2001, et qui représente nombre de ces artistes, qu'ils font ces premières acquisitions.

C'est enfin à cette période que se développe un goût pour l'art minimal et conceptuel dans la collection qui est initié par l'acquisition de la sculpture de Carl André. Le couple découvre notamment le travail sur le langage de Jenny Holzer²⁰⁷, mais aussi celui d'On Kawara²⁰⁸, la peinture de Niele Toroni²⁰⁹, celle monochrome d'Alan Charlton²¹⁰ et les *wall drawings* de David Tremblett²¹¹. Il faut enfin noter ici l'acquisition d'une des très rares peintures figuratives de la collection : une petite toile de Francis Alÿs²¹².

¹⁹⁹ Née en 1955.

²⁰⁰ Antony Gormley (né en 1950), *Still II*, led et fibre de verre, 1994, 13 x 19 x 30 cm.

²⁰¹ Alison Wilding (née en 1948), *Still Moving*, 1988, plastique, bois de tilleul, cire d'abeille et pigments, 9 x 13.5 x 3 cm, œuvre reproduite en annexe 12, p. 33.

²⁰² Carl André (né en 1935), *Scale Six*, 1981, acier laminé, dimensions inconnues, œuvre reproduite en annexe 12, p. 34.

²⁰³ Richard Long (né en 1945), *Desert Flowers, an 8 day walk on the high desert in an around the hexie moutains*, Joshua Tree, Southern California, 1987, texte imprimé sur papier, 157.5 x 106.5 cm ; *Camp Site in Stones*, 1985, photographie et texte, 85.7 x 116.2 cm.

²⁰⁴ Né en 1949.

²⁰⁵ Giuseppe Penone (né en 1947), *Unghiate (7)*, 1989, papier découpé et gesso, 28 x 39 pouces.

²⁰⁶ Gerhrad Richter (né en 1932), *646-I Tower*, 1987, reproduit en annexe 12 p. 30-31.

²⁰⁷ Jenny Holzer (née en 1950), *Living series*, 1982, plaque de bronze, dimensions inconnues, édition 1/3, œuvre reproduite en annexe 12, p. 33.

²⁰⁸ On Kawara (1933-2014), *7 mai 1991*, 1991, journal, liquitex sur toile, 25.5 x 33 cm, reproduite en annexe 12, p. 27.

²⁰⁹ Niele Toroni (né en 1937), *Sans Titre, Kyoto*, 1987, peinture rouge sur papier, 107 x 75 cm, œuvre reproduite en annexe 12, p. 35.

²¹⁰ Né en 1948.

²¹¹ Né en 1945.

²¹² Francis Alÿs (né en 1959), *Sans titre*, huile sur carton, 2000, 26,6 x 24,5 cm. Photographie de l'œuvre reproduite en annexe 12, p. 35.

À Londres, ils continuent à recevoir les artistes et les galeristes chez eux. Parmi ceux qui viennent souvent, il faut citer : le galeriste Nicholas Logsdail, Anthony d'Offay, Shirazeh Housiary, Anish Kapoor, Richard Wentworth, Bill Woodrow, Richard Deacon. Et parmi ceux qui sont simplement de passage : la galeriste Paula Cooper et John Baldessari, Maria Corral, Christian Boltanski, Annette Messenger, Bertrand Lavier et Gloria Friedman.

En 1989, ils déménagent une nouvelle fois, pour s'installer à Bruxelles, où de nombreuses rencontres contribuent à orienter la collection vers de plus jeunes artistes et un nouveau médium pour la collection : la photographie.

b. Le choix des jeunes artistes à Bruxelles (1989-1994)

Les rencontres faites à Bruxelles, où ils s'installent en 1989, leur permettent d'ouvrir leurs centres d'intérêt au travail de jeunes artistes et à la photographie. Comme l'explique Isabelle Lemaître, la photographie est alors le médium des jeunes plasticiens et c'est en s'intéressant à leur travail qu'ils commencent à apprécier les images :

Pour les photographies des années 1990, en cette fin de millénaire nous avons fait le choix de nous orienter vers des images faites par des jeunes de la génération de nos enfants qui, à cette époque, ne vivaient pas dans le même pays que nous²¹³.

La première œuvre importante qui entre dans la collection dans leurs premiers mois à Bruxelles est une photographie imprimée sur toile de Marcel Broodthaers²¹⁴. La collection ne comptait alors qu'une seule photographie, une œuvre de la série des cinémas d'Hiroshi Sugimoto²¹⁵, acquise en 1987 à la foire de Cologne. Le travail de Michel François²¹⁶ les marque aussi profondément en arrivant à Bruxelles. Ils admirent notamment « un cube de cire rouge contenant une grosse pelote de ficelle ²¹⁷» avant de faire l'acquisition de plusieurs pièces, dont *Éponge et savon*²¹⁸ et « un rouleau de papier dans lequel sont insérés des morceaux de cire noire ²¹⁹». Cet ensemble de sculptures est complété par une photographie de l'artiste, *Le Souffleur*.

²¹³ LEMAITRE Isabelle, entretiens, reproduits en annexe 36, p. 133-135.

²¹⁴ Marcel Broodthaers (1924-1976), *Pot Moule Cœur*, 1967, impression photographique sur toile, 61 x 41 cm, reproduite en annexe 12, p. 25.

²¹⁵ Hiroshi Sugimoto (né en 1948), *Winnetika Drive In*, photographie noir et blanc.

²¹⁶ Né en 1956.

²¹⁷ LEMAITRE Isabelle, entretiens, reproduits en annexe 36, p. 133-135.

²¹⁸ Michel François, *Éponge et savon*, 1991, éponge en pierre 17 x 10 x 6 cm, savon en forme de boîte 13 x 9 x 7 cm.

²¹⁹ LEMAITRE Isabelle, entretiens, reproduits en annexe 36, p. 133-135.

En 1992, deux petites sculptures de François Curlet²²⁰, dont *Cagette* (1990)²²¹, et une installation de Valérie Favre²²² suivent ensuite ces premières acquisitions.

D'autres sculptures témoignent de cet intérêt de plus en plus marqué pour la nouvelle génération et notamment un bâton de Frank Scurti²²³ dont le corps est constitué de canettes en métal recouvert de peau de serpent et négligemment posé dans un angle de pièce. Visuellement très proche, le *Gardien d'ombre* d'Erik Samark²²⁴ est composé d'un bambou au diamètre large dans lequel est enchâssée une petite plaque photovoltaïque. Ces deux sculptures de jeunes artistes semblent directement influencées par les bâtons d'André Cadere et témoignent d'une nouvelle approche de la sculpture dans la collection.

C'est enfin à cette époque qu'ils acquièrent des photographies de Sophie Calle²²⁵, dont ils avaient vu le travail pour la première fois à Madrid à la galerie Montenegro en 1988. Il s'agit d'une série de sept petites photographies, *Les Dormeurs* (1977). Isabelle Lemaître commence à faire quelques acquisitions personnelles, dont une photographie de Christian Boltanski²²⁶.

Durant leur séjour à Bruxelles, leurs liens avec certains acteurs de la scène artistique sont forts et ils sont notamment très proches de Dirk Snauwaert, alors au Palais des Beaux-Arts, Joël Benzakin, Philippe Braem, Marie-Ange Brayer, Michel François, Ann-Veronica Janssen, Alec de Busschère, Patrick Tosani, Angel Vargara, Patrick Corillon, Frank Demaegt et François Curlet, mais aussi les collectionneurs Herman et Nicole Daled, M. et M^{me} Campeneers et Mimi Dusselier. Mais la personnalité centrale de cette période est l'artiste Patrick Van Caeckenbergh²²⁷ dont le couple acquiert plusieurs pièces et notamment *Projet pour la tortue*²²⁸ et le *Château de Cartes*²²⁹.

Riches de rencontres et de découvertes, cette période dans la capitale belge permet aux collectionneurs d'entrer en contact avec de jeunes plasticiens qui travaillent aussi bien la sculpture que la photographie.

²²⁰ Né en 1967.

²²¹ François Curlet (né en 1967), *Cagette*, marqueterie de tilleul et sycomore, 1990, 60 x 40 x 13cm, reproduit en annexe 12, p. 25.

²²² Valérie Favre (née en 1959), *Sans titre*, février 1991, installation, 66 poignées de tiroir et 66 cartels, 66 modules de 30 x 30 cm, dimensions variables. Œuvre reproduite en annexe 12, p. 34.

²²³ Franck Scurti (né en 1965), *Caducée VII*, 1997, canettes de boissons, étui en peau de Boa, 147 cm de haut, 5.2 cm de diamètre. Œuvre reproduite en annexe 12, p. 32.

²²⁴ Erik Samakh (né en 1959), *Gardien d'ombre numéro 2*, bambou, système sonore avec capteur solaire, date inconnue, 191 cm de haut. Œuvre reproduite en annexe 12, p. 32.

²²⁵ Née en 1953.

²²⁶ Christian Boltanski (né en 1944), *El Caso*, photographie noir et blanc et lampe, 1988, 78.5 x 103 cm.

²²⁷ Né en 1960.

²²⁸ Patrick Van Caeckenbergh (né en 1960), *Projet pour la tortue*, collage, 120 x 165 cm, 1990.

²²⁹ Patrick Van Caeckenbergh (né en 1960), *Kaartenhuis (Château de cartes)*, 05 juillet 1993, Carton, verre, métal, galon à franges, coton, papier, papier scotch, feutre, bois, 179,5 x 110 x 101 cm, Musée national d'art moderne, Paris, œuvre reproduite en annexe 12, p. 26.

c. La photographie : un nouveau médium au cœur de la collection

La photographie, entrée pour la première fois dans la collection en 1987²³⁰ devient rapidement le médium phare de la collection. Le couple cesse alors de s'intéresser aux peintures ou sculptures abstraites ou conceptuelles pour mettre l'image fixe au cœur de ses recherches. De retour à Londres en 1994, ils constituent un fond important de photographie post-moderne. Deux de ces premières acquisitions de photographie, à Bruxelles, sont un Polaroid de James Welling²³¹ et un autoportrait de Jan Vercruyse²³². Puis, à Londres de grands noms de la photographie postmoderniste entrent dans la collection, dont Gabriel Orozco²³³, Nan Goldin²³⁴, Beat Streuli²³⁵, Sarah Jones²³⁶ et Henry Bond²³⁷. La photographie plasticienne qui trouve une place importante dans la collection, accompagnant ainsi le développement du marché de la photographie contemporaine. En 1994 et 2004, les collectionneurs font notamment l'acquisition d'œuvre de Vanessa Beecroft²³⁸, Géraldine Lay²³⁹, Tracey Emin²⁴⁰, Wolfgang Tillmans²⁴¹, Thomas Ruff²⁴², Keith Tyson²⁴³, Rodney Graham²⁴⁴, Richard Billingham²⁴⁵, Zineb Sedira²⁴⁶, Koo Jeong A²⁴⁷, Alice Anderson²⁴⁸, Christophe Boutin²⁴⁹ et Stephen Wilks²⁵⁰.

Peu valorisée comme médium jusqu'aux années 1980, et difficile à détacher du genre documentaire ou du geste conceptuel, la photographie s'affirme progressivement dans la pratique des artistes et sur le marché de l'art comme un médium essentiel²⁵¹. L'émergence de cette photographie plasticienne, pensée par Dominique Bacqué²⁵², accompagne alors l'essor d'un nouveau marché. La première édition de la foire Paris Photo a ainsi lieu en novembre 1996 et est le signe que le médium est enfin accepté par le marché.

²³⁰ Hiroshi Sugimoto (né en 1984), acquisition à la foire de Cologne, 1987.

²³¹ Né en 1951.

²³² Né en 1948.

²³³ Gabriel Orozco (né en 1962), *Lamp, light, flowers and bricks*, 1997, tirage chromogénique, 57 x 87 cm, édition d'artiste 4/25.

²³⁴ Nan Goldin (née en 1953), *Siobban*, Cibachrome, 69.5 x 101.5 cm, 1991, œuvre reproduite en annexe 12, p. 28.

²³⁵ Beat Streuli (né en 1957), *Oxford Street*, 1997, 12 x 16 pouces, C-type print, reproduit en annexe 12, p. 29.

²³⁶ Née en 1959.

²³⁷ Henry Bond (né en 1966), *Man in Kitchen*, photographie noir et blanc, 50 x 75 cm.

²³⁸ Née en 1969.

²³⁹ Née en 1972.

²⁴⁰ Née en 1963.

²⁴¹ Wolfgang Tillmans (né en 1968), *use*, C-type print, 30 x 40 cm, 2000.

²⁴² Thomas Ruff (né en 1958), *20h 00m/50°*, 1990, 63 x 88 cm.

²⁴³ Né en 1969.

²⁴⁴ Rodney Graham (né en 1949), *Oak kage vinne*, photographie, 180 x 240 cm, 1989, œuvre reproduite en annexe 12, p. 28.

²⁴⁵ Né en 1970.

²⁴⁶ Née en 1963.

²⁴⁷ Jeong-A Koo (née en 1967), *Sans titre*, 1999, photographie noir et blanc, 90 x 60 cm.

²⁴⁸ Alice Anderson (née en 1976), *Me as Peter*, Photographie, 2002, 78 x 53 cm, œuvre reproduite en annexe 12, p. 29.

²⁴⁹ Né en 1957.

²⁵⁰ Né en 1964.

²⁵¹ RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, op.cit, p. 407.

²⁵² BACQUE Dominique, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Éditions du regard, 1998.

La photographie plasticienne est vécue comme une révolution par les collectionneurs, qui font entrer les images dans leur univers, mais aussi pour l'ensemble de la scène artistique où la photographie est finalement à la mode.

Dernier jalon dans ce parcours vers la vidéo enfin, quelques sculptures contenant des composantes électroniques ou mécaniques entrent dans la collection. Ces œuvres évoquent et poétisent l'univers du numérique naissant. Jean-Conrad acquiert par exemple une œuvre contenant des circuits électroniques de Nobuko Tsuchiya²⁵³ et une petite sculpture de Keith Tyson, une boîte de carton d'ordinateur vide sur laquelle sont fixés deux petits sapins factices en plastiques²⁵⁴.

De cette collection de photographie qui les conduit vers la vidéo, il faut souligner les prolongements du goût pour le paysage naturel et urbain (Graham, Sugimoto, Ruff, Streuli) et surtout l'arrivée d'autres questionnements intimes et psychologiques (Beecroft, Jones, Emin, Goldin par exemple). La photographie des années 1980 et 1990 place la figure humaine au cœur de ces recherches et la collection, qui se détache désormais de l'abstraction, en porte l'empreinte.

C'est ainsi en commençant à s'intéresser à des artistes plasticiens plus jeunes qu'ils commencent à collectionner des images fixes, ce qui les conduira progressivement vers l'image en mouvement.

L'achat de photographies dans les années 1990 nous a conduit tout droit à l'image en mouvement. Comme je le dis souvent, nous n'avons pas vraiment choisi de collectionner la vidéo, nous avons simplement suivi les artistes²⁵⁵.

²⁵³ Nobuko Tsuchiya (née en 1972), *Anthony*, 2002, médias variables, 29 x 45 x 37 cm.

²⁵⁴ Keith Tyson, *Art Machine Iteration Number : AMCHII.XIII 'Field'*, 1995, boîte en carton, arbres de maquette, 29 x 17 x 25 cm, œuvre reproduite en annexe 12, p. 27.

²⁵⁵ LEMAITRE Isabelle, entretiens, reproduits en annexe 36, p. 133-135.

1.2 La constitution de la collection d'art vidéo depuis 1996

Si collectionner de l'art vidéo semble aujourd'hui encore risqué ou étonnant, c'est en 1996 un geste rare, que très peu de collectionneurs privés sont alors prêts à faire. À titre d'exemple, la collection vidéo de François Pinault n'est constituée qu'à partir de 1999 par Caroline Bourgeois²⁵⁶. Les collections historiques, comme celle de Pamela et Richard Kramlich ou d'Herman et Nicole Daled, sont initiées dans les années 1980, mais ne prennent de véritable ampleur qu'à la fin du millénaire.

Le cheminement qui conduit Isabelle et Jean-Conrad Lemaître vers les œuvres d'art vidéo semble finalement très simple au regard des similitudes conceptuelles avec la collection de gravures et des artistes contemporains, souvent également vidéastes, qu'ils suivent. Pourtant, cette reconnaissance de la vidéo comme une forme d'art authentique et collectionnable est jalonnée de plusieurs événements clés.

1.2.1 Les premières vidéos (1996-2003)

En 1996, Isabelle et Jean-Conrad Lemaître vivent à Londres et participent de façon active à la vie culturelle. C'est là qu'ils voient pour la première fois le travail vidéo de Gillian Wearing²⁵⁷ qui est le premier moteur dans leur désir d'acquérir des images en mouvement.

a. Étapes d'une découverte

Leur découverte des images en mouvement a pourtant été progressive et elle commence à Bruxelles où plusieurs artistes de leur entourage commencent à utiliser des images en mouvement, des films principalement, aussi bien pour documenter leur vie privée que dans leur pratique artistique. En évoquant cette période belge, Isabelle se souvient d'une œuvre qui modifie leur regard sur les images en mouvement.

Je me souviens d'un film en 16 mm de Patrick Corillon qui frappe beaucoup Jean-Conrad quand il le voit à Bruxelles. On y voit des ronds rouges et verts sur l'écran. Ils correspondent aux moments où un homme qui ne distingue plus bien les couleurs ressent une douleur. Son médecin lui conseille de mettre dans sa chaussure

²⁵⁶ Caroline Bourgeois constitue le premier noyau de la collection vidéo de la François Pinault Foundation entre 1991 et 2001, BOURGEOIS Caroline (dir.), *Passage du temps : collection François Pinault Foundation, op.cit.*, p. 20.

²⁵⁷ Née en 1963.

des clous qui le blessent au talon chaque fois qu'il marche ! Les couleurs correspondent donc aux stimulations des clous sur le talon. Sans doute ce film est-il resté fortement imprimé dans l'esprit de Jean-Conrad comme les clous dans la chaussure de cet homme. Et peut-être cela a-t-il été un catalyseur après coup [...] quand il commence à acheter des vidéos d'artistes²⁵⁸.

L'évènement le plus important dans ce parcours historique est très certainement la découverte du travail de l'artiste britannique Gillian Wearing qui après des études au Chelsea College of Art et au Goldsmith College commence à être exposée à Londres au début des années 1990. C'est avant tout en voyant ses œuvres que le couple comprend la vidéo comme une forme d'art.

Nous nous sommes intéressés à la vidéo à partir de 1996, suite à une exposition de Gillian Wearing dans sa galerie londonienne et à une exposition collective, Life/Live, dans laquelle figurait une compilation de l'œuvre de Wearing²⁵⁹.

Ils voient ainsi pour la toute première fois le travail de Gillian Wearing en 1994 à la Gallery Interim Art de Maureen Paley où l'artiste bénéficie de sa première exposition personnelle. Cette visite de l'exposition est, à l'image de celle au Musée de Cuenca en 1983, une nouvelle révélation. Isabelle se souvient de cette visite :

La première exposition de Gillian Wearing que nous voyons à la galerie de Maureen Paley, Interim Art, nous intéresse beaucoup. [...] On y voit le film Hommage à la Femme Bandée. Gillian se promène dans les rues de Peckham, son quartier à Londres, le visage entièrement bandé comme l'Homme Invisible ; et le film montre la réaction des passants²⁶⁰.

L'exposition *Life-live : la scène artistique au Royaume-Uni en 1996, de nouvelles aventures*²⁶¹ présentées au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris dresse, quelques années plus tard, un panorama de la scène britannique contemporaine. Parmi les œuvres vidéo exposées figuraient notamment une pièce de Steve McQueen²⁶² et de nombreuses œuvres de Gillian Wearing.

²⁵⁸ LEMAITRE Isabelle, « 20 souvenirs pour 20 ans de collection », art.cité, p. 13.

²⁵⁹ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine, *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 25.

²⁶⁰ LEMAITRE Isabelle, « 20 souvenirs pour 20 ans de collection », art.cité, p. 13.

²⁶¹ *Life-live : la scène artistique au Royaume-Uni en 1996, de nouvelles aventures*, Exposition du 5 octobre 1996 au 5 janvier 1997, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.

²⁶² Steve McQueen (né en 1969), *Stage*, 1996, MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, *Life-live : la scène artistique au Royaume-Uni en 1996, de nouvelles aventures*, [Exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 5 octobre 1996 — 5 janvier 1997], Paris, Paris Musées, 1996, p. 93-94.

C'est là que le couple remarque la vidéo *Boy Time* et une série de photographies préparatoires, *Research Shots* (1996)²⁶³ qui était également présentées en regard de la vidéo. À propos de cette vidéo, *Boy Time*, acquise à l'hiver 1996, Isabelle garde la mémoire des nombreux visionnages de son mari :

[Gillian Wearing] demande à quatre garçons de rester assis sans bouger pendant 55 minutes. Nous voyons cette vidéo à l'exposition Life Live à l'ARC fin 96. Jean-Conrad retourne la regarder plusieurs fois dans la petite salle et éclate de rire à chaque coup. Le gardien le regarde d'ailleurs d'un air bizarre au bout d'un moment²⁶⁴ !

Deux ans après sa première exposition personnelle, l'artiste est de nouveau exposée à la Gallery Interim Art à l'hiver 1996-1997 en parallèle de l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. C'est à cette occasion que se décident les premières acquisitions de son travail. Le couple devient ainsi propriétaire de la vidéo *Boy Time*²⁶⁵, d'un diptyque photographique préparatoire à celle-ci et d'une photographie de la femme au bandage dont ils avaient vu la vidéo en 1994.

Le travail de cette artiste est fondamentalement lié à la société anglaise, sociologique et presque documentaire, il étudie les caractères et les réactions des individus face à une société normée. Jean-Conrad voit dans cette œuvre le moyen d'ouvrir l'intériorité des Britanniques et de les forcer à se dévoiler par un geste artistique.

Mon idée des Anglais est qu'ils sont très introvertis. Ils ont une carapace dure à percer. Elle a réussi à montrer leur intimité. Elle a demandé à des gens d'écrire sur un panneau ce qu'ils ont dans la tête ou elle les a filmés dans la rue en train de faire de la musique à son invitation... j'ai été un supporter assidu de son travail, jusqu'à ce qu'elle obtienne en 1997 le Turner Prize²⁶⁶.

La photographie est le moteur de leur découverte de l'art vidéo et, parallèlement, à cette première pièce, le couple acquiert deux photographies de l'artiste, signe qu'ils envisagent les deux médiums dans la continuité l'un de l'autre. Cette filiation, que les collectionneurs perçoivent dans la pratique des artistes entre photographie et vidéo, est analysée par Gillian Wearing au regard de sa propre appréhension du médium.

²⁶³ *Ibid.*, p. 116-117.

²⁶⁴ LEMAITRE Isabelle, « 20 souvenirs pour 20 ans de collection », art.cité, p. 17.

²⁶⁵ Gillian Wearing (née en 1963), *Boy Time*, 1996, son, couleurs, vidéo à canal unique, Beta transféré sur numérique, 56 minutes, exemplaire 1/3. Capture d'écran reproduite en annexe 13, p. 36.

²⁶⁶ BENHAMOU-HUET Judith, « L'art contemporain en capitales », art.cité.

*En fait c'est un cheminement un peu inconscient qui m'a amenée à exploiter la vidéo dans mon travail, mais ce sont surtout les photos « signes », que je considérais comme des photos parlantes, qui ont tout déclenché. Au bout de quelque temps, j'ai éprouvé de plus en plus de mal à prendre des photos, car je voulais qu'elles renferment des mots et des sons. J'ai une vidéo en 1990, intitulée *Vox Pop*, dans laquelle j'abordais des touristes japonais dans les rues et je leur demandais pourquoi ils aimaient Londres. À l'époque, je ne savais pas trop pourquoi je me servais d'une caméra vidéo. Je n'arrêtais pas de braquer l'objectif sur leur nez – c'était une vraie catastrophe. Finalement, la vidéo *Vox Pop* a donné les photos « signes » puis les photos ont donné à leur tour une série de vidéos²⁶⁷.*

Les collectionneurs suivent ainsi dans leur manière de collectionner la même évolution que certains artistes dans leur manière de créer, en passant de l'image fixe à l'image en mouvement. Le travail de Gillian Wearing est véritablement fondamental dans la découverte de l'art vidéo par les collectionneurs et c'est l'acquisition de la vidéo *Boy Time* qui marque le début de la collection d'art vidéo en 1996.

b. Des artistes devenus historiques

Dans les premiers temps de la collection d'art vidéo, Isabelle et Jean-Conrad Lemaître sont souvent les premiers collectionneurs privés, hors institutions, à acquérir les œuvres vidéo de certains artistes. C'est notamment le cas pour l'œuvre de Gillian Wearing. Isabelle se souvient ainsi que « d'après sa galerie, [ils ont] été les premiers collectionneurs privés à acquérir une œuvre vidéo de l'artiste anglaise²⁶⁸ ». D'autres artistes, notamment Steve McQueen et Mark Wallinger²⁶⁹, leur ont également affirmé qu'ils sont leurs premiers collectionneurs privés de vidéos. Dans cette lignée, ils décident alors de poursuivre les acquisitions d'œuvres vidéo, en se concentrant sur des artistes déjà connus et exposés qui figurent aujourd'hui parmi les grands noms historiques de l'art vidéo de cette époque. Ce premier noyau de la collection (Gillian Wearing, Graham Gussin, Mark Wallinger, Steve McQueen) est rapidement complété par deux films de Tacita Dean²⁷⁰ et une œuvre de Christian Marclay²⁷¹. Souvent britanniques, les artistes de cette première période proposent une réflexion

²⁶⁷ Gillian Wearing, transcription d'un entretien téléphonique avec Gregor Muir, le 29 juillet 1996, cité dans MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, *Life-live : la scène artistique au Royaume-Uni en 1996, de nouvelles aventures, op.cit.*, p. 128-129.

²⁶⁸ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine, *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, op.cit.*, p. 27.

²⁶⁹ Mark Wallinger (né en 1959), Correspondances, archives privées, Paris.

²⁷⁰ Née en 1965.

²⁷¹ Né en 1955.

identitaire sur le Royaume-Uni (Wearing, Wallinger, Gussin) ou recherchent des questionnements plus formels sur les enjeux plastiques de la vidéo, au regard de l'histoire de l'art (Dean, Marclay).

Comme un signe qui vient, enfin, les conforter dans leur choix, de nombreux artistes dont les vidéos figurent dans les premières acquisitions vidéo sont ensuite nominés ou lauréats du Turner Prize. C'est notamment le cas de Gillian Wearing en 1997, Steve McQueen en 1999, Jeremy Deller²⁷² en 2004 et Mark Wallinger en 2007.

c. Méthodologie de la constitution de la collection

Après ces premières acquisitions, ils continuent à s'intéresser simultanément à des œuvres d'autres médiums. Rares collectionneurs privés à s'attacher et à devenir propriétaires d'images en mouvement, ils se sentent isolés et cherchent à conforter leurs choix. Plusieurs facteurs les encouragent pourtant dans l'idée que l'art vidéo est l'art de leur temps, le médium qui correspond le mieux à l'esprit de leur époque. Ils soulignent ainsi qu'un « facteur important a été le fait que les artistes utilisent de plus en plus ce médium²⁷³ ». Ce développement de l'utilisation de la vidéo dans les pratiques artistiques récente était déjà noté, en 1996, par Laurence Bossé et Hans-Ulrich Obrist dans le catalogue de l'exposition *Life-Live*²⁷⁴. Les deux auteurs y expliquent ainsi que « nombreux sont les artistes à être fascinés par la temporalité des images en mouvement. Beaucoup manient la vidéo avec aisance, comme on écrit au crayon...²⁷⁵ ». À l'époque de l'indifférenciation des médiums, les artistes passent, sans chercher à se circonscrire dans une pratique, d'un médium à l'autre, et les images en mouvement sont au premier plan de la création artistique.

Au tournant des années 2000, la vidéo devient un médium dominant dans la pratique des artistes et central dans les expositions. Deux événements, sont en 2001, perçus comme la confirmation de leur choix de croire très tôt dans ce médium et comme un encouragement pour l'avenir.

À la Biennale de Venise de 2001, le pavillon de la Grande-Bretagne, dans les Giardini, est confié à l'artiste Mark Wallinger. Jean-Conrad Lemaître s'y rend pour la première fois et y retrouve une des vidéos de la collection, *Threshold to the Kingdom*²⁷⁶. L'œuvre est ensuite exposée, avec la seconde œuvre de l'artiste dans la collection *Prometheus*²⁷⁷, à la Whitechapel de Londres pendant l'exposition

²⁷² Né en 1966.

²⁷³ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine, *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, op.cit.*, p. 27.

²⁷⁴ *Life-live : la scène artistique au Royaume-Uni en 1996, de nouvelles aventures*, Exposition du 5 octobre 1996 au 5 janvier 1997, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.

²⁷⁵ BOSSE Laurence et OBRIST Hans-Ulrich « Life/Live », dans MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, *Life-live : la scène artistique au Royaume-Uni en 1996, de nouvelles aventures, op.cit.*, p. 10.

²⁷⁶ Mark Wallinger (né en 1959), *Threshold to the Kingdom*, 2000, son, couleurs, vidéo projection à canal unique, 11 minutes et 15 secondes, exemplaire 5/10. Capture d'écran reproduite en annexe 13, p. 37.

²⁷⁷ Mark Wallinger (né en 1959), *Prometheus*, 1999, son, couleurs, vidéo installation à canal unique, en boucle, 60 minutes

monographique confiée à l'artiste, *Mark Wallinger – No Man's Land*²⁷⁸. L'exposition de ces deux œuvres centrales de la collection, et qui figurent parmi les premières acquisitions, dans deux lieux majeurs de la création contemporaine rassure les collectionneurs et consolide leur récente confiance dans ce médium.

À l'automne 2001, ils sont invités à faire partie du jury du Vidéo-Cube de la FIAC²⁷⁹. Cet espace de 500 m² qui prend en compte les conditions de visibilité de l'art vidéo met pour la première fois les images en mouvement au cœur d'une grande foire d'art contemporain. Et, c'est en participant au jury qui devait choisir le programme que cet espace « [qu'ils ont] été convaincus de l'importance de ce mode de création²⁸⁰ ».

Forts de ces deux événements qui les rassurent dans leurs acquisitions et leur donnent confiance pour le futur de l'art vidéo, le couple décide de développer la collection vidéo selon une méthodologie précise :

Nous avons continué avec des œuvres [d'artistes britanniques] puis nous sommes tournés vers des artistes travaillant dans d'autres pays d'Europe, et enfin nous avons élargi nos recherches aux créations extra européennes²⁸¹.

Cette méthodologie traduit le caractère systématique de la démarche. S'ils refusent de faire des choix thématiques, les collectionneurs s'inscrivent pourtant dans une recherche structurée. Ils s'intéressent en effet, dans un premier temps, à des artistes britanniques, ou travaillant sur la scène britannique, dont la pratique est déjà connue depuis de nombreuses années, et la pertinence du travail reconnue. Ces premiers choix forts permettent d'établir la collection avec des œuvres d'artistes importants. Forts, de cette première étape, la collection se diversifie vers d'autres aires géographiques, l'Europe dans un premier temps, puis les pays plus éloignés, avant de s'ouvrir aux recherches de plasticiens très jeunes, dont certains sont encore étudiants.

et 44 secondes, exemplaire 7/10. Capture d'écran reproduite en annexe 13, p. 37.

²⁷⁸ *Mark Wallinger – No Man's Land*, 16 November 2001 – 13 January 2002, Whitechapel Gallery, Londres.

²⁷⁹ DEBAILLEUX Henri-François, « FIAC, la vidéo au premier plan », *Libération*, 10 octobre 2001, disponible en ligne à l'adresse : http://next.libération.fr/culture/2001/10/10/fiac-la-vidéo-au-premier-plan_379927 (dernière consultation le 24 août 2016).

²⁸⁰ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine, *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 27.

²⁸¹ *Ibid.*

1.2.2 Le choix des jeunes artistes et de la spécialisation (2004-2006)

À partir de 2004, la collection qui compte de nombreux artistes établis et reconnus s'ouvre aux œuvres de plasticiens plus jeunes. Cette évolution de la collection est une volonté des collectionneurs qui la décrivent ainsi : « Si au début nous achetions des artistes connus, depuis quelques années, nous soutenons plutôt des artistes émergeant²⁸² ».

Cette démarche s'inscrit dans une double volonté. D'une part, celle de se démarquer des autres collections d'œuvres vidéo qui privilégient généralement les artistes historiques et reconnus par le marché²⁸³ et de l'autre, celle de soutenir et d'encourager des artistes, dont certains sont encore parfois étudiants, pour leur permettre de persévérer dans leurs recherches.

a. Les films d'études

La présence de films d'études est un signe fort de cette attention nouvelle portée aux travaux de plasticiens plus jeunes. Trois d'entre eux, acquis dans les premiers temps de la collection, méritent tout particulièrement d'être soulignés.

Le premier film d'un jeune étudiant à être entré dans la collection est celui de Steve McQueen, *Exodus*²⁸⁴. Le tournage en super 8 date de 1992 lorsqu'il était encore étudiant au Goldsmith College de Londres. Le jeune artiste suit, dans les rues de la capitale britannique, deux hommes noirs, portant chacun un palmier, pendant soixante-cinq secondes. Le film, ensuite transféré en vidéo, n'a pourtant été présenté pour la première fois qu'en 1997 et, c'est à cette occasion que l'œuvre entre dans la collection. Les liens du couple avec l'artiste resteront ensuite très forts après l'acquisition de cette œuvre de jeunesse. Ils ne manquent par exemple aucun de ces vernissages (notamment pour l'exposition à l'ARC²⁸⁵ et à la galerie Marian Goodman²⁸⁶).

Poursuivant la même exploration, presque documentaire, de la capitale britannique, et des interrogations proches sur les communautés noires qui y habitent, la pièce d'Isaac Julien²⁸⁷, *Territories*²⁸⁸, a été réalisée en 1984 alors qu'il est encore étudiant de la Saint Martin's School of Art de Londres. Ce film est la première production de l'artiste avec Sankofa Films, la société de

²⁸² *Ibid.*, p. 28.

²⁸³ A l'image de la collection de François Pinault, BOURGEOIS Caroline (dir.), *Passage du temps : collection François Pinault Foundation, op.cit.*

²⁸⁴ Steve McQueen (né en 1969), *Exodus*, 1992-1997, film super 8 mm en couleurs, transféré sur bande vidéo, muet, couleurs, 65 secondes, diffusion en boucle, exemplaire 4/4, capture d'écran reproduite en annexe 13, p. 38.

²⁸⁵ *Speaking in Tongues*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France, 2003.

²⁸⁶ *Steve McQueen*, Galerie Marian Goodman, Paris, France, 1998, 2001 et 2016.

²⁸⁷ Né en 1960.

²⁸⁸ Isaac Julien (né en 1960), *Territories*, 1984, film 16 mm transféré sur DVD, vidéo projection à canal unique, son, couleurs, 25 minutes, édition 1/10. Capture d'écran de cette œuvre reproduite en annexe 13, p. 38.

production qu'il fonde en 1983 avec d'autres étudiants pour avoir les moyens de réaliser les films qu'il ambitionne, et qui mettent tous en jeu le racisme tenace dans la société britannique. Entre le documentaire et le film expérimental, l'artiste intègre des passages d'un reportage de la BBC entre ses plans pour déconstruire les codes du genre et rendre compte du Carnaval de Nothing Hill, organisé chaque année par la communauté afro-caribéenne.

Le dernier film d'étude majeur à signaler dans la collection condense lui aussi des problématiques identitaires fortes. *Déjeuner avec Marubi*²⁸⁹ a été réalisé par Anri Sala²⁹⁰ alors qu'il était encore étudiant à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris en 1997. Dans cette œuvre très courte, de moins d'une minute qui tourne en boucle pendant près de cinq minutes, il fait se rencontrer dans un collage inattendu les images de ces deux cultures, française et albanaise²⁹¹.

À la suite de ces trois premiers travaux d'étudiants, réalisés par des artistes appelés à un brillant avenir, la collection est, depuis 2004, nourrie par de nombreuses œuvres d'artistes-étudiants au Fresnoy.

b. La Fresnoy

Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains créé en 1997 à Tourcoing joue un rôle fondamental dans la découverte des travaux de jeunes artistes par les collectionneurs. Souvent qualifiée de « Villa Médicis du numérique », cette école aide, en deux années, de jeunes réalisateurs, dont certains sont appelés à devenir plasticiens, à se former et elle leur permet de produire un film ou une installation par année d'étude. L'exposition *Panorama* présente chaque année les travaux créés par les étudiants de première et deuxième années. C'est au cours de cette exposition annuelle que Jean-Conrad Lemaître est l'un des premiers collectionneurs à se décider à faire régulièrement l'acquisition de travaux d'étudiants. La collection s'enrichit ainsi chaque année d'œuvres d'étudiants du Fresnoy depuis 2004 :

Ces deux dernières années, Jean-Conrad s'est déplacé à l'École du Fresnoy au moment des expositions de fin d'année et il a remarqué là-bas de jeunes artistes. Nous avons acheté leurs œuvres, et afin de les faire connaître nous les avons présentées à Londres dans divers lieux²⁹².

²⁸⁹ Anri Sala (né en 1972), *Déjeuner avec Marubi*, 1997, vidéo projection à canal unique, en boucle, son, couleurs, 47 secondes, exemplaire 1/6. Capture d'écran reproduite en annexe 13, p. 39.

²⁹⁰ Né en 1972.

²⁹¹ *Infra*, p. 77.

²⁹² VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine (dir.), *Une*

Leur premier lien avec cette institution a été initié par Michel Poitevin, collectionneur d'art contemporain lillois, qui construit au début des années 2000, la société des amis du Fresnoy pour fédérer un groupe de collectionneurs autour de l'institution et contribuer au rayonnement de ses élèves.

Parmi les premières œuvres acquises au Fresnoy figurent notamment celle de Carolina Saquel²⁹³, *Pentimenti* (2004) et de Yaël Perlman²⁹⁴, *Chute* (2004) qui sont toutes les deux dans la promotion Jean Cocteau, diplômée en juillet 2004. Dans la promotion suivante, le couple s'intéresse aux travaux de Fabien Giraud²⁹⁵, Sébastien Caillat²⁹⁶ et Shalimar Preuss²⁹⁷. Ainsi, à chaque exposition de *Panorama*, la collection s'enrichit d'œuvres de prometteurs étudiants du Fresnoy que les collectionneurs s'attachent ensuite à faire connaître à Londres puis à Paris après leur retour en 2009. Pour couronner cet attachement fort avec l'institution, Isabelle crée en 2007 un Prix, le Prix Studio Collector, qui est décerné chaque année à un étudiant pour lui permettre de poursuivre ses recherches.

c. La spécialisation

Le choix de se spécialiser dans l'art vidéo ne prend pas sa source dans une volonté de donner une ligne directrice, presque un label, facilement lisible à la collection. Cette spécialisation s'est faite petit à petit, au fil des acquisitions parmi lesquelles la part des autres médiums allait chaque fois décroissante. Finalement, seules les images en mouvement continuaient à intéresser les collectionneurs. Cette spécialisation date, probablement, du début du XXI^e siècle, entre 2000 et 2006.

Le choix de ne plus se consacrer aux œuvres d'art vidéo est ainsi expliqué par Isabelle Lemaître :

Ce choix a d'abord été fait pour des raisons pécuniaires. Nous ne sommes pas [Charles] Saatchi et il nous a fallu faire un choix dans nos acquisitions. Ce choix nous paraissait logique par rapport à notre goût pour le cinéma. Mais surtout, je pense que Jean-Conrad a eu un formidable instinct et une sorte d'intuition de sentir l'importance de ce médium avant tout le monde, avant cette nouvelle génération de collectionneurs²⁹⁸.

vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, op.cit., p. 28.

²⁹³ Née en 1970.

²⁹⁴ Née en 1972.

²⁹⁵ Né en 1980.

²⁹⁶ Né en 1979.

²⁹⁷ Née en 1980.

²⁹⁸ LEMAITRE Isabelle, entretiens, reproduits en annexe 36, p. 133-135.

Progressivement, cette collection spécialisée commence à être connue en France, et cela grâce à l'implication d'Isabelle dans plusieurs associations. Ils évoquent ainsi un retour sur la scène française, par étapes, dont l'acmé a été l'exposition à La maison rouge²⁹⁹ :

Vers la fin des années 90, Isabelle a commencé à revenir plus souvent à Paris et à prendre une part active dans certaines associations de musées ou de collectionneurs comme l'ADIAF. Nous sommes revenus voir les foires et les expositions à Paris, visiter les galeries, rencontrer les artistes et acteurs du milieu artistique français. Notre reprise de contact a été progressive³⁰⁰.

Ainsi, à partir de 2006, la collection est spécialisée dans l'art vidéo et elle bénéficie, dans la lignée de l'exposition à La maison rouge et des activités menées essentiellement par Isabelle dans le milieu de l'art français, d'une lisibilité et d'une visibilité importantes en France.

²⁹⁹ *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, Paris, La maison rouge — Fondation Antoine de Galbert, 19 février-14 mai 2006.

³⁰⁰ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine, *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 26-27.

1.2.3 Évolutions récentes de la collection vidéo (2006-2016)

Au terme de cette rapide description chronologique de la constitution de la collection d'art vidéo, il semble important de pointer quelques évolutions nouvelles qui émergent des acquisitions récentes. Au début de la collection, les collectionneurs admettent avoir été « spécialistes de vidéos très courtes au départ. Il suffit parfois d'une seconde ou deux pour savoir si on appréciera une vidéo ou une image³⁰¹ ». Parmi les premières pièces, bon nombre durent en effet moins de cinq minutes. Pourtant, il apparaît que des pièces dont la durée avoisine parfois celle d'un long métrage (à l'image de *Re : Wind Blows Up*³⁰² de Julien Crépieux³⁰³ qui dure 106 minutes³⁰⁴) trouvent de la même manière facilement leur place dans cette collection.

Loin de s'inscrire dans des questionnements thématiques en amont de l'acquisition, les collectionneurs affirment simplement suivre les recherches artistiques des artistes au fur et à mesure : « Les artistes évoluent, et nous les suivons dans leurs évolutions³⁰⁵ ».

a. Nouvelles technologies

Une des principales évolutions dans la pratique des artistes qui trouve un écho dans les nouvelles acquisitions est l'utilisation de nouvelles techniques. À côté des prises de vues réelles qui constituent la plus grande partie des œuvres de la collection, les quelques films d'animation présents se démarquent. Ces créations récemment entrées dans la collection sont le fruit du travail d'étudiants du Fresnoy qui fournit aux élèves une formation et du matériel permettant d'encourager la diversification technique des étudiants. Ainsi, les deux œuvres présentes dans la collection de l'artiste coréenne Hayoun Kwon³⁰⁶, sont des films d'animation. Son travail est construit sur la confrontation d'un récit oral avec une reconstitution fictive, en images de synthèse, de ce même récit. Elle utilise cette confrontation entre l'oral et l'animation pour étudier les mécanismes de reconstruction de la mémoire. La première œuvre, *Manque de preuves* (2011)³⁰⁷, est le récit de la demande d'asile à l'administration française d'un jeune nigérian, Oscar, qui est condamné à fuir son pays à cause de sa jumeauté. L'utilisation que l'artiste fait de l'animation vise à se détacher de toute représentation pour ne pas mettre d'images sur l'histoire d'un réfugié dont le dossier n'a, précisément, pas été retenu par

³⁰¹ DOCQUIERT Françoise, *Paroles de galeristes*, Paris, Éditions Paradox, 2013, p. 44.

³⁰² Julien Crépieux (né en 1979), *Wind Blows up*, 2010, vidéo projection à canal unique, son, couleurs, 106 minutes, exemplaire 1/5.

³⁰³ Né en 1979.

³⁰⁴ *Infra*, p. 92-93.

³⁰⁵ AZIMI Roxana, « Entretien avec Isabelle et Jean-Conrad Lemaître », art.cité.

³⁰⁶ Née en 1981.

³⁰⁷ Hayoun Kwon (née en 1981), *Manque de preuves*, 2011, vidéo numérique, vidéo projection à canal unique, son, couleurs, 9 minutes et 20 secondes, exemplaire 1/5. Capture d'écran reproduite en annexe 13, p. 40.

manque de preuves. Elle adopte le même principe dans la seconde vidéo de la collection, *498 Years* (2014-2015) dans laquelle le témoignage, d'un soldat sud-coréen se superpose à l'exploration visuelle, en images d'animations, de la zone démilitarisée qui sépare les deux Corée³⁰⁸. Si Hayoun Kwon n'utilise qu'une seule image réelle à la fin de *Manque de preuves*, l'artiste Zhenchen Liu³⁰⁹, dans *Under Construction* (2007)³¹⁰, joue de la juxtaposition de prises de vue réelles et d'images d'animations pour rendre compte de la destruction des quartiers anciens de Shanghai par les urbanistes de la ville nouvelle. Il intègre ainsi des photographies de prises de vues réelles de la destruction de la ville dans un long travelling avant, qui donnent une allure fantomatique à la ville, perdue entre deux temporalités³¹¹.

b. Les dernières acquisitions

Les dernières acquisitions de la collection témoignent d'une volonté d'étendre la collection à de nouveaux artistes internationaux. Ainsi, sur les dix derniers artistes entrés dans la collection, il y a deux artistes français, un collectif Suisse, un artiste Belge, un Russe, un Iranien, un Kenyan, un Américain, une artiste Coréenne, une Finlandaise.

D'un point de vue formel, il est intéressant de noter que des œuvres plus performatives trouvent leur place dans la collection, à l'image des jeux de langages d'Éric Duyckaerts³¹² dans *Abécédaire* (2011)³¹³, de la lecture chorégraphiée d'Elina Brotherus³¹⁴ (*Howl*, 2015³¹⁵), de la longue traversée de l'Espagne de Marcos Avila Forero³¹⁶ (*Cayuco*, 2012³¹⁷) ou encore du procès théâtral que fait Qingmei Yao³¹⁸ aux distributeurs de sodas (*Le Procès*, 2013³¹⁹).

Si l'exposition de La maison rouge en 2006 mettait en évidence la prédominance des questionnements géopolitiques dans la collection, elle a depuis suivi de nouvelles évolutions, vers la performance, mais aussi plus proches de la narration. Parmi les thématiques récentes, il faut citer

³⁰⁸ *Infra*, p. 81.

³⁰⁹ Né en 1976.

³¹⁰ Zhenchen Liu (né en 1976), *Under Construction*, 2007, bêta numérique, projection vidéo, son, couleurs, 10 minutes, exemplaire d'artiste 1/2. Capture d'écran reproduite en annexe 13, p. 40.

³¹¹ *Infra*, p. 79-80.

³¹² Né en 1953.

³¹³ Éric Duyckaerts (né en 1953), *Abécédaire*, 2011, vidéo numérique, vidéo projection à canal unique, son, couleurs, 2 minutes et 34 secondes, exemplaire 1/5.

³¹⁴ Née en 1972.

³¹⁵ Elina Brotherus (née en 1972), *Howl*, 2015, 16 mm transféré sur DVD, son, noir et blanc, 5 minutes et 19 secondes, exemplaire 1/6.

³¹⁶ Né en 1983.

³¹⁷ Marcos Avila Forero (né en 1983), *Cayuco*, 2012, vidéo numérique HD, vidéo projection à canal unique, son, couleurs, 55 minutes, exemplaire 3/5.

³¹⁸ Née en 1982.

³¹⁹ Qingmei Yao (née en 1982), *Le Procès*, 2013, vidéo numérique, vidéo projection à canal unique, son, couleurs, 8 minutes et 59 secondes, exemplaire 2/5.

l'apparition des questions extrasensorielles avec la mise en scène de l'hypnose par Superflex³²⁰ (*The Working life*, 2013³²¹) et la convocation d'un voyant par Vincent Ceraudo³²² (*The distance Between the viewer and I*, 2014³²³). D'autres lignes de force thématiques autour de la représentation de l'architecture et de la compréhension des mythes pourraient également être soulignées. Finalement, c'est la diversification de la collection qui semble marquer les acquisitions des dernières années ; diversification formelle, thématique, géographique et technique.

³²⁰ Collectif d'artiste formé en 1993 par Jakob Fenger, Rasmus Nielsen et Bjornstjerne Reuter Christiansen.

³²¹ Superflex (créé en 1993), *The Working life*, 2013, vidéo numérique, vidéo projection à canal unique, son, couleurs, 9 minutes et 50 secondes, exemplaire 1/5.

³²² Né en 1986.

³²³ Vincent Ceraudo (né en 1986), *The distance Between the viewer and I*, 2014, vidéo numérique, vidéo projection à canal unique, son, noir et blanc, 9 minutes, exemplaire 1/3.

En conclusion de cette première partie, et au terme de ce parcours chronologique, il semble important de mesurer le chemin parcouru en plus de quarante années de collection.

*À l'origine, rien ne prédestinait en effet ce banquier d'affaires et sa femme, qui ont grandi entourés de boiseries du XVIII^e siècle et de natures mortes, à devenir les collectionneurs chevronnés d'art d'avant-garde et de vidéo qu'ils sont aujourd'hui. Et pourtant...*³²⁴

Ainsi, résumé le parcours historique de la collection témoigne des évolutions majeures qui l'ont emmenée des premières gravures aux œuvres vidéo de jeunes artistes, encore étudiants. De nombreux points communs ressortent de cette pratique, multiple, de la collection. Le premier est certainement un attachement fort au milieu culturel de l'endroit dans lequel ils vivent. De réceptions en vernissages, Isabelle et Jean-Conrad Lemaître sont souvent amis avec des galeristes, critiques d'art et artistes. Leur collection traduit ainsi cet attachement fort à la vie artistique locale comme le prouvent la collection de peinture abstraite espagnole, en plein renouveau au milieu des années 1980, ou les œuvres d'artistes représentatifs de la nouvelle sculpture anglaise. S'il est difficile de tisser des liens thématiques entre des œuvres aussi différentes, puisque les collectionneurs eux-mêmes refusent de faire des choix thématiques³²⁵, il est quand même possible de noter un goût fort pour le paysage, urbain et naturel, qui se transmet des premières gravures aux œuvres vidéo. D'un autre côté, l'abstraction, expressionniste ou minimale, est aussi une des caractéristiques fortes de la collection avant la vidéo. Mais l'arrivée des images fixes puis des images en mouvement marque une révolution radicale dans la collection et ses grandes orientations. C'est l'homme, ses représentations, ses interrogations, « ses joies et ses peines³²⁶ », qui semble bien être le lien subconscient entre toutes les œuvres de la collection vidéo.

Le multiple – gravures, livres, photographies — tient une place toute particulière dans la collection ce qui leur a permis d'aborder sereinement la construction de la collection d'art vidéo. Ils résument ainsi les obstacles, avant tout intellectuels, qui freinent parfois les collectionneurs dans l'acquisition d'œuvres multiples.

³²⁴ PERREAU Yann et BIDERMAN Kevin, « Comme une image : entretien avec Isabelle et Jean-Conrad Lemaître », *Londres en mouvement, op.cit.*, p. 42.

³²⁵ « Nous n'avons jamais collectionné de vidéos autour de thématiques », Isabelle et Jean-Conrad LEMAITRE cités par AZIMI Roxana, « Entretien avec Isabelle et Jean-Conrad Lemaître », art.cité.

³²⁶ LEMAITRE Isabelle, entretiens, reproduits en annexe 36, p. 133-135.

Collectionner des multiples ne convient sans doute pas aux collectionneurs attachés à la pièce « unique ». À ceux qui affirment que le contrôle du nombre de copies [de vidéos] sur le marché est difficile et que la valeur des pièces s'en trouve affectée, on peut rétorquer qu'il existe dans le champ artistique d'autres exemples de multiples. Les gravures ont toujours été multiples, Andy Warhol a fait des multiples, et à partir d'un négatif ou d'un fichier numérique on peut obtenir une infinité de photographies... la vidéo n'est donc pas une exception, et envisagée sous ce seul aspect, il se confirme qu'elle est une forme d'art en accord avec son temps³²⁷.

Ce parcours chronologique permet de mettre en relief une pratique intellectuelle et sensible de la collection, dont le point commun est souvent d'être en avance sur le goût dominant. Les collectionneurs disent parfois qu'ils veulent « collectionner l'art de demain matin³²⁸ » c'est-à-dire aussi rêver à ce que pourrait être leur prochaine collection.

Chaque [collection] rêve la suivante³²⁹.

³²⁷ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine, *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 27-28.

³²⁸ LEMAITRE Isabelle, « 20 souvenirs pour 20 ans de collection », art.cité, p.4.

³²⁹ « Chaque époque rêve la suivante », MICHELET Jules, « Avenir ! Avenir ! », *Europe*, tome XIX, n° 73, 15 janvier 1929, p. 6 cité par BENJAMIN Walter, *Œuvres*, op.cit., p. 47.

Chapitre 2 : Approches thématiques de la collection d'art vidéo

Le motif le plus caché de celui qui collectionne pourrait peut-être se circonscrire ainsi : il accepte d'engager le combat contre la dispersion (Zerstreuung). Le grand collectionneur, tout à fait à l'origine, est touché par la confusion et l'éparpillement des choses dans le monde.

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, 1939³³⁰.

À l'heure où les écrans se démultiplient, se généralisent et modifient notre rapport aux images³³¹, où il est possible de regarder des vidéos aussi bien dans les profondeurs du métropolitain qu'en pleine mer, la vidéo est le médium le plus actuel en cela qu'il correspond aux mutations technologiques de l'époque et aussi, paradoxalement, celui qui permet de faire un pas de côté par rapport à ce bouillonnement d'images. L'art vidéo digère et intègre cette frénésie d'images contemporaine ; il en est à la fois le marqueur et la continuité. Pourtant, s'il est parfois fustigé comme le prolongement d'une société des médias, c'est aussi une pratique artistique qui permet de s'en détacher. En regard de ces images, omniprésentes, que plus personne ne voit, la vidéo est, dans un mouvement inverse, un médium qui impose de réintroduire du temps et de l'intelligence dans le rapport aux images. Confrontée à ces deux tensions que lui impose la société médiatique, la vidéo est, comme le disent Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, « le médium de notre temps³³² ». Plus encore,

³³⁰ BENJAMIN Walter, « Notes et matériaux. H [Le collectionneur] », *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des Passages*, traduction Jean LACOSTE, Cerf, 1989, p. 228.

³³¹ LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jean, *L'Ecran global : du cinéma au smartphone*, Paris, Seuil, 2011.

³³² “*Video is a medium of our time*”, Jean-Conrad et Isabelle LEMAITRE cité dans “Interviews Loop Committee : Jean-Conrad & Isabelle Lemaître”, *Selected 9 : Artists' film & video today*, Barcelone, Loop Fair, 2014, p. 8-9, traduction de

pour eux « la vidéo est le médium de notre temps et nous voulons que notre collection soit le reflet de notre place dans cette époque³³³ ». Cette collection d'images en mouvement qu'ils construisent depuis 1996 est profondément consciente du retentissement grandissant des images dans la société et de ses retombées sur la pratique des artistes. Si la collection se veut être le reflet de l'art de son temps, de la création la plus contemporaine et des interrogations synchroniques, elle est également à l'image de la grande liberté que s'accordent les collectionneurs privés dans leurs choix. Dégagée des obligations d'exhaustivité et de représentativité (historique, thématique ou esthétique) qui caractérisent la construction d'une collection publique, la collection est le fruit d'acquisitions spontanées et éclectiques. Ce refus d'inscrire leurs acquisitions dans une recherche thématique est ainsi clairement énoncé : « nous n'avons jamais collectionné avec des programmes ou des thématiques. Nous avons évolué, nous ne pouvons pas être tout le temps autour du documentaire et du politique³³⁴ ». Il n'y a pas non plus, dans leur politique d'acquisition, de volonté de compléter la collection par des œuvres historiques *a posteriori*. Ils acquièrent essentiellement des œuvres de jeunes artistes dans l'année qui suit leur création, espérant ainsi cerner les œuvres qui pourraient, ensuite, devenir historiques. De façon générale, ce sont les achats coup de cœur qui permettent de construire la collection : « nous ne suivons aucun cadre thématique. Nous choisissons au coup de cœur³³⁵ ».

Pour tenter de tracer des lignes et poser des repères dans cette collection riche et éclectique, le parti a été pris d'étudier dans les deux premiers mouvements les deux caractéristiques les plus souvent mises en avant à propos de celle-ci. C'est en effet l'internationalité de la collection qui frappe en premier lieu les commentateurs. Leur collection est internationale car elle regroupe des œuvres d'artistes venant de tous les continents, mais aussi parce qu'elle a été de nombreuses fois montrée et exposée à l'étranger et que les œuvres renferment des problématiques, notamment liées au politique, qui dépassent le cadre hexagonal. C'est ensuite une collection qui est fortement marquée par le cinéma non seulement parce que c'est dans un point de rencontre entre le cinéma et l'art contemporain que s'est cimenté le désir des collectionneurs pour ce médium, mais aussi parce que les références au 7^e art sont omniprésentes dans la collection. Enfin, parmi des œuvres qui abordent des thématiques diverses et qu'il faut pourtant essayer de caractériser, une même relation d'empathie aux œuvres se dégage, plaçant l'humain au cœur de ces articulations thématiques.

l'auteur.

³³³ « *Video is a medium of our time and we want our collection to reflect our place in time* », Jean-Conrad et Isabelle LEMAITRE cité dans « Interviews Loop Committee: Jean-Conrad & Isabelle Lemaître », *Selected 9: Artists' film & video today*, op.cit., p. 8-9, traduction de l'auteur.

³³⁴ AZIMI Roxana, « Entretien avec Isabelle et Jean-Conrad Lemaître », art.cité.

³³⁵ « *We can't follow any kind of thematic framings. We choose by "coup de cœur"* », Jean-Conrad et Isabelle LEMAITRE cité dans CIVLE Agnese, « A Collection That Fits Inside a Cupboard. », *Independent Collectors*, disponible à l'adresse : <https://independent-collectors.com/interviews/isabelle-and-jean-conrad-lemaître> (dernière consultation le 7 janvier 2016), traduction de l'auteur.

2.1 Une collection internationale

Le caractère international de la collection est la caractéristique qui est la plus souvent pointée par les critiques et les journalistes. Présentée comme telle dans le titre des expositions de la collection³³⁶ et par de nombreux commentateurs à l'image de Mark Nash³³⁷ et d'Antoine de Galbert³³⁸ dans le catalogue de l'exposition à La maison rouge. Internationale, la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître est aussi, et avant tout peut-être, le reflet de leurs nombreux voyages et expatriations qui leur ont permis d'ouvrir leur vision de l'art et de dépasser les cadres intellectuels d'une éducation stricte. Ainsi, comme le note une journaliste, « avoir des œuvres de tous les continents est l'extension logique de leur propre parcours de vie³³⁹ ».

2.1.1 collectionneurs-voyageurs

Si les premières collections, de gravures, de peintures, puis de sculptures et de photographies sont tributaires du lieu de résidence des collectionneurs (Paris, Madrid, Londres, et Bruxelles)³⁴⁰, la collection d'art vidéo est résolument marquée par les pérégrinations internationales du couple sans pour autant s'inscrire dans un contexte national particulier. Voyageurs par nécessité professionnelle, Isabelle et Jean-Conrad Lemaître se sont rendus pour de longs séjours sur les cinq continents :

*Tout au long de notre vie, nous nous sommes beaucoup déplacés pour des raisons professionnelles. Nous avons fait de longs séjours aux USA, en Espagne, en Belgique et en Grande-Bretagne [...]. Le travail nous a amené à voyager au Proche-Orient – Égypte, Liban, Syrie – ainsi que dans certains pays du Golfe et d'Extrême-Orient, Hong Kong, Singapour, Kuala Lumpur...*³⁴¹

³³⁶ XIAOYAN Guo (dir.), *Traces: International Video Collection of Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, [Exposition, Péking (Chine), Beijing Minsheng Art Museum, 30 avril – 21 mai 2016], Péking, Beijing Minsheng Art Museum, 2016.

³³⁷ NASH Mark, « Éloge de l'amour », dans VAN ASSCHE Christine (dir.), *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit.

³³⁸ « Passionnés par l'image mobile, ils ont constitué en quelques années une collection très vivante d'œuvres provenant des cinq continents », DE GALBERT Antoine, « Avant-propos », dans VAN ASSCHE Christine (dir.), *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 11.

³³⁹ "Having works from every continent is a logical extension of their own life journey", ČIVLE Agnese, "A Collection That Fits Inside a Cupboard.", art.cité.

³⁴⁰ Une liste chronologique des lieux de résidences est disponible en annexe 4, p. 8.

³⁴¹ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine (dir.), *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 25.

C'est une collection internationale qui est le reflet à la fois d'une vie nomade et, plus encore, de l'internationalisation de l'art et de son marché, du développement de la mobilité des artistes.

a. Quelques chiffres

La collection compte en juin 2016, cent-cinquante œuvres d'images en mouvement. Elle rassemble des œuvres de 132 artistes de quarante-trois nationalités différentes³⁴². Parmi les grandes lignes de force, il est possible de noter une forte présence des artistes français (28 artistes) et britanniques (13 artistes). Les nationalités qui sont ensuite fortement représentées sont : l'Allemagne (9 artistes), les États-Unis (7 artistes), les Pays-Bas (7 artistes) et Israël (7 artistes). Enfin, de nombreuses nationalités ne sont représentées que par un seul artiste (19 nationalités) ou deux artistes (12 nationalités). Les artistes proviennent des cinq continents et en grande majorité d'Europe (22 nationalités), puis des Amériques (8 nationalités) et d'Amérique Centrale et Latine en particulier (6 nationalités), d'Asie (8 nationalités) et enfin d'Afrique (3 nationalités) et d'Océanie (1 nationalité).

Cette répartition des artistes présents dans la collection permet de faire ressortir certaines de ses orientations géographiques en lien avec la nationalité des collectionneurs ou leur lieu de vie, à Londres notamment. Si la présence d'artistes français reste en effet majoritaire, les Anglais sont la deuxième nationalité la plus représentée dans la collection. Outre la découverte des artistes britannique, le fait d'initier cette collection d'art vidéo à Londres a également contribué à son caractère cosmopolite. Londres est dans les années 1990 et 2000 une ville d'une grande diversité culturelle où des artistes de nombreuses nationalités se côtoient et sont exposés³⁴³. Enfin, il est intéressant de noter que, au regard de la domination des artistes nord-américains sur le marché de l'art contemporain et de leur importance dans l'histoire du médium, ces derniers sont finalement assez peu représentés dans la collection (7 artistes). Alors que, comme le note Mark Nash, les vidéastes nord-américains sont généralement majoritaires dans les autres collections d'art vidéo et notamment dans la collection Kramlich³⁴⁴.

Cette grande diversité géographique de la collection témoigne en définitive de leur « vie itinérante qui offrit l'occasion aux collectionneurs de découvrir de multiples cultures³⁴⁵ » et de leur « constant intérêt pour les lieux de productions des œuvres³⁴⁶ ».

³⁴² Un graphique de mai 2016 représentant la répartition de ces 42 nationalités est disponible en annexe 6, p. 10. Celui-ci ne tient pas compte de la dernière acquisition en juin 2016 qui porte le nombre de nationalités à 43.

³⁴³ « Londres est une ville phare, très cosmopolite. Un lieu de croisements et de rencontres. Dans le domaine de l'art, elle attire des gens d'un peu partout », LEMAITRE Jean-Conrad cité par PERREAU Yann et BIDERMAN Kevin, « Comme une image entretien avec Isabelle et Jean-Conrad Lemaître », *Londres en mouvement, op.cit.*, p. 43.

³⁴⁴ NASH Mark, « Éloge de l'amour », dans VAN ASSCHE Christine (dir.), *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, op.cit.*, p. 35.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ *Ibid.*

b. Une collection ouverte sur le monde

Le titre de l'exposition à La maison rouge – Fondation Antoine de Galbert, « Une vision du monde », rendait compte à la fois du caractère international de la collection et de son ouverture sur les problématiques mondiales. Le catalogue de cette exposition fait également le lien entre les nombreux voyages du couple et le caractère international de la collection : « Les expatriations successives vécues par ce couple de collectionneurs ont contribué à cette “ouverture sur le monde” que montre leur collection³⁴⁷ ». Ainsi que le souligne Antoine de Galbert, au-delà du nombre de nationalités représentées dans la collection, ce sont plus généralement une ouverture d'esprit et une sensibilité à l'ailleurs qui se révèlent dans les œuvres de la collection. Cette idée est appuyée par les collectionneurs eux-mêmes qui reconnaissent s'être ouverts à de nouvelles orientations artistiques grâce à leurs voyages :

Le fait de vivre à l'étranger durant de nombreuses années nous a ouverts aux autres cultures, et a eu pour effet de remettre en question toutes sortes d'idées reçues et de principes que notre éducation nous avait inculqués³⁴⁸.

Nourris de ces nombreux voyages, ils développent surtout une idée nouvelle de l'art, plus libre que celle acquise durant leur enfance. Enfin, il est intéressant de noter que leur découverte de l'art et des pays qu'ils visitent s'est toujours faite dans un double mouvement. D'un côté, ils découvrent la culture d'un pays et ses mentalités grâce aux œuvres (le cinéma et les arts plastiques) pour « [s'intégrer] à ces pays d'accueils, découvrir, apprendre, comprendre d'autres mentalités et [se] fixer de nouveaux objectifs³⁴⁹ ». De l'autre côté, une fois habitués à cette nouvelle culture, ils ont pu découvrir de nouvelles pratiques et réflexions artistiques qui enrichissaient, à chaque fois, la compréhension de leur époque, et « chacun de ces points d'itinérance semble avoir été prétexte à la découverte de nouveaux artistes, de nouvelles formes d'art³⁵⁰ ».

Si la volonté de construire une collection internationale ne constitue pas un préalable à l'acquisition d'une œuvre et que les problématiques au cœur de celle-ci ne doivent pas obligatoirement rendre compte des grandes questions géopolitiques, il est – a posteriori – possible de faire de l'empreinte internationale de la collection et des grandes thématiques internationales qui la traversent une de ses grandes caractéristiques.

³⁴⁷ DE GALBERT Antoine, « Avant-propos », dans VAN ASSCHE Christine (dir.), *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 11.

³⁴⁸ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine (dir.), *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 25.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

³⁵⁰ BENHAMOU-HUET Judith, « L'art contemporain en capitales », art.cité.

c. Le politique au cœur de la collection

Si la politique, entendue comme la gestion des affaires d'un État, ne trouve pas sa place dans la collection, l'étude des questionnements politiques et sociaux dans les pays étrangers est omniprésente. Les collectionneurs expliquent ainsi cette différence de sens :

Nous intéressent particulièrement les œuvres qui interrogent la condition humaine et touchent, non pas à la politique, mais au politique. Territoires, d'Isaac Julien, aborde la problématique identitaire, Backyard, de l'artiste chinois Yang Fudong, montre les contrastes entre la Chine traditionnelle et la Chine moderne, et la pièce [...] d'Allora & Calzadilla, Returning a Sound, parle de la souveraineté et de la protection de la nature...³⁵¹

Cet intérêt pour le fait politique au sens large, c'est-à-dire bien souvent géopolitique, a été pointé pour la première fois par Christine Van Assche au moment de la préparation de l'exposition à La maison rouge. Cette « poétique du monde » pensée par la commissaire de l'exposition est développée par Chantal Pontbriand dans le catalogue de l'exposition³⁵². Elle l'a défini comme une attention sensible aux inégalités et aux violences qui découlent des bouleversements du monde au début du XXI^e siècle. Dans ce monde en mutations que laissent apparaître les œuvres de la collection se croisent de nombreuses problématiques sociales, identitaires, géopolitiques, urbanistiques, souvent liées à la mondialisation des échanges.

Pour analyser ces questionnements, qui peuvent être regroupés par grandes aires géopolitiques, il a été choisi d'en sélectionner trois principaux : le Moyen-Orient, l'Europe de l'Est, et l'Asie de l'Est. D'autres grands enjeux, comme la mémoire des dictatures en Amérique du Sud (Enrique Ramírez), les répercussions de la crise économique (Superflex, Adrian Melis) ou la politique militariste des États-Unis (Allora&Calzadilla, Rosa Barba) auraient également pu être examinées.

³⁵¹ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine (dir.), *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 28.

³⁵² PONTBRIAND Chantal, « vidéo Chaosmos », dans VAN ASSCHE Christine (dir.), *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 13-23.

2.1.2 Le Moyen-Orient : un art politique

Parmi les nouvelles zones géographiques où se développent un art vidéo proche du documentaire et portant des recherches sur la mémoire historique que dénombrent Catherine Grenier³⁵³, le Moyen-Orient fait figure de terreau propice.

Les formes artistiques que [les artistes] privilégient, proches du documentaire, comme les sujets traités (d'accès difficile pour le marché de l'art) ont trouvé rapidement une reconnaissance dans le nouveau circuit des expositions et biennales qui se multiplient dans le monde. On a vu ainsi une efflorescence d'œuvres documentaires ou semi-documentaires issus de contextes nouveaux ou autrefois considérés comme marginaux : pays d'Europe de l'Est, Amérique Latine, Moyen-Orient, Asie, Afrique³⁵⁴.

Les œuvres réalisées par des artistes originaires du Moyen-Orient constituent un des grands ensembles géographiques de la collection (12 artistes de quatre nationalités différentes). Cet intérêt fort pour la région s'explique en partie par le fait que Jean-Conrad, arabophone, ait voyagé dans plusieurs pays de cette région. Si tous n'abordent pas spécifiquement des problématiques politiques liées au contexte régional, ces questionnements sont néanmoins majoritairement présents.

a. Le Liban

L'histoire contemporaine du Liban, depuis la mémoire de la guerre civile, qui prend fin en 1990, jusqu'aux soubresauts actuels, est un sujet qui occupe de nombreux artistes comme l'explique Catherine Grenier dans *La Manipulation des images*³⁵⁵. Très présent dans la collection, ce sujet est central dans les travaux de Walid Raad³⁵⁶ qui crée, en 1999, le collectif artistique fictif, The Atlas Group³⁵⁷. Ce centre de recherches et de documentation se donne pour objectif de conserver la mémoire et de regrouper les archives des nombreux conflits armés au Liban. L'artiste qui fait œuvre d'historien et d'archiviste cherche à construire une contre-histoire, celle oubliée ou non traitée par la mémoire dominante. Il mêle ainsi différents médiums : carnets de notes, photographies, documents,

³⁵³ GRENIER Catherine, *La Manipulation des images : dans l'art contemporain : falsification, mythologisation, théâtralisation*, Paris, Éditions du Regard, 2014, p. 97.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 96.

³⁵⁶ Né en 1967.

³⁵⁷ Une partie de ces archives sont publiées en ligne à l'adresse : <http://www.theatlasgroup.org/index.html> (dernière consultation 26 août 2016).

témoignages oral et vidéo. La collection conserve une œuvre vidéo de Walid Raad, *I Think It Would Be Better If I Could Weep Operator #17* (2000)³⁵⁸, découverte pour la première fois à la Documenta de Kassel en 2002. Cette dernière est présentée comme le prolongement des activités de collectes archivistiques du Groupe Atlas. Montage successif de couchers de soleil filmés depuis la corniche de Beyrouth, cette œuvre bénéficie d'un double encadrement fictionnel. Elle est tantôt présentée comme le reliquat d'une opération de surveillance dont les enregistrements, après censure, auraient été récupérés par l'artiste. L'autre explication parfois avancée consiste à dire que l'agent des services secrets, lassé de sa fastidieuse mission de surveillance, aurait progressivement détourné son regard – et sa caméra – de l'objectif qui lui était donné pour le tourner vers le coucher du soleil. L'œuvre, quelle que soit la mythologie qui la justifie, se présente comme une suite d'images touristiques, dont la succession, rassurante, contribue à rendre la scène aussi familière aux spectateurs qu'aux promeneurs qui arpentent légèrement la corniche. Pourtant, la narration qui l'entoure et le point de vue de la caméra donnent à sentir une présence et un regard presque menaçants. Enfin, les informations incrustées (date, numéro de secteur et d'autres informations dont le sens est impossible à décrypter pour le spectateur) révèlent le statut de document d'archives de ces images. L'œuvre semble finalement pointer le caractère vain de ces opérations secrètes, presque dérisoire, au regard de la beauté du paysage urbain que les habitants contemplant innocemment. Cette vision domestique et poétique de la ville entre ainsi en opposition avec celle traumatisante, véhiculée par les médias, de la ville déchirée par les conflits.

Catherine Grenier expose que la recherche de Raad s'inscrit dans une même logique de réaction qu'elle observe chez plusieurs artistes vivant dans un environnement conflictuel et qui cherchent, dans une démarche historique et sensible, à reconstruire cette histoire.

*Raad appartient à une génération d'artistes nés au Liban dans les années de reconstruction qui ont suivi la fin de la guerre civile. Dans ce contexte de reconstruction accélérée, les artistes dialoguent, s'interrogent sur la reconstruction de Beyrouth et sur le devoir de mémoire. Peut-on bâtir le présent sur l'amnésie ? Ce type d'interrogation, propre aux pays qui ont connu ou connaissent une histoire contemporaine violente, hante le travail d'une grande partie des artistes des différents points du globe révélés aux scènes occidentales par les effets de la mondialisation*³⁵⁹.

³⁵⁸ The Atlas Group et Walid Raad (né en 1967), *I Think It Would Be Better If I Could Weep Operator #17*, 2000, projection à canal unique, Betacam, muet, couleurs, 6 minutes 28 secondes, exemplaire 1/7. Capture d'écran de cette œuvre reproduite en annexe 14, p. 41.

³⁵⁹ GRENIER Catherine, *La manipulation des images...*, op.cit., p. 96.

Proche de Walid Raad et de ses travaux, Akram Zaatari³⁶⁰ est également investi dans une pratique de collecte archivistique. Il a ainsi cofondé, en 1997, avec Fouad Elkoury³⁶¹, Walid Raad et Samer Mohdad³⁶², la Fondation Arabe pour l'Image qui se donne pour objectif la collecte et la conservation de photographies du Moyen-Orient. L'artiste, qui place l'histoire contemporaine du Liban au cœur de sa pratique artistique, montre, dans *Nature Morte* (2008)³⁶³, sans fard et dans une froide frontalité, deux combattants qui s'apprêtent à partir au combat. Chacun de deux hommes prépare scrupuleusement son matériel, pendant une nuit durant, entre cigarettes et prières. À l'aube, seul le plus âgé de deux trouve le courage de partir. Filmée dans un petit village proche de la frontière israélienne, qui était le point de départ de nombreux résistants palestiniens, cette œuvre met en scène un ancien combattant de la résistance libanaise qui interprète son propre rôle. Entre visée documentaire et message allégorique, Akram Zaatari souligne avec précision des techniques archaïques et révèle, subtilement, une nouvelle forme de résistance, celle de la jeunesse se défie des armes.

Ces deux œuvres rendent compte des tensions qui animent l'histoire récente du Liban et pointent, à leur manière, deux postures de soldats qui refusent le combat.

b. La frontière entre La Palestine et Israël

Déjà présente en creux dans l'œuvre d'Akram Zaatari, la frontière israélienne est au cœur des préoccupations des artistes natifs de cette région. Dans la collection, trois œuvres de trois femmes artistes font de la frontière et de ses barbelés le sujet de leurs œuvres.

Celle qui aborde le plus frontalement et le plus littéralement cette problématique est l'artiste palestinienne Emily Jacir³⁶⁴. Dans *Crossing Surda (a record of going to and from work)* (2000-2002)³⁶⁵, elle enregistre, dans une grande simplicité et de façon immersive, les trente-minutes que lui prennent chaque matin le passage du check-point de Surda qui jalonne le trajet entre Ramallah où elle vit et l'université de Birzeit où elle travaille. Dans cette pièce muette où la violence demeure latente, l'artiste montre de façon pourtant explicite les conséquences, à la fois violentes et contraignantes, de

³⁶⁰ Né en 1966.

³⁶¹ Photographe né en 1952.

³⁶² Photographe né en 1964.

³⁶³ Akram Zaatari (né en 1966), *Nature Morte*, 2008, projection vidéo à canal unique, en boucle, master sur DV-cam, son, couleurs, 11 minutes, exemplaire 1/5, achat en 2009. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 14, p. 41.

³⁶⁴ Née en 1970.

³⁶⁵ Emily Jacir (née en 1970), *Crossing Surda (a record of going to and from work)*, 2000-2002, vidéo installation à double canal, Mini DV, son, couleurs, 30 minutes (moniteur) et 132 minutes (projection), exemplaire 35/100. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 14, p. 42.

ces frontières, qui jalonnent le territoire palestinien, sur ses habitants. Au milieu des gravats et des immenses chars, l'image, brute et accidentée, permet d'accompagner le trajet des habitants, comme un simple enregistrement de la vie quotidienne. Le son, sourd et menaçant, accompagne le mouvement des images ralenties. Elles témoignent d'une prise de vue volée depuis un sac dont l'ombre se dessine parfois sur le sol. Le dispositif, d'une grande simplicité n'occulte pas, pour autant, la dimension performative de cette pièce qui dure exactement trente minutes (soit la durée du trajet) et pour laquelle l'artiste a été arrêtée. Ainsi, cette œuvre s'inscrit dans le refus du spectaculaire et la recherche de l'intime que décrit Catherine Grenier : « la dimension non spectaculaire de la catastrophe est ce qui caractérise les enregistrements du cours de la vie quotidienne dans les nombreux pays en conflits³⁶⁶ ». Contre les images médiatiques et les images de propagande, l'artiste replace ainsi la frontière dans une dimension humaine et quotidienne.

Dans une même volonté de figurer la frontière israélo-palestinienne, Sigalit Landau³⁶⁷ se filme dans une œuvre performative, *Barbed Hula* (2002)³⁶⁸, sur une plage de Tel-Aviv. L'artiste cadrée à mi-corps, dos à la mer, au petit matin, fait tourner sur son corps nu un cerceau formé d'un fil de fer barbelé. Face à cette frontière naturelle qu'est la mer, le barbelé renvoie aux frontières artificielles dressées par les hommes et qui contraignent les corps. Sans se limiter à la seule évocation de la frontière, cette œuvre riche de nombreuses strates de signification permet d'incarner physiquement la notion abstraite de frontière et de donner à voir, plus physiquement encore, la souffrance qu'elle engendre et dont le corps de la femme devient ici le réceptacle.

Troisième pièce de la collection, réalisée par une femme, et mettant en scène le territoire israélo-palestinien, la vidéo de Yaël Bartana³⁶⁹, *Kings of the Hill*³⁷⁰ (2003), montre, sous couvert de documenter un loisir populaire en Israël, le désir de conquête d'un territoire. Chaque week-end, sur une plage proche de Tel-Aviv, des hommes s'entraînent à défier les lois de la gravité en franchissant d'imposantes dunes de sable avec leurs véhicules tout terrain. Vision violente et à la masculinité exacerbée d'un rituel social nouveau, cette vidéo représente par analogie une scène de bataille pour la domination d'un territoire où les voitures – à l'image des chars de combat — s'affrontent au milieu des dunes. Face à ces frontières naturelles, une autre semble se dresser : celle de l'entêtement des hommes et de la puissance aveugle des machines.

³⁶⁶ GRENIER Catherine, *La manipulation des images...*, *op.cit.*, p. 106.

³⁶⁷ Née en 1969.

³⁶⁸ Sigalit Landau (née en 1969), *Barbed Hula*, 2002, vidéo projection à canal unique, en boucle, Betacam SP, son, couleurs, 1 minute et 48 secondes, exemplaire 14/18. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 14, p. 42.

³⁶⁹ Née en 1970.

³⁷⁰ Yaël Bartana (née en 1970), *Kings of the Hill*, 2004, projection vidéo à canal unique, en boucle, Master sur DVD, son, couleurs, 7 minutes 50 secondes, exemplaire 5/5. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 14, p. 43.

Enfin, face à cette violence exacerbée pour la prise en main d'un territoire, Jumana Emil Abboud³⁷¹ exprime une autre forme de résistance et de persévérance dans une œuvre à la fois domestique et métaphorique. La vidéo, *Pomegranate* (2005)³⁷², en plongée verticale et en plan fixe donne à voir la reconstitution, grain à grain, de l'intérieur d'une grenade par une main de femme. Ce geste, presque performatif, semble difficile à comprendre au premier regard. Il s'agit pourtant, par un long travail proche de la répétition mécanique, de tenter de réparer des blessures violentes. La couleur rouge et la polysémie du mot grenade, à la fois fruit domestique et arme de guerre, viennent alors enrichir cette lecture métaphorique de l'œuvre. L'idée semble être ici de se réfugier dans un geste quotidien, dans un cadre domestique, pour tenter de réparer, grain à grain, au terme d'un long labeur, certaines des blessures de la guerre.

Les conflits au Proche-Orient font ainsi partie des thèmes qui se retrouvent dans plusieurs œuvres de la collection. Toutes ces œuvres témoignent d'une volonté de dépasser les luttes armées en réhabilitant une vision romantique du paysage ou intime de l'espace familial. La volonté de changer le regard – et dans sa lignée le discours historique —, souvent monopolisé par les médias, de réintroduire une approche quotidienne des conflits, semble être en définitive l'objectif qui relie ces œuvres.

c. L'Iran

Bien que tout aussi politiques, les problématiques soulevées par les deux œuvres d'artistes iraniens présents dans la collection témoignent de deux approches plastiques différentes de la révolution en Iran. Ces œuvres soulignent l'enfermement et le repli sur soi d'un pays tout entier. L'œuvre d'Emad Aleebrahim Dekhordi³⁷³, *Undo 1388* (2010)³⁷⁴ est une réflexion en miroir sur l'enfermement et le sentiment d'étouffement ressenti aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. Dans un sous-sol blanc et froid, une grille se referme progressivement sur les trois côtés autour de la caméra pour constituer une cage. Trois murs noirs et occultant viennent ensuite se superposer à la grille pour former une cellule dans laquelle la seule source de lumière, une petite fenêtre, est rapidement occultée. Cette cellule, cubique, à l'intérieur noir, et aux murs extérieurs blancs, se retrouve déplacée

³⁷¹ Née en 1971.

³⁷² Jumana Emil Abboud (née en 1971), *Pomegranate*, 2005, vidéo projection à canal unique, support inconnu, copie de diffusion sur DVD, son, couleurs, durée précise inconnue, exemplaire 1/5. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 14, p. 43.

³⁷³ Né en 1979.

³⁷⁴ Emad Aleebrahim Dekhordi (né en 1979), *Undo 1388*, 2010, Installation sur deux moniteurs ou projection vidéo à canal unique, DVD, 6 minutes, exemplaire 1 /5. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 14, p. 44.

dans le désert. Tiré par l'artiste sur de longs mètres avant d'être finalement jeté dans une fosse, ce cube, abandonné au milieu d'un paysage désertique est une référence directe à la Kaaba de la Mecque, cœur vivant de la religion musulmane. L'artiste déclare à propos de cette œuvre : « je voulais que l'on sente le confinement de l'espace et la lourdeur à travers le poids des matériaux, la présence religieuse à travers le cube, et la violence³⁷⁵ ». Les deux parties de cette vidéo, qui peuvent être soit présentées simultanément sur deux moniteurs, soit à la suite l'une de l'autre en projection unique, rendent visible l'enfermement et l'oppression, aussi bien mentale que physique, intérieure qu'extérieure en Iran.

Les rapports avec l'extérieur sont également au cœur de la vidéo d'Arash Nassiri³⁷⁶, *Téhéran-Geles* (2014)³⁷⁷ ; uchronie dans laquelle il rêve à ce qu'aurait pu devenir la ville de Téhéran si le pays n'avait pas connu la révolution islamique. Partant de l'idée que le modèle culturel américain était omniprésent dans la société iranienne d'avant la révolution, et que de nombreux Iraniens y ont trouvé refuge après la révolution, il imagine une ville de Téhéran, moderne, régie par le capitalisme, où se rencontrent histoires personnelles et enseignes commerciales lumineuses. Cette vidéo est en effet le collage ou l'incrustation, sur une vue aérienne et nocturne de Los Angeles, d'images des enseignes publicitaires qui sont omniprésentes dans la ville de Téhéran. Les récits oraux, en farsi sous-titré en français ou en anglais, enregistrés par téléphone, retracent des souvenirs qui convoquent une image ancienne de la ville et qui entrent en collision avec l'image de ce qu'elle aurait pu devenir.

De ces deux œuvres, l'idée qu'il est impossible de filmer la société iranienne semble s'imposer au regard de ces deux démarches artistiques différentes. Emad Dekhordi choisit de filmer en Iran, mais il ne pose sa caméra que dans des lieux isolés et déserts. Arash Nassiri fait le choix de ne pas tourner d'images réelles, mais de travailler, en plasticien, avec des images préexistantes. De cette société iranienne impossible à filmer, à représenter, dont on ne perçoit que des voix lointaines, les artistes donnent à voir une image hors du temps et de la géographie, comme éternellement prisonnière d'une parenthèse politique.

Les soubresauts de l'histoire récente et conflictuelle du Moyen-Orient, tout comme les actuelles orientations politiques, sont au cœur d'une partie des œuvres de la collection. Parfois proches du documentaire, ces œuvres cherchent à ouvrir une nouvelle voie dans la lecture de la mémoire politique et la constitution de l'Histoire au prisme d'un univers intime et quotidien.

³⁷⁵ Emad Alebrahim Dekhordi, archives de la collection, LEMAITRE Isabelle et Jean-Conrad, Collection privée, Paris.

³⁷⁶ Né en 1986.

³⁷⁷ Arash Nassiri (né en 1986), *Téhéran-Geles*, 2014, vidéo projection à canal unique, 2k, fichier numérique, son 5.1 Dolby Digital, couleurs, 18 minutes et 9 secondes, exemplaire 1/3. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 14, p. 44.

2.1.3 À l'Est de l'Europe : la mémoire incarnée

Parmi les zones géographiques où se développe une nouvelle pratique de la vidéo, à la fois proche du documentaire et portant des préoccupations historiques fortes, que cite Catherine Grenier³⁷⁸ se trouve notamment l'Europe de l'Est. Les artistes issus de cette région sont au nombre de onze, de huit nationalités différentes et, quelques soit leurs histoires et leurs pratiques artistiques, tous font de l'histoire récente de la région, depuis la Seconde guerre mondiale jusqu'à l'effondrement du bloc de l'Est et ses conséquences, un sujet artistique.

a. L'Allemagne

Deux thèmes liés à l'histoire de l'Allemagne au XX^e siècle sont le point commun entre plusieurs œuvres de la collection. Il s'agit tout d'abord de montrer la mémoire de la Seconde Guerre mondiale aujourd'hui puis d'évoquer le souvenir du mur de Berlin.

L'occupation nazie et le traitement du peuple juif ont laissé des traces indélébiles aussi bien dans l'architecture que dans les esprits, et dont les artistes se font le témoin. L'œuvre d'Uriel Orlow³⁷⁹, *1942(Poznan)*³⁸⁰, rend compte de cette violence faite à l'architecture, qui traduit par analogie la volonté de domination de tout un peuple. La vidéo décrit dans un lent mouvement de caméra du sol au plafond un lieu qui semble être une piscine publique. À mesure que la caméra s'élève, et qu'un chant hébraïque commence à se faire entendre, c'est progressivement l'architecture d'une synagogue qui se révèle ; la Synagogue de Poznan transformée en piscine en 1942 par les nazis. Avec des moyens très simples, Uriel Orlow convoque l'ancienne fonction du lieu, la mémoire de ceux qui le fréquentaient et les intentions froides de ceux qui l'ont transformé en en faisant ainsi le réceptacle de ces souvenirs. Sans un mot et sans effusion de sentiments, ce sont les meurtrissures de l'histoire qui s'incarnent simplement dans cette architecture.

Si chez Uriel Orlow les transformations de l'architecture sont le reflet des blessures historiques, Artur Zmijewski³⁸¹ adopte une forme plus personnifiée pour l'exprimer. Lisa, la jeune femme qui témoigne dans la vidéo éponyme³⁸², pense être la réincarnation d'un enfant juif disparu dans les camps de la mort. Pour se rapprocher de lui, elle vit, depuis 1992, à Jérusalem où la vidéo, à

³⁷⁸ GRENIER Catherine, *La manipulation des images...*, op.cit., p. 97.

³⁷⁹ Né en 1973.

³⁸⁰ Uriel Orlow (né en 1973), *1942 (Poznan)*, 1996-2002, vidéo à canal unique, son, 5 minutes et 15 secondes, exemplaire 3/5. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 14, p. 45.

³⁸¹ Né en 1966.

³⁸² Artur Zmijewski (né en 1966), *Lisa*, 2003, Betacam SP, son, 10 minutes et 5 secondes, exemplaire 1/3. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 14, p. 46.

l'esthétique proche du documentaire, la suit jour après jour et rend compte de sa souffrance. Le récit de cette jeune femme allemande, paralysée par ses émotions, cherchant désespérément à expier une faute qu'elle n'a pas commise, permet de mieux comprendre la situation de toute une génération allemande qui peine à dépasser ses traumatismes. Physiquement et émotionnellement incarnée – aussi bien dans la personnalité de Lisa que dans l'architecture de la synagogue polonaise, l'histoire de la Seconde Guerre mondiale est présentée par les artistes comme un événement dont la mémoire pèse encore aujourd'hui de tout son poids.

La chute du mur de Berlin en 1989 est également un fait historique majeur qui est scruté dans certaines des œuvres de la collection. L'évocation intime que fait Lars Laumann³⁸³ de cette construction historique peut surprendre au premier regard. *Berlinmuren*³⁸⁴ est le portrait d'une femme qui se présente comme l'épouse du Mur de Berlin. Amoureuse de lui, elle partage, dans un format proche du documentaire, ses sentiments depuis la naissance du Mur et sa peine depuis sa disparition. Sans qu'il soit réellement possible de déterminer quel discours politique véhicule cette histoire marginale, et bien qu'elle affirme que son histoire d'amour n'ait aucun lien avec le politique, cette œuvre met quoi qu'il en soit en évidence le poids du souvenir du Mur dans les mémoires collectives et affectives. Cette histoire de séparation entre une femme et son mari est aussi le reflet des séparations forcées que la construction du mur a entraînées.

Entre histoire émotionnelle et incapacité à aller de l'avant, ces œuvres présentent une histoire allemande que semble encore difficile à dépasser. Face à la grande histoire et au poids de sa mémoire, les artistes mettent en avant des partis pris émotionnels ou des lieux méconnus. Dans l'intériorité et la discrétion, ces évocations présentent un horizon historique et émotionnel difficile à dépasser.

b. Les anciens pays soviétiques

L'effondrement du bloc de l'Est, après la chute du mur de Berlin et la dissolution de l'URSS, a laissé de nombreux pays dans la nécessité de reconstruire leurs identités et leurs villes. Cet état intermédiaire de nombreux pays de l'Est, entre héritage soviétique et volonté d'aller de l'avant, trouve une résonance forte dans plusieurs œuvres de la collection.

Le tournage du film de Jozef Robakowski³⁸⁵, *From my window (1978-1999)*³⁸⁶ s'étend sur une période de vingt ans, entre 1978 et 1999, et enregistre la vie des habitants de la ville polonaise de

³⁸³ Né en 1975.

³⁸⁴ Lars Laumann (né en 1979), *Berlinmuren*, 2008, 23 minutes et 56 secondes, exemplaire 4/6. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 14, p. 46.

³⁸⁵ Né en 1939.

³⁸⁶ Josef Robakowski (né en 1939), *From my window (1978-1999)*, 2000, film 16 mm numérisé, tirage illimité, 20 minutes. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 14, p. 47.

Lodz, dans un environnement soviétique qui semble immuable. Le film se focalise sur un petit coin de bitume, au bas de l'immeuble où vit l'artiste pendant cette période. Ses commentaires quotidiens, en voix off, permettent de lire les évolutions du quartier, et, plus généralement, de la société depuis l'époque soviétique jusqu'à la fin de la transition. Ce documentaire domestique rend compte des conséquences quotidiennes des événements politiques, des subtiles évolutions dans la vie des habitants, de leurs modes de vie et surtout de la persistance d'un régime qui semble immuable.

Celui qui aborde le plus frontalement la question de la reconstruction des anciens pays soviétiques est Deimantas Narkevicius³⁸⁷. Avec *Kaimietis* (2002)³⁸⁸, il met en scène les histoires croisées de deux Lithuaniens sur le point de quitter un pays qui peine à se reconstruite après la fin de la période communiste. L'un des deux, un homme, est sculpteur. Il prend la décision de quitter son pays après avoir conçu le portrait en pied, grandiloquent, d'un ancien héros national qui se doit d'incarner l'image nouvelle du pays. Même avec la volonté de reconstruire une identité nationale, par-delà l'époque communiste, les codes artistiques de l'art soviétique sont prééminents dans la sculpture. Celle-ci semble incarner l'impossibilité de faire table rase du passé et justifie la décision de ces deux habitants, qui ne se connaissent pas, à émigrer. Leurs histoires croisées se répondent en miroir. Ce parcours est l'allégorie d'une identité nationale qui cherche à se reconstruire tout en étant sans cesse confrontée aux réminiscences du passé.

La ville, déconstruire et reconstruite, à la fois incarnation du pouvoir politique et reflet de l'état d'un pays tout entier, est le sujet d'Aslan Gaisumov³⁸⁹. De son projet *Prospect Pobedy* (2014)³⁹⁰, il met une ancienne ville soviétique au cœur de sa réflexion et, l'ensemble de la construction de l'œuvre (mouvement de caméra, musique...) témoigne de cette même impossibilité à dépasser l'imaginaire soviétique. L'artiste, réfugié politique, filme la ville de Grozny, capitale de Tchétchénie, en respectant les codes de la grande manière documentaire soviétique. Grandiloquentes, ces vues panoramiques de la ville en pleine reconstruction et mutation sont alternativement montrées projetées sur les murs ébréchés d'un ancien centre culturel. Les mouvements de caméra en contre-plongée soulignent la verticalité de l'architecture de la ville nouvelle alors que la musique en fanfare souligne avec ironie et légèreté l'abandon des anciens lieux culturels, en partie détruits par la guerre, pour la construction de stades de football déserts et d'immenses centres commerciaux. Le contraste entre ces mêmes images est fort, d'un côté c'est la ville déconstruite et abandonnée qui émerge, de l'autre la ville nouvelle, reconstruite, mais pourtant fortement marquée par l'empreinte soviétique.

³⁸⁷ Né en 1964.

³⁸⁸ Deimantas Narkevicius (né en 1964), *Kaimietis*, 2002, projection vidéo, Betacam, son, couleurs, 19 minutes, exemplaire 2/5. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 14, p. 47.

³⁸⁹ Né en 1991.

³⁹⁰ Aslan Gaisumov (né en 1991), *Prospect Pobedy*, 2014, vidéo HD à canal unique, son, couleurs, projection en boucle, 14 minutes 11 secondes, exemplaires 1/5 plus 2 éditions d'artistes. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 14, p. 48.

Ces trois œuvres, à l'esthétique documentaire marquée, sont le témoignage d'artistes de différentes générations face aux conséquences de la fin du bloc communiste dans leurs pays et aux différentes réactions nationales.

c. Entre l'Asie et l'Europe : la Turquie

À l'image des anciens pays soviétiques qui peinent à trouver une nouvelle voie après avoir été inscrits dans un repli sur soi, culturel et intellectuel, et maintenus dans une atemporalité volontaire, la Turquie semble connaître des questionnements identitaires proches dont témoignent plusieurs œuvres de la collection. Si aucune n'aborde frontalement cette situation géographique complexe, au point de rencontre entre deux cultures, l'œuvre d'Anri Sala, *Déjeuner avec Marubi*³⁹¹, renvoie à des interrogations similaires. L'artiste albanais, qui vit aujourd'hui en France, fait se fondre dans un même plan la partie centrale du tableau d'Edouard Manet³⁹², *Le Déjeuner sur l'herbe*³⁹³ et une photographie en noir et blanc représentant trois femmes affairées autour d'une machine à coudre Singer. Cette image d'une icône de la peinture occidentale est déroulée par la machine à coudre au cœur de la photographie du studio Marubi³⁹⁴, qui contribua à développer la photographie en Albanie. Cette œuvre incarne les tensions que ressent l'artiste entre ses deux cultures et pourrait également se lire au regard de la situation turque, entre Europe et Orient.

Plusieurs œuvres d'artistes turques sont présentes dans la collection. Elles sont le reflet de la préoccupation des artistes à propos de la violence qui parcourt le pays et dont les enfants sont les premières victimes ou témoins. Ces trois œuvres d'artistes turques, filmées en Turquie, présentent en effet des enfants dans des situations quotidiennes (école, jeux) et confrontés à la violence de la société.

L'artiste turc, Fikret Atay³⁹⁵, dans *Bang Bang* (2003)³⁹⁶ capture dans sa ville de naissance un jeu d'enfants qui rejouent, avec une extrême précision, une scène de guerre entre des wagons de trains stationnés dans un dépôt ferroviaire. L'image, froide et heurtée, témoigne des soubresauts de l'artiste qui suit l'action au plus près, en courant avec les jeunes garçons, tel un reporter de guerre, caméra à l'épaule. Les trains qui encadrent la scène sont utilisés à la fois pour transporter le pétrole dont regorge la région et le transport des militaires irakiens qui occupent cette région frontalière. Cette omniprésence de la violence explique ainsi, en partie, l'extrême réalisme avec lequel les enfants

³⁹¹ Anri Sala (né en 1972), *Déjeuner avec Marubi*, 1997, vidéo projection à canal unique, en boucle, son, couleurs, 47 secondes, exemplaire 1/6. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 13, p. 39.

³⁹² 1832-1883

³⁹³ Edouard Manet (1832-1883), *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, huile sur toile 208 x 264.5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

³⁹⁴ Studio de photographie fondé par le photographe albanais

³⁹⁵ Né en 1976.

³⁹⁶ Fikret Atay (né en 1976), *Bang Bang*, 2003, DV-cam, son, 2 minutes et 17 secondes, exemplaire 5/7. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 14, p. 48.

miment le jeu de la guerre. Comme un reportage de guerre, cette vidéo immersive donne à voir, en creux, les scènes violentes dont ces enfants sont régulièrement le témoin et qu'ils rejouent entre eux.

La violence, omniprésentes dans les jeux enfantins, est également au cœur de l'œuvre d'Ahmet Ogut³⁹⁷, *Short Circuit* (2006)³⁹⁸. La scène est sombre et seulement lisible par à-coups, lorsque les phares d'une voiture éclairent la nuit. Dans cette rue d'une ville turque, de nuit, des enfants s'amuse au milieu de la chaussée, surprenant ainsi les conducteurs des rares voitures. Pourtant, la lecture de la scène est impossible au début de la vidéo et ne se dévoile que progressivement, laissant ainsi le spectateur face à ses violentes spéculations. Cette violence, ténue, est ici plus évoquée que montrée, mais elle émerge progressivement de la pénombre à mesure que le jeu de ces jeunes enfants devient lisible.

Les enfants, toujours, sont au centre d'un rituel social imposé qui leur est imposé dès le plus jeune âge dans les écoles primaires. Ces rituels qui se jouent chaque matin sont filmés par Katarina Zdjelar³⁹⁹, dans *Don't do it wrong* (2007)⁴⁰⁰. Incarnation de la tentative d'inculquer le sentiment d'identité nationale chez les enfants le plus tôt possible, cette vidéo témoigne des différents gestes qu'ils doivent consciencieusement accomplir chaque matin : levée du drapeau, chant de l'hymne national... La vidéo, à l'image brute, proche du documentaire montre en définitive comment le pouvoir politique s'applique également sur les enfants pour permettre l'éducation d'une nouvelle génération docile.

Acquise en mai 2016, l'œuvre de Romain Kronenberg⁴⁰¹, *So Long After Sunset And So Far From Dawn* (2014-2015)⁴⁰², met en scène les évolutions architecturales du pays. De la juxtaposition de deux architectures – les ruines de la ville d'Ani, ancienne capitale arménienne, et la construction de grands ensembles dans la ville de Mardin à la frontière syrienne – se dégage un sentiment de trouble temporel que vient renforcer la lumière froide de l'image, qui situe la vidéo hors de la journée et de la nuit. La voix off en kurde, sous-titrée en français, est un dialogue mythologique et poétique qui évoque une impossible réconciliation des contraires, de l'ordre et du chaos. Le critique d'art Guillaume Désanges résume ainsi cette union des contraires – miroir de la situation politique d'un pays – à l'œuvre dans la vidéo.

³⁹⁷ Né en 1981.

³⁹⁸ Ahmet Ogut (né en 1981), *Short Circuit*, 2006, diffusion sur un écran plat, 3 minutes et 32 secondes, exemplaire 1/5. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 14, p. 49.

³⁹⁹ Née en 1979.

⁴⁰⁰ Katarina Zdjelar (née en 1979), *Don't do it wrong*, 2007, vidéo à canal unique, son, projection en boucle, 10 minutes 30 secondes, exemplaire 1/5. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 14, p. 49.

⁴⁰¹ Né en 1975.

⁴⁰² Romain Kronenberg (né en 1975), *So Long After Sunset And So Far From Dawn*, 2014-2015. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 14, p. 50.

*S'appuyant sur une résurgence du fantastique et du mythe dans le réel contemporain, c'est le regard que l'œuvre porte sur un état du monde actuel qui est le plus troublant, éclairant en lumière indirecte les marques d'un changement de civilisation, entre résistance, résignation, espoir et destruction*⁴⁰³.

Finalement, l'image de la Turquie, telle qu'elle se dessine dans les œuvres de la collection, est celle d'un pays soumis à de nombreuses violences (militaires, sociales, politiques et architecturales) dont les jeunes générations sont les premiers témoins.

2.1.4 Les frontières culturelles en Asie

L'acquisition d'œuvres d'artistes asiatiques figure parmi les évolutions récentes de la collection. Cette zone géographique est représentée par neuf artistes de trois nationalités différentes. Si tous ne sont pas concernés par les problématiques géopolitiques de la région, c'est aussi un sujet qui mobilise de nombreux artistes étrangers. Deux sujets majeurs semblent s'imposer dans cet ensemble : une réflexion sur la modernisation de la Chine d'un côté et, de l'autre, la séparation des deux Corée.

a. Traditions et modernité en Chine

Les mutations de la société chinoise – et de l'architecture dans sa lignée – est une problématique récurrente dans la collection. Une des premières œuvres acquises qui en témoigne est celle de Yang Fudong⁴⁰⁴, alors inconnu en Europe, *Backyard : Hey ! Sun is Rising* (2001)⁴⁰⁵. Ces mutations, entre héritages traditionnel et communiste, et volonté de développement dans la société, sont centrales dans les recherches de l'artiste. Le film transféré en vidéo présente les pérégrinations de plusieurs jeunes hommes vêtus en Mao qui jouent, à la fois ironiquement et avec amusement, des scènes issues de l'iconographie traditionnelle (boire du thé, pratiquer les arts martiaux, marcher dans un parc...). Cette déambulation pleine d'humour à travers la ville moderne, accompagnée d'une musique traditionnelle, traduit la confusion de la jeune génération entre plusieurs identités chinoises qui se superposent. Cette cohabitation entre plusieurs strates temporelles dans un même pays trouve sa plus vive expression dans les modifications des villes dont le visage change de jours en jours. L'artiste chinois Zhenchen

⁴⁰³ DESANGES Guillaume, « So Long After Sunset And So Far From Dawn », *Catalogue du 61^e salon de Montrouge, Montrouge*, 2016.

⁴⁰⁴ Né en 1971.

⁴⁰⁵ Yang Fudong (né en 1971), *Backyard : Hey ! Sun is Rising* (2001), film 35 mm transféré sur Bétacam numérique, son, noir et blanc, 13 minutes, édition 1/10. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 14, p. 52.

Liu, dans *Under Construction* (2007)⁴⁰⁶, traduit cette mutation effrénée des villes et notamment de celle où il a grandi, Shanghai. Le développement de cette immense mégapole passe par la destruction des quartiers anciens et l'expropriation de ses habitants. Pour rendre compte de ces deux strates temporelles, il joue de la juxtaposition de prises de vue réelles et d'images d'animations. La destruction des quartiers anciens de Shanghai est alors visible et incarnée dans la ville nouvelle imaginée par les urbanistes. De cette ville natale qu'il ne reconnaît plus, l'artiste dit qu'elle « [lui] semble ne pas vouloir avoir d'histoire. [Il] n'y [voit] qu'une fébrile accélération vers la modernité⁴⁰⁷ ». Et c'est de cet entre-deux temporel, entre histoire et modernité, que rend compte le collage d'architectures dans la vidéo.

L'exploration du territoire chinois et de ses évolutions est, enfin, faite de manière très concrète dans la vidéo de Christoph Rütimann⁴⁰⁸. Dans *Handlauf Peking* (2001)⁴⁰⁹, il reprend un principe qu'il développe dans plusieurs pays : suivre les barrières et balustrades d'un pays avec sa caméra pour le parcourir. Incursion immersive et physique dans un paysage, le regard du spectateur est contraint de suivre la ligne droite sur laquelle il fait glisser sa caméra pendant son exploration, notamment, de la grande muraille de Chine. Le geste, performatif, impose à la caméra d'être toujours en mouvement et donne, visuellement, l'idée d'une fuite en avant. Ce dispositif filmique permet à la fois la neutralité du regard porté sur un territoire, et d'appréhender la complexité du paysage chinois, de la grande muraille, arpentée par les touristes, à la ville moderne.

En définitive, ces œuvres ont pour point commun en parallèle de partis pris esthétiques et techniques très divers, de rendre compte de la situation culturelle d'un pays, entre poids des héritages et course à la modernité, dont l'architecture se fait souvent le réceptacle.

⁴⁰⁶ Zhenchen Liu (né en 1976), *Under Construction*, 2007, Bétanumérique, projection vidéo, 10 minutes. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 13, p. 40.

⁴⁰⁷ LIU Zhenchen, conférence à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, Mercredi 19 mars 2008, http://www.arpla.fr/odnm/?page_id=4526 (dernière consultation 10 septembre 2016).

⁴⁰⁸ Né en 1955.

⁴⁰⁹ Christoph Rütimann (né en 1955), *Handlauf Peking*, 2001, 60 minutes, exemplaire 10 /20. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 14, p. 50.

b. La séparation des deux Corée

Le thème de la frontière – intellectuelle et physique – est présent dans la collection aussi bien au Moyen-Orient qu'en Asie, et, dans cette perspective, la frontière qui sépare la Corée du Nord de la Corée du Sud est une limite militaire et culturelle qui intéresse plusieurs artistes de la collection. Cette démarcation est physiquement matérialisée par une zone démilitarisée, la DMZ, qui sert de zone tampon entre les deux armées et qui est l'objet de nombreux fantasmes et légendes. L'artiste sud-coréenne Hayoun Kwon⁴¹⁰ retravaille ces spéculations – d'autant plus fortes que très peu de personnes peuvent se rendre dans cet endroit – dans la vidéo *498 Years* (2014-2015)⁴¹¹. Le témoignage d'un soldat sud-coréen se superpose à l'exploration visuelle, en images d'animation, de la zone démilitarisée qui sépare les deux Corée. Elle adopte le même principe que dans sa première vidéo *Manque de preuves* et, ici, l'utilisation de l'animation 3D s'explique par son refus, et son impossibilité, de mettre des images réelles sur un lieu qui, à la fois irréel et fantasmé, est présent dans tous les esprits.

L'œuvre de Mario Garcia Torres⁴¹², *One Minute to act a Title : Kim Jong Il Favorite Movies* (2005)⁴¹³, explore la frontière culturelle qui est supposée séparer la Corée du Nord du reste du monde et qui, pourtant, s'effondre dans cette œuvre. L'artiste met en scène, de façon très simple, un groupe d'amis qui jouent à mimer les titres des films préférés de Kim Jong-Il, le dirigeant de Corée du Nord de 1994 à son décès en 2011. Étonnamment, ces films se révèlent tous être de grands classiques hollywoodiens (*Le Parrain*, *Autant en emporte le vent*...). Ces références sont, selon l'artiste, le fruit d'un long travail de documentation et, le moyen choisi pour en rendre compte, le mime, évoque tout à la fois la difficile recherche d'informations et la chape de plomb qui pèse sur la parole orale en Corée du Nord. Finalement, ces deux œuvres prennent le parti de ne pas mettre d'images sur cette frontière culturelle et militaire, mais de l'évoquer par des moyens détournés, comme pour dire, aussi, que les témoignages directs, oraux ou visuels, sont une chose rare.

Il apparaît ainsi que le caractère international de la collection se justifie tant du point de vue de la présence d'artistes de nombreuses nationalités différentes dans la collection que des thématiques abordées. Celles-ci, regroupées par aires géographiques, permettent de cerner des questionnements

⁴¹⁰ Née en 1981.

⁴¹¹ Hayoun Kwon (née en 1981), *498 Years*, 12 minutes, exemplaire 1/5. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 14, p. 51.

⁴¹² Né en 1975.

⁴¹³ Mario Garcia Torres (né en 1975), *One Minute to act a Title : Kim Jong Il Favorite Movies*, 2005, betacam, son, noir et blanc, 3 minutes, édition 2/5. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 14, p. 51.

géopolitiques et sociaux forts. Si dans cette perspective, l'esthétique du film documentaire n'est jamais très loin, les artistes la subliment et la dépasse en donnant de ces grands questionnements politiques une approche plus quotidienne, personnelle et intérieure. Il convient enfin de pointer la différence fondamentale qui sépare le genre documentaire de l'art vidéo documentaire et de rappeler, comme l'écrivait Chantal Pontbriand dans le catalogue de l'exposition à La maison rouge, que :

Les vidéastes pointent des situations, de sorte que leur travail se rapproche de la fonction documentaire. Ils documentent le réel, mais davantage pour créer une ouverture, pour montrer une béance, pour laisser place à l'imaginaire de l'autre. Le documentaire classique relate les faits, dénonce une situation, montre ou démontre l'état des choses, l'état du monde. La vidéo d'art expose plus qu'elle ne démontre, plus qu'elle ne juge. À la limite, elle est brèche ouverte sur l'imaginaire, sur le possible⁴¹⁴.

⁴¹⁴ PONTBRIAND Chantal, « Vidéo Chaosmos », dans VAN ASSCHE Christine, *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, op.cit.*, p. 14.

2.2 Le cinéma comme modèle

L'œuvre de Mario Garcia Torres permet de faire synthétiquement le pont entre les préoccupations géopolitiques internationales, souvent documentaires, qui parcourent certaines œuvres de la collection et l'influence majeure du cinéma qui s'y révèle, aussi bien en tant que référence culturelle (évocation des grands classiques) qu'esthétique. Si l'importance du cinéma est si prégnante dans la collection – et si souvent notée par ceux qui la commentent – c'est avant tout parce que les collectionneurs eux-mêmes sont des cinéphiles assidus. Cette éducation du regard et cette capacité à décrypter les images en mouvement leur ont ensuite permis d'aborder avec une plus grande maturité visuelle les œuvres d'art vidéo. Ces autres images en mouvement, qu'ils commencent à aimer au milieu des années 1990, se présentent comme la synthèse idéale entre leurs deux passions – jusqu'alors distinctes – : le cinéma et l'art contemporain.

*Notre attirance pour la vidéo vient de la fusion qu'elle permet entre cette passion pour le cinéma et cette autre [...] pour l'art contemporain. [...] Que la vidéo concilie nos deux passions a été le déclencheur de l'intérêt que nous montrons pour elle*⁴¹⁵.

Parallèlement, le genre cinématographique s'impose à nouveau comme un modèle pour un bon nombre d'artistes à partir des années 1990, ce qui explique et contribue à renforcer cette imprégnation du septième art dans les œuvres de la collection. La citation du modèle cinématographique est au cœur de la pratique de plusieurs artistes majeurs comme Douglas Gordon⁴¹⁶ ou Pierre Huyghe⁴¹⁷. La porosité, à la fin du millénaire, entre ces deux formes d'images en mouvement, est pensée par Catherine Grenier dans *La Manipulation des images*.

*Avec des artistes comme Pierre Huyghe, Douglas Gordon, Stan Douglas ou Mark Lewis, l'art vidéo, qui s'était longtemps appliqué à explorer les possibilités techniques et processuelles liées aux médiums, a trouvé un nouveau champ d'action dans la confrontation avec le cinéma. Renversant la barrière qui sépare pratique expérimentale et industrie du cinéma, ces artistes ont investi tous les registres de la création et de l'histoire cinématographiques. Ils retiennent et mettent en exergue ce qui est le plus spécifique à cet art : le long métrage, les répétitions, la postsynchronisation, le doublage, le remake, etc*⁴¹⁸.

⁴¹⁵ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine, *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 27.

⁴¹⁶ Né en 1967.

⁴¹⁷ Né en 1962.

⁴¹⁸ GRENIER Catherine, *La manipulation des images...*, op.cit., p. 18.

Ainsi, à la rencontre de leur passion pour le cinéma et l'art contemporain, et traversé par des influences cinématographiques majeures, les œuvres d'art vidéo qui intègrent la collection peuvent, pour beaucoup, se lire au prisme du cinéma. Le premier signe de cette influence du 7^e art se trouve dans le rapport aux œuvres. Les collectionneurs ne font pas l'acquisition de sculptures ou d'installations vidéographiques, mais, à part quelques exceptions, de vidéos à projeter ou à montrer sur des moniteurs en exposition. La cinéphilie des collectionneurs se traduit dans la collection vidéo aussi bien dans le rapport aux œuvres que dans les nombreuses références qu'elles contiennent. Comme le cinéma, enfin, d'autres formes d'expressions artistiques (cinéma, théâtre, danse, littérature) trouvent une place majeure dans la collection qu'il convient également d'analyser.

2.2.1 Comme au cinéma...

Les conditions d'exposition d'une œuvre vidéo sont au cœur de sa définition, c'est en effet dans ce temps, et dans ces choix de monstration dans l'espace, qu'une vidéo fait œuvre. La lecture du support qui la renferme lui permet de se dégager de la potentialité pour faire œuvre, d'advenir dans un espace-temps où elle rencontre le spectateur. La vidéo est à la fois un art de l'espace et un art du temps, qui s'inscrit, tout en les contredisant, dans les cadres conceptuels définis par Doris Lessing dans *Le Laocoon* en 1766⁴¹⁹. En effet, c'est un médium qui s'expose et qui doit permettre une confrontation physique avec le spectateur dans un espace. En cela, c'est un art de l'espace. Et, simultanément, c'est une forme d'art soumise au temps, contrainte à une succession et à un déroulement temporelle qui la caractérise. Cette spécificité par rapport aux autres arts plastiques l'établit, également, comme un art du temps. Ainsi, il convient d'analyser les conditions d'exposition des œuvres de la collection, au regard de ces deux catégories théoriques.

a. Des œuvres à projeter et à exposer

Le moniteur, du tube cathodique à l'écran plat, qui est le support privilégié des œuvres vidéo jusqu'au milieu des années 1990, se raréfie progressivement dans les expositions⁴²⁰. Beaucoup d'artistes lui préfèrent la projection, même si certains l'utilisent toujours comme support de diffusion dans la recherche d'une esthétique vintage ou du tableau en mouvement. La présentation des œuvres s'éloigne alors de la télévision des origines, et de son cadre, pour s'inscrire dans un contexte de diffusion plus proche du cinéma⁴²¹. La vidéo s'extrait du poste et le corps du spectateur est physiquement confronté aux images projetées. Dans cette volonté d'inscrire les images en mouvement directement dans l'espace physique les artistes ont fait des choix de monstration qui peuvent être séparés schématiquement en deux catégories : les installations et les projections. Cette dernière impose plus sûrement un point de vue unique au spectateur, celui du vidéoprojecteur qui fait naître l'image, et peut sembler parfois plus proche du modèle cinématographique. Les œuvres projetées nécessitent en effet une salle obscure, de grandes dimensions et dans laquelle le spectateur peut parfois se déplacer et, le plus souvent, s'asseoir. Les installations imposent toujours un déplacement physique du spectateur qui doit combiner les points de vue pour comprendre l'œuvre.

⁴¹⁹ LESSING Doris (1729-1781), *Le Laocoon ou Des limite respectives de la poésie et de la peinture*, 1766-1768, traduction de COURTIN A. en 1866, Paris, Hermann, 1990.

⁴²⁰ PARFAIT Française, *Vidéo, un art contemporain*, *op.cit.*, p. 155.

⁴²¹ *Ibid.*

Ces deux catégories d'œuvres vidéo sont d'autant plus difficiles à lire qu'elles sont poreuses et que les artistes les utilisent parfois indifféremment pour une même œuvre. La différence est souvent ténue, et dépendante à chaque fois du contexte de monstration et des choix des artistes. C'est, finalement, le rapport à l'espace qui permet de définir ces deux catégories comme le note François Parfait.

Une projection n'est pas une installation, elle peut l'être quand l'espace est véritablement mis en jeu par le dispositif, autrement qu'en référence au cinéma ; le "sentiment d'espace" est donc pris en compte et réfléchi par les artistes qui se préoccupent de plus en plus des modalités d'expositions et de son impact sur la réception⁴²².

Ces deux catégories d'œuvres, les œuvres à projeter et celles à exposer, peuvent être également pensées au regard de la division précisée par Doris Lessing entre art de l'espace et art du temps. Certaines œuvres, plus proches du court métrage, ont un début et une fin, une narration et un développement qui imposent au spectateur une attention constante pour en suivre le déroulé et un point de vue unique. Ces œuvres se rapprochent alors de la définition des arts du temps et sont, souvent, montrées en projection. D'autres, moins narratives et plus plastiques, parfois comparées à des photographies animées, et, héritières d'une recherche sur la spécificité du médium vidéographique, font davantage appel à la confrontation entre le corps du spectateur et les images en mouvement dans un espace physique. Pour cela, sans déroulé narratif, elles se prêtent plus facilement à être exposées, c'est-à-dire à être montrées dans un contexte ouvert qui permette une circulation autour d'elles et elles s'inscrivent plus logiquement dans la catégorie des arts de l'espace. Pourtant, si les œuvres d'art vidéo trouvent des points de résonance avec les cadres des Doris Lessing, elles les contredisent également. Art de l'espace et du temps, projetées ou installées, elles nécessitent à la fois un rapport physique et un déroulé temporel. Cette différence, synthétique, entre ces types d'œuvres vidéo permet cependant un cadre de lecture pour les œuvres de la collection.

Cette collection se caractérise par l'absence de vidéosculptures, c'est-à-dire d'œuvres pour lesquelles le matériel de diffusion est utilisé pour construire une sculpture en ronde-bosse. La collection ne conserve aucun moniteur ancien, aucune œuvre à montrer sur un tube cathodique et aucune installation complexe. Les vidéos projections à canal unique constituent le plus grand nombre d'œuvres dans la collection. Néanmoins, certaines œuvres peuvent être alternativement montrées comme des projections ou comme des installations. Le certificat vient alors préciser si seule l'œuvre en projection ou en installation est acquise (Rachel Rose) ou si, ces deux modes d'exposition, ne

⁴²² PARFAIT Françoise, *Vidéo, un art contemporain, op.cit.*, p. 174.

constituent que les deux versants d'une même œuvre (Romain Kronenberg). De la même manière, certaines œuvres peuvent être indifféremment montrées sur deux, ou plusieurs, écrans distincts ou rassemblés en une œuvre à canal unique selon les contextes (Emily Jacir, Emad Dekhordi). Enfin, certaines œuvres dictent des conditions de projection qui, parce qu'elles prennent en compte l'espace de façon très fine, peuvent être qualifiées, dans la lignée de Françoise Parfait, d'installations⁴²³.

Ces différences entre les différentes façons de montrer une œuvre sont prises en compte par les collectionneurs lorsqu'il s'agit de construire une exposition avec un commissaire ou un programme de projections. Elles traduisent aussi une volonté de s'inscrire dans un rapport aux œuvres, temporel et intellectuel, proche de celui du cinéma.

b. Un même rapport aux œuvres

Les conditions dans lesquelles est placé le regardant face aux œuvres sont centrales dans sa compréhension de celles-ci. Pointée par François Parfait, la similitude entre la projection d'une œuvre dans un espace d'exposition et le cinéma permet d'orienter la perception du spectateur et son rapport à l'œuvre.

L'usager d'art contemporain est habitué à bouger pour appréhender les œuvres, et à trouver la posture la plus adéquate. Si tel n'est pas le cas, le visiteur redevient spectateur; il accepte d'"aller au cinéma" et de se mettre dans la disposition de rester pendant un temps, prévu par le programme, assis dans un fauteuil pour regarder un spectacle⁴²⁴.

Ces différences conceptuelles rejoignent alors la pratique des collectionneurs qui aiment la vidéo de la même façon qu'ils aiment aller au cinéma ou qu'ils aimaient regarder gravures. Il s'agit d'apprécier l'œuvre dans un temps réservé, qui permet une pleine concentration sur celles-ci. Jean-Conrad Lemaître explique la différence qu'il voit entre son rapport aux œuvres de l'espace et à celles du temps :

Lorsque je regarde mes vidéos d'artistes, je me consacre entièrement à cela, alors que, a contrario, on finit par ne plus voir des peintures qui sont accrochées sur le mur de son salon⁴²⁵.

⁴²³ PARFAIT Françoise, *Vidéo, un art contemporain*, op.cit., p. 174.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁴²⁵ BENHAMOU-HUET Judith, « L'art contemporain en capitales », art.cité.

Le fait de regarder des vidéos s'inscrit alors dans un moment choisi, et permet de construire une sélection à chaque fois renouvelée, en fonction de l'humeur ou des gens présents, dans la collection. L'idée de sélectionner des œuvres dans un ensemble est directement issue de la collection de gravures.

Avant de nous mettre à collectionner des vidéos, nous collectionnons des gravures. Nous les gardions dans des tiroirs, et les sortions pour les regarder, avant de les ranger à nouveau. Nous le faisons souvent avec des amis, et ce moment de partage était plaisant : cela ajoute un degré d'intimité avec l'œuvre, crée des liens différents. Avec la vidéo, c'est pareil, et nous ressentons la même chose. Notre collection est gardée dans un placard, et nous montrons les œuvres sur notre home cinéma, toujours en compagnie de nos amis. Nous aimons ce moment qui est à la fois spécial et intime. Ils sont très importants⁴²⁶.

En ce qu'elle permet la construction d'un moment dédié, la vidéo rejoint leur rapport au cinéma. Mais, si la vidéo et le cinéma s'inscrivent dans un même rapport au temps et à l'intimité pour les collectionneurs, ils pointent également des différences conceptuelles. Le cinéma est, dans leur appréhension de l'art vidéo, un paradigme avec lequel il ne doit pas pour autant se confondre.

La différence principale entre le cinéma et l'art vidéo est qu'une vidéo peut exister sans avoir d'histoire. Un film a besoin d'être vu du début à la fin, tandis qu'une vidéo n'a souvent ni début ni fin. En outre, une vidéo peut être vue dans une exposition, pendant que le spectateur se promène dans la salle. Il n'a pas besoin d'être assis ou statique⁴²⁷.

Au-delà de cette différence fondamentale et plus qu'un rapport au temps, au choix et au contexte (une salle obscure, des fauteuils, un lieu réservé...) c'est aussi un même rapport intellectuel aux œuvres qui se construit pour les collectionneurs. Le spectateur est alors placé dans une situation active de lecture des images.

⁴²⁶ "Before collecting video, we used to collect etchings. These were kept in drawers, and we used to pull them out, look at them and then store them back. We very often did that with friends, and enjoyed that moment of sharing: formally, it adds a degree of intimacy with the work, a different bind. With video, we do the same, and we feel the same. We hold our collection in a closet, and screen the work on our home cinema, also with friends. We like the specific and intimate time frame in which this takes place. These are very special moments", traduction de l'auteur, dans WEIL Benjamin, « Collecting video art: an interview with Isabelle & Jean-Conrad Lemaître », art.cité.

⁴²⁷ "The main difference between cinema and video art is that a video can exist without having a story. A film has to be seen from beginning to end, whereas a video, often times, has neither a beginning nor an end. In addition, they can be viewed in an exhibition while you are moving about the room; one doesn't have to be sitting, or in a static position", traduction de l'auteur, dans ČIVLE Agnese, "A Collection That Fits Inside a Cupboard.", *Independent Collectors*, art.cité.

*L'art vidéo donne au spectateur un rôle de lecteur, d'observateur et d'interprète, et nous aimons ressentir que, en tant que spectateurs, nous sommes des spectateurs aguerris. L'art vidéo prend du temps, exige de la concentration et du calme. Il apporte une attitude saine par rapport à l'art, dans une société où les gens ne prennent pas le temps et préfèrent zapper*⁴²⁸.

Comparé à une activité intellectuelle telle que la lecture, le visionnage de vidéo est aussi présenté comme un pas de côté fait par rapport à l'omniprésence des images dans la société et à leur vitesse de défilement car le médium impose aussi un rapport différent au temps et à la concentration.

c. Les images au cœur de la société contemporaine

Cet amour pour les images est paradoxal. Il prend naissance dans la collection de photographies qui les mène à l'art vidéo. Pourtant, c'est un rapport méfiant qui s'établit chez les collectionneurs face aux images. La collection est le reflet de l'omniprésence des images dans la société médiatique. Certains des grands canalisateurs de ces images y sont présents. Il faut notamment penser à la télévision et plus particulièrement au reportage social (Isaac Julien), au reportage de guerre (Fikret Atay), aux émissions de télé-réalité (Keren Cytter), mais aussi bien-sûr au cinéma. L'œuvre de Keren Cytter⁴²⁹ notamment *Dreamtalk*⁴³⁰ se présente comme une émission de télé-réalité au cours de laquelle un groupe de jeunes gens commentent à voix haute, de façon répétitive, les actions qu'ils accomplissent. L'activité principale de ces jeunes gens est de regarder une émission de télé-réalité qui condense toutes leurs attentes et désirs. Comme une mise en abîme de nos rapports à l'image, cette œuvre prend fin lorsque la télévision s'éteint, l'image devient noire et seule demeure la voix répétitive et désemparée des jeunes gens face à cette absence d'image. L'art vidéo permet ainsi de marquer un temps d'arrêt dans cette profusion d'images et c'est cet encouragement à porter un regard critique sur les images qui intéressent avant tout les collectionneurs. Ils disent notamment que « la vidéo a su réinventer [leur] rapport à l'image, interroger la primauté du visuel dans notre société⁴³¹ ».

Ce développement des images aussi bien dans les médias que dans les pratiques artistiques est principalement permis par le développement des outils techniques qui accorde une plus grande liberté

⁴²⁸ “*Video art gives viewers access to the role of readers, observers and interpreters and we like to feel that as spectators we are mature viewers; video art needs time, concentration and quietness and brings a healthy attitude towards art in a society where people too often do not take time and zap instead*”, traduction de l'auteur, dans “Interviews Loop Committee: Jean-Conrad & Isabelle Lemaître”, *Selected 9: Artists' film & video today, op.cit.*, p. 8-9.

⁴²⁹ Née en 1977.

⁴³⁰ Keren Cytter (née en 1977), *Dreamtalk*, 2005, vidéo analogique, bétacam digital, projection en boucle, son, couleurs, 11 minutes et 19 secondes, exemplaire 4/4.

⁴³¹ PERREAU Yann et BIDERMAN Kevin, « Comme une image entretien avec Isabelle et Jean-Conrad Lemaître », *Londres en mouvement, op.cit.*, p. 43.

de création,⁴³² mais aussi, et surtout, par la réhabilitation de la place des images dans la pratique des artistes. Ce nouveau rôle des images est notamment pointé par Catherine Grenier.

La vitalité de l'image dans les pratiques artistes les plus contemporaines n'est plus à démontrer. On a assisté à un tel retour en force de toutes les formes de l'image que l'ostracisme dans lequel la tenaient les avant-gardes est parfaitement oublié. [...] Dans le même temps, la production d'images par la société ne cessait de se développer, et le statut de celles-ci de se dégrader. Ainsi, ni la modernité artistique, qui l'a pourtant longtemps exclue des pratiques accréditées, ni la production de masse, n'ont réussi à enrayer et à invalider la production d'images par les artistes⁴³³.

Face à ces images omniprésentes, le fait de marquer un temps d'arrêt et de prendre le temps de regarder semble constituer un des principaux enjeux du médium tel qu'il se dessine dans la collection. Si les artistes utilisent autant les images, c'est pour les mettre en doute et s'en jouer⁴³⁴. Cette distance critique face aux images est également un des grands fils conducteurs de la collection. Finalement, elle est construite autour de la volonté de subvertir ou de transformer les images omniprésentes et de leur consacrer un temps nouveau, pour les regarder et les analyser, comme au cinéma.

2.2.2 Une collection cinéphile

Le cinéma comme référence et comme horizon de réception est très présent dans la collection. Celle-ci est le reflet de la cinéphilie, parfois compulsive, des collectionneurs qu'ils décrivent ainsi :

Nous sommes des fanatiques de cinéma depuis 35 ans. Nous avons vu tous les classiques américains, allemands, français, anglais, etc. Nous fréquentions assidûment les salles d'art et d'essai, regardions le ciné-club à la télévision. Il nous est arrivé de voir trois films par jour. Aujourd'hui nous possédons plus de 1000 films VHS et DVD. Lorsque nous étions à l'étranger, regarder un film français nous rapprochait de notre culture. À l'inverse, les films étrangers nous aident à connaître les autres cultures et à mieux les comprendre⁴³⁵.

⁴³² “As a growing number of artists use video as part of the many tools they use to make art, there is maybe a more fluid way to produce moving images: video is a medium that makes complete sense today.”, Isabelle et Jean-Conrad Lemaître cités par WEIL Benjamin, « Collecting video art: an interview with Isabelle & Jean-Conrad Lemaître », art.cité.

⁴³³ GRENIER Catherine, *La manipulation des images...*, op.cit., p. 7-8.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁴³⁵ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine (dir.), *Une*

Leur culture visuelle, et en particulier cinématographique, est très riche et la collection, en miroir, compte de nombreuses œuvres où la référence au cinéma est majeure. Certaines des œuvres sont la réinterprétation, ou le remake de scènes célèbres. Les autres références sont principalement liées aux grandes figures tutélaires du 7^e art : Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini, Orson Welles par exemple. Un autre ensemble d'œuvres peut être lu en fonction de références au contexte de tournage d'un long métrage, à ses professions, comme pour révéler l'envers du décor et déconstruire ces grandes références. Enfin, il est intéressant de pointer que ces reprises formelles du cinéma s'inscrivent dans une volonté de subvertir sa portée narrative.

a. Quand les artistes rejouent les grands classiques

Le cinéma est une figure tutélaire pour l'art vidéo. Les artistes s'en inspirent, et les années 1990, en particulier, sont marquées par « la prolifération de pratiques artistiques concernées par le cinéma⁴³⁶ » dont la collection se fait le reflet. Celle-ci se traduit avant tout par l'omniprésence des références, dans les œuvres de la collection, à de grands réalisateurs ou à des films célèbres. Plus encore que d'introduire des références omniprésentes, certains artistes rejouent, remettent en scène à leur façon certains des grands classiques de l'histoire du cinéma. Parmi ces grandes références qui reviennent souvent dans la pratique des artistes de la collection se trouvent notamment Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini et Orson Welles, qui font figure de références centrales.

La première des œuvres intéressantes dans cette perspective fait directement appel à l'histoire du cinéma et à son premier studio en particulier. C'est dans celui, construit par William K.L. Dickson et Thomas Edison que fut réalisé l'un des premiers films de l'histoire du cinéma : *L'Éternuement de Fred Ott*⁴³⁷. Dans *Sneeze*⁴³⁸, l'artiste argentine Mika Rottenberg⁴³⁹ rejoue cette scène d'éternuement mythique. Les deux acteurs, au long nez grotesque, qui interprètent la partition de Fred Ott, l'assistant d'Edison, sont placés dans une perspective fantastique ; ces éternuements donnent en effet naissance à toutes sortes d'objets (un lapin vivant, une ampoule, une côte de bœuf...). Les sponsors de la fin du XIX^e siècle ont notamment demandé à ce que le rôle soit réattribué à une actrice, le trouvant trop

vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, op.cit., p. 25.

⁴³⁶ GRENIER Catherine, *La manipulation des images..., op.cit., p. 292.*

⁴³⁷ William K.L. Dickson et Thomas Edison, *L'Éternuement de Fred Ott (Edison Kinetoscopic Record of a Sneeze ou Fred Ott's Sneeze)*, 1894, Disponible en ligne sur la chaîne Youtube de la Library Of Congress à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=2wnOpDWSbyw> (dernière consultation 7 juillet 2016).

⁴³⁸ Mika Rottenberg (née en 1976), *Sneeze*, 2012, vidéo numérique, vidéo sur moniteur, master sur DVD, son, couleurs, 3 minutes exemplaire 1/6. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 15, p. 53.

⁴³⁹ Née en 1976

dégradant pour un homme. Cette référence à la naissance du cinéma est mêlée à une réflexion sur le rôle des femmes au sein celle-ci (l'homme porte du vernis rouge aux ongles de pieds par exemple). Elle est aussi chargée d'une tension sexuelle dont les crispations des orteils, les mouvements de caméra et les cadrages, inspirés des codes du cinéma pornographiques, sont le signe. Cette reprise irrévérencieuse est symptomatique de ces références au cinéma patinées de subversion que pointe Catherine Grenier.

*C'est le potentiel de l'image culte qui est détournée par l'artiste contemporain, à des fins que ce soit d'analyse, de critique, de subversion, de narration, ou tout cela à la fois*⁴⁴⁰.

Une autre scène mythique de l'histoire du cinéma est rejouée par Zhenchen Liu, dans *L'Adieu*⁴⁴¹, pour lui rendre hommage au moment du départ du Queen Mary 2. La vidéo remet ainsi en scène l'appareillage du Titanic au début du film éponyme⁴⁴². Un long travelling en slow-motion suit la balustrade sans fin d'un immense paquebot et les gens qui font leurs adieux à la terre ferme. Le cadrage resserré, qui ne laisse jamais voir l'échelle réelle de l'immense paquebot, le constitue dans une abstraction cubiste en n'en laissant percevoir que de petites bribes. Emprunt direct à un classique du cinéma et remake mélancolique, l'œuvre s'inscrit dans cette volonté des artistes de rejouer certaines scènes mythiques. Il s'agit ici pour l'artiste d'y introduire une réflexion sur le passage du temps, le passage de la vie à la mort et une lecture plus nostalgique de l'histoire.

*Refaire, rejouer, restituer, réinterpréter deviennent les enjeux d'une démarche quasi exégétique qui, par le truchement de l'image fabriquée, interroge et renouvelle notre relation au réel comme à l'histoire*⁴⁴³.

Le travail de Julien Crépieux⁴⁴⁴ est, dans cette perspective de créer avec les grandes œuvres du cinéma, caractéristique d'une génération de plasticiens qui produisent un travail très référencé. C'est également un travail passionnant dans sa manière d'introduire les films, ou des images de ceux-ci, dans ses propres vidéos. Ses incrustations d'images cinématographiques constituent le point de départ de deux de ces vidéos qui figurent dans la collection : *Timeline* (2005)⁴⁴⁵ et *Re : winds blows up* (2010)⁴⁴⁶.

⁴⁴⁰ GRENIER Catherine, *La manipulation des images...*, *op.cit.*, p. 25-26.

⁴⁴¹ Zhenchen Liu (né en 1976), *L'Adieu*, 2012, vidéo numérique HD, vidéo projection à canal unique, bétanumérique, son, couleurs, 18 minutes, exemplaire 1/5. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 15, p. 53.

⁴⁴² James Cameron, *Titanic*, 1997, 188 minutes.

⁴⁴³ GRENIER Catherine, *La manipulation des images...*, *op.cit.*, p. 17.

⁴⁴⁴ Né en 1979

⁴⁴⁵ Julien Crépieux (né en 1979), *Timeline*, 2005, vidéo analogique, projection ou diffusion sur moniteur, master du mini-DV, son, couleurs, 24 minutes et 51 secondes, exemplaire 2/5. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 15, p. 54.

⁴⁴⁶ Julien Crépieux (né en 1979), *Re : winds blows up*, 2010, vidéo numérique HD, vidéo projection à canal unique, son,

Timeline se présente comme une marche nocturne et performative au cours de laquelle l'artiste porte un moniteur de télévision à la main gauche. Sur cet écran est diffusé un extrait du début du film d'Orson Welles, *Le Procès*⁴⁴⁷, adapté du roman éponyme de Franz Kafka⁴⁴⁸.

Pendant un plan-séquence de 25 minutes, l'image suit de face la marche l'artiste sur une route de campagne déserte, au petit matin. Le temps du film accompagne à la fois celui, artificiel, de la performance et celui naturel du lever du soleil. Les collectionneurs résumant ainsi cette imbrication de deux images en mouvement et de temporalités différentes qui leur ont plu dans cette œuvre :

*Ce porteur d'image en mouvement lui-même en mouvement le long d'un chemin nous plaît beaucoup. L'autre aspect très prenant est cette sensation de rêve qui nous enveloppe et ne nous lâche pas : cette silhouette perdue dans l'obscurité, le film sur le moniteur qui montre un personnage ne comprenant pas pourquoi ces gens viennent le sortir du lit au milieu de la nuit, comme dans un cauchemar. Le temps ne paraît pas long, il n'y a plus de temps, on se laisse bercer dans ce no man's land intemporel. Quand l'image et le son disparaissent, on se réveille en sursaut, on aurait voulu que le rêve continue*⁴⁴⁹.

L'œuvre est ainsi une mise en abîme de plusieurs œuvres imbriquées l'une dans l'autre, de Kafka à Julien Crépieux. C'est aussi une imbrication de temporalités : au temps monté et mesurable du film s'oppose le temps continu de la performance et celui, subjectif, du spectateur. Cette incrustation d'une image cinématographique dans une œuvre vidéo est un principe que l'artiste reprend dans *Re : winds blows up* en 2010. Cette œuvre est en effet une reprise du film de Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*⁴⁵⁰. De la même durée que le film (112 minutes) sans tenir compte du générique, la vidéo (106 minutes) fait entendre l'intégralité de la bande sonore du film. Des photogrammes, tirés de celui-ci, sont imprimés sur une machine située dans le hors-champ et que seule la bande sonore révèle. Projetée dans l'image, cette photographie, une fois imprimée pénètre dans un volume rectangulaire dont les parois sont en miroir. Elle flotte et tombe lentement pendant le temps de la séquence sonore qui l'accompagne avant d'être remplacée par la photographie suivante qui s'imprime. Pendant sa chute, l'image est décuplée par le jeu des miroirs, comme dans un kaléidoscope, qui évoque à la fois les optiques du cinéma, son pouvoir illusionniste et qui, finalement, la démultiplie tant qu'elle devient abstraite. Cette reprise à la fois littérale et abstraite du film

couleurs, 106 minutes, exemplaire 1/5. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 15, p. 54.

⁴⁴⁷ Orson Welles, *Le Procès*, 1962, 120 minutes.

⁴⁴⁸ Franz Kafka, *Le Procès*, 1925, traduction d'Alexandre Vialatte, 1933.

⁴⁴⁹ Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, cités dans le dossier artistique de Julien Crépieux, publié en ligne sur le site de la galerie Jérôme Poggi à l'adresse : <http://galeriepoggi.com/cspdocs/contact/biography.php?id=7867> (dernière consultation le 10 août 2016).

⁴⁵⁰ Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, 1966, 112 minutes.

d'Antonioni, que l'artiste situe « entre le roman photo et la pièce radiophonique⁴⁵¹ », est également proche du « photo-roman » pour reprendre le mot-valise utilisé par Chris Marker dans le générique de *La Jetée*⁴⁵². Ici, c'est non plus le projecteur, mais une nouvelle machine, l'imprimante, qui impose sa durée à l'œuvre, et qui contribue à en faire un remake mécanique.

Les images de grands films classiques, sont également incrustées dans l'œuvre de John Menick, *The Secret Life of Things*⁴⁵³. Il y met en scène, sur fond noir, un homme énigmatique, qui témoigne de ses recherches sur le cinéma. Elles portent sur des films mettant en scène le dernier homme sur terre. Des brides des films sont intercalées dans le montage pendant que sa voix se poursuit en voix off. L'œuvre constitue ainsi répertoire de films dont le sujet est la fin du monde et s'interroge ainsi sur la portée symbolique de ces scènes de ruines dans l'histoire du cinéma.

Enfin, dans *La passion des fils*⁴⁵⁴, Élixa Pone⁴⁵⁵ remet également une scène mythique de l'histoire du cinéma, qui appartient non pas à un film, mais à la vie de Pier Paolo Pasolini. Elle remet en scène, en suivant le récit qui en a été fait, la rencontre du cinéaste et de Sergio Citti, une nuit, sur les bords du Tibre. L'œuvre qui s'ouvre sur un obscur plan large laisse deviner l'heure tardive d'une nuit pluvieuse dans une cité romaine. À mesure que la caméra s'approche, le jeu qui occupe les deux hommes assis sur un banc se dessine. Ils se livrent à un interminable combat de pouces, violents et chargé d'une tension sexuelle. Ainsi, si cette œuvre n'est pas le remake d'une scène de film, c'est un épisode réel de la vie de Pasolini qui est mis en scène, mais que sa vie romanesque, et les récits qu'il en fait, rendent cinématographique.

Plus ténues que la reprise d'une scène, les références à de grands chefs-d'œuvres de l'histoire hollywoodienne sont aussi présentes dans de nombreuses œuvres et notamment dans la vidéo de Marco Garcia Torres⁴⁵⁶ et dans *Prometheus*⁴⁵⁷ de Mark Wallinger qui est un hommage à *la Nuit du Chasseur*⁴⁵⁸.

Ces références cinématographiques, très présentes dans la collection, plaisent aux collectionneurs cinéphiles et sont le reflet de l'intérêt fertile des artistes pour les formes cinématographiques.

⁴⁵¹ CREPIEUX Julien, correspondance, archives privées, Isabelle et Jean-Conrad Lemaitre, Paris.

⁴⁵² Chris Marker, *La Jetée*, 1962, 28 minutes.

⁴⁵³ John Menick, *The Secret Life of Things*, 2006, vidéo analogique, vidéo projection à canal unique, master sur mini-DV, son, couleurs, 6 minutes, exemplaire 2/5. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 15, p. 55.

⁴⁵⁴ Elisa Pone (née en 1979), *La Passion des fils*, 2008, film 16 mm transféré sur bêta numérique, vidéo projection à canal unique, son, couleurs, 5 minutes 01 secondes, exemplaire 2/5. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 15, p. 55.

⁴⁵⁵ Née en 1979.

⁴⁵⁶ *Supra*, p. 81. Mario Garcia Torres (né en 1975), *One Minute to act a Title : Kim Jong Il Favorite Movies*, 2005, Betacam, son, noir et blanc, 3 minutes, édition 2/5. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 14, p. 51.

⁴⁵⁷ *Supra*, p. 51. Mark Wallinger (né en 1959), *Prometheus*, 1999, son, couleurs, vidéo installation à canal unique, en boucle, 60 minutes et 44 secondes, exemplaire 7/10. Capture d'écran reproduite en annexe 13, p. 37.

⁴⁵⁸ Charles Laughton et Robert Mitchum, *La Nuit du Chasseur*, 1956, 93 minutes.

b. Le Décorum cinématographique

Le décorum qui entoure un film, des castings au montage, est un sujet qui intéresse au premier plan certains artistes vidéastes. Il leur permet de déconstruire les codes du genre cinématographique, de rompre l'illusion et de révéler l'envers du décor. C'est aussi une technique détournée pour rendre un hommage, plus voilé que le remake, aux grandes figures tutélaires. Cinq grands thèmes ou codes de ce décorum cinématographique peuvent ainsi être pointés dans les œuvres de la collection : la séance de Casting, le choix du décor, le tournage, le montage et le générique.

Dans *Casting*⁴⁵⁹ João Onofre⁴⁶⁰, convoque de jeunes mannequins d'une agence de publicité pour leur faire réciter les derniers mots prononcés par Ingrid Bergman à la fin du film *Stromboli* de Roberto Rossellini⁴⁶¹. Ces derniers, très beaux et très photogéniques, récitent telles des machines idiotes, la phrase⁴⁶² pourtant chargée d'émotions dans le film, sans en comprendre la portée. Cette séance de casting absurde pointe l'impossibilité à rejouer cette célèbre scène et met en évidence l'uniformisation des productions cinématographiques à l'aune de la publicité.

Le décor de cinéma occupe une place toute particulière dans l'œuvre de Loudigi Beltrame⁴⁶³, *Cinelandia*⁴⁶⁴. La maison en verre, la Casa das Canoas, construite par Oscar Niemeyer dans la jungle qui surplombe Rio de Janeiro y est présentée comme un décor de cinéma où se mêlent des histoires. La voix off, en italien, lit le script d'un film écrit en 1966 par Michelangelo Antonioni, mais jamais réalisé. L'architecture devient alors le réceptacle d'un film à venir, comme un décor rêvé d'un film oublié. De la même façon, à la fin de *Brises*⁴⁶⁵, l'artiste chilien Enrique Ramírez⁴⁶⁶ révèle les faiseurs de pluie, munis de lances à eau, jonchés sur des camions, qui entourent le personnage principal et qui entrent subitement dans le cadre. Après un long travelling qui le suit dans les rues de Santiago du Chili jusqu'au palais de la Moneda, dans lequel il rentre par la sortie, l'acteur, après l'avoir traversé, se retourne face à l'entrée de cet ancien lieu du pouvoir dictatorial, comme pour faire face à l'histoire du pays. Révéler les artifices illusionnistes utilisés pour un tournage de cinéma reviens, en miroir, à démystifier les codes du pouvoir politique, les outils de propagande utilisés par le général Pinochet.

⁴⁵⁹ João Onofre (né en 1976), *Casting*, 2000, vidéo analogique, projection à canal unique, Betacam, son, couleur, 12 minutes et 59 secondes, édition 3/5. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 15, p. 56.

⁴⁶⁰ Né en 1976.

⁴⁶¹ Roberto Rossellini, *Stromboli*, 1950, 107 minutes.

⁴⁶² "*Che io abbia la forza, la convinzione e il coraggio*", *Que j'aie la force, la conviction et le courage*, traduction de l'auteur.

⁴⁶³ Né en 1971.

⁴⁶⁴ Loudigi Beltrame (né en 1971), *Cinelandia*, 2012, film super 8 numérisé, projection à canal unique, son, couleurs, 30 minutes et 30 secondes, exemplaire 1/5. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 15, p. 56.

⁴⁶⁵ Enrique Ramírez (né en 1979), *Brises*, 2008, film 16 mm numérisé, vidéo projection à canal unique, son, couleurs, 13 minutes, exemplaire 1/10. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 15, p. 57.

⁴⁶⁶ Né en 1979.

Le rôle du montreur enfin est au cœur du travail du collectif suisse Collectif_fact⁴⁶⁷. L'ensemble de leur pratique s'inscrit dans la volonté de déconstruire les codes cinématographiques, d'en révéler l'artifice. Dans *The Fixer*⁴⁶⁸, ils présentent le travail d'un script doctor, que lui-même compare à un tueur à gages. Son travail consiste à supprimer d'un scénario les scènes ou les personnages qui l'alourdissent. La voix off, grave et inquiétante, se superpose à un montage de photographies, comme un « photo-roman », de l'architecture d'un centre de spectacles londonien (le Barbican Centre). Chacun de ses visiteurs présents sur les photographies, apparaît alors, à cause de la narration, comme autant de victimes du Fixer. L'écriture et le montage apparaissent ainsi comme un moment sacrificiel et en miroir, le spectateur de la vidéo est privé du sens qui lie les photographies, comme pour lui permettre d'imaginer ce qui aurait dû se passer sans intervention du Fixer.

Ainsi, certains des métiers ou des moments de la création d'un film apparaissent en creux dans les nombreuses références cinématographiques qui sous-tendent les œuvres de la collection. Comme pour bousculer les codes de la narration cinématographiques tout en célébrant ses pouvoirs illusionnistes, ces œuvres refusent de s'inscrire dans une continuité narrative.

c. Le refus du narratif

Certains artistes poursuivent ainsi « la déconstruction des codes cinématographiques, mais d'une manière plus contrôlée et moins subjective : c'est précisément le cinéma "industriel" de fiction et ses dispositifs spectaculaires qui les intéressent, et non seulement les qualités structurelles du dispositif cinématographique⁴⁶⁹ ». Il s'agit dès lors de s'en détacher, pour porter des codes du cinéma industriel vers une recherche expérimentale qui se traduit par le refus du narratif. Cette volonté de rompre la continuité narrative s'exprime dans des œuvres présentées en boucle, sans début ni fin (par exemple *De Grote Boodschap* d'Omer Fast⁴⁷⁰), mais aussi dans le travail de Julien Crépieux qui donne à voir ou à entendre certains grands classiques du cinéma sans pour autant permettre au spectateur d'accéder à la narration⁴⁷¹.

Parmi les œuvres caractéristiques de la grande forme hollywoodienne, le film d'aventure, en costumes, fait figure de référence. Ces films d'aventure, historiques, trouvent notamment leur plus célèbre expression dans les films de Michael Curtiz qui mettent en scène Errol Flynn (et notamment

⁴⁶⁷ Collectif suisse formé par Annelore Schneider et Claude Piguet.

⁴⁶⁸ Collectif_fact, *The Fixer*, 2013, vidéo numérique, vidéo projection à canal unique, son, couleurs, 8 minutes et 24 secondes, exemplaire 1/5. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 15, p. 57.

⁴⁶⁹ PARFAIT Françoise, *Vidéo, un art contemporain, op.cit.*, p. 294.

⁴⁷⁰ Omer Fast (né en 1972), *De Grote Boodschap*, 2007, vidéo numérique HD, vidéo projection à canal unique, en boucle, son, couleurs, 27 minutes, exemplaire 2/6.

⁴⁷¹ *Supra*, p. 92-93.

Capitaine Blood en 1935⁴⁷² et *L'Aigles des mers du sud*, 1940⁴⁷³). Cette grande forme est à la fois incarnée dans une œuvre de la collection qui prend la forme d'un titre de générique, plongé dans une boucle non-narrative, sans fin. *1720*⁴⁷⁴ de Matthew Buckingham⁴⁷⁵ est en effet un film 16 mm qui donne à voir le titre d'un film, *1720*, en lettres noires sur un fond blanc se présente en projection sur un petit écran suspendu dans l'espace d'exposition. La musique de Sébastien Bach de ce film à venir a été écrite l'année même de l'invention par William Caslon de la police éponyme. Cette œuvre, auditive et visuelle est aussi l'appel d'un film mystérieux d'aventure, que le spectateur imagine à la suite du flottement du titre, sur les mers. Ce film n'advient pourtant jamais, comme éternellement prisonnier de son générique et dépouillé de ses péripéties que le spectateur ne peut qu'imaginer. Cette œuvre est ainsi une illustration pertinente de la réutilisation des codes cinématographiques par certains artistes qui refusent, dans le même mouvement, tout emprunt aux formes narratives. Dans le même ordre d'idée, la vidéo d'Elodie Pong⁴⁷⁶, *Endless Ends*⁴⁷⁷, est une anthologie des quelques dernières secondes d'un grand nombre de films classiques où les lettres « The Ends » apparaissent. Chaque fin de film laisse alors à imaginer ce qu'aurait pu être le film ou ce qu'aurait pu être la suite de l'action. Ces spéculations ouvrent une infinité d'histoires tout en refusant de s'inscrire dans une seule histoire.

Ce même refus du narratif s'exprime aussi dans le long travelling de *Riyo*⁴⁷⁸ de Dominique Gonzalez-Foerster⁴⁷⁹. Si le travelling est l'un des mouvements de caméra forts du cinéma, et constitutifs d'une narration visuelle forte, il ne donne ici qu'à entendre un dialogue plat, entre deux adolescents, dans un décor répétitif.

*Le paysage défile doucement, égal, balayant une humanité silencieuse dans un urbanisme sans caractère. Le cinéma revient aussi ici par bribes, par bouffées*⁴⁸⁰.

De ce paysage et de ce dialogue sans histoire émerge progressivement l'idée de l'impossibilité de construire un récit. Comme un début de film romantique, cette œuvre présente la narration fictionnelle comme une impasse pour la vidéo.

⁴⁷² Michael Curtiz *Capitaine Blood*, 1935, 119 minutes.

⁴⁷³ Michael Curtiz, *L'Aigles des mers du sud*, 1940, 127 minutes.

⁴⁷⁴ Matthew Buckingham (né en 1963), *1720*, 2009, film 16 mm numérisé, projection 16 mm sur un écran suspendu, son, noir et blanc, 2 minutes et 50 secondes, exemplaire 4/5. Vue d'exposition et capture d'écran de l'œuvre disponibles en annexe 15, p. 58.

⁴⁷⁵ Né en 1963.

⁴⁷⁶ Née en 1966.

⁴⁷⁷ Elodie Pong (née en 1966), *Endless Ends*, 2009, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 6 minutes et 48 secondes, exemplaire 2/5.

⁴⁷⁸ Née en 1965.

⁴⁷⁹ Dominique Gonzalez-Foerster (née en 1965), *Riyo*, 1999, film 35 mm numérisé, projection à canal unique, 10 minutes et 30 secondes, exemplaire 2/5. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 15, p. 59.

⁴⁸⁰ PARFAIT Françoise, *Vidéo, un art contemporain, op.cit.*, p. 305.

Tacita Dean⁴⁸¹, enfin, dans *The Green Ray*⁴⁸² propose une réflexion sur la matière filmique, film sur le film, cette œuvre est l'observation d'un phénomène optique au coucher du soleil qui voit, si les conditions météorologiques sont réunies, l'apparition furtive d'un rayon vert. La voix off de l'artiste décrit précisément ces conditions d'apparition et le contexte de tournage de l'œuvre. Elle propose cette façon une réflexion sur le film en train de se faire qui se superpose à l'image du soleil disparaissant dans les eaux de l'océan indien. C'est aussi une référence explicitée au film *Le Rayon Vert* d'Éric Rohmer⁴⁸³ qui s'inscrit délibérément dans le refus de la narration⁴⁸⁴.

Ce refus du narratif qui s'incarne dans plusieurs œuvres de la collection situe ces œuvres dans un entre-temps, entre hommage fort aux formes cinématographiques et refus de s'inscrire dans les codes du cinéma commercial.

Finalement, il est possible de dire avec François Parfait que « la vidéo, art élitiste et artisanal, interroge le cinéma, média de masse et industriel⁴⁸⁵ » mais aussi que les artistes vouent une admiration tant aux grands classiques et aux grands réalisateurs qu'au pouvoir illusionniste du cinéma lui-même. Ces références transparaissent par-delà la déconstruction des codes du médium qui lie leurs œuvres et qui séduit aussi les collectionneurs cinéphiles.

2.2.3 *L'art vidéo à la croisée des arts*

Les œuvres de la collection sont très marquées par les références cinématographiques qu'elles véhiculent mais aussi par des références aux autres arts du temps et de l'espace. Cette « contamination » de la vidéo par d'autres médiums dès les années 1970 est pointée par Christine Van Assche :

Au milieu des années 70, on assiste à la contamination de la vidéo par les autres modes de créations. Des tendances diverses se dessinent non pas au sein d'une recherche esthétique orientée sur elle-même, mais occasionnée par le contact avec les autres mouvements esthétiques. [...] Les [autres processus de création] peuvent être considérés traditionnels comme la littérature, le théâtre, la musique, d'autres le sont moins comme le cinéma, la danse. Certains modes de création absorbent la vidéo, d'autres se laissent contaminer par elle⁴⁸⁶.

⁴⁸¹ Née en 1965

⁴⁸² Tacita Dean (née en 1965), *le Rayon vert*, 2001, film 16 mm, projection sur un mur blanc, son, couleurs, deux minutes, exemplaire 3/4. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 15, p. 59.

⁴⁸³ Eric Rohmer, *Le Rayon Vert*, 1986, 94 minutes.

⁴⁸⁴ Ce sont d'ailleurs Isabelle et Jean-Conrad Lemaître qui parlent de ce film à l'artiste pour la première fois et ils lui prêtent le DVD.

⁴⁸⁵ PARFAIT Françoise, *Vidéo, un art contemporain, op.cit.*, p. 294.

⁴⁸⁶ VAN ASSCHE Christine (dir.), *Vidéo et après : la collection vidéo du Musée national d'art moderne, Paris, Carré, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 13.*

Parallèlement, les collectionneurs affirment clairement ce goût marqué pour un art référencé :

*La vidéo emprunte au cinéma comme elle emprunte à d'autres formes d'images animées. [...] nous nous intéressons à ce qu'est la vidéo aujourd'hui, avec sa multitude de références*⁴⁸⁷.

L'art vidéo tel qu'il se dessine dans les œuvres de la collection apparaît comme un art à la croisée des autres arts, qui mobilise de nombreux médiums. Parmi les formes d'art qui sont le plus souvent convoquées par les artistes de la collection, se trouve au premier plan la musique. Le théâtre et la littérature ont également une grande importance dans ces œuvres où les références sont nombreuses. La danse, enfin, traduit d'une approche forte du corps par les artistes. La vidéo est ainsi comprise comme « un art complet, qui comprend une image en mouvement et du son⁴⁸⁸ » et qui mobilise tous les autres.

a. *Comme le cinéma*, la musique

Intimement liée à la naissance de la vidéo et à son histoire, la musique trouve une résonance toute particulière dans la collection non seulement parce que Jean-Conrad Lemaître est lui-même musicien mais aussi et surtout, parce que les artistes travaillent avec attention la partie sonore des œuvres qui en est une partie constitutive. En cela, les collectionneurs reconnaissent en l'art vidéo un art complexe qui inclut « de l'image, du mouvement, du son et de l'immédiateté⁴⁸⁹ ». Dans cette définition, le son et la musique, sont ainsi une des composantes fondamentales.

La musique est présente dans la collection sous plusieurs formes. Certains artistes inscrivent les chefs d'œuvres classiques sur la bande sonore de leurs œuvres. C'est notamment le cas de *1720* de Matthew Buckingham⁴⁹⁰ mais aussi de *Threshold to the Kingdom* Mark Wallinger⁴⁹¹. La musique de cette dernière pièce est *Le Miserere d'Allegri* composé en 1638 et retranscrit pour la première fois par le jeune Mozart après l'avoir entendu dans la Chapelle Sixtine. *Le Chant du Rossignol*⁴⁹² de Matthew Darbyshire⁴⁹³ est, dans cette même perspective, un hommage à Igor Stravinsky et à son

⁴⁸⁷ “*Video borrows from cinema as it borrows from other forms of moving images, as well as other art forms. [...] we are interested in what video is now, with a multitude of references*”, traduction de l’auteur, WEIL Benjamin, « Collecting video art: an interview with Isabelle & Jean-Conrad Lemaître », art.cité.

⁴⁸⁸ BENHAMOU-HUET Judith, « L’art contemporain en capitales », art.cité.

⁴⁸⁹ “*Video is lite, it is a complete medium including image, movement, sound and immediacy*”, traduction de l’auteur, dans LEMAITRE Jean-Conrad, « Foreword », *Selected #2: A source for videoart lovers, op.cit.*, p. 9.

⁴⁹⁰ *Supra*, p. 97.

⁴⁹¹ Mark Wallinger (né en 1959), *Threshold to the Kingdom*, 2000, son, couleurs, vidéo projection à canal unique, 11 minutes et 15 secondes, exemplaire 5/10. Capture d’écran reproduite en annexe 13, p. 37.

⁴⁹² Matthew Darbyshire (né en 1977), *Le Chant du Rossignol*, 2008, son, couleurs, 10 minutes et 35 secondes.

⁴⁹³ Né en 1977.

œuvre éponyme de 1917. Alice Anderson⁴⁹⁴, enfin, réalise dans *Alices*⁴⁹⁵ son autoportrait fragmenté dans le reflet des eaux d'un lac écossais dont l'intensité émotionnelle est décuplée par la musique dans Tchaïkovski qui l'accompagne. Des formes musicales plus récentes sont également représentées dans la collection comme le punk hardcore dans l'œuvre de Fabien Giraud, *The Straight Edge*⁴⁹⁶.

Il s'agit par ailleurs pour les artistes de la collection de montrer des musiciens à l'œuvre, dans une démarche créatrice, seul ou à plusieurs, comme dans la vidéo de Koki Tanaka⁴⁹⁷ dans *A piano played by fixe pianists*⁴⁹⁸. Manon de Boer⁴⁹⁹ met quant à elle en scène le violoniste George Van Dam dans *Presto – Perfect Sound*⁵⁰⁰ en train de jouer le 4^e mouvement de la sonate pour violons n° 2 de Béla Bartók.

Le son et la musique constituent, enfin, le cœur de certaines pièces qui sont avant tout une réflexion sur la mise en image du son et de son pouvoir symbolique. C'est notamment le cas de la vidéo du groupe Allora & Calzadilla⁵⁰¹ dans *Returning a Sound*⁵⁰². Dans cette œuvre, un homme sur une mobylette sur laquelle est fixée une trompette, parcourt l'île de Vieques à Porto-Rico juste après le retrait des troupes américaines qui y avaient installé une base militaire. La musique dissonante qui s'échappe de cette trompette sonne le glas d'une occupation autant qu'elle rappelle le bruit des bombes. C'est aussi un clin d'œil au vélo préparé de John Cage. En définitive, la musique, est dans cette pièce constitutive du sens de l'œuvre et elle porte un message historique fort.

Conçue comme une pièce musicale à part entière, *A Necessary Music*⁵⁰³ de Beatrice Gibson⁵⁰⁴ fait dialoguer, dans la lignée des pratiques musicales expérimentales, de nombreux sons enregistrés sur l'île de Roosevelt Island, au large de Manhattan. La bande sonore et les textes écrits par les habitants de l'île entrent en résonance avec son architecture moderniste et participent à la création visuelle d'un lieu utopique.

Comme pour le cinéma, les références musicales sont omniprésentes dans la collection et ces quelques exemples en témoignent.

⁴⁹⁴ Née en 1976.

⁴⁹⁵ Alice Anderson (née en 1976), *Alices*, 2004, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 1 minutes, exemplaire 3/3.

⁴⁹⁶ Fabien Giraud (né en 1980), *The Straight Edge*, 2005, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 13 minutes, exemplaire 1/5. Capture d'écran reproduite en annexe 15, p. 60.

⁴⁹⁷ Né en 1975.

⁴⁹⁸ Koki Tanaka (né en 1975), *A piano played by fixe pianists*, 2012, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 57 minutes, exemplaire 4/5. Capture d'écran reproduite en annexe 15, p. 60.

⁴⁹⁹ Née en 1966

⁵⁰⁰ Manon de Boer (née en 1966), *Presto – Perfect Sound*, 2006, film 35 mm numérisé, projection à canal unique, son, couleurs, 6 minutes, exemplaire 2/10. Capture d'écran reproduite en annexe 15, p. 61.

⁵⁰¹ Jennifer Allora (née en 1974) & Guillermo Calzadilla (né en 1971).

⁵⁰² Allora & Calzadilla, *Returning a Sound*, 2004, DV-Cam, projection à canal unique, son, couleurs, 5 minutes et 42 secondes, édition 2/6. Capture d'écran reproduite en annexe 15, p. 61.

⁵⁰³ Beatrice Gibson (née en 1978), *A Necessary Music*, 2008, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 29 minutes, exemplaire numéro 1. Capture d'écran reproduite en annexe 15, p. 63.

⁵⁰⁴ Née en 1978.

b. *Comme le cinéma*, la littérature et le théâtre

Comme dans les films de cinéma, certaines œuvres de la collection présentent des scènes de lecture ou des références directes à des œuvres littéraires et théâtrales.

Certaines vidéos sont en effet des références directes ou des lectures d'un texte célèbre comme *Prometheus* de Mark Wallinger⁵⁰⁵ qui est la lecture chantée d'un passage de *la Tempête* de William Shakespeare⁵⁰⁶. De la même façon, Elina Brotherus⁵⁰⁷, dans *Howl*⁵⁰⁸, met en scène la lecture performée du poème éponyme d'Allen Ginsberg. Performative cette œuvre est aussi un hommage, comme un collage, à l'écriture du poète, en associant le son de la lecture à l'image des deux performeuses et à d'autres images sans lien apparent. *The Apocalyptic Man*⁵⁰⁹ de Sébastien Diaz Morales⁵¹⁰ fait selon le même principe entendre le texte de *Los Siete Locos* de l'écrivain américain Roberto Arlt⁵¹¹.

Les figures de lecteurs sont également présentes comme dans *l'Adaptation Manifeste*⁵¹² d'Aurélien Froment⁵¹³. Comme une mise en abîme de la position du spectateur, ces scènes de lectures étudient la manière dont elles sont représentées dans les films de cinéma en convoquant de nombreuses références cinématographiques. Située dans un lieu hors du temps et de l'espace, cette œuvre condense de nombreuses références dont elle est comme un remake détaché de tout contexte.

Enfin, l'œuvre la plus emblématique de la relation entre la vidéo et le théâtre est *Tis pity she's fluxus whore*⁵¹⁴ de Catherine Sullivan⁵¹⁵. Cette œuvre à la fois performative et théâtrale, convoque des nombreuses références (la tragédie du XVII^e siècle représentée ici par la pièce éponyme de John Ford et les événements de Fluxus). L'artiste remet en scène deux passages clés (une action de Fluxus et un passage de la pièce de Ford) en inversant les costumes et les décors des deux pièces. Forte de nombreuses références, cette vidéo pointe les différences subtiles entre théâtre, performance, théâtre filmé, performance filmée et art vidéo.

⁵⁰⁵ Mark Wallinger (né en 1959), *Prometheus*, 1999, son, couleurs, vidéo installation à canal unique, en boucle, 60 minutes et 44 secondes, exemplaire 7/10. Capture d'écran reproduite en annexe 13, p. 37.

⁵⁰⁶ William Shakespeare (1564-1616), *la Tempête*, 1611.

⁵⁰⁷ Née en 1972.

⁵⁰⁸ Elina Brotherus (née en 1972), *Howl*, 2015, film 16 mm numérisé, vidéo projection à canal unique, 5 minutes et 19 secondes, exemplaire 1/6. Capture d'écran reproduite en annexe 15, p. 62.

⁵⁰⁹ Sebastian Diaz Morales (né 1975), *The Apocalyptic Man*, 2002, vidéo numérique HD, projection à canal unique, 25 minutes, exemplaire 5/5.

⁵¹⁰ Né en 1975.

⁵¹¹ Roberto Arlt, *Los Siete Locos*, 1929.

⁵¹² Aurélien Froment (né en 1976), *l'Adaptation Manifeste*, 2008, vidéo numérique, projection à canal unique, 6 minutes et 29 secondes, exemplaire 2/5. Capture d'écran reproduite en annexe 15, p. 62.

⁵¹³ Né en 1976.

⁵¹⁴ Catherine Sullivan (née en 1968), *Tis pity she's fluxus whore*, 2003, film 16 mm numérisé, projection à double canal, son, couleurs, 20 minutes, exemplaire 6/6. Capture d'écran reproduite en annexe 15, p. 63.

⁵¹⁵ Née en 1968.

Les textes, littéraires et théâtraux, et leurs mises en scène trouvent ainsi un écho fort dans cette collection où les œuvres convoquent des nombreuses autres références artistiques.

c. *Comme le cinéma*, la danse

Plusieurs pièces, enfin, vont intervenir la danse comme un outil pour questionner le corps et ses représentations. En effet, comme le note Françoise Parfait, « la danse et la vidéo ont des affinités particulières [...], le corps dansant traverse les propositions vidéographiques⁵¹⁶ ». Et, dans cette perspective de lien fort entre les deux médiums, il est possible de noter la présence de corps dansant dans quelques œuvres de la collection. C'est notamment le cas de Klara Liden⁵¹⁷ dans *Der Mythos des Fortschritts (Moonwalk)*⁵¹⁸ qui reprend le célèbre pas de Michael Jackson dans les rues de New York de nuit. Cette œuvre, inscrite dans l'héritage de l'actionnisme viennois, constitue une exploration physique qui permet d'en comprendre les structures et de marquer un temps d'arrêt dans la frénésie des déplacements urbains.

Clemens Von Wedemeyer⁵¹⁹ montre dans *Ohne Titel (Rekonstruktion)*⁵²⁰ une séance de répétition de danse sans fin début ni fin. L'artiste filme le danseur Alexandre Roccoli pendant ses répétitions sur un fond noir, avec une faible lumière dont la source se situe face à la caméra. Filmé de dos, le danseur semble ainsi émerger de la pénombre comme entouré d'un halo de lumière dont les contours varient avec ses mouvements. Présentée en boucle, cette vidéo au cadrage serré, ne montre le corps du danseur que par parties. C'est pour l'artiste, « une pièce sur la dislocation – sur un corps transformé par une autre temporalité⁵²¹ ».

The Straight Edge de Fabien Giraud⁵²² place également le corps dansé au centre de la représentation. L'artiste y filme deux cents amateurs de punk musique qui dansent en silence pendant un concert qu'il a organisé. Seuls le mouvement des corps, les bruits de frottements permettent d'imaginer la musique qui les anime. Cette scène d'agitation collective, minutieusement chorégraphiée, est à la fois chaotique, mystérieuse et violente. Il travaille ainsi les corps comme une matière pure, en sculpture, dont il règle les mouvements, et dont la danse vacille entre la forme et

⁵¹⁶ PARFAIT Françoise, *Vidéo, un art contemporain*, op.cit., p. 203.

⁵¹⁷ Née en 1979.

⁵¹⁸ Klara Liden (née en 1979), *Der Mythos des Fortschritts (Moonwalk)*, 2008, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 3 minutes et 30 secondes, exemplaire 5/5. Capture d'écran reproduite en annexe 15, p. 64.

⁵¹⁹ Né en 1974.

⁵²⁰ Clemens Von Wedemeyer (né en 1974), *Ohne Titel (Rekonstruktion)*, 2005, film 16 mm numérisé, vidéo projection à canal unique, son, noir et blanc, 3 minutes, exemplaire. Capture d'écran disponible en annexe 15, p. 64.

⁵²¹ VON WEDEMEYER Clemens, cité dans NEVEUX Pascal (dir.), *Body and soul : regard sur une collection privée*, op. cit., p. 17.

⁵²² Fabien Giraud (né en 1980), *The Straight Edge*, 2005, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 13 minutes, exemplaire 1/5. Capture d'écran reproduite en annexe 15, p. 60.

l'informe.

Ces mises en scène de la danse laissent apparaître le corps comme une matière plastique qui est modelée visuellement comme les vidéastes.

Au terme de cette étude des références artistiques qui parcourent la collection, il faut enfin souligner que les références aux autres arts visuels sont moins nombreuses. Certaines pièces comme *Gellert*⁵²³ de Tacita Dean et *Pentimenti*⁵²⁴ de Carolina Saquel⁵²⁵ font directement référence à la peinture mais elles sont plus rares. Pour les références à la sculpture, il est également possible de signaler *Chute*⁵²⁶ de Yaël Perlman⁵²⁷ et *Mark Twain Hôtel*⁵²⁸ de Fabien Rigobert⁵²⁹. Enfin, l'histoire de l'art est au cœur d'une pièce de Frank Hesse⁵³⁰ dans *Florence : from Santa Croce to the Art History Institute*⁵³¹ qui illustre le syndrome de Stendhal à travers une marche nocturne dans la ville de Florence.

Finalement, comme pour le cinéma, les références aux autres formes artistiques sont denses dans la collection. Elles sont le reflet de l'intérêt des collectionneurs pour un art référence mais aussi de la définition qu'ils formulent souvent de l'art vidéo : « de l'image, du son et du mouvement. L'art vidéo est la combinaison des trois⁵³² ». Ces emprunts constants à d'autres formes sont le fait d'une génération d'artistes qui dépassent les recherches sur la spécificité du médium vidéographiques de leurs aînés. Conscients que la vidéo s'inscrit à la fois dans l'histoire des formes visuelles (les arts plastiques), l'histoire des images en mouvement (le cinéma) et celle des arts de la scène (théâtre, performance, danse), ces artistes jouent avec la porosité des formes artistiques.

⁵²³ Tacita Dean (née en 1965), *Gellert*, 1998, film 16 mm, 6 minutes, exemplaire 1/4.

⁵²⁴ Carolina Saquel (née en 1970), *Pentimenti*, 2004, film 16 mm numérisé, vidéo projection à canal unique, son, couleurs, 8 minutes et 33 secondes, exemplaire 1/5.

⁵²⁵ Née en 1970.

⁵²⁶ Yaël Perlman (née en 1972), *Chute*, vidéo numérique, installation sur moniteur, muet, couleurs, 3 minutes, exemplaire 1/5.

⁵²⁷ Née en 1972.

⁵²⁸ Fabien Rigobert (né en 1968), *Mark Twain Hôtel*, 2003, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 58 secondes, exemplaire 1/5.

⁵²⁹ Né en 1968.

⁵³⁰ Né en 1970.

⁵³¹ Frank Hesse (né en 1970), *Florence : from Santa Croce to the Art History Institute*, 2006, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 11 minutes et 50 secondes, exemplaire 2/5.

⁵³² "Image, sound and movement. This combination of all three" dans C'VILLE Agnese, "A Collection That Fits Inside a Cupboard.", *Independent Collectors*, art.cité.

2.3 L'empathie au cœur de la collection

Au-delà des deux grandes lignes thématiques de la collection que constituent l'emprise internationale et les références au cinéma, la collection a parfois pu paraître hétéroclite dans les thématiques qu'elle aborde et les esthétiques qu'elle convoque. Pourtant une envie, plus qu'une thématique, sous-tend l'ensemble. Quand on lui demanda, un jour, ce qu'elle collectionnait, Isabelle Lemaître répondit : « des émotions monsieur !⁵³³ ». Cette anecdote traduit ainsi du point de rencontre émotionnel qui se trouve à l'origine de chaque acquisition. L'empathie est au cœur de la collection. C'est en effet cette capacité à s'identifier à un personnage ou un être réel et à partager ces émotions qui guide les choix de la collection. Jean-Conrad Lemaître définit ainsi ce partage d'émotions qu'il ressent dans les œuvres vidéo de la collection :

*Cela nous permet de partager le bonheur, la tristesse, les conflits et le désespoir
[...] des gens. Cela procure de l'émotion⁵³⁴.*

La définition de l'empathie comme point nodal des œuvres permet, de fait, de faire émerger une autre caractéristique qui lui est intimement liée. L'être humain, ses doutes, ses peines et ses joies, pour le dire rapidement sont, en lien avec cette recherche d'empathie, également au cœur des œuvres. La figure humaine y est omniprésente et les émotions fortes. Pourtant, ces lignes thématiques dans la collection sont inconscients et les collectionneurs disent parfois privilégier des microthématiques et notamment en 2012 lorsqu'ils reconnaissent que « dernièrement, [ils ont acheté] des vidéos autour de l'architecture⁵³⁵ ». Pour illustrer cette recherche d'empathie qui lie la collection, il a été choisi de tirer quelques thématiques, dont la sélection et la pertinence sont subjectives. De nombreuses autres auraient également pu faire l'objet d'une analyse (par exemple : le féminisme, la violence sociale, le travail...).

Le premier de ces axes thématiques est l'illustration la plus directe de cette recherche d'empathie qui anime les collectionneurs. La jeunesse occupe une place toute particulière et centrale dans la collection qu'il convient tout d'abord d'examiner. Dans un second temps, leur intérêt nouveau pour l'architecture est examiné au regard de leur amour ancien, qui remonte à la première collection de gravure, pour le paysage et de la place que l'homme occupe au sein de celle-ci. Enfin, un ensemble d'œuvres traduit un intérêt marqué pour les questionnements sur leurs propres pratiques qui occupent les artistes et, dans cette perspective, plusieurs œuvres peuvent être lues comme une réflexion sur la création artistique en train de se faire.

⁵³³ LEMAITRE Isabelle, « 20 souvenirs pour 20 ans de collection », art.cité.

⁵³⁴ “It allows us to share the happiness, sadness, conflicts and despair... of people. It gives emotions”, traduction de l'auteur, LEMAITRE Jean-Conrad, « Foreword », *Selected #2: A source for videoart lovers*, op.cit., p. 9.

⁵³⁵ AZIMI Roxana, « Entretien avec Isabelle et Jean-Conrad Lemaître », art.cité.

2.3.1 La Jeunesse en question

S'il a déjà été souligné que les enfants sont au cœur des œuvres turques de la collection⁵³⁶, c'est un âge de la vie qui fait partie des lignes directrices fortes de la collection et qui est assez peu souligné. Le début de la vie, de l'enfance aux premiers temps de l'âge adulte est ainsi une thématique qui parcourt les œuvres de la collection et qu'il convient d'analyser.

a. L'enfance

Au-delà des questions politiques, plusieurs œuvres soulignent, avec plus de légèretés, les petits bonheurs enfantins et la place des figures féeriques dans leur imaginaire.

La première de ces œuvres est le fruit d'une artiste expatriée pour un temps, alors en résidence au Japon, Marjan Laaper⁵³⁷ qui filme dans *Dansende Jongen*⁵³⁸, des enfants sur leur trajet quotidien pour l'école. Ce coin de bitume, filmé depuis un point de vue surélevé, en cadrage resserré, enregistre la marche joyeuse d'un enfant se rendant à l'école. Captée sur le vif, la marche légère et sautillante, presque dansée, de cet enfant est ainsi l'incarnation d'une pratique de la vidéo qui se détache de la mise en scène pour se concentrer sur l'observation du réel. L'œuvre, très courte, symbolise alors un état de bonheur, de légèreté et d'allégresse propres à cette période de la vie.

Autre moment de bonheur qui semble capté sur le vif, la vidéo d'Arthur Kleinjan⁵³⁹ *Skipping*⁵⁴⁰ montre une scène de jeu entre un père et sa fille dans une rue chinoise. La fillette saute à la corde, en rythme sur la musique nostalgique qui accompagne l'image, et en parfait contretemps avec les sauts de son père qui l'imité. Cette scène qui semble filmée spontanément est pourtant précisément construite et chorégraphiée. Elle montre un moment d'harmonie, de légèreté dans ce qui semble être un endroit hors du hors-temps. Court état de bonheur enfantin et éphémère, cette œuvre semble aussi inverser les rôles, entre l'enfant concentrée sur ses pas et son père qui la complète malicieusement.

C'est enfin l'univers féérique, et ses figures imaginaires, qui sont au centre de la vidéo *Curtain !*⁵⁴¹ de Maïder Fortuné⁵⁴². Cette œuvre, moins joyeuse, plus sombre, présente dans un fond

⁵³⁶ *Supra*, p. 77.

⁵³⁷ Née en 1971.

⁵³⁸ Marjan Laaper (née en 1971), *Dansende Jongen*, 2001, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 2 minutes, exemplaire 5/10. Capture d'écran disponible en annexe 16, p. 65.

⁵³⁹ Né en 1970.

⁵⁴⁰ Arthur Kleinjan (né en 1970), *Skipping*, 2004, vidéo numérique, projection à canal unique, en boucle, son, couleurs, 3 minutes, exemplaire 2/10. Capture d'écran disponible en annexe 16, p. 65.

⁵⁴¹ Maïder Fortuné (née en 1973), *Curtain !*, 2004, vidéo analogique, HD-cam, projection à canal unique, son, noir et blanc, 18 minutes. Capture d'écran disponible en annexe 16, p. 66.

⁵⁴² Née en 1973.

noir et brumeux, une suite de silhouettes noires, fantomatiques, qui évoquent des personnages de Disney. L'artiste résume le rapport à l'enfance qu'elle a voulu penser dans cette œuvre :

Pour moi, dans l'enfance, il y a deux choses. C'est le lieu d'avant le langage. Le monde y est avant tout une présence et donc il y a une espèce de regard halluciné de l'enfant sur le monde. De l'autre côté, l'enfance est un lieu où nous retournerons toujours. L'enfance est donc pour moi, à la fois dans cette possible perception, et à la fois dans la chose qui fait retour. Dans ce film, l'important était le rythme monotone des déplacements des personnages qui entrent dans le champ et en sortent, effacés par le brouillard⁵⁴³.

L'œuvre brouille ainsi les temporalités et tente à la fois de se placer à nouveau dans la position de l'enfant regardant ces figures familières et dans celle de l'adulte dont les souvenirs sont floutés par le temps.

Finalement, dans ces trois œuvres de la collection, l'enfance se dessine comme un temps de la vie un hors-temps, qui se répète éternellement.

b. L'adolescence

Autre moment clé de la vie, l'adolescence trouve logiquement, dans cette lignée, une place significative dans la collection. La première œuvre vidéo de la collection mettait déjà en scène de jeunes adolescents britanniques. Dans *Boy Time* de Gilliam Wearing⁵⁴⁴, l'artiste demande à quatre adolescents de rester assis sur un banc extérieur pendant près d'une heure au cours de laquelle elle les filme en plan fixe. Ces jeunes garçons semblent, à mesure que le temps défile, de plus en plus incapables de rester immobiles, en miroir à l'attitude du spectateur. L'œuvre qui permet d'étudier ces adolescents d'un point de vue sociologique et comportemental est aussi l'illustration d'un âge de la vie au cours duquel l'inaction paraît comme une souffrance.

Deux œuvres, plus tardives, de la collection mettent en scène de jeunes adolescentes face à un plongeoir. Ces deux œuvres témoignent d'une part des changements du corps à cet âge de la vie et de l'autre des questionnements qui l'accompagnent.

⁵⁴³ FORTUNE Maïder cité dans DOCQUIERT Françoise, *Dans la tête de ...*, Paris, Editions Paradox, 2013, p. 127.

⁵⁴⁴ Gillian Wearing (née en 1963), *Boy Time*, 1996, son, couleurs, vidéo à canal unique, Beta transféré sur numérique, 56 minutes, exemplaire 1/3. Capture d'écran reproduite en annexe 13, p. 36.

La première *Where she is at*⁵⁴⁵ de Johanna Billing⁵⁴⁶ montre les doutes et les incertitudes d'une jeune adolescence qui hésite à sauter d'un immense plongoir. Très simple, cette vidéo, prise sur le vif, permet de rendre visibles les cheminements de l'esprit avant de surmonter ses peurs. *The Bath House*⁵⁴⁷ de Henna-Riikka Halonen⁵⁴⁸ est une œuvre complexe. Commandée pour marquer la fermeture de la piscine Royal du Commonwealth à Edimbourg, elle met en scène les jeunes sportifs du club de plongeon à qui l'artiste fait rejouer la pièce de théâtre éponyme de Vladimir Maïakovski⁵⁴⁹. Les corps des jeunes athlètes paraissent à la fois contraints par l'imposante architecture du bâtiment, par les références à la satire de l'État russe et ils traduisent de leur tristesse de voir leur lieu d'entraînement fermer.

Une certaine violence se dégage enfin des jeux adolescents filmés par Laurent Montaron⁵⁵⁰ dans *Rounded with a sleep*⁵⁵¹. Dans un paysage aride et escarpé, un groupe d'adolescents se regroupe pour pratiquer mutuellement un jeu dangereux : l'évanouissement par suffocation. Il s'agit pour eux de tomber dans un état qui leur permet de perdre leurs repères. Très sérieusement et très calmement, cette pièce met en scène un désir de s'échapper de la réalité, et d'explorer une zone mystérieuse et dangereuse qui les conduit, pendant quelques secondes, à la lisière de la mort.

Entre violence de la société et modifications du corps, les œuvres de la collection donnent une image tourmentée de l'adolescence.

c. Des jeunes en souffrance

La violence de la pièce de Laurent Montaron permet d'introduire la notion de violence collective qui au cœur des représentations données par les artistes de la collection des jeunes adultes. Soucieuse d'être le reflet de son temps, la collection rassemble aussi des œuvres qui sont le porteur des souffrances actuelles des jeunes adultes. Ces œuvres sont généralement des représentations de scènes violentes et collectives comme dans *The Straight Edge* de Fabien Giraud⁵⁵² ou dans *Park*⁵⁵³ d'Aernout Mik⁵⁵⁴.

⁵⁴⁵ Johanna Billing (née en 1973), *Where she is at*, 2001, installation vidéo, en boucle, son, couleurs, 7 minutes et 35 secondes, exemplaire 2/6. Capture d'écran reproduite en annexe 16, p. 66.

⁵⁴⁶ Née en 1973.

⁵⁴⁷ Henna-Riikka Halonen (née en 1975), *The Bath House*, 2009, Vidéo numérique HD, projection à canal unique, son, couleurs, 12 minutes et 50 secondes, exemplaire 1/5. Capture d'écran reproduite en annexe 16, p. 67.

⁵⁴⁸ Née en 1975.

⁵⁴⁹ Vladimir Maïakovski (1893-1930), *The Bathhouse*, 1929.

⁵⁵⁰ Né en 1972.

⁵⁵¹ Laurent Montaron (né en 1972), *Rounded with a sleep*, 2006, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 5 minutes, exemplaire 1/5. Capture d'écran reproduite en annexe 16, p. 67.

⁵⁵² Fabien Giraud (né en 1980), *The Straight Edge*, 2005, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 13 minutes, exemplaire 1/5. Capture d'écran reproduite en annexe 15, p. 60.

⁵⁵³ Aernout Mik (né en 1962), *Park*, 2002, vidéo analogique.

⁵⁵⁴ Né en 1962.

Une des dernières acquisitions de la collection, *Veridis Quo*⁵⁵⁵, de Lola Gonzalez⁵⁵⁶ est probablement l'œuvre la plus intéressante de la collection dans cette perspective. Elle rend compte avec beaucoup de force et de retenue des souffrances de la jeune génération. Cette pièce, mutique et chorégraphique, présente un groupe d'amis en séjour dans une maison normande. Comme dans un camp d'entraînement militaire, ils se préparent, en faisant des exercices de groupe, à perdre la vue jusqu'au jour où la cécité intervient. La violence, paradoxalement douce, mutique et chorégraphiée de cette œuvre, semble être le quotidien de ces amis, qui à l'image de leur génération, se prépare sans cesse pour une tempête à venir.

Ces œuvres qui illustrent tout à la fois les bonheurs et les souffrances de la jeunesse sont présentes dans la collection depuis la première œuvre vidéo (Gilliam Wearing) jusqu'aux toutes dernières acquisitions (Lola Gonzalez). Elles sont le témoin d'une génération souffrante dont l'état est souligné par les artistes. Elles rendent compte aussi de cette capacité des collectionneurs, à ressentir, par empathie les peines d'une autre génération.

2.3.2 *Des architectures et des hommes*

L'architecture dans les œuvres de la collection occupe une place toute particulière. Elle y est notamment le réceptacle des émotions et l'incarnation d'une mémoire historique (Enrique Ramirez⁵⁵⁷, Uriel Orlow⁵⁵⁸). Dans cette recherche de l'empathie qui anime les collectionneurs, le bâtiment lui-même dans lesquelles évoluent les corps semble être le vecteur émotionnel du discours de l'artiste. L'architecture figure également parmi les rares axes thématiques que les collectionneurs reconnaissent, a posteriori, avoir suivis. Dans cette thématique architecturale de la collection, il faut tout d'abord noter des références nombreuses à des bâtiments iconiques dans lesquelles les artistes tournent leurs œuvres.

⁵⁵⁵ Lola Gonzalez (née en 1988), *Veridis Quo*, 2016, vidéo numérique HD, projection à canal unique, son, couleurs, 15 minutes, exemplaire 1/5. Capture d'écran reproduite en annexe 16, p. 68.

⁵⁵⁶ Née en 1988.

⁵⁵⁷ *Supra*, p. 95.

⁵⁵⁸ *Supra*, p. 74.

a. De grandes références

Plusieurs œuvres prennent place dans des architectures modernistes ou célèbres. Il faut notamment penser à la piscine Royal du Commonwealth à Edimbourg *The Bath House*⁵⁵⁹ de Henna-Riikka Halonen, à la maison en verre, la Casa das Canoas, construite par Oscar Niemeyer dans *Cinelandia*⁵⁶⁰ de Loudigi Beltrame, aux habitations utopistes montrées dans *A Necessary Music*⁵⁶¹ par Beatrice Gibson ou encore au Barbican Center film par Collectif_fact dans encore *The Fixer*⁵⁶².

Dans ces références nombreuses, d'autres œuvres auraient également pu être pointées. À chaque fois, ces architectures célèbres sont explorées comme des lieux de création propices, mis en scène pour eux-mêmes et parfois personnifiés.

b. L'exploration du paysage moderne

Certaines œuvres sont aussi, dans lignée du goût pour le paysage urbain qui s'exprime dans la première collection de gravures, des explorations du paysage moderne, des villes et de leurs infrastructures, en perpétuelle évolution. Dans cet ensemble, il faut distinguer les œuvres qui explorent le paysage urbanisé et celles qui scrutent plus directement les villes. Les deux œuvres performatives de Christoph Rütimann, *Handlauf Peking*⁵⁶³ et *Hanlauf um und nach stans (Switzerland)*⁵⁶⁴, permettent une exploration physique d'un territoire nationale qui traduit son organisation, tant urbanistique qu'architecturale. L'œuvre de Rachel Reupke⁵⁶⁵ *Infrastructure*⁵⁶⁶ témoigne de l'importance grandissante des infrastructures liées aux moyens de communication dans les paysages naturels.

Si l'œuvre d'Arash Nassiri⁵⁶⁷, retraite une vue aérienne et nocturne de Los Angeles comme une manière plastique à travailler, d'autres œuvres ont une approche plus incarnée de l'exploration des

⁵⁵⁹ Henna-Riikka Halonen (née en 1975), *The Bath House*, 2009, Vidéo numérique HD, projection à canal unique, son, couleurs, 12 minutes et 50 secondes, exemplaire 1/5. Capture d'écran reproduite en annexe 16, p. 67.

⁵⁶⁰ Loudigi Beltrame (né en 1971), *Cinelandia*, 2012, film super 8 numérisé, projection à canal unique, son, couleurs, 30 minutes et 30 secondes, exemplaire 1/5. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 15, p. 56.

⁵⁶¹ Beatrice Gibson (née en 1978), *A Necessary Music*, 2008, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 29 minutes, exemplaire numéro 1. Capture d'écran reproduite en annexe 15, p. 63.

⁵⁶² Collectif_fact, *The Fixer*, 2013, vidéo numérique, vidéo projection à canal unique, son, couleurs, 8 minutes et 24 secondes, exemplaire 1/5. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 15, p. 57.

⁵⁶³ Christoph Rütimann (né en 1955), *Handlauf Peking*, 2001, vidéo numérique à canal unique, projection, son, couleurs, 60 minutes, exemplaire 10 /20. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 13, p. 50.

⁵⁶⁴ Christoph Rütimann (né en 1955), *Hanlauf um und nach stans (Switzerland)*, 2001, vidéo numérique à canal unique, projection, son, couleurs, 61 minutes et 13 secondes, exemplaire 6 /20.

⁵⁶⁵ Née en 1971.

⁵⁶⁶ Rachel Reupke (née en 1971), *Infrastructure*, 2002, Betacam numérique, projection à canal unique, noir et blanc, son, 14 minutes, exemplaire 2/6. Capture d'écran de l'œuvre disponible en annexe 16, p. 68.

⁵⁶⁷ *Supra*, p. 73. Arash Nassiri (né en 1986), *Téhéran-Geles*, 2014, vidéo projection à canal unique, 2k, fichier numérique, son 5.1 Dolby Digital, couleurs, 18 minutes et 9 secondes, exemplaire 1/3. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 14, p. 44.

villes. C'est notamment le cas de Klara Liden dans *Der Mythos des Fortschritts (Moonwalk)*⁵⁶⁸ mais aussi de Luz Maria Bedoya⁵⁶⁹ dans *Direccion*⁵⁷⁰. Dans cette dernière vidéo, l'image accompagne l'errance d'un conducteur de voiture qui demande, en vain, son chemin à plusieurs personnes de la ville de Lima. Cette pièce donne l'image d'une ville labyrinthique où celui qui lui est étranger ne peut qu'errer sans fin.

Ces vues de villes ou de paysages urbanisés accordent, contrairement aux premières gravures, une place beaucoup importante aux figures humaines.

c. Les lieux incarnés

Plus que d'explorer certains lieux avec leur caméra ou en y plaçant une figure humaine, certains artistes placent véritablement l'architecture au cœur du propos au point qu'elles en deviennent l'élément, le personnage presque, des vidéos.

Dans *Maeve Connoly*⁵⁷¹, Charlotte Moth⁵⁷² propose une évocation intime des lieux. La vidéo est un diaporama de photographies personnelles qui représentent des architectures qu'elle a visitées au fil des années. Une voix off donne l'histoire des lieux imaginée par Maeve Connolly, historienne des images, qu'elle imagine seule face aux images, sans légendes ni contexte. Le commentaire à la fois subjectif et déductif invite à regarder l'architecture dans ses moindres détails et permet au spectateur de tisser des liens analogiques entre les architectures et avec celles de sa propre collection visuelle.

Les architectures futuristes, enfin, dans des œuvres qui tendent parfois vers la science-fiction, se prêtent particulièrement bien à être l'incarnation, presque personnifiée d'une émotion. Dans *Achrone*⁵⁷³ notamment, Cécile Hartmann⁵⁷⁴ filme des ouvriers qui creusent sans fin le sable sous terre pendant, qu'au-dessus de leurs têtes, d'immenses tours inachevées, de verre et de métal semblent tomber en ruines. La ville toute entière incarne alors le sentiment d'impuissance et de fatalité face au passage du temps qui semble abattre les ouvriers. Plus proche de la science-fiction, Sébastien

⁵⁶⁸ *Supra*, p. 102. Klara Liden (née en 1979), *Der Mythos des Fortschritts (Moonwalk)*, 2008, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 3 minutes et 30 secondes, exemplaire 5/5. Capture d'écran reproduite en annexe 15, p. 64.

⁵⁶⁹ Née en 1969.

⁵⁷⁰ Luz Maria Bedoya (née en 1969), *Direccion*, 2006, vidéo numérique à canal unique, projection, son, couleurs, 4 minutes 48 secondes, exemplaire 1/5. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 16, p. 69.

⁵⁷¹ Charlotte Moth (née en 1978), *Maeve Connoly*, 2010, vidéo numérique, installation sur moniteur Trinitron avec un casque, son, noir et blanc, 13 minutes et 16 secondes, exemplaire 1/3. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 16, p. 69.

⁵⁷² Née en 1978.

⁵⁷³ Cécile Hartmann (née en 1971), *Achrone*, 2008-2011, vidéo numérique HD, projection à canal unique, son, couleurs et noir et blanc, 12 minutes et 11 secondes, exemplaire 2/3. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 16, p. 70.

⁵⁷⁴ Née en 1971.

Caillat⁵⁷⁵ dans *Une histoire sans gravité*⁵⁷⁶ présente un bâtiment mobile, en plein cœur du quartier de la Défense à Paris, dans lequel la position des habitations dépend du cours en bourse de la société qui les possède. Une jeune fille malade vit dans l'un deux. Prisonnière de sa maladie, elle l'est aussi de cette architecture dont elle ne peut s'échapper et du succès boursier de la société pharmaceutique qui les logent et qui l'empêche de voir le monde extérieur.

Les architectures dans ces œuvres de la collection sont le réceptacle d'histoires personnelles fortes, subjectives et incarnées.

2.3.3 Une réflexion sur la création

L'empathie s'exprime aussi dans une série d'œuvres qui proposent une réflexion sur le geste créatif lui-même. Quelques œuvres de la collection Lemaître concernent directement la démarche créatrice des artistes en train de se faire. Proches des artistes depuis les premiers temps de la collection, les collectionneurs se sont toujours sentis concernés par leurs doutes, leur méfiance envers le marché et, plus généralement, par une réflexion sur la maïeutique des œuvres. Il s'agit tant de mettre en scène le moment de la création, l'avènement d'une idée, son cheminement que de montrer des artistes en train de créer.

a. Métaphores artistiques

Réflexion sur la création en train de ce faire, ces œuvres sont l'incarnation du cheminement qui conduit de la naissance d'une idée à sa réalisation. Le remake de Mika Rottenberg, *Sneeze*, est redoublé d'une mise en scène de la création elle-même. Cette œuvre semble incarner, de façon littérale, le surgissement d'une idée. C'est précisément ce moment de surgissement qui se donne à voir lorsque les deux acteurs éternuent et expulsent, notamment, une ampoule. Visuellement, l'artiste ambitionne ainsi de donner une illustration visuelle de ce moment précis où l'idée advient.

L'œuvre de Carolina Saquel⁵⁷⁷ *Pentimenti*⁵⁷⁸ s'inscrit dans une recherche sur l'histoire du portrait et définit « la pose comme métaphore de la construction de toute œuvre⁵⁷⁹ ». Cette pose est ici celle du cheval qu'elle filme longuement en plan fixe et qui se plie aux exercices demandés. Le dressage, qui demande patience et persévérance, devient dans sa démarche une métaphore de la création d'un œuvre.

⁵⁷⁵ Né en 1979.

⁵⁷⁶ Sébastien Caillat (né en 1979), *Une histoire sans gravité*, 2006, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 17 minutes. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 16, p. 70.

⁵⁷⁷ Née en 1970.

⁵⁷⁸ Carolina Saquel (née en 1970), *Pentimenti*, 2004, film 16 mm numérisé, projection à canal unique, son, couleurs, 8 minutes et 36 secondes. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 16, p. 71.

⁵⁷⁹ SAQUEL Carolina, dans NEVEUX Pascal (dir.), *Body and soul : regard sur une collection privée*, op.cit., p. 12.

Ces deux œuvres incarnent deux volontés de réfléchir sur le geste créatif et de lui donner une forme visuelle. Elles sont des métaphores de la création d'une œuvre.

b. *Créer avec les mains*

Les mains, filmées par les artistes, sont aussi comme une métaphore de la création en train de se faire. Partant de l'idée très simple que c'est avec les mains que se fait la création, certains artistes les mettent scène pour montrer le geste créatif. Deux œuvres historiques dans la collection traitent notamment du langage des signes et proposent une réflexion sur la traduction et la création. L'œuvre la plus emblématique de cet ensemble est *Mixed Reviews*⁵⁸⁰ de Christian Marclay⁵⁸¹. Il y filme un acteur sourd lisant en langue des signes un assemblage de textes de plusieurs revues musicales. Dans ces textes, l'artiste note de nombreuses métaphores visuelles pour parler de sons dont les gestes en langue des signes rendent compte. Il s'agit ainsi, dans un rapport synesthésique, de montrer les différents liens qui peuvent se tisser entre les sens et le langage et que la langue des signes peut traduire, visuellement ou intellectuellement.

Une autre œuvre historique de la collection s'intéresse également au langage des signes. Gary Hill⁵⁸² dans *Goats & Sheep*⁵⁸³ donne à voir et à entendre un même texte. Les mains filmées en gros plan et en noir et blanc traduisent le texte qui est lu par une voix masculine, hors du cadre. Cette voix masculine, résonante et répétitive, vient redoubler le langage des mains et le spectateur cherche alors à trouver des points de contact entre ce qu'il entend et ce qu'il voit. Le texte, qui met en avant la dualité des mots « gauche » et « droite » en anglais redouble ainsi la dualité des deux langages, un visuel et un sonore. L'image des mains qui traduisent ce langage, très belles et très sculpturales⁵⁸⁴, semblent travailler une matière invisible pour créer du sens.

*Le Magicien*⁵⁸⁵ filmé par Yto Barrada⁵⁸⁶ crée également avec ses mains. Elle présente un prestidigitateur d'âge mur, dont les tours semblent aussi usés que la veste qu'il porte. Ce magicien fatigué, dont les mains sont le point nodal de l'image incarne alors une métaphore de la création artistique. L'image de la création qui se dessine en creux est, à l'image des tours du magicien, maladroite, précaire, incertaine et faite à avec des bouts de ficelles qui, pourtant, permettent de véhiculer une émotion au spectateur.

⁵⁸⁰ Christian Marclay (né en 1955), *Mixed Reviews*, 2000-2001, vidéo analogique numérisée, projection à canal unique, son, couleurs, 30 minutes, exemplaire 2/6. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 16, p. 71.

⁵⁸¹ Né en 1955.

⁵⁸² Né en 1951.

⁵⁸³ Gary Hill (né en 1951), *Goats&Sheep*, 2001, vidéo analogique, projection à canal unique, noir et blanc, 11 minutes et 50 secondes, exemplaire 39/100. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 16, p. 72.

⁵⁸⁴ L'artiste a une formation de sculpteur.

⁵⁸⁵ Yto Barrada (née en 1971), *le Magicien*, 2003, bétacam numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 18 minutes, exemplaire 8/9. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 16, p. 72.

⁵⁸⁶ Née en 1971.

Enfin, un autre ensemble d'œuvres sont des performances filmées. Ces œuvres sont encore plus littéralement des mises en scène de la création en train de ce faire. L'indien Nikhil Chopra⁵⁸⁷ tout particulièrement fait un geste performatif en dessinant dans la rue de Srinagar, connue pour ses troubles politiques et sa forte présence policière. Dans la vidéo *Yog Rajchitakar visits Lal Chowk Srinagar*⁵⁸⁸ l'artiste incarne lui-même un personnage, inspiré de la figure de son grand-père Yog Raj Chitakar, dont les habits en tweed évoquent l'Inde britannique du XIX^e siècle⁵⁸⁹. La performance commence au moment où l'artiste revêt son costume, il marque ensuite dans les rues de la ville jusqu'à une place très fréquentée, où il dessine à la craie sur le bitume. Les passants, puis les policiers, s'agglomèrent alors rapidement autour de lui. Et la performance dure tant que les gens continuent à regarder la scène, bien après la réalisation du dessin. Dans cette ville où les tensions politiques, liées aux conflits frontaliers avec la Chine et le Pakistan, sont fortes le seul fait de dessiner dans l'espace public paraît suspect. En créant ce dessin éphémère au sol, il pointe la réaction policière démesurée et permet d'interroger la présence de l'art : le dessin lui-même fait-il œuvre sans la performance ?

Ainsi, ces différentes mises en scène d'artistes créant avec leurs mains sont liées à des questionnements sur la naissance et la définition d'une œuvre et le sens à donner au geste créatif.

c. *Les œuvres discursives*

Plusieurs œuvres majeures de cette collection, enfin, commentent une création en train de se faire. Ces œuvres bavardes proposent de réfléchir sur les trajectoires de la création artistique au moment même où celle-ci se fait. Ryan Gander⁵⁹⁰ tout d'abord dans *Things that mean things and things that look like the mean things*⁵⁹¹ met en scène le tournage d'un film au sein du British Museum. Il explique le projet de ce film face à la caméra dans un long entretien qui est entrecoupé par des vues du tournage au sein du musée. Presque sociologique, ce faux documentaire analyse certaines des habitudes de langages utilisées par les artistes en parlant de leur travail et le montage toujours identique de ces films sur l'art. Ce faux making-off est alors porteur d'un discours de réflexion sur la création elle-même et d'une autocritique de l'artiste. Dans la même lignée que Ryan Gander, d'autres artistes se mettent également en scène eux-mêmes pour discuter d'une œuvre en même temps qu'elle

⁵⁸⁷ Né en 1973.

⁵⁸⁸ Nikhil Chopra (né en 1973), *Yog Rajchitakar visits Lal Chowk Srinagar*, 2007, vidéo numérique, diffusion sur un écran plasma, son, couleurs, 12 minutes, exemplaire 1/7. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 16, p. 73.

⁵⁸⁹ NEW MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (ed.), *Rethinking Contemporary Art and Multicultural Education*, New York, Taylor & Francis, 2011, p. 85.

⁵⁹⁰ Né en 1976.

⁵⁹¹ Ryan Gander (né en 1976), *Things that mean things and things that look like the mean things*, 2008, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 26 minutes et 48 secondes, exemplaire 2/3. Capture d'écran de l'œuvre reproduite en annexe 16, p. 73.

se crée. Ces pièces, à la fois performatives, discursives et documentaires, présentent un groupe d'artistes en train de réfléchir sur le moyen de donner naissance à une œuvre. Koki Tanaka⁵⁹², dans *A piano played by 5 pianists*⁵⁹³, fait ainsi voir un groupe de musiciens qui réfléchissent ensemble à la manière de composer une pièce musicale à plusieurs en improvisant à partir d'un thème donné. Le groupe polonais Azzoro⁵⁹⁴, dans cette même perspective, se rassemble pour discuter à plusieurs de l'œuvre à créer. La vidéo, *Everything has been done 1*⁵⁹⁵, issue de la capture de cet événement constitue alors l'œuvre elle-même. Les membres du groupe se réunissent, face caméra, dans un cadre champêtre, pour s'interroger sur leur prochaine œuvre. Ils examinent et éliminent successivement toutes les idées qu'ils leur viennent à l'esprit en se rendant compte qu'elles ont déjà été réalisées par d'autres. Au terme de cette réflexion, ils concluent qu'en art, tout a déjà été fait et que la création originale n'est plus possible. Ces réflexions sont entrecoupées de rires moqueurs qui redoublent l'absurdité du discours et traduisent une prise de distance face à la course à la nouveauté qui anime les jeunes artistes.

Dans ces œuvres loquaces, le discours sur la création elle-même et la mise en scène de ce discours théorique permettent une réflexion et une forme d'autocritique, ou d'autoanalyse, qui les constituent comme œuvre. Si les collectionneurs partagent avec empathie certaines des réflexions sur la création des artistes, c'est peut-être, comme le note Marloes Krijnen parce que la création d'une collection est – au même titre que la création tout court – un geste émotionnel :

*Collectionner est une opération subjective et intuitive, et c'est là que réside sa spécificité. Comme l'expérience artistique, la collection procède de choix affectifs et personnels*⁵⁹⁶.

Finalement, c'est dans la recherche d'une émotion autre que ce situe un des points communs à l'ensemble de cette collection : l'autre géographique, l'autre artistique, l'autre générationnel... Cette analyse parcellaire de l'empathie dans les œuvres de la collection permet de mieux en cerner la cohérence et d'en dégager des axes thématiques forts.

⁵⁹² Né en 1975.

⁵⁹³ Koki Tanaka (né en 1975), *A piano played by fixe pianists*, 2012, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 57 minutes, exemplaire 4/5. Capture d'écran reproduite en annexe 15, p. 60.

⁵⁹⁴ Azzoro Group.

⁵⁹⁵ Azzoro Group, *Everything has been done 1*, 2003, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 12 minutes, exemplaire 3/4. Capture d'écran reproduite en annexe 16, p. 74.

⁵⁹⁶ KRIJNEN Marloes, « *Parmi les photographies* », dans KRIJNEN Marloes (dir.), *Le regardeur : la collection Neuflyze Vie*, Paris, Xavier Barral, 2013, p. 15.

Cette étude thématique permet de dessiner le contour d'une collection riche en thèmes et en esthétiques. Si l'influence du documentaire se fait parfois sentir dans des œuvres qui portent des interrogations géopolitiques fortes, c'est le modèle du cinéma qui s'impose dans la collection. L'art vidéo à la croisée des arts condense avec décomplexions des emprunts à toutes les formes artistiques. Cette pluridisciplinarité inhérente au médium est d'ailleurs ce qui en fait son intérêt pour les collectionneurs. En contrepoint de ces deux influences majeures des œuvres de la collection – le cinéma et le documentaire – des thématiques toutes personnelles ont été soulignées et toutes témoignent de l'omniprésence du registre de l'empathie. S'il est difficile de résumer une collection riche d'œuvres polysémiques dans des catégories thématiques arbitraires, il faut se plaire à imaginer que le visage de la collection se dessine à chaque fois sous un nouveau jour en fonction des fils sémantiques tirés. Ces derniers, notamment pointés par les commissaires d'expositions qui l'ont étudiée, permettent de donner un aperçu synthétique à la collection, à chaque fois renouvelée, dans le cadre d'une exposition.

Maintes fois posées aux collectionneurs, la question « qu'aimez-vous dans une œuvre vidéo ? » peut d'abord trouver une réponse dans le négatif. Car au terme de cet examen thématique, il est paradoxalement important de souligner que le thème dont traite une œuvre ne constitue pas un préalable à l'acquisition, pas plus que la nationalité de l'artiste ou la reconnaissance de références culturelles érudites. En creux, se dessinent un goût pour les œuvres référencées mais aussi, et surtout, pour celles qui mettent l'humain au cœur des problématiques, permettent de partager des émotions. Les collectionneurs résument ainsi la complexité intellectuelle qu'ils apprécient dans une œuvre vidéo en la comparant la lecture d'un livre.

Vous pouvez demander la même chose à propos des livres et d'autres œuvres. Quelqu'un a dit un jour que vous pouvez lire le même livre à vingt, trente ou quarante ans, vous découvrirez toujours quelque chose de nouveau. Le contenu d'une bonne œuvre d'art doit être vraiment riche. Plus l'œuvre est intéressante, plus elle est difficile à saisir. C'est la même chose avec l'art vidéo – à chaque visionnage, vous réalisez la multitude de significations, et tout ce que vous avez manqué lors des précédentes projections. Plus vous regardez l'œuvre, plus vous la découvrez ! Cela devrait être la particularité de chaque bonne œuvre d'art. La pièce doit avoir une certaine profondeur et une gravité durable... Parfois, une œuvre peut vraiment vous captiver au début puis, après un certain temps, vous réalisez qu'elle est en fait assez plate⁵⁹⁷.

⁵⁹⁷ “You could ask the same thing about books and other works. Someone once said that you can read the same good book in your twenties, forties and sixties, and you'll find something new with each reading. The contents of a good artwork

Finalement, il est possible de dire qu'ils aiment reconnaître dans une œuvre quelque chose qui les confronte à leur propre définition du médium.

*Après quinze ans d'expérience vidéo, nous avons produit notre propre définition de la vidéo. Nous aimons une œuvre si, selon nous, il s'agit véritablement d'une œuvre d'art vidéo et non d'un documentaire, d'un court-métrage ou d'un clip. Notre collection est le reflet de notre goût et de notre compréhension de ce qu'est la vidéo*⁵⁹⁸.

must be very rich. The more interesting it is, the harder it is to completely grasp it. It's the same with video works – with each viewing, you understand how multi-layered it is, and how much you missed the previous times you watched it. The more you watch it, the more you discover! That should be a feature of every good artwork. The piece must have depth and a gravitas that is enduring... Sometimes a work can really captivate you at first, but after a while, you realize that it's actually quite flat", traduction de l'auteur, ČIVLE Agnese, "A Collection That Fits Inside a Cupboard.", *Independent Collectors*, art.cité.

⁵⁹⁸ *"After fifteen years of some video experience, we have formed our own definition of what is video. We like a work if, in our opinion, it really is a video artwork, and not a documentary piece, short film or clip. Our collection is a reflection of our taste and understanding of what is video"*, traduction de l'auteur, ČIVLE Agnese, "A Collection That Fits Inside a Cupboard.", *Independent Collectors*, art.cité.

Chapitre 3 : Une collection à diffuser

Il y a deux sortes de collectionneurs, celui qui cache ses trésors, et celui qui les montre ; on est placard ou bien vitrine ; je suis vitrine.

Sacha Guitry, cité par Maurice Rheims, *Les Collectionneurs*, 1981⁵⁹⁹.

La définition d'une collection, donnée par Krzysztof Pomian, détermine, entre autres conditions, que les objets doivent être « exposés au regard⁶⁰⁰ ». La diffusion de la collection est donc une des conditions clés de sa définition. Pourtant, Sacha Guitry pointe « deux sortes de collectionneurs » : ceux qui « [cachent] » leur collection et ceux qui la « [montrent] ». En effet, tous les collectionneurs n'exposent pas leurs acquisitions dans un lieu public. Beaucoup, même, refusent de communiquer autour de celle-ci ou la cachent. L'étude de Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvauroux et Marion Vidal sur les collectionneurs français en 2015 publie notamment des chiffres sur la présentation des œuvres dans un contexte public. Il apparaît par exemple que 42 % des collections privées françaises ne prêtent aucune œuvre à des institutions pour une exposition⁶⁰¹. Par ailleurs, cette étude note que « [les œuvres] sont pour la plupart exposées au domicile du collectionneur⁶⁰² ». Seul un très petit nombre d'entre eux (8 %) possède en effet un lieu d'exposition pour y présenter leur collection⁶⁰³. Ainsi, si la majorité des collectionneurs choisissent avant tout de montrer leur collection dans un cadre privé c'est que, d'une part, rien ne les oblige à la présenter

⁵⁹⁹ GUITRY Sacha cité par RHEIMS Maurice, *Les Collectionneurs...*, *op.cit.*, p. 21.

⁶⁰⁰ POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux...*, *op.cit.*, p. 18.

⁶⁰¹ MOUREAU Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX Dominique et VIDAL Marion, *Collectionneurs d'art contemporain : des acteurs méconnus de la vie artistique*, art.cité, p. 10.

⁶⁰² *Ibid*, p. 3.

⁶⁰³ *Ibid*.

publiquement – c’est un choix qui leur appartient — et, d’autre part, que leurs acquisitions sont, pour la majorité d’entre eux, faites dans le but d’en jouir au quotidien. Pourtant, cette non-diffusion des collections privées en France est souvent pointée comme un mal spécifiquement français. Cette tendance des collections privées françaises, par rapport aux pays anglo-saxons notamment, à demeurer secrètes est soulignée par de nombreux auteurs :

C’est une spécificité française : les collectionneurs français, peu nombreux, préfèrent se cacher. D’abord, parce qu’ils redoutent les contrôles fiscaux. Mais aussi parce qu’afficher sa richesse ne fait pas partie des mœurs françaises comme le résume cet adage : “ pour vivre heureux, vivons cachés. ” [...] On dit souvent qu’il n’y a pas de collectionneurs en France. Il y en a beaucoup plus qu’on ne croit, mais ils ne se montrent pas, ou peu⁶⁰⁴.

Si la collection vidéo d’Isabelle et Jean-Conrad Lemaître est bien conservée dans un placard, elle n’y demeure pas enfermée pour autant. Ils s’inscrivent très certainement dans la catégorie des collectionneurs « vitrine » pensée par Sacha Guitry. C’est en effet une collection vivante, souvent montrée et exposée. Les collectionneurs eux-mêmes sont très actifs dans cette volonté de soutenir les artistes et de diffuser leurs œuvres. Ils résument ainsi leur démarche de collectionneurs :

Nous sommes des collectionneurs très actifs. Quand nous achetons une vidéo, nous ne la cachons pas – nous la montrons, nous la partageons⁶⁰⁵.

L’ensemble de leurs activités pour et autour de la collection constitue une forme d’engagement qui est pensée par l’étude de Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox et Marion Vidal. Celui-ci se caractérise par une implication marquée dans le monde de l’art, une connaissance affutée de ses acteurs et de ses mécanismes et par une forte visibilité au sein de celui-ci. Cette étude a entre autres permis de révéler, contrairement aux idées reçues, un engagement fort des collectionneurs sur la scène artistique française, une implication qui dépasse amplement la seule acquisition.

Fait marquant principal : c’est l’engagement des collectionneurs, notamment du petit collectionneur. Le collectionneur n’est pas un simple acheteur passif, détenteur

⁶⁰⁴ GRANET Danièle et LAMOUR Catherine, *Grands et petits secrets du monde de l’art*, Paris, Pluriel, 2011, p. 333-335.

⁶⁰⁵ “*We are very active collectors. When we buy a video work, we don’t hide it – we show it, we share it*”, traduction de l’auteur, ČIVLE Agnese, “A Collection That Fits Inside a Cupboard.”, art.cité.

*d'œuvres, mais il a un rôle actif dans la valorisation du travail de l'artiste*⁶⁰⁶.

L'engagement d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître pour la diffusion de leur collection se cristallise autour de plusieurs pôles. Les expositions constituent l'engagement le plus visible et le plus prenant de cette diffusion de la collection. À partir de l'exposition fondatrice à La maison rouge, les expositions et les cycles de projections se sont multipliés faisant ainsi de la collection Lemaître une des plus montrées en France. Cet engagement se traduit aussi par la création d'un prix dédié à l'art vidéo, d'un festival d'art vidéo et de très nombreuses actions en faveur des artistes et des institutions qu'il est important de présenter.

3.1 La première exposition de la collection : « Une vision du monde », La maison rouge, Paris, 2006⁶⁰⁷.

Dans le cadre de la préparation de l'exposition *l'Intime, le collectionneur derrière la porte*⁶⁰⁸ qui est l'exposition inaugurale de La maison rouge en 2004, Antoine de Galbert et Paula Aisemberg rendent visite à de nombreux collectionneurs privés. Ils vont notamment chez Isabelle et Jean-Conrad Lemaître qui vivent alors à Londres. Dans leur appartement, ils voient surtout la collection de photographies, quelques sculptures et quelques peintures, mais ne demandent pas à voir la collection, alors naissante, d'œuvres vidéographiques. Moins séduits, sans doute, par cette collection que par les autres qu'ils sélectionnent ensuite pour l'exposition, ils passent alors leur chemin sans connaître le contenu du placard qui renferme la collection vidéo. Pourtant, c'est bien à La maison rouge que, quelques années plus tard, la collection Lemaître sera exposée dans l'intégralité des espaces (environ 1 200 m²). Elle s'insère ainsi dans le cycle de programmation d'exposition de collections privées que la fondation propose depuis son ouverture. Cette première exposition est à la fois une révélation et un geste relativement nouveau à l'époque qu'il convient d'interroger.

⁶⁰⁶ AZIMI Roxana « Collectionneurs d'art contemporain », *Le Quotidien de l'art*, 29 mai 2015, p. 9-10.

⁶⁰⁷ *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, Paris, La maison rouge — Fondation Antoine de Galbert, 19 février-14 mai 2006. Commissaire de l'exposition : Christine VAN ASSCHE.

⁶⁰⁸ LA MAISON ROUGE, *L'Intime, le collectionneur derrière la porte*, op.cit.

3.1.1 Une collection qui se révèle

La collection vidéo se construit à Londres où les collectionneurs présentent parfois leurs acquisitions d'œuvres d'images en mouvement à de petits groupes de collectionneurs ou de *Patrons*⁶⁰⁹ de la Tate et de nombreux autres musées. Pourtant, cette collection n'avait jamais été jusque-là étudiée comme un ensemble par un commissaire d'exposition ni montrée dans un lieu ouvert au public. En cela, l'exposition de 2006 constitue un évènement majeur.

a. Une révélation pour les collectionneurs

L'exposition à La maison rouge marque un véritable tournant dans la connaissance de la collection par le public, mais aussi et surtout dans l'approche qu'a le couple de sa propre collection. Elle a été pour eux un bouleversement majeur dans leur vie, les obligeant à sortir de leur discrétion et de leur éloignement londonien pour traverser une phase de médiatisation. C'est enfin et surtout le moment qui les propulse en tant que véritables collectionneurs sur la scène artistique parisienne.

*Grâce à La maison rouge, nous avons peut-être été tirés de notre discrétion protestante, et alors londonienne, pour agir encore plus*⁶¹⁰.

Au moment de l'exposition, ils comprennent alors que les œuvres qu'ils achètent depuis quelques années forment une collection. De nombreux autres collectionneurs s'interrogent notamment sur cet instant où ils ont pris pleinement conscience que leur collection forme un ensemble et que le fait d'acheter des œuvres est effectivement un geste actif et construit⁶¹¹. Pour Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, cette prise de conscience a eu lieu pendant l'exposition de La maison rouge. S'ils n'ont jamais eu l'envie de collectionner pour acquérir un statut et une reconnaissance sociale – dont ils disposaient déjà par ailleurs – cette exposition les a, peut-être malgré eux, fait entrer dans le cercle restreint des collectionneurs actifs et importants de la scène parisienne.

Leur collection se déploie alors dans un ensemble nouveau, considérablement plus grand que leur appartement londonien et un rapport nouveau de dialogue entre les œuvres s'instaure. Si, chez eux, leurs œuvres n'étaient vues que successivement, elles s'offrent ici dans un rapport de proximité, de confrontations et de dialogues.

⁶⁰⁹ Les *Patrons* de la Tate sont un groupe de soutien proche des sociétés d'Amis de musées en France.

⁶¹⁰ AZIMI Roxana, « Entretien avec Isabelle et Jean-Conrad Lemaître », art.cité.

⁶¹¹ Ces interrogations sont notamment retranscrites par DE MAISON ROUGE Isabelle, *10 clefs pour collectionner l'art contemporain, op.cit.*, p. 12.

Et pour la première fois, nous avons vu de nos propres yeux plusieurs de nos œuvres réunies – car nous avions vu en général nos œuvres individuellement. Tout d’un coup, elles sont au mur, dans un espace de 2000 mètres carrés !⁶¹²

Cette révélation, d’une collection qui s’expose elle-même, et de nouvelles lignes thématiques qui la parcourent les encourage d’une part à s’investir plus encore dans le milieu de l’art et à poursuivre et même intensifier leurs acquisitions avec un regard plus sûr.

b. Un premier regard extérieur sur la collection

De façon tout à fait nouvelle pour eux, l’ensemble de la collection a été montré à une personne extérieure qui avait la charge d’assurer le commissariat de l’exposition. Jusqu’à cette date, ils sélectionnaient eux-mêmes les œuvres à montrer aux différents publics : amis, collectionneurs ou professionnels qui leur rendaient visite à Londres. C’est Christine Van Assche, historienne de l’art et conservatrice en chef, responsable des Nouveaux Médias au Musée national d’art moderne – Centre Pompidou, qui propose pour la première ce projet d’exposition à Antoine de Galbert. Le commissariat lui est ensuite confié. Son rôle fondamental au moment l’exposition dans la constitution d’axes thématiques forts au sein de cette collection, est souvent rappelé par les collectionneurs :

Nous, en tant que collectionneurs, nous fonctionnons beaucoup au coup de cœur, sans avoir de ligne directrice au préalable, mais au final on trouve un fil conducteur qui relie les pièces de notre collection. C’est d’ailleurs ce lien que Christine Van Assche avait si bien réussi à tirer lors de la présentation d’une partie de notre collection à La maison rouge. Jusqu’alors, nous n’en avons pas conscience nous-mêmes⁶¹³.

Parmi ces axes thématiques, elle pointe notamment l’importance des questionnements géopolitiques, et des conflits issus de la mondialisation des échanges dont les collectionneurs n’avaient pas clairement conscience. Bien sûr, ils savent qu’ils font l’acquisition d’œuvre d’artistes étrangers, mais cette problématique géopolitique ne leur était jamais apparue lisiblement dans la collection.

⁶¹² “*And for the first time, we saw with our own eyes several of our works together – because we had usually watched them individually. All of a sudden, they’re on the walls – and there are 2000 square meters of them!*”, traduction de l’auteur, CIVLE Agnese, “A Collection That Fits Inside a Cupboard.”, art.cité.

⁶¹³ DOCQUIERT Françoise, *Paroles de galeristes*, op.cit., p. 44.

Cette vision, pour la première fois distanciée, extérieure et historique sur les œuvres permet ainsi de faire surgir de nouvelles lignes thématiques et modifie la vision des collectionneurs eux-mêmes sur leur collection. Elle leur permet ainsi de faire des associations entre différentes pièces auxquelles ils n'avaient jamais songé. Et les partis pris politiques et humains qui sous-tendent la collection leur apparaissent alors comme tout à fait nouveaux. C'est aussi pour cette raison qu'ils refusent catégoriquement d'assurer eux-mêmes le commissariat de leurs expositions :

Nous ne sélectionnons jamais les œuvres pour les expositions nous-mêmes car elles nous sont toutes très chères. Nous laissons toujours un commissaire d'exposition opérer le choix. Ce processus est passionnant, et vous pouvez apprendre tant sur votre collection et sur vous-même au cours de ce processus⁶¹⁴.

Cette volonté de confier leur collection à une commissaire d'exposition qualifiée sera leur principale exigence pour l'organisation de leurs futures expositions.

c. Une révélation pour la critique et le public

La première médiatisation de la collection permet de la faire connaître non seulement des collectionneurs eux-mêmes, mais aussi du public et de la critique. L'exposition bénéficie d'une très forte médiatisation dont témoigne la revue de presse constituée à l'époque par La maison rouge⁶¹⁵. Cette forte médiatisation de la collection et le succès critique de l'exposition permettent de faire connaître la collection d'un large public, mais aussi des professionnels du monde de l'art. Dans le sillage de cette exposition initiale, de nombreuses expositions et cycles de projections, tant en France qu'à l'étranger, sont programmés.

⁶¹⁴ “*We never select works for exhibitions ourselves because they are all very dear to us. We always let a curator do this. The process is exciting, and there is so much that you can learn about your collection and yourself while going through it*”, traduction de l'auteur, ČIVLE Agnese, “A Collection That Fits Inside a Cupboard.”, art.cité.

⁶¹⁵ Le sommaire de cette revue de presse est reproduit en annexe 23, p. 97-103.

3.1.2 Exposer une collection privée

L'exposition monographique d'une collection privée est un geste qui, même dix années après celle de La maison rouge, demeure rare et singulier. Dans cette perspective, la fondation créée par Antoine de Galbert qui ouvre ses portes en 2004 contribue fortement à désinhiber le rapport qu'entretient le monde de l'art avec les collections privées. Quelques expositions fondatrices, dans des lieux publics, permettent aussi de prendre conscience de la richesse patrimoniale des collections privées. Pourtant, il ne faut pas manquer de s'interroger sur les raisons qui poussent d'une part des lieux ouverts au public à construire des expositions monographiques de collections privées et à les présenter comme telles. D'autres parts, les enjeux pour les collectionneurs qui se lancent dans ces expositions sont aussi à analyser.

a. Les collections privées qui s'exposent

Une exposition fondamentale fait date dans la reconnaissance des collections privées d'art contemporain par les institutions et la connaissance qu'en a le public. Il s'agit de l'exposition *Passions Privées*⁶¹⁶ organisée par Suzanne Pagé au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1995-1996. C'est grâce à cette exposition fondamentale et au travail de défrichage amorcé en amont de l'exposition que la richesse des collections privées en France, modernes et contemporaines, est pour la première fois montrée dans une institution publique. Pour cela, l'équipe du musée visite plus de trois cents collections privées et en retiennent 92 pour l'exposition. Dans la lignée de cette exposition fondatrice, plusieurs événements permettent le développement des expositions de collections privées. Deux colloques sont notamment organisés au Musée du Louvre, en 2000 et 2002, qui soulignent l'importance des collections privées dans la constitution des collections publiques⁶¹⁷ et interrogent le fait de les exposer⁶¹⁸.

La création de La maison rouge – fondation Antoine de Galbert, parallèlement à plusieurs autres fondations privées comme celle de Claudine et Jean-Marc Salomon créée en juin 2001, joue un rôle majeur dans l'exposition des collections privées. Fondée en 2000, et reconnue d'utilité publique en 2003, la fondation s'installe autour de la maison rouge, au 10 boulevard de la Bastille à Paris où elle ouvre au public en 2004. Le programme d'expositions qui est pensé depuis son ouverture inclut une exploration, à raison d'au moins une exposition par an, des collections privées françaises et

⁶¹⁶ MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, *Passions privées : collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, [Exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, décembre 1995 — mars 1996], Paris, Paris musées, 1995.

⁶¹⁷ MUSEE DU LOUVRE (dir.), *L'avenir des musées : actes du colloque* organisé au Musée du Louvre par le Service culturel, les 23, 24 et 25 mars 2000, Paris, Réunion des musées nationaux Musée du Louvre, 2001.

⁶¹⁸ *Du privé au public : les paradoxes des musées de collectionneurs*, Paris, Musée du Louvre, 20 mars 2002, cité par LEVY Tatiana, *Le collectionneur et sa créature*, op.cit., p. 147.

internationales. Son objectif est alors de contribuer « à faire découvrir des collections dont l'authenticité est indiscutable⁶¹⁹ ».

Ce fonctionnement et ce parti pris, singuliers à la fois pour une fondation privée et pour un centre d'art sont généralement soulignés comme une entreprise salubre pour la connaissance des collections privées en France :

De façon singulière, cette fondation ne se donne pas pour vocation d'abriter la collection d'Antoine de Galbert, mais doit fonctionner comme un centre d'art qui présente des expositions temporaires, principalement autour du thème de l'initiative privé, qui témoignent de la relation du collectionneur avec ses œuvres. Une première en France qui doit donner au public le plus large possible un aperçu des collections particulières internationales...⁶²⁰

Le programme d'exposition se fait chaque fois en lien étroit avec les collectionneurs qui sont consultés pour l'ensemble des choix de mises en espace de leurs œuvres. Antoine de Galbert justifie ainsi cette implication des collectionneurs dans les expositions :

Notre intention est de montrer de grandes collections internationales. Ce sont des collections pointues et respectées dans leurs domaines particuliers, celui de la vidéo, de l'art brut ou de l'art conceptuel par exemple. Ce ne seront pas des extraits de pages de catalogues de Christie's, mais de vraies démarches personnelles de collectionneurs⁶²¹.

La démarche de La maison rouge et le choix d'impliquer les collectionneurs au processus de création de l'exposition permettent ainsi d'apaiser le rapport du public aux collections privées. Ce lieu a très certainement contribué à rendre ces collections plus accessibles intellectuellement comme physiquement et à écarter la gêne qui biaisait le rapport des collectionneurs à la médiatisation de leurs collections.

D'autres initiatives sont également à souligner dans cette lignée. L'Association pour la diffusion internationale de l'art français (ADIAF) qui se constitue autour de Gilles Fuchs en 1994 met notamment en place un cycle d'expositions triennales à partir de 2004, « De leurs temps », en partenariat avec un musée de région à chaque fois renouvelé. Ce cycle d'expositions, initié par Michel Poitevin, ambitionne de montrer la richesse de la création française et des collections en exposants

⁶¹⁹ DE GALBERT Antoine, « Avant-propos », dans VAN ASSCHE Christine, *Une vision du monde*, op.cit., p. 11.

⁶²⁰ VAN HAGEN Susanne, GLUDOWACZ Irène et CHANCEL Philippe, *Chercheurs d'art : 22 collectionneurs au service de l'art*, op.cit., p. 195.

⁶²¹ DE GALBERT Antoine cité dans LEVY Tatiana, *Le collectionneur et sa créature...*, op.cit., p. 72.

les acquisitions récentes d'une partie de ces adhérents.

En regard de ces initiatives, publiques et privées, il est intéressant de souligner que peu de collections privées françaises ont finalement bénéficié d'une exposition monographique dans un lieu majeur de diffusion de l'art contemporain. Même si quelques exemples significatifs sont à souligner, comme l'exposition de la collection vidéo de François Pinault au Tri Postal de Lille⁶²² en 2007-2008 et celle de sa collection d'arts plastiques en 2009 au Palais des Arts de Dinard⁶²³. D'autres grandes collections privées ont parfois été exposées dans des institutions publiques comme celle d'Agnès B au LaM de Villeneuve d'Ascq⁶²⁴, la collection Michel et Colette Poitevin à Lasécu de Lille⁶²⁵, celle de Jean-Philippe et Françoise Billarant⁶²⁶ à Villeurbanne ou encore celle de Florence et Daniel Guerlain dans le cadre de leur dotation au Musée national d'art moderne⁶²⁷. Les exemples restent néanmoins peu nombreux et la collection Lemaître est l'une des dix grandes collections françaises à en avoir bénéficié. Enfin, si La maison rouge par exemple associe étroitement les collectionneurs au processus de l'exposition, il y a toujours un risque pensé par Tatiana Levy et ressenti par les collectionneurs à confier sa collection à une institution. En effet, « par les expositions, l'Institution peut devenir l'interprète [de la collection]⁶²⁸ ».

b. Pourquoi exposer une collection privée ?

L'exposition d'une collection privée présentée comme telle est à la fois un geste rare qu'il convient d'interroger. C'est avant tout un paradoxe que souligne Tatiana Levy puisqu'au départ « le collectionneur privé n'a pas pour ambition [...] de rendre publique sa collection ⁶²⁹ ». Il collectionne pour lui sans penser ni à l'exposer ni à la prêter. Pourtant, cette « publicisation⁶³⁰ » des collections privées définie par Tatiana Levy comme « l'action de rendre publique une collection qui était jusqu'alors privée⁶³¹ » prend une place de plus en plus importante sur la scène culturelle française. Dans cette définition, il apparaît que le collectionneur qui achète des œuvres pour son compte ne souhaite pas pour autant les dissimuler au regard du public. Ainsi, « le collectionneur s'approprie, mais ne prive pas nécessairement la collectivité de l'œuvre⁶³² ». Cette action de rendre publique la

⁶²² BOURGEOIS Caroline (dir.), *Passage du temps : collection François Pinault Foundation*, op.cit.

⁶²³ *Qui a peur des artistes ?*, Dinard, Palais des Arts de Dinard, 2009.

⁶²⁴ *Un regard sur la collection d'Agnès B*, Villeneuve d'Ascq, LaM, 2015.

⁶²⁵ *Collection Colette & Michel Poitevin*, Lille, Lasécu, 31 janvier au 7 mars 2015.

⁶²⁶ *Le bel aujourd'hui : œuvres d'une collection privée*, Villeurbanne, Nouveau musée-Institut-FRAC Rhône-Alpes, 21 novembre 1997 — 28 février 1998

⁶²⁷ *Donation Florence et Daniel Guerlain*, Paris, Musée national d'art moderne, 2014.

⁶²⁸ LEVY Tatiana, *Le collectionneur et sa créature...*, op.cit., p. 147.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² GLEIZAL Jean-Jacques cité dans LEVY Tatiana, *Le collectionneur et sa créature...*, op.cit., p. 15.

collection peut s'exprimer de nombreuses façons : en prêtant des œuvres, en exposant la collection, en donnant des œuvres à des institutions ou en créant une fondation notamment. Tatiana Levy pose alors l'hypothèse que ce contexte nouveau de monstration des œuvres, c'est-à-dire présentées comme des œuvres appartenant ou provenant d'une collection privée, change leur horizon de réception :

Par la publicisation de sa collection privée, le collectionneur crée un nouvel espace public en proposant un nouveau modèle de médiation⁶³³.

Ce nouvel espace, entre le privé et le public, permet alors d'envisager différemment, pour le spectateur, le rapport à l'œuvre. Celle-ci est pensée comme potentiellement patrimoniale et à la fois comme un objet purement privé que le visiteur cherche à imaginer dans un univers domestique. Elle est aussi l'incarnation d'une activité culturelle et sociale : le fait de collectionner s'incarne dans l'œuvre.

Le collectionneur amateur d'art moderne et contemporain, par la "publicisation" de sa collection privée, offre un nouveau modèle de médiation culturelle, dans lequel le médiateur – c'est-à-dire le collectionneur – diffuse à la fois l'œuvre d'art et une pratique culturelle de celle-ci, et ce dans un nouvel espace intermédiaire abolissant les frontières entre la sphère privée et la sphère publique⁶³⁴.

En définitive, il est possible de dire, avec Tatiana Levy, qu'un collectionneur montre sa collection pour faire un geste politique qui s'inscrit dans un contexte social et qui ait valeur d'exemple. C'est aussi un geste qui répond à un désir intellectuel de transmettre : « en rendant publiques les œuvres de sa collection, [le collectionneur] transmet un regard, une passion, mais surtout il transmet un patrimoine⁶³⁵ ».

c. La valeur patrimoniale des collections privées

Avant d'être patrimoniale, une œuvre d'art s'inscrit dans de nombreux ensembles et états qui la constituent comme œuvre et dont la collection, privée ou publique, est l'un des sommets.

L'œuvre d'art appartient d'abord comme telle à l'histoire de l'art, à la technique de l'artiste ou au marché international. Elle ne saurait devenir patrimoniale qu'à la condition que vienne s'y ajouter de l'extérieur une certaine pratique de la collection⁶³⁶.

⁶³³ LEVY Tatiana, *Le collectionneur et sa créature...*, op.cit., p. 17.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 18

⁶³⁶ LAMY Yvon cité dans LEVY Tatiana, *Le collectionneur et sa créature...*, op.cit., p. 115.

S'il est évident qu'une œuvre devient patrimoniale lorsqu'elle intègre une collection publique, il est plus difficile de l'admettre lorsqu'elle intègre une collection privée. La différence entre les collections privées et publiques est souvent notée au regard notamment des objectifs différents qui les animent :

Autres temporalités, autres objectifs. Si celui du Frac est de constituer une collection publique d'art contemporain qui se donne à lire comme un panorama de l'art actuel et de ses pratiques dans un contexte historique donné, la mission que se fixe librement le collectionneur n'engage que lui-même. Expression de coups de cœur, d'intuitions, de passions, forte d'une relation privilégiée avec l'œuvre et son auteur, la collection privée nous fait voir le monde par le prisme d'un regard sensible et particulier. Les dynamiques opératoires des deux collections diffèrent donc, mais elles sont portées par la même exigence, la même nécessité aussi d'encourager, d'accompagner et de soutenir la jeune création⁶³⁷.

Ainsi, l'objectivité des collections publiques semble s'opposer à la sensibilité des collections privées. Pourtant, les collections muséales françaises sont en partie constituées d'anciennes collections privées ce que soulignent de nombreux auteurs⁶³⁸. Une exposition⁶³⁹ en 1994⁶⁴⁰ et un colloque organisé au Louvre en 2000⁶⁴¹ revenaient notamment sur cette origine de nombreuses collections publiques. Dans cette histoire des collections, il est possible de noter, avec Tatiana Levy, que :

Si l'on s'attache à l'histoire des musées, à celle des œuvres qu'ils renferment et à l'histoire de l'art, on remarquera la place particulière que tient un de ses acteurs : le collectionneur privé⁶⁴².

Il ne s'agit pas tant ici d'entrer dans le détail de cette histoire des collections, mais plutôt de rappeler que l'exposition d'une collection privée, en la présentant comme telle en fait, déjà, une collection patrimoniale qui bien que privée nécessite d'être appréhendée comme telle. À ce titre, ces collections privées méritent d'être étudiées, conservées et transmises aux générations à venir.

⁶³⁷ NEVEUX Pascal (dir.), *Body and soul : regard sur une collection privée*, op.cit., p. 1.

⁶³⁸ Notamment POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux...*, op.cit., p. 8 et p. 303 et LEVY Tatiana, *Le collectionneur et sa créature...*, op.cit., p. 12-14.

⁶³⁹ Voir notamment GEORGEL Chantal, « De l'art et des manières d'enrichir les collections », dans *La Jeunesse des musées*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1994, p. 232-233.

⁶⁴⁰ *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Musée d'Orsay, 8 février - 7 mai 1994.

⁶⁴¹ MUSEE DU LOUVRE (dir.), *L'avenir des musées : actes du colloque*, op.cit.

⁶⁴² LEVY Tatiana, *Le collectionneur et sa créature...*, op.cit., p. 12.

3.1.3 Exposer l'art vidéo à La maison rouge : contraintes et enjeux scénographiques

À la suite de ces réflexions liminaires sur les enjeux de l'exposition d'une collection privée, il convient d'étudier la manière dont celle-ci a été montrée à La maison rouge – fondation Antoine de Galbert en 2006. L'exposition de la collection Lemaître à La maison rouge avait pour objectif de rassembler vingt-cinq œuvres d'images en mouvement dans les espaces d'exposition (environ 1200 m²)⁶⁴³. Exposer un nombre si important d'œuvres dans ces espaces, qui sont certes grands, constituait un véritable défi scénographique. Il s'agissait à la fois d'empêcher la contamination sonore et visuelle des œuvres entre elles, mais aussi de rendre lisibles les lignes thématiques définies par Mme Christine Van Assche.

Cette dernière pense notamment trois axes majeurs dans la collection : Poétique du monde, Politique de l'autre et Esthétique de l'échange. La première section met l'accent sur les questionnements géopolitiques (Atlas Group, Yaël Bartana, Fikret Atay...). Il s'agit de réunir dans cette section des enjeux issus de la mondialisation des échanges et des conflits. La deuxième section, Politique de l'autre, propose d'associer des œuvres qui s'intéressent à la figure de l'altérité, générationnelle, sociale ou géographique (Gillian Wearing). Dans la section Esthétique de l'échange, la commissaire de l'exposition rassemble des œuvres qui interagissent avec les moyens de communication et notamment les différentes formes de langages (Christian Marclay). Ces deux dernières sections convoquent chacune cinq œuvres et la première neuf œuvres. Enfin, les six dernières œuvres de l'exposition étaient montrées hors de ces sections, dans un programme de projections.

Les choix tant techniques que scénographiques pour montrer les œuvres ont marqué les esprits et cette exposition fait souvent figure de point de comparaison pour l'exposition d'œuvres d'art vidéo.

⁶⁴³ La liste des œuvres exposées à La maison rouge est reproduite en annexe 24, p. 104-107.

a. Le choix des scénographes

C'est avant tout aux scénographes qu'est revenue la mission de mettre en espace les catégories thématiques pensées par Christine Van Assche⁶⁴⁴. Cette mise en espace constituait alors un véritable défi comme le souligne Antoine de Galbert :

Montrer 25 œuvres vidéo dans une même exposition est un véritable pari ; pour nous aider à résoudre les nombreuses difficultés techniques et esthétiques, nous avons demandé au Bureau des Mésarchitectures d'en assurer la scénographie⁶⁴⁵.

Le cahier des charges qui détermine le choix des scénographes met ainsi l'accent sur plusieurs éléments fondamentaux⁶⁴⁶. Il est demandé aux scénographes d'accorder une attention toute particulière au choix des matériaux employés dans l'exposition qui doivent être : relativement peu coûteux, isolants (pour prévenir la pollution sonore) et inhabituels dans une exposition pour créer un effet de surprise chez le visiteur. Le choix de ces matériaux doit en outre permettre d'excellentes conditions d'attention chez le visiteur pour profiter pleinement des œuvres (la présence de sièges notamment). Parallèlement, des conditions spécifiques à la monstration des images en mouvement sont également requises. L'obscurité bien sûr doit pouvoir permettre de voir de la meilleure façon possible les œuvres de la collection tout en autorisant un système d'éclairage pour la lecture des cartels à l'entrée des salles. Le confort des spectateurs, physique et intellectuel, doit être de la même façon pris en compte. Enfin, ce sont les éléments techniques de l'exposition d'œuvres vidéographiques que les scénographes doivent résoudre. La présence du matériel audiovisuel (écran, projecteurs...) est à considérer dans les plans tout comme les contraintes sonores. Finalement, le plus grand défi de ce projet a été de permettre une relation physique des œuvres dans l'espace tout en évitant à la fois le cloisonnement des espaces et la contamination, sonore et visuelle, des œuvres. À l'issue de cet appel à projets, c'est le Bureau des Mésarchitectures qui est sélectionné. Ils présentent une mise en espace originale des œuvres vidéographiques qu'il convient à présent d'analyser.

⁶⁴⁴ Le plan de l'exposition est reproduit en annexe 25, p. 108-109.

⁶⁴⁵ DE GALBERT Antoine, « Avant-propos », dans VAN ASSCHE Christine, *Une vision du monde, op.cit.*, p. 11.

⁶⁴⁶ *Cahier des charges scénographie : Une vision du monde*, archives privées, La maison rouge, Paris.

b. Les choix de présentation

Le Bureau des Mésarchitectures est fondé en 2001 par Didier Faustino et Pascal Mazoyer. Il est complété au moment de l'appel à projets par Mathieu Herbelin. Ce bureau d'architectes propose des créer un réseau de modules de forme hexagonale, inspirés de la structure moléculaire des aldéhydes et des alvéoles des ruches, pour visionner les œuvres de la collection dans les meilleures conditions⁶⁴⁷. Ces structures modulaires permettent ainsi de s'adapter aux conditions d'exposition définies par les artistes sans pour autant clôturer les espaces. Le sol de ces cellules est recouvert d'une moquette rouge. Les cartels, jaunes fluorescents, sont éclairés par une lumière noire et disposés à l'entrée des modules. Enfin, ces espaces sont fermés par des rideaux en bandes de plastique PVC rouge qui tout en laissant voir l'intérieur des modules permettent d'isoler le son à l'intérieur des différents espaces⁶⁴⁸.

La mise en place technique des œuvres différencie les projections vidéo, les installations incluant des projections vidéo, les œuvres diffusées sur écrans plats et une installation film⁶⁴⁹. La seule œuvre présentée en projection de film 16 mm est *Gellert* de Tacita Dean. Pour les autres œuvres originellement en film 16 mm ou en bandes analogiques le choix a été fait de présenter leur version numérisée. Pour le cycle de projections à l'entresol de La maison rouge, les œuvres étaient projetées grâce à un projecteur 5 000 lumens. Les œuvres de la section « Esthétique de l'échange » étaient montrées dans des *black box* de forme conique, qui rappellent le faisceau de lumière du vidéoprojecteur, et installées dans la salle haute de La maison rouge. Un vidéoprojecteur 2 500 lumens a été utilisé pour chacune des œuvres de cette section. Enfin, plusieurs œuvres étaient montrées, conformément aux volontés transmises par les artistes, sur des écrans plats ou des moniteurs (Deller, Jacir, Reupke notamment). Certains de ces moniteurs étaient placés dans les cellules hexagonales et d'autres étaient directement situés dans les espaces d'expositions. Dans les cellules, les œuvres étaient principalement présentées en projections avec un vidéoprojecteur 1 200 lumens ou diffusées sur un moniteur. Seule l'installation à double canal d'Emily Jacir était conformément à ses instructions montrées sur un moniteur et en projection.

Cette attention particulièrement marquée aux détails techniques témoigne ainsi de la volonté, en 2006, de suivre au mieux les recommandations fournies par les artistes et de permettre aux spectateurs d'accéder aux œuvres dans des conditions de visibilité et de concentration optimales sans pour autant rompre le parcours thématique pensé par la commissaire de l'exposition.

⁶⁴⁷ Les plans de scénographie sont reproduits en annexe 26, p. 110-112.

⁶⁴⁸ Un plan de ces cellules est reproduit en annexe 27, p. 119-120.

⁶⁴⁹ Les données techniques des œuvres pour l'installation à La maison rouge sont reproduites en annexe 27, p. 113-120.

c. La gestion du son

La gestion du son a fait, dans ces partis pris scénographiques, l'objet d'une attention toute particulière. L'objectif principal était d'empêcher la contamination sonore des œuvres, dont certaines d'entre elles étaient très proches dans l'espace. Le choix des rideaux de bandes plastiques PVC qui fermaient les cellules de projection est particulièrement intéressant dans cette perspective. En effet, les bandes épaisses de plastiques permettent de bloquer la circulation du son dans l'espace sans empêcher pour autant la circulation du spectateur ou limiter son champ de vision. En effet, dans la grande salle polygonale de La maison rouge où cohabitaient treize œuvres, la gestion du son constituait un défi majeur. Pour varier le parcours et permettre de faire des liens visuels, toutes les œuvres n'étaient pas, de surcroît, montrées dans des cellules closes. Certaines étaient exposées dans des cellules ouvertes ou hors cellules. Les œuvres avec un volume sonore important étaient systématiquement présentées dans des cellules fermées par les rideaux de PVC. Pour les autres, le choix a été fait d'alterner les œuvres muettes ou avec un volume sonore réduit provenant directement du moniteur et de jouer avec la construction de l'espace. Par exemple, l'œuvre d'Isaac Julien, qui était montrée hors cellule, en projection, a été placée dans l'angle qui conclut la salle polygonale, et elle était séparée du reste de l'espace par les cloisons de cellules afin de limiter la circulation du son. De la même manière, il a été possible de montrer l'œuvre d'Aernout Mik hors cellule, en rétroprojection, avant tout parce que cette pièce est muette. Enfin, l'élément le plus intéressant de cette gestion du son a été l'utilisation de cloches à son pour deux œuvres (Fikret Atay et Yael Bartana) dont l'une était montrée dans une cellule ouverte et l'autre hors cellule⁶⁵⁰. L'utilisation, peu courante à l'époque, de ce matériel, a permis une meilleure confrontation visuelle des œuvres tout en évitant la contamination sonore.

La gestion du son a été l'un des éléments clés de l'appel à projets à destination des scénographes qui a permis de faire de cette exposition une réussite sur le plan de la présentation des œuvres. Au-delà de la gestion du son, l'ensemble des choix tant scénographiques que curatoriaux ont été salués par la critique⁶⁵¹.

⁶⁵⁰ La référence de ce matériel est disponible en annexe 28, p. 121.

⁶⁵¹ Par exemple : JUHASZ Pierre, « une vision du monde », *ParisArt*, 3 avril 2006.

3.2 Les autres expositions de la collection

Dans la foulée de cette première exposition à La maison rouge, les collectionneurs ont été très sollicités tant pour parler de leur collection (dans la presse, mais aussi dans divers événements publics) que pour l'exposer. Ces nombreuses expositions qui suivent celle inaugurale de La maison rouge sont encouragées par les collectionneurs pour qui il est très important de faire vivre la collection et notamment en l'exposant :

Exposer notre collection a trois avantages principaux : cela garde la collection en vie, cela donne de la visibilité aux artistes, et cela rend accessible la vidéo contemporaine au public⁶⁵².

Il s'agit tant pour eux de soutenir les jeunes artistes qu'ils acquièrent que de diffuser ce médium encore mal connu du grand public et d'avoir, à chaque fois, une vision renouvelée de leur collection. Cette volonté de montrer et de soutenir les jeunes artistes fait partie des fondements de leurs activités autour de la collection :

Ensuite, nous sommes heureux de voir nos œuvres installées et/ou projetées dans des institutions, et c'est l'une des raisons pour laquelle nous aimons prêter nos œuvres à des musées et centres d'art. Cela étant dit, nous les prêtons surtout car nous croyons qu'il est en partie de notre devoir de collectionneurs de promouvoir les artistes que nous soutenons. Comme vous le savez, nous achetons principalement des œuvres à des artistes émergents, donc cette promotion est encore plus importante. Et partager notre vision est aussi quelque chose d'assez stimulant⁶⁵³.

C'est parfois pour les artistes leur première exposition dans un lieu majeur de valorisation de l'art contemporain et souvent une expérience qui leur ouvre de nouvelles portes. Cette démarche d'exposition est aussi un moment de vie fort pour la collection qui permet de proposer de nouvelles lectures et mises en espaces des œuvres. Ce que les collectionneurs attendent ainsi, avant tout, des commissaires qui se penchent sur la collection est, dans la lignée de Christine Van Assche, « de faire

⁶⁵² “Exhibitions of our collection have three main advantages: it keeps the collection alive, it gives visibility to artists, and it offers accessibility to contemporary video for the public”, traduction de l'auteur, “Interviews Loop Committee: Jean-Conrad & Isabelle Lemaître”, Selected 9: Artists' film& video today, Barcelone, Loop Fair, 2014, p. 8-9.

⁶⁵³ “Then, we are happy to see our works installed and/or projected in institutions, and it is one of the reasons we enjoy lending to museums and art centers. This said, the core reason why we lend is that we believe it is part of our duty as collectors to promote the artists we support. As you know, we primarily buy works by emerging artists, so this promotion is all the more important. And sharing our vision is also something quite exciting”, traduction de l'auteur WEIL Benjamin, “Collecting video art: an interview with Isabelle & Jean-Conrad Lemaître”, art.cité.

une proposition construite à partir d'une vue globale de la collection et de percevoir une ligne⁶⁵⁴ ». Le lieu dans lequel est présentée la collection fait, de la même façon que le commissaire qui l'orchestre, l'objet d'une attention particulière. Il doit s'agir d'un « musée ou d'un centre d'art de bon niveau » et surtout permettre de bonnes « conditions de monstration des œuvres » en disposant notamment des « moyens techniques reconnus pour montrer de la vidéo »⁶⁵⁵.

Ce désir de montrer les œuvres et ces conditions pour les exposer se sont, jusqu'au mois de juin 2016, regroupés autour de treize projets d'expositions de la collection⁶⁵⁶. Parmi ces expositions, huit ont fait l'objet d'un catalogue ou d'une petite publication pour les accompagner⁶⁵⁷. Si la première des expositions s'est tenue à Paris, les deux autres expositions françaises de la collection ont eu lieu en régions (à Marseille et à Bourges). Pourtant, la grande majorité des expositions ont eu lieu à l'étranger, en Espagne notamment (trois expositions), en Allemagne, aux États-Unis, au Pérou et, enfin, en Chine.

3.2.1 En France

Dans la lignée de l'exposition à La maison rouge, la collection n'a été montrée que deux fois dans des institutions culturelles françaises.

a. Marseille, Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2006⁶⁵⁸

L'exposition au Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur a permis de rassembler de jeunes artistes (comme Carolina Saquel) et des artistes déjà reconnus (Dominique Gonzalez-Foerster). Cette confrontation générationnelle est enrichie par la ligne directrice de l'exposition qui est la « construction individuelle, sociale ou collective⁶⁵⁹ ». L'idée de cette exposition est également, comme le note Pascal Neveux de confronter deux collections aux objectifs différents et de souligner leurs points communs parmi lesquelles figurent « la même exigence, la même nécessité aussi d'encourager, d'accompagner et de soutenir la jeune création⁶⁶⁰ ».

D'un point de vue technique, enfin, l'exposition alternait les projections et les œuvres montrées sur

⁶⁵⁴ LEMAITRE Isabelle.

⁶⁵⁵ LEMAITRE Isabelle.

⁶⁵⁶ La liste des expositions de la collection est reproduite en annexe 5, p. 9.

⁶⁵⁷ Les références des catalogues des expositions de la collection sont reproduites en annexe 22, p. 89-96.

⁶⁵⁸ *Body and soul : regard sur une collection privée*, Marseille, Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur, 30 juin — 9 septembre 2006. Commissaire de l'exposition : Pascal NEVEUX.

⁶⁵⁹ NEVEUX Pascal (dir.), *Body and soul : regard sur une collection privée, op.cit.*, p. 2.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 1.

moniteur⁶⁶¹. En définitive, les antagonismes semblent avoir été au cœur de cette deuxième exposition française de la collection.

b. Bourges, Transpalette, 2011⁶⁶².

Cinq ans après les deux premières expositions françaises, certaines vidéos de la collection Lemaître sont exposées à Bourges au centre d'art Transpalette⁶⁶³. Dans la même démarche que celle au FRAC Provence-Alpes-Côte-D'Azur, cette exposition rassemblait des œuvres d'artistes connus (Ryan Gander, Uriel Orlow) et des œuvres plus récentes de jeunes artistes (Enrique Ramírez, Charlotte Moth). De dimensions beaucoup plus modestes que celle à La maison rouge, ces deux autres expositions françaises réunissent respectivement sept et huit œuvres. Elles contribuent néanmoins à faire connaître la collection et surtout à diffuser le travail de jeunes artistes en France.

3.2.2 *En Europe*

Si les collectionneurs sont français, leurs nombreuses années d'expatriation à l'étranger contribuent à expliquer la forte diffusion de la collection hors de France et notamment en Espagne.

a. San Sebastián, Tabacalera Donostia, 2007⁶⁶⁴.

La première de ces expositions espagnoles a été organisée, l'année suivant celle de La maison rouge, au centre d'art la Tabacalera Donostia dans la ville espagnole de San Sebastián. Orchestrée par Carolina Grau⁶⁶⁵, cette exposition réunit des œuvres, dont le point commun est, en miroir au lieu d'exposition situé dans une ancienne manufacture de tabac, d'être dans un entre-deux temporel, entre passé et avenir⁶⁶⁶. Comme dans les autres expositions de la collection, les œuvres de jeunes artistes (Fabien Giraud, Ulla von Brandebourg) rencontrent celles d'artistes historiques (Steve McQueen, Yang Fugond, Aernout Mik). Pour la première fois, cette exposition envisage les influences croisées entre la vidéo et les autres formes artistiques et notamment la danse (Fabien Giraud, Clemens Von Wedemeyer), le théâtre (Ulla Von Brandenburg, Catherine Sullivan).

Cette exposition ambitieuse (douze œuvres exposées) est la première occurrence des trois

⁶⁶¹ Le plan de l'exposition est reproduit en annexe 29, p. 122.

⁶⁶² *Déjouer l'espace : Une sélection de vidéos dans la collection Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, Bourges, Transpalette, 7 octobre – 29 octobre 2011. Commissaires de l'exposition : Damien SAUSSET, Jérôme COTINET-ALPHAIZE et Térésa FAUCON.

⁶⁶³ L'affiche de cette exposition est reproduite en annexe 30, p. 123.

⁶⁶⁴ *Électrons libres : sélection de vidéos de la collection Lemaître*, San Sebastián (Espagne), Tabacalera Donostia, 27 avril – 17 juin 2007. Commissaire de l'exposition : Carolina GRAU.

⁶⁶⁵ Historienne de l'art et commissaire d'exposition indépendante.

⁶⁶⁶ Le plan de l'exposition est reproduit en annexe 31, p. 124.

expositions espagnoles de la collection qui témoignent du fort attachement, culturel et social, des collectionneurs dans ce pays.

b. Kiel, Kunsthalle zu Kiel, 2008⁶⁶⁷.

C'est pourtant en Allemagne, dans la ville de Kiel, que la collection est exposée l'année suivante. Cette exposition donne lieu à un catalogue particulièrement original qui a le format d'une cassette VHS est qui est inséré dans une boîte de plastique translucide identique à celle qui protège les VHS⁶⁶⁸. Cette exposition est la plus ambitieuse après celle à La maison rouge et elle réunit vingt œuvres de la collection Lemaître dans la Kunsthalle de Kiel. Le parti pris des commissaires permettait de mettre en avant deux grandes lignes thématiques dans la collection : le caractère international de la collection d'une part et une prédominance des œuvres narratives de l'autre. Enfin, comme à La maison rouge, la place des questionnements géopolitiques (notamment le conflit israélo-palestinien) est soulignée.

c. Barcelone, Fundación Francisco Godia, 2012⁶⁶⁹.

À Barcelone, en 2012, la fondation Francisco Godia présentait une sélection de seize œuvres de la collection Lemaître grâce au commissariat de Natalie Viot⁶⁷⁰. Comme le suggère le titre de cette exposition, « The Eyes of the soul », elle ambitionne de faire de l'âme le point commun de plusieurs des œuvres de la collection. Cette exposition met pour la première fois l'accent sur certaines des thématiques majeures de la collection et notamment l'enfance. L'idée de cette exposition était « d'interroger le regard comme vision de l'âme, l'âme du monde, l'âme intime du collectionneur⁶⁷¹ ».

d. Gijón, Laboral – Centro de Arte y Creación Industrial, 2014⁶⁷².

L'exposition *Universo vídeo. La Magia de las Imágenes* a été organisée par Benjamin Weil au Laboral de Gijón en 2014. La ligne directrice de cette exposition était alors d'étudier la relation au

⁶⁶⁷ *Collection Videos & Films : Isabelle & Jean-Conrad Lemaître*, Kiel (Allemagne), Kunsthalle zu Kiel, 20 janvier – 2 mars 2008. Commissaire de l'exposition : Dirk LUCKOW.

⁶⁶⁸ Une vue de ce catalogue est reproduite en annexe 22, p. 92.

⁶⁶⁹ *The Eyes of the soul: colección Lemaître*, Barcelona (Espagne), Fundación Francisco Godia, 16 mai – 17 juin 2012. Commissaire de l'exposition : Nathalie VIOT.

⁶⁷⁰ Commissaire d'exposition indépendante.

⁶⁷¹ VIOT Nathalie (dir.), *The Eyes of the soul: colección Lemaître*, [Exposition, Barcelona (Espagne), Fundación Francisco Godia, 16 mai – 17 juin 2012], Barcelone, Fundación Francisco Godia, 2012, p. 2.

⁶⁷² *Universo vídeo. La Magia de las Imágenes*, Gijón (Espagne), Laboral – Centro de Arte y Creación Industrial, 11 avril 2014 – 1er juillet 2014. Commissaire de l'exposition : Benjamin WEIL.

réel que proposent les images et plus particulièrement les images en mouvement. Les douze choisies permettaient ainsi d'alterner une réflexion sur le médium lui-même et de l'autre de proposer des images quotidiennes dans lesquelles le spectateur se projette⁶⁷³.

3.2.3 Dans le monde entier

Ce parcours européen des œuvres de la collection se dédouble de plusieurs expositions internationales dont les quatre dernières qui ont eu lieu au printemps 2016 dans plusieurs villes chinoises sont l'acmé.

a. San Diego, University Art Gallery, 2008⁶⁷⁴.

À San Diego, l'Art Gallery de l'Université de Californie rassemblait, dans une exposition orchestrée par le commissaire d'exposition indépendant Stephen Hepworth, dix-huit œuvres de la collection sous le titre « Revolutions ». Comme de nombreuses autres expositions de la collection, elle mettait avant tout l'accent sur le caractère international des artistes représentés. Ainsi, le choix a été fait de présenter des œuvres à l'aspect documentaire marqué dans cette exposition. Par ailleurs, les vidéos étaient exposées dans des salles où elles étaient regroupées par deux et montrées alternativement ce qui imposait au visiteur de rester dans la durée pour voir l'ensemble des œuvres.

b. Lima, Museo de Arte de Lima (MALI), Centre Fundación Telefónica, 2010⁶⁷⁵.

L'exposition péruvienne de la collection était présentée, en 2010, conjointement dans deux lieux d'expositions : le Museo de Arte de Lima et le centre Fundación Telefónica. Le parti pris de cette exposition était de montrer de façon éclectique les avancées récentes du médium telles qu'elles s'incarnent dans la collection Lemaître. Les 23 œuvres sélectionnées permettaient là encore de mettre l'accent sur le caractère international de la collection et les partis pris géopolitiques.

⁶⁷³ WEIL Benjamin, Dossier de presse, 11 avril 2014, archives privées, collection Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, Paris.

⁶⁷⁴ *Revolutions : Selected Works from the collection of Isabelle and Jean-Conrad Lemaître*, San Diego (États-Unis), University Art Gallery, 28 mars – 17 mai 2008. Commissaire de l'exposition : HEPWORTH Stephen.

⁶⁷⁵ *VIDÉO XXI. Colección Lemaître*, Lima (Pérou), Museo de Arte de Lima (MALI), Centre Fundación Telefónica, 8 juillet – 3 octobre 2010. Commissaires de l'exposition : José Carlos MARIATEGUI et ATA (Alta Tecnología Andina).

c. Quatre expositions en Chine⁶⁷⁶.

Les quatre expositions en Chine, initiées par l'artiste Zhenchen Liu, au printemps 2016 marquent le point d'orgue de ce parcours international de la collection. Montrer la collection dans ce pays constituait un rêve pour les collectionneurs. Organisées en lien avec l'institut français et le festival Croisements, les quatre expositions de la collection se sont tenues simultanément dans quatre musées et centres d'art chinois : le Minsheng Art Museum de Pékin, l'Himalayas Museum de Shanghai, l'espace d'art 1905 Re-Creative Space à Shenyang et l'espace Usunhome à Chengdu⁶⁷⁷.

Ces nombreuses expositions tant françaises qu'internationales constituent une des particularités de cette collection privée. Les artistes soulignent généralement avec reconnaissance ce rôle de la collection dans la diffusion de leur travail :

C'est fondamental de faire vivre les œuvres ailleurs, hors de leurs maisons. Cela permet justement de déployer la collection dans l'espace pendant le temps de diffusion⁶⁷⁸.

3.3 Un engagement en faveur de l'art vidéo

Cet engagement en faveur de la diffusion du travail des jeunes artistes et de l'art vidéo se poursuit bien au-delà des seules expositions de la collection.

3.3.1 Prêter et montrer

Avant même d'avoir eu l'opportunité d'exposer leur collection d'œuvres en mouvement, les collectionneurs avaient pris l'habitude de prêter régulièrement les œuvres des expositions dans des institutions. Ce geste s'inscrit tout d'abord dans ce qu'ils reconnaissent être le rôle du collectionneur.

⁶⁷⁶ *Traces : International Video Collection of Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, Pékin (Chine), Beijing Minsheng Art Museum, 30 avril – 21 mai 2016. Commissaire de l'exposition : XIAOYAN Guo ; *Traces : International Video Collection of Isabelle and Jean-Conrad Lemaître*, Shenyang (Chine), 1905 Re-Creative Space, 7 mai – 17 juin 2016. Commissaire de l'exposition : XIAONING Cai ; *Welcome to my life : Moving Image from Isabelle et Jean-Conrad Lemaître Collection*, Shanghai (Chine), Shanghai Himalayas Museum, 4 mai – 6 juin 2016. Commissaire de l'exposition : LEE Yongwoo et YAN Art ; *Traces : International video collection of Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, Chengdu (Chine), Espace d'art Usunhome, 8 mai – 27 mai 2016.

⁶⁷⁷ Les affiches de ces quatre expositions sont reproduites en annexe 33, p. 126-129.

⁶⁷⁸ Carolina Saquel, entretien, annexe 17, p. 78-79.

*Nous croyons que notre rôle en tant que collectionneurs est de soutenir la création en acquérant des œuvres et en les montrant. Nous sommes toujours prêts à collaborer avec des institutions si cela apporte une certaine valeur*⁶⁷⁹.

Très tôt dans la constitution de la collection ils commencent à prêter des œuvres à de grandes institutions britanniques et françaises. Le premier prêt a été fait en 1988. Il s'agit d'une des premières sculptures de la collection, acquise à Londres, *Fire* de Shirazeh Houshiary, qui est prêtée en 1988 pour l'ouverture de la Tate de Liverpool. Le deuxième prêt majeur de cette période est fait en faveur du Jeu de Paume où Alfred Pacquement organise en 1991-1992 la rétrospective⁶⁸⁰ des œuvres de Marcel Broodthaers⁶⁸¹. Autre œuvre majeure de cette période, la *Cagette* de François Curlet a été prêtée en 1993 pour la Biennale de Venise⁶⁸². Ainsi, les prêts commencent très tôt dans la collection et ils se multiplient ensuite. Les collectionneurs confient notamment à de nombreuses reprises leurs œuvres de Richard Long mais aussi le tableau d'On Kawara⁶⁸³ qui est par exemple accroché dans l'exposition « Speed » à la WhiteChapel Art Gallery, Londres en 1998⁶⁸⁴. Progressivement, à mesure que la collection est connue, en France, les demandes de prêts dans des institutions françaises se multiplient. À titre d'exemple, l'œuvre de Valérie Favre⁶⁸⁵ est demandée pour l'exposition de l'artiste au FRAC Poitou-Charentes en 1992 et celle de Patrick Van Caekenbergh⁶⁸⁶ est exposée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles puis au Centre Création Contemporaine de Tours⁶⁸⁷. Ils prêtent également un ensemble d'œuvres pour une exposition sur le paysage au Musée de Cluny et notamment des œuvres : James Welling, Willie Doherty, Jean-Emile Laboureur, Gabriel Orozco, Eric Samakh et Richard Long.

Parallèlement à ces prêts dans des institutions publiques, ils participent activement au programme d'expositions triennales de l'ADIAF depuis la première qui a eu lieu en 2004 au Musée

⁶⁷⁹ “We believe that our role as collectors is to support creation by acquiring artists' works and showing them. We are always ready to make our contribution to institutions if it adds value”, traduction de l'auteur, “Interviews Loop Committee: Jean-Conrad & Isabelle Lemaître”, Selected 9 : Artists' film& video today, Barcelone, Loop Fair, 2014, p. 8-9.

⁶⁸⁰ GALERIE NATIONALE DU JEU DE PAUME, *Marcel Broodthaers : Galerie nationale du Jeu de Paume*, [Exposition, Paris, Jeu de Paume, 17 décembre 1991-8 juin 1992], Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1991.

⁶⁸¹ Marcel Broodthaers (1924-1976), *Pot Moule Coeur*, 1967, impression photographique sur toile, 61 x 41 cm, reproduite en annexe 12, p. 25.

⁶⁸² François Curlet (né en 1967), *Cagette*, marqueterie de tilleul et sycomore, 1990, 60 x 40 x 13cm, reproduit en annexe 12, p. 25.

⁶⁸³ On Kawara (1933-2014), *7 mai 1991*, liquitex sur toile, journal, 25.5 x 33 cm. Reproduction de l'œuvre en annexe 12, p. 27.

⁶⁸⁴ *Speed*, WhiteChapel Art Gallery, Londres, 11 septembre – 22 novembre 1998. Vues d'exposition reproduite en annexe 12, p. 27.

⁶⁸⁵ Valérie Favre (née en 1959), *Sans titre*, février 1991, installation, 66 poignées de tiroir et 66 cartels, 66 Modules de 30 x 30 cm, dimensions variables. Reproduction de l'œuvre en annexe 12, p. 34.

⁶⁸⁶ Patrick Van Caekenbergh (né en 1960), *Projet pour la tortue*, collage, 120 x 165 cm, 1990.

⁶⁸⁷ *Patrick van Caekenbergh* ; Paleis voor Schone Kunsten (Brussel) ; Centre de création contemporaine (Tours), au Palais des Beaux-arts à Bruxelles du 31 janvier au 8 mars 1992 et au CCC (Tours) du 27 mars au 24 mai 1992.

des Beaux-Arts de Tourcoing⁶⁸⁸. Au cours de cette première exposition, ils prêtent deux vidéos de leur collection ainsi que deux photographies. En 2007, à Grenoble⁶⁸⁹, ils présentent la vidéo de Sébastien Caillat, *Une Histoire sans gravité*⁶⁹⁰ ainsi que la photographie d’Alice Anderson, *Me as Peter*⁶⁹¹. À partir de 2010⁶⁹², ils cessent définitivement de prêter des photographies dans ce cycle d’exposition pour se concentrer sur les vidéos d’artistes reconnus dans un premier temps puis de jeunes artistes. Ainsi, pour l’exposition de 2010 ils proposent deux œuvres relativement anciennes de la collection vidéo : *Riyo* de Dominique Gonzalez-Foerster⁶⁹³ et *Déjeuner avec Marubi* d’Anri Sala⁶⁹⁴. Puis, pour les deux dernières expositions à ce jour du cycle, en 2013⁶⁹⁵ et 2016⁶⁹⁶, ils sélectionnent des œuvres vidéos de très jeunes artistes comme Moussa Sarr, Aurélien Froment, Arash Nassiri et Elina Brotherus.

Enfin, à l’issue de cette présentation des prêts des œuvres de la collection dans des institutions culturelles deux questions restent à soulever. Il apparaît tout d’abord que les vidéos sont moins souvent demandées par des institutions. Ce fait s’explique assez facilement. Les institutions s’adressent généralement directement aux artistes qui conservent un exemplaire d’artiste ou aux galeries plutôt qu’aux collectionneurs privés pour se faire prêter des vidéos. Enfin, la question de la donation des œuvres mérite ici d’être soulevée. À ce jour, Isabelle et Jean-Conrad Lemaître ont donné une œuvre de Patrick Van Caekenbergh au Musée national d’art moderne – Centre Pompidou en 2003⁶⁹⁷. La question d’éventuelles futures donations reste à jour en suspens puisque la collection est toujours en construction.

⁶⁸⁸ MUSEE DES BEAUX-ARTS EUGENE LEROY et ASSOCIATION POUR LA DIFFUSION INTERNATIONALE DE L’ART FRANÇAIS, *De leur temps : collections privées françaises*, [Exposition, Tourcoing, Musée des beaux-arts, 6 octobre-6 décembre 2004], Paris, Tourcoing, ADIAF, Musée des Beaux-Arts, 2004.

⁶⁸⁹ MUSEE DE GRENOBLE ET ASSOCIATION POUR LA DIFFUSION INTERNATIONALE DE L’ART FRANÇAIS, *De leur temps 2: Art contemporain & collections privées en France*, [Exposition, Grenoble, Musée de Grenoble, 7 juillet - 16 septembre 2007], Paris, Archibooks-Sautereau et ADIAF ; Grenoble, Musée de Grenoble, 2007.

⁶⁹⁰ Sébastien Caillat (né en 1979), *Une histoire sans gravité*, 2006, vidéo numérique, projection à canal unique, son, couleurs, 17 minutes. Capture d’écran de l’œuvre reproduite en annexe 16, p. 70.

⁶⁹¹ Alice Anderson (née en 1976), *Me as Peter*, Photographie, 2002, 78 x 53 cm, œuvre reproduite en annexe 12, p. 29.

⁶⁹² MUSEE D’ART MODERNE ET CONTEMPORAIN, FONDS REGIONAL D’ART CONTEMPORAIN ET ASSOCIATION POUR LA DIFFUSION INTERNATIONALE DE L’ART FRANÇAIS, *10 ans de création en France, le Prix Marcel Duchamp*, [Exposition, Strasbourg, Musée d’art moderne et contemporain de Strasbourg et Sélestat, FRAC Alsace, 6 novembre 2010 - 13 février 2011], Paris, ADIAF et Archibooks-Sautereau, 2010.

⁶⁹³ Dominique Gonzalez-Foerster (née en 1965), *Riyo*, 1999, film 35 mm numérisé, projection à canal unique, 10 minutes et 30 secondes, exemplaire 2/5. Capture d’écran de l’œuvre disponible en annexe 15, p. 59.

⁶⁹⁴ Anri Sala (né en 1972), *Déjeuner avec Marubi*, 1997, vidéo projection à canal unique, en boucle, son, couleurs, 47 secondes, exemplaire 1/6. Capture d’écran reproduite en annexe 13, p. 39.

⁶⁹⁵ MUSEE DES BEAUX-ARTS ET ASSOCIATION POUR LA DIFFUSION INTERNATIONALE DE L’ART FRANÇAIS, *De leur temps 4 : collections privées, regards croisés sur la jeune création*, [Exposition, Nantes, HAB Galerie, 12 octobre 2013 - 5 janvier 2014], Milan, Silvana editoriale ; Paris, ADIAF, 2013.

⁶⁹⁶ INSTITUT D’ART CONTEMPORAIN ET ASSOCIATION POUR LA DIFFUSION INTERNATIONALE DE L’ART FRANÇAIS, *Le temps de l’audace et de l’engagement : collections privées françaises*, [Exposition, Villeurbanne, Institut d’art contemporain, 12 mars-8 mai 2016], Villeurbanne, Institut d’art contemporain ; Milan, Silvana editoriale ; Paris, ADIAF, 2016.

⁶⁹⁷ Patrick Van Caekenbergh (né en 1960), *Kaartenhuis (Château de cartes)*, 05 juillet 1993, Carton, verre, métal, galon à franges, coton, papier, papier scotch, feutre, bois, 179,5 x 110 x 101 cm, Musée national d’art moderne, Paris, œuvre reproduite en annexe 12, p. 26.

3.3.2 Soutenir les artistes

Les collectionneurs ont tissé, depuis le début de la collection d'art contemporain à Madrid, des liens forts avec certains des artistes de la collection. Cette démarche d'hospitalité et d'accompagnement se poursuit au fil de leur déménagement avec la même volonté de soutenir les artistes.

À Bruxelles, notre domicile était ouvert aux artistes nationaux et internationaux. C'est là que nous avons vraiment commencé à faire connaître les artistes que nous apprécions, à jouer ce rôle de passeurs qui nous tient particulièrement à cœur⁶⁹⁸.

Cette accompagnement des artistes, et des jeunes en particulier, est très important. Bien sûr l'acquisition d'une œuvre est le soutien le plus visible et le plus significatif pour un artiste. Pourtant les collectionneurs affirment que parallèlement à ce geste il est important pour eux de diversifier les activités d'accompagnement : « Aujourd'hui, apporter à de jeunes artistes un soutien qui ne soit pas commercial est très important pour nous⁶⁹⁹ ». Cette aide permet à de jeunes artistes, parfois étrangers, de se sentir moins isolés dans un milieu social qu'ils connaissent mal. Ils les aident à nouer des contacts en jouant un rôle proche de celui d'un consultant. L'artiste Hayoun Kwon résume ainsi le rôle des collectionneurs :

Je me sens moins isolée car Isabelle et Jean-Conrad sont affectifs et aident beaucoup pour montrer et mettre en relation mon travail.

Cette aide prend différentes formes. Il s'agit d'une part, comme au début de la collection, de recevoir les artistes. Et, d'autre part, ils partagent leur connaissance du monde de l'art avec les artistes en leur apportant des conseils, du soutien mais aussi des contacts. Ce rôle de passeurs, fondamental pour eux, est souligné par de nombreux auteurs :

Passeurs anonymes, les Lemaître jouent un rôle discret, efficace, mais indispensable pour les jeunes artistes, et précieux pour les galeristes⁷⁰⁰.

Cet engagement en faveur des artistes se condense de façon visible autour de deux initiatives majeures : la création d'un prix et d'un festival vidéo.

⁶⁹⁸ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », *op.cit.*, p. 25.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁰⁰ PERREAU Yann et BIDERMAN Kevin, « Comme une image : entretien avec Isabelle et Jean-Conrad Lemaître », *Londres en mouvement, op.cit.*, p. 42.

Le prix Studio Collector a été initié par Isabelle Lemaître 2007⁷⁰¹. En collaboration avec le Fresnoy – Studio national des arts contemporains de Tourcoing il apporte une aide financière à un des étudiants de première ou de deuxième année. La construction du prix est originale. Chaque année Isabelle et Jean-Conrad choisissent un collectionneur différent qui accepte de désigner un lauréat parmi les artistes exposés à Panorama (l'exposition annuelle des productions des étudiants du Fresnoy) et de lui remettre le prix de 5000 euros. Des collectionneurs importants de la scène artistique française ont déjà remis ce prix à l'instar d'Agnès B., Michel et Colette Poitevin ou d'Antoine de Galbert. L'idée de ce prix est avant tout de saluer la grande qualité artistique des œuvres produites par les étudiants du Fresnoy et de les encourager à poursuivre leurs investigations en dehors des moyens de production exceptionnels attribués par cette école. Il s'agit également d'inciter les collectionneurs privés à montrer leurs coups de cœur.

Enfin, les collectionneurs organisent chaque année, depuis 2010, un festival d'art vidéo en Bourgogne au cours duquel ils invitent de nombreux artistes à montrer leurs nouvelles productions artistiques.

En définitive, l'ensemble de ces actions est tendu vers une même idée : soutenir les artistes dont les œuvres intègrent la collection et militer pour la diffusion du médium.

3.3.3 S'engager dans le milieu de l'art

L'engagement associatif dans le milieu de l'art, parallèlement à la collection, commença à prendre une vraie ampleur à Londres au début des années 2000. Ils participent alors à l'organisation de deux événements : *Made in Paris* en 2003⁷⁰² et *Paris Calling* en 2006 qui visent à diffuser l'art français outre-manche. Parallèlement, c'est Isabelle qui œuvre sur la scène française pour diffuser la collection et militer pour l'art vidéo dans différentes associations.

Vers la fin des années 90, Isabelle a commencé à revenir plus souvent à Paris et à prendre une part active dans certaines associations de musées ou de collectionneurs comme l'Adiaf. Nous sommes revenus voir les foires et les expositions à Paris, visiter les galeries, rencontrer les artistes et acteurs du milieu artistique français. Notre reprise de contact a été progressive⁷⁰³.

⁷⁰¹ La chronologie du prix StudioCollector est reproduite en annexe 34, p. 130. Les affiches du Prix StudioCollector sont reproduites en annexe 35, p. 131-132.

⁷⁰² DE TURCKHEIM Isabelle, *Made in Paris*, Londres, Made in Paris, 2003.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 27.

La présence des collectionneurs dans de nombreux jury et comités d'acquisition constitue un autre signe de cet engagement dans le milieu artistique. Ainsi, Jean-Conrad Lemaître est membre du comité d'acquisition du Frac Provence-Alpes-Côte-D'azur, il a été membre de la commission Image-Mouvement du CNAP entre 2009 et 2012 et il est actuellement président de l'Association des Amis du Jeu de Paume. Isabelle Lemaître fait partie entre 2004 et 2007 du comité technique du Frac Alsace, du conseil d'administration de l'ADIAF depuis 2000, elle préside le conseil d'administration de l'École Nationale des Beaux-Arts de Dijon et elle est membre du comité d'achat du FMAC (Fond Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris).

Enfin, leur participation à l'épanouissement d'une foire dédiée à l'art vidéo est un geste majeur dans cet engagement en faveur des images en mouvements. Tous deux sont membres du comité de sélection de *Loop*. Ils ont en effet accompagné la foire *Loop* depuis ces débuts et milité pour permettre des bonnes conditions de monstrosités des œuvres, et ce dans un environnement qui dépasse largement le contexte d'une foire.

Parce que nous comprenons les singularités de la monstration de la vidéo, nous privilégions la sélection d'un nombre d'œuvres restreint, ce qui permet d'avoir l'espace et le temps approprié pour voir les vidéos correctement et les apprécier dans le contexte d'une foire⁷⁰⁴.

La foire de *Loop* est ainsi connue pour montrer des œuvres vidéo dans de très bonnes conditions d'installations. Les stands des galeries sont déplacés dans la chambre d'un hôtel barcelonais où chaque galerie présente une seule œuvre.

En définitive, l'ensemble de ces activités peut être réuni dans une même fonction, qu'ils se reconnaissent volontiers : celui de passeurs.

Nous continuons à assurer notre travail de "passeurs" : dialoguer avec les artistes, partager nos découvertes avec nos enfants, avec les amis que nous recevons, montrer au public ce que nous aimons⁷⁰⁵.

⁷⁰⁴ "Because we understand the singularities of showing vidéo, we keep the selection to a tight number, allowing the appropriate space and time for videos to be properly viewed and appreciated within the context of a fair", traduction de l'auteur, LEMAITRE Jean-Conrad, « Introduction », "Selected #11: Artists film & video today", Barcelone, Loop Art Fair, 2016, p. 9.

⁷⁰⁵ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine, *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 29.

3.3.4 Transmettre

S'ils se définissent comme des passeurs, il faut souligner la valeur d'exemplarité des collections privées qui constituent des modèles d'engagement pour les générations suivantes. Eux-mêmes ont eu des modèles de collectionneurs engagés au début de leur collection à Madrid comme s'en souvient Isabelle Lemaître :

C'est durant ce deuxième séjour à Londres que nous avons découvert les galeries anglaises et leurs artistes. Deux catalogues nous servaient de guides : celui de l'exposition British Art Show, et celui publié par le Centre de Arte Reina Sofia à l'occasion de la présentation de la collection de Giuseppe Panza Di Biumo. Dans cet ouvrage le collectionneur italien évoquait son cheminement passionné à travers l'art contemporain, et j'avais lu cet entretien avec émotion⁷⁰⁶.

Ces deux catalogues d'exposition ont non seulement servis de guides au couple au début de la collection d'art contemporain mais ce sont également des parcours de collectionneurs qui ont fait office de modèles à suivre. Les collections privées, lorsqu'elles sont exposées et montrées publiquement constituent un modèle qui inspire parfois de jeunes gens en acceptant à leur tour d'apporter un soutien, parfois vital, aux artistes. Cette valeur d'exemplarité de la collection est également soulignée par Antoine de Galbert :

En ce sens [qu'elle] démontre qu'il est encore possible aujourd'hui de construire un très bel ensemble reconnu par les spécialistes – et le marché –, sans pour autant être un milliardaire californien⁷⁰⁷.

Au terme de cette présentation des expositions et des différentes activités de diffusion de la collection d'art vidéo, il apparaît clairement que cette visibilité de la collection s'inscrit dans une démarche consciente de la part des collectionneurs. Il s'agit pour eux de soutenir les artistes dont ils font l'acquisition et de militer pour la diffusion d'un médium tant dans les collections publiques que privées dont la gestion et la conservation effraient parfois.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁰⁷ DE GALBERT Antoine, « Avant-propos », dans VAN ASSCHE Christine, *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 11.

Chapitre 4 : La gestion de la collection vidéo et film.

Autrement dit, pas de dépôt sans dépositaire à la hauteur de sa charge.

Jacques Lacan, « Kant avec Sade », *Ecrits*, 1963⁷⁰⁸.

L'art vidéo est un art technologique qui est dépendant, tant pour sa création que pour sa conservation de l'évolution des supports, et qui peut, à cet égard, être soumis au phénomène d'obsolescence technologique. Ce phénomène d'obsolescence, qui inquiète tant de collectionneurs, concerne les matériels qui composent une œuvre, ainsi que ses moyens de diffusions, issus de l'industrie, et soumis de fait aux décisions commerciales des industriels qui choisissent parfois de ne plus produire une technologie jugée non rentable ou remplaçable par une « nouvelle technologie plus performante⁷⁰⁹ ». L'obsolescence technologique s'applique à de nombreux médiums contemporains mais l'art vidéo est touché au plus haut point et Cécile Dazord note que ce phénomène « a connu une accélération sans précédent avec le recours, au sein de l'art contemporain, aux technologies de l'image et du son (ou à l'audiovisuel)⁷¹⁰ ». Ces dernières sont alors soumises à une menace réelle face à la disparition de certaines des technologies qui permettent notamment la lecture ou la diffusion des

⁷⁰⁸ Édition de poche intégrale, vol II. Seuil, 1999, p. 245 ;

⁷⁰⁹ DAZORD Cécile, « L'art contemporain confronté aux phénomènes d'obsolescence technologique ou l'impact des évolutions technologiques sur la préservation des oeuvres d'art contemporain », BREUIL Marie-Hélène (dir.), *Restauration ou non restauration en art contemporain*. 1, Actes des journées d'étude : *Du refus ou de l'impossibilité de la restauration*, Ecole supérieure des Beaux-arts de Tours, 14 février 2007 et Répliques et restitutions... autour de Marcel Duchamp, Musée des Beaux-arts de Rouen, 6 avril 2007, Tours, ARSET, 2008, p. 52, disponible en ligne à l'adresse : http://www.ecoledumagasin.com/session17/IMG/pdf/C_Dazord.pdf (dernière consultation le 06 août 2016).

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

bandes analogiques. Parallèlement aux enjeux de conservations liées à l'obsolescence des matériels, la fragilité des supports, souvent confondue avec l'obsolescence, nécessite de leur prêter une attention particulière. En ce sens, la vidéo se distingue, selon Cécile Dazord, des autres médiums proches que sont la photographie ou le cinéma, en raison de la faible espérance de vie des bandes magnétiques⁷¹¹. Ces deux spécificités de la conservation du médium trouvent alors un premier rempart dans la documentation des œuvres⁷¹².

Les efforts de préservation se sont éloignés du modèle axé sur l'objet pour se rapprocher d'un modèle qui intègre les propriétés de définition de l'œuvre et les comportements qui contribuent au sens et à l'expérience. La documentation est devenue le véhicule privilégié dans un environnement technologique en pleine évolution alors que les logiciels et les composantes frappés d'obsolescence influencent les pratiques d'installation⁷¹³.

La gestion d'une telle collection constitue ainsi une responsabilité dont les collectionneurs sont conscients et qui leur demande un investissement important en temps comme en argent. Pourtant cette responsabilité n'est pas propre à la gestion d'une collection d'art vidéo, toute collection privée comme publique, contemporaine ou ancienne, nécessite une attention fine. En opposition à l'idée couramment admise, Isabelle et Jean-Conrad Lemaître affirment souvent que la gestion de leur collection est, par rapport à d'autres constituées d'œuvres en volumes par exemple, finalement moins lourde et moins coûteuse. La grande confiance qu'ils accordent, contrairement à d'autres collectionneurs, dans les outils techniques d'une part et la protection des œuvres multiples et reproductibles est à souligner. Ils tentent ainsi d'écarter les soucis de conservation, liée à l'obsolescence du matériel et à la fragilité des supports, en optant d'une part pour la migration des supports et en se fiant aux différents systèmes de sauvegardes.

L'idée de cette dernière partie, dont la visée pratique dans la gestion de la collection est affirmée, est de décrire les modes de fonctionnement de la gestion de la collection et d'essayer de déterminer quelles améliorations pourraient facilement s'y infiltrer. La documentation des œuvres est, particulièrement pour les œuvres vidéographiques et les films, la première étape qui doit permettre d'en faciliter la gestion (en particulier pour la préparation des expositions) et la conservation. Les archives qui l'accompagnent ont ainsi fait l'objet d'une attention toute particulière. Les documents administratifs qui suivent les œuvres font également l'objet d'une étude approfondie

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 56.

⁷¹² *Ibid.*, p. 60-61.

⁷¹³ MACDONALD Corina, « Itération, infini & dégradation : les nouveaux médias et la pratique de la documentation », dans [Art Press 2], « Arts technologiques, conservation et restauration », *Art Press 2*, numéro 12, février-mars-avril 2009.

pour tenter d'en extraire un modèle documentaire adapté aux œuvres de la collection. La deuxième partie tente d'appréhender la gestion technique des œuvres de la collection en s'attachant à décrire la diversité des supports qu'elle renferme et les évolutions des méthodes de sauvegardes. Enfin, une réflexion a été menée tout au long de cette année de recherche sur la protection juridique de la collection. Celle-ci trouve notamment son aboutissement dans la rédaction d'un contrat de cession de droits d'auteur adapté à la collection qui est ici présentée.

4.1 La documentation de la collection

La documentation des œuvres joue un rôle majeur pour la constitution de l'histoire de la collection et surtout pour la conservation des œuvres. De nombreuses études insistent sur cette importance de la documentation des œuvres contemporaines et plus particulièrement des œuvres vidéographiques et des films d'artistes⁷¹⁴. Il est en effet important de connaître l'histoire de l'œuvre et de l'évolution de ses supports pour en améliorer la conservation.

4.1.1 Les archives

Dans les collections publiques, comme privées, les archives qui entourent les œuvres sont une source fondamentale de leur connaissance, de leur documentation et de leur conservation.

L'étude des archives de collections privées d'art contemporain est un sujet qui est finalement assez peu traité. Généralement, ces archives privées (de collectionneurs, mais aussi d'artistes, de galeristes ou de commissaires) ne sont étudiées que lorsqu'elles intègrent, par une donation, l'institution publique. La Bibliothèque Kandinsky par exemple conserve de nombreux fonds d'archives en lien avec les collections du Musée national d'art moderne dont certains proviennent de collections privées (Fonds Paul Destribats, Albert Eugene Gallatin, Charles et Marie-Laure de Noailles par exemple)⁷¹⁵. Parallèlement, plusieurs collections privées commencent à conduire une réflexion sur le statut de leurs propres archives. C'est notamment le cas d'une étude menée par

⁷¹⁴ Notamment LELEU Nathalie, « Le musée 2.0 : le dossier d'œuvre électronique », Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains, sous la direction d'Anne BENICHO, Dijon, Les Presses du Réel, 2010, p. 373-389 et DEPOCAS Alain, « Documenter les pratiques artistiques utilisant la technologie : des modèles à développer », *Ibid.*, p. 349-371.

⁷¹⁵ La description des fonds de la bibliothèque Kandinsky est disponible en ligne à l'adresse : <http://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/cdc.html> (dernière consultation 19 août 2016).

Mélissa Hiebler⁷¹⁶ sur les archives de la collection Billarant. Elle y analyse la place particulière du document photographique dans les archives d'une collection privée dédiée à l'art minimal et conceptuel. De la même façon, la fondation Herbert ouverte à Gand en 2013 consacre une part significative de ses activités à la réflexion et à la gestion des fonds d'archives. Les collectionneurs Annick et Anton Herbert ont, dès le début de leur collection conservé des fonds d'archives importants qui permettent de compléter la lecture des œuvres et du contexte social de l'époque et qui conserve l'histoire de la constitution de la collection. Ces archives importantes permettent ainsi d'inscrire cette collection dans une « continuité artistique et historique⁷¹⁷ » qui redouble celle des œuvres. Enfin, cette collection organise régulièrement des expositions dossiers et des séminaires⁷¹⁸ autour de ses archives. Une autre collection privée belge porte enfin une attention toute particulière aux archives qu'il faut souligner. Herman et Nicole Daled sont connus pour leur collection d'art des années 1960 et 1970 qui a notamment été exposée au Haus der Kunst de Munich⁷¹⁹. Le titre même de cette exposition « la collection et les archives » ainsi que la scénographie donnaient une place équivalente aux œuvres et aux archives. La traduction française de la publication qui l'accompagne explicite, cette attention toute particulière aux documents⁷²⁰. Pour eux, « la collection en elle-même (mise à l'écart de son contexte historique) présente un intérêt limité. Elle se caractérise tant par sa composition à la fois hétérogène et disproportionnée que par la modestie de ses acquisitions⁷²¹ ». Ils placent ainsi la véritable valeur de leur collection dans les archives qui documentent les œuvres et permettent de rendre compte d'un contexte d'émulation intellectuelle et artistique auquel ils ont participé dans les années 1960 et 1970.

Ainsi, les archives des collections privées sont, depuis quelques années, l'objet d'une attention nouvelle qui encourage l'étude de ces fonds. Dans la lignée de ces quelques autres collections privées, les fonds d'archives de la collection Lemaître sont riches d'enseignements sur la collection et de quelques belles surprises.

⁷¹⁶ HIEBLER Mélissa, *Statuts et enjeux du document dans une collection privée : le cas de la collection Jean-Philippe et Françoise Billarant*, Mémoire d'étude, direction de Didier SCHULMANN et Remi PARCOLLET, Ecole du Louvre, 2013.

⁷¹⁷ Herbert Foundation Archive, en ligne à l'adresse : <http://www.herbertfoundation.org/fr/archive>

⁷¹⁸ Herbert Archive Seminar Day — in progress, 22.05.2016, Fondation Herbert, Gand.

⁷¹⁹ "Less is more. Pictures, Objects, Concepts from the collection and the archives of Herman and Nicole Daled 1966-1978", Haus der Kunst, Munich, 2010.

⁷²⁰ DANDER Patrizia, WILMES Ulrich et HAUS DER KUNST (dir.), *Daled, a bit of matter and a little bit more : La collection et les Archives de Herman et Nicolas Daled, 1966-1978*, Bruxelles, Paris, Wiels Club, La maison rouge, 2010.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 6.

a. Descriptions des fonds

L'importance des archives qui entourent la collection Lemaître s'est révélée progressivement au fil de cette étude. Conservés dans de larges pochettes à rabats, ces documents sont assemblés par ordre chronologique ou thématique (les expositions de la collection font généralement l'objet d'une pochette spécifique). Pour chaque exposition de la collection, les archives regroupent l'ensemble des supports de communications (carton d'invitation, affiches, livret de visite...), la liste des œuvres exposées, un plan de l'exposition et, le plus souvent, la correspondance qui entoure la préparation de l'exposition (avec le commissaire de l'exposition et l'institution qui l'accueille). Enfin, pour quelques expositions une revue de presse a été fournie par l'institution (notamment par La maison rouge) et lorsque cela n'a pas été le cas, les collectionneurs ont regroupé eux-mêmes certains des articles de presse parus au moment des expositions. Cette partie des archives dédiées aux expositions constitue, en volume, le fonds le plus conséquent.

Un autre segment important des archives permet de retracer les activités des collectionneurs sur la scène artistique. Il s'agit d'un ensemble de correspondances avec les acteurs de ce milieu, des artistes et des directeurs d'institutions principalement. Ces correspondances permettent de comprendre leur implication dans de nombreux jurys de prix, comités d'acquisition, conseils d'administration et associations. Cet ensemble d'archives regroupe également des documents sur leur participation à des tables rondes, colloques, séminaires, programme de projections etc.

Les archives les plus importantes, non pas en nombre, mais pour la documentation des œuvres concernent directement l'acquisition et la conservation de celles-ci. Si aucun document qui concerne les toutes premières œuvres acquises (gravures, livres, peintures anciennes) n'a été conservé, ces premières acquisitions sont précisément référencées dans les carnets d'inventaires d'Isabelle Lemaître. Ces listes établies pour les premières œuvres jusqu'à leur installation à Londres, recensent les dates d'acquisitions, prix d'acquisition et lieu d'acquisition, le format, la technique, le titre et le nom de l'artiste. À partir des acquisitions espagnoles, les informations des carnets peuvent être recoupées avec celles des factures, parfois sommaires, fournies par les galeries. Il semble qu'à cette époque, l'édition d'un certificat d'authenticité ne soit pas encore développée. Une étude approfondie de ces archives a notamment permis de retrouver au moins un document pour l'ensemble des œuvres de la collection avant la vidéo et ainsi d'en esquisser l'histoire. Ces documents sont par exemple des factures de galerie, mais aussi des certificats manuscrits d'artistes, des photographies d'archives, des factures d'encadreur, des devis de transports, des contrats de prêts avec des institutions. Ainsi, il serait possible, avec plus de temps, de regrouper ces documents par périodes et par œuvres pour constituer des dossiers d'œuvres organisés.

Les archives qui entourent la collection vidéo sont également nombreuses et fondamentales.

Elles regroupent d'une part des dossiers d'artistes (textes de critiques d'art, communiqués de presse, biographies...) et également l'ensemble des documents administratifs qui accompagnent les œuvres : certificats d'authenticité, preuve de paiement datée, facture de la galerie, contrat de cession de droits d'auteurs, spécifications techniques et plans de montage. Enfin, de nombreuses œuvres sont accompagnées d'une correspondance avec l'artiste qui explique son travail et permet de saisir le contexte de découverte et d'acquisition de l'œuvre. Là encore, ces documents sont dispersés dans les archives et il pourrait être intéressant de les regrouper dans des dossiers d'œuvres. Rares sont les œuvres pour lesquelles l'ensemble de ces documents a pu être retrouvé. Pour la grande majorité d'entre elles, les archives contiennent seulement une facture ou un certificat et une correspondance avec l'artiste.

Un dernier ensemble de documents rassemble les publications sur la collection et notamment les articles de presse et les entretiens avec les collectionneurs. Finalement, il apparaît que ces archives riches permettent de dessiner les contours historiques de la collection, mais qu'elles sont dispersées et qu'une réorganisation en dossier d'œuvres et une numérisation des documents importants permettraient une meilleure connaissance et conservation des œuvres.

b. La numérisation des archives importantes

Au fil de cette étude, la décision s'est imposé de numériser certains des documents importants des archives pour en faire une sauvegarde et en permettre une consultation plus rapide. Parmi ces documents, les coupures de presse anciennes sur la collection, notamment un article de Judith Benhamou-Huet dans les échos de 2004⁷²², ont été numérisées. La revue de presse de l'exposition à La maison rouge a également fait l'objet d'une attention particulière, essentiellement parce qu'il n'a pas été possible d'en retrouver la trace, ni en format papier ni en format numérique, dans les archives de La maison rouge.

Surtout, le travail le plus important a été d'isoler les certificats d'authenticité des œuvres de la collection vidéo dans les archives, de les regrouper et de les ajouter dans un dossier spécifique, alors conservé dans un coffre de banque. L'ensemble des certificats, sans lesquelles beaucoup d'œuvres vidéo perdraient de leur valeur, ont été numérisés et classés. Les certificats originaux ont été débarrassés des agrafes et trombones qui commençaient à s'oxyder et ont été placés dans une nouvelle boîte d'archive en carton non acide avant de retrouver une place à la banque. Ces actions avaient pour objectif d'améliorer la conservation des certificats originaux et de permettre une documentation plus facile des œuvres en les numérisant.

⁷²² BENHAMOU-HUET Judith, « L'art contemporain en capitales », *Les Echos Week-end*, 28 et 29 mai 2004.

Enfin, certaines des belles découvertes trouvées dans les archives ont également été numérisées, mais il faudrait envisager de les isoler de l'ensemble des archives et de les placer dans des boîtes d'archives spécifiques.

c. Quelques trésors découverts dans les archives

Cette étude des archives de la collection a permis de belles découvertes et redécouvertes pour les collectionneurs. Ces archives permettent avant tout l'écriture de l'histoire de la constitution de la collection et d'en retracer le parcours avec une grande précision depuis les premiers achats de gravures jusqu'aux dernières acquisitions. Le pouvoir évocateur de ces documents est forcément émouvant tant il permet de faire se dessiner une vision globale de la collection et de documenter certaines œuvres qui même si elles n'en font plus partie physiquement aujourd'hui, sont constitutives de l'ensemble de la collection.

Certaines correspondances avec les artistes sont notamment très intéressantes et une poignée d'entre elles constituent des œuvres à part entière. L'artiste Patrick Van Caekenbergh, dont ils sont très proches depuis leur séjour belge, leur envoie parfois des missives composées de collages⁷²³. Parmi les artistes de la collection vidéo, c'est Tacita Dean qui leur envoie les lettres les plus touchantes. Elle écrit par exemple souvent à Jean-Conrad Lemaître pour son anniversaire. C'est carte de vœux sont adressées directement au verso de photographies originales, dont une d'entre elles est directement inspirée du film *The Green Ray* et servira de modèle pour une édition⁷²⁴. Enfin, parmi les autres pièces intéressantes, se trouvent notamment un portrait de Jean-Conrad Lemaître par Zhenchen Liu⁷²⁵ et une lettre de Bob Wilson⁷²⁶.

Ainsi, il est apparu à mesure de la consultation que ces archives sont particulièrement riches parce qu'elles permettent d'une part de retracer l'histoire de la collection et qu'elles réservent d'autre part, quelques belles surprises.

Les archives d'une collection privée sont finalement le point essentiel qui permet d'en conserver l'importance historique comme le souligne Mona Thomas :

Les archives d'une collection privée en sont l'adjuvant naturel : garder l'objet ne va pas sans en préserver, avec la trace et les références, l'histoire. Archiver c'est déjà organiser la mémoire, se poster en direction de l'éternité⁷²⁷.

⁷²³ Une de ces lettres est reproduite en annexe 37, p. 136.

⁷²⁴ Correspondance avec Tacita Dean, extraits reproduits en annexe 38, p. 137-138.

⁷²⁵ Portrait de Jean-Conrad Lemaître, Zhenchen Liu, reproduit en annexe, 39, p. 139.

⁷²⁶ Lettre de Bob Wilson, reproduite en annexe 40, p. 140.

⁷²⁷ THOMAS Mona, *Un art du secret: collectionneurs d'art contemporain en France, op.cit.*, p. 85.

4.1.2 Les documents administratifs

Les documents administratifs qui accompagnent les œuvres jouent dans cette constitution des archives de la collection vidéo un rôle particulièrement important. Les œuvres d'art vidéo sont soumises, sur le marché de l'art, à deux enjeux contradictoires. D'une part c'est une forme d'art qui effraie les collectionneurs qui lui reprochent son caractère immatériel car le support contient l'œuvre sans être l'œuvre. Pourtant, sa circulation dans les échanges commerciaux est soumise à la vente du support matériel de l'œuvre qui est la première source de revenus pour les artistes. Plus que le caractère supposé immatériel de ces œuvres, c'est la reproductibilité du médium qui peut parfois brouiller les pistes. À l'instar de la photographie dans les années 1980, le marché a alors mis en place des stratégies pour parvenir à une raréfaction artificielle de ces œuvres que rappelle Raymonde Moulin :

Les procédures de raréfaction sont claquées sur celles de la photographie : tirage limité, certificat d'authenticité comportant le nombre d'exemplaires, le numéro de série et la signature de l'artiste⁷²⁸.

Les documents administratifs sont dans cette perspective ce qui assure de la propriété légitime de l'œuvre et, donc, de sa valeur. S'il est facile de posséder sur son ordinateur une copie du master d'une œuvre vidéo, seuls les documents administratifs permettent alors, dans cette recherche d'une rareté artificielle, d'en établir la valeur. Ces documents sont également une source fondamentale, de première main, pour la documentation des œuvres. Pour cela, il est important de les recenser et de les conserver.

a. La facture et la preuve de paiement

L'émission d'une facture figure parmi les obligations d'un vendeur professionnel. Avec cette facture, il peut être utile pour le collectionneur de conserver une preuve de paiement qui pourra notamment l'aider à prouver la date de son acquisition pour obtenir une exonération de taxation sur les plus-values en cas de revente éventuelle d'une œuvre.

L'examen des factures de la collection permet de conclure que les informations suivantes figurent toujours sur celles-ci :

- Titre de l'œuvre

⁷²⁸ MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003, p. 129.

- Nom de l'artiste
- Numéro d'exemplaire de l'œuvre
- Coordonnées du vendeur
- Coordonnées de l'acquéreur
- Prix de vente
- Date d'acquisition
- Numéro de la facture

Au-delà de ces informations *a minima*, certaines incluent des informations plus précises sur l'œuvre et notamment :

- Date de l'œuvre
- Durée de l'œuvre
- Détail des différents supports fournis

La facture des œuvres d'art vidéo de la collection n'apporte ainsi que rarement des informations techniques sur celles-ci qui sont parfois retranscrites dans les certificats d'authenticité et plus sûrement dans les documents techniques qui sont joints par les galeries ou les artistes les plus sérieux.

b. Le certificat d'authenticité

La vente d'une œuvre d'art vidéo doit, quelque soit le vendeur, être accompagnée d'un certificat d'authenticité. Compte tenu de la facile reproduction de ces œuvres sur différents supports, le certificat est ce qui fait la valeur de l'œuvre et il prouve que le collectionneur a bien acquis un exemplaire original de l'œuvre. Sans ce certificat la possession d'une simple copie ou d'un master n'a aucune valeur et il sera impossible de la revendre. Ainsi, « sans certificat d'authenticité les exemplaires s'avèreraient invendables et pourraient même constituer des contrefaçons⁷²⁹ ». Le certificat est pour l'instant la seule chose qui assure le collectionneur de la patrimonialité de son bien. Isabelle et Jean-Conrad Lemaître sont dans cette perspective parfaitement conscients de la valeur de ces documents. Pour cela, ils ont été numérisés, classés et archivés au cours de cette année de recherche⁷³⁰. Un recensement est également en cours pour vérifier que le certificat d'authenticité correspondant à chaque œuvre est bien conservé dans les archives et pour, en cas d'absence, conduire les démarches nécessaires à son obtention.

Le certificat d'authenticité doit contenir des informations précises sur l'œuvre (titre, date, durée,

⁷²⁹ FOURNOL Alexis, « La singularité juridique de l'œuvre vidéo », *Le Journal des Arts*, n° 418, 5 septembre 2014.

⁷³⁰ *Supra*, p. 149.

format, support) qui permettent de l'identifier précisément et éventuellement une capture d'écran. L'élément le plus important d'un certificat est le nombre d'éditions de l'œuvre, le nombre d'éditions d'artistes et le numéro du tirage vendu. La signature de l'artiste permet d'authentifier la véracité des informations qu'il contient et notamment la limitation du nombre de tirages.

Ainsi, le certificat d'authenticité permet de protéger l'acquisition d'une vidéo et de prouver sa possession légitime pour un art reproductible. Pour cela, sa conservation doit faire l'objet d'un soin tout particulier.

c. Le plan de montage et la documentation technique

Les informations techniques sur les œuvres sont beaucoup plus rares dans les archives mais elles constituent une source d'informations particulièrement utiles. Ces documents sont parfois fournis au moment de l'acquisition par les vendeurs les plus sérieux et généralement demandés par les collectionneurs au moment de la préparation d'une exposition.

La nature de ces documents varie tout comme les informations qu'ils contiennent. Pour cette raison, il a été choisi d'en sélectionner un particulièrement complet pour en extraire l'ensemble des données techniques qui peuvent être utiles à la documentation de ces œuvres. Celui-ci précise les conditions d'exposition d'un film super 8 transféré en vidéo numérique HD. Le protocole d'installation comprend cinq catégories : le système de projection des images, l'écran et le mur, le son, le sol et l'assise. Deux plans d'installation de l'œuvre complètent ces informations⁷³¹. L'œuvre doit ainsi être projetée en boucle depuis un vidéoprojecteur Full HD de 4000 lumens. Celui-ci doit être relié par un câble HDMI à un lecteur Blu-ray ou à un Media Player sur lequel il faut brancher un disque dur qui contiendra le fichier MPEG2 de l'œuvre. Les dimensions de l'écran à suspendre, sa hauteur d'accrochage et sa distance du mur sont également précisées tout comme la couleur dont il faut peindre les murs et le sol. Il est également spécifié que le son doit provenir de deux enceintes stéréo pré-amplifiées fixées de part et d'autre de l'écran. L'assise du spectateur, enfin, un sofa noir, doit être placée à environ six mètres de l'écran.

Ainsi, ces documents contiennent des informations précieuses qu'il serait judicieux de rassembler dans un même dossier sur chaque œuvre.

4.1.3 La construction d'un modèle documentaire

⁷³¹ Ces plans sont reproduits en annexe 41, p. 141-142.

Les informations sur les œuvres de la collection, contenue dans les archives, sont souvent précises mais dispersées. Pour cela, dans le but de gagner un temps précieux au moment de la préparation d'une exposition mais aussi pour avoir une meilleure connaissance dans l'ensemble de la collection, l'idée a été de proposer un modèle documentaire adapté aux œuvres de la collection. Celui-ci devrait pouvoir permettre de centraliser l'ensemble des informations nécessaires à la connaissance d'une œuvre dans un format que les collectionneurs pourraient facilement s'approprier.

Le fichier existant qui centralise les informations sur les œuvres de la collection est précieux mais il ne garde la trace que de quelques informations : titre de l'œuvre, nom de l'artiste, date, durée, numéro de tirage, support de l'œuvre, pays d'origine de l'artiste, présence d'un certificat dans les archives et numéro de sauvegarde⁷³². Afin de présenter ce modèle documentaire, il faut décrire chacun des champs qui ont été retenus pour son élaboration. Si de nombreuses études proposent une réflexion sur la documentation des œuvres vidéographiques⁷³³, ce sont les informations de *Matters in Media Art*⁷³⁴ qui ont principalement servi de modèle en les adaptant à la gestion d'une collection privée.

Le modèle regroupe tout d'abord les informations élémentaires sur l'œuvre : le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, la date de création de l'œuvre, la durée de l'œuvre et le numéro de tirage. La case médium doit juste à cet endroit permettre de préciser s'il s'agit d'un film, d'une vidéo analogique ou numérique. Une case a également été prévue pour un éventuel numéro d'inventaire.

Une partie est consacrée aux informations relatives à l'artiste : date et lieu de naissance, sa nationalité, le lieu de vie actuel, coordonnées de l'artiste, galeries avec lesquelles il travaille ainsi que leurs coordonnées, et le lien vers son site Internet personnel.

Une autre ensemble d'informations permet de garder la trace de l'acquisition de l'œuvre : le lieu et la date d'acquisition, le vendeur, le prix ainsi que les supports fournis au moment de l'achat.

Ce modèle prévoit également la possibilité de joindre des visuels (photographies, captures d'écrans) ainsi que des documents numérisés : la facture, la preuve de paiement, le contrat de cession de droits d'auteur, le certificat d'authenticité, les plans de montages fournis et les spécifications techniques.

Une partie concerne l'histoire de l'œuvre : les expositions de la collection dans lesquelles elle a été exposée, les expositions de l'artiste dans lesquelles elle a été exposée, les autres collections publiques ou privées dans lesquelles sont conservés les autres tirages, les éventuels prêts et une bibliographie.

Une autre partie permet documenter les aspects juridiques de l'œuvre notamment si elle a été

⁷³² Un extrait de ce fichier est reproduit en annexe 43, p. 143.

⁷³³ Notamment <http://www.eai.org/resourceguide/collection/singlechannel/equiptech.html> et <http://v2.nl/archive/works/capturing-unstable-media> (dernière consultation 5 septembre 2016).

⁷³⁴ <http://mattersinmediaart.org/assessing-time-based-media-art.html> (dernière consultation 5 septembre 2016).

produite par un producteur qui possède les droits, l'adhésion de l'artiste à une société de gestion collective des droits ou les crédits à spécifier en cas de publications.

La partie technique, enfin, est séparée en deux catégories : celle qui concerne l'exposition de l'œuvre et celle qui concerne sa description. Pour l'exposition de l'œuvre, l'ensemble des éléments présents dans la documentation technique précédemment analysée ont été repris. Il s'agit en outre de préciser le type d'œuvre : installation ou projection. Enfin, la description technique de l'œuvre constitue la partie la plus difficile de la construction de ce modèle : elle doit préciser le support original du master, des copies d'expositions, et les éventuels changements de supports.

Parmi les informations sur l'image de l'œuvre, les informations suivantes ont été retenues :

- Noir et blanc ou couleur
- Le ratio de l'image (16 : 9, 4 : 3...)
- La définition de l'image (1080 x 1920, 480 x 720, 576 x 720)
- Le type de fichier
- Le standard d'affichage de l'image (PAL, NTSC)
- La norme de codage et de compression
- La vitesse de balayage de l'image

La partie sur le son des œuvres précise, finalement, la présence ou l'absence de son, la présence ou l'absence de paroles, le nombre de canaux, les langues utilisées et la présence de sous-titres.

Enfin, une partie permet de localiser les différentes sauvegardes des œuvres sur disque dur et sur bêta numériques. Perfectible, ce modèle pourra être développé et complété à mesure que les informations sur les œuvres seront recueillies.

4.2 La gestion matérielle de la collection

En ce qui concerne la gestion matérielle des œuvres de la collection, Isabelle et Jean-Conrad Lemaître pointent souvent avec humour, non pas les difficultés qu'ils rencontrent, mais plutôt la grande facilité de celle-ci. Les vidéos et les films sont pour un médium qu'il est très facile de stocker et de faire voyager. L'ensemble de la collection est en effet conservé à leur domicile parisien⁷³⁵ et peut être contenu, comme ils le disent souvent, « dans une valise⁷³⁶ ». Ils n'ont ainsi pas besoin de louer un local de stockage dédié ni de payer des frais de transport importants à chaque exposition. En outre, l'envoi d'une copie d'exposition n'entraîne pas de frais d'assurance. Pour eux, s'il existe bien « des préoccupations à propos de la conservation », « la technologie s'améliore chaque année et propose des améliorations »⁷³⁷.

Les masters des œuvres de la collection sont conservés sur des supports très variés : principalement des Betacam SP pour les premières œuvres, quelques films 16 mm et 35 mm dont la majorité ont été numérisés par les artistes, plusieurs films super 8 mm numérisés ainsi que de nombreuses cassettes DV et mini-DV. Depuis plusieurs années, enfin, les artistes travaillent principalement la vidéo numérique et les masters sont transmis aux collectionneurs sur des clés USB ou des disques durs. La conservation des masters dans la collection a très tôt fait l'objet d'une attention particulière. En 2006, au moment de l'exposition à La maison rouge, les œuvres étaient toutes sauvegardées « sur un support stable, le Béta Digital⁷³⁸ ». Jean-Conrad Lemaître a alors pris la décision de transférer les œuvres de la collection sur ce support :

Grâce au Béta digital le problème de conservation est résolu, et l'on peut désormais aisément faire des transferts d'un support ou d'un système à un autre⁷³⁹

Au moment du passage des œuvres sur Béta numérique, il est alors perçu comme un support stable, moins fragile que l'analogique et moins sensible aux températures. Les Béta numériques qui doivent néanmoins être renouvelés tous les ans demeurent une solution de sauvegarde coûteuse des œuvres qui a progressivement été abandonnée. Par ailleurs, plusieurs directeurs d'institutions conseillent aux collectionneurs d'arrêter ce mode de sauvegarde dont les lecteurs sont de moins en moins produits aux États-Unis. Aujourd'hui, l'ensemble des œuvres de la collection (à l'exception de

⁷³⁵ Une photographie du lieu de stockage de la collection à Londres est reproduite en annexe 44, p. 144 et trois photographies du lieu de stockage à Paris sont reproduites en annexe 45, p. 145-146.

⁷³⁶ LEMAITRE Jean-Conrad, « Foreword », *Selected #2: A source for videoart lovers*, *op.cit.*, p. 9.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁷³⁸ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine, *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, *op.cit.*, p. 28.

⁷³⁹ *Ibid.*

quelques œuvres comme les films 16 mm de Tacita Dean) sont sauvegardés sur des disques durs. Les copies d'exposition sur DVD sont réalisées par les collectionneurs eux-mêmes à partir de ces sauvegardes. Les copies d'exposition sur disque Blu-ray sont confiées à un laboratoire spécialisé. Un technicien spécialisé s'occupe chaque année de vérifier l'état des disques durs et d'y ajouter les nouvelles acquisitions. Les disques durs eux-mêmes sont renouvelés tous les quatre ans.

Parallèlement, un autre système de sauvegarde des œuvres a été mis en place. Des LTO⁷⁴⁰ de sauvegarde des œuvres ont été créés à partir des sauvegardes sur les disques. Cette solution pose néanmoins deux problèmes majeurs : d'une part elle est très coûteuse, et de l'autre, ils sont dépendants de l'évolution rapide des générations de disques, et donc des lecteurs, correspondant, qui peut empêcher la lecture des données.

Une étude technique plus poussée de la collection pourrait permettre d'étudier en particulier le conditionnement des supports films et ouvrir de nouvelles perspectives de sauvegardes des œuvres de la collection (sur des serveurs spécialisés). Face à ces doutes liés à la conservation des œuvres, l'artiste Romain Kronenberg affirme à l'inverse sa confiance en la vidéo qu'il perçoit comme un médium inaltérable :

En acquérant de la vidéo, ils sont certains de conserver l'objet dans son état original. Les solutions de stockage numérique ne manquent pas (cloud, raid, bande, etc.)⁷⁴¹.

Il apparaît finalement clairement que la conservation des œuvres est un sujet auquel les collectionneurs s'intéressent tout particulièrement. Les migrations de supports ont été faites en accord avec les artistes et dans le but de prévenir un éventuel effacement des bandes. En cela, ils appliquent le conseil qui leur a été donné un jour par Bill Viola : « la vidéo, comme la vie, doit se transmettre ».

⁷⁴⁰ Linear Tape-Open.

⁷⁴¹ Kronenberg Romain, Entretien, reproduit en annexe 18, p. 80-82.

4.3 Quelques réflexions sur l'art vidéo et le droit d'auteur

Conjointement aux aspects techniques, les aspects juridiques liés aux œuvres d'art vidéo font partie des sujets de réflexion qui se développent autour de ce médium. Il s'agit d'assurer une meilleure protection des œuvres, des droits des artistes et de ceux des collectionneurs. L'aboutissement de ces réflexions dans le marché de l'art a également pour but de rassurer les collectionneurs et de développer les acquisitions. Ainsi, pour Isabelle et Jean-Conrad Lemaître :

L'évolution technique et une meilleure protection des droits du collectionneur devraient atténuer les réticences qu'expriment encore certains à l'endroit de la vidéo⁷⁴².

La définition juridique de l'œuvre d'art vidéo fait d'elle une œuvre audiovisuelle au titre de l'article L. 112-2 6° du Code de la propriété intellectuelle. Mais c'est aussi, plus largement, une œuvre de l'esprit protégeable en droit d'auteur, et une œuvre originale selon la définition du droit fiscal et du droit de suite. La législation incorpore, par glissement, les œuvres d'art vidéo aux œuvres audiovisuelles, fortement marquées par le modèle du cinéma. Il est pourtant important de considérer que l'art vidéo n'est pas un objet d'art comme un autre en dépit de la fiction de rareté et d'unicité de l'œuvre avec son support qui est portée tant par le marché de l'art que par la définition légale de l'œuvre originale. Reproductibles et facilement diffusables, ces œuvres doivent être cédées à un collectionneur avec les droits d'auteurs, de reproduction et de diffusion, qui lui sont attachés, à titre non exclusif. Cette cession de droits permet d'une part au collectionneur de prouver sa possession de l'œuvre mais aussi est surtout de pouvoir prêter ou exposer son exemplaire de l'œuvre sans que celui-ci ne soit considéré comme une contrefaçon. Cette cession de droits, difficile à appréhender tant par les galeristes, les artistes que les collectionneurs non spécialistes, est exceptionnellement rare à ce jour dans le marché de l'art alors même qu'elle est pratiquée depuis plusieurs années par les institutions et qu'une réflexion nouvelle sur le sujet se développe.

⁷⁴² VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine, *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 28.

4.3.1 Un sujet nouveau

Dans la lignée d'une réflexion conduite par les institutions publiques, certains acteurs du marché de l'art commencent à considérer les contrats de cessions de droits d'auteur comme une obligation pour un art facilement reproductible. En effet, « l'entrée de telles œuvres au sein des collections publiques se double toujours d'une cession des droits incorporels, nécessaire à leur exposition⁷⁴³ ». Ainsi, les grandes institutions publiques françaises qui acquièrent des œuvres audiovisuelles (notamment le MAC/VAL, le MNAM-CCI et le MAM) joignent depuis quelques années au contrat d'acquisition une section sur la cession des droits incorporels.

À l'échelle de la collection d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître il n'a été possible de ne trouver que quelques contrats d'acquisition d'une œuvre dans les archives. D'un contenu variable, ces contrats, rédigés par les galeries au début des années 2000, visent à réduire la circulation des copies d'exposition des œuvres et à limiter le nombre de tirages. Les contrats rédigés par les galeries anglo-saxonnes notamment sont très précis et limitent souvent la propriété du copyright de l'œuvre aux seuls artistes.

Finalement, il apparaît que le sujet commence néanmoins à se développer. La foire *Loop* a mis en place depuis deux ans un comité de réflexion sur la question qui a conduit à la publication en juin 2016 du « Loop protocole⁷⁴⁴ ». C'est un modèle de contrat d'acquisition établi par Maître Enric Enrich⁷⁴⁵ pour la foire. Proposé aux galeries et aux collectionneurs il prévoit le transfert de la propriété matérielle de l'œuvre et de certains droits qui lui sont attachés et notamment le droit d'exposer l'œuvre en public, le droit de faire des copies de sauvegardes et de diffusion de l'œuvre, le droit de prêter l'œuvre à un musée ou un centre d'art. D'autres modèles de contrats ont également été publiés récemment⁷⁴⁶.

Ces questionnements sur la cession d'une œuvre d'art vidéo sont ainsi récents à l'échelle du marché de l'art et permettent progressivement une prise de conscience de l'importance de tels contrats.

⁷⁴³ FOURNOL Alexis, « La singularité juridique de l'œuvre vidéo », art. cité.

⁷⁴⁴ Les deux modèles de contrats, en anglais et en espagnol, sont reproduits en annexe 47, p. 150-152.

⁷⁴⁵ Notamment auteur de : ENRICH Enric, « Videoarte y derechos de propiedad intelectual », 2015, publié en ligne à l'adresse : <http://www.copyrait.com/apartado.php?id=3&lang=1> (dernière consultation 6 septembre 2016).

ENRICH Enric, « La obra de videoarte y el contrato de adquisición de obras de videoarte », 2015, publié en ligne à l'adresse : <http://www.copyrait.com/apartado.php?id=3&lang=1> (dernière consultation 6 septembre 2016).

⁷⁴⁶ WINKLEMAN Edward, *Selling Contemporary Art: How to Navigate the Evolving Market*, New York, Skyhorse Publishing, Inc., 2015, p. 279-291 ; d'autres modèles de contrats sont également publiés par Matter in Media Art à l'adresse : <http://mattersinmediaart.org/acquiring-time-based-media-art.html> (dernière consultation le 12 septembre 2016).

4.3.2 *Le contrat de cession de droits d'auteur*

Ces réflexions sur le régime juridique des œuvres d'art menées avec les collectionneurs au cours de cette année a notamment permis de prendre conscience, en lien avec les réflexions nouvelles dans le milieu de l'art, de l'importance d'apporter une sécurité juridique à la collection.

Un modèle de contrat de droits d'auteur, conçu spécialement pour la collection en fonction des attentes des collectionneurs, a été commandé⁷⁴⁷. L'objectif est à terme de le faire signer à l'ensemble des artistes de la collection. Volontairement très court, ce contrat vise le transfert à titre non exclusif des droits d'exploitations d'une œuvre vidéo pour une utilisation non commerciale de l'œuvre. Parallèlement, les collectionneurs s'engagent à respecter les instructions d'installation de l'œuvre fournies par l'artiste ce qui est très important pour eux. Ce contrat vise aussi dès la gestion pratique des œuvres et notamment le droit de faire traduire les textes de présentation de l'œuvre ainsi que les sous-titres ou dialogues de celle-ci. Le droit de faire des sauvegardes de l'œuvre et des transferts de supports dans le respect de l'œuvre et des conditions de l'artiste est enfin envisagé.

L'établissement de ce contrat a pour objectif d'apporter, progressivement, une plus grande sécurité à la collection et de garantir les droits et le devoir de l'artiste et des collectionneurs.

Finalement, la vidéo s'inscrit dans une démarche non matérielle de la collection. Et, si les œuvres en tant que telles (images, couleurs, mouvement, son...) sont le cœur de la collection elles ne constituent pas un objet physique, qui n'est qu'un support technique. Ainsi, pour certains artistes « la vidéo donc peut s'inscrire dans un autre type de notion de collection, celle de collectionner des droits⁷⁴⁸ ».

⁷⁴⁷ Modèles de contrats de cession de droits d'auteur, établis par Maître Alexis Fournol, reproduits en annexe 46, p. 147-149.

⁷⁴⁸ SAQUEL Carolina, Entretien, reproduit en annexe 17, p. 78-79.

En conclusion de cette partie, il semble important de rappeler que c'est la confiance que portent les collectionneurs au médium qui leur permet d'appréhender sereinement sa gestion tant technique que juridique. Et les modes de gestion de la collection actuelle doivent être mis en regard de l'évolution de la place du médium sur le marché de l'art depuis sa création :

Quand la vidéo est apparue dans le milieu de l'art, dans les années 60, il n'y avait pas de règles précises, mais avec son entrée sur le marché, à peu près deux décennies plus tard, une normalisation s'est produite⁷⁴⁹.

Loin de s'inquiéter de l'obsolescence des techniques, de la fragilité de supports ou de l'absence de second marché, les collectionneurs ne pensent pas « que la vidéo puisse perdre de la valeur avec le temps⁷⁵⁰ ». Plus encore, ils croient en l'avenir du médium, dans les collections publiques comme privées, et surtout dans la pratique des artistes.

⁷⁴⁹ VAN ASSCHE Christine, « Entretien avec Jean-Conrad et Isabelle Lemaître », dans VAN ASSCHE Christine, *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, op.cit., p. 28.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 28.

Conclusion

L'archive ne traite pas du passé, elle traite de l'avenir.

Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, 2002⁷⁵¹.

L'étude de cette collection avait pour objectif d'en dresser un portrait aussi complet que possible : d'en dégager les grandes lignes historiques et thématiques, de comprendre comment elle est diffusée et valorisée et enfin d'appréhender sa gestion pratique. Arrivée à son terme, il est possible d'énoncer les grandes lignes qui caractérisent cette collection. Seule collection privée française exclusivement dédiée à l'acquisition d'œuvres d'images en mouvement, elle est marquante à plusieurs titres. Le communiqué de presse de l'exposition à La maison rouge explicitait certaines des grandes lignes de la collection :

Différente des collections de musées qui jettent des bases historiques, pédagogiques et pluridisciplinaires, différente des collections privées américaines, très souvent fondées sur des acquisitions liées au marché, différente d'autres collections privées européennes basées sur des jugements communs, la collection des Lemaître, réunie au cours de ces dernières années, est le fruit d'une recherche passionnée auprès d'artistes émergents découverts dans des expositions internationales⁷⁵².

Si elle était caractérisée, en 2006, par sa différence par rapport aux autres collections d'art vidéo, il convient ici d'énoncer ses particularités. Le fait le plus fort de cette collection concerne avant tout les artistes. Ils sont souvent très jeunes lorsque leurs œuvres intègrent la collection et la grande majorité d'entre eux connaissent ensuite une carrière internationale fructueuse. Provenant de tous les continents et de quarante-trois pays différents, ces artistes contribuent au caractère international de la collection. Internationale, cette collection l'est aussi en raison des expositions dont elle a été l'objet à l'étranger et, plus simplement, de son rayonnement. Une autre des caractéristiques de cette collection réside dans la nature des œuvres qui la composent. Ces vidéos et ces films sont, pratiquement tous, à montrer en projection sur un écran unique. Enfin, cette collection éclectique est

⁷⁵¹ DERRIDA Jacques et BOUGNOUX Daniel, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA, 2014, p. 62.

⁷⁵² Communiqué de presse, La maison rouge, 2006.

le fruit d'une politique d'acquisition par coups de cœur qui se défit autant des catégories que des thématiques. Riches de nombreuses influences et références, elle résiste aux catégorisations et chaque thématique qui semble affleurer est aussitôt effacée par une dizaine d'autres qui se forment. À chaque exposition ou projection, un visage nouveau de la collection se dessine. S'il est impossible de la fondre dans une grande thématique qui englobe toutes les autres, c'est qu'elle est constituée d'un ensemble de particularités, de subjectivités aussi diverses qu'une « flore ou une faune, avec ses espèces tropicales, glaciaires, ses mutations brusques, ses espèces en voie de disparition⁷⁵³ », et certainement toutes également précieuses aux yeux des collectionneurs.

Une collection privée est l'expression forte d'une sensibilité, personnelle et subjective, qui s'oppose assez logiquement à la pratique d'acquisition des collections publiques. Tout au long de cette année de recherche, il est apparu que contrairement à l'idée couramment admise les collections publiques et privées ne s'opposent pas. Au contraire, elles sont perçues comme complémentaires et toutes deux au service d'une même relation aux œuvres. Pour Alfred Pacquement, le passage d'une œuvre par une collection privée est même un avantage :

Le passage par la collection privée est important pour qu'une œuvre se bonifie, un peu comme une bonne bouteille dans une cave, parce que le collectionneur va avoir avec cette œuvre une relation de proximité, d'intimité très personnelle qui diffère de son existence au sein d'une collection publique⁷⁵⁴

complémentaire, ces deux approches se rejoignent pour communiquer un même souffle patrimonial aux œuvres. Si les œuvres conservées dans une collection privée font avant tout partie du patrimoine familial au sens premier, c'est aussi un patrimoine national qui se constitue dans les collections privées et dont la portée est importante.

Patrimonialiser un bien, c'est l'inscrire dans une dimension temporelle dans laquelle la mort ou plutôt la disparition du bien ne saurait avoir une quelconque réalité... ; patrimonialiser, c'est également inscrire un bien dans la mémoire collective, nationale...⁷⁵⁵

Patrimoniale, la collection n'en demeure pas moins jeune, comme éternellement adolescente à l'image de la définition de la vidéo donnée par Jean-Luc Godard⁷⁵⁶. La jeunesse d'esprit qui parcourt

⁷⁵³ BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, op.cit., p. 7.

⁷⁵⁴ MUSEE DES BEAUX-ARTS ET ASSOCIATION POUR LA DIFFUSION INTERNATIONALE DE L'ART FRANÇAIS, *De leur temps 4 : collections privées, regards croisés sur la jeune création*, [Exposition, Nantes, HAB Galerie, 12 octobre 2013 - 5 janvier 2014], Milan, Silvana editoriale ; Paris, ADIAF, 2013, p. 26.

⁷⁵⁵ LAMY Yvon cité dans LEVY Tatiana, *Le collectionneur et sa créature...*, op.cit., p. 116.

⁷⁵⁶ « La vidéo est un art né adolescent qui ne deviendra jamais adulte », GODARD Jean-Luc, dans MAGNAN Nathalie (dir.),

les œuvres de la collection est érigée en principe fondateur de sa constitution. En 2004 déjà, les collectionneurs jugeaient la nostalgie comme un frein à l'évolution de la collection : « Quand on commence à penser l'art en termes de nostalgie, qu'on ne parvient plus à regarder devant, c'est mauvais signe, signe de vieillesse⁷⁵⁷ ». C'est avant tout pour cela que la collection est sans cesse en construction, qu'ils cherchent frénétiquement à découvrir de nouvelles œuvres, tout le temps et partout. L'anticipation comme la nostalgie, en matière de collection, ne sont jamais de bonnes conseillères. C'est pourquoi cette étude a pris le parti de ne pas examiner les éventuelles destinations futures de la collection. Chargée d'en étudier l'histoire et le fonctionnement, cette esquisse n'a pas cherché à l'enfermer dans un état définitif, mais à « ouvrir les fenêtres et [à] laisser entrer la lumière⁷⁵⁸ » de ces futures évolutions. Jeune, vivante, toujours en construction et en perpétuelle évolution, elle ne peut pour l'instant envisager son point d'achèvement. Le plaisir, enfin, constitue le point nodal de cette collection. Ce plaisir que procurent tant les œuvres que la rencontre avec les artistes en est le moteur. Sans lui, elle s'assècherait. Et, il reste à espérer que les évolutions rapides et prochaines de la collection rendent, sous peu, cette étude obsolète.

La vidéo, entre art et communication, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997, p. 7.

⁷⁵⁷ BENHAMOU-HUET Judith, « L'art contemporain en capitales », *Les Echos Week-end*, 28 et 29 mai 2004.

⁷⁵⁸ RAMIREZ Enrique, Entretien, reproduit en annexe 19, p. 83-84.

Bibliographie (par types de documents)

Sources

Archives

LA MAISON ROUGE, archives de l'exposition « *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître* », Paris, La maison rouge — Fondation Antoine de Galbert, 19 février — 14 mai 2006, collection La maison rouge, Paris.

LEMAITRE Isabelle, archives personnelles, collection privée, Paris.

LEMAITRE Jean-Conrad, archives personnelles, collection privée, Paris.

Catalogues d'expositions

CAI Xiaoning (dir.), *Traces : International Video Collection of Isabelle and Jean-Conrad Lemaître*, [Exposition, Shenyang (Chine), 1905 Re-Creative Space, 7 mai – 17 juin 2016], Shenyang, 1905 Re-Creative Space, 2016.

GRAU Carolina (dir.), *Electrons libres : sélection de vidéos de la collection Lemaître*, [Exposition, San Sebastián (Espagne), Tabacalera Donostia, 27 avril – 17 juin 2007], Tabacalera Donostia, San Sebastián, 2007.

LEE Yongwoo et Yan art (dir.), *Welcome to my life : Moving Image from Isabelle et Jean-Conrad Lemaître Collection*, [Exposition, Shanghai (Chine), Shanghai Himalayas Museum, 4 mai – 6 juin 2016], Shanghai, Shanghai Himalayas Museum, 2016.

LUCKOW Dirk et LUYKEN Gunda (dir.), *Collection Videos & Films : Isabelle & Jean-Conrad Lemaître*, [Exposition, Kiel (Allemagne), Kunsthalle zu Kiel, 20 janvier – 2 mars 2008], Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2008.

NEVEUX Pascal (dir.), *Body and soul : regard sur une collection privée*, [Exposition, Marseille, Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, 30 juin — 9 septembre 2006], Marseille, Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2006.

VAN ASSCHE Christine (dir.), *Une vision du monde : la collection vidéo d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, [Exposition, Paris, La maison rouge — Fondation Antoine de Galbert, 19 février-14 mai 2006], Paris, Fage, La maison rouge, 2006.

VIOT Nathalie (dir.), *The Eyes of the soul : colección Lemaître*, [Exposition, Barcelona (Espagne), Fundación Francisco Godia, 16 mai – 17 juin 2012], Barcelone, Fundación Francisco Godia, 2012.

XIAOYAN Guo (dir.), *Traces: International Video Collection of Isabelle et Jean-Conrad Lemaître*, [Exposition, Péking (Chine), Beijing Minsheng Art Museum, 30 avril – 21 mai 2016], Péking, Beijing Minsheng Art Museum, 2016.

Entretiens avec Isabelle et Jean-Conrad Lemaître

“Interviews Loop Committee : Jean-Conrad & Isabelle Lemaître”, *Selected 9 : Artists' film & video today*, Barcelone, Loop Fair, 2014.

« Rencontre avec les collectionneurs Isabelle et Jean-Conrad Lemaître — Botox(s) », *Botox(s)*, non daté, publié en ligne à l'adresse : <http://www.botoxs.fr/evenement/rencontre-les-collectionneurs-isabelle-jean-conrad-lemaitre> (dernière consultation le 7 janvier 2016).

AZIMI Roxana, « Entretien avec Isabelle et Jean-Conrad Lemaître », *Le Quotidien de l'Art*, 31 mai 2012.

AZIMI Roxana, « Isabelle et Jean-Conrad Lemaître – Collectionneurs », *Journal des Arts*, 16 décembre 2005.

BOYER DE LATOUR Patricia, « Vidéo gagas », *Madame Figaro*, 9 mai 2011. Disponible à l'adresse : <http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/video-gagas-090511-150230> (dernière consultation le 7 janvier 2016).

CIVILE Agnese, “A Collection That Fits Inside a Cupboard.”, *Independent Collectors*, disponible à l'adresse : <https://independent-collectors.com/interviews/isabelle-and-jean-conrad-lemaitre> (dernière consultation le 7 janvier 2016).

DOCQUIERT Françoise, *Paroles de galeristes*, Paris, Editions Paradox, 2013.

LEMAITRE Jean-Conrad, « Introduction », *Selected #11 : Artists film & video today*, Barcelone, Loop Art Fair, 2016, p. 9.

LEMAITRE Jean-Conrad, « Foreword », *Selected #2 : A source for videoart lovers*, Barcelone, Loop Art Fair, 2007.

PERREAU Yann et BIDERMAN Kevin, « Comme une image : entretien avec Isabelle et Jean-Conrad Lemaître », *Londres en mouvement*, Paris, Editions Autrement, 2005.

WEIL Benjamin, “Collecting video art: an interview with Isabelle & Jean-Conrad Lemaître”, non daté, publié en ligne à l'adresse : <http://www.laboralcentrodearte.org/en/recursos/articulos/coleccionando-videoarte> (dernière consultation le 7 janvier 2016).

Articles sur la collection

« Qui a peur de la vidéo ? », *Le Nouvel Economiste*, 1 juin 2012, disponible à l'adresse : <http://www.lenouveleconomiste.fr/art-et-culture/qui-a-peur-de-la-video-15024/> (dernière consultation le 7 janvier 2016).

AZIMI Roxana, « Isabelle et Jean-Conrad Lemaître », *Le Journal des Arts*, numéro 227, 16 décembre 2005.

- AZIMI Roxana, « La vidéo dans la mire du marché », *L'Œil*, numéro 638, septembre 2011.
- BENHAMOU-HUET Judith, « L'art contemporain en capitales », *Les Echos Week-end*, 28 et 29 mai 2004.
- BONNET Frédérique, « Vidéo : Le monde comme il va », *Le Journal des Arts*, numéro 235, 14 avril 2006.
- FRISCHER Patricia, « Isabelle et Jean-Conrad Lemaître : Video Collectors », SmART Collector : Meet the Collectors, non daté, disponible à l'adresse : http://www.sdvisualarts.net/sdvan_new/smartlemaitre.php (dernière consultation le 7 janvier 2016).
- LEMAITRE Isabelle, « 20 souvenirs pour 20 ans de collection », non daté, non publié. Extraits publiés par Florence Ostende, *Catalogue*, numéro 4, juin 2010, disponible en ligne à l'adresse : <http://www.cataloguemagazine.net/contemporary-art/magazine/article/lemaitre-part-1/> (dernière consultation 26 août 2016).
- RAMADE Bénédicte, « Les époux Lemaître », *L'Œil*, numéro 579, avril 2006.

Bibliographie critique

- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit par Maxime ROVERE, Paris, Payot & Rivages, 2008.
- BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1986.
- BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1992.
- BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art*, traduit par Jeanne BOUNIORT, Paris, Flammarion, 2010.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres*, traduit par Rainer ROCHLITZ, Maurice de GANDILLAC et Pierre RUSCH, Paris, Gallimard, 2000, 3 tomes.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des Passages*, traduction Jean LACOSTE, Cerf, 1989.
- DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris ; Montréal, l'Harmattan, 2000.
- LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jean, *L'Ecran global : du cinéma au smartphone*, Paris, Seuil, 2011.

Ouvrages

- ALTSHULER Bruce (dir.), *Collecting the new : museums and contemporary art*, Princeton, Princeton university press, 2005.
- ÁLVAREZ Emilio et DURAN Carlos (dir.), *I have a friend who knows someone who bought a video, once – on collecting video art*, Barcelone, LOOP Barcelona ; Mousse Publishing, 2016.
- BENICHOU Anne et ASSOCIATION FRANCOPHONE POUR LE SAVOIR (dir.), *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, les Presses du réel, 2010.
- BESSIERE Bernard, *Vingt ans de création espagnole : 1975-1995*, Paris, 1995.

- BUSKIRK Martha, *The contingent object of contemporary art*, Cambridge, the MIT Press, 2003.
- CAMERON Dan, *Luis Gordillo : los años ochenta*, Madrid, Tabapress, 1991.
- CARDENAS Carlos, VINCENT Justin et MAERTENS Marie, *Collectionner l'art vidéo et digital édition 2015-2016*, Dijon, les Presses du réel, 2015.
- COUCHOT Edmond, *La technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
- CURTIS David, *A history of artists' film and video in Britain*, London, British Film Institute, 2007.
- DANDER Patrizia, WILMES Ulrich et HAUS DER KUNST (dir.), *Daled, a bit of matter and a little bit more : La collection et les Archives de Herman et Nicolas Daled, 1966-1978*, Bruxelles, Paris, Wiels Club, La maison rouge, 2010.
- DE MAISON ROUGE Isabelle, *10 clefs pour collectionner l'art contemporain*, Paris, Archibooks, 2010.
- DE MEREDIEU Françoise (dir.), *Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2011.
- DEPOCAS Alain, IPPOLITO Jon et JONES Caitlin (dir.), *L'Approche des médias variables : la permanence par le changement*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation ; Montréal, la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, 2003. Document téléchargeable en ligne à l'adresse : <http://www.variablemedia.net/pdf/Permanence.pdf> (dernière consultation le 20 juillet 2016).
- DOCQUIERT Françoise, *Dans la tête de...*, Paris, Editions Paradox, 2013.
- GRANET Danièle et LAMOUR Catherine, *Grands et petits secrets du monde de l'art*, Paris, Pluriel, 2011
- GRENIER Catherine, *La manipulation des images : dans l'art contemporain : falsification, mythologisation, théâtralisation*, Paris, Éditions du Regard, 2014.
- GUIOT Nathalie, *Collectionneurs : les VIP de l'art contemporain*, Paris, Anabet, 2008.
- ICKOWICZ Judith., *Le droit après la dématérialisation de l'œuvre d'art*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.
- LEVY Tatiana, *Le collectionneur et sa créature : la publicisation, pour quoi faire ?*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2012.
- LINDEMANN, Adam, *Collectionner l'art contemporain*, traduit par Wolf FRUHTRUNK et Philippe SAFAVI, Hong Kong, Köln ; Paris, Taschen, 2006.
- LOMBARDINI Anne, *J. E. Laboureur : vie et œuvre gravé*, Paris, l'Equerre, 1987.
- LOPEZ Sebastián (dir.), *A short history of Dutch video art =: una breve historia del video arte en Holanda*, Rotterdam, Gate Foundation, Episode Publishers, 2005.
- MAGNAN Nathalie (dir.), *La vidéo, entre art et communication*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997.
- MARANIELLO Gianfranco (dir.), *Art en Europe 1990-2000*, Milan, Skira, 2002.

- MARTIN-FUGIER Anne, *Collectionneurs : entretiens*, Arles, Actes Sud, 2012.
- MEIGH-ANDREWS Chris, *A history of video art : the development of form and function*, Oxford, New York, Berg, 2006.
- MOISDON Stéphanie., *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui ?*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-Arts, 2008.
- MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997.
- MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003.
- MOUREAU Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, la Découverte, 2010.
- MUENSTERBERGER Werner, *Le collectionneur, anatomie d'une passion*, traduit par Martine LEROY-BATTISTELLI, Paris, Payot, 1996.
- NEW MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, *Rethinking Contemporary Art and Multicultural Education*, New York, Taylor & Francis, 2011.
- PAINI Dominique, *Le Temps exposé : le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.
- PARFAIT Françoise, *Vidéo, un art contemporain*, Paris, Regard, 2001.
- POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987.
- PUTTEMANS Andrée et DEMARSIN Bert (dir.), *Les aspects juridiques de l'art contemporain*, Bruxelles, Larcier, 2012.
- REES A. L., *A history of experimental film and video : from canonical avant-garde to contemporary british practice*, London, British film institute, 2003.
- RENAUD-BOULART Martine, *Artistes et mécènes : regards croisés sur l'art contemporain*, Paris, Ellipses, 2013.
- RHEIMS Maurice, *Les Collectionneurs : de la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, Paris, Ramsay, 1981.
- RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, 2000.
- ROMAN Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- ROMAN Mathilde, *On Stage : la dimension scénique de l'image vidéo*, Blou, le Gac Press, 2012.
- RUSH Michael, *L'Art vidéo*, traduit par Dominique LABLANCHE et Hélène ODOU, Paris, Thames & Hudson, 2007.
- RUSH Michael, *Les Nouveaux Médias dans l'art*, traduit par Christian-Martin DIEBOLD, Londres, Thames & Hudson, 2005.
- SCHNAPPER Antoine, *Curieux du grand siècle : œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 2005.
- SPIELMANN Yvonne, *Video : the reflexive medium*, Cambridge, MIT Press, 2008

THOMAS Mona, *Un art du secret : collectionneurs d'art contemporain en France*, Nîmes, J. Chambon, 1997.

VAN HAGEN Suzanne, GLUDOWACZ Irène et CHANCEL Philippe, *Chercheurs d'art : 22 collectionneurs au service de l'art*, Paris, Somogy, 2005.

WAJCMAN Gérard, *Collection*, Caen, Nous, 2014

WINKLEMAN Edward, *Selling Contemporary Art: How to Navigate the Evolving Market*, New York, Skyhorse Publishing, Inc., 2015.

Contributions dans des ouvrages

DAZORD Cécile, « L'art contemporain confronté aux phénomènes d'obsolescence technologique ou l'impact des évolutions technologiques sur la préservation des œuvres d'art contemporain », BREUIL Marie-Hélène (dir.), *Restauration ou non restauration en art contemporain. 1*, Actes des journées d'étude : *Du refus ou de l'impossibilité de la restauration*, Ecole supérieure des Beaux-arts de Tours, 14 février 2007 et *Répliques et restitutions... autour de Marcel Duchamp*, Musée des Beaux-arts de Rouen, 6 avril 2007, Tours, ARSET, 2008, disponible en ligne à l'adresse : http://www.ecoledumagasin.com/session17/IMG/pdf/C_Dazord.pdf (dernière consultation le 06 août 2016).

DEPOCAS Alain, « Documenter les pratiques artistiques utilisant la technologie : des modèles à développer », *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, sous la direction d'Anne BENICHO, Dijon, Les Presses du Réel, 2010, p. 349-371.

LELEU Nathalie, « Le musée 2.0 : le dossier d'œuvre électronique », *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, sous la direction d'Anne BENICHO, Dijon, Les Presses du Réel, 2010, p. 373-389.

TREPOZ Edouard, « La réception des formes modernes de l'art par le droit d'auteur », dans BENSAMOUN Alexandra et LABARTHE Françoise (dir.), *L'Art en mouvement : Regards de droit privé*, Paris, Mare & Martin, 2013.

Numéros de revues

[Art Press 2], « Arts technologiques, conservation et restauration », *Art Press 2*, numéro 12, février-mars-avril 2009.

[Dossiers de l'audiovisuel], « Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective », *Dossiers de l'audiovisuel*, numéro 45, Paris, Institut National de l'Audiovisuel, septembre-octobre 1992.

BREUIL Marie-Hélène et DAZORD Cécile (dir.), « Conserver l'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique », *Technè, La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, numéro 37, Paris, RMN-Grand Palais, 2013.

Articles de revues et de périodiques

- AZIMI Roxana « Collectionneurs d'art contemporain », *Le Quotidien de l'art*, 29 mai 2015, p. 9-10.
- AZIMI Roxana, « Profil du collectionneur français : un homme âgé... et pas si fortuné », *Le Monde.fr*, sect. Culture, 29 mai 2015. Disponible en ligne à l'adresse : http://www.lemonde.fr/culture/article/2015/05/29/le-collectionneur-francais-un-homme-age-et-pas-si-fortune_4643077_3246.html. (Dernière consultation le 3 juillet 2016).
- BUSKIRK Martha, « Planning for Impermanence », *Art in America*, volume 88, numéro 4, avril 2000, p. 111-119.
- COUTURE Francine, « Réexposition et pérennité de l'art contemporain », *Culture & Musées*, numéro 16, 2010, p. 137-156. Disponible en ligne à l'adresse : www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1563 (dernière consultation le 25 juin 2016).
- DAZORD Cécile, « l'Archive à l'œuvre », *Technè. La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, numéro 24, p. 16-24.
- DEBAILLEUX Henri-François, « FIAC, la vidéo au premier plan », *Libération*, 10 octobre 2001, disponible en ligne à l'adresse : http://next.liberation.fr/culture/2001/10/10/fiac-la-video-au-premier-plan_379927 (dernière consultation le 24 août 2016).
- DESAIVE Pierre-Yves, « L'art des nouveaux médias : défi et opportunité pour la muséologie d'art », *Culture & Musées*, numéro 16, 2010, p. 113-135. Disponible en ligne à l'adresse : www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1562 (dernière consultation le 25 juin 2016).
- FOURMENTRAUX Jean-Paul, « Art et médias variables ; préserver, exposer et pratiquer les œuvres numériques », *Cahiers du numérique, Préservation d'artefacts culturels numériques*, vol. 8, avril 2012.
- FOURNOL Alexis, « La singularité juridique de l'œuvre vidéo », *Le Journal des Arts*, n° 418, 5 septembre 2014.
- LUPOVICI Catherine, « les stratégies de gestion et de conservation préventive des documents électroniques », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 4, 2000, p. 43-54.
- NICOL Monique, « Documenter l'art contemporain : pratiques actuelles », *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français*, n° 192, octobre 2010, p. 20-25.
- REAL William, « Toward Guidelines for Practices in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art », *Journal of the American Institute for Conservation*, volume 40, numéro 3, automne-hiver 2001, p. 211-231. Disponible en ligne à l'adresse : http://eai.org/resourceguide/preservation/installation/pdf/william_real.pdf (dernière consultation le 7 janvier 2016).
- RINEHART Richard, " The Media Art Notation System: Documenting and Preserving Digital/Media Art," *Leonardo*, numéro 40, volume 2, 2007.

Articles de revues électroniques et documents en ligne

- « Qu'en est-il de l'art vidéo ? », *Art Media Agency*, 26 février 2015, disponible en ligne à l'adresse : <http://fr.artmediaagency.com/109256/quen-est-il-de-lart-vidéo/> (dernière consultation le 7 janvier 2016).
- CANO Laura, « Collecting video art: Preservation, dissemination and passion for audiovisual works. — LABoral Centro de Arte y Creación Industrial ». Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.laboralcentrodearte.org/en/files/2013/bloglaboral/coleccionarvideo>. (Dernière consultation le 3 juillet 2016).
- ENRICH Enric, « Videoarte y derechos de propiedad intelectual », 2015, publié en ligne à l'adresse : <http://www.copyrait.com/apartado.php?id=3&lang=1> (dernière consultation 6 septembre 2016).
- ENRICH Enric, « La obra de videoarte y el contrato de adquisición de obras de videoarte », 2015, publié en ligne à l'adresse : <http://www.copyrait.com/apartado.php?id=3&lang=1> (dernière consultation 6 septembre 2016).
- LAURENSEON Pip, « Media Matters : L'avenir des collections », *Les Nouvelles de l'ICOM*, volume 59, numéro 4, 2006, non paginé. Disponible en ligne à l'adresse : <http://icom.museum/media/magazine-les-nouvelles-de-licom/les-nouvelles-de-licom-2006-no4/L/2/> (dernière consultation le 7 janvier 2016).

Actes de colloques

- ARCHIVES DE LA CRITIQUE D'ART (dir.), *Les artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation, actes du colloque, 7-8 décembre 2001, Saint-Jacques-de-la-Lande*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
- Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain : conservation et restauration des œuvres contemporaines*, Actes de journées d'études, 24-26 juin 2009, Paris, Section française de l'Institut International de conservation, 2009.
- BREUIL Marie-Hélène (dir.), *Restauration et non-restauration en art contemporain. 2*, Actes de la journée d'étude : *Documenter l'art contemporain*, Ecole supérieure des Beaux-arts de Tours, 5 juin 2008, Tours, ARSET, 2009
- BREUIL Marie-Hélène (dir.), *Restauration ou non restauration en art contemporain. 1*, Actes des journées d'étude : *Du refus ou de l'impossibilité de la restauration*, Ecole supérieure des Beaux-arts de Tours, 14 février 2007 et *Répliques et restitutions... autour de Marcel Duchamp*, Musée des Beaux-arts de Rouen, 6 avril 2007, Tours, ARSET, 2008.
- HUMMELEN Ijsbrand et SILLE Dionne (dir.), *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Londres, Archetype publications, 2005.
- MUSEE DU LOUVRE (dir.), *L'avenir des musées : actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel, les 23, 24 et 25 mars 2000*, Paris, Réunion des musées nationaux Musée du Louvre, 2001.

ROBERT Marie (dir.), *Collectionner, conserver : politiques d'acquisition d'un collectionneur*, 17 – 19 novembre 2010, Paris, Institut National du Patrimoine, 2010. Disponible en ligne à l'adresse : http://www.inp.fr/var/ezdemo_site/storage/original/application/e719d1bc98c8d5a867b9ad37f686e62a.pdf (dernière consultation le 7 janvier 2016.)

SCHÄDLER-SAUB Ursula et WEYER Angela (dirs.), *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art : reflections on the roots and the perspectives proceedings of the International symposium held 13-14 January 2009 at the University of applied sciences and arts, Faculty preservation of cultural heritage, Hildesheim*, London, Archetype publications, 2010.

Mémoires et thèses

HIEBLER Mélissa, *Statuts et enjeux du document dans une collection privée : le cas de la collection Jean-Philippe et Françoise Billarant*, Mémoire d'étude, direction de Didier SCHULMANN et Remi PARCOLLET, Ecole du Louvre, 2013.

MERCIER Cyril, *Les collectionneurs d'art contemporain : analyse sociologique d'un groupe social et de son rôle sur le marché de l'art*, Thèse de doctorat, direction d'Alain QUEMIN, Université de la Sorbonne nouvelle — Paris III, 2012.

MICHAAN Alexandre, *Vidéo numérique et obsolescence technologique : étude de trois œuvres vidéos sur support DVD-Vidéo issue des collections du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, Mémoire de fin d'étude, Paris, Institut National du Patrimoine, 2014.

FARGIER-DEMERGES Stéphanie, *Spécificités et enjeux du dossier d'œuvre face à ses perspectives d'évolution du papier vers l'électronique au sein d'une documentation muséale d'art contemporain : Le cas du Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle*, mémoire pour obtenir le Titre professionnel "Chef de projet en ingénierie documentaire" INTD niveau I, conservatoire national des arts et métiers et Institut national des techniques de la documentation, 2009.

Documents institutionnels

AXA ART, *Collecting in the Digital Age International Collectors Survey*, 2014, en ligne à l'adresse : <https://www.axa-art.com/documents/20793/36417/Art+market+study/e287cd94-1107-4e16-aa8e-acb9c70a30cf> (dernière consultation le 19 septembre 2016).

CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES, *Rapport d'activité 2015*, Paris, Centre National des Arts Plastiques, 2016, disponible en ligne à l'adresse : http://www.cnap.fr/sites/default/files/publication/148315_fichier_final_cnap_12juillet_pdf_haut.pdf (dernière consultation le 7 août 2016).

MOUREAU Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX Dominique et VIDAL Marion, *Collectionneurs d'art contemporain : des acteurs méconnus de la vie artistique*, avril 2015, Ministère de la Culture et de la Communication Département des études, de la prospective et des statistiques, disponible en ligne à l'adresse : <http://culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Statistiques/Collectionneurs-d-art-contemporain-des-acteurs-meconnus-de-la-vie-artistique-CE-2015-1> (dernière consultation le 22 décembre 2015).

Catalogues d'exposition et de collections

- BOUHOURS Jean-Michel (dir.), *L'art du mouvement, collection cinématographique du Musée National d'art moderne 1916-1996*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
- BOURGOIS Caroline (dir.), *Passage du temps : collection François Pinault Foundation : une sélection d'œuvres autour de l'image*, [Exposition, Lille, Tri postal, 19 octobre 2007-13 janvier 2008], Paris, Skira, 2007.
- BROUGHER Kerry (dir.), *Art and film since 1945: Hall of Mirrors*, Los Angeles, Museum of contemporary art, The Monacelli Press, 1996.
- DURAND Régis et BAQUE Dominique, *Photographies modernes et contemporaines : la collection Neuflyze vie*, Paris, Flammarion, 2007.
- Eugène Béjot : Musée Carnavalet, 15 octobre 1985-12 janvier 1986*, [Exposition, Paris, Musée Carnavalet, 15 octobre 1985 – 12 janvier 1986], Paris, Paris-Musées, 1985.
- INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN ET ASSOCIATION POUR LA DIFFUSION INTERNATIONALE DE L'ART FRANÇAIS, *Le temps de l'audace et de l'engagement : collections privées françaises*, [Exposition, Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 12 mars-8 mai 2016], Villeurbanne, Institut d'art contemporain ; Milan, Silvana editoriale ; Paris, ADIAF, 2016.
- KRIJNEN Marloes (dir.), *Le regardeur : la collection Neuflyze Vie*, Paris, Xavier Barral, 2013.
- LA MAISON ROUGE, *L'Intime, le collectionneur derrière la porte*, [Exposition, Paris, La maison rouge — Fondation Antoine de Galbert, 5 juin — 26 septembre 2004], Lyon, Fage ; Paris, La maison rouge, 2004.
- MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, *Gillian Wearing : sous influence*, [Exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 10 mars — 6 mai 2001], Paris, Paris Musées, 2001.
- MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, *Life-live : la scène artistique au Royaume-Uni en 1996, de nouvelles aventures*, [Exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 5 octobre 1996 — 5 janvier 1997], Paris, Paris musées, 1996.
- MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, *Passions privées : collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, [Exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, décembre 1995 — mars 1996], Paris, Paris musées, 1995.
- MUSEE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN, FONDS REGIONAL D'ART CONTEMPORAIN ET ASSOCIATION POUR LA DIFFUSION INTERNATIONALE DE L'ART FRANÇAIS, *10 ans de création en France, le Prix Marcel Duchamp*, [Exposition, Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg et Sélestat, FRAC Alsace, 6 novembre 2010 — 13 février 2011], Paris, ADIAF et Archibooks-Sautereau, 2010.
- MUSEE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN, *Vidéo topiques : tours et retours de l'art vidéo*, [Exposition, Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 18 octobre 2002 — 2 février 2003], Paris, Paris-Musées ; Strasbourg, les Musées de Strasbourg.
- MUSEE D'ORSAY ET REUNION DES MUSEES NATIONAUX, *La jeunesse des musées : les musées de France au XIXe siècle*, [Exposition, Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994], Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

MUSEE DE GRENOBLE ET ASSOCIATION POUR LA DIFFUSION INTERNATIONALE DE L'ART FRANÇAIS, *De leur temps 2 : Art contemporain & collections privées en France*, [Exposition, Grenoble, Musée de Grenoble, 7 juillet — 16 septembre 2007], Paris, Archibooks-Sautereau et ADIAF ; Grenoble, Musée de Grenoble, 2007.

MUSEE DES BEAUX-ARTS ET ASSOCIATION POUR LA DIFFUSION INTERNATIONALE DE L'ART FRANÇAIS, *De leur temps 4 : collections privées, regards croisés sur la jeune création*, [Exposition, Nantes, HAB Galerie, 12 octobre 2013 — 5 janvier 2014], Milan, Silvana editoriale ; Paris, ADIAF, 2013.

MUSEE DES BEAUX-ARTS EUGENE LEROY ET ASSOCIATION POUR LA DIFFUSION INTERNATIONALE DE L'ART FRANÇAIS, *De leur temps : collections privées françaises*, [Exposition, Tourcoing, Musée des beaux-arts, 6 octobre — 6 décembre 2004], Paris, ADIAF ; Tourcoing, Musée des Beaux-Arts, 2004.

Seeing time : selections from the Pamela and Richard Kramlich collection of media art, [exhibition, San Francisco museum of modern art, Oct. 15, 1999 to Jan. 9, 2000], San Francisco, Calif, San Francisco Museum of Modern Art, 1999.

THIROUX Jannick, SELLIER Marie-Claire, WAJCMAN Gérard, MUSEE DE PICARDIE ET ECOLE SUPERIEURE D'ART ET DE DESIGN, *Des certitudes, sans doute(s) : une collection privée d'art contemporain*, [Exposition, Amiens, Musée de Picardie, 2 octobre — 31 décembre 2008 ; École supérieure d'art et de design, 4 octobre-14 novembre 2008], Amiens, Musée de Picardie, École supérieure d'art et de design d'Amiens, 2008.

VAN ASSCHE Christine (dir.), *Vidéo et après : la collection vidéo du Musée national d'art moderne*, Paris, Carré, Centre Georges Pompidou, 1992.

Bases de données et sites Internet

Archiving the Avant-Garde

<http://archive.bampfa.berkeley.edu/about/avantgarde> (dernière consultation le 20 juillet 2016).

Docam

www.docam.ca (dernière consultation le 20 juillet 2016).

EAI Online Resource Guide for Exhibiting, Collecting & Preserving Media Art

<http://www.eai.org/resourceguide/> (dernière consultation le 20 juillet 2016).

Encyclopédie Nouveaux Médias

www.newmedia-art.org (dernière consultation le 20 juillet 2016).

Matters in Media Art

<http://mattersinmediaart.org/> (dernière consultation le 20 juillet 2016).

Réseau des médias variables

<http://www.variablemedia.net/> (dernière consultation le 20 juillet 2016).

V2 Capturing Unstable Media

<http://v2.nl/archive/works/capturing-unstable-media> (dernière consultation le 20 juillet 2016).

Vidéomuseum

www.videomuseum.fr (dernière consultation le 20 juillet 2016).