

CE QUE COLLECTIONNER VEUT DIRE

FEMMES & COLLECTIONS

Cet ouvrage a été publié avec le soutien de :



Axel Gryspeerdt
Anne Reverseau

Sous la direction d'Axel Gryspeerdt et d'Anne Reverseau.

Cet ouvrage est en partie issu du colloque *Le regard et la main des collectionneuses. Collections privées et questions de genre* qui s'est tenu à la Wittockiana les 17 et 18 novembre 2022, sous la direction d'Axel Gryspeerdt et d'Anne Reverseau. Il est publié dans le cadre du programme de recherche « HANDLING: Writers Handling Pictures. A Material Intermediality (1880-today) », dirigé par Anne Reverseau à l'UCLouvain et financé par le Conseil Européen de la Recherche (ERC) de 2019 à 2024 (bourse n° 804259).

Illustration de couverture :

Gomme gravée © Kikie Crèvecœur, 2020

Conception graphique :

Chloé Brault

Réalisation graphique :

François Goderniaux / Coup de crayon

Éditeur responsable :

Wittockiana

Rue du Bemel, 23

1150 Woluwe-Saint-Pierre, Bruxelles

Dépôt légal : D/2024/3.974/4

ISBN 978-2-87305-017-7



WITTOCKIANA
Musée des arts du livre et de la reliure

Table des matières

INTRODUCTION. RELECTURES DE LA PLACE DES FEMMES COLLECTIONNEUSES Axel Gryspeerdt et Anne Reverseau	9
COLLECTIONNER ENTRE FEMMES. MÉCENAT ET PHILANTHROPIE DES COMITÉS FÉMININS DANS LES MUSÉES NORD-AMÉRICAINS AU MILIEU DU XX ^E SIÈCLE Julie Verlaine	19
LA PLACE DES DUCHESSES DE BOURGOGNE DANS LA CONSTITUTION DE LA <i>LIBRAIRIE DES « DUCS » DE BOURGOGNE</i> . CONSIDÉRATIONS CRITIQUES ET FÉMINISTES Tania Van Hemelryck	35
UN MUSÉE À SOI. <i>PASSEUSES DE MÉMOIRE</i> ET PRATIQUES DE L'EXPOSITION INTIME Lyse Vancampenhoudt	47
CONVERSATION AVEC PATRICIA DE PEUTER Menée par Axel Gryspeerdt	65
CONVERSATION AVEC GALILA BARZILAI-HOLLANDER Menée par Anne Reverseau	89
À PROPOS D'UNE COLLECTIONNEUSE INVISIBLE PARMİ D'AUTRES Témoignage de Christophe Veys	97
BIOGRAPHIES DES AUTEUR·RICES	103

INTRODUCTION

RELECTURES DE LA PLACE DES FEMMES COLLECTIONNEUSES

Axel Gryspeerdt (Collectiana) et Anne Reverseau (UCLouvain – FNRS)

Ce volume est issu du colloque *Le regard et la main des collectionneuses. Collections privées et questions de genre* qui s'est tenu à la Wittockiana les 17 et 18 novembre 2022. Cette rencontre avait réuni des spécialistes en communication, en études de genre, en histoire de l'art et en histoire de la littérature. L'un des axes de la rencontre portait sur le rôle social des femmes collectionneuses, et en particulier leur engagement scientifique et social, la singularité du regard qu'elles ont pu porter sur les objets, leur capacité de découvertes, même involontaires. Axel Gryspeerdt avait évoqué, en commençant, deux exemples. Le premier était la collection de fossiles marins de Mary Anning (1799-1847) (Fig. 1), qui, dès son jeune âge, récolta sur les plages des squelettes fossilisés en pleine Angleterre géorgienne et victorienne, jusqu'à contribuer à la découverte des ichtyosaures et des plésiosaures, contredisant par-là les croyances religieuses de l'époque, hostiles aux théories de l'évolutionnisme. Après s'être heurtée à ses contemporains qui ne lui accordèrent aucun crédit vu son statut de femme issue d'un milieu populaire et peu instruite, elle fut reconnue tardivement comme une figure clef de la paléontologie des vertébrés¹. Le second exemple était la collection de *Blacks Dolls* de Deborah Neff qui avait été exposée à la Maison Rouge à Paris en 2018 (Fig. 2). Cet ensemble constitué par une avocate de l'État

1 EMLING (S.), *The Fossil Hunter*, London, Palgrave Macmillan, 2011.



Fig. 1. Portrait of Mary Anning with her dog Tray and the Golden Cap outcrop in the background, Natural History Museum, London (avant 1842). Credited to 'Mr. Grey' in Crispin Tickell's book *Mary Anning of Lyme Regis* (1996).



Fig. 2. Black Dolls: The Deborah Neff Collection, *La Maison Rouge*, Paris, 2018. Photo : Marc Domage | Courtesy of *La Maison Rouge*, Paris.

de New York comprend plus de 200 poupées, couvrant une période qui s'étend de 1840 à 1950. Celles-ci étaient confectionnées par les domestiques noires de familles blanches, à partir de morceaux de cuir, de chiffons, de bas ou de chaussettes, objets pauvres qui sont des « témoins » d'une époque. Ces objets auxquels quasiment personne ne prêtait attention s'avèrent aujourd'hui de précieux éléments pour mieux comprendre et saisir les formes les plus triviales de la ségrégation sociale et raciale².

Dans ces deux cas, la question de la manipulation des objets collectionnés était particulièrement frappante. De là est née l'envie de mieux comprendre et documenter les différentes manières qu'ont eues les femmes collectionneuses de vivre avec leurs collections et leurs façons de les rendre accessibles, qu'elles opèrent seules, en couples ou en groupes³. Les collectionneuses sont avant tout des regardeuses d'images, c'est-à-dire « *un corps en regard* » selon Anne-Cécile Guilbard, spécialiste de l'imaginaire photographique, qui souligne la « *sensualité du rapport à l'objet, sa tactilité – son altérité* »⁴ quand est activée sa matérialité, c'est-à-dire lorsque le collectionneur ou la collectionneuse a un objet, une œuvre ou une image en main. Le colloque de novembre 2022 s'était ainsi focalisé sur la spécificité des regards et des gestes des collectionneuses. Dans le portrait de Peggy Guggenheim que réalise sa fille en 1948, qui a servi de visuel à ce colloque (Fig. 3), la plus célèbre des collectionneuses du xx^e siècle pose son regard sur le tableau qu'elle a en main et qu'elle semble

2 FALGUIÈRES (E.), « Compte-rendu de *Black Dolls*, la collection Deborah Neff », in *Transatlantica*, n° 1|2017, 29.11.2018, <http://journals.openedition.org/transatlantica/8539>, DOI: <https://doi.org/10.4000/transatlantica.8539> (consulté le 03.07.2024).

3 La question des couples de collectionneurs a été abordée dans diverses expositions, par exemple, à Bruxelles : *Pair(e)*, à la Maison Particulière en 2015, ou *Private Choices* à La Centrale, en 2017-2018. Voir aussi les travaux sur la création à deux : LAFON (M.) et PEETERS (B.), *Nous est un autre*, Paris, Flammarion, 2006, et plus récemment le numéro de revue dirigé par OBERHUBER (A.) et MONTIER (J-P.) (dir.), « Œuvres photolittéraires et couples créateurs », in *Revue internationale de photolittérature*, n° 3, 2021, URL : http://phlit.org/press/?post_type=numerorevue&p=3307, ou le collectif Deux. *Couples et Avant-gardes*, in BAGLIVO (B.), MEAZZI (B.) et MILAN (S.) (dir.), Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 2022.

4 GUILBARD (A-C.), « Le regardeur et la matérialité des photographies : une posture engagée devant des images », in *Image & Narrative*, volume 22 n° 1, 2021, URL : <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/2595> (consulté le 01.12.2024).

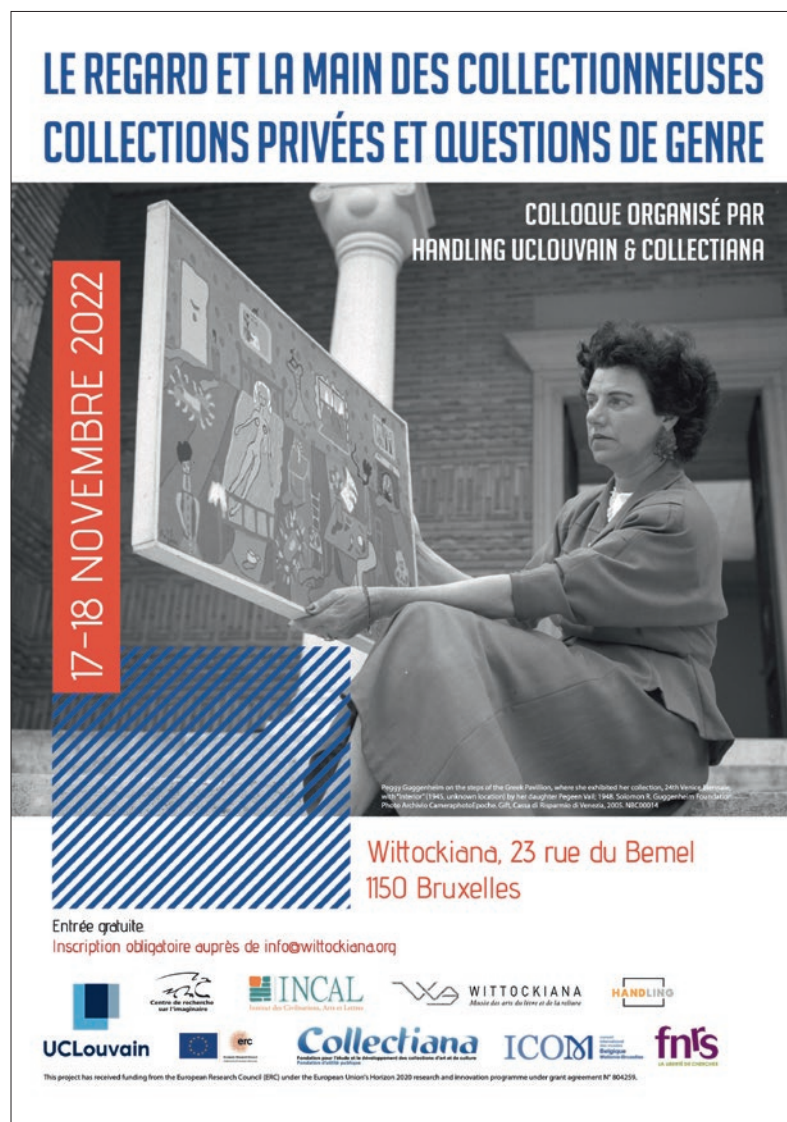


Fig. 3. Affiche du colloque de 2022. Illustration : Peggy Guggenheim on the steps of the Greek Pavillion, where she exhibited her collection, 24th Venice Biennale, with "Interior" (1945, unknown location) by her daughter Pegeen Vail; 1948. Solomon R. Guggenheim Foundation. Photo Archivio CameraphotoEpoche. Gift, Cassa di Risparmio di Venezia, 2005. NBC0001.

faire voir, de façon oblique, au photographe aussi. L'intensité du regard accompagne le geste, un geste de propriété, mais aussi de monstration. Peggy Guggenheim se définit comme une « *art addict* », comme le rappelle Julie Verlaine dans la notice qu'elle lui a consacrée dans le *Dictionnaire des créatrices* où elle figure comme une « *collectionneuse, galeriste et mécène d'art américaine* »⁵. Cette notice, comme celles dédiées à Gertrude Stein, Helena Rubinstein ou Agnès B., montre la frontière mince entre relations interpersonnelles, mécénat et pratiques de collection.

Cette complexité du statut est l'un des constats récurrents des études sur les femmes dans les milieux de l'art et donc sur les femmes collectionneuses, comme le note Tom Stammers : « *les femmes collectionneuses étaient issues d'un panel large de groupes et de professions : les membres de la royauté et les aristocrates étaient rejointes par des salonnières, des hôtesse, des voyageuses et même des courtisanes* »⁶. Les études sur les femmes collectionneuses, surtout celles du XIX^e siècle⁷, sont de plus en plus nombreuses depuis quelques années, notamment dans les sphères anglophones, mais la Belgique n'est pas en reste. L'exposition *Collectionneuses Rothschild*, tenue à la Boverie à Liège de fin octobre 2022 à la fin février 2023, a par exemple été l'occasion d'examiner le rôle joué par les femmes collectionneuses, bâtisseuses, mécènes et héritières, et de montrer le rôle considérable qu'elles ont

5 VERLAINE (J.), « Peggy Guggenheim », in DIDIER (B.), FOUQUE (A.) et CALLE-GRUBER (M.) (dir.), *Dictionnaire universel des créatrices*, Paris, Édition des Femmes, 2013, p. 1850-1851.

6 « *Women collectors came from a broad range of groups and professions: royal and aristocratic women were joined by salonnières, hostesses, travellers, even courtesans* » (STAMMERS [T.], « Women Collectors and Cultural Philanthropy, ca. 1850–1920 », in *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, n° 3, 2020, <https://19.bbk.ac.uk/article/id/3347/>, <https://doi.org/10.16995/ntn.3347> (traduction des auteurs). Notons que le texte se concentre sur les collectionneuses qui ont nourri les musées, le cas où les collections privées deviennent publiques.

7 *IBID.* Citons en particulier le numéro de 19 sur les femmes collectionneuses, édité par Tom Stammers en 2020, qui porte sur la période 1850-1920. Ce numéro explore les raisons de l'invisibilité des collectionneuses, les nombreux obstacles tant matériels que culturels, et se concentre sur la situation anglaise, américaine et française. Dans son introduction, Tom Stammers note la « *redécouverte plus large du rôle des femmes dans le monde de l'art du XIX^e siècle* » (« *broader rediscovery of women's role within the nineteenth-century art world* ») après quatre décennies de recherches féministes (traduction des auteurs).

joué dans la société et dans la vie des artistes de leur époque, ainsi que dans l'histoire de l'art⁸.

Dans ces deux ouvrages, on voit l'importance cruciale, pour notre sujet, des circulations d'objets. Julie Verlaine parle même de « *conversation transnationale* » dans son livre qui fait aujourd'hui référence : *Femmes collectionneuses d'art et mécènes de 1880 à nos jours* (2014)⁹. Il faudrait également mentionner nombre d'études précises sur des collectionneuses, sur Catherine de Medicis, Peggy Guggenheim, Béatrice Ephrussi de Rothschild, Gertrude Stein, Nélie Jacquemart, Hélène Kröller-Müller¹⁰, mais aussi sur des collectionneuses moins connues comme Anne-Marie Gillion-Crowet, Jacqueline Delubac, Colette Brissaud-Mendes, Nicole Daled-Verstraeten ou Astrid Ullens de Schooten¹¹. Il faut mentionner aussi les travaux d'Elizabeth Emery, sur les collectionneuses d'estampes japonaises¹², et bien d'autres travaux en cours, par exemple sur l'artiste et collectionneuse Micheline Boyadjian au Musée L¹³. De ce champ d'étude déjà bien établi mais en plein essor, il faut retenir la difficulté à généraliser

au sujet des femmes collectionneuses – et notre souhait, dans ce volume comme dans le colloque d'où il est issu, est d'appeler à contextualiser au maximum pour éviter des oppositions « de nature » puisque « *Les différences entre les collections d'hommes et de femmes étaient souvent une question de degré plus que de nature* », pour citer de nouveau Tom Stammers¹⁴.

À la suite de ce colloque qui mettait l'accent sur la grande variété des collections dans une perspective interdisciplinaire, résolument ouverte aux divers domaines des sciences humaines et sociales, notamment les études culturelles, les études de genre, l'histoire de l'art, les approches anthropologiques, communicationnelles, sociologiques et économiques, nous avons fait le choix de resserrer la perspective. Celle-ci s'est concentrée sur le rôle des femmes collectionneuses, leur impact et leur poids dans une histoire en grande partie méconnue. Dans la présente publication est ainsi particulièrement mise en avant la notion de relecture à travers les trois textes scientifiques qui ouvrent le volume. Ces études signées Julie Verlaine, Tania Van Hemelryck et Lyse Vancampenhoudt proposent en effet trois relectures féministes : mise en lumière de la place des femmes dans les comités d'achat muséaux nord-américains, du rôle des duchesses de Bourgogne à la fin du Moyen Âge et des artistes minorisées des avant-gardes picturales belges. Ces trois relectures portant sur des époques et des continents fort éloignés incitent à réfléchir à l'héritage laissé par les femmes, lorsqu'il devient patrimoine, comme c'est le cas de la Bibliothèque des Ducs de Bourgogne ou, grâce aux « *women committees* », des collections permanentes dans les musées américains. La question de la transmission est encore au présent pour les artistes de la deuxième moitié du xx^e siècle abordées par Lyse Vancampenhoudt, mais elle n'en est pas moins au centre de son texte.

Ces trois premiers chapitres laissent aussi entrevoir une autre caractéristique des femmes collectionneuses, la passion, une perspective qui sera particulièrement développée dans les deux entretiens et le témoignage qui complètent le volume. Si la collection n'est pas exclusivement

8 MOENS (F.), POMARÈDE (V.) et PREVOST-MARCILHACY (P.) (dir.), *Collectionneuses Rothschild. Mécènes et donatrices d'exception*, Gand, Artha Books, 2022.

9 VERLAINE (J.), *Femmes collectionneuses d'art et mécènes de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2013.

10 ROVERS (E.), *Helene Kröller-Müller 1869-1939. De eeuwigheid verzameld*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, Promethéus, 2012.

11 DRAGUET (M.), *L'art nouveau retrouvé. À travers les collections d'Anne-Marie Gillion Crowet*, Paris, Seuil, 1999; BRACHLIANOFF (D.) et BRIEND (C.), *De Manet à Bacon, la collection Jacqueline Delubac*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1998; BRISSAUD (P.), *Poteries africaines figurées modernes. La collection Colette Brissaud-Mendes*, Arles, Actes Sud, 2008; KÖNIG (W.), *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled-Verstraeten*, Munich, Haus der Kunst, 2010; ANDRIEUX (B.) et ULLENS DE SCHOOTEN WHETTALL (A.), *Regards de femmes. La Collection Astrid Ullens de Schooten Whettall*, Madrid/Paris, RM, Toluca Éditions, 2022; ainsi que DUPLAT (G.) et ULLENS DE SCHOOTEN WHETTALL (A.), *Saga. A Photographic Journey from Lewis Baltz to Tarrah Krajnak. Collection Astrid Ullens de Schooten Whettall*, Bruxelles, Fondation A. Stichting Ludion, 2024.

12 EMERY (E.), *Reframing Japonisme. Women and the Asian Art Market, Nineteenth-Century, France, 1853-1914*, Bloomsbury Visual Arts, ebook, 2020 (sur les collectionneuses d'estampes japonaises).

13 Parmi les ouvrages déjà parus, signalons JAKOVSKY (A.), *Micheline Boyadjian, 1907-1983*, Bruxelles, Édition d'Art Lucien de Meyer, 1971 (concernant l'artiste); TURINE (R-P.) et VANDEVIVERE (I.), *La donation Noubar et Micheline Boyadjian*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2006 (concernant la collectionneuse et son mari).

14 « *Differences between male and female collecting were often of degree, rather than of kind* » (STAMMERS [T.], *op. cit.*, traduction des auteurs).

une passion féminine, les collectionneuses insistent particulièrement sur le caractère haptique, mais aussi tactile de leurs relations aux objets, et sur leurs obsessions pour des œuvres ou des images qui les hantent. Selon Patricia De Peuter, les œuvres d'art, en accord avec l'architecture et les lieux où on les place, façonnent un esprit, dégagent une âme qui rejoint tantôt les aspirations des collectionneurs, tantôt l'identité voulue des entreprises qui les exposent. Dans ce contexte, l'adéquation de l'accrochage des œuvres est un des paramètres à prendre en compte. Quant à Galila Barzilai-Hollander, célèbre collectionneuse bruxelloise d'art contemporain, elle a appelé le lieu d'exposition qu'elle a ouvert en 2020 « P.O.C. », pour « *Passion, Obsession, Collection* ». De cette passion des collectionneuses, Christophe Veys en traite lui aussi dans un témoignage relatif aux donations faites au Centre de la Gravure et de l'Image imprimée de la Louvière, qu'il dirige. L'exemple de l'importante double donation de Jacqueline Cigrang (en tant que collectionneuse privée et au nom d'un fonds de galerie d'art dont elle fut responsable), lui permet de relever non seulement l'attachement qu'elle porte à plusieurs courants d'art mais aussi le rôle de mise en évidence par les collectionneuses des artistes qu'elles collectionnent et n'hésitent pas à faire connaître. Collectionner n'est pas seulement une question d'acquisition et de propriété des œuvres, des livres ou des objets, mais surtout de cohabitation avec ceux-ci, ce qui implique une suite de manipulations et d'opérations de différentes natures.

C'est ainsi que ce volume donne, plus encore que le colloque de 2022, la parole aux actrices et acteurs contemporains de ces questions, en premier lieu les collectionneuses, acheteuses pour des collections privées ou publiques, notamment les musées, qui ont, on va le voir, un rôle crucial à jouer dans cette histoire. Ceci explique l'équilibre recherché dans ce volume entre le nombre d'articles et le nombre d'entretiens. Avec ces derniers, nous avons voulu faire dialoguer des expériences et des générations diverses comme nous faisons dialoguer, dans les textes scientifiques, le Moyen Âge avec le xx^e siècle. Il y a en effet un grand écart entre des femmes qui collectionnent pour leur plaisir et celles qui achètent pour des institutions, privées et publiques.

Comme toutes les collections, celles qui sont abordées dans ce volume mettent en évidence le fait qu'il s'agit toujours de questions de rapports

et de relations, rapports des œuvres – ou des objets – les unes – les uns – avec les autres, relations avec les autres collectionneuses et collectionneurs, rapports intergénérationnels, relations avec les musées et les centres d'art et de culture, relations avec les personnes de leur entourage et avec les marchands. Plus encore que les collectionneurs, les femmes collectionneuses semblent particulièrement sensibles à ces aspects.

Ce numéro *Femmes & Collections* se veut ainsi un lieu d'échanges et de réflexions entre collectionneuses, collectionneurs, responsables et gestionnaires de collections, propriétaires de musées privés, analystes et chercheur·ses, à savoir un espace de rencontres, tout au pluriel, entre praticien·nes et théoricien·nes. Il se veut aussi un encouragement à approfondir le domaine d'activités multiples et de profonde convivialité que constituent les collections privées et les collections d'entreprise. Sans négliger le fait que celles-ci s'inscrivent dans la sauvegarde du patrimoine culturel et artistique et stimulent la recherche de connaissances à propos des objets conservés.

Nos remerciements vont en premier lieu à Géraldine David, qui a dirigé avec succès la Wittockiana pendant sept ans, et à Sophie Briard, son actuelle directrice, qui ont toutes deux accueilli ce projet avec enthousiasme. La Wittockiana s'est engagée depuis longtemps, grâce à Géraldine David et à François Mairesse, dans une réflexion de fond sur la collection, avec le cycle « *Ce que collectionner veut dire* », cycle devenu une collection réputée dans laquelle cet ouvrage s'inscrit. Outre les contributeurs et surtout contributrices de celui-ci, nous souhaitons remercier chaleureusement les co-organisateur·rices du colloque et l'ensemble du comité scientifique de cette rencontre : Jan Baetens, Pauline Basso, Julie Bawin, Ralph Dekoninck, Carl Havelange, Thierry Lenain, François Mairesse, Andrea Oberhuber, Anne Parizot et Yves Winkin, ainsi que l'ensemble des participants, qu'ils aient été intervenants ou simples auditeurs¹⁵.

15 Nos remerciements s'adressent aussi à l'ensemble de financeurs qui ont permis la tenue de ce colloque : le FNRS, l'ICOM, l'Institut de recherche INCAL de l'UCLouvain et le Conseil européen pour la recherche qui finance le projet HANDLING (2019-2024). Merci également à la fondation d'utilité publique Collectiana pour son implication dans le colloque et à l'ensemble des équipes de la Wittockiana.

COLLECTIONNER ENTRE FEMMES.
MÉCÉNAT ET PHILANTHROPIE
DES COMITÉS FÉMININS DANS LES MUSÉES
NORD-AMÉRICAINS AU MILIEU DU XX^E SIÈCLE

Julie Verlaine (Université de Tours)

L'intersection entre les études de genre et celles portant sur le collectionnisme est particulièrement féconde en ce qu'elle réévalue l'importance de normes et de pratiques considérées comme majoritaires, en faisant apparaître des modalités d'action et des systèmes de représentations méconnus, à l'échelle individuelle autant qu'à l'échelle collective. Après avoir adopté l'approche prosopographique dans un ouvrage à vocation synthétique¹, je me suis de plus en plus intéressée à la collection à plusieurs – en couple (le couple Jacquemart-André et le couple De Noailles étant des pierres angulaires de la réflexion) mais également en fratrie ou en sororie (Gertrude et Leo Stein, les trois sœurs Schlumberger : Dominique De Ménil, Anne Gruner et Sylvie Boissonnas), explorés dans d'autres projets de recherche. Il existe d'autres configurations de collections « à plusieurs » – extra-familiales celles-là – qui sont encore moins explorées par les historiennes et les historiens du collectionnisme : celles qui prennent place dans des structures de type « club » ou « cercle ». On connaît bien le rôle joué, pour les avant-gardes artistiques du début du xx^e siècle, par *La Peau de l'Ours* à Paris (1904-1914) ou par le *Cercle de l'art moderne* au Havre (1906-1910) : un petit groupe d'amateurs et d'amatrices acquérant des œuvres collectivement pour

¹ VERLAINE (J.), *Femmes collectionneuses d'art et mécènes de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2013.

soutenir les artistes vivants et constituer une collection en rupture avec les canons esthétiques en vigueur à l'époque². Dans l'histoire de l'art moderne et contemporain, ces sociétés ont été bien plus nombreuses et actives qu'on ne le pense souvent : sociétés d'amis d'artistes et d'amis des arts, clubs artistiques et culturels, cercles d'amateurs et de collectionneurs... autant de structures qui éclosent dans les dernières décennies du XIX^e siècle et qui se multiplient, dans l'ensemble du monde occidental, au cours du siècle suivant, certaines devenant des mécènes et des philanthropes engagés dans le soutien aux musées. En Belgique, la première est fondée à Gand en 1897 – la même année et sur le même modèle que la Société des Amis du Louvre – tandis que la Société des Amis des Musées Royaux à Bruxelles naît quelques années plus tard, en 1906³. Dès l'origine, les activités proposées par ces sociétés qui sont officiellement non mixtes sont fréquentées par des femmes, qui en sont des membres officieuses mais bien présentes lors des assemblées générales, des visites et des conférences qu'elles apprécient beaucoup comme en témoigne la réalisation *ad hoc* de « cartes de dames » leur permettant d'y assister. Toutefois l'absence de droit de vote et l'interdiction de siéger dans les comités d'acquisition limitent fortement la présence des femmes dans ces associations.

D'autres structures, également non mixtes mais exclusivement féminines celles-ci, éclosent au milieu du siècle en Amérique du Nord. Elles sont baptisées ici « *Ladies' Committees* », là « *Women's Board* » et partagent une triple mission : soutenir financièrement les musées en levant des fonds, promouvoir les institutions auprès des populations locales et développer des services d'animation et de médiation culturelles bénévoles. Parmi les nombreuses innovations que ces groupements féminins mettent en œuvre figure une pratique collective du collectionnisme visant à acquérir des objets complémentaires (et souvent bien distincts, voire en rupture nette) de ceux déjà présents dans les collections du musée qu'elles soutiennent, dans la perspective

2 Cf. LEVEL (A.), *Souvenirs d'un collectionneur*, Paris, A. C. Mazo, 1959; HAUDIQUET (C.) (dir.), *Le Cercle de l'art moderne au Havre*, Le Havre/Paris, MuMA/Somogy, 2011.

3 VERLAINE (J.), *Les amis des musées. Patrimoine, mécénat et philanthropie au XX^e siècle*, Mémoire inédit d'Habilitation à diriger les recherches, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2021.

de les prêter ou de les donner au musée. Aussi voit-on se développer, dans un tiers environ de la centaine d'associations féminines actives entre 1940 et 1980, des pratiques féminines de prospection, de négociation, d'acquisition et de conservation qui déclinent collectivement et en non-mixité des *habitus* de collectionneuses et de mécènes que certaines participantes ont acquis dans leur vie privée. Les archives très riches des sous-comités constitués à cette fin (*Purchase Committee*, *Collection Committee*) permettent de questionner finement ces pratiques genrées : que signifie « collectionner entre femmes », au milieu du XX^e siècle ? Comment un goût commun se construit-il, et quels liens entretient-il avec l'institution muséale à laquelle s'adosent ces clubs de femmes ? Une collection « *désintéressée* » est-elle genrée ? À travers l'exemple du *Women's Committee de l'Art Gallery of Ontario*, à Toronto (Canada), nous examinerons les conditions dans lesquelles un « *fonds d'acquisition* » est mis en place, ainsi que la manière dont la stratégie globale d'achat est définie, puis réorientée, d'une manière qui permet à ses animatrices de constituer un ensemble exceptionnel d'art contemporain nord-américain.

DE COMITÉ DE DAMES EN BUREAU D'ACQUISITION : PHILANTHROPIE ET GENRE AU MUSÉE

En 1945, Lady Virginia Kemp est la figure de proue d'un groupe de quelques dizaines de femmes qui se connaissent bien car elles font partie des mêmes structures et des mêmes réseaux de sociabilité en Ontario. Les principales animatrices du groupe bientôt baptisé « *comité de dames* » (*Women's Committee*)⁴ ont des personnalités et des compétences fort diverses : la discrète Helen Warren Band, 56 ans, fille de Sarah Trumbull van Lennep Warren, une des fondatrices du musée, et épouse de l'homme d'affaires et collectionneur Charles Shaw Band, président du conseil d'administration du musée en 1945 ; l'exubérante Ruth Frankel, 42 ans, née à Chicago, démocrate et féministe (elle attend avec impatience l'arrivée à Toronto d'Eleanor

4 La présente étude se fonde sur le dépouillement du volumineux fonds d'archives du *Women's Committee* de la Art Gallery of Ontario, conservées à la Edward P. Taylor Library and Archives à Toronto. Voir : <https://atom.ago.ca/index.php/womens-committee-2>, les documents d'archives cités plus loin y renvoient. Je remercie Marilyn Nazar et Al Stanton-Hagan pour leur aide.

Roosevelt en 1947), fondatrice de la section de la *Canadian Cancer Society* de Toronto; ou encore Noah Harris, 32 ans, fille de l'architecte John Lyle, diplômée de l'Ontario College of Art, passionnée d'art floral et de céramiques coréennes, mécène du Ballet national.

La création du comité est directement liée à la grave crise que traverse alors le principal musée d'art de la province, fondé en 1900 : avec la guerre, le nombre de membres a chuté, la subvention municipale annuelle de 10 000 dollars a été supprimée et le musée est en grave déficit. Suivant des modèles préexistants dans d'autres secteurs de l'action sociale et culturelle, le comité féminin du musée se voit confier la mission, vague et large, de « susciter l'intérêt » pour le musée – étant entendu que des bénéfices matériels directs, en termes de membres et de dons, en sont attendus par les *trustees*, membres du conseil d'administration du musée. Le groupe bénéficie d'une indépendance certaine, liée à l'absence totale d'aide matérielle de la part du musée (les actions à mener sont à financer par le comité, dont les membres s'acquittent d'une cotisation annuelle et s'engagent à travailler bénévolement) et à la confiance que témoignent les dirigeants du musée à Lady Kemp. Durant ses huit premières années d'existence, le comité féminin lance de multiples initiatives, les unes éphémères, les autres durables et cruciales pour le musée, non sans tensions en raison de sensibilités politiques et artistiques divergentes.

Certaines activités, d'ailleurs prônées par l'aile traditionaliste du comité, sont très conventionnelles et s'appuient sur la mobilisation, par les membres, de leurs relations personnelles d'abord féminines. Ce sont notamment les thés du vendredi après-midi, organisés au musée dès l'automne 1945, où des mères de famille sont invitées avec leurs enfants. Chaque membre du comité féminin est chargée d'inviter une ou plusieurs de ses amies non membres à ces thés hebdomadaires qui s'accompagnent d'une visite guidée; même chose ensuite, mais pour les maris, lorsque sont mis en place des déjeuners au musée (*men lunches*) où est convié le Tout-Toronto de la finance, du business et de l'action publique pour déguster de savoureux plats maison (préparés et servis par les femmes au foyer membres du comité) après avoir visité quelques salles. Les cours et les concours d'arrangements floraux, les défilés de mode, ou encore l'organisation

d'un grand bal annuel sont d'autres pratiques très courantes dans ces groupes de femmes auxiliaires du musée dont l'effet escompté est de construire une image positive (à la fois festive, élégante et distinguée) du musée, lui attacher les élites locales et provoquer une hausse nette des revenus issus de cotisations, de dons et de legs. Le comité féminin mise sur un élargissement du recrutement des membres par capillarité familiale et amicale, entretenant l'entre-soi et l'homogénéité sociale du groupe très élitiste des amis du musée.

L'aile progressiste et féministe du groupe, quant à elle, propose des activités d'un autre type, visant soit à renforcer la solidarité féminine (des rencontres entre *business women*, une « semaine des femmes ») soit à générer des revenus pour le musée (l'organisation d'opérations commerciales les plus rentables possibles). Est ainsi mise en place à Toronto une « exposition-vente d'œuvres d'artistes canadiens », dont la première édition a lieu les 5 et 6 décembre 1947 au domicile de Lady Kemp, Castle Frank, avec 40 artistes invités à proposer leurs œuvres à la vente. Le comité féminin perçoit 20 % des bénéfices issus de la vente d'une cinquantaine d'œuvres, ainsi que ceux issus de la tombola organisée à l'occasion, soit en 1947 près de 1 300 dollars. L'année suivante, ce sont 2 775 dollars qui sont retirés de cette manifestation devenue un événement annuel appelé « *Sale of Canadian Art* », qui malgré des bilans financiers aléatoires et une qualité parfois décevante, est réitéré chaque année car elle permet de faire connaître l'art contemporain canadien. C'est dans ce contexte mêlant entrepreneuriat, levée de fonds et goût pour l'art contemporain que naît en 1948 l'idée de constituer, au sein du comité féminin, un petit groupe dédié à des achats d'œuvres d'art, à même de dépenser tout ou partie du « *Purchase Fund* » - un fonds alimenté par les excellents bénéfices tirés des ventes annuelles d'art canadien, qu'elles gardent pour le réinvestir. Ainsi ces femmes revendent-elles à la fois une volonté de maîtriser les recettes générées par leurs propres initiatives au service du musée, et une liberté de les affecter aux œuvres qu'elles choisissent. Elizabeth Gordon en est l'initiatrice : elle participe à la réunion décisive avec la direction du musée qui, en mars 1949, entérine le fait que le comité féminin peut disposer à sa guise de la somme de 3 500 dollars (total des recettes des deux premières éditions de son exposition-vente

d'art canadien) pour acheter « à prix modeste » des œuvres d'art « par de jeunes peintres ou sculpteurs britanniques ou français »⁵.

ACHETER DES JEUNES ARTISTES EUROPÉEN·NES : GOÛTS ET DIFFICULTÉS DANS LES ANNÉES 1950

La première stratégie adoptée par le petit groupe de cinq à douze femmes selon les années qui se charge de dépenser les fonds consiste à se tourner vers le Vieux Continent et à chercher sur place des « agents » chargés d'acheter des œuvres pour elles et en leur nom collectif. Comme la plupart des collectionneurs privés et des musées nord-américains de l'époque, elles manifestent dans l'immédiat après-guerre un intérêt renouvelé pour la création artistique européenne et sont particulièrement désireuses de faire entrer des œuvres d'artistes contemporains britanniques dans les collections de l'Art Gallery de Toronto. Aussi demandent-elles le 30 mars 1949 à Anthony Blunt, alors directeur du Courtauld Institute de Londres, de sélectionner douze toiles importantes valant entre 100 et 200 livres sterling parmi les créations récentes des neuf artistes suivants : Henry Moore, Adrian Piper, John Tunnard, Lawrence Gowing, Edward Bawden, William Coldstream, Ben Nicholson, David Jones et Peter Foldes⁶. Ces peintures seront prépayées et expédiées au Canada, pour que le comité les examine, en achète certaines et propose à d'autres musées d'acheter les toiles restantes, à charge pour lui de renvoyer en Angleterre à ses frais les œuvres qui n'auront éventuellement pas trouvé preneur.

Travailler avec un agent n'est pas simple, d'abord parce que les contacts du comité féminin en Angleterre ne parviennent pas à trouver le temps ou l'envie de répondre à leur demande : après Anthony Blunt qui leur permet d'acquérir leur première œuvre (une nature morte de Ben Nicholson payée 309 dollars canadiens), elles sollicitent Edward Bayden, de Brick House dans l'Essex ; puis

Lilian Somerville, du British Council ; enfin, Trenchard Cox, du musée de Birmingham. Entre janvier 1950 et mai 1953, vingt œuvres sont achetées de cette manière, à un prix moyen de 300 dollars, majoritairement des huiles sur toile signées par de jeunes artistes anglais que découvre alors le public canadien⁷. À cela, il y a deux exceptions notables : un bronze d'Henry Moore et une toile de Raoul Dufy, *Le Port du Havre* (Fig. 1) datant de 1905-1906, achetée pour 6 500 dollars canadiens à la galerie Seligmann de New York, et offerte en grande pompe par le comité féminin pour célébrer les 50 ans du musée en 1953. Peu à peu, les artistes parisiens intéressent davantage les membres du comité d'acquisition – question de goût majoritaire en leur sein, essentiellement. Le jeune Albert Loeb,



Fig. 1. Raoul Dufy, *Le Port du Havre*, 1905-1906. Huile sur toile, 61 x 73 cm, don du comité féminin pour célébrer le jubilé du musée en 1953, Art Gallery of Ontario, Toronto. <https://ago.ca/collection/object/52/38>. Photo © AGO.

5 WOMEN'S COMMITTEE, « Procès-verbal de la réunion du *Women's Committee* du 30 mars 1949 », in *Women's Committee Records*, Edward P. Taylor Library and Archives, Art Gallery of Ontario, Toronto, *Women's Committee Minutes*, vol. 1-3.

6 WOMEN'S COMMITTEE, « Rapport annuel d'activité, 30 mai 1949 » in *Women's Committee Records*, Edward P. Taylor Library and Archives, Art Gallery of Ontario, Toronto, *Women's Committee Minutes*, vol. 1-3.

7 Nous renvoyons à la liste complète des œuvres reproduite en fin d'article.

fil du marchand des surréalistes Pierre Loeb et qui vit alors entre New York et Paris, devient leur interlocuteur privilégié et s'emploie à les convaincre d'acheter, en 1956, pour une somme totale de 7 000 dollars, six peintures non figuratives d'artistes parisiens qui les intéressent : Maria Elena Vieira da Silva, André Lanskoj, Bernard Dufour, Paul Kallos, Constantin Macris et Georges Mathieu. Si le consensus demeure sur le principe d'acquérir des œuvres d'artistes vivants n'étant pas (encore) présents dans les collections du musée, en revanche la nature abstraite des œuvres parisiennes suscite des réticences, de la part du *Women's Committee* et parmi les *trustees* du musée. Les collectionneuses désamorcent adroitement les critiques en présentant modestement leurs acquisitions comme des « *opportunités offertes au grand public et aux étudiants de mieux connaître les tendances actuelles, un moyen de prendre la mesure du travail qui se fait outre-Atlantique et de le comparer à la peinture canadienne actuelle* »⁸. Les comptes rendus des réunions mensuelles du comité d'achat montrent en revanche qu'en son sein un consensus ferme existe sur cette orientation : des œuvres à prix modeste, toiles ou plutôt dessins, de jeunes contemporains, installés à Paris, et expérimentant des formes nouvelles dont la non-figuration.

Telle est l'orientation idéale ; la réalité, et les opportunités saisies très pragmatiquement en fonction de ce que leur proposent les marchands, sont un peu différentes. Les œuvres choisies ne conviennent pas toujours, et le procédé est lourd et coûteux : « *nous sommes fortement handicapées dans nos achats ici par le fait que nous n'avons pas d'accès direct au marché européen. Nous devons dépendre en grande partie de New York, où les prix sont très élevés, ou des conseils de sympathiques agents à Londres et à Paris, où nous n'avons pas la possibilité de voir ce qui est acheté* »⁹. Le désir de voir avant d'acheter devient progressivement

impérieux, et les membres du comité d'achat s'organisent pour trouver de nouveaux fournisseurs. C'est ainsi que Mary Hendrie et Elise Metzger se rendent en 1955 à la *Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting*, à la recherche de « *peintures convenables* » (*suitable paintings*) – c'est-à-dire d'un format moyen, d'un style abstrait non géométrique, et d'un prix modéré (elles ont un budget de 1 400 dollars canadiens). Elles passent une première journée à arpenter l'exposition, avant d'être rejointes par le directeur du musée. Rendant compte de leurs impressions à leurs collègues, elles mettent en avant la forte compétition régnant entre acheteurs, privés et institutionnels ; leur faible budget face aux prix pratiqués ; et l'intérêt stratégique à constituer une excellente collection d'art contemporain au musée – pour obtenir des accords de prêts pour des expositions temporaires notamment¹⁰. Surtout, elles entérinent la nécessité d'être en mesure d'acheter directement, dans les galeries ou à l'occasion de salons comme à Pittsburgh : c'est ce qui détermine en partie le changement de ligne esthétique qui intervient en 1960.

CONTROVERSES ET PRISES DE RISQUES : COLLECTIONNER L'ART AMÉRICAIN DANS LES ANNÉES 1960

Dès 1959, se produit une double inflexion vers les galeries new-yorkaises comme fournisseuses et vers l'art contemporain américain comme objet de la collection du comité féminin. Les Canadiennes participent ce faisant du mouvement général de déplacement de la capitale mondiale de l'art et de son marché, de Paris vers New York, commencé pendant la guerre : elles examinent et achètent des toiles et des dessins présentés par les plus importants galeristes new-yorkais : Curt Valentin, Andre Emmerich, les frères Durlacher, puis Sidney Janis, Betty Parsons et Leo Castelli. Ce tournant, autant esthétique que pratique, est mûrement réfléchi puisqu'en 1959, les membres du comité d'achat lancent une grande enquête auprès de cinq « experts », directeurs de musées de New York (Whitney,

8 DE REDLICH (E.), « Rapport d'activité annuel du *Purchase Fund Committee* présenté lors de l'Assemblée générale du 13 mai 1957 », in *Women's Committee Records*, Edward P. Taylor Library and Archives, Art Gallery of Ontario, Toronto, *Women's Committee Minutes*, vol. 2-4 : « *offering an opportunity to the general public and to students to gain insight into current trends – a means of assessing the work abroad, which otherwise is difficult for them to see – and to allow for some comparison with Canadian painting* ».

9 « Rapport d'activité annuel du *Purchase Fund Committee* présenté lors de l'Assemblée générale du 16 avril 1951 », in *Women's Committee Records*, Edward P. Taylor Library and Archives, Art Gallery of Ontario, Toronto, *Women's Committee Minutes*, vol. 1-5.

10 « Rapport du comité d'achat, sans date (octobre 1958) », in *Women's Committee Records*, Edward P. Taylor Library and Archives, Art Gallery of Ontario, Toronto, *Purchase Fund Committee Minutes*.

Museum of Modern Art et Guggenheim), de Pittsburgh (Carnegie Institute) et de Détroit (Institute of Arts) en leur demandant de fournir une liste des douze artistes américains contemporains les plus importants selon eux. Ces listes sont étudiées, amendées et compilées de manière à établir un classement des priorités d'acquisitions futures du comité féminin : Tobey, De Kooning et Hopper, d'une part, Hofmann, Kline et Rothko, d'autre part, retiennent fortement l'attention. Après discussion avec James Baldwin, le directeur du musée qui est lui aussi consulté, une liste de neuf artistes est constituée qui place en première position Franz Kline et en deuxième Mark Rothko, dont elles vont chercher à acquérir une œuvre auprès de Sidney Janis, leur marchand commun.

Elise Meltzer prend l'habitude, à partir de novembre 1959, de faire chaque automne et chaque printemps un séjour de plusieurs jours à New York qui lui permet de repérer des œuvres dans les expositions des galeries privées, de suivre l'évolution des artistes et celle de leur cote – qui monte fortement, pour l'expressionnisme abstrait qui les intéresse. À son retour, elle rend compte de ses contacts et de ses pistes à ses consœurs qui décident alors de faire venir certaines œuvres et de lancer les négociations sur leur prix. C'est ainsi que sont achetées les premières toiles américaines, signées Sam Francis (*Two Worlds*, acheté à Martha Jackson pour 5 510 dollars) et Franz Kline (*Horizontal Rust*, acheté à Sidney Janis pour 8 426 dollars, puis échangé quelques mois plus tard contre *Cupola*, Fig. 2). Elise Meltzer s'appuie, à New York, sur le collectionneur et marchand Ben Heller qui accepte début 1961 de jouer le rôle de « conseiller » (*advisor*) pour le comité d'achat : on attend de lui qu'il signale des œuvres intéressantes, qu'il prospecte pour un Rothko qui est la priorité du comité. Heller envoie finalement une œuvre de Barnett Newman, *Day One*, à Toronto : un immense monochrome vertical non encadré qui suscite une telle controverse au sein du comité féminin qu'il est décidé de le renvoyer (l'œuvre est ensuite achetée par les amis du Whitney Museum). Mais Elise Meltzer et Ben Heller obtiennent en contrepartie d'organiser « une journée au tribunal » (*a day in court*) – c'est-à-dire de plaider leur cause auprès du public en programmant, en octobre 1961, une conférence par Ben Heller sur l'École de New York et une exposition d'œuvres issues de sa

collection personnelle, présentée devant un public de 300 personnes, à des fins essentiellement pédagogiques, afin de faire comprendre et apprécier ce nouveau mouvement artistique. En optant pour une stratégie conciliatrice, axée autour de la valeur didactique et non esthétique des œuvres achetées, pour justifier ses choix audacieux, Elise Meltzer s'inscrit dans une parfaite continuité avec ses prédécesseuses, tout en préparant les esprits à des acquisitions importantes.



Fig. 2. Franz Kline, *Cupola*, 1958-1960. Huile sur toile, 198,1 x 269,9 cm, don du comité féminin en 1962, Art Gallery of Ontario, Toronto. <https://ago.ca/collection/object/61/5>. © SABAM Belgium 2024. Photo : AGO.

Motherwell et Rothko quelques mois plus tard, suivis d'Albers, Kelly et Indiana : autant d'artistes dont les œuvres sont achetées avec un budget annuel en hausse, grâce notamment aux cours de cuisine et aux livres de recettes proposés par le comité féminin, qui rencontrent un vif succès¹¹. Les rapports annuels du comité chargé

11 MIHALACHE (I.), « A Museum's Culinary Life: Women's Committees and Food at the Art Gallery of Toronto », in *Global Food Histories*, 2.2, 2016.

de ces acquisitions montrent à la fois une connaissance pointue des tendances artistiques contemporaines, un soin porté à expliquer de manière dépassionnée la démarche des créateurs (situation historique, innovation technique, effets recherchés) et une volonté de constituer une collection parallèle à celle du musée mais qui, à terme, « *quand les esprits seront prêts* », s'y intégrera. L'ouverture au Pop art est présentée en 1963 comme « *l'étape suivante logique dans ce domaine controversé* » : la toile de Robert Indiana, *The Demuth American Dream*, acquise en 1963, est rejointe par des œuvres de Morris Louis (*Lambda*), George Segal (*The Butcher Shop*, Fig. 3) et Andy Warhol (*Elvis I and II*, Fig. 4). L'installation grandeur nature de George Segal est présentée, lors de l'assemblée générale du comité féminin du 16 mai 1966, comme une pièce tridimensionnelle à même de donner de la force et de l'intérêt à la collection du comité féminin, notamment en raison de la relation entre art et réalité questionnée par les moulages de plâtre, dans un espace à la fois encadré et pénétrable ; bref, une pièce saisissante pour tout public, très accessible et en même temps très profonde¹². Le pari est réussi : comme celle d'Andy Warhol acquise au même moment, cette œuvre fait l'objet d'un engouement rapide et si important qu'elle devient l'un des fleurons du musée, et par ricochet un instrument essentiel de valorisation et d'autonomisation du comité féminin, après des années de tensions et de polémiques. Le directeur du musée en 1967, William Withrow, décrit ainsi les bénévoles du comité comme « *fort éloignées de l'idée conventionnelle de la dame de comité au chapeau ahurissant, mais des femmes qui sont des collectionneuses, des puits de science sur l'art du vingtième siècle. Certaines me font honte, tant elles en savent plus sur l'art contemporain que moi* »¹³.

Les acquisitions ultérieures sont accueillies avec enthousiasme, en particulier les œuvres d'art minimal : un néon de Dan Flavin (*The Alternate Diagonale of March 2*, 1964) puis 27 blocs de bois de Carl Andre (*Redan*) sont présentés en mai 1970 comme des chefs-d'œuvre conceptuels, des synthèses entre plusieurs traditions artistiques

12 « Rapport d'activité annuel du *Purchase Fund Committee* présenté lors de l'Assemblée générale du 16 mai 1966 », in *Women's Committee Records*, Edward P. Taylor Library and Archives, Art Gallery of Ontario, Toronto, Women's Committee Minutes, vol. 4-2.

13 Cité par BOUTILLIER (A.), *Public pictures, private homes. London's Lending Library of Canadian Art (1942-1975)*, London (Ontario), Museum London, 2007, note 118.



Fig. 3. George Segal, *The Butcher Shop*, 1965. Plâtre, bois, vinyle, métal, toile, 240,6 x 252,6 x 127,1 cm, don du comité féminin en 1966, Art Gallery of Ontario, Toronto. <https://ago.ca/agoinsider/art-pick-week-butcher-shop-george-segal>. © Art Gallery of Ontario. Photo : AGO.

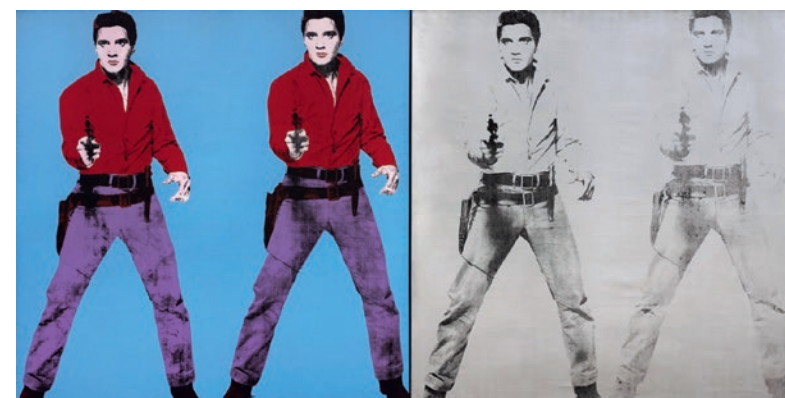


Fig. 4. Andy Warhol, *Elvis I and II*, 1963-1964. Encre et peinture sur soie, 213,5 x 422 cm, don du comité féminin en 1966, Art Gallery of Ontario, Toronto. <https://ago.ca/collection/object/65/3>. © 2024 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. | Licensed by SABAM Belgium 2024. Photo : AGO.

– nord-américaine et européenne, formaliste et dadaïste, entre autres, et d'excellents exemples du minimalisme qualifié de « *courant contemporain vital* »¹⁴. Le femmage rendu à Elise Meltzer, qui vient de mourir, est l'occasion de retracer l'histoire de cette aventure lancée plus de vingt ans auparavant, de célébrer le caractère audacieux et visionnaire des choix effectués par ce groupe de collectionneuses désintéressées, soucieuses d'acquérir les meilleures œuvres pour les donner au musée. Ces œuvres sont d'ailleurs particulièrement visibles dans le musée : les toutes récentes salles d'art contemporain leur doivent beaucoup, et les cartels (dans un premier temps du moins) le rappellent explicitement. Plusieurs accrochages sont réalisés, en 1969 et 1970, autour d'elles : c'est un signe supplémentaire de reconnaissance de la qualité et de la pertinence des achats réalisés – « *une sélection d'œuvres excellemment et agressivement contemporaines* », résume rétrospectivement la présidente du comité en 1978¹⁵.

Après 1972, d'autres priorités occupent le comité féminin qui se charge de lever des fonds pour construire une extension du musée : aussi les importants bénéfices dégagés par l'artothèque, la boutique, les cours de cuisine, les bals et autres activités très attractives du comité, sont-ils intégralement reversés au « *Building Fund* », privant le comité d'achat de toute possibilité d'action. Une fois la campagne pour le nouveau bâtiment passée, d'autres pratiques sont mises en place : à la logique de prospection, de sélection et d'acquisition en vue d'un don, succède une logique de réponse à des propositions émanant d'un corps rajeuni de conservateurs et conservatrices attentifs à l'art contemporain, et des soutiens financiers visant à permettre des achats ambitieux.

Les riches archives du comité féminin de Toronto permettent de mener une étude fine des ambitions, des goûts et du fonctionnement concret de l'un de ces nombreux groupements de collectionneuses, philanthropes et mécènes, très investies dans la levée de fonds

14 « Rapport d'activité annuel du *Purchase Fund Committee* présenté lors de l'Assemblée générale du 12 mai 1970 », in *Women's Committee Records*, Edward P. Taylor Library and Archives, Art Gallery of Ontario, Toronto, Women's Committee Minutes, vol. 5-1.

15 « Rapport d'activité annuel du *Purchase Fund Committee* présenté lors de l'Assemblée générale du 16 mai 1978 », in *Women's Committee Records*, Edward P. Taylor Library and Archives, Art Gallery of Ontario, Toronto, Women's Committee Minutes, vol. 7-1.

comme dans l'aide aux artistes vivants. Sont ainsi mises en lumière d'autres manières d'être collectionneuses : des pratiques immédiatement adossées à une institution muséale, vue comme la future récipiendaire de dons à venir de la part d'un petit groupe de femmes animées, non seulement par une passion de la collection mais aussi par une passion de la transmission. La dynamique patrimoniale est ici déterminante, tout comme le souci du partage avec la communauté locale des visiteurs et visiteuses du musée. Se dévoile ainsi un pan encore méconnu de l'histoire des collections féminines, écrite non plus au masculin singulier, mais au féminin pluriel.

ANNEXE

LES ACQUISITIONS DU COMITÉ FÉMININ DE L'ART GALLERY OF TORONTO, 1950-1972

	ARTISTE	TITRE DE L'OEUVRE	MÉDIA	DATE	PRIX PAYÉ (CAD\$)
1	Nicholson, Ben	<i>Still Life – Golden</i>	Huile	1950	309
2	Hodgkins, Frances	<i>The Valley Mill</i>	Huile	1952	440
3	Sutherland, Graham	<i>Two Standing Forms against a Palisade</i>	Huile	1952	446,88
4	Sutherland, Graham	<i>Design for Tapestry</i>	Gouache	1952	480
5	Bawden, Edward	<i>Sundance Canyon</i>	Aquarelle	1952	115
6	Piper, John	<i>West Wycombe</i>	Huile	1952	444,19
7	Moore, Henry	<i>Internal & External Forms</i>	Bronze	1952	900
8	Herman, Josef	<i>Miner's Brass Band</i>	Huile	1952*	264
9	Richards, Ceri	<i>Bouquet</i>	Huile	1952	210
10	Vaughan, Keith	<i>Landscape with Forked Road</i>	Huile	1952	147
11	Heron, Patrick	<i>Balcony Nude</i>	Huile	1952	294
12	Jones, David	<i>Evening by the Sea</i>	Aquarelle	1952	305
13	Nicholson, Winifred	<i>Mrs Campbell's Room</i>	Huile	1952	127
14	Hitchens, Ivon	<i>Winter Walk</i>	Huile	1952	420
15	Adler, Jankel	<i>Vertical Still Life</i>	Huile	1952	353
16	Marini, Marino	<i>Cavaliers</i>	Huile	1952	450
17	Dufy, Raoul	<i>Port du Havre</i>	Huile	1953	6 500
18	Gear, William	<i>Dark Interior</i>	Huile	1953	200
19	Lanyon, Peter	<i>Botallack</i>	Huile	1953	118
20	Johnstone, William	<i>Silence</i>	Huile	1953	320

*œuvre revendue ou échangée

21	Léger, Fernand	Étude pour <i>Les Plongeurs en terre de sienne</i>	Gouache	1954	
22	Klee, Paul	<i>Hard and Soft I</i>	Fusain	1955	
23	Tchelitchev, Pavel	<i>Spiral Head (IX/51)</i>	Dessin	1955	
24	Afro, Basaldella	<i>Mountain Landscape</i>	Huile	1956*	
25	Vieira Da Silva, Maria Elena	<i>Nocturnal Space</i>	Huile	1957	7 000
26	Lanskoy, André	<i>Personnage dans un fauteuil</i>	Huile	1957	
27	Dufour, Bernard	<i>Rochers dans la clairière</i>	Huile	1957	
28	Kallos, Paul	<i>Le Village</i>	Huile	1957	
29	Macris, Constantin	<i>Souvenir de Grèce</i>	Huile	1957	
30	Mathieu, Georges	<i>Signes</i>	Gouache	1957	
31	Lipton, Seymour	<i>Dragon Bloom</i>	Acier	1958	
32	Contribution à l'achat d'une œuvre du Tintoret				25 000
33	Conte, Pino	<i>Giovanetta Pugliese</i>	Bronze	1958	
34	Lipchitz, Jacques	<i>Hagar</i>	Bronze	1959	7 650
35	Francis, Sam	<i>Two Worlds</i>	Huile	1960	5 510
36	Kline, Franz	<i>Rust & Black Horizontals</i>	Huile	1961*	8 426
37	Kline, Franz	<i>Cupola</i>	Huile	1962	5 231
38	Feito, Luis	<i>Painting n. 147</i>	Huile	1962	2 136
39	Motherwell, Robert	<i>In Grey with Parasol</i>	Collage	1962	6 383
40	Rothko, Mark	<i>N°1 White & Red</i>	Huile	1962	22 208
41	Albers, Josef	<i>Homage to the Square Oasis, 1961</i>	Huile	1963	5 825
42	Kelly, Ellsworth	<i>Blue White</i>	Huile	1963	3 883
43	Indiana, Robert	<i>The Demuth American Dream n.5</i>	Huile	1963	5 393
44	Contribution à l'achat d'une œuvre de Picasso				30 000
45	Louis, Morris	<i>Lambda</i>	Acrylique et résine	1965	28 069
46	Segal, George	<i>The Butcher Shop</i>	Divers	1966	
47	Warhol, Andy	<i>Elvis I and II</i>	Sérigraphies	1966	
48	Rickey, George	<i>Peristyle: four lines</i>	Acier	1967	8 148
49	Smith, David	<i>Untitled (Circile), 1962-1963</i>	Acier	1968	7 260
50	Flavin, Dan	<i>Alternate Diagonals of March 2/64 to Don Judd</i>	Néon	1970	6 958
51	Contribution à l'achat d'une œuvre de Rauschenberg				9 845
52	Andre, Carl	<i>Redan</i>	Bois	1971	5 000
53	McCracken, John	<i>Blue-Violet</i>	Verre et résine	1971	2 605
54	Weiland, Joyce	<i>Canada</i>	Textiles	1972	2 300
55	Murray, Robert	<i>Swing</i>	Aluminium	1974	

*œuvre revendue ou échangée

LA PLACE DES DUCHESSES DE BOURGOGNE DANS LA CONSTITUTION DE LA *LIBRAIRIE* DES « DUCS » DE BOURGOGNE. CONSIDÉRATIONS CRITIQUES ET FÉMINISTES

Tania Van Hemelryck (UCLouvain – FNRS)

Même si la bibliothèque de Bourgogne, communément désignée comme « *Bibliothèque ou librairie*¹ des ducs de Bourgogne » (nous soulignons), conserve nombre de manuscrits commandés, hérités, reçus par les duchesses de Bourgogne – de la première, Marguerite de Flandre, à la dernière, Jeanne de Castille –, les études actuelles consacrées à l'histoire de la Librairie de Bourgogne se concentrent encore principalement sur le rôle des hommes² dans la constitution de l'une des plus prestigieuses collections de livres de l'époque médiévale, bien que le terme de « *collection* » ne soit pas utilisé à l'époque.

Certes, des études ponctuelles ont été menées ces dernières années ; en témoigne le bref aperçu que nous en donnons, sans aucune volonté d'exhaustivité. Nous souhaitons en effet souligner l'absence d'une approche « de genre » dans le cadre de l'histoire du livre et de la bibliophilie médiévale, tout en posant les limites contraintes par les sources disponibles et en rappelant le contexte historiographique-critique de la discipline.

1 Le terme désigne à la fois un « *ensemble de livres* », une « *bibliothèque* », mais aussi le « *lieu où les livres sont déposés* » cf. DMF : *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2023 (DMF 2023). ATILF - CNRS & Université de Lorraine. URL : <http://www.atilf.fr/dmf>, s. v. « *librairie* ».

2 BARROIS (J.), *Bibliothèque prototypographique, ou Librairies des fils du roi Jean : Charles V, Jean de Berri, Philippe de Bourgogne et les siens*, Paris, Treuttel & Würtz, 1830.

UNE OUVERTURE ? 1994, CLAUDINE LEMAIRE

En 1994, Claudine Lemaire avait consacré un bref article où elle envisageait, en cauda de sa publication principale consacrée à des « *Remarques relatives aux inventaires de la librairie de Bourgogne réalisés en 1467-69, 1477, 1485, 1487* », des considérations (éparses – i. e. disséminées dans le corps de l'article – et spécifiques) « *aux manuscrits des duchesses* »³. L'article⁴ n'est pas structuré pour pouvoir avoir immédiatement accès aux informations relatives aux manuscrits de duchesses, comme l'annonce donc erronément le titre. Qui plus est, la contribution de Claudine Lemaire n'a pas de structure, si ce n'est celle implicite de notifier les manuscrits ayant été en contact avec des duchesses – probablement ou certainement – sans que les inventaires puissent strictement en attester; elle passe ainsi en revue quelques manuscrits célèbres et souligne le manque d'informations dans les inventaires concernant les livres possédés spécifiquement par les duchesses, notamment dans leur résidence personnelle⁵.

En fait, Claudine Lemaire n'interroge la place des duchesses dans la bibliothèque de Bourgogne que pour expliquer l'absence⁶ de certains manuscrits dans la collection « *ducale patriarcale* ». Outre la note – le terme article n'est, comme on vient de le démontrer, pas correct par rapport aux attentes liées à ce type de production scientifique – publiée en 1994 par Claudine Lemaire et qui faisait explicitement référence aux

3 LEMAIRE (C.), « Remarques relatives aux inventaires de la Librairie de Bourgogne réalisés en 1467-69, 1477, 1485, 1487 et aux manuscrits des duchesses », in *Scriptorium*, vol. 48, n° 2, 1994, p. 294-298.

4 Il convient de préciser que cette contribution ne doit pas être rangée dans la catégorie des articles scientifiques, mais plutôt dans celui des « Notes » ou « Remarques »; c'est d'ailleurs dans cette catégorie qu'il est publié dans la deuxième livraison de l'année 1994 de la revue *Scriptorium*; cependant, le lecteur moderne qui consulte l'article en ligne sur Persée n'a pas cette information.

5 Ainsi, Isabelle de Portugal se retira en 1457 dans son château de Nieppe dont on ne dispose pas d'inventaire et ses dispositions testamentaires sont par ailleurs fragmentaires; cf. SOMMÉ (M.), « Le testament d'Isabelle de Portugal et la dévotion moderne », in *Publications du Centre d'Études bourguignonnes*, vol. 39, 2004, p. 27-37.

6 Cf. « *Un modeste petit manuscrit dédié à Philippe le Bon comprenant des Rondeaux au duc et un poème sur la Toison d'or (B.R. 11 025) est mentionné pour la première fois ... dans l'inventaire de 1614-17! Nous serions tentés [sic] d'attribuer ces absences toutes provisoires au fait que certains manuscrits se trouvaient dans la bibliothèque de la duchesse Isabelle, dans son château de Nieppe où elle s'était retirée en 1457. Les ouvrages cités ci-dessus coïncident pour la plupart avec les centres d'intérêt spécifiques de la duchesse : piété et croisade (...)* »; LEMAIRE (C.), *op. cit.*, p. 297.

duchesses dans son titre⁷, des ouvrages et des articles biographiques ont été consacrés, avant (rarement) ou après (souvent) 1994, à telle ou telle princesse de la cour de Bourgogne, comme Isabelle de Portugal⁸, Marguerite d'York⁹, Marie de Bourgogne¹⁰, ou encore Marguerite d'Autriche¹¹. Les points de vue et approches varient pour tenter de rendre compte de l'influence politique, religieuse et culturelle de ces femmes qui permettraient de justifier leurs liens avec tel ou tel ouvrage (dans le cadre d'une commande), leur bibliophilie, leur culture livresque.

Dans la majorité des cas, ces publications adoptent un point de vue monographique – et en quelque sorte anecdotique – qui isole les femmes, ne les envisageant pas dans une perspective globale, transversale et comparative; voire tout simplement féministe. En effet, consciemment ou non, ces études adoptent des points de vue (et parfois des biais interprétatifs) qui essentialisent les questions de recherche. Ainsi, on s'accorde tacitement à une propension de ces femmes pour la littérature religieuse et didactique, non pas dans une perspective bibliophile, mais utilitaire, domestique et privée. Cependant, on s'étonne d'un intérêt pour quelque matière politique ou scientifique qui sera érigé en « *monstruosité* » (au sens médiéval du terme), et donc négligeable en soi. Car, après l'étonnement, la raison et l'ordre masculins reprennent leurs droits...

La production et la consommation de livres au Moyen Âge sont encore considérées, par la majorité de la critique scientifique actuelle – majoritairement masculine... –, comme un monde d'hommes : des artistes et artisans de génie, des monarques et mécènes éclairés; de Rogier Van der Weyden à Philippe le Bon.

7 C'est là le comble! Annoncer et ne pas satisfaire.

8 LEMAIRE (C.), *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne : 1397-1471*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1991; BOUSMAR (E.) et SOMMÉ (M.), « Femmes et espaces féminins à la cour de Bourgogne au temps d'Isabelle de Portugal (1430-1457) », in HIRSCHBIEGE (J.) et PARAVICINI (W.) (dir.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit. 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Dresden, 26. bis 29 September 1998*, Stuttgart, Jan Thorbecke Verlag, 2000 (Residenzenforschung, 11), p. 47-78.

9 KREN (T.), *Margaret of York, Simon Marmion, and The Visions of Tondal*, Malibu, Getty Museum, 1992.

10 HOMMEL (L.), *Marie de Bourgogne ou le grand héritage*, Bruxelles, Goemaere, 1945.

11 DEBAE (M.), *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche : essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523-1524*, Louvain, Peeters, 1995.

Bien que plusieurs chercheurs et chercheuses aient montré que les femmes participaient également à la production et à la consommation de la culture à travers les livres, aucune analyse approfondie et transversale n'a été entreprise jusqu'à présent. Aucune recherche ne s'est penchée, de manière globale et diachronique, sur l'agentivité, le statut et la fonction des femmes dans la consommation¹² (commanditaires, propriétaires, lectrices, etc.), mais aussi dans la production (peintres, décoratrices, scribes, écrivaines, relieuses, bibliothécaires, etc.) de livres, en latin et en langue vernaculaire (principalement en néerlandais et en français) à la fin du Moyen Âge dans les Pays-Bas méridionaux.

Il s'agit donc de considérer, au prisme du genre, les éventuelles raisons et motivations de cette invisibilisation structurelle fondée sur le sexe du point de vue de la critique. Pourquoi, hormis ponctuellement, par motivation historiographico-anecdotique voire féministo-historique, n'a-t-on pas considéré les manuscrits et livres de la bibliothèque de Bourgogne au prisme du genre ? « Où sont les femmes » dans la librairie de Bourgogne et dans son histoire ?

L'HISTOIRE ET LA PRATIQUE FACE AUX LIVRES

D'un point de vue purement historique et pragmatique, force est de constater que les duchesses sont présentes dès l'origine de la bibliothèque. Nombre de documents et témoins manuscrits en attestent. Tout d'abord, il y a les inventaires après décès. Dans ces inventaires, les livres côtoient les autres biens (couronnes, bijoux, vaisselles) et sont inventoriés pour leur valeur, non pour leur qualité ou leur fonction (un manuscrit autographe de tel auteur aura ainsi moins de valeur qu'un volume de lois relié de cuir avec fermoirs en or...); nous ne sommes effectivement pas face à un inventaire de bibliothèque dans le sens moderne du terme. Ces inventaires peuvent faire référence à des manuscrits encore existants (si on a eu la chance de pouvoir les identifier) ou à des manuscrits perdus.

Ensuite, il y a les manuscrits qui sont actuellement conservés dans des bibliothèques et qui attestent donc d'un lien d'appartenance avec l'une des duchesses; ce sont les marques de possession, des éléments

péri-textuels¹³, comme des blasons, armes, monogrammes, explicits ou colophons, voire parfois des éléments textuels comme un prologue qui permettent d'associer un manuscrit, un texte à une femme, dans notre cas une duchesse de Bourgogne.

LES DUCHESSES ET LEURS LIVRES

Dans la liste des huit duchesses de Bourgogne (de plein titre), nous ne disposons d'inventaires après décès, d'inventaire de bibliothèque ou de liste de livres¹⁴ que pour deux duchesses :

- Marguerite de Male, de Dampierre, ou Marguerite III de Flandre (duchesse de Bourgogne de 1369 à 1405); inventaire de mai 1405.
- Marguerite de Bavière (duchesse de 1405 à 1419), veuve de Jean sans Peur; inventaire de janvier 1424.

1. Marguerite de Flandre

L'inventaire après décès des biens de Marguerite de Flandre, première duchesse de Bourgogne suite à son union avec Philippe le Hardi, a été rédigé à Arras (Court-le-Comte) le 7 mai 1405, son décès étant survenu le 16 mars 1405. Le document s'ouvre sur un prologue qui détaille son objet :

« Ch'est l'inventore des joyaulx et aultres bien moeubles demourés du decés de feu tres haulte et puissant princesse madame Marghrite de Flandres, ducesse de Bourgoigne, contesse de Flandres, d'Arthois et de Bourgoigne palatine, dame de Salins et de Malines, ... »¹⁵.

¹³ Certains documents de la pratique, comme des comptes, font parfois mention de paiement à des artistes (copistes, enlumineurs, relieurs, etc.) par la duchesse suite à la commande ou à la réception (notamment dans le cadre de la dynamique du don et contre-don) d'un manuscrit.

¹⁴ WIJSMAN (H.), « Listes de livres à la cour de Bourgogne (xv^e-xvi^e siècle) », in ANHEIM (E.) et al. (dir.), *Le pouvoir des listes au Moyen Âge - II : Listes d'objets / listes de personnes*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020, p. 83-104 (<http://books.openedition.org/psorbonne/88540>).

¹⁵ *Corpus Catalogorum Belgii : the medieval booklists of the Southern low countries / Volume V, Dukes of Burgundy* / edited by Thomas Falmagne and Baudouin Van den Abeele, Leuven, Peeters, 2016, p. 108.

¹² Les collectionneuses de livres s'inscrivent dans l'axe de la consommation.

À aucun moment le document ne fait mention du duc de Bourgogne. La duchesse et ses biens existent et sont répertoriés pour eux-mêmes. Outre les traditionnels missels et livres d'heures, Marguerite de Flandre possédait près d'une centaine d'ouvrages de ce qu'il convient de considérer comme de la littérature au sens large et que l'inventaire désigne sous le syntagme « *Livres et roumans* », qui sont rangés dans des coffres.

Patrick M. de Winter¹⁶ notait en 1985 « *l'apport de la duchesse dans la constitution de la collection* » bourguignonne¹⁷, regrettant que Paul Durrieu et Georges Doutrepoint ne lui aient pas accordé sa juste valeur. Cependant, quand bien même cite-t-il à de nombreuses reprises l'importance de la collection de la duchesse tout au long de son étude, notant au passage que « *un cinquième de la bibliothèque de Bourgogne* » a été constitué au départ de volumes hérités par Marguerite, l'ouvrage qu'il publie s'intitule « *La bibliothèque de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (1364-1404)...* ».

2. Marguerite de Bavière

On conserve également l'inventaire après décès des biens de Marguerite de Bavière, la seconde duchesse, rédigé à Auxonne et Dijon entre les 24 et 28 janvier 1424 :

« *S'ensuit l'inventoire des biens meubles demourez du decez de feu ma tresredoubtee dame, madame Marguerite, duchesse de Bourgoingne, darrenierement trespassee, dont Dieu ait l'ame, tant de ceulx qui aux temps de son trespas estoient en l'ostel de monseigneur le duc son filz a Dijon...* »¹⁸

16 DE WINTER (P.M.), *La bibliothèque de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (1364-1404). Étude sur les manuscrits à peintures d'une collection princière à l'époque du « style gothique international »*, Aubervilliers, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (IRHT), 1985. 478 p. (*Documents, études et répertoires de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*, 37).

17 *Op. cit.*, p. 34.

18 *Corpus Catalogorum Belgii : the medieval booklists of the Southern low countries / Volume V, Dukes of Burgundy* / edited by Thomas Falmagne and Baudouin Van den Abeele, Leuven, Peeters, 2016, p. 155.

Contrairement à Marguerite de Flandre, Marguerite de Bavière possède moins de livres ; à côté des traditionnels livres de piété, quelques ouvrages de littérature chevaleresque se rencontrent.

Outre cet inventaire propre, il convient également de mentionner l'inventaire après décès de Jean sans Peur, époux de Marguerite, rédigé en 1420 et qui mentionne les manuscrits consentis en dons ou en prêts à « *Madame la Duchesse* ».

3. Les absentes

Manquent cependant des documents de ce type pour les cinq autres duchesses de Bourgogne¹⁹ :

- Michelle de France (1419-1422)
- Bonne d'Artois (1423-1424)
- Isabelle de Portugal (1430-1467)
- Marguerite d'York (1468-1477)
- Marie de Bourgogne (1477-1482)

Les inventaires sont absents, selon nous, par défaut de survivance, pour autant que l'intéressée ait bénéficié de biens susceptibles d'être prisés... Nous ne sommes donc pas dans une situation d'obstruction à l'existence d'une liste faisant foi et loi. Cette absence interpelle et questionne ; y aurait-il une influence de genre dans ce silence ?

PHILIPPE

L'inventaire de la librairie du duc Philippe de Bourgogne a été effectué deux ans après la mort du duc, en 1469 à Gand, avec pour objectif de recenser, entre autres, l'ensemble de volumes contenus dans sa richissime bibliothèque. Le document conservé recense 873 entrées²⁰. Ce chiffre est impressionnant.

19 Je ne comptabilise pas les deux épouses de Charles le Téméraire qui ne furent « que » comtesses de Charolais.

20 Comme le notait Claudine Lemaire, en décomptant les doubles emplois, on arrive à un total de 867 entrées. Cf. LEMAIRE (C.), *op. cit.*

David Aubert écrivait que Philippe le Bon avait une « *librairie non pareille à toutes autres* » ; et qu'il était le « *prince de la chrestienté, sans reservation aulcune, qui est le mieux garni en authentique et riche librairie* »²¹. Cette prose encomiastique est le fait d'un écrivain-copiste de la cour de Bourgogne, comme en produisent communément les historiographes ou écrivains à la cour. Cependant, l'insistance sur la bibliophilie, l'érudition et l'étendue des possessions livresques n'est pas anodine dans le contexte historique.

En cette moitié de xv^e siècle, roi de France et duc de Bourgogne s'affrontent militairement, pour la domination de territoires et l'hégémonie politique. Les mariages avec les différentes princesses qui deviendront duchesses participent d'ailleurs de ce que l'on a appelé la politique matrimoniale des ducs²², ou comment étendre « pacifiquement » son emprise territoriale, et dès lors également culturelle, sociale et économique.

Outre le champ de bataille, la France et la Bourgogne s'affrontent également dans le champ des *escriptures* ; entendez « le livre ». Le livre est un objet de prestige, de reconnaissance, de légitimité et son contenu une arme. Philippe le Bon se revendique prince de Valois, qu'il est d'ailleurs par son grand-père Philippe le Hardi, frère du roi Charles V, roi bibliophile qui constitua une prestigieuse librairie dès la fin du xiv^e siècle.

Philippe le Hardi est le premier duc de Bourgogne. C'est également lui qui, après avoir reçu le don du manuscrit autographe de sa *Mutation de Fortune*²³ en janvier 1404 (n. st.), mandate Christine de Pizan pour rédiger la vie de son défunt frère, le roi Charles V,

le « *Livre des fais et bonnes meurs du sage roi Charles V* »²⁴. Dans cette œuvre, Christine de Pizan consacre un chapitre à l'amour du roi Charles V pour les livres, rappelant « (...) *la belle assemblée des notables livres et belles librarie, qu'il avoit de tous les plus notables volumes, qui par souverains auteurs aient esté compilé* »²⁵. Toute mue par un désir de commémoration, cette commande est également un acte politique et stratégique. Elle entend positionner par le livre le duc sur l'échiquier politique de ce début de xv^e siècle et instituer un lien symbolique fort avec ce frère illustre, exemplaire et regretté.

LA BIBLIOTHÈQUE

L'évocation des bibliothèques de Philippe le Bon et de son illustre aïeul de Valois, Charles V, permet quelques précisions sur le statut de la bibliothèque au Moyen Âge. L'utilisation du terme « *bibliothèque* » induit souvent dans nos esprits le calque d'usages modernes ; or, ce qu'il convient de qualifier de « collections princières », n'a pas pour but d'être consulté librement. Les ouvrages étaient souvent gardés dans des coffres ou dans des pièces privées, parfois spécialement aménagées (comme c'était le cas au Louvre ou dans certaines des résidences des ducs et duchesses de Bourgogne), où seules les personnes familières et proches pouvaient accéder. Ces ouvrages avaient des fonctions variées et parfois complémentaires en fonction de leur contenu et de leur histoire. Certains manuscrits étaient utilisés quotidiennement et singulièrement, comme les livres d'heures ; certains codex étaient lus oralement, dans des circonstances variées de ce que l'on peut nommer la sociabilité curiale : les uns visaient à divertir, les autres à instruire et à convaincre. Parfois les manuscrits étaient prêtés à des proches ; les inventaires en attestent ; les destinataires empruntaient-ils ces livres pour les lire (ou plutôt pour se les faire lire) ou pour les faire copier ? Enfin, des manuscrits pouvaient être donnés, définitivement, en guise de cadeau.

21 AUBERT (D.), *Chronique abrégée des empereurs*, Paris, Arsenal, 5089 fol.3v.

22 ARMSTRONG (C.-A.-J.), « La politique matrimoniale des ducs de Bourgogne de la maison de Valois », in *Annales de Bourgogne*, XL (1968), p. 5-58 et p. 89-139.

23 Ce manuscrit est encore conservé à Bruxelles, à la Bibliothèque royale de Belgique sous la cote KBR 9508 ; pour une description du ms. : VAN HEMELRYCK (T.), « ms. KBR 9508. Christine de Pizan, *La mutation de Fortune* », in BOUSMANNE (B.), VAN HOOREBEECK (C.) et VAN HEMELRYCK (T.) (dir.), *La librairie des ducs de Bourgogne*, t. 3 : *Les manuscrits littéraires*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 107-112. Sur l'autographie des mss christiniens, on consultera l'article fondateur de OUY (G.) et RENO (C.), « Identification des autographes de Christine de Pizan », in *Scriptorium*, t. 34, n° 2, 1980, p. 221-238.

24 *IBID.*, p. 7-8.

25 Christine ne fut pas la seule à évoquer la passion des livres du roi Charles V ; *Le Songe du Vergier*, exécuté à la demande du monarque, consacrait déjà trois chapitres à la nécessité pour un roi d'avoir « *grant multitude de livres* » ; *Le songe du Vergier*, Éditions M. Schnerb-Lièvre, 2 vol., Paris, 1982, chapitres 132-134, p. 222-228. FRÈRES CONTAMINE (A. et P.), « Les livres des hommes de pouvoir : de la pratique à la culture écrite », in ORNATO (M.) et PONS (N.) (dir.), *Pratiques de la culture écrite en France au xv^e siècle*, Louvain-la-Neuve, FIDEM, 1995 (*FIDEM- Textes et études du Moyen Âge*, 2), p. 193-215.

Tous ces livres manuscrits étaient intrinsèquement des objets culturels, mais pouvaient également devenir des ferments de cohésion curiale. Pour preuve, indirecte, les ouvrages possédés par les ducs (pour les duchesses aucune étude n'a encore été faite à ce propos...) qui étaient également présents dans les collections des grands feudataires et qui participaient de ce que nous désignons comme la bourgondisation par le livre.

CAPE OU PAS ?

Revenons à notre constat d'invisibilité ou d'invisibilisation des femmes, et plus spécialement des duchesses, dans le champ des études globales et transversales sur la consommation et la production de livres à la fin du Moyen Âge dans les Pays-Bas méridionaux.

Comme précisé, cette invisibilité n'est pas due à des pratiques excluantes. Que du contraire. Rappelons que contrairement à la France, les duchesses jouissent de pouvoir par délégation et subsidiarité du vivant de leur conjoint, sur tout ou partie du territoire. L'un des exemples les plus emblématiques est celui d'Isabelle de Portugal à qui Philippe le Bon donna « *plain pouvoir et auctorité de gouverner* » en son absence²⁶. L'origine de cet angle exclusivement masculin est assurément à chercher dans l'historiographie critique de la discipline.

Tout débute lorsqu'en 1830, Jean Baptiste Joseph Barrois publie « *La Bibliothèque prototypographique : ou Librairies des fils du roi Jean, Charles V, Jean de Berri, Philippe de Bourgogne et les siens* ». Le titre ne cite que les princes de Valois ; Philippe de Bourgogne (ou le Hardi) est cité avec sa femme Marguerite de Flandre, car l'union est à l'origine de la branche burgondo-valoise.

Le livre et l'histoire du livre sont avant tout une affaire et une histoire d'hommes. Quand les femmes apparaissent, elles sont spectatrices et

26 SOMMÉ (M.), « Les délégations de pouvoir à la duchesse de Bourgogne Isabelle de Portugal au milieu du xv^e siècle », in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 23^e congrès, Brest, 1992, p. 285-301 (Les princes et le pouvoir au Moyen Âge), https://www.persee.fr/doc/shmes_1261-9078_1993_act_23_1_1623

confinées dans des niches thématiques : les ouvrages de dévotion et d'éducation morale des enfants ; si elles possèdent des livres, on ne manquera pas de dénigrer leurs goûts pour la littérature de « divertissement » (comme les romans de chevalerie²⁷). C'est oublier que de nombreuses bibliothèques masculines renferment également de tels textes et manuscrits... Ainsi, le précepteur de Charles V, Philippe de Mézières, lui enjoignait-il de ne plus lire ce type de textes... et l'engouement de la cour de France pour la littérature chevaleresque a été mis en évidence par Becdelièvre²⁸.

LES ABSENTES...

Même si depuis une quinzaine d'années un tournant s'est amorcé dans l'histoire du livre et que l'on a vu apparaître des études sur la place des femmes (plus comme consommatrices que comme productrices), ces études sont avant tout monographiques. Elles isolent une femme, souvent vue comme le prototype de « *la femme* » dans cette sphère privée et privilégiée, jugée particulière et surtout étanche avec le vrai monde du livre, celui des hommes.

Qui plus est, un *a priori* masculin et disciplinaire moderne plane également sur ce type de recherches ; toute personne – *a fortiori* une femme – se penchant sur la place de la femme à la cour de Bourgogne est suspecte, car forcément mue et phagocytée par de l'idéologie féministe. J'en prendrai pour preuve cette phrase de Bertrand Schnerb dans son article « *Présence et influence des femmes à la cour de Bourgogne* » qui, parlant des études consacrées par Éric Bousmar à la place des hommes et des femmes dans les fêtes de cour bourguignonne, précise qu'il est un « *fin et prudent connaisseur de la bibliographie et de l'historiographie d'un sujet qu'il sait miné par des considérations idéologiques et donc antihistoriques* »²⁹.

27 Dans les bibliothèques masculines ces textes auront une valeur éducative...

28 Notamment : DE BECDELIEVRE (V.), « Leçons d'inventaires : la littérature courtoise à la bibliothèque royale du Louvre », in *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 37, 2011, p. 39-48.

29 SCHNERB (B.), « Présence et influence des femmes à la cour de Bourgogne : quelques réflexions historiographiques », in EICHBERGER (D.), LEGARÉ (A.-M.) et HÜSKEN (W.) (dir.), *Women at the Burgundian Court. Presence and Influence – Femmes à la cour de Bourgogne. Presence et Influence*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 5, (Coll. « Burgundica », vol. 17) (art. p. 3-9).

Un constat ressort également d'une large partie de la critique actuelle : trop peu nombreuses – et a fortiori transversales – sont les études qui mettent l'accent sur le genre en tant que construction sociale. La critique semble tolérer l'angle de l'histoire des femmes, mais brandit l'étendard de l'imposture ou de l'anachronisme face à toute tentative d'études de genre dans ce domaine. Pourtant, comme le notait Thérèse de Hemptinne, lorsqu'elle se penche sur la cour de Malines :

« Pourquoi prêter une attention spécifique aux femmes, aussi prestigieuses soient-elles, sinon pour comprendre le pourquoi et le comment de leur condition vis-à-vis des hommes qui les entourent et avec qui elles vivent et pour essayer d'appréhender les effets des idées de leurs contemporains concernant la féminité et la masculinité sur leur comportement ? »³⁰

Alors que l'on reconnaît la place singulière des duchesses dans les Pays-Bas bourguignons sur le plan politique, notamment par rapport à la cour de France ; alors que l'histoire du livre actuelle souligne l'importance du livre manuscrit et des textes produits pour la cour de Bourgogne dans cette recherche d'hégémonie politique, pourquoi n'a-t-on pas encore cherché à lier les deux aspects pour envisager ce que les femmes font par et pour le livre à la cour de Bourgogne ? Car comme le chroniqueur Jean Froissart faisait dire au duc Jean de Berry, « *l'ostel d'un seigneur ne vault riens sans dame, ne homme sans femme* »³¹. On pourrait le paraphraser en « *Hôtel de seigneur ne vaut rien sans dames, ni librairie sans femme* ». On peut donc appeler de nos vœux une étude globale qui tenterait de rendre justice à la place des femmes dans le « monde du livre » au bas Moyen Âge.

30 DE HEMPTINNE (T.), « La Cour de Malines au bas Moyen Âge (1477-1530) : un laboratoire de recherche sur le « Gender » ? » in EICHBERGER (D.), LEGARÉ (A.-M.) et HÜSKEN (W.) (dir.), *op. cit.*, p. 12 (art. p. 11-24).

31 AUTRAND (F.), « Hôtel de seigneur ne vaut rien sans dame : le mariage de Jean, comte de Poitiers, et de Jeanne d'Armagnac, 24 juin 1360 », in *Guerre, pouvoir et noblesse au Moyen Âge. Mélanges en l'honneur de Philippe Contamine*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 51-61 ; Citation de Jean Froissart p. 51 (voir : FROISSART [F.], *Chroniques*, Bruxelles, Édition Kervyn de Lettenhove, 25 vol., t. 13, 1867-1877, p. 113).

UN MUSÉE À SOI. PASSEUSES DE MÉMOIRE ET PRATIQUES DE L'EXPOSITION INTIME

Lyse Vancampenhoudt (UCLouvain – FNRS et MRBAB)

En janvier 2022, lorsque je débute ma thèse qui porte sur quatre artistes belges actives au milieu du xx^e siècle – Anne Bonnet, Berthe Dubail, Jane Graverol et Suzanne Van Damme –, il m'apparaît évident que les témoignages de leurs contemporain·es occuperont une place centrale dans mon propos. Cette évidence tient du fait de ma volonté de remettre en question le mythe de l'artiste « *Génie* » solitaire¹, au profit d'une représentation plus nuancée. Celle de l'artiste comme individu inscrit au sein de rapports sociaux, indispensables à la création et au passage à la postérité. C'est ainsi que je me suis très tôt intéressée aux descendant·es des artistes de mon corpus, actif·ves dans la transmission de leur mémoire. Dès le premier mois de ma recherche, j'ai rencontré Rosine Ortman, la fille de Jane Graverol, et Ginette Blondiaux, la nièce de Berthe Dubail. J'avais eu vent de l'enthousiasme de Rosine Ortman à visibiliser et partager au sujet de l'œuvre de sa mère dès la réalisation de mon mémoire en études de genre sur la galerie Lou Cosyn (ca. 1942-1951), dans laquelle expose Jane Graverol². Ginette Blondiaux, quant à elle, est à l'origine du projet de catalogue raisonné en ligne de l'œuvre de Berthe Dubail.

1 NOCHLIN (L.), *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?*, Londres, Thames & Hudson, [1971] 2021, p. 35-37.

2 VANCAMPENHOUDT (L.), *Galerie Lou Cosyn, Bruxelles, ca. 1942-1951. De la difficulté de retrouver la mémoire* [Mémoire de maîtrise : études de genre], SEPULCHRE (S.) (dir.), Louvain, Université Catholique de Louvain, 2 vol., année académique 2019-2020.

Les rendez-vous sont rapidement pris, toutes deux voisinent les 90 ans, et une forme d'urgence se fait sentir.

Les différentes interviews se déroulent chez elles, et dès la seconde rencontre, je suis frappée par les similitudes de leurs intérieurs, autant que par celles de leurs pratiques de « *passseuses de mémoire* ». Je retrouve chez chacune d'elles les murs couverts d'œuvres et de documents, les archives méticuleusement conservées, ainsi que des analogies de discours autour de leurs collections. Très vite, je perçois une pratique que je décide de nommer « *musée intime* ». Très vite aussi, je me pose la question de l'aspect genré de cette pratique. Tant dans une optique de soin de la mémoire, que du rôle traditionnel de « *secrétaire de la famille* »³, je me demande si la postérité matérialisée sous la forme d'un musée intime est une pratique majoritairement féminine.

Cette pratique du *musée intime* se distingue du simple acte décoratif anecdotique. Intuitivement, je mesure l'importance de ces accrochages qui sont autant de récits originaux susceptibles de constituer une source majeure pour les historien·nes de l'art. Pointe à nouveau une forme d'urgence. Que conservera-t-on d'une pratique qui n'est *a priori* reconnue ni comme valeur intellectuelle ni comme valeur marchande ? La photographie offre le moyen d'enregistrer et de documenter ces accrochages. Ce projet photographique, qui suscite dans un premier temps l'enthousiasme et l'intérêt des deux descendantes, est bientôt catégoriquement refusé par Ginette Blondiaux. L'espoir d'un changement d'avis est définitivement déçu par un laconique « *Oubliez-moi* ». Ce sont les aléas de la recherche vivante. Les propos qui suivent se basent dès lors majoritairement sur une étude de cas de l'accrochage de Rosine Ortman, complétée par des observations lors des deux rencontres avec Ginette Blondiaux, ainsi que des extraits de leurs interviews respectives.

MUSÉE INTIME : CONVERGENCE DES PRATIQUES

C'est d'abord l'accumulation d'œuvres et de documents qui s'impose au regard. Les œuvres accrochées en tapisserie recouvrent la moindre surface de mur, un point commun que partagent la plupart des

collectionneur·euses (Fig. 1). Les documents d'archives et photographies sont également accrochés ou posés sur les meubles et les manteaux de cheminée. Ces collections ne sont pas seulement conservées, stockées, mais font l'objet d'une monstration dans l'espace privé. La quantité de pièces qui constituent ces collections proviennent dans les deux cas d'héritages successifs. Rosine Ortman hérite non seulement des œuvres et archives de Jane Graverol, mais également de celles de son grand-père, le peintre et graveur symboliste Alexandre Graverol, et de son défunt compagnon, peintre également. Quant à Ginette Blondiaux, elle hérite de la collection de Berthe Dubail, qui comprend une part de l'héritage des frères Victor et Pierre Bourgeois.



Fig. 1. Un accrochage en tapisserie chez Rosine Ortman. © Mouna De Waele.

Ces héritages pluriels expliquent un second point commun des deux collections, leur pluridisciplinarité : peinture, sculpture, art appliqué, photographie, documents d'archives et mobilier. Ils permettent également de comprendre la constitution de ces collections, moins monolithique qu'en constellation. C'est ainsi qu'autour des œuvres de Jane Graverol, apparaissent celles de Marcel Mariën, Wout Hoeboer, Jules Lismonde, Suzanne Fabry, mais également des peintures d'Alexandre Graverol, du défunt compagnon de Rosine Ortman, ou même des

3 PERROT (M.), *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, [1998] 2020, p. 49.



Fig. 2. Composition familiale chez Rosine Ortmans.
© Mouna De Waele.



Fig. 3. Rencontre fortuite d'œuvres et de souvenirs chez Rosine Ortmans.
© Mouna De Waele.



Fig. 4. Œuvres stockées chez Rosine Ortmans.
© Mouna De Waele.

sculptures de cette dernière. Du côté de Berthe Dubail, on compte au moins une chaise de Victor Bourgeois ainsi que des œuvres de Micheline Latinis et de Monique Cordier (Fig. 1-4).

Lorsque je les interroge au sujet de leur « accrochage », leur discours autour du choix des artistes et de la disposition des pièces est traversé par la sémantique du hasard. L'exemple de la présence de l'œuvre de Monique Cordier⁴ dans l'intérieur de Ginette Blondiaux est en cela représentatif :

« Son amie [du patient soigné par le mari de Ginette Blondiaux], qui était beaucoup plus jeune que nous, pour remercier, est arrivée avec ça, c'est Monique Cordier. Et il y avait une place ici, elle l'a accroché là. Et ça n'a plus bougé depuis. Et un jour, ma chère tante passe ici. Il y avait une sorte de jalousie »⁵

Si rien, à ce stade de ma recherche, ne me permet de trancher sur cette question de hasard, la seule présence de l'œuvre de Monique Cordier dans l'accrochage est significative. Elle va à l'encontre de l'idée répandue des artistes femmes forcément isolées et exceptionnelles, exprimée tant par la critique, que par les artistes elles-mêmes⁶. La notion de jalousie de Berthe Dubail à l'encontre de l'œuvre de Monique Cordier qu'évoque la nièce de l'artiste, est assez caractéristique d'une posture empruntée par les artistes femmes actives au milieu du xx^e siècle. Si ces dernières existent dans le champ de l'art, tant belge qu'international, c'est « en ordre dispersé »⁷ et au prix d'une solitude construite. Un statut de femme exceptionnelle au sein d'un mouvement, groupe, époque qui n'a de cesse d'être renégo-cié, et qui

4 Monique Cordier (?- 2010) est artiste pastelliste et restauratrice de sgraffites. Elle est l'épouse d'un patient du mari de Ginette Blondiaux qui était médecin. Au décès de son mari, Monique Cordier offre une de ses œuvres au médecin afin de le remercier pour ses soins et son travail.

5 BLONDIAUX (G.), Entretien personnel, 24 janvier 2022.

6 RIOT-SARCEY (M.) et VARIKAS (E.), « Réflexions sur la notion d'exceptionnalité », in *Les Cahiers du GRIF*, n° 37, Le Genre de l'histoire, 1988, p. 77-89.

7 DECROUX (B.), « Main droite main gauche. Femmes peintres dans le jeu de cartes des années abstraites. », in SEGALA (D.), HAZEMANN (D.) et PACQUEMENT (A.) (dir.), *Femmes, années 50 : au fil de l'abstraction, peinture et sculpture*, Paris, Rodez, Hazan, 2019, p. 17.

passer par une forme de concurrence. Pourtant, cet état d'exception ne résiste ni à l'étude de leurs réseaux ni à celui de la présence en nombre des femmes dans le champ de l'art belge contemporain. Un constat qui corrobore ici la présence de plusieurs artistes femmes contemporaines dans un même accrochage (Fig. 5).

La sémantique du hasard traverse également l'évocation de la collection en tant qu'expression de souvenirs personnels ou d'anecdotes.



Fig. 5. Jane Graverol jeune au milieu de ses tableaux (Avenue du Val d'Or 31 à Woluwe), Fonds Jane Graverol, MrBAB, AACB.

Elle est aussi présentée comme la continuité d'une pratique familiale, telle que l'évoque Rosine Ortmans :

« J'ai grandi chez les grands-parents, donc les parents de ma mère, et c'était comme ça. Et puis chez ma mère, c'était comme ça aussi. Il y avait toujours plein d'œuvres partout. Le compagnon avec qui j'ai vécu, qui est mort il y a une dizaine d'années, était habitué à ça aussi, ça l'arrangeait très bien, quoi. Moi j'ai toujours connu ça, donc, je ne crois pas que c'était quelque chose d'extraordinaire »⁸.

C'est donc une forme de passivité dans l'accrochage de leur *musée intime* que revendiquent les deux descendantes. Comme évoqué précédemment, le choix et la place des œuvres ne dépendent pas uniquement de Ginette Blondiaux, tandis que Rosine Ortmans se contente de perpétuer une tradition familiale d'exposition d'œuvres au cœur de la vie quotidienne. Elles ne revendiquent ni l'une ni l'autre, un discours particulier autour de l'œuvre de leur mère et de leur tante. Au contraire, toutes deux ont tendance à sous-estimer l'intérêt de leur parole, au profit d'une parole experte des historien·nes de l'art.

Au cours de nos entretiens, Ginette Blondiaux insiste à plusieurs reprises sur le lien purement affectif qui l'unit à Berthe Dubail. À ses yeux, cette affection ne lui permet pas des choix objectifs ni un témoignage conséquent pour une recherche sur l'artiste. Alors qu'elle me montre les différentes pièces de sa collection, Ginette Blondiaux attire mon attention sur un sous-bock en carton, plastifié et collé sur une boîte contenant différents modes d'emploi d'usage quotidien. Elle m'explique qu'après sa pension, Berthe Dubail avait pour habitude de se rendre dans un établissement au coin de la rue Mercelis à Ixelles où elle buvait son café. C'est dans ce contexte que ses idées émergent et qu'elle réalise des croquis sur de simples sous-bocks. Lorsque s'est posée la question de la conservation de ces petits croquis, Ginette Blondiaux raconte : « Oui, on a dit "non, il ne faut pas les garder..." »

8 ORTMANS (R.), Entretien personnel, 25 mars 2022.

J'ai quand même eu l'avis de Serge [Goyens de Heusch] et de Jan [De Paepe]... Enfin... Qui sont plus objectifs, parce que moi, pour moi... »⁹.

L'histoire de l'art dite « traditionnelle » et les canons qui y sont associés, construits de manière monolithique en termes de genre, de classe et de race, ne sont légitimés que par un type de discours ; savant, académique ou critique, au détriment d'une pluralité de points de vue¹⁰. Cette illégitimité de leur discours est intégrée par les descendantes, qui mésestiment leurs savoirs et leurs capacités à produire des connaissances dignes d'intérêt pour la recherche. Face à des collectionneuses qui ne se considèrent pas comme telles, qui expriment une forme de passivité dans la mise en exposition de leurs *musées intimes* et qui mésestiment leurs savoirs, peut-on vraiment parler de « collectionneuses » ? En d'autres mots, l'héritage fait-il la collection ? Ginette Blondiaux et Rosine Ortmans sont-elles actives dans la gestion de leur collection où en sont-elles les simples réceptacles ?

L'HÉRITAGE FAIT-IL LA COLLECTIONNEUSE ?

Avant toute chose, que définit l'acte de collectionner ? La collection n'étant pas à proprement parler mon sujet de recherche, je fais appel à mon expérience de guide pour répondre à cette question. Lors de l'exposition *Private Choices* à la Centrale for Contemporary Art¹¹, qui rassemble une dizaine de collections d'art contemporain bruxelloises privées, les différentes collectionneuses exposées sont invitées à parler de leurs pratiques. Lors de son interview, Christophe Veys propose une définition de la collection qui marque mon esprit : « Généralement, on considère qu'on est collectionneur lorsqu'on n'a plus de place sur les murs. On sort de l'idée d'orner, de décorer, ça devient quelque chose qui va au-delà du besoin de s'entourer d'objets »¹². Sur base de cette définition simple, mais efficace, il est évident que Ginette Blondiaux

comme Rosine Ortmans sont des collectionneuses. L'une et l'autre possèdent, outre les œuvres et documents affichés, de véritables réserves (Fig. 4). Néanmoins, si la définition de Christophe Veys nous conforte dans l'idée que ces descendantes possèdent bien une collection, peut-on dire que cela fait d'elles automatiquement des collectionneuses, au sens d'un rôle actif dans la gestion et la mise en exposition de leur collection ?

En réalité, le rôle de Ginette Blondiaux et de Rosine Ortmans est moins passif qu'il n'y paraît. Comme nous allons le voir, chacune d'elles fait montre d'une véritable mise en récit des œuvres et des archives qu'elles possèdent. Rosine Ortmans conçoit, par exemple, une scénographie qui permet de tisser des liens entre différentes générations d'une même famille d'artistes. Sur une commode ancienne sont disposées plusieurs aquarelles d'Alexandre Graverol. L'une représente la vue d'un clocher, tandis que les deux autres représentent l'intérieur de sa maison. Ces dernières figurent une jeune fille, soit posant, soit lisant. Il s'agit bien entendu de Jane Graverol elle-même, qui tient la pose pour son père. Y figure également un meuble ancien qui n'est autre que la représentation du meuble sur lequel sont disposées les aquarelles. À celles-ci sont juxtaposées une série de petites sculptures réalisées par Rosine Ortmans. Cette composition n'a rien d'anodin, car elle inscrit d'une part Jane Graverol dans une véritable filiation d'artistes, d'autre part elle documente la genèse de sa formation auprès de son père dont elle apprend par l'observation (Fig. 2). L'inscription de Jane Graverol dans un récit familial complexifie la perception de l'artiste comme génie solitaire aux talents innés, sans toutefois réduire son travail à celui d'influence subie. Les œuvres de Jane Graverol présentes ailleurs dans la pièce illustrent les prémices de son œuvre marquée par l'héritage de son père, mais aussi son émancipation dans une production éminemment plus personnelle.

L'accrochage de ces *musées intimes* se distingue de l'accrochage muséal par l'absence d'un parcours imposé, dont les musées sont la plupart du temps tributaires par souci d'une circulation aisée d'un public parfois nombreux. En cela, ces *musées intimes* se rapprochent davantage de l'accrochage en galerie. Chronologie, thématique, mais également processus de création sont dissociés, et peuvent être au premier abord

9 BLONDIAUX (G.), Entretien personnel, 7 février 2022.

10 POLLOCK (G.), « Des canons et des guerres culturelles », in *Cahiers du Genre*, n° 43, 2007/2, p. 48.

11 *Private Choices*, Centrale for Contemporary Art, Bruxelles, 09.11.2017 – 27.05.2018.

12 VEYS (C.), Entretien dans le cadre de l'exposition « *Private Choices* », Centrale for Contemporary Art, 02.05.2017.

perçus comme arbitraires. En réalité, cette fluidité permet aux descendantes de modeler une narration alternative à celles, canoniques, tant des musées que des ouvrages d'histoire de l'art. Ginette Blondiaux fait le choix d'exposer l'esquisse préparatoire d'une œuvre abstraite dans le salon, non loin de l'entrée principale. L'œuvre finie est, quant à elle, exposée dans un second appartement où se trouve la chambre à coucher, par définition privé, moins accessible et moins visible¹³. Cette logique s'oppose d'une part à celle de rassembler œuvre finie et esquisse dans le sens d'une lecture du processus créatif, et d'autre part à la hiérarchie traditionnelle qui associe *a priori* l'œuvre finie à l'espace d'apparat, au profit d'une logique que l'on pourrait qualifier de *preuve*. En effet, la feuille arrachée d'un carnet de croquis et exposée sur le mur qui sépare l'entrée du salon n'est pas n'importe quel feuillet. Il s'agirait du premier dessin abstrait de Berthe Dubail, qui voisine le « *dernier tableau figuratif* », comme le mentionne l'écriture de l'artiste au dos de *Yan, 4^e version* (1955) exposée en bonne place dans l'entrée. Cet accrochage s'inscrit dans une dialectique de dépassement propre aux mouvements d'avant-garde, au sein de laquelle la question de l'origine de l'abstraction de l'artiste est cruciale, non sans susciter des frictions entre les tenants de ces récits. Les un·es tiennent l'origine de l'abstraction de Dubail dans le travail du dessin, les autres la perçoivent dans sa pratique des arts appliqués, secondaire dans sa production, notamment la réalisation d'un vitrail abstrait. Ginette Blondiaux prend ici clairement position dans le débat, le croquis incarne la *preuve* de l'origine de son abstraction dans les Beaux-arts, et non dans les arts appliqués¹⁴.

La fonction de *preuve* du croquis, l'importance qui en découle et qui dicte sa place dans l'accrochage est primordiale. Le système hiérarchique qui structure l'Histoire de l'art traditionnelle distingue les arts appliqués, dits mineurs, des Beaux-arts. Paradoxalement, l'abstraction a toujours existé dans les arts appliqués, une production à laquelle sont traditionnellement associées de nombreuses femmes¹⁵. Mais cette

abstraction-là ne compte pourtant pas, et c'est son apparition dans la peinture et la sculpture, majoritairement dominées par les hommes, qui marque la progression vers la modernité telle que définie par les récits canoniques. On le voit, tant le lieu d'où l'on crée que les modes de fabrications sont déterminants dans le processus de légitimation de l'œuvre d'art¹⁶, et la réponse à la question « *d'où provient l'abstraction de Berthe Dubail?* » est fondamentale pour ceux·celles qui souhaitent l'intégrer au sein des récits canoniques de l'Histoire de l'art. Ginette Blondiaux ne fait pourtant pas fi de la production d'art appliqué de Berthe Dubail, comme l'atteste chez elle la présence de plusieurs objets d'artisanat. Une fois assurée que la genèse de l'abstraction de l'artiste est associée aux Beaux-arts, sa pratique des arts appliqués apparaît digne d'intérêt, et ce, sans pour autant disqualifier l'artiste. Le dessin préparatoire figure dans la même pièce que le vitrail, un accrochage qui témoigne de la pluralité des expressions artistiques de Berthe Dubail et qui offre un récit pluriel de son parcours.

LA MAIN DE LA COLLECTIONNEUSE...

Non seulement la disposition de leurs collections participe à l'élaboration de récits originaux, mais ces collections ne sont pas figées dans le temps immuable de l'héritage. Car c'est peut-être bien cela, plus qu'autre chose, qui fait de Ginette Blondiaux et Rosine Ortmans des collectionneuses : aux pièces héritées s'ajoutent celles acquises ou glanées par les descendantes. Elles ne sont pas uniquement les réceptrices de ces collections rassemblées par d'autres, elles participent activement à leur accroissement. Ces apports sont de natures diverses, de la simple carte postale à la réalisation sur mesure d'un tapis ornemental. Lors d'une visite au Musée de la photographie de Charleroi, Rosine Ortmans repère une carte postale à l'effigie d'une œuvre de Marcel Mariën¹⁷. Un modèle nu pose de dos, le corps recouvert de l'écriture de l'artiste-poète. Ortmans y reconnaît la silhouette de sa mère, modèle à ses heures pour Mariën. L'acquisition est minime si l'on

13 Le logement de Ginette Blondiaux se compose de plusieurs appartements situés dans un même immeuble, chacun dédiés à une fonction; salon, chambre à coucher, bureau, etc.

14 BLONDIAUX (G.), Entretien personnel, 24 janvier 2022.

15 PARKER (R.) et POLLOCK (G.), *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, New-York, I.B. Tauris, [1981] 2013, p. 71-75.

16 *Loc. cit.*

17 Marcel Mariën (1920-1993), écrivain surréaliste belge et artiste protéiforme, rencontre Jane Graverol au début des années 1950. Tous deux entretiennent une relation amoureuse, vivent ensemble de 1953 à 1958, avant de laisser place à une amitié forte et une correspondance soutenue jusqu'au décès de Jane Graverol en 1984.

pense en termes financiers, elle est majeure en termes de récit. La carte postale rejoint le portrait de Jane Graverol par son père, et rappelle la fluidité du statut des artistes femmes. Les parcours de ces femmes tantôt productrices actives d'images, tantôt objets de regard, sont ponctués de traversées du miroir : du rôle d'artiste au rôle de modèle, de l'individualité à l'essentialisation du corps féminin anonyme.

Dans les archives qu'elle conserve, Ginette Blondiaux fait quant à elle une découverte :

« Alors je suis, il y avait un rouleau papier kraft énorme hein ! Cette dimension-là ! Et je me dis "qu'est-ce qu'il y a là-dedans ?", et c'était moi qui l'avais roulé, mais je ne savais plus... Alors, je suis allée en face [au CIVA], j'ai demandé comment on fait pour faire un tapis, on est venu chez Depoortere. Et il n'y avait pas de signature sur le projet. Alors on a choisi une signature... Enfin bon... Qui correspondait quand même à ses œuvres »¹⁸

Ici, la collection devient le point de départ d'une création posthume. Berthe Dubail dessine le carton d'un tapis qui n'est jamais exécuté. Sa nièce entreprend les démarches nécessaires à son exécution. Au point d'ajouter une signature fictive inspirée de celles présentes sur ses tableaux. La pièce, réalisée en deux exemplaires, rejoint sa collection.

Une collection qui est aussi prétexte à pédagogie. L'accrochage du musée intime, s'il laisse place à différents supports, laisse également place aux œuvres qui ne sont pas abouties. Ces reliques de la création en train de se faire sont l'opportunité d'expliquer le processus de création, le dessin sous-jacent, les matières employées, les doutes sous la main de l'artiste. Démystifier l'acte créateur comme un seul geste, mais également rendre accessibles les arcanes du travail de l'artiste. Au mur du salon de Rosine Ortmans, au-dessus de son canapé, entre

18 BLONDIAUX (G.), Entretien personnel, 7 février 2022. Le CIVA est le Centre d'Information, de Documentation, et d'Exposition de la Ville, de l'Architecture, du Paysage et de l'Urbanisme de la Région de Bruxelles-Capitale. Il s'agit d'un musée, d'un centre d'archives, d'une bibliothèque, et d'un lieu de rencontre et de discussion sur l'architecture, le paysage, l'urbanisme et les écosystèmes.

l'autoportrait de jeunesse et la peinture-collage surréaliste aboutie, se trouve une peinture en cours. La toile présente un décor composé et coloré, tandis que la chaise renversée et le lion au centre de la composition sont restés en réserve. Le fusain esquisse, l'aquarelle délimite les ombres et s'offrent aux spectateur·rices qui accèdent aux coulisses de la création. C'est dans cette même idée didactique que Ginette Blondiaux expose une toile préparée de Berthe Dubail. Cette dernière développe une technique particulière faite de sable et de colle qui composent une base sur laquelle elle appose sa peinture. Le statut particulier du musée intime, mi-public, mi-privé, permet d'enfreindre la sacro-sainte règle de ne pas toucher les œuvres des musées. À condition d'oser emboîter le pas de... la main de la collectionneuse :

*« GB : ça, c'est une toile préparée ! Tu peux toucher !
LV : donc une toile préparée qui allait accueillir...
GB : elle préparait, avec du sable, de la mer du Nord hein, du bête sable ! Alors elle mettait de la couche, de la colle et je ne sais plus quoi... Alors elle les griffait ! Parfois dans un sens, parfois comme ça... Mais touche, tu peux toucher !
LV : et donc là c'est vraiment la surface qui allait être peinte par la suite ?
GB : c'est là-dessus qu'elle peignait après ! [...] Voilà ce qu'elle faisait. C'est déjà du sable, en dessous de ça ! Tu peux toucher ! Tu es grande, tu peux toucher !
LV : je n'oserais pas ! [rire]
GB : tu n'oserais pas ? ohlala ! Pourquoi tu n'oserais pas ?
LV : j'aurais peur de l'abîmer, je ne sais pas...
GB : bah, si tu touches comme ça, avec le bout de ton doigt... Pour sentir hein ! »¹⁹*

... ET LE REGARD DE LA COLLECTIONNEUSE

La liberté de récit qu'offre le musée intime s'accompagne d'une véritable liberté de création au départ de la collection. Celle-ci devient la matière première de réalisations tant intellectuelles qu'esthétiques, nées du regard particulier de ces collectionneuses. L'association des

19 *IBID.*

œuvres dans un contexte quotidien et familial laisse affleurer de nouvelles œuvres nées de la rencontre fortuite d'une petite peinture-collage et d'assiettes décoratives, de portrait peint et de portrait sculpté qui ne se seraient pas rencontrés autrement (Fig. 3). Une créativité qui s'exprime également dans les activités annexes à la collection, celles de valorisations et de médiations autour des œuvres collectionnées, où les limites entre *musée intime* et exposition publique sont poreuses. Rosine Ortmans est à l'origine de l'organisation de la dernière exposition monographique consacrée à Jane Graverol²⁰, elle prête régulièrement des œuvres aux institutions qui lui en font la demande, et s'enthousiasme pour toute initiative qui puisse être favorable à une meilleure connaissance de l'œuvre et de l'artiste. Son *musée intime* est aussi un peu, au fond, un centre de recherches où les chercheur·euses et curieux·euses sont accueilli·es et peuvent consulter œuvres et archives inédites. Ginette Blondiaux collabore également aux expositions, personnelles ou collectives, et lègue des œuvres aux institutions actives dans la promotion de Berthe Dubail. Elle est aussi et surtout à l'initiative du catalogue raisonné de Berthe Dubail disponible en ligne, secondée dans sa réalisation par Jan De Paepe et Serge Goyens de Heusch²¹.

PASSEUSE DE MÉMOIRE, COLLECTIONNEUSE, MUSÉE INTIME : UNE PRATIQUE GENRÉE ?

D'entrée de jeu, en me penchant sur ce rôle de *passer·euse de mémoire* et sur la pratique du *musée intime*, je me suis demandé s'il s'agissait de pratiques genrées. Les femmes ont-elles, de par leur rôle traditionnel de garante de la mémoire familiale²², plus de propension à conserver et transmettre la mémoire des artistes de leur famille ? J'observe d'abord qu'il s'agit de Rosine Ortmans, et non Jean Dortu, le fils de Jane Graverol, qui témoigne et conserve les archives. Et puis je pense à toutes ces autres initiatives menées par des femmes en

mémoire d'un·e membre de leur famille. Francine Franke Van Meir, la fille de Marthe Donas, donne une vingtaine d'œuvres au profit de la création du Musée Marthe Donas à Ittre²³. Maïka Eggericx, la petite-fille de l'artiste Poucette Fauconnier, lui dédie un site internet où sont accessibles œuvres et archives²⁴. Manuela Servais, la fille d'Ariane Bergrichter, conserve les œuvres et archives de sa mère et est à l'initiative d'une exposition récente au Art et marges musée²⁵. Nicole De Nobele-Mesnager, fille de l'artiste Mig Quinet, institue la Fondation Mig Quinet²⁶. Et ces exemples peuvent être multipliés à l'envi. Mais pour être parfaitement intègre, il faut souligner que des hommes aussi travaillent à la mémoire de leur mère, si l'on se limite au champ des artistes femmes belges. Philippe Antoine, à la suite de son père Jean Antoine, travaille activement à la mémoire de l'œuvre d'Evelyn Axell²⁷. Antoine Pickels réalise lui aussi un site consacré à l'œuvre de sa mère, l'artiste Nicole Boulenger²⁸.

Répondre à la question de l'aspect genré de la pratique de *passer·euse de mémoire* nécessite la réalisation d'une étude exhaustive de toutes les initiatives liées à la mémoire d'un·e artiste. Et s'il n'est à ce stade pas possible de s'assurer de leur pleine majorité dans ces démarches de transmission de mémoire, les femmes y sont au moins toutes aussi nombreuses que les hommes, dans les limites que cette vision binaire représente. Ce qui importe, en fin de compte, ce n'est pas tant de définir ou non si la pratique de *musée intime* est une pratique féminine, mais bien plutôt de définir ce que peuvent apporter ces pratiques à l'historien·ne de l'art dans l'écriture de nouveaux récits. Elles lui permettent d'abord de se décentrer : « *La véritable question est la suivante : à qui la signification de l'art du passé appartient-elle*

20 JANE GRAVEROL : *Le surréalisme au féminin*, Bruxelles, Centre d'art de Rouge-Cloître, 16.06.2017 – 23.07.2017.

21 BLONDIAUX (G.), *berthe-dubail.be*, <http://berthe-dubail.be/> (consulté le 12.05.2022).

22 PERROT (M.), *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, [1998] 2020, p. 22.

23 Musée Marthe Donas, *museemarthedonas.be*, <https://museemarthedonas.be/fr> (consulté le 11.05.2023).

24 EGGERICX (M.), *poucette.org*, <https://www.poucette.org/> (consulté le 11.05.2023).

25 *Souriez j'adore!*, Bruxelles, Art et marges musée, 01.09 – 13.11.2022.

26 Fondation Mig Quinet, *migquinet.be*, 2020, <https://migquinet.be/index.php/> (consulté le 11.05.2023).

27 ANTOINE (P.), *evelyn-axell.info*, <https://www.evelyn-axell.info/fra/> (consulté le 11.05.2023).

28 PICKELS (A.), *nicoleboulanger.art*, <https://nicoleboulanger.art/> (consulté le 11.05.2023).

*légitimement ? À ceux qui peuvent l'appliquer à leur propre vie ou bien à une hiérarchie culturelle de spécialistes des reliques ? »*²⁹. La fiction de neutralité revendiquée par le monde académique détermine et justifie la sélection des sources considérées comme légitimes, en excluant d'autres. Une neutralité qui ne fait que masquer des biais de genre, de classe et de race, et structure une histoire émanant d'un seul point de vue dominant³⁰. Intégrer une multitude de points de vue, y compris ceux marqués par l'intimité et l'affectif, permet d'aller au-delà des stéréotypes et des poncifs de l'Histoire de l'art canonique.

L'affectif favorise la prise en compte de l'artiste et de son œuvre comme un tout, faisant fi des chronologies, des hiérarchies de valeurs, des appartenances à un mouvement ou à un groupe. L'affectif décloisonne l'œuvre et offre le point de départ d'une réévaluation sous un nouvel éclairage. L'intimité partagée avec l'artiste permet aussi de complexifier son statut, et de dépasser la figure de génie. Jane Graverol est peintre, mais elle est aussi mère, grand-mère, fille d'artiste, pianiste, modèle, membre de réseaux amicaux et artistiques. Berthe Dubail est peintre, mais elle est aussi tante, amie, professeure.

DES SECRETS DE GRENIER FACE AU PARTAGE INÉGAL DE LA MÉMOIRE³¹

L'institutionnalisation tant des œuvres que des archives procède forcément à une sélection. Elle légitime un certain type d'œuvre, tout comme elle légitime un certain type d'archive. Le lien affectif, quand il s'accompagne des conditions matérielles suffisantes d'espace, mène à conserver toutes traces de l'être aimé, sans forcément les hiérarchiser. En découle la conservation d'archives jugées « *trop intimes* » qui échappent à l'institutionnalisation. C'est par exemple le cas de la correspondance entre Jane Graverol et Rosine Ortmans qui séjourne

au Congo. Cette correspondance nous en apprend pourtant autant de la vie quotidienne et matérielle de l'artiste Jane Graverol, que de la vie quotidienne d'une femme belge en contexte colonial dans les années 1950. Il en est de même pour Berthe Dubail, dont Ginette Blondiaux a conservé de nombreuses pièces d'artisanat, foulards peints et châles, des productions secondaires de l'artiste qui ont pourtant sans nul doute participé à son développement artistique.

Les *musées intimes* et le travail des *passeurs·euses de mémoire* sont fondamentaux face au peu d'investissement des musées dans la recherche et l'exposition des artistes femmes (belges) et plus généralement des histoires de l'art aux marges des récits canoniques. Les expositions consacrées aux artistes femmes en Belgique se comptent sur les doigts d'une main, tandis que le nombre d'œuvres exposées dans les collections permanentes reste dérisoire³². Le Musée Marthe Donas à Ittre est, à ma connaissance, le seul musée belge consacré à une artiste femme. Sans ces *musées intimes*, que resterait-il des archives et des œuvres qui n'ont ou ne trouveront pas leur place dans les institutions officielles ? À l'heure où les descendantes de ces artistes vieillissent se pose la question de la pérennisation et de la transmission de ces collections. Dans les cas les plus favorables, les familles perpétueront ce travail de mémoire. Mais lorsque les enfants ne partagent pas cette sensibilité, lorsqu'il n'y a pas de descendance pour prendre la suite, que deviennent ces collections ? Une responsabilité qui incombe aux institutions et à ceux·celles qui les financent.

29 BERGER (J.), *Voir le voir*, Montreuil, Éditions B42, [1972] 2014, p. 32.

30 HARAWAY (D.), « Savoirs situés. La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », in DONNA (H.) (dir.), *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, Anthologie établie par ALLARD (L.), GARDEY (D.) et MAGNAN (N.) (dir.), Paris, EXILS éditeur, 2007, p. 107-143.

31 PERROT (M.), *op. cit.*, p. 49.

32 À ce sujet, voir : VANCAMPENHOUDT (L.), « Au grand jeu des artistes, niveau de difficulté 3 », in *L'artbre qui cache la forêt*, 16.11.2022, <https://artbre.hypotheses.org/271>.

CONVERSATION AVEC PATRICIA DE PEUTER

Menée par Axel Gryspeerdt en juin 2024

Madame De Peuter, pendant plus de 30 ans, vous avez été responsable de la collection, des expositions et du sponsoring artistique de la banque ING. Parlez-nous un peu de cette collection ING, comment la définiriez-vous ? Quel est son passé ? Son évolution ?

PDP : À mon arrivée à la banque, en 1986, le Baron Léon Lambert avait constitué une extraordinaire collection d'art contemporain international allant bien au-delà de la tradition familiale des banquiers Lambert, qui aimaient s'entourer de belles œuvres d'art pour les salons de leurs hôtels de maîtres à Paris ou Bruxelles. On pouvait y voir des tableaux et sculptures des membres de la famille réalisés par Bonat, Knopf, Swyncop, etc., et des meubles et tapisseries anciens, mais on ne peut pas dire qu'il y avait une véritable volonté de « collectionner ». Sa mère, Lucie von Reininghausen (°Graz), s'engageait déjà plus loin dans un début de collection d'art en acquérant des œuvres des « classiques » de sa génération. Je me souviens des toiles de Soutine, Chagall, Rouault, Kirchner, Asger Jorn, des sculptures de Germaine Richier, Fritz Wotruba... des œuvres intenses avec une âme particulièrement profonde. Elle appréciait également les artistes belges comme par exemple les abstraits Kurt Lewy ou Antoine Mortier à qui elle offrait un studio de travail dans les combles de l'hôtel Lambert à Bruxelles avant l'incendie de 1957.

Léon Lambert, son fils, recevait les responsabilités bancaires de la Banque Lambert à l'âge de 21 ans et s'investissait à fond dans la filiale de la Banque Lambert à New York. Il y découvrait rapidement l'art abstrait, l'art minimal, le pop art. En tant que Membre du nouveau Musée Guggenheim, il avait accès à tout ce qui était à la pointe de l'actualité artistique. Il s'est pris d'intérêt, voire de passion, et constituait une réelle collection en suivant les grands courants internationaux. Chose inhabituelle pour l'époque, en s'intéressant également à la photographie.

En plus de deux décennies (1960-1986) il achetait en continu et enrichissait sa collection avec des œuvres de Rothko, Frank Stella, Morris Louis, Willem De Kooning, Roberto Matta, Alfredo Lam, Brice Marden, Oldenburg, Warhol, Gilbert & George, Tony Smith, Nogushi, Pomodoro... et même à la fin de sa vie en 1986, un Richter.

À l'instar de sa mère qui se faisait conseiller de temps à autre par le Prof. Abraham Hammacher¹, Léon Lambert s'entourait également de conseillers artistiques. C'est Bram Hammacher d'ailleurs qui l'introduit dans l'atelier de Henri Moore pour la réalisation de la *Lambert Locking Piece*, 1962 qui se situait sur l'esplanade du nouvel immeuble bancaire de la Banque Lambert à l'avenue Marnix à Bruxelles, chef-d'œuvre architectural réalisé par Gordon Bunshaft (SOM)². Bunshaft venait de terminer la construction de la Chase

Manhattan Bank à New York et était membre de la commission d'achat d'œuvres d'art de la Chase. Il inspirait Léon Lambert à installer ses acquisitions d'art dans les couloirs, salons, bureaux et salles de réunion de sa banque privée à Bruxelles. Au total, sa collection avoisinait 300 pièces, mais, davantage que le nombre, c'était la qualité qui était prépondérante.

En réalité on pouvait dire que le bâtiment « Marnix » avec sa collection accrochée sur tous les étages était devenu le musée d'art contemporain de Bruxelles. Une collection choisie par une personne avec un goût esthétique qui se faisait conseiller par deux ou trois amis successifs : le comte Apraxine, Josi Delfini et aussi les amis de la famille, Bram Hammacher, directeur de Kröller-Müller, qui créa le merveilleux Beeldenpark à Otterlo. Son épouse, Renilde Hammacher van den Brande³, directrice pensionnée du Musée Boijmans van Beuningen prenait la relève. Oui, cette femme belge directrice artistique d'un musée était une des curatrices de l'exposition d'art contemporain de l'*Expo 58* à Bruxelles. Elle était introduite auprès des nombreux collectionneurs belges avisés comme Gigi et Bertie Urvater, Roger Van Thourenhout... C'est une tradition extraordinaire que nous avons en Belgique. Depuis des siècles, les Belges collectionnent l'art de leur époque en privé. Lorsque Frans Franck II introduit les *Kunstkabinetten*, ce nouveau genre dans la peinture représentant collectionneurs d'art et amateurs de curiosités entourés de leurs pièces, il évoque évidemment ce marché anversois de collectionneurs, un pouvoir d'achat et une volonté d'un public qui veut soit se faire « portraiturer », qui veut des paysages et des scènes allégoriques. Et ce marché trouve sa clientèle, bien entendu élitiste, mais aussi très érudite. Ces clients rencontrent, dialoguent, soutiennent les artistes ! Cela s'est pérennisé chez nous pendant les siècles suivants. Anvers, Bruges, Gand, Bruxelles ont toujours connu de grandes et belles collections privées d'art. Souvent, elles

1 Prof. Abraham Hammacher (Middelburg 1997-Abano 2002). En tant qu'historien et critique d'art, Bram Hammacher était directeur de 1947 à 1963 du Musée Kröller Müller à Otterlo et y créa les fameux Beeldentuin et Beeldenpark. Léon Lambert a pu rentrer dans l'atelier de Henri Moore grâce à Bram Hammacher qui l'introduisit auprès de l'artiste. Exceptionnellement, Henri Moore exécutait une commande pour le banquier qui demanda avec insistance que la pièce s'intitule *Lambert Locking Piece*. Une autre pièce de Moore se trouvait toujours dans le bureau de Léon Lambert à Marnix.

2 Gordon Bunshaft (New York 1909-1990). Il commence sa carrière d'architecte en 1937 avec Louis Skidmore à New York. Interrompue en 1939 par la guerre, il reprend en 1946 dans la société *Skidmore, Owings and Merrill*, connue aujourd'hui sous les initiales de « SOM ». En 1952, il construit le *Lever House*, un gratte-ciel de Manhattan de 21 étages. C'est le premier gratte-ciel de New York qui est composé essentiellement de verre. Cette transparence deviendra ensuite une des caractéristiques du building de la Banque Lambert qu'il allait construire en 1965, le siège à l'avenue Marnix à Bruxelles pour le compte du baron Léon Lambert (devenue Banque Bruxelles Lambert ou BBL, absorbée plus tard par ING), étendu en 1992 sur base de plans établis lors de la première phase de construction.

3 Renilde Hammacher van den Brande (Edegem 1913-Bruxelles 2014). Directrice artistique du Musée Boijmans van Beuningen entre 1962-1978. Elle recevait à sa pension la responsabilité de la gestion de la collection privée du baron Lambert. À ce titre, sa collaboration s'arrêtait lors de la mort du Baron et de la vente de sa collection. Cependant, elle jouait encore un rôle important en tant que conseillère externe lors des premières années d'achat après 1991-1996.

aboutissent bien plus tard dans des musées et forment les noyaux des collections muséales⁴.

C'est dans cette lignée de collectionneurs que s'inscrit la famille Lambert dans un premier temps, mais Léon Lambert ira plus loin. Il crée une des premières collections d'entreprises en Belgique, bien qu'elle restât sa propriété privée. Dans cette architecture minimaliste de Bunshaft, il fallait que l'art vienne apporter la touche humaine, la touche vivante, la touche de reconnexion entre l'homme et l'édifice dans lequel des hommes et des femmes vont travailler, se réunir, rencontrer des clients. Hélas fin mai 1987, pour des raisons successorales, toute cette collection extraordinaire est vendue aux enchères. Avec difficultés, Daniel Cardon de Lichtbuer⁵ a pu racheter quelques pièces importantes pour la Banque qui deviendront le noyau central autour duquel la nouvelle collection de l'entreprise BBL/ING allait se développer à partir de fin 1991.

Quand ont-ils précisément fait appel à vous et dans quel but ?

Quand je suis arrivée à la banque, Renilde Hammacher et Adrienne Callewaert⁶ avaient créé une petite cellule art avec Daniel Cardon, nommé à la direction en 1982 après la fusion de la Banque Lambert avec la Banque de Bruxelles. Parmi ses fonctions, il avait la supervision de ce « service arts ». La collection privée du Baron, exposée dans l'immeuble, demandait d'être répertoriée, accrochée, déménagée, assurée, restaurée, photographiée, etc. Aussi rajoutait-on avec la fusion quelque 120 pièces qui avaient orné les couloirs et bureaux de la Banque de

4 À ce propos, nous entamions une série d'expositions avec des spécialistes qui reçurent les possibilités de faire des recherches dans de nombreuses collections privées. Ces recherches aboutissaient à plusieurs expositions et publications déterminantes pour le domaine du patrimoine. Voir liste des expositions : BBL, *La Collection*, Bruxelles, 1997 p. 285-290.

5 Daniel Cardon de Lichtbuer (Brasschaat 1930-Bruelles 2022). En 1973, il reçoit la fonction d'Administrateur de la Banque de Bruxelles, puis membre du comité de direction de la BBL en 1975 et la présidence en 1992. Il quitte la banque en 1997, peu de temps avant le rachat de la BBL par le groupe néerlandais BBL.

6 Adrienne Callewaert Fagnart (Bruxelles 1927-2015). Elle a dirigé le « service arts » de la BBL de 1974 à 1987. Pour la réalisation des grandes expositions à la rue de la Régence et dans le bâtiment Marnix après la fusion BB et BBL, elle collaborait régulièrement avec la conseillère du Baron, Renilde Hammacher.

Bruxelles à la rue de la Régence. Il s'agissait principalement d'œuvres d'artistes belges contemporains, par exemple Albert Colignon, Jo Delahaut, Robert Dudant..., achetées par le président Louis Camus. En outre, Adrienne Callewaert réalisait de nombreuses expositions dans les agences bancaires pour et avec des artistes contemporains belges⁷. Ces dames organisaient également des expositions thématiques, d'abord dans les salons de la rue de la Régence comme *Vie de Femmes*, *Louis II de Bavière*, et ensuite à l'avenue Marnix *Rencontre Warhol Delvaux, Brassai, Man Ray, Niki de Saint-Phalle*, etc. Celles-ci arrivant à l'âge de la pension, j'allais les remplacer. Stupéfaction lorsque j'appris que la collection de Léon Lambert allait être vendue au plus vite, début 1987. J'ai participé ainsi à emballer en un week-end tous ces chefs-d'œuvre de l'art contemporain. Il y avait quelque chose d'effrayant à cela, je me rendais compte de la fragilité d'une collection privée et combien tout collectionneur en acquérant des œuvres prend part à la « conservation » de notre patrimoine culturel. Il s'agit de tellement plus que de la valeur matérielle ou vénale d'une œuvre. C'est un capital d'esprit : l'esprit d'un temps bien précis et des diverses expressions et intentions de ses artistes.

Donc, lorsque vous avez débuté, votre motivation était basée sur un regret ?

C'était désolant ! C'était LE musée d'art contemporain international à Bruxelles qui partait ; le seul endroit à Bruxelles où l'on pouvait voir de l'art contemporain international avec des œuvres d'artistes américains et européens. Y était rassemblé tout ce qui était important pour la création artistique de l'époque. Mais cette prise de conscience représentait à la fois une opportunité, car alors l'entreprise pouvait se rendre compte combien l'art était un atout pour confirmer son identité et pour dialoguer avec sa clientèle et surtout avec un public de clients potentiels. À partir de ce moment-là, la collection pouvait devenir institutionnelle.

7 La liste des artistes invités à exposer dans les agences de la Banque de Bruxelles fut très longue. L'infrastructure était ce qu'elle était, mais à cette époque, à défaut de galeries d'art contemporain, la proposition d'exposer dans ces lieux était très bien accueillie par les artistes. La banque assurait une belle visibilité et une audience. Voir liste des expositions : BBL, *La Collection*, Bruxelles 1997 p. 285-290.

Quel fut votre rôle, à ce moment-là ?

En 1987 donc, le « service art » n'avait qu'un tout petit budget d'acquisition. Mieux valait se concentrer sur la restauration préventive, sur l'accrochage et sur les aspects didactiques des œuvres que nous avions en notre possession. J'avais ressenti et compris l'importance de l'architecture contemporaine. Ce formidable écrin qu'était « Marnix » devait d'abord être mis en évidence et nous nous mîmes à apprendre à vivre avec sa beauté et son esthétique particulière, à en être fières, à l'apprécier à sa valeur. Bien choisir les emplacements des œuvres d'Alechinsky, César, Berrocal, Frits Van den Berghe, Bridget Riley, Pol Bury, Julio Le Parc, Jef Verheyen, Ad Dekkers, Paul Van Hoeydonck... qui étaient néanmoins restées, devenait la priorité. J'étais également convaincue que j'avais « le temps comme meilleur allié ». Ce qu'on n'allait pas obtenir aujourd'hui, on pouvait l'obtenir demain. Il me semblait qu'il ne fallait pas brusquer les collègues et qu'on devait surtout agir à long terme. Après tout j'étais confiante que c'était la qualité intrinsèque des œuvres qui convaincrait *in fine* les banquiers. Car, contrairement à aujourd'hui, l'art contemporain ne recevait absolument pas l'unanimité de tous dans l'entreprise.

Je m'entends dire à Daniel Cardon « *Nous avons un bâtiment qui est tellement beau et important, jouissons d'abord de celui-ci, rachetons ensuite les œuvres de notre époque. Ne privilégions pas la quantité, mais surtout la qualité* ». Et à Daniel Cardon, fin stratège, de me demander aussi autre chose : « *nous avons un bâtiment à la Place Royale qui est bien situé dans le quartier des musées, faites-y des expositions d'art de telle manière que les banquiers puissent dialoguer avec leur clientèle et avec le public à travers les œuvres d'art, à travers la culture et à travers ces expositions ! Faites parler de l'entreprise dans la presse par notre engagement pour la culture et le patrimoine. Débutez par-là ! Ensuite lorsque les collègues auront compris ce que l'art peut signifier pour l'entreprise, nous recommencerons une collection d'art contemporain* ».

Les expositions que vous alliez y réaliser se basaient-elles sur les œuvres possédées à l'époque par l'entreprise ou sur des œuvres qui venaient d'ailleurs ?

Non, du tout, à la Place Royale, dans l'hôtel Coudenberg, il s'agissait de réaliser des expositions thématiques ou monographiques – surtout d'art ancien – avec des œuvres empruntées aux musées publics, fondations ou collections privées. C'était une demande ferme de l'entreprise. Nous recevions une infrastructure et des budgets raisonnables pour continuer à y organiser des expositions répondant à toutes les normes de sécurité et de travail scientifique requises⁸. La Générale de Banque (Fortis), le Crédit Communal (Belfius), la CGER, la Royale Belge (Axa) agissaient déjà ainsi, mais aucune de ces institutions ne se voyait dotée d'une infrastructure aussi performante pour y organiser des expositions. Dans les sièges et quelques agences de la banque partout en Belgique, nous exposions souvent des artistes contemporains. À l'avenue Marnix d'ailleurs aussi : dans le hall d'accueil. Les banquiers avaient compris qu'en invitant des clients à nos expositions, ils allaient rencontrer leur clientèle autrement qu'autour d'une table en parlant d'argent, mais qu'ils allaient les rencontrer en tant que « personnes ».

Le bâtiment de la Place Royale leur appartenait déjà ?

Absolument, c'était une agence de la Banque de Bruxelles, qui se trouvait à côté du siège de la rue de la Régence et qui, par conséquent, était très bien située dans le quartier des Arts, on ne pouvait pas rêver mieux. Daniel Cardon misait très fort sur cette stratégie, parce qu'il disait « *Par ces expositions vous allez pouvoir ancrer l'art dans l'entreprise ; faisons parler de nous à l'extérieur* ». Pour offrir un programme d'expositions de qualité, il fallait s'entourer de spécialistes dans tous les domaines. Nous recevions le support d'Europalia, des musées et de nombreux collectionneurs privés dans les domaines les plus diversifiés. Plusieurs spécialistes ou experts indépendants organisaient avec nous de très belles expositions et, avec le temps, les plus grands musées du monde nous prêtaient sans soucis : je pense au Louvre, à l'Hermitage, au Smithsonian... De nombreux scientifiques belges spécialisés dans tel ou tel domaine nous accompagnaient et

8 L'infrastructure de la salle d'exposition répondait aux plus hautes normes de climatisation et de sécurité active et passive imposées par l'ICOM. Les services d'architecture et de sécurité de la banque nous assuraient une assistance permanente.

nous étions à même de faire publier leurs recherches récentes dans des catalogues scientifiques qui accompagnaient chacune de nos expositions. Je pense aux expositions⁹ : *Du Nil à l'Escaut*, *Mains de Maîtres*, *Ensor démasqué*, *Terra Brasillis*, *Miró*... Certaines devenaient des *blockbusters* comme celle de *Fabergé*. Ainsi, nous avons vraiment contribué au rapprochement des scientifiques, musées, et collections privées et accueilli un très vaste public. Développant à chaque fois les aspects didactiques et soignant l'accueil des visiteurs, les bons chiffres de nombre de visiteurs par exposition devenaient notre cri de victoire ! Toujours plus, toujours mieux. Lors des nombreuses soirées nocturnes privatisées pour la clientèle, nos collègues de Private et Personal Banking pouvaient rencontrer leurs clients « dans nos propres salons » et pas dans un concert sponsorisé. C'était-là toute la différence.

Donc, c'est une histoire d'image d'entreprise ?

C'était très fort une question d'image d'entreprise, mais aussi un grand soutien au patrimoine culturel. Notre but était d'allier la qualité, l'expertise et l'analyse en profondeur, notre banque était réellement ancrée dans la société et ce aussi en respectant et soutenant sa culture et le patrimoine. Le spécialisme du métier des banquiers d'une des grandes banques Retail en Belgique se traduisait aussi dans nos expositions à la Place Royale. L'art devait servir le projet de la banque : il traduisait la culture d'entreprise et était en phase avec son discours de communication qui changeait régulièrement selon les époques que nous vivions. D'ailleurs, les chocs et les changements dans le secteur bancaire ne se sont pas fait attendre. Avoir une vision à long terme de collectionner l'art contemporain et de communiquer par les expositions était considéré comme un outil précieux permettant de tisser des liens réguliers avec la société, le client, le grand public par un autre discours que celui du « business ». Notre bonne réputation en cette matière et nos grosses fardes de presse étaient le meilleur témoin de cet investissement généreux de la banque.

9 Voir liste des expositions : BBL, *La Collection*, Bruxelles, 1997, p. 285-290.

Donc au départ, il y avait l'idée de défendre un certain nombre de valeurs : la culture, le patrimoine, l'art, l'esthétique... est-ce que cela allait se traduire bientôt dans les achats de la collection promis dont vous parliez ?

En décembre 1991, les choses devenaient agréablement différentes pour la collection d'art contemporain. Un budget était alloué pour l'acquisition de nouvelles œuvres, étant donné que les constructions des extensions des bâtiments Marnix II et III arrivaient à leur fin. L'identité de notre entreprise devait coller non seulement à l'architecture prestigieuse de la banque, mais aussi aux œuvres que nous allions collectionner et « afficher » dans nos lieux de travail et de réceptions. Là on affirmait notre ADN, notre identité en quelque sorte. Qu'allons-nous acheter ? Qui sommes-nous ? Comment cela va-t-il coller à nos aspirations futures ? Sans faute, notre nouvelle orientation des achats d'œuvres pour la collection devait se distinguer de celle des autres banques belges collectionneuses. Le Crédit Communal collectionnait déjà des œuvres d'artistes résidents en Belgique d'Arlon jusqu'à Ostende, et ce, à partir de 1830 jusqu'aujourd'hui. La BACOB se spécialisera dans l'art conceptuel contemporain, la Paribas présentait un magnifique ensemble de la peinture flamande du XVI-XVII^e siècle dans l'hôtel Osterrieth à Anvers ou dans ses autres immeubles historiques. Chaque collection bancaire en Belgique avait sa spécificité à cette époque-là.

Comme nous étions une banque internationale ayant des antennes à Paris, Madrid, New York, en Suisse, au Luxembourg... il était hors de question de se limiter à l'art belge. Bien entendu que nous allions suivre l'actualité de l'art international. Avec la collection de Léon Lambert, et la construction du bâtiment de Bunshaft, nous étions trente ans en avance. Avec la nouvelle collection, nous voulions aussi bien être en avance sur notre temps. En collectionnant des œuvres d'artistes très diversifiés, en choisissant toujours une œuvre pertinente qui pouvait dialoguer avec les autres œuvres du « noyau » de la collection, on pouvait créer des ouvertures vers le monde extérieur à la banque.

Et chose importante, ces nouvelles œuvres devaient s'insérer harmonieusement dans le cadre architectural et mobilier de l'entreprise. Ainsi, nous allions créer un environnement exceptionnel et inspirant pour le collaborateur de la banque et pour ses visiteurs clients ou « pas encore ». Telles étaient nos ambitions de départ.

Il faut dire aussi que nous pouvions bénéficier d'une aura exceptionnelle de la collection de Léon Lambert qui était devenue un mythe; nous n'avions qu'à « alimenter » ce mythe par de nouveaux achats de la même pertinence. Un défi auquel nous croyions fort.

Et on vous faisait confiance ?

C'était fabuleux de sentir la liberté et la confiance qui régnaient dans cette entreprise. On respectait les compétences. J'étais jeune, je venais du monde de l'art et, quand même, dans cette entreprise « à chiffres » il y avait de la marge pour la créativité et la sincérité. Nos choix argumentés étaient commentés certes, mais respectés. Au marketing on appréciait notre « *thinking out of the box* », « *parce que* » disaient-ils : « *c'est l'identité de notre entreprise* ».

Lorsqu'on accrochait la nouvelle acquisition de Gabriel Orozco, *Atomist Double Stump*, 1996, dans la salle d'arbitrage, les cambistes nous disaient : « *mais c'est nous cela, c'est ce que nous faisons !* » Les collègues s'identifiaient littéralement à l'activité du match de soccer figurant sur l'œuvre et interprété par Orozco. Je me souviens de l'accrochage de cette magnifique photographie de Axel Hutte, *Waterloo Bridge*, 2001, dans une salle de direction. Un pont en acier massif à Londres, très austère ainsi vu de face, comme un blocage sur toute perspective. Au fur et à mesure que l'on regarde cette œuvre photographique, le spectateur discerne toutes les couches de l'architecture derrière ce pont qui se distinguent progressivement. On les discerne lentement, c'est subtil, mais pas flou. Le regard est poussé vers l'analyse. Sans conteste cette œuvre parlait fort aux analystes de gros dossiers complexes. Ce dialogue avec les collègues de l'entreprise était fondamental, tant avec les collègues qu'avec leur métier. Nous voulions ancrer la collection dans l'entreprise et surtout

qu'elle ne soit pas la « danseuse du président ». Petit à petit nous avons gagné cette confiance.

Comme historienne d'art, je me suis rangée d'emblée dans le camp des critiques d'art, même si je travaillais pour une banque. J'aurais pu me ranger autrement, c'est-à-dire dans le camp des investisseurs, spéculateurs en art qui allaient investir dans des œuvres pour les revendre à des plus-values. Ce n'était pas moi, j'étais très consciente du rôle patrimonial que l'entreprise pouvait, devait et voulait jouer. Et c'est surtout là que j'ai construit ma crédibilité au sein de l'entreprise. J'ai toujours agi selon la déontologie des historiens de l'art et de l'ICOM. Tant pour les acquisitions que pour les expositions et le sponsoring. J'avais d'abord contribué à une revue d'art contemporain, *Artefactum*, et je faisais partie des critiques d'art qui se situaient loin de la spéculation. Les terrains d'actions étaient très bien définis à l'époque : chacun avait sa place et on ne faisait pas de sauts d'un milieu à l'autre.

Les vraies résistances que j'aie connues étaient de l'ordre de la mécompréhension, le mépris envers l'artiste et quelques vandalismes. Cela me touchait, comme s'il s'agissait de mes enfants. J'ose avouer que je me suis vraiment investie et battue pour chaque acquisition.

En quoi les nouvelles acquisitions étaient-elles différentes de la collection de Léon Lambert ?

Notre banque internationale traversait, comme toute grande banque systémique, d'énormes évolutions pendant ces années 1991 à 2016. Une époque de changements, à tous niveaux : les grands défis de croissance dans le secteur financiers se manifesteront sur le plan technique du métier bancaire, informatique, HR, la mondialisation des investissements, etc. Cela se traduira dans notre stratégie d'achat. Nous ne voulions pas « investir » et jouer « safe » en rachetant des œuvres dites « modernes classiques », qui étaient parties et qui valaient maintenant des fortunes, comme les œuvres de Stella, Rothko ou Rauschenberg. Cela n'avait plus aucun sens et comme on vivait pleinement l'actualité changeante, nous étions convaincus

qu'il fallait suivre l'actualité de la scène artistique actuelle et se concentrer sur ce qui était marquant pour notre présent. Tout en recherchant la qualité et la pertinence. Oui, tel que le faisait Léon Lambert à son époque. Ce suivi-là, actuel et international, il faut le regarder avec les yeux des années 1990-2010. Au niveau des achats, nous n'étions pas encore dans l'intégration de l'art contemporain qui allait se développer en Chine, Afrique, Inde, Amérique du Sud. Ces œuvres manquent cruellement aujourd'hui à l'ensemble et je le regrette beaucoup... La scène artistique se jouait principalement entre Londres, Paris, Berlin, les États-Unis, surtout New York. Cela a eu un impact sur l'achat des œuvres. Ce n'était pas notre champ d'action bancaire non plus. Aussi, faut-il se souvenir que la photo digitale n'existait pas, et qu'on rentrait au mieux de nos visites d'atelier, de galeries ou de foire avec une diapositive de huit sur six centimètres : l'ektachrome. Pour chaque achat on se déplaçait; c'était déjà un grand enjeu en soi.

J'aimais surtout construire des filiations entre les nouvelles œuvres et celles de la collection « de base » parce c'est propre au langage des arts plastiques. Par exemple, nous possédions un cube en tôle et cuir déplié de Carel Visser (*Open Kubus*, 1970), artiste minimaliste européen des Pays-Bas, mais nous n'avions aucune pièce des chefs de file du minimalisme américain. Comme le bâtiment était lui aussi minimaliste, l'achat d'une sculpture de Sol Lewitt (*Untitled*, 1989), correspondant à l'esprit métrique de notre immeuble allait de soi. Elle ferait à son tour écho à d'autres pièces présentes et à venir.

Filiations et échos : c'est selon ce principe que j'ai fait de nombreuses propositions, pas selon des groupes ou écoles ou thèmes ou disciplines. Le principe de « réactiver » les pièces par des oppositions ou des juxtapositions inattendues lors de certains accrochages me guidait également lors des achats. Les nombreux accrochages pour les interminables changements immobiliers m'y inspiraient. Et aussi Léon Lambert m'y inspirait. Dans l'antichambre de son bureau, le baron avait placé un buste Khmer du IV^e siècle, une œuvre de Frits van den Berghe, *La vieille fleurie*, 1931, et sur le mur du couloir à proximité un relief d'un nu en bronze, patine dorée, de Permeke, *Femme*, 1938. À la fin des années 1980, tous les musées présentaient

leurs œuvres de manière structurée dans des salles dédiées à telle ou telle période en fonction des écoles, thèmes, etc. On nous apprenait l'histoire de l'art dans la linéarité historique des écoles qui se suivaient et donc, tous les musées accrochaient de cette manière-là. Il était, par conséquent, tout à fait normal de s'attendre à ce qu'il y ait par étage de l'immeuble une école artistique différente. Certes, Léon Lambert avait aussi accroché dans ce sens, avec, par exemple, un étage destiné à la photo, un étage pop art, un étage op art... En revanche, à l'entrée de son bureau, l'antichambre, comme on nommait ce petit espace, c'était tout différent. Il y avait ces trois pièces que je viens de vous citer. Je m'interrogeais sur la manière dont je pouvais lier ces pièces l'une à l'autre, jusqu'au moment où j'ai compris que c'était dans l'âme de l'œuvre qu'il fallait chercher.

Par l'âme de l'œuvre, j'entends ce que cette œuvre « dégage » auprès du spectateur. La sculpture Khmer bouddhique rayonne d'une sérénité absolue et on observe une position d'induction, c'est-à-dire qu'on laisse venir les choses à soi telles qu'elles arrivent. L'inverse de la déduction. L'autre pièce était presque l'opposé, *Femme*, 1938, une pièce un peu atypique pour Permeke. Les bras et les jambes n'étaient pas finis, elle reçut une belle patine chaude. Tout est rondeur et volupté. Elle dégage toute la quintessence du vitalisme : une force et santé optimiste – à l'instar du vitalisme de Jean Giono. C'est tout le potentiel de cette féminité qui s'exprime ! La troisième œuvre, *La vieille fleurie*, je la trouvais tellement effrayante dans sa laideur. La vieille dame vous flanque son bouquet de fleurs au visage. Au premier regard, cette pièce évoque une répugnance ; ensuite, on ressent une certaine tendresse. Curieuse combinaison. C'est l'âme de la pièce que Léon Lambert collectionnait et c'était ça qu'il cherchait pour toutes ses pièces. Il en collectionnait peu, mais c'était très précis : elles devaient être significatives du travail de l'artiste, de ce qu'il avait à dire, ce qu'il venait apporter en tant qu'artiste et en tant que personne. Là, j'ai vraiment saisi que c'était complètement différent des musées ; j'ai compris que je voulais aller dans la quintessence de l'œuvre et rechercher avant tout « l'expression » de l'artiste.

L'époque de la découverte de l'esthétique de l'immeuble Marnix signifiait beaucoup pour moi : j'appris à connaître son élégance,

son rythme, sa sérialité, ses oppositions de matités et de brillances, de matériaux chauds et froids, attirant ou réfléchissant la lumière, lissés ou bruts... ce fut pour moi comme une respiration, un corps vivant dans lequel les meubles étaient choisis en fonction des œuvres d'art. Cela m'inspirait beaucoup. Je découvrais que toute œuvre d'art devait être en résonance avec son espace pour la mettre en évidence. Jamais nous n'avons bougé les œuvres du septième étage par exemple, comme *Le Poisson* de Nadina Effront (1964) au pied de l'escalier dont la queue épousait la ligne de l'escalier menant à l'étage des salons de réceptions. Dessiné par Gordon Bunshaft, cette cage d'escalier formait un tout : art et architecture, utilité simple et efficace.

En installant plus tard dans le Marnix III le walldrawing *1 Element*, 1991, de Daniel Buren, en face de la *Border Painting*, 1995, d'Alan Charlton, nous dialoguions parfaitement avec l'esprit esthétique de l'architecture de Gordon Bunshaft, respectant ainsi également la quintessence du travail de Buren et de Charlton.

Pour les artistes, qu'est-ce que cela signifiait? Aviez-vous des contacts avec les artistes?

Pas tant au début, les œuvres rentraient plutôt dans une « tour d'ivoire ». Nous achetions en comité d'achat – les conseillers externes étant successivement Renilde Hammacher, Alfred Pacquement et Jean-Christophe Amman. Nous présentions les œuvres d'un commun accord à un « board » de la banque. D'abord ce fut le président Daniel Cardon tout seul, ensuite il y eut l'engagement du président Michel Tilmant. Avec les présidents suivants, un petit « comité d'achat » se formait. Les banquiers tranchaient avec un oui ou un non sur nos propositions, mais ne se lançaient pas à faire des propositions eux-mêmes. Jamais nous n'avons court-circuité les galeries marchandes, mais souvent nous achetions en atelier en y trouvant un choix plus large et plus adapté à notre recherche. L'artiste devenant conscient de l'importance de notre collection nous aidait à trouver LA pièce : Georg Baselitz, Giuseppe Penone, Nobuyoshi Araki, Sebastião Salgado, Anna & Bernhard Blume, Gérard Garouste, Jan

Van Imschoot nous ont permis de rassembler des pièces très choisies et de travailler à ces résonances entre elles.

Avec le temps, certaines résistances et oppositions se formaient aussi dans l'entreprise. On entendait souvent les mêmes critiques : c'est un art trop hermétique, trop élitiste, incompréhensible et ne s'adressant qu'à un petit segment de *happy few* initiés... Dès lors, nous entreprenions des expositions avec des artistes vivants, dont une œuvre était déjà présente ou allait rejoindre notre collection : en 1989 avec David Tremlett (*1.9.8.7.*), en 1998 avec Marie-Jo Lafontaine (*Join the Circus*, 1998), en 2005 avec Léo Copers et Guy Rombouts dans le hall d'entrée du siège d'Anvers, en 1995 avec Georg Baselitz (*Pimpf*, 1995), en 1993 avec Michelangelo Pistoletto (*L'Uomo che pensa*, 1962-93), en 1995 avec Jésus Raphaël Soto (*Grand carré vert*, 1988), en 1997 *Minimal Art* avec l'œuvre de Sol LeWitt, en 2012 avec Alfredo Jaar (*Walking*, 2002), avec Helmut Stallaerts en 2015 (*The Act*, 2014 et *The Tower*, 2010-2011), Peter Kogler en 2016, avec Christo en 2017 (*Over The River. Project for Arkansas River, State of Colorado*, 2010).

On s'engagea même dans une biennale d'art contemporain en 2000 et en 2002 à Bruxelles avec les institutions culturelles du Mont des Arts participantes lors de laquelle nous octroyions de larges budgets de production aux artistes. Elle était intitulée *ForwArt* et offrait avant tout des opportunités aux artistes pour la création de nouvelles œuvres. On aurait dû la continuer, tellement elle avait du sens cette biennale ! Nous organisions également de nombreuses expositions dans nos divers sièges à Courtrai, Anvers, Verviers, Namur, toutes organisées dans de bonnes conditions et avec la collaboration proche des artistes.

Quelques années plus tard, on a eu l'opportunité de sponsoriser par exemple le Prix de la Jeune Peinture Belge (l'actuel Belgian Art Prize), ou les expositions *Freestate*, de La Biennale de la vidéo à Malines ou la foire d'Art Brussels, ce qui nous permettait plusieurs « cross overs ». Il devenait ainsi bien plus simple de travailler en direct avec les artistes pour des commissions. Je pense à l'achat du pavillon de Dan Graham, qui s'est fait dans le cadre du sponsoring

de l'exposition *Voici* en 2000 au Palais des Beaux-Arts/Bozar. J'aime évoquer aussi le pavillon de Pieter Vermeersch, commissionné en 2013 pour le lounge ING à Art Brussels, qui est ensuite rentré dans la collection d'ING. Le jeune artiste cinéaste Paul Hendrikse reçut trois commissions pour réaliser des films artistiques dans le cadre l'exposition sur le pointillisme à la Place Royale (*The Peacock Walk*; *The Room of Emile Verhaeren*; *Looking while Listening*, 2014). N'oublions pas les différents travaux commissionnés à Peter Kogler : une animation artistique sur la façade de Marnix projetée tous les soirs lors de l'hiver 2016-2017 et une création d'animation informatique pour son exposition à la Place Royale et d'autres pour la foire d'Art Brussels (Fig. 1). Certaines pièces sont venues rejoindre notre collection après l'exposition. Jessica Diamond a été invitée à peindre elle-même son wall drawing *Cloud You*, Roni Horn est venu accrocher ses 80 pièces de la série *A Dictionary of Waters*, 2000, dans nos murs. Oui, les artistes étaient respectés avec les normes du « fair practice » que le milieu d'art revendique actuellement unanimement, et ce à juste titre bien entendu.



Fig. 1. Peter Kogler, vue de l'installation à l'exposition Next à ING Art Center à Bruxelles, du 23 mars au 19 juin 2016. Vincent Everarts Photographie.

Nous allions encore plus loin : certains artistes ont réellement créé des pièces « entre nos murs » et avec la participation des collègues. Pieterjan Ginckels a réalisé en 2014 son *Human Disco Bing* tout en impliquant les membres du personnel à une performance. Les artistes suisses Henrikje Kuhne et Beat Klein ont produit en 2011 leur installation *Positions* pour le lounge de la banque à Art Brussels avec l'aide des membres de personnel de la salle d'arbitrage. Cette pièce faisait référence aux prises de position individuelles des cambistes dans un monde hyper informatisé qui a mené à la crise financière des « subprimes ». Pour *ForwArt*, Valérie Mréjen a réalisé une œuvre vidéo formidable, *Une gaffe à la BBL*, 2002. Elle eut l'occasion de rencontrer nos collègues au mess et en discutant elle recevait leur confiance et leur participation à la pièce. Ces réalisations ont boosté les artistes dans de nouveaux défis et à la fois rapproché nos collègues de ce monde ultra créatif. L'interaction qui s'installait progressivement entre nos activités de sponsoring, d'expositions et autour de la collection était devenue une réelle dynamique enthousiasmante et enrichissante pour tous. Ainsi nous pouvions contribuer à la création, cela donnait une légitimité plus vivante à la présence des œuvres dans la collection. C'est après tout une saine attitude du mécène actuel non spéculatif.

Avez-vous rencontré des résistances dans la banque lors de vos achats ?

Constituer un ensemble d'œuvres cohérent pour ce bâtiment en renforçant la communication entre les membres du personnel et la clientèle, tel était notre premier but. L'art dans les années 1980 et 1990 était dominé par des théories, des pratiques nouvelles, des gestuels performatifs, des analyses de picturalité, des disciplines nouvelles telles que la photo et la vidéo d'art. J'ai regretté évidemment certains achats qui ne sont pas passés par le board comme une importante sculpture de Franz West dialoguant avec notre toile de Baselitz ou une œuvre magistrale de Jeff Wall faisant écho à notre Gilbert & George, mais je préfère de loin parler de l'input constructif que je recevais de ce board comme lors de l'achat des œuvres de Nicholas Nixon que nous présentions en 2001... La série de photos des *The Brown Sisters* que l'artiste avait entamée en 1975 était tellement

unique et avait tant inspiré le président Michel Tilmant qu'il nous a demandé de perpétuer les acquisitions des photographies ultérieures qui viendraient dans la série. L'engagement d'un convaincu !

Quel est votre plus grand regret ?

Comme je le disais, les œuvres qui ne sont pas passées par le comité d'achat : Franz West, Jeff Wall, etc. Mais mon plus grand regret, c'est d'avoir raté l'art vidéo. À titre personnel j'étais très intéressée par cette nouvelle discipline. Elle obligeait à la concentration, à une lecture lente et profonde de l'œuvre art, cela allait à l'encontre de la consommation effrénée et superficielle des œuvres d'art dans laquelle le monde de l'art avait glissé. Cela semblait trop compliqué d'introduire les œuvres d'art vidéo dans le monde du travail et trop complexe sur le plan technique, alors qu'il aurait fallu être plus courageux et créatif et proposer un box ou une salle de projection pour le personnel avec des opportunités de visionner.

Aussi, nous aurions dû faire plus de visites de la collection pour le personnel, plus souvent et pour toute l'entreprise, pas seulement pour les heureux travaillant à Marnix. De « nouveaux venus » arrivent constamment et doivent trouver leur fierté d'appartenance... Faute de moyens et de temps et à cause d'équipes fortement sollicitées, nous n'arrivions pas toujours à nos buts. Je rends ici hommage à ma collègue Anne Petre qui gère actuellement la collection d'ING et qui était très sensible à cet aspect. C'est le corps social de l'entreprise qui doit être convaincu avant toute autre chose.

La photographie a-t-elle permis de mieux comprendre l'art minimaliste et l'arte povera ?

Je ne dirais pas vraiment qu'on comprend mieux ces mouvements artistiques par la photographie, mais j'ai pu constater que la résistance envers l'art contemporain dans la banque a fort diminué à partir du moment où la photographie artistique a fait son entrée autour des années 2000. Je crois que c'est parce que cet art visuel est plus narratif, plus reconnaissable, qu'il réfère à un contexte précis

ou suggéré. Le visiteur peut plus facilement se connecter aux faits politiques, sociaux ou aux faits personnels évoqués par les artistes. Ils s'expriment de manière beaucoup plus sensible, nuancée et variée que lors de la période conceptuelle, abstraite ou minimale. Les artistes de ces courants-là se positionnaient de manière plus distanciée, prennent des options très radicales, tranchées... Cela coïncidait d'ailleurs avec une plus grande médiatisation de l'art contemporain et avec nos actions de sponsoring artistique multiples à l'extérieur de la banque.

Vous étiez donc soucieuse de créer un dialogue ?

Le dialogue et la connexion sont venus au fur et à mesure que l'art le permettait aussi, parce que certes, l'art minimal et conceptuel étaient très hermétiques et distancés, appréciés par une élite dite « éclairée » et par conséquent peu inclusifs. Comprendre le minimalisme, le conceptuel, l'abstraction, ce n'était pas si simple.

Petit à petit, on entrait en conversation avec les collègues ; ils venaient souvent dans le « service art » pour nous raconter qu'ils avaient rencontré tel ou tel client qui collectionnait des œuvres comme à la banque, la bibliothèque de la collection s'ouvrait à tous et les architectes avaient installé nos bureaux dans des endroits stratégiques et bien visibles au rez-de-chaussée. Les conversations et discussions étaient franches ; plusieurs œuvres avaient reçu des surnoms. Cela ne laissait personne indifférent. Souvent ils parlaient de « leur » œuvre dans « leur » bureau ; leur œuvre qui devait les suivre dans leur « nouveau bureau » et d'autres nous demandaient s'ils pouvaient l'acquérir lors de leur pension...

N'oublions pas non plus que les temps ont fort changé et qu'on vivait les relations humaines de façon plus hiérarchisée lorsque je suis entrée à la banque. J'ai une anecdote à ce sujet avec l'œuvre de Gilbert and George, *Dead Boards*, 1977 (Fig. 2), que j'avais vue à mon arrivée, installée dans un endroit à l'écart, reléguée dans une pièce où je ne pouvais pas aller, et où les cambistes de la salle de marché faisaient beaucoup de bruit, un bruit à comparer aux

supporters d'un match de football. L'art ne les intéressait pas, donc ils avaient mis l'œuvre de côté, elle avait reçu le surnom : *L'homme qui fait pipi dans le coin*. Convaincue de l'importance de la pièce, nous l'accrochions aux étages du restaurant de direction. Je me suis fait appeler illico : « *Qu'est-ce que vous avez fait ?* », « *Mais c'est une œuvre super importante, c'est une œuvre historique, elle date de 1977... Gilbert and George, ce sont les living artists, ils font une performance dans leur maison, dans leur appartement qu'ils viennent de découvrir. Les personnages se prennent en photo avant de découvrir l'appartement, de s'y installer. Ils parcourent tous les coins, presque comme un chien, ils*



Fig. 2. Gilbert and George, DEAD BOARDS NO. 8, 1976, 251 x 211 cm. « Mixed Media ». © The Gilbert & George Centre.

sentent les odeurs du plancher et prennent progressivement possession des lieux où ils vivront et travailleront encore jusqu'aujourd'hui. Les Dead Boards, c'est extraordinaire, c'est une œuvre qui parle de la Mort, de la Vie, de l'Errance ». L'autorité masculine de cette époque-là, en 1988, qui s'adressait à moi rétorquait : « *Bon, vous la laissez, mais vous ne déplacez plus aucune œuvre vers les salles de directions sans notre autorisation* ». Ça, c'était de l'autorité ! Très rapidement nous avons pu dialoguer, et beaucoup de choses étaient possibles. Il fallait tout de même être sûre de ce que l'on faisait, j'avais 28 ou 30 ans, ce n'était pas toujours si évident.

Il va sans dire combien nous étions heureux lorsque ma collègue Anne Petre a pu réaliser le projet d'artiste *Collection/Connection* avec l'artiste Pierre Bismuth vers 2015. Un projet artistique qui lie chaque membre du personnel à une œuvre de la collection. Avec les équipes informatiques de la banque, un beau matin, 300 membres du personnel ont reçu l'invitation d'une œuvre d'art, comme une invitation facebook. Intrigués par cette curieuse invitation dans leur boîte de mail, les employés se sont mis à découvrir l'artiste, interpréter l'œuvre et surtout à personnaliser leur lien avec elle. 500 personnes et plus ont ainsi participé à ce projet unique avec intérêt et conviction. Il est toujours en cours j'espère.

À l'époque, le fait que vous soyez une femme et que la plupart des personnes que vous citez, telles Madame Callewaert et Madame Hammacher, étaient des femmes, posait-il problème ou non ?

Je ne me suis pas trop questionnée par rapport à cela. J'avais l'habitude des différences d'âge à la rédaction d'*ArteFactum*. Dans celle-ci, je travaillais avec Flor Bex qui avait 50 ans, Ernst Goldschmidt 85 et moi 25. La différence d'âge était un défi et une aubaine. Dans notre discipline, on devient meilleur historien d'art avec l'âge ; il faut savoir écouter et apprendre de l'expertise de ses aînés. Ensemble avec Lieve Bex, l'épouse de Flor, nous formions la petite équipe de la rédaction de la revue *ArteFactum* qui se soudait, se comprenait bien et qui se battait pour la revue et les artistes contemporains. L'esprit d'équipe et la motivation pour la cause nous portaient.

Et à la banque ?

À la banque, j'étais toujours entourée d'hommes décideurs beaucoup plus âgés, c'était normal à l'époque. On n'avait d'ailleurs que des professeurs masculins à l'université. En revanche la petite équipe du « service arts » que nous formions était exclusivement féminine. Nous nous comprenions et complétions bien, toutes soucieuses de bien faire, minutieuses, battantes pour l'entreprise mais dans notre cas plus encore pour la cause du respect pour l'art et les artistes. Ce métier est peut-être fait pour les femmes (elle rit). Mais les hommes à la banque m'ont appris qu'il fallait aussi avoir une vision, établir des stratégies, oser s'engager dans des combats. Bien avant qu'il ne soit question de toutes ces discussions de « gender », nous avons acheté beaucoup d'œuvres d'artistes femmes : Lucie Beppler, Sandra Vasquez de la Horra, Elly Strik, Orla Barry, Valérie Jouve, Silvia Bächli, Anna Lea Hucht et tant d'autres. J'en suis un peu fière quand même !



Fig. 3. Dan Graham, Two Two-Way Mirror Half Circles, 2000. © Estate of Dan Graham.

Quelles sont les œuvres dont vous êtes le plus fière ?

Je suis immensément attachée au pavillon de Dan Graham, conçu pour l'exposition *Voici* à Bozar et qui, grâce à notre intervention, est venu dans le parc privé derrière l'immeuble Marnix (Fig. 3). Tout le monde peut fréquenter ce parc pendant la journée. Dan savait parfaitement où il serait placé, la fonction privée et publique que son pavillon aurait. La transparence, la générosité, la relation avec soi et les autres qu'on a quand on rentre dans cette pièce me donnent encore des frissons. Pour *A Dictionary of Waters* de Roni Horn nous avons consacré le budget total de toute une année à cette pièce, mais sans regrets : elle a tout cette pièce, c'est une œuvre qui provoquerait bien le syndrome de Stendhal lorsqu'on la voit dans sa totalité. *Sans-Souci* de Boltanski nous plonge dans la mémoire de nos actes, dans la responsabilité de chaque individu et de la collectivité pour chacune de nos décisions. Que notre direction ait accepté d'acheter cela avant la crise des subprimes témoigne de la qualité de la réflexion de chacun. C'est une pièce très politique qui repousse chacun dans ses ultimes tranchées de responsabilité individuelle et collective ! La pièce de David Claerbout, *Rocking Chair*, 2003, me colle le plus à la peau. On rentre dans l'intimité du soi : la méditation, le silence, le repos, le temps à l'arrêt que David Claerbout impose lors du passage du visiteur à côté de la pièce est un repli sur soi existentiel. Elle permet à chacun d'être. Un réel défi dans ce monde du paraître et d'une frénésie de la consommation dont nous sommes responsables.

Vous collectionnez pour vous-même ?

Certes, oui, mais pas lorsque j'achetais pour la banque, pour éviter tout conflit d'intérêts. Avec des budgets incomparables bien entendu, mais de manière plus instinctive que pour l'entreprise où j'agissais de manière très réfléchie, argumentée, construite, stratégique tout en cherchant à créer un ensemble particulier pour les collègues. Mes coups de cœur personnels sont liés à mon inconscient, ils sont immédiats, ils me délivrent de quelque chose d'enfoui en moi-même. Ils m'accompagnent dans mon évolution personnelle. Après tout une collection n'est qu'à propos de l'humain, non ?

CONVERSATION AVEC GALILA BARZILAI-HOLLANDER

Menée par Anne Reverseau

Après une rencontre dans l'exposition L'art de rien à La Centrale (Bruxelles) où étaient montrées nombre de ses pièces, Anne Reverseau a suivi une visite guidée de Galila Barzilai-Hollander à P.O.C. le 31 mai 2024 avant de mener un entretien plus approfondi le 4 juillet 2024. Cet échange a été retravaillé par la suite par elle comme par la principale intéressée.

Vous racontez souvent, comme une révélation, la découverte de votre « moi » collectionneuse. Pourriez-vous revenir sur ce qui s'apparente à une métamorphose ?

J'ai découvert l'art contemporain à un âge mûr, j'avais 56 ans. C'était par hasard, après le décès de mon mari, Jacques Hollander, qui collectionnait des antiquités uniquement et ne s'intéressait pas du tout à la création actuelle. Personnellement, je n'avais jamais été confrontée à l'art contemporain. Je connaissais les classiques : Picasso, Dalí, etc., mais c'est tout. Après son décès, je ne sais pas si c'était un concours de circonstances ou une bonne étoile que j'aurais suivie, je suis partie à New York me changer les idées. Là, dans les rues, je voyais des affiches pour l'*Armory Show* (pour ceux qui ne le savent pas, il s'agit d'une foire d'art contemporain mondialement connue). Dans ma naïveté et mon ignorance, je croyais qu'il s'agissait d'une exposition d'armures ! Vu la grande présence publicitaire dans la ville, j'ai pensé tout naturellement qu'il s'agissait d'une exposition très importante ; j'y suis donc allée par curiosité.

Cherchant l'entrée de cette « extraordinaire » exposition, personne ne comprenait bien évidemment ce que j'y cherchais. Une personne bienveillante a heureusement compris mon erreur et m'a expliqué qu'il s'agissait d'une foire d'art contemporain. Je suis rentrée immédiatement et, après vingt minutes seulement, j'avais déjà acheté ma première œuvre (une encre sur papier où l'artiste Tom Fowler avait écrit 11 522 fois le mot « *Why?* »). Après 45 minutes, j'étais presque « *addict* ». C'était vraiment une métamorphose, une transformation radicale : j'ai découvert qu'il y avait une autre personne en moi, que c'était là ma sensibilité, mon vrai moi, en somme. C'était mon univers, tellement naturel que je ne me suis jamais posé la question de connaître mieux ou de lire plus sur l'art contemporain.

Personnellement, vous êtes-vous souvent sentie seule, en tant que femme, dans un milieu d'hommes ?

Jamais ma position de femme ne m'a posé problème. Il faut dire que je n'ai pas été confrontée à des situations problématiques. Statistiquement, bien sûr, il y a beaucoup moins de femmes qui collectionnent que d'hommes. Mais le milieu de l'art n'est pas fondamentalement masculin. Il y a beaucoup de galeristes femmes, par exemple, et ce sont aussi des collectionneuses, d'une certaine manière...

Dans le volume collectif qui accompagnait l'exposition sur les Collectionneuses Rothschild à Liège, Denis Laoureux écrit qu'il y a trois effets de la collection : l'« *émulation intellectuelle* », la « *légitimation sociale* » et l'« *émancipation personnelle* »¹. Dans votre cas, il y a un vrai récit d'émancipation derrière votre collection, non ?

Oui, c'est vrai, ma découverte de l'art contemporain est un récit d'émancipation, mais il y a un autre volet de l'émancipation, je crois. Ce qui me frappe, quand je vois des couples de collectionneurs, c'est que c'est souvent l'homme qui décide. Même dans le cas où

¹ LAOUREUX (D.), « Ce que collectionner l'art de son temps signifie quand on est une femme », in MOENS (F.), POMARÈDE (V.) et PREVOST-MARCILHACY (P.) (dir.), *Collectionneuses Rothschild, mécènes et donatrices d'exception*, Herent, Exhibition International, « Artha books », 2022.



Fig. 1. Portrait de Galila Barzilai Hollander par Damon de Backer, 2024.

l'argent vient de la femme, c'est souvent l'homme qui choisit. Ou alors il y a un consensus : « *on n'achète que ce qu'on aime, tous les deux* ». Cette attitude est fort respectable et même constructive dans un couple mais pourquoi faudrait-il faire des compromis, pourquoi nécessairement rechercher des solutions d'équilibre en cette matière ?

Je pense que les femmes accompagnant les hommes collectionneurs passionnés ont le droit d'acheter avec leurs propres tripes...

On sent que ce qui vous meut comme collectionneuse, c'est le moment de la décision.

Oui, cela va de soi mais c'est plutôt la découverte. L'achat est juste l'étape naturelle qui s'ensuit. C'est un moment de bascule. Je suis seule à décider, mais cela est normal pour moi. Je n'ai pas à demander un avis ou une approbation. Ce ne sont même pas des décisions, d'ailleurs, mais des choix, plus émotionnels que réfléchis, c'est entre le choix et le besoin. Cela se fait de manière immédiate. Quand j'entre quelque part, je sais tout de suite s'il y a quelque chose pour moi.

Et ce choix se fait-il de manière physique ?

Oui, c'est une pulsion, c'est compulsif, un acte indispensable, un peu comme la respiration. Quand je vois quelque chose que j'aime qui entre dans mon univers mental, j'achète tout de suite. Je n'ai jamais eu de regret ni revendu par la suite. Tout achat est juste pour moi, à un certain moment de mon existence, et reste cohérent dans le temps. Mes achats sont hélas compulsifs ; chaque fois que je dis que je m'arrête, ou que je fais une pause (mon budget n'est pas illimité, et mon espace de stockage non plus...), je trouve toujours une excuse pour continuer à acheter. Je suis « *artcoholic* », c'est une addiction très sérieuse...

Et vous avez besoin de toucher les œuvres, j'ai l'impression, ce que seuls les collectionneurs s'autorisent à faire... Dans votre collection, il y a beaucoup d'objets, « *un tumulte d'objets plus incongrus les uns que les autres* », écrit François de Coninck dans le petit texte de présentation qui figure sur votre site². Et parmi ces objets, il y a beaucoup d'objets qui appellent à une prise en main, n'est-ce pas ?

² DE CONINCK (F.), « Galila's P.O.C. – Un cabinet de curiosités contemporain », <https://galilaspoc.com/fr/about>.

Oui, c'est très important. Avec les gens aussi, j'ai tendance à toucher mes interlocuteurs, parfois même sans m'en rendre compte. Cela fait partie d'une forme d'authenticité, je crois, d'une forme de communication, en tout cas. Pour les objets, je ne passe pas ma vie à les caresser, mais c'est sûr que cela fait partie de la connaissance des objets. La matière, en particulier, est très importante. Beaucoup d'objets de ma collection jouent sur des matières surprenantes, sur des attentes déjouées : ce carton de déménagement qui est en bronze, par exemple. Là, c'est l'opposition entre paraître et être, ce que vous voyez, de près et de loin, qui m'intéresse. Les objets que j'aime transforment quelque chose de banal en quelque chose de magnifique. Rendre l'ordinaire extraordinaire, voilà le cœur du projet !



Fig. 2. Portrait de Galila Barzilai Hollander par Damon de Backer, 2024.

Cet aspect compulsif et obsessionnel si important dans votre pratique de la collection, on le retrouve dans le nom de votre lieu d'exposition qui se trouve dans le quartier du WIELS à Bruxelles, presque en face de la Fondation A de la collectionneuse de photographies Astrid Ullens. « P.O.C. » signifie « *Passion. Obsession. Collection* », n'est-ce pas ?

Oui, ce sont les trois ingrédients, les trois mots-clés qui m'habitent et qui font que tout ceci existe. La collection est le résultat de la passion et de l'obsession. J'aurais dû le présenter de manière plus graphique, d'ailleurs : $P + O = C$. Mais on n'aurait pas pu dire « P.O.C. », une expression que j'aime bien parce qu'elle est ludique.

Ce bâtiment de l'avenue Van Volxem, je l'ai acheté il y a longtemps, comme un pur investissement immobilier pour le futur, laissant entretemps l'occupation des lieux à un groupe de curateurs, *Komplot*, pour en faire un lieu d'exposition et un studio d'artistes. Cette occupation a duré dix ans. Durant ces dix années, j'ai eu l'honneur et le plaisir d'avoir des expositions de ma collection dans différentes institutions. Les réactions émotionnelles et spontanées exprimées par le public visiteur m'ont donné conscience de mon rôle de partager la collection ainsi que le soutien que cela engendre pour les jeunes artistes émergents ; d'où la décision finale de rénover le bâtiment dans le but d'exposer ma collection et l'ouvrir au large public.

Aujourd'hui, ce qui est exposé à P.O.C. n'est qu'une toute petite partie de ma collection qui comporte beaucoup de thématiques : l'œil, la chaise, le livre, l'argent, une vingtaine de thèmes au total. Je ne suis ni un musée, ni une institution publique ; je fais les visites moi-même. C'est ma façon de partager mon intimité, en racontant des anecdotes, aussi.

Ici, je trouve que l'on voit aussi le processus de la collection, on comprend le fonctionnement de votre obsession, en quelque sorte...

Oui, les liens entre les objets ne sont pas forcément rationnels : le lien est parfois visuel, comme si on créait des harmonies. C'est un ping-pong de connexions spontanées, d'idées, de vécus, de découverte de soi, aussi. Parfois, je comprends subitement pourquoi je suis attirée par tel ou tel objet. Par exemple, l'artiste Jonathan Callan, qui travaille beaucoup avec le livre, a utilisé un portefeuille personnel « farci » de pages d'un livre ; une belle pièce très subtile qui m'a inspirée. Par la suite, j'ai commissionné une pièce similaire en utilisant

le portefeuille de feu mon mari, « farci » avec un livre offert par sa sœur pour ses treize ans. Avec d'autres portefeuilles, par la suite, j'ai créé un ensemble, des histoires imaginaires.

Werner Muensterberger, un spécialiste de la question, définit la collection comme « le choix, la réunion et la conservation d'objets qui ont une valeur subjective »³. Lors de vos visites, vous insistez beaucoup sur cette dimension subjective. Est-ce que votre collection est un autoportrait ?

C'est une fusion entre un autoportrait et un puzzle. Un puzzle, c'est un ensemble de petites pièces qui ne peuvent aller qu'à un seul endroit. En y ajoutant des pièces, je me dévoile progressivement. Quand le puzzle sera fini, on verra l'image qui sera mon autoportrait. Aussi longtemps que le puzzle n'est pas fini, les espaces vides représentent mon espérance de vie.

Oui, l'image du puzzle montre que la collection est intéressante tant qu'elle est inachevée : elle est quête, désir, de la pièce qui va venir compléter la chose.

Oui, mais je ne cherche pas à compléter de série, et l'achèvement ne m'angoisse pas.

Est-ce que vous êtes le genre de collectionneuse à mettre en garde celles et ceux qui se lanceraient sur le même chemin ?

Mettre en garde, absolument pas. Une collection, dans mon esprit, n'est pas vraiment quelque chose qu'on décide de commencer ou pas. Il y en a probablement qui collectionnent par stratégie, mais en général, c'est plutôt un besoin, voire une obsession. Pour moi, c'est aussi le lien avec les artistes qui me tient. Je reçois régulièrement des nouvelles d'eux. Il y a donc l'aspect humain de partage. Cette expérience est une source de bonheur.

³ MUESTERBERGER (W.), *Le collectionneur : anatomie d'une passion*, Paris, Payot, 1996, p. 16.

À mon grand bonheur, j'ai l'impression que ma collection ne touche pas que moi : elle a également un côté libérateur et de découverte pour les autres. Les visiteurs se permettent de lâcher prise ici. C'est probablement la légèreté et le côté humoristique de ma collection – même lorsqu'on parle de choses sérieuses – qui ont un impact sur les visiteurs. Ma collection montre que chacun peut s'approprier les objets d'art, qu'il n'y a pas besoin d'être un expert pour aimer l'art.

À PROPOS D'UNE COLLECTIONNEUSE INVISIBLE PARMI D'AUTRES

Témoignage de Christophe Veys

Invité à prendre la parole, quelques jours après ma prise de fonction comme directeur du Centre de la Gravure et de l'Image imprimée de la Fédération Wallonie-Bruxelles, j'ai, dans mon introduction, regretté ne pas pouvoir intervenir à propos des femmes donatrices de l'histoire de notre musée. En place de quoi, j'ai proposé d'interroger l'invisibilité de nombre de femmes collectionneuses. Il s'agissait de mettre en lumière qu'inversement leur importance était capitale dans la vie ou la survie même de nombre de galeries d'art contemporain. Des personnalités discrètes, le plus souvent, qui ont pu construire des précieuses collections dont l'un des dénominateurs communs est une forme de fidélité à quelques galeries. Loin des papillonnages, elles jouent un rôle central dans la vie des galeristes. Nombre de leurs achats étaient comme des encouragements à poursuivre l'âpre travail que peut être la défense d'artistes émergent·e·s.

La forme de mon intervention n'était pas à proprement parler scientifique. Elle reposait sur une observation directe durant plusieurs années de l'agir en collection de quelques collectionneuses dont une bonne part presque anonymes. J'ai fait le choix, lors de l'intervention, de les désigner par leurs prénoms. Ce qui me semblait renforcer la dimension de proximité qu'elles adoptaient. Rétrospectivement, je me suis rendu compte que je les reportais une nouvelle fois dans une

ombre les privant d'une identité plus marquée. Ainsi merci entre autres à Jeannine Lombart, Anne Marx, Émilie Stévenart, etc.

Comme je n'avais aucune note écrite, Géraldine David avait eu l'idée d'un entretien que nous allions mener pour faire exister ces observations dans la publication. Sa désignation au poste de directrice des Musées royaux d'Art et d'Histoire en a décidé autrement. Anne Reverseau, qui dirige la publication avec Axel Gryspeerdt, a alors suggéré une forme qui serait un échange entre Catherine de Braekeleer et moi-même, autour des femmes ayant fait acte de donation auprès de notre institution. Hélas, en pensionnée très dynamique et magistrale connaisseuse de l'œuvre de Pierre Alechinsky, Catherine de Braekeleer était prise par la finalisation des préparatifs de l'exposition du maître qu'elle orchestre pour la Fondation Boghossian. Elle m'a toutefois soufflé certains noms de donatrices, dont l'incroyable figure de l'historienne de l'art Renilde Hammacher, celle de la galeriste liégeoise Manette Repriels ou encore du couple Monique Dorsel et Émile Lanc. Ne disposant presque d'aucun document, ces pistes furent abandonnées.

La dernière piste avait été évoquée lors de l'intervention. Il s'agit de la figure de Madame Jacqueline Cigrang. Celle-ci a collectionné durant toute sa vie. Effrayée par le sort de certaines estampes lors de la dispersion de collections durant des ventes publiques, elle s'était tournée vers notre institution. Si les premiers contacts se firent via Catherine de Braekeleer, ce fut Emmanuel Lambion (devenu entretemps directeur) qui se chargea de la première donation de la collectionneuse. Cette donation correspondait à un large ensemble d'œuvres du Fonds de la Galerie Synthèse qu'elle avait dirigée et qui avait fermé ses portes. Cette galerie avait tout à la fois une politique d'exposition mais on pouvait aussi y trouver un portant sur lequel se trouvait une large farde à dessins contenant un vaste choix de gravures. Cela permettait à la galeriste de proposer des artistes avec lesquels elle ne travaillait pas directement, ainsi qu'à rendre possible la joie d'une acquisition à prix doux aux amateurs de passage dans le quartier du Sablon à Bruxelles, où elle était installée après une première vie à Anvers. Cette donation compte un nombre total de 333 items avec des artistes comme Arman, Charley Case, Jo Delahaut, Zao Wou-ki, Raoul Ubac,



Fig. 1. Dire merci : Jacqueline Cigrang organisée au Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, La Louvière, du 27 janvier au 2 juin 2024. Vue de l'entrée de l'exposition avec à droite une œuvre de Louise Bourgeois. (Crédit photo Isabelle Arthuis).

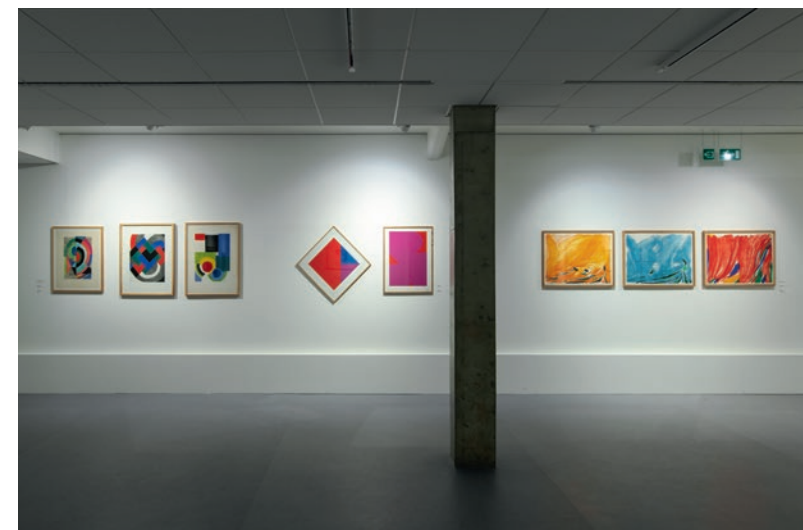


Fig. 2. Vue de l'exposition avec de gauche à droite : trois Sonia Delaunay, deux Jo Delahaut et deux Olivier Debré. (Crédit photo Isabelle Arthuis).



Fig. 3. Vue de l'exposition avec de gauche à droite : trois Olivier Debré, un Michel Estebe, deux Eduardo Chillida, six Martin Müller-Reinhart, deux Richard Serra. (Crédit photo Isabelle Arthuis).



Fig. 4. Vue de l'exposition avec neuf Annie Polack. (Crédit photo Isabelle Arthuis).

Antoni Tàpies. Elle fut complétée en 2022, par la donation de sa collection personnelle avec 86 pièces et non des moindres. Avec des œuvres de Louise Bourgeois, Richard Serra, Olivier Debré, Niki de Saint Phalle, Chillida, Alechinsky, par exemple.

Notre musée a rendu hommage à cette immense donatrice dans le contexte d'une exposition intitulée *Dire merci : Jacqueline Cigrang*. Celle-ci complétait l'exposition *Nos géantes* ainsi que le lancement de notre étage de collections intitulé *Voyage en collections*. Elle apparaît en effet dans l'histoire de notre institution comme une véritable géante de générosité.

Ses donations sont absolument plurielles; elles dépassent toutes les esthétiques. Le spectre va de la figuration la plus directe d'un Michel Estebe, à l'abstraction distinguée d'un Luc Peire. L'univers fantastique d'un Charly Case côtoie la sérénité d'une Élise Delbrassine. Madame Cigrang est particulièrement attachée à l'affrontement des noirs et des blancs en gravure, comme en témoignent les œuvres de Richard Serra ou d'Eduardo Chillida par exemple. Mais cela ne l'empêche aucunement de faire l'acquisition de pièces de Sonia Delaunay ou de Victor Vasarely. Un bon exemple de ce large spectre s'incarne dans les pièces d'Olivier Debré présentes dans l'exposition et que nous avons volontairement mises en vis-à-vis : les unes puissantes de leur contraste de noirceur et de lumière et les autres à l'exaltation colorée.

L'un des autres enseignements de cette magnifique double donation tient à la variété des notoriétés d'artistes qui y figurent. Lorsque l'on met en avant une collection, on vise souvent à y déceler les figures à la notoriété forte. Si l'on compte ici un bon nombre d'artistes aux parcours exceptionnels comme Louise Bourgeois, Antoni Tàpies, Georg Baselitz, Niki de Saint-Phalle, Pierre Alechinsky, il y en a aussi bien d'autres aux trajectoires moins mises en lumière. Il nous a semblé capital de donner un reflet le plus juste possible de cet équilibre. Ainsi, nous avons aussi porté notre regard sur les pratiques comme celles de Lars Bo ou Annie Pollack. Le cas de cette dernière est intéressant à souligner. Personne dans l'équipe

du musée ne connaissait le travail de cette artiste française née en 1932 et décédée en 2018. Nous aurions pu ne pas la sélectionner dans l'exposition ou la faire figurer via une seule planche, mais la précieuse sélection opérée par Madame Cigrang nous a encouragés à présenter la totalité des pièces de la donation et de la faire figurer sur un mur à grande visibilité scénographique. Rappelant tout à la fois le devoir du musée de ne pas uniquement valoriser les artistes ayant rencontré la validation du marché de l'art mais aussi la force du regard subjectif de la collectionneuse, qui peut s'autoriser plus facilement des choix parfois sacrément hors des sentiers battus.

Malgré mon acharnement à vouloir débiter l'exposition par un portrait photographique de Jacqueline, celle-ci n'a pas souhaité m'en fournir, prouvant une nouvelle fois que les collectionneuses n'ont pas forcément comme désir de s'inscrire dans une histoire à forte visibilité mais bien d'œuvrer pour la reconnaissance des artistes qui les intriguent, les bouleversent, les touchent...

LES AUTEUR·RICES

Galila Barzilai-Hollander est une collectionneuse belge d'art contemporain née à Tel Aviv. Elle aime à parler de sa passion, devenue une véritable obsession, et préfère se définir comme « *artcoholic* » plutôt que comme collectionneuse. Voilà près de vingt ans que Galila Barzilai-Hollander glane un peu partout dans le monde des objets souvent incongrus pour composer un cabinet de curiosités très personnel. Elle fait régulièrement circuler les œuvres et objets d'art qu'elle a acquis dans des expositions temporaires et a ouvert au public en 2019 un lieu bruxellois, P.O.C., où est exposée de manière permanente une partie de sa collection, qui ne cesse de s'accroître.

Patricia De Peuter est historienne de l'art, diplômée en 1982 à la KU Leuven. Passionnée de l'art actuel, elle a commencé sa carrière dans la revue d'art contemporain international *Artefactum* qui vit le jour à Anvers en 1983 sous la direction de Flor Bex. Elle y a pris la responsabilité de la rédaction jusqu'en 1986. Lors de son arrivée à la BBL la même année, elle était responsable de la collection, des expositions d'art ancien et d'art contemporain organisées par la banque ainsi que du sponsoring artistique et ce jusqu'en 2018. Actuellement retraitée, elle continue ses activités de critique d'art en réalisant des expositions, en écrivant des textes pour des artistes et en tant que vice-présidente de la *Belgian Art Price*. Elle est impliquée dans plusieurs jurys d'artistes et dans des commissions du patrimoine et mécénat de la Fondation Roi Baudouin.

Axel Gryspeerdt préside la Fondation pour l'étude et le développement des collections d'art et de culture, Collectiana, fondation d'utilité publique. En outre, il est professeur émérite de l'UCLouvain en communication des organisations avec comme domaines de recherches l'étude des rumeurs et l'analyse de l'esthétique des organisations (approches anthropologique, sémiologique et médiologique). Il co-organisa notamment les colloques *Dire l'Entreprise, Contredire l'Entreprise, Collections et Communication d'entreprises, Le regard et la main des Collectionneuses...* Parmi les ouvrages publiés : *Roger Caillois, des mythes aux collections* (Classiques Garnier, 2013).

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Paris et agrégée de Lettres modernes, **Anne Reverseau** est aujourd'hui Professeure de Littérature française et Chercheuse qualifiée au FNRS. Elle a dirigé le Centre de Recherche sur l'Imaginaire (CRI) et l'ERC HANDLING sur la manipulation des images par les écrivains, à l'UCLouvain (2019-2024). Spécialiste des modernités poétiques et des rapports entre littérature et photographie, elle a publié *Le Sens de la vue. Le regard photographique de la poésie moderne* (Sorbonne Université Presses, 2018) et de nombreux ouvrages collectifs portant sur le portrait photographique, les cartes postales ou les « murs d'images » d'écrivains.

Lyse Vancampenhoudt est diplômée en histoire de l'art à l'ULB et en études de genre (Master interuniversitaire francophone, UCL). Après avoir travaillé comme guide dans diverses institutions bruxelloises, elle réalise une thèse de doctorat qui porte sur quatre artistes belges (Anne Bonnet, Berthe Dubail, Jane Graverol et Suzanne Van Damme), ainsi que sur les réseaux des artistes femmes dans le champ de l'art belge entre 1945 et 1970. Elle est rattachée à l'UCLouvain, au FNRS et aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Tania Van Hemelryck est professeure extraordinaire à l'UCLouvain et maîtresse de recherche au Fonds de la recherche scientifique-FNRS. Ses recherches portent sur la littérature française de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance, envisagées dans la matérialité de sa production, de sa diffusion et de sa circulation. Elle est notamment spécialiste de la littérature française à la cour de Bourgogne et de Christine de Pizan. Parmi ses publications : « La bibliothèque médiévale dans les livres : entre fantasme et réalité », in EVDOKIMOVA (L.) et SMIRNOVA (V.) (dir.), *L'œuvre littéraire du Moyen Âge aux yeux de l'historien et du philologue*, Paris, Garnier, 2014, p. 293-306, ou « Qu'est-ce que la littérature... française à la cour des ducs de Bourgogne? », in WERNER (P.), & e. a. (dir.), *La cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2013, p. 351-359.

Julie Verlaine est professeure d'histoire contemporaine à l'université de Tours, membre du laboratoire CeTHiS. Elle travaille sur les relations entre arts et sociétés, en particulier sur le marché de l'art (*Les Galeries d'Art contemporain à Paris*, Publication de la Sorbonne, 2012; *Daniel Templon. Une Histoire d'Art contemporain*, Flammarion, 2016), les collections publiques et privées (*Femmes collectionneuses d'art et mécènes, de 1880 à nos jours*, Hazan, 2013), les processus de patrimonialisation, le mécénat et la philanthropie, phénomènes qu'elle interroge notamment au prisme du genre. Elle est depuis 2020 co-directrice de la revue *Sociétés & représentations*. Elle co-préside l'Association de préfiguration du musée des féminismes, *Afémuse*.

Christophe Veys est depuis le 1^{er} avril 2022 directeur du Musée/Centre de la Gravure et de l'Image imprimée de la Fédération Wallonie-Bruxelles à La Louvière. Il enseigne aussi l'histoire de l'art contemporain, la pratique d'exposition et l'histoire des institutions culturelles à ARTS²-Mons. Il est également commissaire d'exposition et collectionneur.

DANS LA MÊME COLLECTION

Collectionneurs & Psyché

Collectionneurs & Musées

Collectionneurs & Marché

Collectionneurs & Artistes

Achevé d'imprimer en décembre 2024
sur les presses de l'imprimerie Snel Grafics à Vottem
pour le compte de la Wittockiana