

# Avant l'histoire, par Mireille Besnard

PAR [ARIP](#) · PUBLIÉ 29 MARS 2016 · MIS À JOUR 26 MARS 2020

**L'équipe de Bétonsalon s'empare du fonds Marc Vaux pour procéder à une résurrection du lieu ayant accueilli le musée de Montparnasse. Réouvert en tant que centre d'art, il répond aujourd'hui au nom de Villa Vassilieff.**

Quand une bibliothèque choisit de s'associer à un centre d'art comme Bétonsalon pour dynamiser la recherche autour d'un fonds aussi faramineux que celui de Marc Vaux (250 000 plaques de verre)[[1](#)], lorsque le dit centre d'art s'en empare pour rééclairer une période cruciale de l'histoire de l'art et pour relancer un lieu culturel à bout de souffle (anciennement Musée de Montparnasse, le lieu était fermé depuis 2013), on réalise alors que les enjeux posés par les rapports complexes des œuvres d'art et de leurs reproductions photographiques pourraient être mis à nouveau en tension grâce et à travers cette source historique aussi riche et vaste qu'est le fonds Marc Vaux.

Certes, la problématique n'est pas nouvelle et l'engouement concomitant pour la pensée benjaminienne et pour la notion de l'archive en a laissé plus d'un las de ce sujet. Pourtant le caractère unique du fonds et l'approche audacieuse de la Bibliothèque Kandinsky (qui gère ce fonds conservé au Centre Pompidou) conjointement à celle de l'équipe de Bétonsalon en charge de la Villa Vassilieff[[2](#)], sont susceptibles de renouveler les termes du questionnement. Et ce d'autant plus que Marc Vaux (1895-1971) était un contemporain de Benjamin et qu'il réussit en 50 ans d'activité à s'imposer comme "le photographe des peintres", celui de la communauté artistique des "Montparnos" et de tous ceux que l'on a regroupés sous l'appellation générique de l'Ecole de Paris.

Marc Vaux commence son activité photographique peu avant la fin de la guerre, en 1917. Blessé au bras en 1915 près d'Aubérive durant la bataille de Champagne, cet ébéniste se reconvertit à la photographie dans l'une des nombreuses écoles de rééducation des mutilés de la guerre présentes sur tout le territoire français. Basé à Montparnasse tout à côté de l'atelier de l'artiste russe Marie Vassilieff (aujourd'hui la Villa Vassilieff)[[3](#)], il cible d'abord ses voisins et les collectifs professionnels du quartier, comme, entre autres,

les ateliers des écoles d'art qui fleurissent à Montparnasse. Chemin faisant, c'est dans les années 30, qu'il se spécialise dans la reproduction d'œuvres d'art.

Si, plus tard, il collectionnera des œuvres, ouvrira le premier musée du Montparnasse[4], vendra des toiles, éditera un journal consacré à la vie des artistes[5], Marc Vaux n'est pourtant ni historien de l'art, ni marchand, ni même véritablement artiste[6]. Malgré toute son activité sociale d'après-guerre dans la communauté artistique[7], il reste et restera toujours un artisan photographe qui propose des services photographiques. Marc Vaux, c'est d'abord une entreprise, une affaire, gérée conjointement avec son épouse, à la rudesse légendaire. Aujourd'hui minimisé, voire ignoré, son rôle, qui reste à préciser comme toute l'économie de cette entreprise, apparaît central au vu de quelques sources épistolaires et éditoriales que nous avons pu consultées[8]. Spécialisé dans la reproduction d'œuvre d'art et la photographie d'architecture[9], Marc Vaux offre son savoir-faire et sa maîtrise de la chambre à toute personne susceptible de le rémunérer, fut-ce-t-il pour réaliser un portrait de l'artiste dans son atelier ou pour simplement effectuer des contretypes de photographies de famille ou de documents administratifs[10]. Il ne semble pas que Marc Vaux ait eu l'intention de faire œuvre avec son activité photographique. Même s'il est plus que probable que, les années et les clichés s'accumulant, il ait mesuré la valeur historique de son stock de plaques de verre, il n'est pas sûr, non plus, qu'il ait eu l'intention de documenter la période pour l'Histoire. L'absence de date de prises de vue ou de nom d'œuvre dans le fonds corrobore l'idée que Marc Vaux n'a pas directement cherché à faire l'histoire de la vie artistique de Montparnasse. Peu de dates ou autres annotations qui permettraient de situer historiquement les documents et objets photographiés, figurent dans le fonds de plaques[11]. Seul le nom de l'artiste (sans prénom) accompagne les clichés.

C'est là l'une des grandes difficultés du fonds et, peut-être en même temps, c'est ce qui fait son charme et même son aspect précieux, car toutes sortes de découvertes sont alors permises. Qui se laissera tenter par une boîte notée Duchamp, découvrira le travail de sa soeur Suzanne, précise Catherine Tiraby, responsable du fonds à la Bibliothèque Kandinsky. Ainsi, l'aspect non discriminatoire de l'activité de Marc Vaux (hormis la sélection par la solvabilité[12]) permet d'accéder à une véritable cartographie (pour ne pas dire radiographie) de l'activité et la présence artistique à Montparnasse entre

1930 et 1970. Ici, l'acte photographique d'un artisan vient opérer un nivellement susceptible de déclencher de nouveaux récits autour de cette période. Ici, un fonds photographique permet d'accéder à un état que l'on pourrait qualifier de pré-historique. Et cette situation d'*avant l'histoire* est porteuse d'histoires. Comme celle d'Esther Carp que Ellie Armon Azoulay a extirpé du fonds pour l'exposition inaugurale de la Villa Vassilieff "Groupe Mobile".

Cet état d'*avant l'histoire* pourra éventuellement permettre de dégager la pensée concernant les relations entre l'œuvre d'art et sa reproductibilité technique, de l'emprise hégémonique opérée par des textes précurseurs et visionnaires comme celui de Benjamin ou par des pratiques ingénieuses et fructueuses comme celle qu'entreprit Aby Warburg avec la reproduction d'œuvres d'art. C'est ainsi d'autres pans de l'histoire et de l'esthétique qui pourraient s'élaborer et s'écrire à partir de cette radiographie un peu particulière qu'est ce fonds Marc Vaux, composé uniquement de clichés en noir et blanc, même pour les travaux les plus récents. Bien sûr, la tâche est colossale (250 000 plaques de verre, en plus d'un fonds documentaire composé surtout de tirages, quelques 6 000 artistes) et délicate. Même si la numérisation de la totalité du fonds disponible à la Bibliothèque Kandinsky[13] devrait simplifier la manipulation des clichés et sécuriser les clichés originaux, le fonds ne devrait pas être accessible avant 2 ans, d'après l'estimation de Didier Schulmann, qui dirige la Bibliothèque.

Il n'en reste pas moins qu'un tel amas d'images pourrait permettre de visiter ou re-visiter des questions aussi diverses que les techniques photographiques au service de la reproduction d'œuvres[14] ou les changements dans les choix prises de vue pour la reproduction de la sculpture[15] ; ou bien la perception photographique des œuvres et les modifications plastiques opérées par la reproduction ; et même les transformations induites par la photographie dans le travail même de l'artiste, comme le suggère l'étonnante entreprise de Matisse lorsqu'il expose à la galerie Maeght en 1945, autour de l'œuvre finale quelques 12 états photographiques de l'œuvre en cours de réalisation[16]. Cette mise à plat photographique de la vie artistique à Montparnasse de 1930 et 1970 facilitera-t-elle des observations inédites sur les transformations formelles, les transmissions et influences mutuelles entre diverses écoles et traditions picturales de par le monde ? (une circulation des idées et des formes rendue possible tant par la présence de plusieurs milliers d'artistes de toutes

nationalités à Paris que par le voyage des œuvres grâce à la reproduction photographique). La question des destinataires de ces reproductions (collectionneurs, éditeurs, galeristes, marchands, artistes, etc.) et de leur diffusion à plus ou moins grandes échelles sera essentielle pour réinterpréter les hypothèses benjamiennes en termes de reproductibilité technique de l'œuvre d'art. Bien évidemment, les recherches dans le fonds Marc Vaux sont susceptibles aussi de révéler une multitude de détails importants sur la vie des œuvres et les techniques des artistes puisque la majorité des clichés ont été réalisés dans des ateliers d'artistes. Il serait aussi possible de compléter l'histoire des vues d'exposition que le photographe pratiquait également. Enfin, les hiatus entre la présence dans le fonds Marc Vaux et l'absence dans l'histoire de l'art de nombreux artistes devront être interprétés selon plusieurs hypothèses et peut-être permettront-elles d'éclairer quelques problématiques méthodologiques autour du travail des historiens de l'art. Il va sans dire que ces études devront s'accompagner de recherches étendues, en complément de celles pratiquées dans le fonds et que des équipes transdisciplinaires devront intervenir.

C'est ce qu'a d'ores et déjà entrepris l'équipe de Bétonsalon en charge de la Villa Vassilieff en ouvrant les 13 et 14 février l'exposition "Groupe mobile". Car en plaçant le fonds Marc Vaux comme pivot central de l'exposition inaugurale, les commissaires Mélanie Bouteloup et Virginie Bobin posent la question du photographique au centre de la problématique de l'exposition et de la diffusion des œuvres. Par là même, elles renouvellent et prolongent la proposition formelle de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger autour de la question de l'exposition à l'heure de la reproductibilité technique<sup>[17]</sup>.

Cette intervention curatoriale de la Villa Vassilief ne se veut pas proposition définitive et fermée, mais plutôt synthèse temporaire et plurielle de diverses approches à l'œuvre dans les pratiques contemporaines de commissariat. Plusieurs acteurs intéressés par le fonds sont intervenus – chacun mû par des raisons diverses -, cette conception inaugurale permet d'ouvrir la recherche, d'une part, et le travail artistique, d'autre part, sur une pensée en mouvement, sur une présence dynamique des œuvres, synthétisées dans le titre "Groupe mobile", expression par laquelle Brancusi désignait le mouvement des œuvres dans l'atelier.

D'un côté, il y a Nathan Diament qui mène depuis plusieurs dizaines d'années un travail de reconstitution et d'analyse de l'œuvre de son grand-oncle J. D. Kirzenbaum, dont une grande partie de l'œuvre a été détruite pendant la guerre (le fonds Marc Vaux a permis à Nathan Diament de découvrir des toiles disparues). De l'autre côté, il y a Sumesh Sharma, commissaire d'exposition subtile et audacieux, engagé dans une recherche sur la modernité indienne et la présence de peintres indiens dans le Paris de l'après-guerre. Les interventions curatoriales de Sumesh Sharma, avec les œuvres de Jean Bhowmargary, de Judy Blum Reddy, Naresh Kumar, entre autres, permettent de réactiver des passages et des ponts transcontinentaux entre Paris et New-Delhi ou même Bombay.

Par ailleurs, en convoquant comme puissances tutélaires des figures du passé tel Marc Vaux ou la généreuse et extravagante Marie Vassilieff qui fit de ce lieu son atelier, l'équipe de Betonsalon introduit un mouvement temporel vertical dans cet espace, mouvement qui nous mène dans la création contemporaine avec le travail d'Emmanuelle Lainé. Ici, en adjoignant cette production photographique qui prolonge l'espace et qui intègre directement dans l'œuvre, le travail d'un photographe d'exposition comme André Morin, l'équipe curatoriale fait exploser la question de la reproduction de l'œuvre et de sa reproductibilité technique. Car, plus qu'un trompe l'œil, une vue spéculaire, une mise en abîme ou une transfiguration de l'espace, le travail d'Emmanuelle Lainé ouvre bien l'idée qu'avec la photographie, comme l'affirme Edmont Couchot, c'est une nouvelle réalité qui est créée<sup>[18]</sup>.

C'est vrai, nombreux sont ceux qui, artistes et chercheurs, réfléchissent à ce que la photographie fait aux œuvres d'art. Et il est certain que l'exploitation du fonds Marc Vaux va contribuer à dynamiser et questionner les pratiques et les travaux de beaucoup d'entre nous. C'est dire combien l'exposition « Groupe mobile » n'est encore qu'une mise en bouche de ce que peut apporter l'exploration audacieuse de la plus grande photothèque au monde de l'art moderne.

<sup>[1]</sup> Le chiffre de 250 000 plaques de verre est cité dans plusieurs sources déjà au début des années 1960 (cf. Jean-Pierre Crespelle, *Montparnasse vivant*, Paris, Hachette, 1962, chapitre 7 « Marc Vaux : 250 000 peintures en conserve », pp. 178-191), ce qui laisse supposer que ce nombre est une estimation, puisque le photographe continue à travailler jusqu'à sa mort en

1971. L'inventorisation du fonds est encore limitée et consiste principalement en une liste de noms d'artistes, ceux gouachés sur la tranche des boîtes contenant les plaques. A son acquisition en 1980, le fonds a été scindé en trois lots (les artistes connus présents dans la collection du Mam, les artistes moins connus, mais néanmoins présents dans la collection du musée, et les artistes aujourd'hui inconnus et absents de la collection du musée).

[2] La Bibliothèque Kandinsky et son directeur Didier Schulmann collaborent depuis plusieurs années avec l'équipe de Bétonsalon. Ils avaient notamment organisé l'exposition *On ne se souvient que des photographies*, septembre 2013.

[3] Marc Vaux s'installe tout d'abord au 23 avenue du Maine (Marie Vassilieff est au 21), puis déménage au 114 bis rue de Vaugirard où il fait l'acquisition d'un corps de bâtiment dans le fonds de la cour.

[4] En 1951, au 10, rue de l'arrivée, à l'endroit même de la Villa Vassilieff actuelle, qui, avant la restructuration du quartier ouvrait sur la rue de l'arrivée. Les travaux et les réaménagements dus à la construction de la tour forcent Marc Vaux à fermer le musée.

[5] *Montparnasse, carrefour des arts*, organe mensuel du foyer Montparnasse, paru entre 1948 et 1950.

[6] Il peint en amateur, mais sera tout de même exposé au salon des indépendants.

[7] Il crée et gère le Foyer des artistes, 89 boulevard du Montparnasse qui sert des repas à faible coût et organise des expositions.

[8] Notamment dans *Montparnasse vivant*, op. cit., Jean-Pierre Crespelle décrit « une de ces parigotes échappées d'un carnet de croquis de Degas ou de Toulouse Lautrec », remarque « son geste au massicot, lorsqu'elle calibre les photos prise par son mari » et indique qu'elle « aide à développer les clichés et préparer les commandes » p. 179.

[9] La cité d'architecture et du patrimoine détient plusieurs clichés de Marc Vaux.

[10] On trouve de nombreux contretypes dans le fonds, mais la plupart des documents administratifs concernent exclusivement le photographe.

[11] Certains salons sont datés et quelques expositions sont nommées.

[12] Un vrai travail d'enquête serait nécessaire pour comprendre l'économie de cet artisanat.

[13] Les musées Picasso et Rodin disposent également de clichés effectués par Marc Vaux.

[14] Il serait intéressant d'observer comment un photographe professionnel résout la délicate question de la restitution des couleurs, quelles évolutions peut-on noter dans ses choix techniques sur 50 années d'activités, même si Marc Vaux semble avoir été très constant. En effet, la majorité des plaques sont au format 13×18 et 18×24 de marque Guilleminot, mais l'on trouve aussi dans le fonds des supports souples 4×5 inch, ou moyen format (6×6 et 6×7) qu'il utilise pour les reportages, comme ceux sur la nuit de Montparnasse, où le plus beau modèle est élu.

[15] Il n'est pas sûr par exemple que les sensations de mouvement présentes dans les reproductions de certaines sculptures de Calder exposées aujourd'hui à la Villa Vassilieff, aient été volontairement recherchées par le photographe.

[16] L'exposition a été photographiée par Marc Vaux. Cf. également, Jeffrey Weiss « The Matisse Grid », pp. 172-193, in *The repeating image, Multiples in french painting from David to Matisse*, The Walters art museum, Baltimore, Yale University Press, 2007.

[17] L'exposition « Nouvelles histoires de fantômes », au Palais de Tokyo par G. Didi-Huberman et A. Gisinger, 2014.

[18] Edmond Couchot, *Des images, du temps et des machines dans les arts et les communications*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 121.