

FRANÇOIS MAIRESSE
GÉRALDINE DAVID

Collectionneurs & Artistes

Ce que collectionner veut dire



WITTOCKIANA
Musée des arts du livre et de la reliure

Cet ouvrage a été publié avec le soutien de :



Sous la responsabilité académique de Géraldine David et François Mairesse

La Wittockiana tient à remercier, pour leur précieuse collaboration dans l'élaboration de cette collection :
Perrine Decroës, Marie-Blanche Delattre, Line Eschenhorn, Perrine Estienne et Marcela Scibiorska

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/2024/3.974/2
ISBN 978-2-87305-015-3

COLLECTIONNEURS & ARTISTES

François Mairesse
Géraldine David



WITTOCKIANA
Musée des arts du livre et de la reliure

AUTOUR DE L'EXPOSITION *RAID THE ICEBOX* (1969-1970)

UN PROJET D'ANDY WARHOL
POUR LE COUPLE DE COLLECTIONNEURS
JOHN ET DOMINIQUE DE MENIL

Julie Bawin

Du 13 septembre 2019 au 6 septembre 2020 s'est tenue au Rhode Island School of Design Museum à Providence une exposition célébrant le cinquantième anniversaire de *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol*, une exposition itinérante conçue entre 1969 et 1970 à partir des collections du musée. Sous le titre *Raid the Icebox Now*, cet événement – consistant à inviter huit artistes à renouveler l'expérience de Warhol par une exploration libre des réserves – démontre assurément l'autorité dont jouit de nos jours une exposition qui, dans l'histoire du *curating*, est considérée comme le plus ancien exemple connu d'un projet consistant à demander à un artiste d'organiser une exposition à partir d'œuvres et d'objets conservés dans des collections d'une institution muséale. Depuis près de deux décennies, elle est en effet systématiquement citée comme une exposition pionnière, faisant l'objet d'études toujours plus fouillées, tant sur la manière dont Warhol opéra sa sélection que sur la façon dont il bouscula les conventions et les hiérarchies muséales.

L'exposition *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol* se trouve au cœur de notre propos, mais moins dans la perspective d'analyser en profondeur son mode opératoire et d'en révéler le caractère précurseur que dans celle de démontrer qu'elle constitue la manifestation la plus évidente de la relation, tout à la fois étroite et singulière, qui s'est tissée

entre l'une des figures majeures de la scène artistique contemporaine de l'époque – Andy Warhol, donc – et John et Dominique de Menil, lesquels comptent assurément parmi les collectionneurs et mécènes les plus influents de la seconde moitié du siècle dernier. Avant de nous intéresser à cette exposition et de saisir le rôle exact qu'y a joué le couple de Menil, il importe de revenir sur une série de faits qui permettent de comprendre comment et dans quel contexte l'artiste et les collectionneurs ont été amenés à se rencontrer, et ce après que nous aurons dressé un portrait croisé de ces trois personnalités marquantes de l'art et du collectionnisme.

TROIS PERSONNALITÉS HORS DU COMMUN

Sans nul doute Andy Warhol figure parmi les artistes incontournables du ^{xx}e siècle, et c'est peu dire qu'il a marqué de manière indélébile l'histoire de l'art contemporain. C'est au début des années 1960 que, sous la bannière du Pop Art, il s'impose comme le chef de file de la tendance la plus novatrice et « américaine » de la décennie. Sa fameuse iconographie de la consommation de masse ainsi que sa technique de mécanisation de l'art lui assurent un succès immédiat, si bien que dès 1965, est forgé le terme « warholisme » pour désigner, écrit Robert Rosenblum, « *le mythe foisonnant, fait d'art et de notoriété publique [...] qui, avec le recul, pourrait inciter à baptiser ce dernier quart du siècle de l'«ère de Warhol»* »¹. Est-ce pour cette raison que les collectionneurs John et Dominique de Menil décident, en 1965, d'acquérir quelques toiles sérigraphiées de celui qui était alors l'artiste américain le plus célèbre du moment ? Pour y répondre, retraçons d'abord brièvement la trajectoire d'un homme et d'une femme qui, français d'origine, sont naturalisés américains au début des années 1960². John et Dominique de Menil – de leurs vrais noms Jean Menu, baron de Ménil, et Dominique Schlumberger – se marient à Paris en 1931

où ils vivent jusqu'en 1941, date à laquelle ils sont contraints de quitter la France, après que des occupants nazis ont mis la main sur le siège parisien de la multinationale Schlumberger, société fondée par le père de Dominique où travaillait son époux depuis 1935. Ils s'expatrient aux États-Unis, et plus précisément à Houston, dans le Texas, où se trouve le siège américain de l'entreprise Schlumberger. Ils ont néanmoins une résidence secondaire à New York et c'est là que, dès les années de guerre, ils font leur entrée en collection. À leurs débuts, ils s'intéressent principalement aux arts premiers, mais s'ouvrent bientôt à l'art moderne, ceci par l'entremise d'une personnalité atypique : le père Marie-Alain Couturier, prêtre dominicain qui s'était installé à New York en 1939 et qui fréquentait alors de nombreux artistes français exilés ainsi que les galeries et les musées d'art de la ville. À cette même époque, John et Dominique de Menil font la connaissance du marchand d'art Alexander Iolas, lequel devient bientôt un conseiller de premier plan. Sur une période de 30 ans, le couple achètera à Iolas pas moins d'une centaine de pièces, avec une appétence particulière pour l'acquisition d'œuvres de Max Ernst et de René Magritte.

Tout en se constituant une importante collection d'art, John et Dominique de Menil s'investissent dans la vie culturelle de Houston, avec pour objectif de dynamiser une ville tout à la fois provinciale, fortement ségréguée et marquée par un déficit important en termes d'art et de culture³. Sans donner le détail de toutes les entreprises, y compris architecturales, menées par les collectionneurs dans leur ville d'adoption, citons néanmoins les quelques initiatives suivantes. Dès 1948, ils s'engagent au sein de la *Contemporary Arts Association*, y organisant de nombreuses expositions dans un bâtiment qu'ils contribuent à faire édifier et qui, en 1952, devient un véritable musée. En 1954, ils fondent, toujours à Houston, la *Menil Foundation* tandis que, dix ans plus tard, ils inaugurent la célèbre Chapelle Rothko. Tout en multipliant des projets artistiques et architecturaux, ils chercheront également à collaborer étroitement avec des universités texanes. Ce sera le

1 ROSENBLUM (R.), « Warhol comme histoire de l'art », *Andy Warhol Rétrospective*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 26.

2 Voir à cet égard : HELFENSTEIN (J.) et SCHIPSI (L.) (dir.), *Art and Activism. Projects of John and Dominique de Menil*, Houston, The Menil Collection et Londres, Yale University Press, 2010.

3 VERLAINE (J.), *Femmes collectionneuses d'art et mécènes. De 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2013, p. 197.

cas de l'Université St. Thomas, où Dominique de Menil dirigera le département d'histoire de l'art de 1964 à 1969, et de la Rice University, au sein de laquelle le couple fondera, en 1969, l'Institute for the Arts.

Tournés à l'origine vers les arts premiers et l'art moderne européen, John et Dominique de Menil ouvrent progressivement leur collection à l'art contemporain américain, et cela sur les conseils d'un couple d'historiens d'art assez méconnus à ce jour et pourtant très influents à leur époque : Douglas et Jermayne MacAgy⁴. Particulièrement progressistes et ouverts aux tendances les plus actuelles de la création artistique, ce sont eux qui encouragent leurs amis à acheter des œuvres à Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg ou encore Jasper Johns, autant de créateurs que le couple fréquente à New York dès le début des années 1960. À cette époque, Warhol ne figure pas encore parmi les proches des collectionneurs, mais la réputation de l'artiste est telle qu'ils se décident à faire l'acquisition, en 1965, de deux œuvres issues de la série *Flowers* ainsi que d'un portrait de Liz Taylor⁵. Ce n'est pas chez Iolas que le couple acquiert ces sérigraphies sur toile, mais chez celui qui était alors le principal marchand des artistes Pop : Léo Castelli. La première exposition de Warhol chez Castelli remontait au mois de novembre 1964 et y avaient justement été montrés ses *Flowers*. Ainsi donc les de Menil avaient acquis deux toiles de cette série récente, mais sans entrer en contact direct avec l'artiste.

4 Conseiller du directeur du Museum of Modern Art à New York de 1959 à 1963, Douglas MacAgy fut directeur du Dallas Museum for Contemporary Arts et vice-président de la National Endowment for the Arts de 1968 à 1972, avant de devenir directeur de l'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de la Smithsonian Institution. En 1941, il épouse Jermayne Smart qui, de 1941 à 1955, est directrice adjointe du California Palace of the Legion of Honor à San Francisco. En 1952, elle est invitée par les de Menil comme conseillère à la Contemporary Arts Association à Houston. Laissant sur eux une forte impression, elle est engagée à leur demande en 1955 comme directrice du Contemporary Arts Museum à Houston. Jusqu'à sa mort en 1964, elle organisera à Houston des expositions plus marquantes les unes que les autres. En 1959, elle sera également engagée par Dominique de Menil pour prendre la tête du département d'histoire de l'art de l'Université St. Thomas.

5 Ces trois œuvres, datant toutes de 1964, seront acquises par le couple en 1965 pour intégrer la collection que Dominique de Menil avait fondée à l'Université St. Thomas. Ces pièces rejoindront la Menil Foundation en 1969.

LE RÔLE DÉCISIF DE FRED HUGHES

En 1967, un premier tournant s'opère dans la relation Warhol-de Menil, et ce à la faveur d'une rencontre entre l'artiste et un homme dont la trajectoire est intimement liée à celle des collectionneurs : Fred Hughes. Né en 1943 à Dallas, Hughes entreprend en 1961 des études en histoire de l'art à l'Université St. Thomas à Houston. Il y suit les cours de Jermayne MacAgy, laquelle dirigeait le département d'histoire de l'art depuis 1959, mais surtout il y fait la connaissance de Dominique de Menil avec laquelle il se lie rapidement d'amitié. Ainsi, alors qu'il est encore étudiant, il accompagne les collectionneurs lors de leurs périples à New York et en Europe et c'est sous leur recommandation qu'il trouve un premier emploi à la galerie d'Alexander Iolas à Paris⁶. Menant pour le couple des campagnes de prospection et d'achat, il dira à ce sujet :

J'avais un surnom, le Dauphin, parce que le baron Jean de Menil et sa belle épouse, Dominique, s'occupaient si bien de moi. J'achetais des œuvres d'art pour eux, et j'étais présent chez Castelli dès mon plus jeune âge⁷.

Peut-être est-ce dès lors Hughes qui, en 1965, avait acheté pour le couple les deux *Flowers* chez Castelli, une hypothèse d'autant plus plausible que, effectivement, le jeune homme fréquentait assidûment la galerie du marchand new-yorkais. Il y avait même acquis, pour son propre compte, une œuvre d'Andy Warhol⁸.

Le 3 juin 1967, à l'occasion d'une collecte de fonds parrainée par le couple de Menil au profit de la compagnie de danse de Merce Cunningham⁹, Fred Hughes fait la connaissance d'Andy Warhol¹⁰.

6 VOGEL (C.), « Frederick Hughes, Collector and Warhol's Manager, 57 », in *The New York Times*, 16 janvier 2001, p. 20.

7 *Ibid.* (nous traduisons).

8 Warhol confirme lui-même cet achat dans ses *Mémoires* (WARHOL [A.] et HACKETT [P.], *Popisme. Mémoires-Les années 60*, traduit de l'américain et préfacé par Alain Cueff, Paris, 2007, p. 268).

9 La soirée de collecte avait eu lieu à la Glass House de Philippe Johnson à New Canaan dans le Connecticut.

10 WARHOL (A.) et HACKETT (P.), *op. cit.*, p. 267.

Outre ce que cette rencontre aura comme retentissement dans la vie du jeune Texan – lequel deviendra dès cette époque le principal manager de Warhol –, elle jouera également un rôle décisif dans la relation tissée entre l'artiste et les collectionneurs. En effet, à la suite du gala de bienfaisance, Hughes contacte Warhol au nom de John de Menil pour une commande particulière : la production d'une œuvre pour l'Exposition universelle de San Antonio de 1968. Warhol accepte en proposant la réalisation, non pas d'une série de toiles sérigraphiées, mais d'un film. Baptisé *Sunset* (car montrant un coucher de soleil sur l'océan Pacifique en Californie), ce film fut donc entièrement financé par les de Menil, mais pourtant jamais montré du vivant de l'artiste et des collectionneurs, le projet pour San Antonio n'ayant pas abouti.

UNE PROXIMITÉ GRANDISSANTE

À compter de ce fameux mois de juin 1967, les rencontres entre Warhol et les de Menil se font de plus en plus fréquentes. On les retrouve photographiés ensemble à l'occasion d'une exposition d'autoportraits de Warhol à l'Exposition universelle de Montréal, tandis que, tout aussi rapidement, de nouvelles œuvres intègrent la collection du couple¹¹. Il s'agit alors d'achats faits directement à l'artiste – tels l'œuvre *Cow* de 1966 –, mais aussi et surtout de cadeaux de Warhol à ses collectionneurs – comme la série des dix *Marilyn* de 1967 offerte au couple la même année pour intégrer la collection de l'Université St. Thomas¹². Quelques mois plus tard, en mai 1968, Dominique de Menil invite l'artiste à Houston pour la projection de deux films récents : *Four Stars* et *Imitation of Christ*. À ce sujet, l'historien d'art William Camfield se souvient :

La programmation des films de Warhol était une démarche courageuse. Les films provocants et sexuellement chargés relevaient du défi, même pour un public enthousiaste, sans parler d'un public

d'une université catholique. Pour Dominique de Menil elle-même, ces films étaient audacieux. Le lendemain du départ de Warhol, elle est venue me voir, le visage et la voix remplis d'un mélange de joie et de soulagement, me disant : « Bill, je dois te dire qu'Andy est une personne merveilleuse. Quelle substance ! ». Je pense qu'elle devait être indécise à son sujet et anxieuse à l'idée de sa visite. Mais elle voulait le connaître, elle avait pris le risque et avait été ravie du résultat¹³.

Ainsi la venue de Warhol à Houston semble avoir été déterminante dans la relation entretenue avec Dominique de Menil, ce que viennent confirmer d'autres faits subséquents, cette fois, à la tentative d'assassinat dont fut victime l'artiste le 3 juin 1968. À la suite de ce terrible événement, John et Dominique de Menil s'organisent pour prendre en charge une partie des frais médicaux et, surtout, pour réunir une équipe médicale au Columbus Hospital de New York¹⁴. Cette assistance apportée à l'artiste est loin d'être anecdotique, car elle témoigne de la relation amicale, voire affective, liant désormais l'artiste à ses principaux mécènes et collectionneurs.

Warhol, on le sait, se remettra assez rapidement de cette tentative d'assassinat et c'est tel un hommage à son courage que Dominique de Menil projettera, le 19 novembre 1968, au Media Center de l'Université St. Thomas le film *Lonesome Cowboys*, film là encore controversé, tourné quelques mois plus tôt avec l'argent restant de la commande du film *Sunset*¹⁵. Toujours en novembre 1968, Warhol conçoit un portrait sériel de Jermaine MacAgy, spécialement commandé pour intégrer une exposition en hommage à l'amie défunte du couple. Quelques mois plus tard, il répond encore à une autre commande : la réalisation d'une série de portraits de Dominique de Menil. Enfin, en consultant les archives de la Menil Collection, on apprend qu'à la fin de l'année 1968, l'artiste offre au couple deux œuvres issues de la série *Electric Chairs* ainsi qu'une sérigraphie réalisée à partir de la Une du *Daily News*¹⁶.

11 THE MENIL COLLECTION ARCHIVES, Liste des œuvres d'Andy Warhol acquises ou reçues en don par Dominique et John de Menil entre 1965 et 1991, Houston, The Menil Collection Archives, Collection de la Fondation de Menil, document inédit communiqué à l'auteur en février 2023.

12 Dominique de Menil acquerrait en effet des œuvres pour l'Université St. Thomas, et ce afin de mettre à disposition des étudiants de véritables créations.

13 CAMFIELD (W.A.), « Two Museums and Two Universities: Toward the Menil Collection », in HELFENSTEIN (J.) et SCHIPSI (L.) (dir.), *op. cit.*, p. 64 (nous traduisons).

14 MANCINI (J.), « Andy Warhol fights for life », in *New York Post*, 3 juin 1968, p. 1-3.

15 WARHOL (A.) et HACKETT (P.), *op. cit.*, p. 269-270.

16 THE MENIL COLLECTION ARCHIVES, *op. cit.*, document inédit communiqué à l'auteur en février 2023.

Les différents épisodes qui ont jalonné la vie de l'artiste et des collectionneurs entre 1967 et 1968 sont loin d'être insignifiants, et ceci pour au moins deux raisons. La première est que la chronologie relativement rigoureuse des événements permet de comprendre dans quel contexte la relation s'est tissée, comment et grâce à qui elle s'est développée et de découvrir aussi combien Andy Warhol était omniprésent dans la vie de John et Dominique de Menil en cette fin des années 1960. La deuxième raison est que c'est bien cette proximité qui explique, du moins en partie, l'origine de l'exposition *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol*, une exposition organisée entre 1969 et 1970 en trois lieux différents à partir des réserves d'un musée d'art aux collections très riches, mais particulièrement hétérogènes. Fondé en 1893, le Museum of Art de la Rhode Island School of Design à Providence conservait aussi bien des peintures, gravures et sculptures de toutes les périodes de l'histoire de l'art (depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque contemporaine) que des objets de la vie quotidienne et des artefacts de nature ethnographique. Il s'agissait donc d'un musée mixte qui, en cette fin des années 1960, connaissait d'importants problèmes de conservation et de stockage. Les œuvres et les objets étaient remisés sans ordre particulier et, en raison d'un manque de place, de nombreux tableaux étaient placés pêle-mêle contre les murs, avec même des sacs de sable pour la maintenir (fig. 1).



Fig. 1. Vue des réserves du Musée d'art de la Rhode Island School of Design, 1969.
Sources : Archives de la Rhode Island School of Design

QUAND JOHN DE MENIL PROPOSE ANDY WARHOL COMME CURATEUR

En février 1969, le RISD Museum reçoit la visite de John de Menil. Ce dernier ne se rend pas à Providence pour y découvrir les collections et les réserves du musée, mais pour visiter *Look Back : An Exhibition of Cubist Paintings and Sculptures from the Menil Family Collection*, une exposition itinérante centrée sur la collection des œuvres cubistes du couple. Compte tenu du rôle central de John de Menil dans le mécénat, nul doute de l'intérêt que représenta cette visite pour le directeur du musée, Daniel Robbins¹⁷. Celui-ci profita de la venue de l'influent collectionneur pour lui montrer « l'état déplorable »¹⁸ des réserves et le sensibiliser ainsi aux problèmes de stockage et d'encombrement de l'institution dont il avait la garde. Convaincu de la nécessité de remédier à ces difficultés et assuré de l'intérêt à faire découvrir au public – et surtout aux étudiants de la Rhode Island School of Design – des trésors dormant dans les sous-sols surchargés du musée, John de Menil eut alors l'idée de confier à un artiste l'organisation d'une exposition à partir des œuvres conservées dans les réserves, ce que Daniel Robbins relatara en ces termes :

Que se passerait-il, s'est alors demandé M. de Menil, si un artiste contemporain important faisait le choix d'exposer les réserves ? Si le seul principe organisateur était de faire connaître ce qu'il aime et ce qu'il voit ? Le résultat serait-il différent de celui d'un conservateur de musée ? Ou de quiconque d'autre ? Si l'artiste est suffisamment fort, est-il capable d'imposer sa personnalité aux objets qu'il a sélectionnés ? S'il est assez célèbre, cela n'obligerait-il pas les curieux à regarder ? Son attitude ne ferait-elle pas violence à la vraie nature des objets ? L'idée était à peine proposée par M. de Menil qu'elle fut adoptée. »¹⁹

17 Venant de New York, où il avait travaillé comme conservateur au Guggenheim Museum entre 1961 et 1965, Daniel Robbins était un spécialiste de la peinture moderne et contemporaine, mais aussi un artiste, exposant sous le pseudonyme de Jeremiah Drummer, et un critique d'art signant sous le pseudonyme de George Gregory Dobbs.

18 ROBBINS (D.), « Confession of a Museum Director », in OSTROW (S.) et BOURDON (D.) (dir.), *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol. An Exhibition selected from the Storage Vaults of the Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Library of Congress, 1970*, p. 12 (nous traduisons).

19 *Ibid.*, p. 14 (nous traduisons).

Sans surprise, cet artiste contemporain « important », suffisamment « fort » (« *strong* ») et « célèbre », ne fut autre qu'Andy Warhol. Aucun témoignage ne nous est parvenu quant à l'arrangement, y compris financier, qui fut pris entre l'artiste, le mécène et le directeur de musée. Ce qui est en revanche certain, c'est que Warhol accepta la proposition faite par son mécène, assumant de jouer un rôle à tout le moins nouveau dans le monde de l'art et des expositions : celui de curateur. John de Menil avait déjà eu l'idée, quinze ans plus tôt, de confier la conception d'une exposition muséale à un artiste. En 1954, lorsqu'il devient membre de l'International Council du Museum of Modern Art, il rédige un rapport dans lequel il soumet plusieurs propositions curatoriales, parmi lesquelles celle d'inviter Max Ernst à organiser une exposition sur les Indiens d'Amérique à partir de « *la richesse du matériel archéologique du pays* »²⁰. Ce projet atypique ne vit jamais le jour, mais on peut imaginer que l'idée revint à l'esprit du mécène lorsque, visitant les réserves surchargées du RISD Museum, il chercha une solution pour pallier le manque de visibilité de la riche collection.

Une fois la collaboration établie avec le RISD Museum, John et Dominique de Menil voulurent donner à ce projet audacieux davantage d'ampleur. Non seulement, l'exposition, conçue à partir des objets et des œuvres des réserves du musée de Providence, serait itinérante²¹, mais elle constituerait également la première édition d'une série destinée à se poursuivre. *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol*²² fut alors le titre donné à l'exposition, une façon d'indiquer qu'après Warhol, d'autres artistes seraient invités à vider les réserves

20 MoMA INTERNATIONAL COUNCIL ARCHIVES, Notes Prepared by Mr. John de Menil Extending his Remarks made at the Meeting of the International Council on May 4, 1954, cité dans BRENNAN (M.), PACQUEMENT (A.) et TEMKIN (A.), *A Modern Patronage. De Menil Gifts to American and European Museum*, Houston, The Menil Collection et Londres, Yale University Press, 2007, p. 64 (nous traduisons).

21 L'exposition fut montrée en trois endroits différents : à l'Institute for the Arts de la Rice University à Houston (29 octobre 1969-4 janvier 1970), à l'Isaac Delgado Museum à New Orleans (17 janvier-15 février 1970) et, enfin, au Museum of Art de la Rhode Island School of Design à Providence (23 avril-30 juin 1970).

22 Dans la première newsletter de l'Institute for the Arts de la Rice University, l'exposition *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol* – « la première de la saison » – est annoncée comme un véritable événement. C'est dans cette même newsletter qu'il est annoncé que ce projet est destiné à se poursuivre avec d'autres artistes, et donc d'autres expositions.

d'un musée comme on dévalise un frigidaire²³. Enfin, parce que ce projet dut leur tenir particulièrement à cœur, la première itération de l'exposition vint marquer l'inauguration de l'Institute for the Arts de la Rice University²⁴ que le couple venait alors de fonder à Houston.

LES CHOIX ET LA (NON) MÉTHODE CURATORIALE D'ANDY WARHOL

C'est lors de six longues visites dans les réserves du RISD Museum que Warhol opéra sa sélection, en compagnie de Daniel Robbins, Fred Hughes, Dominique de Menil et du critique d'art David Bourdon (fig. 2).



Fig. 2. Photographie prise dans les réserves du Musée d'art de la Rhode Island School of Design. De gauche à droite David Bourdon, Fred Hughes, Dominique de Menil et Andy Warhol, 1969. Sources : Archives de la Rhode Island School of Design

23 Aucune information tangible ne nous est parvenue sur le choix du titre de cette exposition, mais qui connaît le travail d'Andy Warhol y voit une métaphore évidente : le frigo rempli de victuailles est à l'image des réserves d'un musée saturé d'objets et d'œuvres d'art. Le titre indiquait donc, non sans humour, l'objectif de l'exposition : établir une relation (très warholienne en soi) entre la culture de consommation américaine et la politique d'un musée qui, tout en accumulant des objets d'art, les faisait disparaître dans les réserves.

24 C'est en 1969 que le couple de Menil fonde l'Institute for the Arts à la Rice University, lequel abritait deux bâtiments : le Rice Museum et le Media Center. Ce projet remonte à l'année 1968, lorsqu'un accord est conclu entre la Rice University, l'Université St. Thomas et le couple de Menil pour que la faculté d'art, le programme d'expositions, les bibliothèques d'art ainsi que le Media Center soient transférés à Rice. La Menil Foundation en profite aussi pour récupérer les œuvres d'art qui avaient été données à St. Thomas, et ce en échange d'une propriété adjacente à l'université.

Renonçant à choisir les plus belles pièces – leur préférant des œuvres moins connues, des pièces anonymes, des copies ainsi que des objets parfaitement banals tels que des paires de chaussures, des chaises, des parasols ou des boîtes à chapeaux –, l'artiste accorda également une grande attention à l'idée de série, déclarant, au moment de ses choix, vouloir exposer les ensembles « juste comme ça »²⁵ (« *just like that* »). Reprenant par là des principes chers à sa démarche artistique, comme la banalité, la sérialité et l'accumulation, Warhol – qui était lui-même un collectionneur compulsif²⁶ –, sélectionna ainsi des collections entières d'objets qu'il décida de montrer sans effort de mise en scène, c'est-à-dire sans méthode curatoriale. En effet, non content de concentrer ses choix sur des artefacts parfois en mauvais état de conservation et souvent sans grande valeur, il prit le parti de recréer, dans l'exposition, l'atmosphère surchargée et désorganisée des réserves. Le public fut ainsi amené à découvrir les « coulisses » du musée, avec des caisses de transports entassées, des lots de catalogues ficelés, des tableaux placés les uns sur les autres maintenus par les fameux sacs de sable utilisés par les conservateurs du musée (fig. 3).



Fig. 3. Vue de l'exposition *Raid the Icebox 1, With Andy Warhol*, Musée d'art de la Rhode Island School of Design, 1970. Sources : Archives de la Rhode Island School of Design

25 BOURDON (D.), « Andy's Dish », in *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol. An Exhibition selected from de Storage Vaults of the Museum of Art, Rhode Island School of Design*, op. cit., p. 17.

26 C'est dans les années 1950 que Warhol débute sa collection, laquelle comprenait aussi bien des œuvres d'art moderne et contemporain que des objets d'art des Premières Nations et des pièces d'art folk américain. En 1977, il exposera une partie de sa collection à l'American Folk Art Museum (l'exposition *Folk and Funk*).

On ne sait dans quelle mesure et jusqu'à quel point Andy Warhol s'est investi dans l'organisation des trois itérations de *Raid the Icebox*, mais il semblerait qu'il n'ait pas directement pris part à la mise en exposition des œuvres et des objets sélectionnés. La correspondance²⁷ échangée entre Dominique de Menil, Daniel Robbins et Fred Hughes laisse en effet à penser que c'est sur la base d'indications transmises par Warhol et à partir d'un plan d'installation réalisé par Hughes que les trois expositions furent montées sous la supervision de Dominique de Menil. Bien que présentant des agencements différents, ne fût-ce qu'en raison de contraintes strictement matérielles et spatiales, chacune des trois versions de l'exposition porta néanmoins la marque du geste (non) curatoriel d'Andy Warhol et c'est pour cette raison que *Raid the Icebox* fut considérée dès sa conception comme une proposition éminemment personnelle. Daniel Robbins confirma la chose lorsque, se remémorant les difficultés à faire admettre à ses conservateurs un projet comme celui-là, il écrivit :

*Il y avait des moments d'exaspération car nous avions le sentiment qu'Andy Warhol exposait moins les œuvres d'art que le stockage même, qu'une série d'étiquettes pouvait signifier tout autant à ses yeux que les tableaux auxquels elle se référait. Et c'était peut-être le cas, car dans sa vision, toute chose fait partie d'un tout et nous savions que ce qui était exposé, c'était Andy Warhol*²⁸.

Warhol avait donc imaginé une exposition à son image, ou plus exactement à l'image de ses obsessions personnelles et artistiques, subvertissant par la même occasion les conventions et les hiérarchies muséales tout autant que les classifications propres à l'histoire de l'art ainsi que la notion de chef-d'œuvre (fig. 4). C'est pour ces raisons que *Raid the Icebox* est considérée de nos jours comme la démonstration exemplaire de l'appropriation par un artiste du médium exposition, mais aussi comme un témoignage précurseur de la Critique institutionnelle²⁹, annonçant, par son mode opératoire, les nombreuses expositions

27 THE MENIL COLLECTION ARCHIVES, *Correspondance de John et Dominique de Menil*, documents inédits communiqués à l'auteur en avril 2017.

28 ROBBINS (D.), « Confession of a Museum Director », op. cit., p. 15 (nous traduisons).

29 Voir à cet égard l'article de Geneviève Chevalier : CHEVALIER (G.), « "Raid the Icebox 1, with Andy Warhol" et critique institutionnelle : les origines de la carte blanche », in *Marges*, n° 22, 2016, p. 136-153, <https://doi.org/10.4000/marges.1122> (page consultée le 5 juin 2023).

d'artistes qui à compter des années 1980-1990, furent centrées sur un examen critique des institutions³⁰. Une question demeure néanmoins : Warhol avait-il réellement ambitionné de réaliser une exposition radicalement nouvelle, tant d'un point de vue discursif et critique que d'un point de vue artistique ? Cette question revient à s'interroger sur l'intérêt réel que l'artiste avait nourri pour un projet qui, rappelons-le, avait avant tout été initié, conçu et programmé par ses mécènes et collectionneurs. Il est difficile d'y répondre avec certitude, car Warhol ne s'est en réalité jamais clairement exprimé sur son rôle de curateur et il n'a par ailleurs fait mention de l'exposition, ni dans ses *Mémoires*, ni dans son *Journal*. La seule déclaration de l'artiste à ce sujet se trouve dans la première *Newsletter* de l'Institute for the Arts de la Rice University où, interrogé sur ce qu'il pense des musées et de son intervention comme commissaire d'exposition, il répondit simplement que ce fut « amusant » d'être pour un temps « possesseur » de toutes ces œuvres muséales, avant d'ajouter que le musée est comparable à un « grand magasin » (« *department store* »)³¹. Ainsi donc Warhol s'était surtout divertì et avait vu dans le rôle de curateur celui d'un consommateur faisant un « raid » au musée comme il ferait une razzia dans un supermarché.



Fig. 4. Vue de l'exposition *Raid the Icebox 1, With Andy Warhol*, Musée d'art de la Rhode Island School of Design, 1970. Sources : Archives de la Rhode Island School of Design

30 Ce sera le cas d'artistes tels que Hans Haacke, Daniel Buren, Andrea Fraser, Mark Dion ou encore Fred Wilson.

31 THE MENIL COLLECTION ARCHIVES, *Newsletter: Winter 1969, n° 1. The Institute for the Arts/Rice University, Houston*, document inédit communiqué à l'auteur en avril 2017 (nous traduisons).

RAID THE ICEBOX : PREMIÈRE ET DERNIÈRE GRANDE COLLABORATION

Malgré les dispositions prises par le couple de Menil pour faire de *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol* le point de départ d'un cycle d'invitations faites à des artistes pour remanier des collections muséales selon des mises en scènes inédites, le projet prit fin aussitôt l'exposition de Warhol terminée. Si l'on ignore les motifs exacts de l'abandon d'une proposition qui avait pourtant été annoncée jusque dans le titre même de l'exposition, il est possible d'émettre quelques hypothèses. La première est que le succès attendu ne fut pas véritablement au rendez-vous. Pire encore, lors de la troisième et dernière itération de l'exposition au RISD Museum, la conférence de presse fut interrompue par une cinquantaine d'étudiants qui, avec comme slogan « *The money's there, if you care* », demandèrent à ce que l'argent dépensé pour l'exposition soit utilisé pour octroyer des bourses aux étudiants minoritaires de la Rhode Island School of Design³². Dans un contexte marqué par une forte politisation des campus américains³³, la démarche provocatrice et a priori apolitique d'Andy Warhol avait dès lors certainement irrité ceux à qui l'exposition était pourtant censée s'adresser. Et tandis que le public cible ne fut pas prêt à accueillir favorablement les facéties du pape du Pop Art, les conservateurs du musée de Providence ne le furent pas davantage. Dans ses « *confessions d'un directeur de musée* », Daniel Robbins évoque en effet la difficulté qu'il eut à faire accepter à son équipe le projet d'exposition, se remémorant les « *surprises* » et, même, les « *moments d'exaspération* »³⁴ suscités par les choix opérés par Andy Warhol dans les réserves. Des contrariétés particulièrement mal vécues par Stephen E. Ostrow, le conservateur en chef du musée, lequel avait été chargé par l'artiste de cataloguer chaque objet sélectionné, une tâche décrite comme éminemment « *pénible* ».

32 WOLINSKY (S.), « Andy Warhol Raids RISD's Icebox », in *Brown Daily Herald*, 24 avril 1970, p. 3.

33 BRIGHT (D.), « Shopping the Leftovers: Warhol's collecting strategies in *Raid the Icebox I* », in *Art History*, vol. 24, 2001, p. 284.

34 ROBBINS (D.), *op. cit.*, p. 15 (nous traduisons).

L'impopularité de l'exposition d'Andy Warhol se confirme par l'oubli dans laquelle elle est tombée, et ce pendant près de deux décennies³⁵. Non seulement, on l'a vu, l'artiste lui-même n'y fit jamais allusion dans ses écrits, mais ses exégètes les plus proches furent également des plus silencieux. Ainsi le critique d'art David Bourdon – qui, en octobre 1969, avait publié, dans la revue *Art News*, un reportage centré sur les visites de Warhol au RISD Museum³⁶ – n'y fit guère mention dans l'importante monographie qu'il consacra à Warhol deux ans après sa mort³⁷. Que cela signifie-t-il? Au moins deux choses, de notre point de vue. La première est que sans doute *Raid the Icebox* ne fut considéré que comme un événement mineur dans la vie artistique de Warhol. N'appartenant pas à la génération des artistes conceptuels pour lesquels l'exposition peut constituer la composante essentielle de la prestation artistique, le père du Pop Art n'avait produit *in fine* qu'un événement temporaire, et donc éphémère, à partir d'œuvres et d'objets conçus et fabriqués par d'autres que lui. Il ne s'était dès lors probablement pas considéré comme l'auteur d'une œuvre, mais comme un curateur œuvrant en dehors des normes, répondant par-là aux attentes de ceux qui étaient alors ses principaux mécènes. Au supposé manque d'intérêt de Warhol pour le projet *Raid the Icebox* s'ajoute aussi le fait que, plus que probablement, un cycle d'exposition comme celui-ci vint trop tôt, c'est-à-dire à une époque où il était encore difficile de consentir à l'idée qu'un artiste manipule les objets d'une collection

35 C'est en 1989, soit deux ans après la mort de Warhol, que l'exposition attire, pour la première fois depuis 1970, l'attention de deux institutions : le British Film Institute de Londres qui, à l'occasion d'une exposition des films d'Andy Warhol, publie un catalogue dans lequel Peter Wollen propose une courte analyse de *Raid the Icebox*, ainsi que le Museum of Modern Art de New York qui, dans le cadre de la première grande rétrospective consacrée à l'artiste, fait mention du projet dans le chapitre « Chronology » du catalogue. Quant aux articles de fond exclusivement dédiés à une analyse de *Raid the Icebox*, ils remontent au milieu des années 1990 et, surtout, aux années 2000 et 2010. Parmi les premiers, citons celui de la curatrice américaine Liza Corrin (CORRIN (L.)), « The Legacy of Daniel Robbins's *Raid the Icebox I* », in *Rhode Island School of Design Notes*, 1996, p. 54-61).

36 Cet article, publié pour la première fois dans *Art News*, sera repris dans le catalogue de l'exposition *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol*. Sous le titre *Andy's Dish* (allusion au repas proposé par Warhol une fois le frigo dévalisé), l'article de Bourdon se présentait tel un reportage des visites qu'il avait faites avec Warhol dans les réserves du RISD Museum, en compagnie de Fred Hugues, Dominique de Menil et Daniel Robbins.

37 BOURDON (D.), *Andy Warhol*, New York, Harald Abrams, 1989.

muséale avec une telle liberté, voire désinvolture, selon des principes particulièrement éloignés des expositions classiques organisées par des conservateurs de musée.

Après *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol*, il n'y eut plus de véritables collaborations entre l'artiste et ses collectionneurs. Certes, le couple de Menil continua à enrichir sa collection d'un nombre important d'œuvres signées par Andy Warhol³⁸, mais leur relation, si riche et étroite à la fin des années 1960, ne donna plus jamais lieu à des commandes spécifiques ou à des invitations répétées de l'artiste à Houston. Il ne semble toutefois pas que l'insuccès de l'exposition ait joué un rôle dans l'éloignement progressif des mécènes vis-à-vis de l'artiste star. En ce début des années 1970, John et Dominique de Menil sont engagés dans un autre grand projet : celui de contribuer à la reconnaissance des droits civiques des Noirs Américains par la collecte et la documentation de toutes les images représentant des corps noirs³⁹. Ainsi, bien que demeurant attachés à la promotion des artistes contemporains américains, les collectionneurs furent animés par d'autres combats et il est fort probable que ceux-ci modérèrent leur envie (ou leur besoin) de jouer un rôle de bienfaiteur auprès d'artistes aussi célèbres qu'Andy Warhol.

38 Entre 1965 et 1991, pas moins de 102 œuvres (parmi lesquelles 36 séries) de Warhol ont été acquises par John et Dominique de Menil. En consultant les dates d'acquisition, on s'aperçoit que nombre d'entre elles sont entrées dans la collection du couple durant les années 1970. En 1970, par exemple, une série de dix *Flowers* est acquise pour la Fondation, tandis que de 1971 date l'acquisition de la série *Flash- November 22, 1963* et, de 1974, une série de *Campbell's Soup* réalisée en 1968.

39 LAFONT (A.), « La représentation des Noirs : quel chantier pour l'histoire de l'art? », in *Perspective*, n° 1, 2013, p. 68, <https://doi.org/10.4000/perspective.1854> (consulté le 5 juin 2023).