

ÉCOLE DU LOUVRE

Marion BÉLOUARD

Images d'un événement
ou l'événement de l'image.

Enquête sur les Biennales de Paris dans le Fonds *Marc Vaux*,
1963 - 1965 - 1967

Mémoire d'étude

(1^{ère} année de 2^{ème} cycle)

Discipline : Histoire de l'art

Groupe de recherche : Vies d'artistes et histoire des œuvres

présenté sous la direction
de Madame Mica GHERGHESCU
et Monsieur Didier SCHULMANN,

Membre du jury : Madame Elitza DULGUEROVA

Mai 2018

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

CC BY NC ND



IMAGES D'UN ÉVÉNEMENT OU L'ÉVÉNEMENT DE L'IMAGE.
ENQUÊTE SUR LES BIENNALES DE PARIS DANS LE FONDS MARC VAUX,
1963 - 1965 - 1967

Avant-propos

L'année de Master 1 à l'École du Louvre est l'occasion pour ses élèves d'une première expérience de recherche par la rédaction d'un mémoire d'étude. Ce travail a été préparé sous la direction de Mme Mica GHERGHESCU et M. Didier SCHULMANN dans le cadre du groupe de recherche « Vies d'artistes et histoire des œuvres dans les collections du Musée National d'Art Moderne-CCI au XX^e siècle ». Au delà de l'acquisition des règles élémentaires de la rédaction scientifique, cet exercice constitue l'opportunité d'expérimenter les problématiques de la recherche académique, et d'approfondir ses connaissances dans un domaine particulier.

La spécialité « Histoire de l'art contemporain », que j'ai suivie pendant mon premier cycle à l'École du Louvre, m'avait en effet permis de constituer un socle théorique solide, sur lequel j'ai pu m'appuyer au cours de cette étude. Mais si j'avais nécessairement déjà croisé la Biennale de Paris au fil de mon cursus, en tant qu'étude délimitée thématiquement, je n'imaginai pas qu'elle n'avait, en réalité, jamais fait l'objet d'une réflexion historique dans son ensemble.

Pour la Biennale comme pour le fonds *Marc Vaux*, que je venais de découvrir, cette étude a ainsi préalablement consisté en une recherche documentaire, afin de contextualiser chaque domaine. L'une des difficultés et frustrations de ce travail a donc été de tenir une perspective de recherche précise et délimitée face à l'ampleur des sources primaires et les enjeux que ces deux sujets mobilisent. Cette difficulté a été renforcée par la quantité inversement proportionnelle de ressources bibliographiques, officielles comme critiques. Ces recherches ont donc nécessité un discernement constant et de perpétuelles remises en question des découvertes que nous avons pu faire. Rétrospectivement, cette lacune documentaire s'est en fait révélée être « un mal pour un bien », puisque m'incitant, par dépit, à me pencher au plus près des photographies de Marc Vaux, à la recherche d'indices nouveaux. Cette étude a aussi bien sûr suscité le très fort enthousiasme de dégager des pistes de réflexion originales et inédites.

Ainsi, ce mémoire suit-il le fil chronologique de ma recherche, à la manière d'une enquête sur le « terrain des archives ». J'espère que l'idée de progression s'en ressentira dans l'écriture, et qu'à l'instar de mon avidité pour le sujet, la curiosité du lecteur en sera piquée.

Remerciements

J'aimerais en premier lieu exprimer ma reconnaissance à mes directeurs de recherche, Madame Mica GHERGHESCU ainsi que Monsieur Didier SCHULMANN, pour cette incursion passionnante dans l'univers de l' « Ami des artistes », mais aussi et surtout pour leur encadrement de mon travail et leurs conseils avisés.

Je remercie également tout particulièrement Madame Elitza DULGUEROVA, conseillère scientifique à l'INHA et responsable du programme de recherche *1959-1985, au prisme de la Biennale de Paris*, pour m'avoir personnellement accompagnée dans cette étude. Sa disponibilité et son expertise dans le domaine de la Biennale m'ont apporté une aide précieuse et m'ont permis d'orienter au mieux ma réflexion.

J'adresse par ailleurs mes remerciements à l'ensemble du personnel des Archives de la critique d'art à Rennes, en particulier à Madame Nathalie BOULOUCH, directrice, ainsi qu'à Madame Laurence LE POUPON, responsable des archives, qui m'ont m'accompagnée avec bienveillance dans la consultation du Fonds *Biennale de Paris 1959-1985*.

J'aimerais témoigner de ma gratitude à l'ensemble du personnel de la Bibliothèque Kandinsky, et notamment à Madame Valérie JUILLIARD, responsable des archives photographiques et du Fonds *Marc Vaux*, qui a contribué au bon déroulement de ma recherche. Je ne manquerais pas de remercier l'équipe de recherche du programme de l'INHA, *1959-1985, au prisme de la Biennale de Paris*, en particulier Monsieur Guillaume BLANC, qui a eu la gentillesse de répondre à mes questions. Ces remerciements s'adressent également au comité scientifique du séminaire éponyme, et à ses différents invités, dont les interventions ont nourri mon analyse tout au long de la recherche. Je remercie également les documentalistes et l'équipe technique de l'INAthèque pour leur réactivité et leur accueil.

Merci à mes camarades du groupe de recherche pour leur enthousiasme et l'entraide dont elles ont constamment fait preuve. Merci à mes proches qui, de près ou de loin, m'ont toujours encouragée. Mille mercis, enfin, à Madame Julie BÉLOUARD et Monsieur Florian PINEAU pour leur soutien sans faille.

Sommaire

Avant-propos	4
Remerciements	5
Introduction	8
Chapitre I.	10
A. Le lot Biennale de Paris : 78 photographies à l'état « brut »	10
1. Organisation du Fonds Marc Vaux	10
2. Typologies présumées des œuvres	12
3. Parti-pris photographique de Marc Vaux	13
B. Questionnements à l'issue de ce premier constat	15
1. Le postulat « Biennale de Paris »	15
2. Les contextes de la prise de vue	17
3. Les choix de Marc Vaux	19
C. Première analyse : l'œil du photographe	21
1. Un protocole photographique	21
2. Du noir-et-blanc et du verre	25
3. Sculpter la lumière	27
Chapitre II.	30
A. Enjeux d'une illustration de la Biennale	30
B. Les Archives de la Critique d'Art	34
1. Le Fonds Biennale de Paris 1959-1985 : une source primaire	34
2. Identification des œuvres	35
3. Le « prisme Marc Vaux »	38
4. Des photographies à destination du catalogue ?	40
5. La Biennale de Paris commanditaire-décisionnaire	42
C. Les Archives Nationales de Pierrefitte	51
1. De nouvelles sources pour la Biennale de Paris	51
2. Des achats d'État	52
3. Le lot des « Lauréats »	54
D. Revue de presse et audiovisuelle	57
1. De l'importance effective des médias	57

2. Un complément à l'identification	59
3. De l'usage des photographies dans le champ de la presse « papier »	61
Conclusion	62
Bibliographie	68
I. Sources primaires	68
Fonds photographique - Bibliothèque Kandinsky	68
Fonds d'archives - Archives de la critique d'art, Rennes*	68
Fonds d'archives - Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine	69
Publications des Biennales de Paris	70
Fonds audiovisuels - Institut National de l'Audiovisuel	71
Extraits de la revue de presse des Biennales de Paris 1963-1967	72
II. Sources secondaires	73
Références biographiques de Marc Vaux	73
Actualité de la recherche sur la Biennale de Paris	74
Historiographie, histoire de l'art et contexte des années 1960	75
Théorie de la photographie et histoire de la reproduction d'œuvre d'art	75

Introduction

Si l'on cherchait la caractéristique majeure des relations contemporaines de l'art et de la photographie, ce serait l'insupportable tension que leur impose la photographie des oeuvres d'art!

Walter Benjamin

La particularité du programme 2017-2018 du groupe de recherche « Vies d'artistes et histoire d'œuvres » a consisté à s'intéresser à un champ précis de l'histoire de l'art, ou plutôt, devrait-on dire, à l'un de ses contre-champs : le Fonds *Marc Vaux*.

« Marc Vaux, dites-vous ? » La question résonne bien souvent à l'évocation de son nom. L'homme, pourtant, était bien connu de ses contemporains : son travail, et par extension, sa personne, incarnaient, dans la seconde moitié du XX^e siècle, « le Montparnasse du passé et du présent, comme de l'avenir² ». De fait, lui et le quartier, en quelque sorte, se complétaient : l'un accueillant l'une des plus importantes communautés artistiques parisiennes, l'autre enregistrant, à travers l'objectif de son appareil photographique, l'activité créatrice et libertaire qui s'y déployait. Entre 1920 et 1970, en effet, pas moins de 6 000 artistes ont eu recours à sa compétence de photographe spécialisé dans la reproduction d'œuvres d'art : c'est dire l'extraordinaire corpus que constitue la « photothèque³ » de Marc Vaux.

Cette collection, qui rassemble donc plus de 127 000 photographies, est conservée depuis 1980 à la Bibliothèque Kandinsky du MNAM-CCI au Centre Pompidou. Récemment numérisée, elle constitue un matériau neuf pour la recherche, puisqu'elle n'a pas encore fait l'objet d'analyses réflexives. Son contenu, d'autre part, génère une ouverture nouvelle de l'histoire de l'art à un contexte de création beaucoup plus large que ce qu'elle avait bien voulu retenir : celui d'une vie artistique de quartier, dont Marc Vaux s'est fait le chroniqueur. Ainsi défilent sous nos yeux ébahis les centaines de plaques de verre : portraits d'artistes oubliés

¹ BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie », 1931, trad française dans W.B., *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. Médiations, 1971.

² DUFOUR Pierre, « Marc Vaux, l'ami des artistes. 45 ans de Montparnasse dans les caves de Marc Vaux », *Montparnasse mon village*, n°30, octobre 1963, p.2

³ *Ibid.*

ou dans l'ombre du récit institutionnel, reproductions d'œuvres pour lesquelles toute trace s'est effacée, vues d'ateliers désormais déchus — autant d'épithètes de la création artistique du Montparnasse populaire et bohème au milieu du XX^e siècle. À cette mémoire s'ajoute celle de la scène culturelle officielle parisienne de l'après-guerre, notamment des galeries et expositions, dont le fonds regorge de témoignages.

Bien sûr, le rôle de Marc Vaux reste secondaire dans l'histoire de l'art, mais il était *là*, déclenchant invariablement l'obturateur de sa chambre noire, au cœur des bouleversements politiques, théoriques et critiques qui n'ont eu de cesse d'agiter le monde de l'art entre 1920 et 1970. C'est précisément cet ancrage historique, promesse de perspectives nouvelles, qui nous intéresse. Mais comment aborder une telle richesse iconographique ?

Le programme de recherche autour du Fonds *Marc Vaux* a mis en évidence différents axes d'études de cas, parmi lesquels celui de la Biennale de Paris. Cette manifestation internationale, où se rencontrent tous les deux ans entre 1959 et 1985, artistes, critiques, collectionneurs, galeristes, officiels et public, autour d'œuvres issues d'une cinquantaine de pays différents, a effectivement été photographiée par Marc Vaux en 1963, 1965 et 1967. L'objectif de l'événement : présenter un panorama de la jeune création internationale.

Cependant, et bien que la « Biennale des Jeunes » se porte dès sa création au rang des plus importantes manifestations d'art contemporain, l'étude de l'institution souffre d'un manque de recul global, tant dans son approche historique que critique. À la fois précaire mais fortement engagée dans le paysage artistique mondial, la Biennale de Paris fait ainsi actuellement l'objet d'un programme de recherche à l'Institut National de l'Histoire de l'Art, dont les enjeux s'inscrivent dans un élan international de réflexion sur les rebondissements artistiques, sociaux, politiques, idéologiques et institutionnels de la période de la guerre froide.

Aussi, et alors qu'une équipe de recherche tente de repenser l'histoire de cette manifestation, de son inscription dans l'espace public français et de ses rapports internationaux, l'étude du cas de Marc Vaux photographiant la Biennale pourrait venir enrichir notre connaissance de l'événement, ou, en tous les cas, nous apporter le contrepoint d'un regard singulier — une nouvelle histoire parmi *les* histoires de la Biennale de Paris⁴.

⁴ POINSOT Jean-Marc, « Penser la Biennale de Paris aujourd'hui », intervention orale dans le cadre du séminaire *1959-1985, au prisme de la Biennale de Paris*, [En ligne] Carnet de recherche en ligne de l'INHA : <https://bdp.hypotheses.org/377> [consulté le 1^{er} mai 2018]

Chapitre I.

A. Le lot *Biennale de Paris* : 78 photographies à l'état « brut »

1. *Organisation du Fonds Marc Vaux*

Pour évoquer le Fonds *Marc Vaux* et bien comprendre ce qu'il contient, prenons l'image, certes enfantine mais néanmoins éloquente, des poupées russes, les *matriochkas*, dont les tailles décroissantes permettent de placer les unes à l'intérieur des autres. Cette analogie sera l'opportunité de faire un point sur les terminologies qui seront employées tout le long de cet exposé, et nous évitera, plus tard, de nous perdre dans des méandres synonymiques.

Le Fonds *Marc Vaux* répertorie 127 654 « plaques de verre », c'est à dire des vitres de 13×18 cm⁵ sur lesquelles sont obtenues des images négatives. De son nom complet, « négatif sur plaque de verre au gélatino-bromure d'argent », ce dispositif est inventé au début des années 1870 : il supprime rapidement les techniques qui le précèdent par son mode d'émulsion dit « sec », et, par sa rapidité, marque le début de la photographie instantanée⁶. Ces images négatives, ainsi, constituent le cœur du Fonds *Marc Vaux*, et ont été numérisées dans leur intégralité par Bibliothèque Kandinsky au cours d'une opération achevée en mai 2017. Grâce à leur traitement électronique, il est désormais possible de visualiser ces images en positif.

À partir de ces plaques de verre, que Marc Vaux conditionnait dans la cave de sa maison, au 114bis rue de Vaugirard à Paris⁷, le photographe réalisait des « tirages », ou « épreuves », c'est à dire des images positives. Ces photographies en noir-et-blanc, sur papier

⁵ Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI / Centre Pompidou, Descriptif détaillé du Fonds Marc Vaux [En ligne] http://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/ead.pdf?id=FRM5050-X0031_0000173&c=FRM5050-X0031_0000173_FRM5050-X003195403&children=true [consulté le 1^{er} mai 2018]

⁶ CARTIER-BRESSON Anne, *Dans l'atelier du photographe : la photographie mise en scène, 1839-2006*, Paris, Paris musées, 2012

⁷ Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI / Centre Pompidou, Descriptif détaillé du Fonds Marc Vaux, *op.cit.*

brillant épais⁸, se destinaient à ses commanditaires. Précisons qu'un nombre important de tirages est aussi conservé dans le Fonds de la Bibliothèque Kandinsky. Nous entendons ainsi par « photographies de Marc Vaux » l'ensemble des images constituées par les plaques et les tirages, ensemble que nous considérons au demeurant comme son « œuvre », en ce sens que Marc Vaux en a réalisé la prise de vue et l'épreuve analogique.

Que figurent ces 127 654 images ? Il s'agit majoritairement de reproductions d'œuvres d'art de près de 6 000 artistes résidant à Paris, que Marc Vaux a photographiées dans différents environnements (ateliers, salons, ou galeries) entre 1920 et 1970. Ainsi, lorsque nous parlerons ultérieurement d'« œuvres », nous ferons bien sûr référence aux œuvres d'art elles-mêmes, dans toute leur matérialité, tandis que nous préférerons les termes que nous avons évoqués plus tôt pour aborder le travail réalisé par Marc Vaux.

Poursuivons l'analogie des *matriochkas*. Ces éléments fondamentaux, les plaques de verre, étaient conditionnées par notre photographe dans des « boîtes » : des cartons sur lesquels sont inscrits à la gouache les noms d'artistes, de galeries ou de salons auxquels se rapportent effectivement les photographies⁹. La Bibliothèque Kandinsky a perpétué ce mode de conservation, mais en a repensé le classement¹⁰. Ces boîtes se répartissent en cinq grandes catégories. La première en est la principale : elle recueille toutes les boîtes nominatives, désignant principalement des artistes, par ordre alphabétique. La seconde catégorie correspond aux boîtes de galeries, et la troisième rassemble celles des salons. Viennent en dernières catégories les photographies biographiques et des reportages divers et minoritaires.

C'est la catégorie des salons qui nous intéresse pour cette étude. Elle totalise 1984 plaques, réparties en 120 boîtes. Ces plaques, réalisées au cours d'expositions officielles d'art à Paris entre 1949 et 1967, reproduisent les œuvres ainsi présentées au public, mais proposent également des vues *in situ*. Parmi les différentes boîtes, cinq d'entre elles forment ce que nous appellerons le « Lot Biennale de Paris », selon la mention indiquée sur les tranches par notre photographe. Ce corpus comprend 78 plaques et constitue notre principal objet de recherche.

⁸ Voir Chapitre II, B., 3. « Le “prisme Marc Vaux” », p.36

⁹ Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI / Centre Pompidou, Descriptif détaillé du Fonds Marc Vaux, *op.cit.*

¹⁰ *Ibid.*

2. Typologies présumées des œuvres

Les trois premières boîtes du lot sont intitulées *Biennale de Paris 1964*, la quatrième *Biennale de Paris 1965*, et la cinquième *Biennale de Paris 1967*. Les plaques issues de la Biennale dite 1964 sont les plus importantes numériquement : elles comptabilisent 47 plaques contre 9 pour 1965 et 20 pour 1967.

D'un point de vue méthodologique, il nous semble pertinent d'aborder l'ensemble du lot d'un œil neuf, en faisant abstraction, dans un premier temps, des circonstances que nous avons évoquées jusqu'alors. Les 78 plaques que nous avons sous les yeux représentent ce que nous reconnaissons comme des œuvres d'art — à savoir des supports « où la mise en forme des matériaux, l'utilisation de la technique tendent à communiquer une vision personnelle en suscitant une émotion esthétique¹¹ ». Ce qui frappe avant tout, c'est la diversité plastique et formelle du lot, qui compte essentiellement de la peinture, mais aussi du dessin, de la gravure et quelques sculptures. Pour chacune de ces œuvres, néanmoins, se dégage une énergie indéniable : la liberté du geste abstrait y côtoie l'expressivité de la figuration et le déséquilibre cinétique. Un lot prolifique donc, regorgeant de vitalité.

Il est intéressant de noter que certaines œuvres, principalement des peintures, sont signées, parfois même datées, et permettent une première identification des artistes. On peut ainsi très aisément lire « Diba 63 » sur les plaques 1/14¹² et 1/15, ou encore « Vidrovitch » sur la plaque 3/12. Plus troublantes, sont les plaques 5/07, 5/17, 5/19, 5/20, et surtout 5/09. Elles reproduisent une image exacte d'éléments de la réalité qui, après analyse, laisse peu de doute quant à la pratique mise en œuvre. La plaque 5/20 notamment, est intéressante. Si sa composition générale tend vers l'abstraction par l'usage de motifs indéfinis ou de valeurs contrastées, l'œil attentif reconnaîtra ici et là des fragments de réel — des chaussures ou des passants — et, surtout, l'expression-même de l'outil photographique : un flou de bougé, une faible profondeur de champ, un jeu transparence, autant d'effets ne pouvant être que le fruit d'un procédé optique. On comprend ainsi que l'œuvre reproduite par Marc Vaux sur plaque de verre est elle-même une photographie. Cette étonnante mise en abyme de la pratique devient dès lors sujette à de nombreuses interrogations — nous y reviendrons.

¹¹ « Œuvre », 2018, dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne].<http://www.cnrtl.fr/definition/oeuvre> [consulté le 1^{er} mai 2018]

¹² Lire « Boîte 1, plaque n°14 ». Les 78 plaques du lot *Biennale* sont reproduites et décrites en annexes.

Sur un plan plus prosaïque, ce premier examen du *Lot Biennale de Paris* nous permet donc de présumer la nature des œuvres reproduites par Marc Vaux, à savoir : 52 peintures, 7 dessins ou estampes, 5 photographies, 4 sculptures, et 4 assemblages. À cet ensemble s'ajoutent une vue d'exposition figurant 9 sculptures et 5 plaques que nous appellerons « doubles », puisque reproduisant un même sujet, à quelques variations de cadrage ou d'exposition près. Cette répartition des techniques n'est bien sûr pas déterminée et, bien au contraire, est susceptible d'évoluer au cours de notre recherche.

3. *Parti-pris photographique de Marc Vaux*

A contrario du foisonnement esthétique et manifeste des œuvres reproduites que nous évoquions plus tôt, les photographies, dans leur prise de vue, offrent un parti-pris tout autre. Dénuées de toute théâtralité, elles adoptent une position frontale, en particulier pour les œuvres graphiques bidimensionnelles. Pour la sculpture, l'angle de prise de vue est aussi de face. Le cadrage prend en compte le volume dans son ensemble, mais en néglige les socles dont les angles sont coupés. Par ailleurs, les plaques sont quasi-systématiquement délimitées au ruban adhésif, en excluant l'environnement dans lequel se trouvent les œuvres.

Seules font exception les plaques 2/02, 2/11, et 5/11. La première, notamment, reproduit une sculpture en bois en situation d'exposition. Le photographe a privilégié pour ce cliché un point de vue semi-latéral, permettant de mettre en valeur la complexité du volume. À l'arrière plan se distingue une toile peinte et, au vu de la manière dont les bords inférieurs ourlés reposent au sol, suspendue. La toile ne figure pas en tant que reproduction dans le *lot Biennale de Paris*, mais elle est suffisamment visible pour en cerner la manière informelle. Cette photographie est singulière et l'opposition qu'elle constitue vis à vis du reste des plaques traduit en creux des contraintes techniques : monumentale, et visiblement en bois massif, la sculpture devait être trop lourde pour pouvoir être isolée, à la manière des autres œuvres reproduites par Marc Vaux. Le photographe n'avait probablement pas le choix que de « capturer » l'œuvre dans cette situation.

La plaque 2/11 est également intéressante en ce que son sujet n'est pas *une* œuvre, mais un ensemble. Les neuf sculptures nous sont ainsi proposées dans leur contexte de

présentation au public : montées sur socle, leur position dans l'espace permet un jeu d'échos formels et autorise la déambulation du spectateur. La proximité esthétique des œuvres leur confère une véritable unité et laisse peu de doute quant à leur attribution à un-e seul-e et même artiste. Sur la gauche de l'image, des œuvres graphiques sous cadres sont posées au sol, et attendent leur accrochage. Le mur incurvé sur lequel elles sont appuyées nous fait penser à l'architecture du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. La volonté ici de Marc Vaux n'est pas d'enregistrer l'image d'une œuvre, à la manière des autres reproductions, mais bien l'état d'une situation, d'une exposition — celle de l'artiste.

La dernière plaque, numérotée 5/11, donne à voir une sculpture circulaire, monumentale elle-aussi, et réalisée semble-t-il en matériau synthétique (résine ou polypropylène). La prise de vue ici se démarque par son contexte : une réserve ? un garage ? Le lieu est sombre, on y discerne des canalisations attenantes au mur du fond. Comme pour l'œuvre en bois, la sculpture ici paraît trop imposante pour pouvoir être déplacée en lieu neutre, et sa reproduction suggère des difficultés d'ordre pratique.

Soulevons, en dernier lieu, ce qui ne pourrait faire office que de détails mais revêt un caractère précieux. Sur une dizaine de plaques sont présentes des annotations blanches, en miroir, parfois lisibles, parfois non. Ces inscriptions à la gouache sont ajoutées à la main par Marc Vaux¹³ à même le verre et font mention de noms d'artistes, voire de lieux, de dates et de numéros. Une fois décryptés, ces éléments peuvent fournir des informations importantes pour l'identification des œuvres et des artistes : c'est ainsi que la plaque 5/10 signale « Grande-Bretagne » et plaque 1/15, « Biennale — Iran. [Tadjerdé ?] ».

¹³ Voir Chapitre I, B., 1. « Le postulat “Biennale de Paris” », p.15

B. Questionnements à l'issue de ce premier constat

1. *Le postulat « Biennale de Paris »*

Ce « constat d'état » admis, de nombreuses interrogations surviennent au sujet de ce corpus photographique. Il est vrai que certains détails tendent à remettre en cause des données préétablies : en premier lieu, les intitulés des boîtes que Marc Vaux a inscrit sur les tranches. Ils font référence, bien sûr, aux Biennales de Paris, et sous-entendent recueillir des visuels issus de l'événement. Il semblerait néanmoins que nous ne puissions nous y fier. En effet, la première édition de la « Biennale des Jeunes » a lieu en 1959, et se poursuit, dans la décennie suivante, avec les éditions de 1963, 1965, 1967 et 1969. Cependant, notre photographe indique pour les trois premières boîtes du lot le millésime « 1964 », ce qui est donc erroné.

Y a-t-il une raison valable à cette datation, ou bien Marc Vaux s'est-il fourvoyé dans la période ou le nom de l'événement ? Dans ce cas, les plaques issues des trois premières boîtes pourraient-elles faire référence à d'autres expositions ou salons parisiens datés de 1964 ? Le répertoire numérique du Fonds *Marc Vaux* mentionne en effet des reportages pour la 75^e exposition de la Société des Artistes Indépendants au Grand-Palais entre le 10 avril et le 30 mai 1964, mais aussi pour le Salon de la Nationale au Palais de New-York¹⁴ et le Salon de l'Art Libre au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris entre décembre 1963 et janvier 1964. Toutes ces institutions sont de fait très proches géographiquement du MAMVP dans lequel se tient la Biennale, en particulier le Salon de la Nationale, et la confusion peut-être aisée.

Cependant, la numérisation du Fonds *Marc Vaux* en 2015 a donné lieu dès novembre 2016 à une opération d'identification des noms d'artistes par les documentalistes de la Bibliothèque Kandinsky¹⁵. Ces dernier·ère·s ont ainsi pu établir un premier balisage pour le lot *Biennale de Paris*, au moyen de comparaisons avec les catalogues des Biennales correspondantes. En effet, pour chaque catalogue des années 1960, la Biennale de Paris a édité en annexes de l'ouvrage une sélection d'illustrations d'œuvres. Les œuvres sont reproduites en noir-et-blanc sur papier couché, avec pour légende le nom et le prénom de

¹⁴ Aile est du palais construit en 1937 par les architectes Dondel, Auber, Viard et Dastugue, et qui accueille le MAMVP. PRIGENT Serge, *Paris en dates et en chiffres*, Paris, J.-P. Gisserot, 2005.

¹⁵ Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI / Centre Pompidou, Descriptif détaillé du Fonds Marc Vaux, *op.cit.*

l'artiste, suivis du titre de l'œuvre, de la section au sein de laquelle l'artiste était représenté·e, et du numéro de référencement¹⁶.

Ce repérage a permis l'identification de 43 artistes, soit plus de la moitié du lot. En effet, la majorité des œuvres reproduites dans les trois premières boîtes dites « Biennale 1964 » sont également illustrées en annexes du catalogue de la Troisième Biennale de Paris¹⁷. Les 5 œuvres reproduites dans la boîte *Biennale 1965* sont également illustrées dans le catalogue de la Quatrième Biennale, mais aucune reproduction de la boîte *Biennale 1967* ne figure en annexes du catalogue de la Cinquième Biennale. Notons cependant que si ces premières identifications mettent en évidence la similitude entre les plaques du lot et les œuvres présentées à la Troisième Biennale, il est impossible d'avancer avec certitude la compétence de Marc Vaux pour ces illustrations en annexes du catalogue. En effet, ni la frontalité des reproductions ni l'absence de critère distinctif ne sont en mesure de justifier l'attribution d'un crédit photographique. À noter qu'aucun des catalogues étudiés ne fait état de la collaboration de photographes, quels qu'ils soient, pour la reproduction des œuvres en annexe, et le nom de Marc Vaux n'est jamais mentionné¹⁸.

La mention « 1964 » se révèle donc *a priori* être une erreur de la part de Marc Vaux. Cette méprise nous alerte sur le degré de fiabilité des sources primaires que constituent les annotations du photographe. Elles sont à considérer pour ce qu'elles sont, à savoir des informations capitalisées, non pas pour l'écriture d'une histoire de la vie artistique du XX^e siècle¹⁹, mais bien pour la gestion de l'« entreprise Marc Vaux », entreprise tenue conjointement avec son épouse Louise²⁰. On ne peut ainsi guère exclure, d'une part, l'hypothèse que ces informations soient de la main de Mme Vaux et non du photographe lui-même ; d'autre part, l'éventualité d'indications incorrectes, que cela soit sur le compte d'une mémoire défaillante ou d'un malentendu entre les deux gestionnaires.

¹⁶ *Troisième Biennale de Paris : Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes du 28 septembre au 3 novembre 1963*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Les Presses artistiques, 1963.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ L'artiste Marc Vaux indexé à la participation de la Grande-Bretagne en 1961, catégorie gravure, est un homonyme. *Deuxième biennale de Paris. Manifestation biennale et internationale des Jeunes Artistes du 29 septembre au 5 novembre 1961*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, s.e., 1961.

¹⁹ BESNARD Mireille, « Avant l'histoire », Association de Recherche sur l'Image Photographique, 29 mars 2016 [En ligne] <https://arip.hypotheses.org/1532> [consulté le 1^{er} mai 2018]

²⁰ Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI / Centre Pompidou, Descriptif détaillé du Fonds Marc Vaux, *op.cit.*

Quoi qu'il en soit, et si la concordance respective des boîtes 1964 et 1965 avec les Troisième et Quatrième Biennales de Paris est avérée par le travail de la Bibliothèque Kandinsky, la boîte 1967, ne contient que trois reproductions ayant potentiellement servi à l'illustration du catalogue sur un total de 20 plaques : un rapport trop faible pour confirmer l'assimilation de cette boîte à Biennale de Paris de 1967. Ainsi, et face au manque global de fiabilité que le lot *Biennale de Paris* est en mesure de nous fournir, son attribution à l'événement lui-même repose au préalable sur un postulat, qu'il conviendra de démontrer *via* la consultation des archives de la Biennale de Paris.

2. *Les contextes de la prise de vue*

Les questionnements toutefois ne s'en tiennent pas là. Au contraire, et si on admet que les reproductions sont toutes celles des œuvres présentées à la Biennale de Paris, on peut s'interroger sur le contexte de ces prises de vue. Le contexte temporel, d'abord : quand ces photographies ont-elles réellement été prises ? La création de la Biennale en tant qu'association, le 3 mars 1959²¹, et celle de la mort de Marc Vaux, le 25 février 1971²², fournissent une fourchette chronologique large, que l'on peut resserer autour des trois événements de 1963, 1965, et 1967. Mais alors, avant, pendant, ou après la manifestation ? en amont de l'accrochage ? pendant celui-ci ? au moment du décrochage ? ou, peut-être, après la fermeture du MAMVP, le soir ? ou au contraire, avant son ouverture, le matin ? Il faut en outre considérer que les conditions de prise de vues de l'une des manifestations ne sont pas nécessairement applicables aux deux autres ; voire même imaginer la possibilité de plusieurs séances photographiques pour une seule Biennale.

Le contexte spatial, ensuite : où ces photographies ont-elles été réalisées ? On sait que Marc Vaux se déplaçait chez les artistes pour en reproduire les œuvres²³ : peut-être sont-elles capturées une à une dans leurs ateliers respectifs. Ou au contraire, peut-être sont-elles déjà

²¹ JEAN Justine, *La première Biennale de Paris : genèse, enjeux, bilan et réalité*, mémoire d'étude, 1^e année de 2^e cycle, École du Louvre, sous la direction de Susana Gállego Cuesta et Sébastien Gokalp, Paris, soutenu en 2017, p.32

²² Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI / Centre Pompidou, Descriptif détaillé du Fonds Marc Vaux, *op.cit.*

²³ Annonce publicitaire « Photographies d'œuvres d'art — Marc Vaux », Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Robert et Sonia Delaunay, DEL82.

rassemblées au MAMVP, et c'est l'ensemble qui a été photographié. Cela pose par conséquent la question du sujet de cette sélection, et celle d'un critère particulier au regroupement de ces œuvres. Cette sélection répond-elle à un impératif qualitatif ? Résulte-t-elle d'un choix délibéré, ou bien d'une contrainte technique, voire financière ? Peut-on considérer cet échantillon comme représentatif de l'éclectisme de la Biennale de Paris ? Enfin, qui est l'initiateur de cette sélection : les artistes, la Biennale ou Marc Vaux lui-même ? En outre, il serait bienvenu de déterminer quelle intention est à l'origine d'une reproduction photographique de photographies, cette mise en abyme si particulière que nous avons soulevée plus haut.

Le contexte de production, enfin : le lot *Biennale de Paris* est-il issu d'une commande ? Il conviendrait dans ce cas d'en connaître le ou les auteurs : les artistes, en vue peut-être d'être sélectionné·es ou de figurer dans le catalogue ; ou éventuellement l'association de la Biennale elle-même – mais alors, dans quel but ? La demande pourrait aussi provenir des organes de la presse artistique, comme la revue *L'Œil*, pour laquelle Marc Vaux travaille parfois. Néanmoins, l'hypothèse d'une initiative personnelle de la part de Marc Vaux, par curiosité intellectuelle ou dans la volonté de capter une époque, paraît peu recevable. Nous avons vu plus tôt que l'activité de Marc Vaux consiste davantage en une économie propre qu'une démarche historiographique ou sociologique²⁴.

Enfin, à la question du commanditaire s'ajoute celle de la cible des photographies, à quoi ou à qui elles se destinent. Les identifications proposées par la Bibliothèque Kandinsky sous-tendent une utilisation pour les illustrations en annexes des catalogues, mais, *a contrario*, certaines plaques, en particulier la n°5/11 que nous évoquions plus tôt, suggèrent par leur modeste mise en valeur des volumes, une forme d'« enregistrement » des œuvres, de documentation à valeur d'archive, volontairement « neutre », et sans visée esthétique particulière²⁵.

²⁴ À cette époque du moins, car le Foyer des artistes a fermé. Voir entretien de Marc Vaux dans DUFOR Pierre, *op. cit.* p.3. Voir également Chapitre I, C., « Un protocole photographique », p.21

²⁵ Voir Chapitre II, A., « Enjeux d'une illustration de la Biennale », p.28

3. *Les choix de Marc Vaux*

Ces interrogations sur les conditions de réalisation du lot *Biennale* s'accompagnent de réflexions inhérentes au personnage qu'incarne Marc Vaux. À la troisième Biennale de Paris, l'homme est âgé de 68 ans. Depuis les années 1930, il s'est spécialisé dans la reproduction d'œuvres d'art²⁶, et s'illustre dans le soutien à la création dans le quartier du Montparnasse en fondant en 1946 le « Foyer des Artistes²⁷ », qu'il dote d'une « Galerie²⁸ », et deux ans plus tard, d'une revue *Montparnasse-Carrefour des Arts*²⁹. En octobre 1963, Marc Vaux se confie sur un nouveau projet, le « Centre Culturel Montparnasse, groupant restaurant, salle d'exposition, musée et aussi sans doute quelques ateliers pour artistes de passage³⁰ ». Le photographe a donc effectivement à cœur de voir revivre son quartier comme foyer artistique.

Dans ce contexte, quel regard l'« ami des artistes³¹ » porte-t-il sur les œuvres de la « Biennale des Jeunes » ? Alors que cette dernière se flatte de promouvoir l'art de la nouvelle génération artistique, le « vieux Marc Vaux » des années 1960 envisage-t-il cette jeune création sous le même angle que les artistes-membres du Foyer ? Par ailleurs, et outre la vie de son quartier, Marc Vaux a une longue pratique de la photographie de salon, dont nous avons souligné l'ampleur plus tôt : près de 2 000 plaques de verre reproduisant, entre autres, les expositions du Salon de la Société des Artistes Indépendants, du Salon de Mai, du Salon de la Nationale, du Salon d'Automne, du Salon de l'Art Libre³². Fait-il profiter les artistes de la Biennale de son expertise en la matière ? Ou, bien au contraire, se laisse-t-il influencer par le regard que les artistes eux-mêmes peuvent porter en retour sur son travail ? En somme, quelle position adopte-t-il, dans sa pratique photographique, vis à vis de l'art en train de se faire ?

Abordons, en effet, du point de vue pratique la « méthode Marc Vaux ». À son retour de la Grande Guerre, blessé au bras droit, le jeune homme de 23 ans n'est pas en mesure de

²⁶ Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI / Centre Pompidou, Descriptif détaillé du Fonds Marc Vaux, *op.cit.*

²⁷ De son nom complet « Foyer d'entraide aux artistes et aux intellectuels du 89 bld du Montparnasse ». *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI / Centre Pompidou, Descriptif détaillé du Fonds Marc Vaux, *op.cit.*

³⁰ DUFOUR Pierre, *op.cit.* p.3

³¹ *Ibid.*

³² Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI / Centre Pompidou, Descriptif détaillé du Fonds Marc Vaux, *op.cit.*

reprandre son métier de menuisier-ébéniste³³. Il rentre à l'École de rééducation professionnelle des mutilés de guerre et se forme à la pratique photographique, pour laquelle il s'était auparavant passionné³⁴. Paré de sa chambre optique achetée d'occasion, peut-être une *Gille Faller*³⁵ ou une *Erneman*³⁶, en tous les cas l'un de « ces énormes appareils qui nous font sourire aujourd'hui³⁷ », Marc Vaux, de retour au quartier du Montparnasse, débute sa carrière de photographe qu'il poursuivra jusqu'à la fin de sa vie, en 1971. Il se fournit en plaques de verre et en chimie photographique chez le « marchand de couleur³⁸ » : peut-être la maison Adam ? La droguerie, célèbre pour avoir fourni bien des artistes du XX^e siècle, était installée au 11 boulevard Edgar Quinet depuis 1898, soit à peine dix minutes à pied du 114 rue de Vaugirard. Un portrait familial appartenant aux archives de la société figure d'ailleurs en arrière plan la devanture du commerce, sur laquelle est parfaitement lisible l'enseigne « [P]roduits photographiques³⁹ ». Dès le début du siècle en effet, des gammes complètes de chimie de laboratoire photographiques ainsi que des plaques prêtes à l'emploi sont fabriquées par les usines Lumière. Proposées à la vente partout en France, elles stimulent de fait l'éclosion de petites entreprises de photographie professionnelle, telles que celle de Marc Vaux. L'économie y est fondée sur une productivité remarquable, grâce à la rapidité du procédé au gélatino-bromure d'argent : celui-ci devient, de fait, la technique de tirage la plus utilisée au XX^e siècle⁴⁰.

Parallèlement, arrive en 1963 sur le marché de la photographie le *Kodak Instamatic*, un appareil petit format dont la particularité est de se charger en pellicules souples de couleur. Léger et facilement transportable, l'*Instamatic* s'oppose en tous points à la chambre noire de Marc Vaux, une « encombrante boîte d'acajou et de cuivre⁴¹ ». Alors que la pratique de la

³³ CRESPELLE Jean-Paul, *La vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque 1905-1930*, Hachette, 1976, p.180

³⁴ Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI / Centre Pompidou, Descriptif détaillé du Fonds Marc Vaux, *op.cit.*

³⁵ Marque de chambre noire utilisant des plaques de verre de format 13×18 cm. Voir CARTIER-BRESSON Anne, *op.cit.* pp. 49-50

³⁶ Marque de chambre noire utilisant des plaques de verre de format 13×18 cm. Voir DENOYELLE Françoise, *Les Lumières de Paris, les usages de la photographie 1919-1935*, Paris, L'Harmattan, 1997, t.1, p.18.

³⁷ DUFOUR Pierre, *op.cit.* p.2

³⁸ Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI / Centre Pompidou, Descriptif détaillé du Fonds Marc Vaux, *op.cit.*

³⁹ ADAM Édouard, SOULAGES Pierre (préf.), et al., *Édouard Adam : itinéraire d'un marchand de couleurs à Montparnasse*, Paris, Chêne, 2011, p.15

⁴⁰ CARTIER-BRESSON Anne, *op.cit.* pp.37-38

⁴¹ CRESPELLE Jean-Paul, *op.cit.* p.180

couleur est en pleine expansion et aboutira, dix ans plus tard, à l'ouverture de la photographie au marché de masse⁴², Marc Vaux choisit de rester fidèle à la technique du noir-et-blanc sur plaque de verre, quand bien même celle-ci se trouve fort inconfortable aux nombreux déplacements en salons ou en ateliers dont il se destine pourtant⁴³. On s'interroge ainsi naturellement sur les enjeux de ce conservatisme technique : financiers ? qualitatifs ? affectifs ? à visée de conservation ? voire d'inscription dans un savoir-faire traditionnel ?

Cette étude ne prétend pas pouvoir donner réponse à chacune des questions que suscite le lot *Biennale de Paris*, mais s'efforcera en permanence de s'y confronter, afin de comprendre les tenants et les aboutissants de la démarche photographique qu'incarne cet ensemble. La connaissance de ces éléments, en effet, nous permettrait de mieux comprendre non seulement l'organisation de l'entreprise Marc Vaux mais également l'organisation de la Biennale elle-même, et ses enjeux.

C. Première analyse : l'œil du photographe

1. *Un protocole photographique*

Quiconque étudie le travail de Marc Vaux ne peut laisser échapper à son regard ces bordures en ruban adhésif blanc, cet outil à recadrer les reproductions une fois développées, et de ce que par conséquent elles entraînent — à savoir des hors-champs. Toutes les plaques ne donnent pas nécessairement à voir en dehors de leur cadre, mais il arrive que des éléments en marge soient clairement identifiables, notamment des objets ou des environnements. Ces détails sont précieux : ils témoignent du contexte de la prise de vue et nous renseignent sur la manière dont travaille Marc Vaux. Ces hors-champs sont aussi estimables en ce que Marc Vaux, justement, ne désire pas qu'ils soient reproduits : ils sont en « dehors du champ », en dehors du sujet⁴⁴. Ces espaces de la reproduction ne font pas l'objet d'une attention

⁴² BOULOUCHE Nathalie, « Couleur versus noir et blanc », *Études photographiques*, n°16, Mai 2005, [En ligne] <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/726> [consulté le 1^{er} mai 2018]

⁴³ Annonce publicitaire « Photographies d'œuvres d'art — Marc Vaux », Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Robert et Sonia Delaunay, DEL82.

⁴⁴ DUBOIS Philippe, « Le coup de la coupe : coupe spatiale », *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p.169

particulière du photographe au moment de la prise de vue, car ils ne sont en théorie à destination de personne, et visibles que par lui-même dans son laboratoire : les plaques de verres, après tirage, étaient en effet consignées dans sa cave. Les épreuves papier quant à elles, passeront sous le massicot de Louise Vaux⁴⁵. Or, ces espaces qui n'ont pas été retenus au recadrage, et qui dès lors disparaissent du champ photographique, y sont pourtant intrinsèquement liés, et doublent ainsi les photographies d'une « invisible présence⁴⁶ » : celle de l'installation de Marc Vaux, de ses choix de mise en place. C'est donc dans un rapport presque intime vis-à-vis de lui-même que nous abordons cette étude du hors-champ dans le lot *Biennale de Paris*.

Les composants identifiables hors du cadre, nous l'avons dit, nous apprennent beaucoup sur les modes opératoires du photographe. Certains détails reproduits en hors-champ se retrouvent en effet dans une même boîte d'une plaque à l'autre, en arrière-plan : un sol parqueté⁴⁷, un mur de briques⁴⁸, un encadrement de porte⁴⁹, des sonnettes⁵⁰, un compteur électrique⁵¹. On imagine de ce fait que Marc Vaux rassemble les œuvres dans un même lieu pour les reproduire : des bureaux administratifs comme le laissent à penser les armoires métalliques⁵² et les planchers chevronnés ; ou bien des réserves comme le suggèrent les sols en béton⁵³ et les palettes de transport⁵⁴. Pourrait-il s'agir des locaux de la Biennale elle-même ? Il semblerait que oui : les plaques 3/02 et 3/03 présentent en arrière plan un écriteau sur fond noir « Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Avenue du Président Wilson ». Ne peut-on d'ailleurs pas deviner, juste au dessus, au pochoir et en lettres capitales, les mots « DE PARIS » ?

⁴⁵ CRESPELLE Jean-Paul, *op.cit.* p.179

⁴⁶ DUBOIS Philippe, *op. cit.*, p.171

⁴⁷ Voir en annexes les plaques 2/10 et 3/04.

⁴⁸ Voir en annexes les plaques 1/02, 3/15 et 1/08.

⁴⁹ Voir en annexes les plaques 2/09, 3/02 et 3/05.

⁵⁰ Voir en annexes la plaque 1/08.

⁵¹ Voir en annexes la plaque 3/14.

⁵² Voir en annexes les plaques 2/01, 2/09 et 3/05.

⁵³ Voir en annexes les plaques 5/12 et 1/08.

⁵⁴ Voir en annexes les plaques 5/03, 5/05, 5/13, 5/06, et 5/15.

On en déduit ainsi que les œuvres sont donc déjà sur place (et non plus dans l'atelier), probablement même déjà sélectionnées par le jury et en attente d'être accrochées. De plus, Marc Vaux semble s'approprier un espace pour y installer sa chambre optique, et monter un « studio éphémère ». L'hypothèse semble se vérifier par la présence, notable sur certaines plaques, d'objets faisant office de chevalet : une chaise en bois⁵⁵, dont l'assise et le piétement sont parfaitement reconnaissables, ainsi qu'une malle en cuir⁵⁶. Cette dernière, notons-le, est extrêmement discrète, mais se perçoit aux moyens d'outils numériques de retouche photographique : en augmentant l'exposition et réduisant la densité, les coutures du coffre sont bien discernables⁵⁷. À noter que l'objet est également utilisé pour la prise de vue au sein d'autres salons que la Biennale⁵⁸, et doit être censément de la propriété de Marc Vaux : une valise pour déplacer son attirail de photographe professionnel.

Par ailleurs, un examen minutieux de la plaque 3/04 témoigne d'un hors-champ très riche d'informations. Premièrement, une inscription de Marc Vaux : écrite après développement sur le revers de la plaque, elle indique « Biennale de [?] ». Ensuite, la présence au sol d'un parquet, qui nous renseigne sur l'orientation de l'œuvre — confirmée par l'épigramme « Zendroudi » en partie inférieure du tableau. Enfin, dans la pénombre de l'arrière-plan, se distingue un motif d'arcs croisés. La retouche numérique de la luminosité permet de reconnaître un fragment d'une autre œuvre reproduite par Marc Vaux : la plaque 3/05, soit la suivante⁵⁹. L'œuvre photographiée en plaque 3/05, se trouvait donc directement à l'arrière de celle reproduite en plaque 3/04, dans un enchaînement pratique. On ressent donc ici une certaine vitesse d'exécution, un souci d'efficacité propre à l'économie de la photographie professionnelle.

L'observation du lot *Biennale* dans son ensemble souligne que cette rapidité d'exécution s'accompagne d'un systématisme dans la prise de vue. Nous avons évoqué plus tôt la frontalité caractéristique des photographies de Marc Vaux, l'absence de mise en scène

⁵⁵ Voir en annexes les plaques 3/12, 3/13, et 3/14.

⁵⁶ Voir en annexes la plaque 4/07 et 4/05.

⁵⁷ Voir en annexes la comparaison des hors-champs n°1.

⁵⁸ On reconnaît aisément la malle en cuir sur certaines reproductions de la boîte « 76^e exposition de la Société des Artistes Indépendants, Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, Paris, 8^e arr., 10 avril - 8 mai 1963 », Centre Pompidou / MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV 2483. Voir en annexes la comparaison des hors-champs n°1.

⁵⁹ Voir en annexes la comparaison des hors champ n°2.

ou de sophistication. Il faut bien comprendre ici que si ces marques traduisent effectivement la volonté du photographe, qui, par exigence professionnelle, tente de s'effacer derrière l'œuvre, on ne peut toutefois délibérément parler de « neutralité ». Il apparaît en effet, et en regard de la théorie contemporaine en photographie, que le concept d'objectivité en photographie est irrémédiablement faussé. Car l'empreinte lumineuse, qui caractérise l'essence-même de la pratique, ne serait en fait réellement « pure » qu'au cours du seul instant de l'exposition proprement dite. En effet, le « signe de réalité » que constitue cette trace chimique — l'assombrissement des sels d'argent au contact de la lumière —, s'il résulte d'une objectivité somme toute « naturelle », est en vérité toujours lesté de charges « culturelles », préméditées, avant et après le geste de déclenchement : le choix du sujet, le type d'appareil, du temps de pose, de l'angle de vue, puis tous les choix techniques pour procéder au tirage, sans parler des circuits de diffusion dans lesquels circulera le cliché. C'est pourquoi l'idée d'une souveraineté objective et mécanique de l'appareil photographique sur son sujet est finalement toujours reléguée à l'intentionnalité de celui qui en actionnera l'obturateur⁶⁰. Il convient dès lors de replacer la pratique de Marc Vaux à l'aune de ce raisonnement, et de comprendre que ces marques de « neutralité » ne sont en fait que le résultat d'une manœuvre entièrement réfléchie, et par conséquent, tout à fait singulière. Elles sont notamment le reflet des réalités techniques et financières de l'entreprise Marc Vaux : « la plus importante photothèque d'art contemporain⁶¹ » n'a pas de temps à perdre si elle souhaite le rester, et le minimalisme est de rigueur pour la prise de vue.

On constate par ailleurs que les reproductions 1/03, 2/01, 3/01, 4/03, 4/07 5/14, pour ne citer qu'elles, sont caractérisées par une forte luminosité dans leur angle supérieur gauche. Cet effet est assurément celui d'un projecteur que Marc Vaux aura installé dans son « studio éphémère ». Cette lumière latérale, systématique, est également le témoin d'un mode opératoire immuable, issu d'une longue expérience. On soulève néanmoins les limites de l'éclairage de côté, qui tend à modifier les nuances colorimétriques des œuvres et nuit de fait à leur lisibilité. Cela est très sensible sur la plaque 4/09 : les tonalités de gris du tableau, le damier, mais aussi le monochrome, sont très inégales entre les deux extrémités alors qu'il

⁶⁰ DUBOIS Philippe, « De la vérissimilitude à l'index » et « L'acte photographique », *op.cit.*

⁶¹ Annonce publicitaire « Photographies d'œuvres d'art — Marc Vaux », Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Robert et Sonia Delaunay, DEL82.

s'agit selon toute apparence d'une même nuance. C'est à peine si l'on distingue les détails de la partie inférieure droite.

2. *Du noir-et-blanc et du verre*

Âgé de 68 ans, Marc Vaux se déplace donc encore « au salon⁶² », et c'est avec tout son attirail photographique qu'il se rend au MAMVP pour enregistrer l'art du moment, l'art présenté à la Biennale de Paris. Si les intentions de prise de vue ne nous sont pas encore évidentes (commande ? intérêt professionnel ?), la démarche, elle, nous l'évoquons plus tôt, induit tout de même des questionnements, qui semblent trouver réponse dans le contexte historique des années 1960.

Certes, le choix du noir-et-blanc pour la reproduction d'art, privant donc délibérément son sujet de sa dimension colorée à l'heure où pourtant s'épanouit la technique de la chromophotographie, nous apparaît aujourd'hui au mieux comme une idée malheureuse, au pire comme un véritable non-sens. Mais le jugement est hâtif, voire anachronique. Il faut en effet considérer le décalage entre la technologie effectivement disponible et sa prise en main par les professionnels ou les amateurs. La retranscription des couleurs en photographie résulte d'un processus chimique complexe, impliquant une formation technique et une sensibilité certaine à la perception des couleurs. Cela nécessite un savoir-faire tout à fait différent de celui du noir-et-blanc, en particulier en ce qui concerne les temps de pose, et notre photographe n'en a vraisemblablement pas la compétence.

Il s'avère par ailleurs que dans les années 1950, à l'arrivée de la chromophotographie sur le marché, le noir-et-blanc prend conscience de sa propre identité, et s'assimile à une pratique humaniste et symboliste de la photographie. Par différenciation, le noir-et-blanc devient le signe d'une résistance face au glissement vers la culture de masse et le monde des médias. Car c'est bien au monde de l'amateur qu'appartient la photographie couleur et, très vite, s'opère une hiérarchie qualitative et artistique entre les deux pratiques. Le noir-et-blanc recouvre une dimension créative et élitiste en comparaison à la pratique de la couleur, jugée commerciale et triviale. La justesse des tirages chromatiques, de plus, est aussi très mauvaise jusque dans les années 1960 et 1970 : les tonalités sourdes, les contours baveux, les

⁶² *Ibid.*

aberrations chromatiques font l'argument d'une détraction théorisée, soulignant l'anti-réalisme face au noir-et-blanc, alors beaucoup plus fiable⁶³. La chromophotographie s'insère ainsi sur le plan esthétique dans une catégorie dépréciative, au profit du noir-et-blanc, triomphant au sommet de la hiérarchie du genre. S'ajoutent enfin les contraintes techniques édictées par le monde de l'édition et de la presse, qui privilégient encore la similitravure pour illustrer ses articles, et donc la photographie monochrome jusque dans les années 1990⁶⁴.

En ce qui concerne la « fidélité » de Marc Vaux pour la chambre optique, il y a fort à penser que ce dernier en appréciait la supériorité du piqué. En effet, la photographie sur verre, très qualitative, n'a rien à envier aux pellicules souples de petit format d'après-guerre, encore trop peu perfectionnées et au rendu imprécis. Beaucoup de photographes professionnels de la seconde moitié du siècle et disposant d'un studio ont donc une prédilection pour la chambre⁶⁵, qui offre un rendu extrêmement détaillé, atout bien entendu primordial pour la reproduction d'art. Bien que fragile et lourde, la plaque de verre présente tout de même des avantages dont Marc Vaux n'a sans doute pas voulu se défaire : le tirage par simple contact entre la plaque et le papier, notamment, qui permet ainsi d'obtenir une image du même format que le négatif, et il garantit donc une rapidité d'exploitation. Sur le plan conservatif, enfin, et sous réserve d'être correctement conditionné pour en éviter le bris ou les rayures, le verre constitue le garant d'une image impérissable, à la différence du celluloïd, instable et extrêmement vulnérable car sensible aux variations de température, voire inflammable.

Aussi, par un phénomène naturel d'auto-régulation, Marc Vaux choisit de se consacrer tout à sa maîtrise du noir-et-blanc, de même que beaucoup d'artistes et de professionnels ne se risqueront pas à la couleur⁶⁶ avant les années 1970, période où cette dernière se voit enfin légitimée sur le plan artistique⁶⁷.

⁶³ BOULOUCH Nathalie, *op.cit.*

⁶⁴ JOFFREDO Loïc, « La fabrication de la presse : L'image comme vecteur d'information s'impose dans la presse du XIX^e siècle », *La Presse à la Une* [Exposition virtuelle] : BnF, 2012 <http://expositions.bnf.fr/presse/arret/07-2.htm> [consulté le 1^{er} mai 2018]

⁶⁵ DENOYELLE Françoise, *op.cit.*

⁶⁶ KEMPF Jean, « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, n°105, Mars 2005 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-3-page-110.htm> [consulté le 1^{er} mai 2018]

⁶⁷ BOULOUCH Nathalie, *op.cit.*

3. *Sculpter la lumière*

Le « noir-et-blanc », comme on aime à l'appeler bien qu'il s'agisse davantage de « niveau de gris », s'il ne permet pas d'exalter la réalité chromatique de son sujet, a cette caractéristique d'en souligner les aspérités, les points de saillie, que peut-être le mimétisme de la photographie colorée n'aurait pas tant rehaussé. La couleur en effet, reconnaît Michel Pastoureau « perturbe parfois le regard, empêche de discerner les contours, de bien identifier les figures⁶⁸ ». C'est pourquoi, face à la photographie noir-et-blanc, notre œil, habitué à associer les formes à la couleur va, par « carence chromatique », se reporter à la ligne, à la « graphie » de la lumière, de la *photos*⁶⁹. La pratique analogique de la photographie s'attache en effet à imprimer cette lumière : l'image obtenue constitue l'empreinte, le signe⁷⁰ d'une exposition à l'action des rayons solaires sur une surface sensible.

Les photographies de Marc Vaux se prêtent tout à fait à l'expérience. La plaque 5/05, en particulier, est extrêmement marquée par la ligne. D'une part bien sûr, par son sujet : une œuvre de format carré, présentant un réseau serré de stries faisant penser à du carton ondulé, regroupées en différentes zones formant un disque, et dont le seul décalage des lignes entre chacune de ces zones provoque des effets optiques animant la surface, la lumière réfléchissant différemment selon la position des rayures et leur nombre. Il s'agit selon toute apparence d'une œuvre issue de la mouvance cinétique qui se développe dans la période des années 1960, en Occident, mais aussi en Amérique Latine⁷¹, et dont la Biennale se fait l'une des représentantes, notamment sous la houlette du collectif GRAV et du critique d'art Franck Popper⁷². À cette recherche expérimentale du mouvement virtuel, s'ajoutent, d'autre part, les conditions de prises de vue que choisit Marc Vaux pour reproduire l'œuvre. Ce dernier, en privilégiant l'aspect frontal de l'angle de prise de vue ainsi qu'une source de lumière latérale, fait ressortir les stries de la surface de l'œuvre, qui se détachent par leurs ombres portées. Il

⁶⁸ PASTOUREAU Michel, *Les Couleurs de nos souvenirs*, Paris, Éditions du Panama, 2010, p. 114.

⁶⁹ Du grec *photos*, « Lumière », 2018, dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne] <http://www.cnrtl.fr/etymologie/photographie> [consulté le 1^{er} mai 2018]

⁷⁰ DUBOIS Philippe, *op.cit.*

⁷¹ LEMOINE Serge (dir.), *L'art moderne et contemporain : peinture, sculpture, photographie, graphisme, nouveaux médias*, Paris, Larousse, 2007, pp.206-209

⁷² Marion Hohlfeldt, « L'Œuvre collective du GRAV : le labyrinthe et la participation du spectateur », *Critique d'art*, n°41, Printemps/Été 2013, [En ligne] <http://journals.openedition.org/critiquedart/8334> [consulté le 1^{er} mai 2018]

établit ainsi un jeu de clair-obscur marqué, que renforcent bien sûr les tonalités du noir-et-blanc, des valeurs de gris modulant formes et nuances. Ce qui est donc particulièrement intéressant dans cet exemple, est la manière dont Marc Vaux nous fait comprendre le jeu optique qui s'opère dans l'œuvre. Pour une même surface en effet, sa perception par l'œil en sera toujours singulière selon la réflexion des rayons lumineux, et donc du placement du spectateur vis-à-vis de l'œuvre. Imaginons une reproduction où l'œuvre aurait été uniformément éclairée, où les ombres portées auraient été extrêmement régulières, notre perception en aurait certainement été toute autre, car dès lors, comment différencier, à travers une reproduction, un réseau d'ombres égales d'un ensemble homogène de lignes tracées par exemple au graphite ? L'effet optique n'en serait pas exacerbé.

Cette observation s'applique à d'autres reproductions de Marc Vaux, comme les plaques 2/13 et 4/04, et 5/03 et 2/08. Les deux premières reproduisent chacune des peintures, dont la touche expressive est traduite par cette lumière latérale et les forts contrastes produits par les ombres portées. Certains gestes imprimés dans la couche picturale de la plaque 2/13, des zébrures en partie haute notamment, seraient estompés dans une photographie en couleur. On remarque d'ailleurs que pour cette œuvre, Marc Vaux a réalisé deux plaques, dans une recherche évidente de contraste. Les reproductions 5/03 et 2/08 se caractérisent quant à elles par un tumulte optique : les nombreux motifs, privés de leurs nuances colorées, sont visuellement aplanis par le noir-et-blanc, et procurent une impression d'unité dans leurs lignes et dans leurs formes. En cela, la technique photographique de Marc Vaux, dans un parti-pris très graphique faisant ressortir la touche de l'artiste, s'apparente à une sculpture de la lumière — perspective qui rejoint finalement notre propos sur son approche « singulièrement systématique ».

* * *

Alors que cette première analyse nous permet de mieux cerner l'étonnante personnalité de « Marc Vaux–photographe », à la manière d'une première rencontre, il s'avère que le second paramètre de notre étude nous échappe encore : la Biennale de Paris. Beaucoup de questions restent en suspens, à commencer par l'intentionnalité à l'origine de la création du lot *Biennale de Paris*.

Pour alimenter cette réflexion nous nous attacherons à l'identification des œuvres reproduites dans le lot, ainsi que des biennales auxquelles elles se rapportent, et d'en déduire les enjeux inhérents à leur reproduction photographique. Nous essaierons également autant que possible de comprendre les rapports qu'entretient Marc Vaux avec l'organisation, les artistes, voire avec le public de la Biennale — et inversement, les rapports que la Biennale peut entretenir avec la photographie elle-même. Nous nous appuierons pour ce faire sur les sources primaires que constituent les catalogues officiels de la Biennale, mais également le Fonds d'archive éponyme conservé aux Archives de la Critique d'Art⁷³, ainsi que des archives du la Délégation aux Arts Plastiques et de la Direction Générale des Arts et des Lettres au sein du Ministère des Affaires culturelles, conservées aux Archives Nationales. Ces ressources seront croisées avec les archives de presse et multimédia que nous aurons consultées à l'INAthèque⁷⁴ et à la Bibliothèque Kandinsky.

⁷³ Nous remercions à cet égard Mesdames Nathalie Boulouch et Laurence Le Poupon pour l'accueil qu'elles ont su nous réserver au sein des Archives de la Critique d'Art.

⁷⁴ Nous remercions l'ensemble de l'équipe de l'INAthèque pour sa disponibilité et le soutien technique dont elle nous a fait bénéficier au cours de la consultation des archives multimédia.

Chapitre II.

A. Enjeux d'une illustration de la Biennale

De son nom officiel, « Association pour la Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes » (AFMBIJA), la Biennale de Paris voit le jour en 1958-1959 sous l'égide de Raymond Cogniat⁷⁵ et du Ministère des Affaires Culturelles nouvellement créé⁷⁶. Son ambition : exposer sur le territoire français la pratique artistique dans toute sa diversité, au travers d'un panorama éclectique de la jeune création. La première Biennale, qui se déroule du 2 au 25 octobre 1959 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, présente ainsi près de huit cents œuvres issues de quarante pays différents et dont les artistes sont âgé·e·s de 20 à 35 ans exclusivement⁷⁷. Une telle initiative en matière culturelle ne s'impose toutefois pas par hasard. Dans une interview télévisée à propos de la Biennale 1965, Raymond Cogniat en explique la genèse :

[La Biennale de Paris] est née en 1959, peut-être d'une série de réflexions à la fois personnelles et un peu extérieures. D'une part, l'intérêt qu'il me semble toujours y avoir d'interroger cette jeunesse, savoir ce qu'elle attend et ce qu'elle cherche, et d'autre part, la nécessité de créer à Paris un lieu permanent, tout au moins régulier, de rencontres, à un moment où les confrontations internationales à l'étranger se multipliaient et semblaient laisser croire que la France se désintéressait de cet internationalisme. La Biennale des jeunes m'a parue être un moyen de concrétiser des aspirations, très différentes, et de montrer que Paris a encore assez d'éclat et de prestige pour que les idées neuves puissent fructifier.⁷⁸

⁷⁵ Raymond Cogniat (1896-1977), critique d'art, inspecteur principal des Beaux-Arts de 1943 à 1966, fondateur du Syndicat des professionnels de la presse artistique et de l'Association internationale des critique d'art en 1948, commissaire de la France à la Biennale de Venise de 1950 à 1962, fondateur et délégué général de la Biennale de Paris de 1959 à 1965.

⁷⁶ LAVAU KRystel, *Biennale de Paris, 1959-1985 : éléments monographiques*, Mémoire de Maîtrise d'histoire de l'art, sous la direction de Jean-Marc Poinsot, Rennes, Université Rennes 2-Haute-Bretagne, UFR des Arts, soutenu en 1992.

⁷⁷ Règlement de la Biennale de Paris, 1965, Archives Nationales, Culture, Délégation aux arts plastiques ; Sous-direction de la formation, des productions artistiques et des achats, Bureau des achats (1882-1980), Salons - Expositions, 19860306/7

⁷⁸ *Les expositions, Art actualité, Magasine des arts de l'actualité télévisée*, 1965, émission de télévision diffusée le 10 octobre 1965, durée 13min 45sec, animée par Adam Saulnier, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, Institut National de l'Audiovisuel, Archives TV Pro, CAF97001016.

En effet, la Biennale naît du contexte particulier de la France à la fin des années 1950. Celui politique, d'une part, d'un pays en guerre sur son propre territoire, car menacé de perdre l'Algérie française. Celui culturel, d'autre part, d'un pays dont la suprématie artistique est remise en cause lors des événements culturels d'envergure que sont les Biennales de Sao Paulo et de Venise⁷⁹, et dont le titre de « capitale des arts » est passé aux mains américaines⁸⁰. Ainsi « blessée »⁸¹, c'est donc en attitude défensive que réagit la France en organisant une manifestation en terrain connu mais à l'échelle internationale, où elle pourra redonner à Paris la place qui était sienne⁸². Le choix d'un événement consacré exclusivement à la jeune création est non seulement un critère de différenciation vis à vis des autres manifestations internationales⁸³, mais aussi le moyen de faire état de la nouvelle génération française, et de regagner de la légitimité dans l'avant-garde artistique⁸⁴. Le rôle assigné à la représentation étrangère à la Biennale constitue ainsi celui d'un faire-valoir pour la participation française⁸⁵. Le succès de l'événement se confirme d'ailleurs tout le long de la première décennie, au cours de laquelle les sections se multiplient, jusqu'à l'édition de la sixième Biennale, où, fragilisée par la crise idéologique de Mai 68, l'organisation se trouve dans la nécessité de revoir sa structure⁸⁶.

Dès lors, la diffusion médiatique d'une telle manifestation, par la presse mais également par l'édition de catalogues, apparaît comme un enjeu majeur, venant appuyer une politique de rayonnement culturel. Il s'agit là d'un processus de légitimation des choix opérés par la Biennale, à commencer par les œuvres qu'elle représente. Contrairement à une exposition d'art ancien, dont la qualité est communément admise puisque issue d'une sélection de la critique et de l'histoire, le salon d'art contemporain, quel qu'il soit, va davantage rechercher la reconnaissance des artistes qu'il présente, une caution vis à vis du

⁷⁹ JEAN Justine, *op. cit.*

⁸⁰ Serge Guilbaut, Comment New-York vola l'idée d'art moderne GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne – Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Hachette littératures, 1983

⁸¹ JEAN Justine, *op. cit.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ LAVAU KRystel, *op. cit.*

⁸⁴ JEAN Justine, *op. cit.*

⁸⁵ SISSIA Julie, « Regards critiques, regards idéologiques : les deux Allemagnes à la Biennale de Paris », intervention orale dans le cadre du séminaire *1959-1985, au prisme de la Biennale de Paris*, [Vidéo en ligne] Carnet de recherche en ligne de l'INHA : <https://bdp.hypotheses.org/407> [consulté le 1^{er} mai 2018]

⁸⁶ LAVAU KRystel, *op. cit.*

public. Or, les années 1960 se caractérisent par une domination très forte de l'image, dans laquelle la culture populaire trouvera sa foi. Publicité, photo-reportage, télévision, cinéma sont autant de médias dont le genre est renouvelé à la sortie de la seconde guerre mondiale, dans le contexte hégémonique de la puissance culturelle américaine⁸⁷. Cet impact visuel va également marquer le champ de l'histoire de l'art, et alors que près de dix ans plus tôt, Malraux publiait son *Musée imaginaire*⁸⁸, la photographie d'art contemporain devient l'instrument du discours le concernant⁸⁹, dans l'idée que ce qui est photographié, en un sens, est toujours digne d'intérêt. C'est ainsi que l'article 16 du règlement de l'exposition de 1963 accorde à la Biennale les droits d'image des œuvres dont elle aura la « responsabilité » :

La Biennale sera autorisée :

- à permettre la reproduction des oeuvres dans toutes les publications consacrées à la Biennale.
- à faire reproduire en noir ou en couleurs par des maisons qualifiées les œuvres exposées.
- à vendre ces reproductions à l'intérieur de l'exposition.

Les maisons qui exécuteront pour leur propre compte des photographies en noir ou en couleurs seront tenues, même après autorisation préalable de la Biennale, de déposer au secrétariat de l'exposition trois exemplaires de chaque photographie⁹⁰.

Mais outre la légitimation des œuvres qu'elle expose, la « Biennale des Jeunes » se doit aussi d'affirmer sa propre identité. Et si elle ne peut se porter garante du « bon goût » — la qualité des sélections ne dépend en effet que du choix des commissaires nationaux et des jurys français, le Délégué Général ne pouvant s'y opposer⁹¹ — elle mise en revanche sur l'assurance de son caractère expérimental⁹², son rapport aux nouvelles tendances, « dans un

⁸⁷ LEMOINE Serge, « 1960 - 1980 : La transformation », *op. cit.* pp.189-205

⁸⁸ MALRAUX André, *Les voix du silence — Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. Idées / Arts, 1965

⁸⁹ MORAS, Arthur de, *Réflexions sur l'utilisation de la photographie dans les catalogues de vente de prestige et d'importantes collections d'art moderne et contemporain depuis les années 1960*, Mémoire d'étude, 1^e année de 2^e cycle, École du Louvre, sous la direction de Didier Schulmann et Rémi Parcollet, soutenu en 2012, p.53

⁹⁰ « Extrait du règlement de la Biennale 1963 », Article 16, Chapitre « Responsabilités de la Biennale », article « photographie », *Perspectives*, n°15, Décembre 1962

⁹¹ LAVAUZ Krystel, *op.cit.*, p.53

⁹² Préface catalogue de 1963 : « Pour conclure, il reste à répéter aux visiteurs que nous n'avons pas la prétention de révéler tous les deux ans, quelques hommes de génie. Notre dessein est plus simplement de créer un lieu où ceux-ci, s'ils existent, puissent se manifester ». *Troisième Biennale de Paris*, *op.cit.* p.10

esprit de haute compréhension⁹³ ». La communication visuelle du « pari sur l'avenir⁹⁴ » que symbolise la Biennale, permet ainsi de pointer cette attitude résolument contemporaine, et de singulariser sa position vis-à-vis de la scène culturelle internationale. En effet, les autres biennales d'art que sont celles de Venise et de Sao Paulo, se voient reprochées de n'exposer que des artistes « consacrés⁹⁵ ». Nous ne saurions qu'insister, enfin, sur la valeur d'archive qu'incarne la diffusion médiatique, en particulier dans le domaine éditorial. Car c'est bien là que se cristallise le principal enjeu d'une illustration de la Biennale : à quoi le catalogue d'art contemporain n'est-il pas assigné, si ce n'est à un enregistrement à destination de la postérité, dans une volonté d'inscription dans l'histoire de l'art⁹⁶ ? Par le biais de la photographie, cela est au demeurant d'autant plus aisé. Car en effet, si celle-ci relève bien du « document » par son caractère analogique, c'est à dire de « ce qui apporte un renseignement, une preuve⁹⁷ », elle tend par ailleurs à faire de ce témoignage, qu'elle représente *tel qu'il existe*, une identité-propre, autrement dit un « monument », pour reprendre le terme de Barthes⁹⁸.

Au prisme d'une rivalité culturelle et d'un désir de reconnaissance, la photographie, mais aussi la télévision, incarnent ainsi, pour ce contexte, une valeur documentaire et illustrative, en tant que témoignage sensible d'une réalité. Dans ces circonstances, et qu'elles soient destinées à la publication, à une exploitation par les artistes participant-e-s, ou encore reléguées aux archives de l'institution, il convient de considérer les reproductions de Marc Vaux comme l'un des maillons de la grande chaîne de légitimation française sur la scène artistique internationale.

⁹³ « Extrait du règlement », *Première biennale de Paris. Manifestation biennale et internationale des Jeunes Artistes du 2 au 25 octobre 1959*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, s.e., 1959.

⁹⁴ LAVAUZ Krystel, *op. cit.* p.47

⁹⁵ JEAN Justine, *op. cit.* p.17

⁹⁶ LEINMAN Colette, « Le catalogue d'art contemporain », *Marges*, n°12, 2011, [En ligne] <http://journals.openedition.org/marges/408> [consulté le 1^{er} mai 2018]

⁹⁷ « Document », 2018, dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne] <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/document> [consulté le 1^{er} mai 2018]

⁹⁸ DURAND Régis, « Document et monument », *La Part de l'ombre : essais sur l'expérience photographique*, Paris, la Différence, 1990, p.27

B. Les Archives de la Critique d'Art

1. *Le Fonds Biennale de Paris 1959-1985 : une source primaire*

C'est aux Archives de la Critique d'Art, à Rennes en Bretagne, qu'il faut se rendre pour pénétrer au cœur de l'événement que constitue la Biennale⁹⁹. Car c'est bien en examinant une à une ses annales que l'on en saisit l'ampleur : constitué de près de 70 mètres linéaires de documentation, le Fonds *Biennale de Paris 1959-1985* recueille un véritable « vivier » d'archives, et autant de témoignages de l'effervescence de cette scène artistique.

Le fonds d'archives se structure par années, qui recourent des « dossiers de participations », par pays, des « dossiers de manifestations annexes » et des « dossiers administratifs ». Au sein des « dossiers de participations » sont classés les formulaires d'inscription de chaque artiste¹⁰⁰, ainsi que des dossiers plus divers, regroupant la correspondance, des biographies d'artistes, des attributions de bourses de séjour et/ou des achats d'État. Les « dossiers administratifs » concernent la préparation des Biennales et regroupent des dossiers par fonction : montage de l'exposition (plans, devis et factures, suivi des travaux), communication (devis et factures d'impression des catalogues, invitations et affiches), intendance (gestion du personnel, gestion financière, bilans, conseils d'administration). Les « dossiers de manifestations annexes », plus disparates, concernent les expositions organisées par et dans le cadre de la Biennale, mais en dehors de la compétition qui se joue entre les artistes et les participations nationales¹⁰¹. Ces manifestations font l'objet d'une notice en fin de catalogue, et sont commissionnées par un critique d'art. Les dossiers d'archives sont donc assez hétéroclites en fonction de chaque manifestation, mais regroupent souvent des biographies d'artistes, de la correspondance, et des documents de teneur administrative. Ces archives rassemblent donc autant de documents rares et uniques, recelant probablement des éléments de nature à éclairer tant les photographies de Marc Vaux que le contexte de leur prise de vue.

⁹⁹ Les archives du Fonds Biennale de Paris conservé à la Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI / Centre Pompidou, ont pour champ chronologique 1971-1985, période qui ne concerne pas notre sujet.

¹⁰⁰ Voir reproduction en annexes.

¹⁰¹ À ne pas confondre avec les expositions parallèles non officielles qui ont lieu dans Paris au même moment.

2. *Identification des œuvres*

Ce sont les « dossiers d'artistes » qui nous ont permis de poursuivre le processus d'identification des œuvres et des artistes enclenché par la Bibliothèque Kandinsky¹⁰². Mais avant de s'engager dans l'exploration des troisième, quatrième et cinquième Biennales, une première précaution nécessitait de rendre compte de l'implication ou non de Marc Vaux aux Biennales antérieures ou ultérieures à notre champ d'étude. Si les éditions de 1959 et 1969 sont vierges de toute trace de Marc Vaux, les archives ont cependant révélé 4 tirages papier de notre photographe pour l'édition de 1961, reproduisant trois œuvres du peintre et graveur costaricain Juan Luis Rodriguez-Sibaja ainsi qu'une sculpture du français Guy Lartigue. Notons toutefois que ces reproductions n'ont pas leur équivalent en plaques de verre dans notre lot *Biennale*, et que par leur nombre restreint, elles se distinguent de ce corpus, beaucoup plus important numériquement et garant d'une certaine unité dans le contexte de prise de vue¹⁰³. De plus, leur place en tant que photographies par Marc Vaux dans l'ensemble des reproductions de 1961 conservées aux Archives de la Critique d'Art, est extrêmement minoritaire vis à vis des autres photographes d'art représentés. Notre hypothèse concernant ces nouvelles épreuves est qu'elles ont été fournies par les artistes eux-mêmes à la Biennale, hypothèse qui tend à être confirmée par la présence de boîtes au nom de Guy Lartigue¹⁰⁴ et de « Rodriguez¹⁰⁵ » dans le Fonds *Marc Vaux*, et au sein desquelles on retrouve effectivement les plaques de verre initiales¹⁰⁶. Soulignons que ces plaques induisent des contextes de prise de vue tout à fait différents de ceux de notre sujet d'étude (en extérieur ou en atelier, en présence de l'artiste), et que, plus qu'au *Lot Biennale de Paris*, elles se rattachent davantage avec les autres reproductions de leurs boîtes, dans une unité esthétique. Il s'agit donc de photographies supplémentaires, que l'on considère comme auxiliaires au lot *Biennale*, mais qui nous permettent par conséquent d'en confirmer la tranche chronologique « 1963-1967 », et qui sont en mesure de nous informer que la Biennale de Paris reçoit bel et bien des photographies par les artistes qu'elle représente.

¹⁰² Un tableau récapitulatif est retranscrit en annexes.

¹⁰³ Cf. Chapitre I, C., 1. « Un protocole photographique » p.20

¹⁰⁴ Centre Pompidou / MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV0847-0852 au nom de « Guy Lartigue »

¹⁰⁵ Centre Pompidou / MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV5294-5296 au nom de « Rodriguez »

¹⁰⁶ Plus précisément, les boîtes MV5295 et MV0581.

En ce qui concerne les éditions de 1963, 1965 et 1967, la démarche d'identification a consisté dans un premier temps en une étude comparative des épreuves appartenant au Fonds *Biennale de Paris* et des plaques de verre du Fonds *Marc Vaux*. Prenons à titre d'exemple la plaque 2/05, dont la reproduction par Marc Vaux était vierge de tout indice : pas de signature de l'artiste ni d'annotation sur le verre, aucun hors-champ déterminé. La mise en parallèle de la plaque de verre avec les photographies des dossiers de participation de l'année 1963 a permis de la rapprocher avec son tirage, dont le revers est marqué du cachet de notre photographe, mais rend également compte du nom de l'artiste, de son pays de participation et du numéro de l'œuvre qu'il présente — en l'occurrence, ici, une peinture de Rodolfo Nieto-Labastida, *Figure noire*, de 1962, et présentée à la Biennale de 1963 dans la section mexicaine.

Le Fonds *Biennale de Paris 1959-1985* nous a ainsi permis de mettre au jour 70 tirages cachetés sur leur verso du tampon « PHOTO Marc Vaux / 114 bis, Rue de Vaugirard / PARIS-VIe - Tel. LITtré 90-01¹⁰⁷ ». De cette réciprocité entre les plaques du lot *Biennale* et les épreuves papier retrouvées dans les archives, nous tirons ainsi deux constats importants. Celui, d'une part, que les œuvres photographiées par Marc Vaux sont celles effectivement présentées aux différentes Biennales des années 1960 — fait dont nous étions jusqu'alors incertain-e-s¹⁰⁸. Celui, d'autre part, d'une relation directe entre les photographies de Marc Vaux et l'administration de la Biennale, puisque c'est bien dans les archives de l'association que les tirages sont conservés — et donc qui exclut de ce fait l'hypothèse d'une commande directe des organes de la presse artistique à Marc Vaux.

Au sein des 70 tirages, par ailleurs, nous avons pu déterminer le cartel de 45 nouvelles œuvres reproduites par Marc Vaux, venant ainsi compléter les 43 plaques préalablement identifiées. Parmi elles, 17 ne correspondent à aucune plaque du lot *Biennale*, mais reproduisent des œuvres présentées en 1961 (4 épreuves, que nous évoquions ci-dessus), 1963 (9 épreuves), 1965 (trois épreuves) et 1967 (une épreuve). Ces 17 photographies, nouvelles à nos yeux, trouvent parfois leur écho dans les annexes illustrées des catalogues : c'est le cas, entre autres, d'une sculpture d'Ervin Patkai, *Muraille* (Biennale 1963), ou d'une huile sur toile de Rodolphe Perret, *Peinture* (Biennale 1965). L'absence des négatifs sur verre dans le

¹⁰⁷ Voir reproduction en annexes.

¹⁰⁸ Cf. Chapitre I., B., 1 « Le postulat "Biennale de Paris" », p.13

lot *Biennale de Paris* peut s'expliquer simplement par la cession des plaques à leur commanditaire, une erreur de classement au cours des différentes manipulations du fonds, voire par un accident occasionnant la perte ou la détérioration de la plaque de verre. Quoiqu'il en soit, ces épreuves seront analysées au même titre que les photographies initiales du lot *Biennale*, en ce qu'elles participent pleinement du témoignage d'un contexte de production.

À l'issue de ces recherches, nous sommes donc parvenu-e-s à identifier la quasi-totalité des œuvres reproduites dans le lot *Biennale*. En ce qui concerne les 4 plaques encore non déterminées, plusieurs hypothèses s'offrent à nous.

La première plaque, n°1/01 figure une peinture de paysage : une vue de Venise vraisemblablement, peinte à l'aquarelle ou au lavis, techniques dont on reconnaît les traces occasionnées par la peinture fortement diluée. À défaut d'indices à son sujet — aucune signature, ni date — il nous est difficile d'analyser sa présence au sein du lot. Nous supposons ainsi que cette œuvre ne fut jamais présentée à la Biennale, et qu'il s'agit d'une erreur de classement de la part de Marc Vaux : on retrouve en effet dans le répertoire numérique du Fonds la présence d'une boîte intitulée *XVI^e Salon du dessin et de la peinture à l'eau, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 7 oct - 1er nov 1964*. Cette erreur du photographe, occasionnée par la confusion des dates — la même période que la Biennale de 1963, à un an près — et du lieu similaire, paraît plausible. Notons qu'en outre, la plaque est placée tout au début du lot, comme si elle venait d'y avoir été replacée.

En ce qui concerne les secondes et troisième plaques indéterminées, nous n'avons pas beaucoup plus d'éléments indicateurs que la pour la première. La seconde plaque, n° 2/07¹⁰⁹ représente une sorte d'assemblage : dans un cadre de bois posé au sol, à l'angle de deux murs, sont fixés des pans de textiles imprimés de motifs décoratifs, peut-être des vêtements ou du linge domestique. Par l'utilisation d'objets issus du quotidien, l'œuvre paraît s'inscrire dans la sillon du Nouveau Réalisme français¹¹⁰, révélé notamment à la première Biennale de Paris¹¹¹ et dont le manifeste est signé en octobre 1960 par ses représentants¹¹². Aussi, nous ne

¹⁰⁹ À noter que cette plaque comporte un double, la n°2/08

¹¹⁰ LEMOINE Serge, « 1960 - 1980 : La transformation », *op. cit.* pp.189-205

¹¹¹ JEAN Justine, *op.cit.* p.54

¹¹² RESTANY Pierre, *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, Paris, Dilecta, 2007

douterions pas de son appartenance à la Biennale si toutefois nous avons trouvé la mention d'une œuvre de ce type dans le catalogue — or, il n'en est rien : aucune œuvre répertoriée n'est constituée de « textiles », de « tissus » ou de « vêtements ». Par conséquent, et faute d'indices probants, le doute persiste quant à sa réelle présentation à la Biennale de Paris. La troisième plaque, n°4/01, quant à elle, s'avère encore moins éloquente, si cela est possible. Elle représente six personnages féminins hybrides et sans visages, au centre d'un paysage fortement éclairé par la droite. Le tracé y est net, à la manière d'un dessin ou d'une gravure, et le modelé des volumes, ainsi que les ombres, sont transcrits en aplats. L'ensemble laisse transparaître une trame quadrillée : peut-être la rugosité d'une toile. Au delà de cette description, aucune caractéristique ne peut malheureusement venir étayer l'hypothèse d'une attribution à la Biennale, et encore moins à un·e artiste en particulier.

Enfin, et pour conclure, la quatrième plaque, n°3/05, a déjà été évoquée lors de l'analyse de la pratique de Marc Vaux et l'étude des hors-champs qu'offrent certaines photographies¹¹³. Nous remarquons alors que cette reproduction de peinture était étroitement liée à celle qui la précède dans la boîte, la plaque 3/04, qui reproduit une œuvre de l'artiste iranien Hossein Zenderoudi : cette dernière, en effet, figure en arrière-plan une partie de la première. Cet élément-clé, à défaut de nous renseigner sur l'œuvre et sur l'artiste, nous permet néanmoins de situer cette reproduction dans les mêmes conditions de réalisation que la plaque 3/04 — argument qui sera déterminant, nous le verrons, pour rétablir le contexte des prises de vues de Marc Vaux.

3. *Le « prisme Marc Vaux »*

L'une des premières observations qu'implique la consultation du Fonds *Biennale de Paris 1951-1985* est son extraordinaire quantité d'archives photographiques : plus de 20 000 diapositives et tirages papier¹¹⁴ à disposition des chercheurs. Pour ce qui concerne les années 1960, chaque édition de la Biennale comprend entre deux à trois boîtes de classement d'environ 150 photographies, pour l'essentiel des reproductions d'œuvres et quelques vues

¹¹³ Cf. Chapitre I, C., 1 « Un protocole photographique », p.20

¹¹⁴ Archives de la Critique d'Art, Descriptif détaillé du Fonds Biennale de Paris 1959-1985, [En ligne].http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-bienn?r=true# [consulté le 1^{er} mai 2018]

d'exposition. Alors que l'œil pourrait se méprendre au milieu de cet ensemble considérable, il est de certaines photographies qui, pourtant, se reconnaissent au premier regard : celles de Marc Vaux. Car si nous avons précédemment relevé une sobriété — certes tout relative — dans son travail, nous ne nous étions jusqu'alors intéressé·e·s qu'aux plaques de verre qui, rappelons-le, sont des négatifs, à savoir des images latentes car illisibles, et en instance d'un tirage sur papier. Or, ce qu'il est intéressant de découvrir ici, c'est la matérialité-même de la photographie de Marc Vaux : son petit format encadré de blanc, son papier baryté¹¹⁵ au grammage élevé, sa profondeur des noirs, et ses contrastes marqués, la finesse de son grain alliée à une excellente netteté, autant de signes distinctifs d'un cliché et d'un tirage professionnels de qualité. L'homogénéité de son travail se dégage en effet de l'incohérence générale des autres reproductions, pour lesquelles les formats sont souvent plus grands, mais dont le papier fin a tendance à jaunir, voire à se rétracter, ou pour lesquelles le noir et blanc y est plus monotone. Parmi les concurrents directs de Marc Vaux, dont les productions défilent sous nos yeux à mesure que nous examinons les archives photographiques, nous retrouvons les noms récurrents de Robert César, Robert David, Pierre Golendorf, puis d'André Morain, à partir de 1967.

Mais outre l'agréable expérience de se confronter aux tirages de Marc Vaux, ce constat nous permet de cerner encore davantage son personnage et sa pratique. En effet, la finesse dont résultent ses tirages papiers est bien sûr le fruit d'un travail minutieux. Mais cette exigence professionnelle à laquelle se tient Marc Vaux est la même que celle qui caractérise ses prises de vues : celle d'une technique inconditionnellement détachée de son sujet, mais toujours chargée de son goût du clair-obscur. Cette *manière* de retranscrire la réalité, balançant entre impartialité et sensibilité, constitue *in fine* un « prisme » au travers duquel Marc Vaux passe l'ensemble de son travail, dès lors parfaitement reconnaissable, et vient corroborer notre approche analytique de sa prétendue « neutralité ».

¹¹⁵ Papier au gélatino-bromure d'argent (AgBr précipité dans une gélatine sur baryte). CARTIER-BRESSON Anne, (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval, Paris musées, 2008

4. *Des photographies à destination du catalogue ?*

En parallèle de l'identification des artistes, l'examen des archives photographiques nous a permis de mieux déterminer le contexte de production du lot *Biennale*, et notamment sa destination. Au fur et à mesure des identifications d'œuvres, il nous est apparu qu'une partie des reproductions de Marc Vaux a effectivement servi à l'illustration des catalogues. Car, outre la corrélation plausible mais insuffisante que nous avons pu établir plus tôt¹¹⁶, il s'avère que les épreuves papier concernées, essentiellement pour 1963, sont inscrites sur leur verso d'annotations diverses. Ces dernières relèvent généralement le nom de l'artiste, la section au sein de laquelle il participe, voire parfois le titre de l'œuvre et la date. Mais ce que l'on découvre surtout sont les marques au crayon de couleur rouge, mentionnant la largeur de l'épreuve en millimètres et la page à laquelle la photographie sera reproduite. Ces marques sont vraisemblablement celles du ou de la graphiste-maquettiste, en plein travail de mise en page du catalogue. On apprend ainsi que ces reproductions d'œuvres effectuées par Marc Vaux ont été mises à disposition de l'organisme de la Biennale, qui en exploite les images pour sa stratégie éditoriale et de communication. Nous aurions souhaité entrer davantage au cœur du processus de publication, pour en cerner tous les acteurs de la chaîne graphique et comprendre dans quelle mesure Marc Vaux y est impliqué, malheureusement les dossiers d'archives administratives sont trop peu éloquents à ce sujet pour permettre de former des hypothèses. En effet, seuls sont conservés, pour les années qui nous concernent, les devis et factures émis par l'imprimerie — les Presses Artistiques en 1963¹¹⁷ et 1965, puis l'Éditeur scientifique de l'Association française d'action artistique, en 1967 — et aucune correspondance ne concerne l'envoi des clichés réalisés par Marc Vaux.

Dès lors, quelles sont ces photographies sélectionnées pour l'annexe du catalogue, et pourquoi le sont-elles ? Y-a-t-il des caractéristiques communes à cet échantillon, qui motiveraient leur publication ? Nous avons relevé plus tôt l'hétérogénéité esthétique des sujets reproduits par Marc Vaux mais aussi l'uniformité technique de sa photographie : or, cette partie du lot ne déroge pas à la règle. Ce qu'il est néanmoins intéressant de constater,

¹¹⁶ CF. Chapitre I, B., « Contexte de prise de vue », p.16

¹¹⁷ Facture en date du 2 octobre 1963, aux Presses artistiques comprenant : impression de Catalogues « Troisième Biennale de Paris » format 105x210, 200 pages de texte sur papier offset, 96 pages avec 130 reproductions sur papier couché de 112g. Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1963, Administratif, BIENN.63

c'est qu'elle correspond peu ou prou à la première boîte. Mises à part celles des œuvres de Kamran Diba et celle d'une œuvre non identifiée, toutes les photographies de la boîte 1 sont reportées dans le catalogue. À l'inverse cependant, dans la deuxième boîte, et mise à part la reproduction de la sculpture de Georges Dyens, aucune des plaques de Marc Vaux ne servira à la publication. Le sculpteur Yerrassimos Sklavos se voit doté en toute dernière page de deux reproductions d'œuvres, mais il ne s'agit pas de la vue d'exposition proposée par Marc Vaux¹¹⁸. La troisième et dernière boîte, pour ce qui concerne 1963, a un bilan plus mitigé : 7 photographies reproduites en annexes contre 17 plaques au total. À mesure que l'on avance dans le temps, le rapport catalogue/Marc Vaux se raréfie, comme nous l'avons préalablement constaté : 4 photographies sur 9 sont utilisées pour l'édition de 1965, et seulement trois pour l'édition de 1967.

Il semble donc que les photographies issues des quatrième et cinquième boîtes du lot *Biennale* ne répondent pas d'une politique de communication de l'Association. Pourtant, leurs épreuves papier sont bel et bien conservées dans les archives de la Biennale, et on suppose par conséquent l'existence d'autres motifs à l'origine des reproductions, mais toujours en lien avec l'organisation et l'administration de l'événement. Notons qu'en regard des archives photographiques, les formulaires d'inscription des artistes contenus dans les dossiers de participation sont susceptibles de nous renseigner pour l'année 1967. En effet, pour chaque formulaire relatif à l'une des œuvres reproduites par Marc Vaux, une note manuscrite est ajoutée en haut à droite du document, et mentionne, en souligné : « lauréat ». Inversement, il n'y a pas d'autres formulaires mentionnés comme « lauréats » dont l'œuvre ait été reproduite par un photographe concurrent. Cette observation soulève ainsi un lien de cause-à-effet entre la récompense et la reproduction par Marc Vaux des œuvres primées, et dès lors ressurgit la problématique de la finalité des photographies. À quelle nécessité répondent-elle ? Peut-être à l'illustration d'un dossier de presse ; ou bien à un impératif de documentation et d'archives pour l'administration de l'Association ? Pour tenter d'y répondre, il se révèle nécessaire de sonder plus en profondeur encore le Fonds *Biennale de Paris*.

¹¹⁸ Ces photographies sont réalisées par Pierre Faucheux : on retrouve en effet dans le dossier des Manifestations Annexes, dossier Yerrassimos, une planche-contact d'un reportage photographique de l'architecte-graphiste de la Biennale dans l'atelier du sculpteur. Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1963, Manifestations Annexes, BIENN.63

5. *La Biennale de Paris commanditaire-décisionnaire*

Si la question de la finalité des photographies est encore pour partie en suspens, il convient aussi d'élucider le contexte de leur prise de vue. Celui-ci, en effet, est encore obscur : pour mémoire, nous avons suggéré l'hypothèse d'une commande de la part des artistes de photographies de leurs projets, en vue de leur sélection pour une participation à la Biennale. Cependant, pour ce qui concerne la participation étrangère, nous l'avons dit, la sélection se fait sous la responsabilité d'un commissaire général, désigné par le gouvernement de chaque pays¹¹⁹, et la Biennale en assume l'entière liberté. Or, les reproductions d'œuvres d'artistes étranger-es sont multiples dans le lot Biennale *de Paris*. De plus, et pour ce qui concerne la participation française qui est, elle, soumise à sélection, le bulletin *Perspectives*, un feuillet « d'informations et d'études critiques » édité par la Biennale, rapporte dans son numéro de décembre 1926 que, pour la « Section des arts plastiques » :

La participation française comprendra une sélection effectuée par un jury d'artistes de moins de 35 ans. Les candidats pourront déposer, ou faire déposer par leurs mandataires, une ou deux œuvres dans chaque technique, (aucune inscription préalable n'est nécessaire) au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / 9 rue Gaston de Saint-Paul — Paris 16 / du 13 au 25 mai de 13 à 17 heures (sauf le dimanche)¹²⁰

Au vu de ces éléments, il s'avère que la sélection des artistes par les membres du jury français d'admission se fait bien de visu, et non par le biais de reproductions d'œuvres. Aussi, la conjecture d'une commande par les artistes en amont de la sélection est-elle rapidement rejetée. Pourrait-elle néanmoins advenir après le jury, alors que l'artiste est sélectionné-e, au moment de son inscription ? En effet, c'est bien ce que stipule le bulletin *Perspective*, à la suite de son extrait du règlement de la Biennale 1963, à l'article « Catalogue et photographies » :

¹¹⁹ Règlement de la Biennale de Paris, 1965, p.3. Archives Nationales, Culture, Délégation aux arts plastiques ; Sous-direction de la formation, des productions artistiques et des achats, Bureau des achats (1882-1980), Salons - Expositions, 19860306/7

¹²⁰ « Extrait du règlement de la Biennale 1963 », Article 16, Chapitre « Responsabilités de la Biennale », article « photographie », *Perspectives*, n°15, Décembre 1962

Les commissaires généraux sont priés d'adresser au secrétariat de la Biennale, avant le 15 juin 1963 [...] des photographies en noir et blanc des oeuvres, dont certaines serviront à illustrer le catalogue¹²¹.

Notons cependant que cet article de règlement s'adresse aux « commissaires généraux », et donc aux sections étrangères : il n'est ainsi pas mention de la participation française. La Biennale pourrait-elle donc prendre à sa charge la reproduction photographique des œuvres qu'elle a sélectionnées ? Il est vrai que nous avons soulevé, plus tôt, l'unité environnementale dans laquelle semblent se situer les œuvres au moment de leur prise de vue, suggérant ainsi un « studio éphémère » monté par Marc Vaux dans les locaux de la Biennale¹²².

Finalement, ce sont les archives « administratives » de 1963 qui nous mettent sur la piste. Ces dernières contiennent en effet, et à notre surprise, un dossier « Marc Vaux¹²³ », comprenant deux factures et une correspondance entre Raymond Cogniat et notre photographe. Cette dernière débute en juin 1963, à l'initiative du délégué général, et comporte quatre courriers, dont nous proposons la retranscription :

24 juin 1963
Monsieur Marc Vaux
Photographe
114bis rue de Vaugirard
Paris

Cher ami,

Je vous confirme les conversations que vous avez eues avec Monsieur CARTIER au sujet des photos de la Biennale de Paris.

Je vous demanderais de bien vouloir passer au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (entrée par le 9 rue Gaston de Saint-Paul), courant Juillet, pour effectuer 30 photos des peintures, sculptures et gravures que nous avons retenues

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Cf. Chapitre I., C., 1. « Un protocole photographique », p.20

¹²³ Voir reproduction en annexes. « Dossier Marc Vaux », Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1963, Administratif, BIENN.63.

pour l'exposition. Vous seriez aimable de prévenir le secrétariat de la Biennale (MAC. 05.13) 48 heures avant le jour de votre visite pour que l'on puisse envoyer quelqu'un pour vous ouvrir et vous indiquer les oeuvres (dont vous trouverez la liste ci-jointe).

Ces 30 photos sont à faire en format 13x18 en 3 épreuves. Si mes renseignements sont bons, je crois que vos prix sont de 8 frs la première épreuve et 2 francs les suivantes.

Par ailleurs, je souhaiterais que nous fassions un accord pour la [?] la Biennale (du 28 Septembre au 3 novembre prochain) en ce qui concerne, non seulement les photos de presse, mais aussi celles que le public désire acheter.

En ce qui concerne la première catégorie, il faudrait que vous puissiez nous assurer soit d'un tirage assez rapide des photos que vous avez déjà prises en juillet, soit d'un cliché pour les oeuvres nouvelles.

Quant à la seconde catégorie, je puis mettre à votre disposition notre secrétariat qui prendrait en note toute comande de photos, en encaisserait le montant, à votre charge de réaliser le travail et de la faire parvenir directement aux correspondants.

Je vous serais très obligé de me dire si vous êtes d'accord sur ces différentes points et vous prie d'agréer, cher ami, l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

Raymond COGNIAT
délégué général

Ci-dessous, la liste annexée :

PHOTOS MARC VAUX POUR CATALOGUE ET PRESSE

- Jury des Jeunes artistes	15 photos à 8 frs	120 Frs
	+ 2 épreuves supplémentaires à 2 F	60 Frs
- Jury du Conseil d'Administration		
	15 photos à 8 frs	120 Frs
	+ 2 épreuves supplémentaires à 2 F	60 Frs
- Jury des Critiques (les artistes ont été priés de déposer des photos en même temps que leurs œuvres)		_____
		360 Frs

Ces prix s'entendent pour un format 13x18

Catalogue Les reproductions du catalogue sont choisies parmi les photos

indiquées ci-dessus.

Presse un stand affichera une épreuve de ces 30 photos, ainsi que celles des pays étrangers. Les critiques d'art pourront choisir les documents de leur choix. Si l'épreuve n'est pas en stock, on l'a [sic] leur commandera à nos frais ; si la photo n'existe pas, on l'a [sic] leur fera faire également à nos frais.

Public Nous prendrons et encaisserons les commandes du public que Monsieur VAUX expédiera directement. Tarif : 2F s'il s'agit d'une épreuve, 8F s'il s'agit d'une première photo.

Réponse de Marc Vaux :

Paris le 28 juin 1963

[...]

Cher Monsieur,

En réponse à votre lettre du 24-6-63 dont je vous remercie,

Il m'est possible d'exécuter les photos de la Biennale de Paris, que vous me demandez, dans le courant de la semaine prochaine (je préviendrait [sic] le secrétariat à l'avance,

Comme convenu les prix sont les suivants - première épreuve 13+18 = 8.
épreuve suivante 2.

Ces photos pourrons [sic] vous être livrées fin de la semaine prochaine, ou début de l'autre, quant aux tirages pendant l'Exposition, je verrai avec votre Secrétariat comment nous pourrons procéder, mais cela est possible,

Je puis commencer les Photos Mardi 2 juillet à 10h le matin, 9 r. G. de Saint-Paul, je téléphonerai pour savoir si c'est d'accord,

Veillez agréer cher Monsieur l'assurance de mes meilleurs sentiments

Marc VAUX

À cet échange s'ajoutent deux factures manuscrites éditées par Marc Vaux, l'une le 15 juillet 1963 et la seconde le 5 octobre de la même année, ainsi que deux lettres tapuscrites signées de Raymond Cogniat, mentionnant un règlement par chèque pour ces deux travaux¹²⁴.

La découverte de ces documents nous transmet des renseignements de grande qualité. Du point de vue formel, d'abord, nous observons un dialogue, certes entre deux individus familiers — le ton suggère que tous deux se connaissent et ont peut-être déjà travaillé ensemble — , mais au nom de deux sociétés : l'association Biennale et l'entreprise Marc Vaux. C'est donc bien avant tout une collaboration professionnelle que propose Cogniat à son « cher ami ». De plus, et bien que nous ne connaissions pas l'identité du M. Cartier¹²⁵ auquel fait référence Cogniat, il se révèle que le « sujet des photos de la Biennale de Paris » a au préalable déjà été introduit, laissant ainsi entendre qu'il s'agit d'une affaire relativement importante, en regard de la date approchante de l'inauguration de l'exposition.

Concernant l'objet-même de la correspondance, ensuite, nous relevons plusieurs éléments de nature à contextualiser les prises de vues du lot *Biennale*. En premier lieu, bien sûr, l'identité de leur commanditaire : c'est bien la Biennale qui commande une campagne de « 30 photos », et invite Marc Vaux « à bien vouloir passer » au MAMVP. Ce critère confirme ainsi l'implication de la Biennale dans la prise de vue, et valide notre hypothèse concernant l'origine des clichés, hypothèse soulevée plus tôt par la présence d'un écriteau, en hors-champ des plaques 3/02 et 3/03, et qui mettait en évidence l'installation d'un « studio éphémère » au sein des locaux de l'association.

Par ailleurs, Cogniat passe commande de prises de vue pour « courant juillet », mais on constate que si les photographies sont effectivement livrées le 15 du mois, une deuxième livraison de 8 clichés a lieu en octobre, soit un total de 38 photographies pour l'année 1963. Or, les trois boîtes du lot *Biennale* ne contiennent que 36 plaques de verre, auxquelles s'ajoutent 9 épreuves « hors-lot » que nous avons retrouvées dans les « dossiers de participation » aux Archives de la Critique d'Art. Il manquerait donc potentiellement deux plaques de verre pour retrouver la totalité des deux campagnes photographiques de Marc Vaux ; peut-être ces plaques ont-elles été perdues ? Elles seraient en tous les cas susceptibles de

¹²⁴ Voir reproduction en annexes. « Dossier Marc Vaux », Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1963, Administratif, BIENN.63.

¹²⁵ Pourrait-il s'agir de M. Jean Albert Cartier ? Ce dernier est commissaire de l'exposition sur la jeune peinture française à Offenbach-sur-le-Main en 1955, ainsi que de la Biennale des jeunes artistes au pavillon de Marsans, en 1957.

reproduire deux des 9 nouvelles œuvres « hors-lot » que nous avons découvertes : nous pensons par exemple à la peinture d'Ans Wortel, *Nageurs dans un paysage brumeux*, dont nous avons retrouvé, conformément à l'indication de Cogniat, trois épreuves papiers dans le Fonds *Biennale de Paris*. En ce qui concerne les 6 autres épreuves, qui n'auraient pas trouvé leur équivalent dans le lot *Biennale*, elles pourraient être issues d'autres boîtes du Fonds *Marc Vaux* : c'est effectivement le cas de l'œuvre de Robert Solyom, *Envol*, dont nous retrouvons la reproduction sur plaque de verre dans une boîte au nom de l'artiste¹²⁶, mais aussi pour celle de Moreno, *Diplodocus*,¹²⁷. Notons à propos de cette dernière que, bien que les annotations au verso indiquent « PHOTO pour le catalogue », « Colombie », ainsi qu'un cartel complet de l'œuvre¹²⁸, il n'en est cependant pas mention dans la section colombienne, ni dans aucune autre. L'artiste lui-même est inconnu de l'index des participants aux Biennales de Paris édité par les Archives de la Critique d'art¹²⁹. S'agirait-il d'un « déçu », un « refusé » de la Biennale, mais dont le projet a été conservé dans les archives par inadvertance ? En tous les cas, il apparaît que ce soit l'artiste, ou le commissaire de la Colombie, qui sont à l'origine de l'envoi d'une épreuve à la Biennale, et non d'une sélection de Cogniat.

À l'aune de cet échange entre la Biennale et notre photographe, le contexte de production du lot *Biennale* se voit considérablement éclairci, et nous comprenons que les plaques de verres de 1963 sont en fait issues de deux « campagnes » de clichés par Marc Vaux. Par ailleurs, la question de la cible de ces photographies, leur destination ultime, est également résolue selon trois paramètres, résumés ainsi par Cogniat en partie inférieure de la deuxième page de son courrier : « catalogue », « presse », et « public ».

En ce qui concerne la première catégorie — pour reprendre les mots de Cogniat — , nous avons effectivement mis en évidence l'application des photographies de Marc Vaux au catalogue grâce aux annotations du ou de la maquettiste sur les revers des épreuves papiers. Néanmoins, on sait désormais que les 30 clichés du mois de juillet sont tous destinés à figurer en annexes de l'ouvrage, or, seuls 22 des 44 clichés de 1963 du lot *Biennale* y sont effectivement reproduits : 12 plaques sur 16 pour la première boîte, une plaque seulement sur

¹²⁶Centre Pompidou / MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV_10869 au nom de « Rodriguez »

¹²⁷ Centre Pompidou / MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV_9552 au nom de « Guy Lartigue »

¹²⁸ Voir reproduction en annexes.

¹²⁹ Archives de la Critique d'Art, Index des participations aux Biennales de Paris 1959-1985, [En ligne].<http://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2014/11/BIENN-Index-des-artistes-de-1959-à-1985.pdf> [consulté le 1^{er} mai 2018]

16 pour la deuxième boîte, et enfin 9 plaques sur 17 pour la troisième. Parmi ces 22 reproductions, on note que pour trois d'entre elles, les épreuves papier conservées aux Archives de la Critique d'art ne sont pas réalisées par Marc Vaux : le format, d'une part, ne répond pas à celui de 13×18 cm, et d'autre part, elles sont dépourvues du cachet du photographe. Il semble dès lors qu'une donnée nous échappe encore pour comprendre l'application effective ou non des photographies du lot *Biennale* aux annexes illustrées du catalogue.

En ce qui concerne la seconde catégorie, Cogniat nous renseigne sur le fait que c'est effectivement la Biennale qui met à disposition les photographies pour la presse : elle propose même de leur fournir « à [ses] frais » des épreuves qui ne seraient pas éventuellement disponibles. Facilitant le travail de la « critique » et l'invitant ainsi à juger de l'exposition, cette campagne photographique s'insère donc bien dans la démarche de communication et de valorisation de la Biennale que nous évoquions précédemment.

En ce qui concerne la troisième catégorie, enfin, nous sommes surpris-e-s de constater l'aspect mercantile qui est ici mis en jeu. Cogniat souhaite effectivement vendre des reproductions d'œuvres aux visiteurs, par le biais d'une collaboration commerciale avec Marc Vaux : il parle d'ailleurs de « stocks », c'est à dire de réserves d'épreuves à destination de la vente ou de la presse. Il demande ainsi au photographe, certainement en prévision, trois épreuves supplémentaires pour chaque cliché, puis 9 épreuves supplémentaires pour chacun des 8 nouveaux clichés qu'il fait réaliser en octobre, c'est à dire après l'inauguration de la Biennale le 28 septembre 1963. L'affaire aurait-elle trouvé succès auprès de son public, au point de commander de nouvelles prises de vue à Marc Vaux ? L'idée est envisageable, néanmoins, on remarque une certaine dissonance dans cet accord commercial, car si vendre est une chose, faire profit en est une autre. En effet, Cogniat propose de céder ces reproductions au public de la Biennale « 2 francs pour une épreuve, et 8 francs s'il s'agit d'une première photo », soit aux mêmes tarifs que Marc Vaux. Dès lors se pose la question du bénéfice : à qui revient-il, à la Biennale ou au photographe ? Alors qu'une coopération marchande ordinaire aurait divisé le reliquat des recettes pour chacune des parties, ici, aucune marge commerciale n'est prévue pour la transaction. Cogniat propose même que la prise de commandes et l'encaissement soient effectués par le secrétariat de la Biennale, et délègue à Marc Vaux la charge « d'en réaliser le travail ». Pourtant, celui-ci donne son accord : « cela

est possible » dit-il. On imagine dès lors que les recettes lui seront directement reversées, une société de sa qualité ne se permettant pas d'investissement sans contrepartie financière. De plus, il s'avère que la Biennale n'a finalement pas l'ambition lucrative d'une foire d'art contemporain et s'inscrit davantage dans le positionnement d'une exposition de service public : c'est ainsi qu'elle se refuse de vendre elle-même les œuvres qu'elle présente dans son parcours¹³⁰. Dès lors l'ambition lucrative que peut induire l'idée d'une collaboration entre Marc Vaux et la Biennale est à reconsidérer. Car finalement, que recherche donc Cogniat par la mise en vente de ces reproductions d'œuvres d'art ? Ou, pour poser la question « en négatif », quel motif pousserait le public à acquérir la reproduction d'une œuvre qu'il a eu l'occasion d'apprécier au cours de sa visite ? Un souvenir, bien entendu : l'image matérialisée de ce qu'il ne sera plus en mesure de voir réellement, un « substitut » à la mémoire, voire même le simulacre d'un moment vécu, probablement heureux. Car l'image photographique, nous l'avons vu, ne se réduit pas à une finalité « iconique », une finalité de mimétisme : elle crée un lien, certes invisible, mais sensible avec son référent, avec son sujet. C'est alors que la photographie acquiert du sens en ce que ses signes, ses « traces », déterminent un rapport effectif — et possiblement affectif — à leur objet réel, pour qui la regarde¹³¹. Le visiteur qui, ainsi, achète une image, se l'approprie nécessairement et y transfère son regard. Il ne faut pas non plus négliger, en effet, le caractère matériel de la photographie, et son potentiel en tant qu'objet : une image tangible, relativement pérenne et qui, par conséquent, reste *là*, accessible, et donc mémorable. L'objet photographique est aussi manipulable : il peut se transmettre de mains en mains et susciter des conversations, par exemple en dehors des cercles conventionnels du milieu de l'art. Cogniat a bien compris ce pouvoir de l'image, et, plus que des reproductions à valeur décorative, ce sont en quelque sorte des « cartes postales » qu'il veut mettre à disposition de son public : des images-fétiches, qui non seulement réveillent une signification émotionnelle, mais sont destinées à voyager. En parvenant ainsi à faire circuler le *signe* de la Biennale au delà de son cercle habituel, c'est un geste d'inscription qu'accomplirait le Délégué général : l'inscription de l'événement dans les esprits de chacun, dans l'esprit de son temps.

¹³⁰ JEAN Justine, *op. cit.*, p.33

¹³¹ DUBOIS Philippe, *op.cit.*

Soulignons par ailleurs une autre donnée-clé que de cette correspondance met en évidence : celle de l'initiative de la Biennale pour la sélection des œuvres à reproduire. Car c'est bien ce qu'écrit Cogniat dans sa première lettre : « Vous seriez aimable de prévenir le secrétariat [...] pour que l'on puisse [...] vous indiquer les œuvres ». On comprend ici que la sélection des sujets à reproduire est d'ores et déjà établie et qu'il n'est pas question de la soumettre à l'avis critique de Marc Vaux — qui pourtant intervient en tant qu'expert dans la reproduction d'art — et encore moins d'une discussion en vue d'une sélection en commun. Non, l'œil du photographe n'a pas sa place dans le choix des œuvres à reproduire, ni même, d'ailleurs, dans la *manière* de le faire : aucune indication technique voire esthétique ne vient en effet préciser la demande de Cogniat. Un fort parti-pris photographique des reproductions pourrait pourtant venir rehausser le geste, la démarche de l'artiste qui a produit l'œuvre. Mais là n'est pas la volonté de Cogniat : au contraire, et plus que les œuvres elles-mêmes, c'est la démarche de la Biennale qu'il souhaite mettre en exergue. Or, en effaçant la singularité des œuvres par une forte neutralité photographique, il en fait ressortir leur multiplicité, leur abondance, et de ce fait l'éclectisme de la jeunesse et la diversité géographique qu'incarne l'exposition. Le message est clair : derrière les œuvres, c'est la Biennale qui se tient. Aussi, c'est probablement pour cette raison que Raymond Cogniat fait appel à Marc Vaux — n'avons-nous pas relevé plus tôt à quel point le photographe s'efforce de conserver une forme d'objectivité dans son travail, dans les limites du possible et au moyen d'une systématisation de la prise de vue ? On comprend ainsi que ce dernier, malgré la collaboration commerciale qui lui est proposée, devient en quelque sorte l'instrument de Cogniat, comme si, pourrait-on croire, il ne constituait que le prolongement humain de son appareil photographique, qu'il suffirait d'actionner. Ainsi, Cogniat, poursuit-il son processus d' « enregistrement » de la Biennale de Paris, de ses valeurs et de son ambition.

Pour finir, c'est encore la question de la sélection qui se pose ici. Quel critère vient rassembler les 30 œuvres que Marc Vaux a pour mission de reproduire ? S'agit-il d'une sélection personnelle de Cogniat, selon ses préférences esthétiques ? Au revers de sa lettre, le Délégué général précise qu'il s'agit des œuvres déterminées par les jurys des Jeunes Artistes et le Jury du Conseil d'Administration, et qu'elles sont réparties en deux lots équitables de 15 reproductions pour chaque jury. Cependant, les trois premières boîtes dites de « 1963 » comptabilisent 44 plaques de verre, dont 7 encore partiellement identifiées. Nous pourrions

bien sûr prendre en compte les 8 nouveaux clichés du mois d'octobre 1963, ramenant ainsi le total des commandes à 38 photographies : il n'en reste pas moins que 12 plaques s'y additionnent finalement. Marc Vaux serait-il intervenu une troisième fois pour réaliser cette douzaine de clichés supplémentaires ? Faute d'éléments convainquants, il nous est impossible de trancher. De plus, il s'avère que parmi ces 44 plaques de verre, les quotas entre les différentes jury ne concordent pas : on compte certes 15 photographies pour le Conseil d'Administration, mais seulement 13 pour le jury des Jeunes Artistes, ainsi que 6 pour les sections étrangères, une pour le jury des Jeunes Critiques, une pour les Manifestations Annexes, une pour les sélections régionales. À cela s'ajoutent potentiellement les 7 plaques partiellement identifiées, qui peuvent se répartir entre les différentes attributions. L'équité entre les différents jury n'est ainsi plus respectée, remettant ainsi en cause l'impartialité de Cogniat. Cela étant, et quand bien même l'équité eût-elle été assurée, rien ne nous assure que l'échantillon des quinze œuvres parmi la sélection des deux jurys ne soit pas issu du choix personnel du Délégué Général, hypothèse pour laquelle nous choisissons de nous positionner.

C. Les Archives Nationales de Pierrefitte

1. *De nouvelles sources pour la Biennale de Paris*

Le Fonds *Biennale de Paris* aux Archives de la Critique d'Art constitue, nous l'avons vu, un véritable témoignage à l'aune duquel nous saisissons l'ambition et ses valeurs de la Biennale. Plus même qu'une pierre de touche, ces archives forment, pourrait-on dire, le « fossile » de l'événement, c'est à dire une matière qui certes n'est plus vivante, mais qui, figée et enfouie sous les couches du temps, a conservé peu ou prou son apparence initiale. Face à ce raisonnement, il conviendrait alors d'en retrouver *l'empreinte*, c'est à dire la trace « en creux » : celle qui reste après l'extraction du fossile, le signe d'un impact. En d'autres termes, dans quels champs la Biennale de Paris a-t-elle pu laisser trace ? A-t-elle joué sur

d'autres scènes que la sienne ? Si oui, que nous apprennent ces traces dans la perspective de notre recherche ?

À ce sujet, les archives du Ministère des Affaires Culturelles se sont avérées assez éloquentes. Leur consultation aux Archives Nationales, sur le site de Pierrefitte-sur-Seine, nous a en effet permis de mettre à jour la présence de la Biennale parmi les responsabilités de l'administration française. En effet, le conseil d'administration de l'AFMBIJA, dont Jacques Jaujard est le président, est composé d'entre 9 et 11 personnalités issues de l'État en 1963, 1965 et 1967¹³², de même que les assemblées générales comptent une douzaine de membres de la fonction publique pour chacune de ces années. C'est donc bien dans le paysage officiel de la culture qu'est intervenue la Biennale de Paris — et ce, malgré la difficulté intrinsèquement liée au concept du soutien institutionnel à la création contemporaine¹³³ : l'avant-garde, par définition, n'est-elle pas ce qui devance le conventionnel, ce qui rompt justement avec ce qui est accepté et consacré ? Toujours est-il que l'État possède ainsi également des documents à valeur de témoignage pour ce qui concerne la « Biennale des Jeunes », qui sont ainsi l'opportunité d'un contrechamp au sein de notre étude.

2. *Des achats d'État*

Au sein des archives produites par le Ministère des Affaires Culturelles, celles du Service de la Création artistique¹³⁴, de la Délégation générale aux expositions et aux échanges culturels¹³⁵, et de la Délégation aux arts plastiques¹³⁶ ont répondu positivement aux critères de recherche « Biennale de Paris - années 1960 ». Leur contenu diffère relativement peu d'un dossier à l'autre : l'essentiel des fichiers rassemble des imprimés de la Biennale (règlement,

¹³² Différents compte-rendus des Conseils d'Administration, Archives Nationales, Culture, Délégation aux arts plastiques ; Sous-direction de la formation, des productions artistiques et des achats, Bureau des achats (1882-1980), Salons - Expositions, 19860306/7

¹³³ JEAN Justine, *op. cit.* p.19

¹³⁴ Archives Nationales, Direction générale des Arts et des Lettres (DGAL), Archives de Pierre Moinot, directeur général des Arts et Lettres de 1966 à 1969, Service de la Création artistique, F/21/8284 1961-1969

¹³⁵ Archives Nationales, Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Délégation générale aux expositions et aux échanges culturels, Secrétariat du cabinet de la direction générale des Arts et Lettres, 19890127/51

¹³⁶ Archives Nationales, Culture, Délégation aux arts plastiques ; Sous-direction de la formation, des productions artistiques et des achats, Bureau des achats (1882-1980), Salons - Expositions, 19860306/7

programmation officielle ou encore palmarès), des comptes-rendus de réunions, des rapports d'activités, ainsi qu'une part importante de documents de nature financière.

Ces derniers éléments nous intéressent tout particulièrement en ce qu'ils sont révélateurs du positionnement concret de l'État comme soutien à la jeune création. De fait, on y retrouve les accords de subventions pour la Biennale : à l'instar du conseil d'administration, celles-ci se divisent entre l'État, la Ville de Paris et le département de la Seine¹³⁷. Elles s'élèvent ainsi à 440 000F en 1961, 560 000F en 1963, 630 000F en 1965, et 725 000F en 1967. S'il est difficile de juger de l'importance réelle de ces subventions, force est de constater que leur constante augmentation — jusqu'à 27% entre 1961 et 1963 — traduit une forme de persévérance de l'État et des collectivités dans leur engagement auprès de l'art contemporain. De plus, sont également conservés aux Archives Nationales des arrêtés ministériels mentionnant des achats par l'État d'œuvres présentées au cours de l'exposition. Ces achats sont commissionnés par le nouveau directeur du Service de la Création artistique depuis 1962, Bernard Anthonioz. Les œuvres ainsi acquises sont sélectionnées à l'issue d'une voire plusieurs visites de la Biennale par une petite délégation du Service, accompagnée de Raymond Cogniat ou de Jacques Lassaigne en 1967¹³⁸. Faut-il voir ces achats comme un signe d'encouragement de l'État vis-à-vis des artistes, centré sur la Biennale, ou davantage comme une réelle politique d'acquisition, étendue à d'autres événements culturels ? Nous ne saurions répondre, mais ce terrain de recherche ne demande qu'à être étendu. On note tout-de-même que le Bureau des achats d'État attache une importance notable à l'avis des représentants de la Biennale, qui jouent ainsi le rôle de conseillers¹³⁹, et que, par ailleurs, les artistes dont les œuvres ont été choisies par le comité, ont majoritairement été désignés comme lauréats par la Biennale¹⁴⁰. La part décisionnelle de l'État à l'égard de ses acquisitions, si elle n'est pas remise en cause, semble donc en tous les cas très flexible.

¹³⁷ JEAN Justine, *op. cit.* p.34

¹³⁸ Correspondances entre la Biennale et le Bureau des Achats, Archives Nationales, Culture, Délégation aux arts plastiques ; Sous-direction de la formation, des productions artistiques et des achats, Bureau des achats (1882-1980), Salons - Expositions, 19860306/7

¹³⁹ Dans un courrier adressé à Bernard Anthonioz, Jacques Lassaigne écrit « Voici la liste des œuvres qui ont été particulièrement remarquées lors de la visite de l'inauguration [...] Personnellement, j'ai apprécié DUFO ». Archives Nationales, Direction générale des Arts et des Lettres (DGAL), Archives de Pierre Moinot, directeur général des Arts et Lettres de 1966 à 1969, Service de la Création artistique, F/21/8284 1961-1969

¹⁴⁰ Compte rendu de visite de la Biennale de Paris 1963, Archives Nationales, Culture, Délégation aux arts plastiques ; Sous-direction de la formation, des productions artistiques et des achats, Bureau des achats (1882-1980), Salons - Expositions, 19860306/7

3. *Le lot des « Lauréats »*

Toutefois, et en dépit de tout l'intérêt que revêtent ces informations, nous pourrions douter de ce qu'elles sont réellement en mesure de nous apporter vis-à-vis de notre étude sur les photographies de Marc Vaux. Détrompons-nous : ces nouvelles données sont susceptibles de compléter en partie le « puzzle » que constitue le contexte des prises de vues du lot *Biennale*, en particulier pour l'année 1963.

Pour mieux comprendre la démonstration, revenons quelques pas en arrière. Alors que nous progressions dans l'identification des artistes — toutes les photographies sont déterminées pour la quatrième et cinquième boîte, exceptée la plaque 4/01¹⁴¹ —, les reproductions d'œuvres de la Biennale de 1963, en particulier pour les deuxièmes et troisièmes boîtes du lot, sont sujettes à questionnements. En effet, parmi les 44 plaques de verre de 1963, 12 n'ont pas leur équivalent en épreuve papier dans les archives conservées à Rennes. Au sein de ces 12 plaques, deux sont néanmoins clairement identifiées : il s'agit de deux tableaux de l'artiste Kamran Diba, qui participe à la section iranienne, et dont on retrouve la mention dans le catalogue. On ne relève donc pas de paradoxe particulier pour ces reproductions, mis à part le fait que les tirages n'existent pas : peut-être, l'avions-nous évoqué, ont-ils été perdus ou cédés au fil du temps.

Restent donc 10 autres plaques, pour lesquelles 7 ont été identifiées grâce aux signatures des artistes, à une annotation de Marc Vaux sur la plaque de verre, ainsi qu'à une comparaison dans les illustrations du catalogue pour les œuvres de Sklavos — cette dernière, nous l'avons dit, s'avère cependant presque fortuite car la reproduction en annexes de l'ouvrage n'est pas celle que Marc Vaux a pu réaliser. Une fois déterminés les noms des artistes de ces 7 reproductions — Arnaiz, Hernandez-Delgadillo, Louttre, Sadequain, Sklavos, Rancillac, et Zenderoudi —, on se rend compte que trois d'entre eux seulement participent à la Biennale de Paris en 1963 : Sklavos, Rancillac et Arnaiz. En effet, Louttre ne participe qu'en 1959 et en 1961 ; Sadequain et Hernandez-Delgadillo en 1961 uniquement, et Zenderoudi en 1959, 1961, 1965 et 1967. Ce constat nous apparaît dès lors bien étrange, car pourquoi des œuvres d'artistes n'ayant pas participé à la Biennale de 1963 sont-elles reproduites dans les trois premières boîtes du lot *Biennale de Paris* ? D'autant plus que les

¹⁴¹ Voir tableau d'identification des artistes en annexes.

artistes ont parfois daté leurs œuvres — « 63 » pour celle de Louttre, « 64 » pour Hernandez-Delgadillo — excluant ainsi l'hypothèse d'une reproduction des œuvres présentées en 1961.

À cette invraisemblance s'ajoutent deux éléments tout aussi troublants. D'une part, le fait que Sklavos est « hors-compétition¹⁴² » car sa participation se résume en fait en une exposition à part entière, récompense de sa participation en 1961 pour laquelle il a obtenu une bourse¹⁴³. D'autre part, le fait que l'œuvre de Rancillac qui est reproduite sur les plaques 2/12 et 2/13 ne correspond pas avec celle qu'il présente effectivement à la Biennale de 1963, intitulée *Casse-bonbon*, et que Marc Vaux a aussi photographiée¹⁴⁴. En outre, il s'avère que parmi ces artistes, participant ou non à Biennale de 1963, tous sans exception se sont vus récompensés d'un prix ou d'une bourse de séjour pour les artistes étranger-es : Louttre, Sadequain, Sklavos, Rancillac, Hernandez-Delgadillo et Zenderoudi en 1961, et Arnaiz en 1963. Ainsi, et pour résumer, nous avons mis en évidence trois points communs à ces 7 peintures : une reproduction par Marc Vaux sous forme de plaque de verre, mais dont aucun tirage n'est conservé aux Archives de la Critique d'Art ; une participation de tous les artistes, excepté Arnaiz, à la Biennale de 1961 ; et l'obtention d'un prix pour chacun d'eux. Dès lors, un lien se crée entre ces différentes photographies, mais sa nature nous échappe encore : quel élément pourrait-être susceptible de réunir ces œuvres entre elles ?

Nous pouvons tenter d'y répondre en croisant ces données avec nos récentes découvertes. En effet, n'avons-nous pas fait le constat, un instant plus tôt, que le Ministère des Affaires Culturelles s'engageait dans le soutien de la création d'avant-garde au travers d'un plan d'acquisition des œuvres de la Biennale ? Et que ces acquisitions sont généralement corrélées avec le palmarès délivré par l'exposition ?

Aussi, l'éventualité d'un achat de l'État pour chacune de ces œuvres nous paraît convaincante. On imagine, qu'après avoir été récompensés par la Biennale en 1961 ou en 1963, les artistes ont été invités, à l'issue de l'exposition ou un an plus tard selon la situation de chacun, à vendre l'une de leurs œuvres à l'État. Cet acte d'achat, viendrait ainsi parachever la consécration des artistes, mais aussi démontrer le bien-fondé des récompenses octroyées par la Biennale de Paris, en particulier des bourses de séjour, qui stimulent la créativité à la

¹⁴² Nous entendons par « compétition » le fait que la Biennale délivre des prix, néanmoins la Biennale ne prétend pas organiser de concours à proprement parler.

¹⁴³ *Troisième Biennale de Paris : Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes du 28 septembre au 3 novembre 1963*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Les Presses artistiques, 1963.

¹⁴⁴ Voir tableau d'identification des artistes en annexes.

manière d'une résidence. En d'autres termes, l'acquisition des œuvres réalisées au cours d'un séjour offert par la Biennale, ou à l'aide d'un prix, constitue l'illustration-même que le soutien financier de l'État favorise *de facto* la création contemporaine. Dès lors, une campagne photographique serait commandée à Marc Vaux pour en commémorer l'affaire et fournir des visuels aux institutions réceptrices de ces nouvelles acquisitions. Cette commande serait effectuée par la Biennale de Paris, qui, en tant que conseillère de l'État, se charge de jouer les intermédiaires entre les artistes promus et le Bureau des Achats.

Cette hypothèse est corroborée par le fait que presque toutes les reproductions qui accompagnent les 7 plaques « sans-tirages » dans les deuxième et troisième boîtes, représentent elles aussi des œuvres primées en 1963, et pour lesquelles chaque artiste a effectivement vendu des œuvres à l'État — bien qu'il ne s'agisse pas nécessairement de l'œuvre présentée à la Biennale¹⁴⁵. On note par ailleurs que pour ce qui concerne la cinquième boîte, les œuvres reproduites correspondent exclusivement aux œuvres primées à la Biennale de 1967. Si celles-ci ne sont pas, à notre connaissance, acquises par la France à l'issue de la Biennale, rien n'empêche de penser que celle-ci ait souhaité en garder trace. Notons d'ailleurs qu'aucune des reproductions, exceptées celles des œuvres de Georges Dyens, Laure Ghorayeb Kerbage, Jacques Spacagna et de Francisco Salazar, et n'a servi à l'illustration du catalogue, mais que l'on retrouve *a contrario* la présence d'une reproduction de Marc Vaux dans le répertoire en ligne des collections du Centre National d'Art Contemporain, pour l'œuvre de Doroteo Arnaiz, *Guerillero*. De ce fait, soumettons-nous la théorie d'une campagne photographique réalisée par Marc Vaux à la demande de la Biennale, cette fois-ci non pas à destination de la presse ou du catalogue, mais bien pour la reproduction officielle des nouvelles acquisitions de l'État.

Ainsi, et pour en revenir à l'année 1963, une campagne photographique des artistes primé-e-s pourrait-elle correspondre à la facture de Marc Vaux en date du 5 octobre 1963, mentionnant la livraison de huit nouvelles photographies en dix épreuves chacune ? C'est bien ce que semble confirmer, sur la facture-même, l'apostille manuscrite d'un-e administrateur-trice de la Biennale, doublement soulignée, et pour laquelle on parvient à lire : « Lauréats ».

¹⁴⁵ Voir tableau d'identification des artistes en annexes.

D. Revue de presse et audiovisuelle

1. *De l'importance effective des médias*

Si l'impact de la Biennale sur la scène artistique des années 1960, se mesure, au niveau national, à l'aune des acquisitions de l'État et de la commande publique, il ne s'y résume pas néanmoins. En effet nous avons déjà relevé à quel point la stratégie de communication de la Biennale participait d'une politique de légitimation de l'avant-garde française, aussi la trace de la Biennale dans le champ médiatique y est-elle manifeste : « Des milliers d'articles de presse, de critiques, d'informations diverses ont été publiés dans les journaux et revues du monde entier » déclare triomphalement l'AFMBIJA dans son Rapport moral sur les résultats d'activité de 1963¹⁴⁶. Les résultats de la Troisième Biennale de Paris, notamment, font état de 450 articles dans la presse française et 350 dans la presse étrangère¹⁴⁷. On note par ailleurs l'importance de la publicité, qui était déjà sensible en dernière partie du catalogue de 1961. Son budget pour 1967 s'élève désormais à 40 000F, contre 23 563F effectivement dépensés en 1965 : ce renforcement du crédit pour la production d'« affiches », d'« annonces de presse », de « cartes d'invitation » et même de « dépliants photo » est ainsi réalisé « pour permettre une plus large diffusion, qui avait été insuffisante en 1965¹⁴⁸ ».

Dans le domaine des télécommunications, la collaboration dès 1959 de la Biennale avec l'Office de Radiodiffusion Télévision Française constitue le principal outil de diffusion médiatique de l'événement. Au delà des interviews et reportages sur l'exposition, l'ORTF participe effectivement dès 1961 à l'organisation et à la transmission radiophonique du programme de l'Auditorium de la Biennale, principalement des concerts et de la poésie, puis de la section du théâtre d'essai et du cinéma à partir de 1965. La télévision quant à elle suit la Biennale dès son ouverture, bien qu'elle ne se focalisera que sur la section des arts

¹⁴⁶ « Rapport moral sur les résultats de l'activité de l'Association Française pour la Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes », Archives Nationales, Culture, Délégation aux arts plastiques ; Sous-direction de la formation, des productions artistiques et des achats, Bureau des achats (1882-1980), Salons - Expositions, 19860306/7

¹⁴⁷ Rapport de l'Assemblée Générale du 29 janvier 1964, Archives Nationales, Culture, Délégation aux arts plastiques ; Sous-direction de la formation, des productions artistiques et des achats, Bureau des achats (1882-1980), Salons - Expositions, 19860306/7

¹⁴⁸ Budget de l'exercice de 1967, Archives Nationales, Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Délégation générale aux expositions et aux échanges culturels, Secrétariat du cabinet de la direction générale des Arts et Lettres, 19890127/51

plastiques¹⁴⁹. En 1963, notamment, la Biennale commande au Service de la Recherche de l'ORTF la réalisation d'un court-métrage sur le thème de l'exposition : Jacques Brissot réalise *Troisième Biennale de Paris*¹⁵⁰, une œuvre entièrement autonome qui fera partie intégrante de la section film sur l'art en 1965¹⁵¹. Ces différents outils de communication de masse constituent ainsi le banc d'essai, la plateforme où se croisent les différentes sections présentées au cours de la Biennale, et illustrent ainsi à l'échelle internationale son éclectisme et sa modernité. Notons enfin un fait particulièrement marquant dans ce contexte de valorisation médiatique. Le 1er octobre 1967, alors qu'a eu lieu le jour-même, en direct sur la 2^e chaîne, le passage mémorable de la télévision noir-et-blanc à celle de la couleur, le Journal Télévisé de 20H s'ouvre sur la Biennale de Paris¹⁵², dans un reportage itinérant au cœur de l'exposition. Alors que la caméra chemine parmi les œuvres hautes en couleur, seul fait écho le haut-parleur de la *Manifestation 4* de BMPT : « L'art est illusion de dépaysement¹⁵³ ». Art et couleur dépaysement, en effet, le spectateur ébahi derrière son petit écran, et l'analogie entre la « petite révolution¹⁵⁴ » qu'incarne la télévision polychrome et la position avant-gardiste de la Biennale, si elle est audacieuse, nous apparaît tout de même saisissante. Car dès lors, quel meilleur rayonnement culturel de la France que celui d'un art en couleur ?

¹⁴⁹ GONNARD Catherine, « Le Service de la recherche de la RTF/ORTF et la Biennale de Paris », intervention orale dans le cadre du séminaire *1959-1985, au prisme de la Biennale de Paris*, [Vidéo en ligne] Carnet de recherche en ligne de l'INHA : <https://bdp.hypotheses.org/401> [consulté le 1^{er} mai 2018]

¹⁵⁰ BRISSOT Jacques et FAVORY Luc (réal.), *La biennale de Paris 63*, 1963, création audiovisuelle, durée 14min 32sec, Service de la Recherche de la RTF, Paris : Radiodiffusion Télévision Française, Institut National de l'Audiovisuel, CPF86616187.

¹⁵¹ *Quatrième Biennale de Paris : Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes du 28 septembre au 3 novembre 1965*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Les Presses artistiques, 1965.

¹⁵² CAMILLY, Jérôme (réal.), *La Biennale de Paris, 1967*, reportage télévisé diffusé le 1^{er} octobre 1967 au Journal Télévisé de 20H, 2^e chaîne, durée 3min 41sec, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, Institut National de l'Audiovisuel, Archives TV Pro, CAF90033155_00.

¹⁵³ BMPT, *Manifestation 4*, Cinquième Biennale de Paris, Musée d'art moderne de La Ville de Paris, Paris, France, 30 septembre-5 novembre 1967

¹⁵⁴ Allocution de George Gorse, Ministre de l'Information, à l'occasion de l'inauguration de la télévision en couleur, le 1er octobre 1967, ORTF, 2^e chaîne [Vidéo en ligne] <https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu01429/l-inauguration-de-la-television-couleur.html> [consulté le 1^{er} mai 2018]

2. Un complément à l'identification

Cette grande ampleur médiatique de la Biennale entretient donc également des « traces » de la manifestation, traces pouvant s'avérer riches d'informations pour notre étude. La consultation de la presse contemporaine et des archives multimédia a révélé en effet de nouvelles images de l'exposition, nous permettant ainsi de compléter certaines identifications qui nous avaient manquées, en particulier pour la Cinquième Biennale. La revue d'art *Cimaise* en date de Novembre-Décembre 1967, notamment, reproduit dans son article *Pourquoi la Biennale de Paris*¹⁵⁵ une œuvre de l'artiste néerlandais Jos Manders. La blancheur, l'aspect extrêmement lisse, et les volumes globuleux de la sculpture laissent peu de doute quant à son affiliation avec celle photographiée par Marc Vaux sur la plaque 5/11.

Par ailleurs, ces nouvelles images de la Biennale nous renseignent sur l'accrochage des œuvres et sur l'espace qui leur est attribué : des éléments qui induisent de fait des perceptions tout à fait différentes de celles qu'ont pu nous procurer les reproductions de Marc Vaux. Dans un reportage diffusé le 4 novembre 1967¹⁵⁶, par exemple, on retrouve une nouvelle fois l'œuvre de Jos Manders, dans une séquence présentant des vues de l'exposition. Ce que l'on croyait être une sculpture se trouve finalement, au vu du reportage, être destiné à une suspension au mur. Ainsi, l'œuvre se rapproche davantage d'un *shaped-canvas*, une œuvre dont la forme est déterminée par le châssis, que d'un volume à part entière : peut-être même s'agit-il non pas d'une matière résineuse comme nous l'envisagions plus tôt, mais d'une toile tendue ? De plus, on remarque que l'œuvre, une fois accrochée, présente ses deux protubérances en partie inférieure, à l'inverse de la reproduction qu'a pu en faire Marc Vaux, et qui figure donc l'œuvre dans un mauvais sens de lecture. Quelque fut la source de l'erreur, cette anecdote nous enseigne qu'au cours de la prise de vue, Marc Vaux était probablement seul, ou en tous les cas, non-accompagné d'un connaisseur de l'œuvre : on relève donc une distance notable, volontaire ou non, entre l'artiste et le producteur de son *image*.

¹⁵⁵ ARNAUD Jean-Robert, LEVIN Marc-Albert, « Pourquoi la Biennale de Paris ? », *Cimaise*, Novembre-Décembre 1967, n°83-84, pp.93-111

¹⁵⁶ CHABOUD Charles (réal.), *La Biennale de Paris 67*, 1967, reportage télévisé diffusé le 04 novembre 1967, durée 56min, participations de Georges Boudaille, Daniel Buren, Pierre Faucheux, Gérald Gassiot-Talabot, Alain Jouffroy, Jean-Clarence Lambert, Jacques Lassaigne, Olivier Mosset, Raoul-Jean Moulin, Michel Parmentier, Frank Popper, Antonio Recalcati, Niele Toroni, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, CPF86616189.

D'autres surprises se révèlent à nous au cours de ce reportage : c'est notamment le cas pour l'œuvre de Mark Boyle, *Shepherds Bush XVI*. Celle-ci, reproduite sur la plaque 5/09, figure ce que nous percevons comme une surface plane et pavée, un réseau serré de dalles de pierres entre lesquelles se nichent des sortes de galets et autres cailloux caractéristiques d'un sol d'extérieur, peut-être un trottoir ou une terrasse. Le degré de réalisme y est si fort qu'on ne s'y tromperait guère : il ne peut s'agir que d'une photographie. D'ailleurs, la Cinquième Biennale n'est-elle pas celle de l'introduction de l'art de la chambre noire à la section des créations plastiques ? Cette œuvre trouve donc nécessairement sa place à l'exposition de 1967. À travers la caméra, pourtant, et alors que la section photographie ne présente les œuvres que par projection¹⁵⁷, l'œuvre de Boyle apparaît accrochée au mur, dans un format imposant de près d'un mètre carré — à la manière, donc, d'une peinture. Finalement, une documentation avisée sur le travail de l'artiste¹⁵⁸ nous enseigne que sa pratique consiste à mouler des surfaces pour les transférer sur toile et les peindre, dans un matérialisme accru. On comprend dès lors que nous nous sommes laissé·e·s prendre au piège du mimétisme que tend l'œuvre de Boyle à son spectateur. C'est peut-être d'ailleurs ce qui vaudra à l'artiste de remporter une bourse de séjour dans la section peinture étrangère, à l'issue de la manifestation.

Le reportage télévisé, enfin, nous a aussi permis d'apprécier certaines œuvres dans leur dimension chromatique¹⁵⁹. Ainsi, l'œuvre de Jacques Spacagna, du groupe Lettriste, n'est-elle pas tant différente de sa reproduction monochrome : ses tonalités colorées s'avèrent minoritaires vis-à-vis du portrait en grisaille et du réseau serré d'entrelacs qui en occupe le fond. En cela, la photographie de Marc Vaux, nous l'avions vu, rend justice au parti-pris graphique de la toile, en en soulignant les détails et les finesses. À l'inverse, néanmoins, l'œuvre de Walter Leblanc, *Torsion V*, gagne bien davantage en expression et en mouvement dans sa représentation colorée : les lignes noires de la reproduction de Marc Vaux, en effet, ne parviennent pas à retranscrire la vibration optique occasionnée par l'opposition du rouge et du bleu. Cette tension chromatique constitue pourtant le propre de l'œuvre, aussi le parti-pris en

¹⁵⁷ Voir Conclusion, p.63.

¹⁵⁸ National Galleries of Scotland, « Mark Boyle Biography » [En ligne] <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/boyle-family-mark-boyle-joan-hills-sebastian-boyle-georgia-boyle> [consulté le 1^{er} mai 2018]

¹⁵⁹ Voir reproductions de captures vidéo en annexes.

niveaux de gris ne sera-t-il jamais approprié pour la traduire efficacement. Sous le « prisme Marc Vaux », l'œuvre de Leblanc en devient finalement une autre.

3. *De l'usage des photographies dans le champ de la presse « papier »*

Au delà de la reconnaissance visuelle des œuvres reproduites au sein du lot *Biennale*, les images engendrées par la presse et la télévision sont l'occasion d'éprouver la justesse des éléments que nous avons pu mettre à jour au cours de cette étude. Dans sa lettre de commande à Marc Vaux, Raymond Cogniat mentionnait l'emploi des photographies pour les reproductions du catalogue et de la presse. Si nous avons pu faire état de leur effective utilisation en annexes du catalogue, peut-on en dire autant pour ce qui concerne les quotidiens, revues et autres périodiques du champ de l'information imprimée ?

Dès 1963, la Biennale se targue d'être l'objet d'un « millier d'articles de presse¹⁶⁰ ». Malheureusement, et alors que la revue de presse constituée par la Biennale compte entre 800 et 850 articles publiés entre 1959 et 1965, auxquels s'ajoutent les articles internationaux¹⁶¹, il s'est avéré impossible de consulter ces documents aux Archives de la Critique d'Art, pour cause de numérisation et d'océrisation de leur contenu. Nous repliant ainsi sur la consultation « classique » d'une vingtaine de périodiques parus entre 1963 et 1967¹⁶², nous avons tenté de rendre compte de l'utilisation des photographies de Marc Vaux par la critique. Cette recherche s'est néanmoins avérée infructueuse car aucune reproduction du lot *Biennale* n'a été reconnue parmi les articles illustrés. Ceci étant, le futur accès à la revue de presse, modernisé et facilement interrogeable, incarne la promesse de nouvelles réponses.

¹⁶⁰ « Rapport moral sur les résultats de l'activité de l'Association Française pour la Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes », Archives Nationales, Culture, Délégation aux arts plastiques ; Sous-direction de la formation, des productions artistiques et des achats, Bureau des achats (1882-1980), Salons - Expositions, 19860306/7

¹⁶¹ LAVAUR Krystel, *Revue de presse. Biennale de Paris 1959-1965. Analyses et commentaires*, Mémoire de DEA d'histoire de l'art, Rennes, Université de Rennes 2-Haute Bretagne, UFR des Arts, soutenu en 1994.

¹⁶² Voir Bibliographie, Extraits de la revue de presse des Biennales de Paris 1963-1967.

Conclusion

La Biennale de Paris est un événement de l'image : image artistique, médiatique, politique. Nous avons vu au fil de cette enquête la manière dont elle recourt à l'image pour s'enregistrer, et les enjeux que sous-tend cette attitude vis-à-vis de la postérité. Nous avons vu également dans quelle mesure Marc Vaux participe de cette inscription de la Biennale dans l'histoire de l'art, à travers la production d'images officielles à destination du catalogue, des institutions, et peut-être de la presse — l'état actuel de nos connaissances ne nous permet pas de statuer sur ce point.

Quelle que soit néanmoins la finalité des images que produit Marc Vaux, il semblerait que celui-ci s'en souciait assez peu : en témoigne sa réponse à Raymond Cogniat au sujet d'une diffusion à grande échelle de ses photographies, pour laquelle il n'exprime aucune volonté de bénéficier de droits de reproduction. À cette période, pourtant, la reconnaissance de la photographie comme relevant d'une œuvre de l'esprit gagne peu à peu du terrain, et en 1957, la loi sur la propriété littéraire et artistique s'étend à la protection nouvelle des « œuvres photographiques de caractère artistique ou documentaire¹⁶³ ». Alors que ses confrères de la reproduction d'art, tels André Morain, n'hésitent pas à apposer un cachet « mention obligatoire » au verso des épreuves pour assurer leurs droits d'auteur¹⁶⁴, celles de Marc Vaux se contentent d'une sobre estampille renseignant ses coordonnées. Notre photographe aurait-il si peu d'estime pour son propre travail ? Non, bien au contraire, celui-ci avait pleinement conscience de la richesse intellectuelle, sinon matérielle, de sa « photothèque¹⁶⁵ » — l'acquisition de l'ensemble par le Musée National d'Art Moderne est d'ailleurs bien de son initiative.

C'est ailleurs qu'il faut trouver les raisons d'un tel détachement du photographe vis-à-vis de la reproductibilité de son œuvre. Rappelons-le, Marc Vaux est âgé, et bien que toujours actif sur la scène culturelle des années 1960, sa technique comme sa philosophie se rattachent davantage à celle d'avant-guerre. Il serait finalement anachronique d'envisager sa pratique au travers des enjeux de propriété intellectuelle qui caractérisent notre époque, et Marc Vaux

¹⁶³ MOREL Gaëlle, « La figure de l'auteur », *Études photographiques*, n°13, juillet 2013 [En ligne] <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/350>. [consulté le 1^{er} mai 2018]

¹⁶⁴ Voir en annexes la reproduction du tirage.

¹⁶⁵ DUFOR Pierre, *op. cit.*

consent, en connaissance de cause, à la diffusion de son travail. Mais si cela ne semblait d'ailleurs que peu l'importer, il ne faut pas non plus y lire une marque de désinvolture. Sa mission, simplement, qui consiste à retranscrire des œuvres par la photographie, ou autrement dit, à saisir des fragments de réel par l'action de la lumière, se termine à l'issue du résultat physique que constitue le tirage. Sa mission consiste à créer des traces, à créer de la mémoire. Cette mémoire, ensuite, est libre d'être transmise à qui voudra bien la voir.

À ce titre, et en tant que figure locale, Marc Vaux est sollicité par ses contemporains pour témoigner de la « petite histoire » du « village Montparnasse » ou bien de celles des « *Montparnos* ». Ce travail constant de mémorisation constitue d'ailleurs pour lui un devoir personnel, comme il l'explique lui-même :

Je pense que tout homme devrait consacrer quotidiennement un moment à travailler un peu pour les autres. Être citoyen, un membre actif de la Cité, n'est-ce pas collaborer activement à son existence ? Si chacun le faisait dans la mesure de ses moyens, dans son domaine, alors de grandes réalisations seraient possibles¹⁶⁶.

À Montparnasse ou à Paris, c'est bien à « la Cité » que rend hommage Marc Vaux, elle qui, au sortir de la Grande Guerre, lui a fourni du travail malgré son infirmité. Et si la remarque concerne au premier chef son implication dans des projets culturels comme celui de la création d'un foyer d'artistes, elle n'en est pas moins applicable à sa pratique photographique. Par l'ensemble de son action, Marc Vaux s'acquie de sa dette dans un acte « citoyen ». Dès lors, enregistrer la Biennale de Paris est partie prenante de cette mission.

Néanmoins, l'objectivation de cet engagement citoyen par le biais de la reproduction d'art ne pourra jamais se résoudre à l'impartialité que sous-tend l'acte d'enregistrer. Nous avons vu au cours de cette étude combien la pratique de Marc Vaux, mais aussi bien la photographie d'art d'une manière générale, est toujours le produit d'une « insupportable tension¹⁶⁷ », pour reprendre les mots de Benjamin, en l'occurrence, entre le désir de neutralité et l'inévitabilité d'un regard singulier. Sans-doute Marc Vaux a-t-il compris depuis longtemps que cette « fausse absence » d'esthétique constitue finalement et nécessairement une esthétique à part entière, et que la « trace » dont il veut rendre compte sera par conséquent toujours compromise par ses

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ BENJAMIN Walter, *op. cit.*

choix, quels qu'ils soient. À certains égards, d'ailleurs, la question importe peu puisqu'elle n'offre pas de solution. Aussi, notre photographe a-t-il poursuivi le projet — *a priori* rentable, notons-le tout de même — d'enregistrer, de capturer, de reproduire et même de classer l'œuvre des 6 000 artistes venu-e-s passer le pas de la porte du 114bis rue de Vaugirard, soit l'œuvre d'un temps. Mais, de même que la majorité de ces 6 000 artistes n'a pas été retenue par l'histoire de l'art et les récits institutionnels, la pratique de Marc Vaux, pour autant qu'elle pourrait s'apparenter à la sérialité syntaxique de la photographie conceptuelle des années 1960, telle celle de Bernd et Hilla Becher, voire — osons-le — à celle, plus tardive, de l'appropriationnisme d'une Sherrie Levine, elle n'est pas encore en passe de rejoindre le rang de l'œuvre d'art. Peut-être cela viendra-t-il un jour, peut-être pas. Si nous ne prétendons pas répondre à cette question, notons qu'elle a néanmoins le mérite de rappeler que l'Histoire se fonde sur un processus de sélection, selon des critères de tri arrêtés, et que l'une des responsabilités de la recherche est bien d'y apporter de nouvelles ouvertures, de l'interroger.

Il est une autre « insupportable tension » néanmoins, dont nous n'avons pas encore fait l'écho, et qui, justement, offre l'opportunité d'un contrepoint en ce qu'elle concerne la « photographie comme art¹⁶⁸ ».

Nous avons étudié au cours de ce mémoire de recherche le rapport de la Biennale de Paris à l'image photographique en tant que document. Nous n'avons pas, néanmoins, ou trop peu, évoqué son rapport à la « photographie plasticienne », comme il est d'usage de la nommer.

La photographie en tant que pratique artistique, c'est à dire inscrite dans une démarche à la fois sensible, théorique, et critique, est apparue dans nos recherches sur la Biennale à la fois très tôt, grâce aux plaques de verre du lot *Biennale* qui reproduisent des photographies, et à la fois assez tard, puisqu'elle ne concerne que l'exposition de 1967 et que nous avons organisé notre recherche de façon chronologique. En effet, pour sa cinquième édition, la Biennale de Paris a décidé « dans la perspective de [sa] constante extension¹⁶⁹ » d'intégrer les nouvelles sections consacrées à la médaille, l'architecture et la photographie. Alors que, dans

¹⁶⁸ BENJAMIN Walter, *op. cit.*

¹⁶⁹ COGNIAT Raymond, « Nouvelles sections », *Cinquième Biennale de Paris : Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes du 29 septembre au 5 novembre 1967*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Association française d'action artistique, 1967

sa préface, Raymond Cogniat explicite le choix et les enjeux d'une section pour la médaille, rien n'est laissé entendre pour ce qui concerne la photographie, pas même à la rubrique la concernant en fin d'ouvrage, qui indique seulement que l'ensemble des participants seront réunis dans une même salle d'exposition.

Néanmoins, la découverte fortuite de documents tapuscrits dans le dossier administratif des archives de 1967¹⁷⁰, nous a permis de connecter à nouveau les deux ramifications que forment d'une part, les reproductions de photographies par Marc Vaux, et d'autre part, l'apparition d'une nouvelle section. Ce document, dont nous proposons une retranscription en annexes, présente un manifeste à la photographie artistique, signé « A.V. ». Il est accompagné d'une autre note intitulée « Réunion du 11 avril [sic] 1967 chez André Vigneau ». Le premier fait état de la décision de la Biennale de Paris d'intégrer cette nouvelle section, car, selon elle, « la photographie ne peut être tenue à l'écart des diverses formes d'expression de [son] temps ». Le second retranscrit les différents points de discussions qui ont pu être abordés au cours de la réunion : « diffusion », « communiqué », thématique, conditions d'accrochage, et « manifeste ». Ces documents s'avèrent particulièrement riches d'enseignement, sur le plan pratique — on y apprend certaines modalités concernant la sélection — mais surtout théorique. Ils constituent en effet le témoignage d'une recherche de légitimation de l'« art photographique » par la Biennale de Paris : « Il y a, insiste André Vigneau, une écriture photographique, comme il y a une écriture musicale, une écriture des mots, une écriture de la forme ».

Cette reconnaissance de la photographie par la Biennale de Paris s'inscrit en fait dans le sillon de celle initiée par la critique dans les années 1960, qui s'appuie notamment sur la notion d'« indice » soulevée par Charles Sanders Peirce¹⁷¹. Elle s'attache ainsi à déterminer les spécificités de la photographie par le biais de théories historiographiques, sociologiques, anthropologiques, poétiques, et parvient finalement à faire tomber les dernières barrières à l'institutionnalisation de la photographie¹⁷². Ainsi, 18 ans avant la propulsion de la photographie au rang des chefs d'œuvres initiée par l'exposition de Peter Galassi *Before photography* au

¹⁷⁰ Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1965, Administratif, BIENN.67 (en cours de référencement)

¹⁷¹ TALBOT Patrick, « La photographie en tant qu'art », *Le Portique*, n°30, 2013 [Online] <http://journals.openedition.org/leportique/2635> [consulté le 1^{er} mai 2018]

¹⁷² *Ibid.*

Museum of Modern Art de New-York¹⁷³, la Biennale de Paris tente de rendre sa place à la photographie, qui ne doit dès lors plus être considérée comme « mécanique ». En s'alignant, par ailleurs, du côté des défenseurs de la photographie, la Biennale fait bien preuve de son ancrage contemporainiste et éclectique. Représenter non pas une histoire de la photographie mais bel et bien celle qui est en train de se faire incarne une attitude résolument novatrice. La volonté d'institutionnaliser la photographie s'inscrit donc pleinement, encore une fois, dans la politique de rayonnement culturel de la France initiée par André Malraux. C'est d'ailleurs ce qu'écrit Vigneau, en conclusion de son manifeste : « La Biennale de Paris ne doit pas être soupçonnée, dans les années à venir, d'avoir péché par timidité ou par étroitesse d'esprit ».

Ainsi, et à ce titre, les reproductions de Marc Vaux participent de cette même volonté d'enregistrement et de valorisation d'une attitude de la Biennale : le compte-rendu de réunion fait bien état d'une diffusion de la section dans les revues spécialisées. Survient alors cet inévitable tiraillement entre la reproduction d'œuvre d'art et son référent, qui, cette fois-ci devient double car la photographie reproduite en contient déjà un. L'ambivalence, entre la nature de la photographie d'art, en tant que sensibilité pour elle-même et déjà fort complexe, et sa reproduction à valeur de diffusion en tant que symbole, se voit par ailleurs alimentée par les faibles moyens que la Biennale choisit d'allouer à la section. Alors que le compte-rendu de la Biennale fait état d'une discussion autour des dispositifs d'accrochage des photographies, à savoir des cadres métalliques, un courrier du secrétariat général de la Biennale adressé à KODAK¹⁷⁴ nous apprend que l'exposition consistera finalement en une projection des œuvres sélectionnées, privant ainsi les photographies de toute leur matérialité. On constate également dans le Palmarès de la Cinquième Biennale, que les prix attribués aux lauréats de la section « Photographie » s'élèvent à 6 bourses de 1000F seulement, contre 5 bourses de 3600F pour la section « Peinture » et 2 bourses de 3600F pour la sculpture¹⁷⁵ — fait notable qui souligne peut-être que toutes les « écritures » ne se valent pas aux yeux de la Biennale.

Quoi qu'il en soit, et si l'insertion nouvelle d'une section « Photographie » à la Biennale de Paris témoigne du positionnement avantgardiste de la manifestation dans le débat critique et

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1965, Administratif, BIENN.67 (en cours de référencement)

¹⁷⁵ Palmarès de la Cinquième Biennale de Paris, 1967, Archives Nationales, Direction générale des Arts et des Lettres (DGAL), Archives de Pierre Moinot, directeur général des Arts et Lettres de 1966 à 1969, Service de la Création artistique, F/21/8284 1961-1969

théorique autour la place du médium dans le monde de l'art institutionnel, son incessant balancement entre les valeurs d'*expression* et de *document* qu'incarne la photographie offre surtout l'occasion de réfléchir à la notion d'« art comme photographie¹⁷⁶ ».

¹⁷⁶ BENJAMIN Walter, *op. cit.*

Bibliographie

I. Sources primaires

Fonds photographique - Bibliothèque Kandinsky

Centre Pompidou / MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV2519 - 2522

*Fonds d'archives - Archives de la critique d'art, Rennes**

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1961, Participation France, BIENN.61X002

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1961, Participation Étrangère, BIENN.61X017

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1963, Participation France, BIENN.63X001 - BIENN.63X014

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1963, Participation Étrangère, BIENN.63X015 - BIENN.63X34

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1963, Administratif, BIENN.63 (en cours de référencement)

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1963, Manifestations Annexes, BIENN.63 (en cours de référencement)

* Les épreuves photographiques consultées aux Archives de la Critique d'Art sont cataloguées dans un classeur indépendant des dossiers de participation. Leurs cotes ont été individuellement reportées dans le tableau référentiel adjoint en annexes de ce mémoire.

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1965, Participation France, BIENN.65 (en cours de référencement)

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1965, Participation Étrangère, BIENN.65 (en cours de référencement)

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1965, Administratif, BIENN.65 (en cours de référencement)

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1967, Participation France, BIENN.67X001 - BIENN.63X006

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1963, Participation Étrangère, BIENN.67 (en cours de référencement)

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1965, Administratif, BIENN.67 (en cours de référencement)

Fonds d'archives - Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine

Archives Nationales, Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Délégation générale aux expositions et aux échanges culturels, Secrétariat du cabinet de la direction générale des Arts et Lettres, 19890127/51

Archives Nationales, Culture, Délégation aux arts plastiques ; Sous-direction de la formation, des productions artistiques et des achats (1882-1980), Salons - Expositions, 19860306/7

Archives Nationales, Direction générale des Arts et des Lettres (DGAL), Archives de Pierre Moinot, directeur général des Arts et Lettres de 1966 à 1969, Service de la Création artistique, F/21/8284 1961-1969

Publications des Biennales de Paris

Catalogues officiels

Première biennale de Paris. Manifestation biennale et internationale des Jeunes artistes du 2 au 25 octobre 1959, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, s.e., 1959.

Deuxième biennale de Paris. Manifestation biennale et internationale des Jeunes artistes du 29 septembre au 5 novembre 1961, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, s.e., 1961.

Troisième Biennale de Paris : Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes du 28 septembre au 3 novembre 1963, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Les Presses artistiques, 1963.

Quatrième Biennale de Paris : Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes du 28 septembre au 3 novembre 1965, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Les Presses artistiques, 1965.

Cinquième Biennale de Paris : Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes du 29 septembre au 5 novembre 1967, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Association française d'action artistique, 1967.

Publication anthologique

BOUDAILLE, Georges, MILLET, Catherine et al., *La Biennale de Paris 1959-1967, une anthologie*, Paris, Biennale de Paris, 1977.

Publication périodique

Perspectives, bulletin d'informations et d'études critiques publié par la Biennale de Paris, Paris, Biennale de Paris, 1963-1967.

Fonds audiovisuels - Institut National de l'Audiovisuel

BRISSOT, Jacques et FAVORY, Luc (réal.), *La biennale de Paris 63*, 1963, création audiovisuelle, durée 14min 32sec, Service de la Recherche de la RTF, Paris : Radiodiffusion Télévision Française, Institut National de l'Audiovisuel, Archives TV Pro, CPF86616187.

4ème Biennale de Paris, 1965, journal télévisé du 28 septembre 1965, durée 1min 39sec, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, Institut National de l'Audiovisuel, Archives TV Pro, CAF88047414.

Les expositions, Art actualité, Magasine des arts de l'actualité télévisée, 1965, émission de télévision diffusée le 10 octobre 1965, durée 13min 45sec, animée par Adam Saulnier, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, Institut National de l'Audiovisuel, Archives TV Pro, CAF97001016.

Les expositions, Art actualité, Magasine des arts de l'actualité télévisée, 1965, émission de télévision diffusée le 17 octobre 1965, durée 14min 29sec, animée par Adam Saulnier, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, Institut National de l'Audiovisuel, Archives TV Pro, CAF94053977.

CALVIN, Antonia (réal.), *Quatrième Biennale de Paris, Jugez vous-même*, 1965, tribune du journal télévisé du 8 novembre 1965, durée 26min 15sec, participation de Pierre Cabanne, Pierre Mazars et Michel Ragon, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, Institut National de l'Audiovisuel, Archives TV Pro, CPF86654928.

Les expositions, Art actualité, Magasine des arts de l'actualité télévisée, 1967, émission de télévision diffusée le 24 septembre 1965, durée 12min 55sec, animée par Adam Saulnier, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, Institut National de l'Audiovisuel, Archives TV Pro, CAF94054037.

CAMILLY, Jérôme (réal.), *La Biennale de Paris*, 1967, reportage télévisé diffusé le 1^{er} octobre 1967 au Journal Télévisé de 20H, durée 3min 41sec, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, Institut National de l'Audiovisuel, Archives TV Pro, CAF90033155_00.

CHABOUD, Charles (réal.), *La Biennale de Paris 67*, 1967, reportage télévisé diffusé le 4 novembre 1967, durée 56min, participations de Georges Boudaille, Daniel Buren, Pierre Faucheux, Gérald Gassiot-Talabot, Alain Jouffroy, Jean-Clarence Lambert, Jacques Lassaigue, Olivier Mosset, Raoul-Jean Moulin, Michel Parmentier, Frank Popper, Antonio Recalcati, Niele Toroni, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, Institut National de l'Audiovisuel, Archives TV Pro, CPF86616189.

Extraits de la revue de presse des Biennales de Paris 1963-1967

Arts : lettres, spectacles, musique, 2-8 Octobre 1963, n°930, p.10

Arts : lettres, spectacles, musique, 9-15 Octobre 1963, n°931, pp.10-13

Arts : lettres, spectacles, musique, 16-22 Octobre 1963, n°932, p.11

La Galerie des arts, Novembre 1963, n°11, p.32

L'Œil, Novembre 1963, n°107, pp.41-48

La Nouvelle critique, Janvier 1964, n°152, p.147

Cimaise, Novembre 1965, n°74, pp.54-57

Opus International, Novembre-Décembre 1967 - Janvier 1968, n°3, p.

XX^e siècle, Nouvelle série, Mai 1964, n°23, à partir

Cimaise, Novembre-Décembre 1967, n°83-84, pp.93-111

II. Sources secondaires

Références biographiques de Marc Vaux

Ouvrage

CRESPILLE, Jean-Paul, *La vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque 1905-1930*, Hachette, 1976.

Article de périodique

DUFOUR, Pierre, « Marc Vaux, l'ami des artistes. 45 ans de Montparnasse dans les caves de Marc Vaux », *Montparnasse mon village*, n°30, octobre 1963.

Ressources numériques

Bibliothèque Kandinsky, Description du Fonds Marc Vaux [En ligne] http://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/ead.pdf?id=FRM5050-X0031_0000173&c=FRM5050-X0031_0000173_FRM5050-X003195403&children=true [consulté le 1^{er} mai 2018].

BESNARD, Mireille, « Avant l'histoire », Association de Recherche sur l'Image Photographique, 29 mars 2016 [En ligne] <https://arip.hypotheses.org/1532> [consulté le 1^{er} mai 2018].

SCHULMANN, Didier, « L'art en images, photographe l'art et les collections photographiques de la Bibliothèque Kandinsky », *Art Press* 2, n°24, Février 2012 [En ligne] <https://www.artpress.com/2012/02/10/lart-en-images-photographe-lart-et-les-collections-photographiques-de-la-bibliotheque-kandinsky/> [consulté le 1^{er} mai 2018].

Villa Vassiliev, « Autour du Fonds Marc Vaux / en collaboration avec le Centre Pompidou - MNAM-CCI et la Bibliothèque Kandinsky », Programmes de recherche, [En ligne] <http://www.villavassiliev.net/?Autour-du-fonds-Marc-Vaux-en-collaboration-avec-le-Centre-Pompidou-Mnam-CCI-et> [consulté le 1^{er} mai 2018].

Villa Vassilieff, « Biographie Marc Vaux », Programmes de recherche, [En ligne] <http://www.villavassilieff.net/?Biographie-Marc-Vaux> [consulté le 1^{er} mai 2018]

Actualité de la recherche sur la Biennale de Paris

Travaux universitaires

JEAN, Justine, *La première Biennale de Paris : genèse, enjeux, bilan et réalité*, mémoire d'étude, 1^e année de 2^e cycle, École du Louvre, sous la direction de Susana Gállego Cuesta et Sébastien Gokalp, Paris, soutenu en 2017.

LAVAUUR, Krystel, *Biennale de Paris, 1959-1985 : éléments monographiques*, Mémoire de Maîtrise d'histoire de l'art, sous la direction de Jean-Marc Poinot, Rennes, Université Rennes 2-Haute-Bretagne, UFR des Arts, soutenu en 1992.

LAVAUUR, Krystel, *Revue de presse. Biennale de Paris 1959-1965. Analyses et commentaires*, Mémoire de DEA d'histoire de l'art, Rennes, Université de Rennes 2-Haute Bretagne, UFR des Arts, soutenu en 1994.

Ressources numériques

Archives de la Critique d'Art, Description du Fonds Biennale de Paris 1959-1985, [En ligne] http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-bienn?r=true# [consulté le 1^{er} mai 2018]

DULGUEROVA, Elitza (dir.), *1959-1985, au prisme de la Biennale de Paris*, Carnet de recherche en ligne de l'INHA, [En ligne] <http://bdp.hypotheses.org> [consulté le 1^{er} mai 2018]

LAVAUUR, Krystel, Archives de la Critique d'Art, « La Biennale de Paris », notice biographique [En ligne] http://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_entites/biennale-de-paris [consulté le 1^{er} mai 2018]

Historiographie, histoire de l'art et contexte des années 1960

ADAM, Édouard, SOULAGES Pierre (préf.), et al., *Édouard Adam : itinéraire d'un marchand de couleurs à Montparnasse*, Paris, Chêne, 2011

GUILBAUT, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne – Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Hachette littératures, 1983

LEMOINE, Serge (dir.), *L'art moderne et contemporain : peinture, sculpture, photographie, graphisme, nouveaux médias*, Paris, Larousse, 2007

MALRAUX, André, *Les voix du silence — Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. Idées / Arts, 1965

PASTOUREAU, Michel, *Les Couleurs de nos souvenirs*, Paris, Éditions du Panama, 2010, p. 114.

TRONCHE, Anne, *L'art des années 1960 : chroniques d'une scène parisienne*, Vanves, Hazan, 2012

Théorie de la photographie et histoire de la reproduction d'œuvre d'art

Ouvrages de référence

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, 1981

CARTIER-BRESSON, Anne (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval, Paris musées, 2008

CARTIER-BRESSON, Anne, *Dans l'atelier du photographe : la photographie mise en scène, 1839-2006*, Paris, Paris musées, 2012

DELPIRE, Robert, FRIZOT Michel, *Histoire de voir : le médium des temps modernes (1880-1939)*, Paris, Centre national de la photo, 1989

DENOYELLE, Françoise, *Les Lumières de Paris, les usages de la photographie 1919-1935*, Paris, L'Harmattan, 1997.

DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990

DURAND, Régis, *La Part de l'ombre : essais sur l'expérience photographique*, Paris, la Différence, 1990

KRAUSS, Rosalind, BLOCH Marc (trad.), *Le photographique : pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990

Articles de périodiques

BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n°1, Novembre 1996, [En ligne] <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99> [consulté le 1^{er} mai 2018]

BOULOUCHE, Nathalie, « Couleur versus noir et blanc », *Études photographiques*, n°16, Mai 2005, [En ligne] <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/726> [consulté le 1^{er} mai 2018]

JOFFREDO, Loïc, « La fabrication de la presse : L'image comme vecteur d'information s'impose dans la presse du XIX^e siècle », *La Presse à la Une* [Exposition virtuelle] : BnF, 2012 <http://expositions.bnf.fr/presse/arret/07-2.htm> [consulté le 1^{er} mai 2018]

KEMPF, Jean, « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, n°105, Mars 2005 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-3-page-110.htm> [consulté le 1^{er} mai 2018]

LEINMAN Colette, « Le catalogue d'art contemporain », *Marges*, n°12, 2011, [En ligne] <http://journals.openedition.org/marges/408> [consulté le 1^{er} mai 2018]

TALBOT Patrick, « La photographie en tant qu'art », *Le Portique*, n°30, 2013 [Online] <http://journals.openedition.org/leportique/2635> [consulté le 1^{er} mai 2018]

Travaux universitaires

CLOUTOUR, Cécile, *Harry Shunk et Janos Kender à la galerie Ileana Sonnabend de Paris (1962-1976) : quel regard photographique ?*, Mémoire d'étude, 1^e année de 2^e cycle, École du Louvre, sous la direction de Sébastien Gokalp, soutenu en 2016.

MORAS, Arthur de, *Réflexions sur l'utilisation de la photographie dans les catalogues de vente de prestige et d'importantes collections d'art moderne et contemporain depuis les années 1960*, Mémoire d'étude, 1^e année de 2^e cycle, École du Louvre, sous la direction de Didier Schulmann et Rémi Parcollet, soutenu en 2012.

ÉCOLE DU LOUVRE

Marion BÉLOUARD

Images d'un événement ou l'événement de l'image.

Enquête sur les Biennales de Paris dans le Fonds *Marc Vaux*,
1963 - 1965 - 1967

Annexes

Mémoire d'étude

(1^{re} année de 2^e cycle)

Discipline : Histoire de l'art

Groupe de recherche : Vies d'artistes et histoire des œuvres

présenté sous la direction

de Madame Mica GHERGHESCU,

et Monsieur Didier SCHULMANN

Membre du jury : Madame Elitza DULGUEROVA

Mai 2018

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

CC BY NC ND



Sommaire des annexes

Reproduction du lot Biennale	3
Photographies « hors-lot »	30
Autres documents représentatifs du Fonds Biennale de Paris 1959-1985 aux ACA	35
Extrait du règlement de la Biennale de Paris	36
Retranscription de la correspondance entre Marc Vaux et Raymond Cogniat	37
Captures audiovisuelles - INAthèque	41
Retranscriptions du Manifeste de la photographie d'André Vigneau et des documents adjoints	44
Tableau récapitulatif de l'analyse du lot Biennale et des photographies hors-lot	48
Comparaisons et analyse numérique des hors-champs	63
Images de presse de la Biennale ayant permis l'identification d'œuvres	66

Reproduction du lot *Biennale*

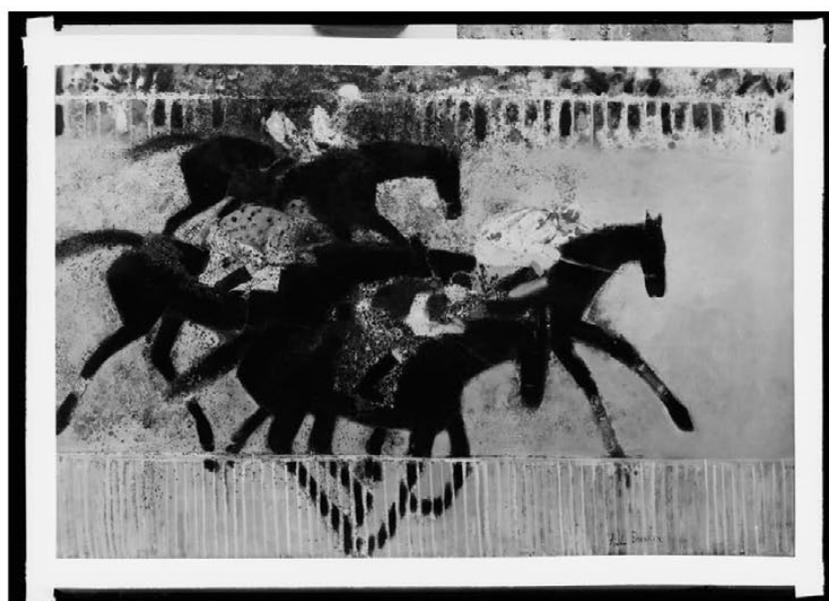
Centre Pompidou / MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV2519 - 2522

Les informations retranscrites sont issues en premier lieu des annotations manuscrites sur le revers des épreuves conservées aux Archives de la Critique d'Art. Elles sont complétées si besoin avec les catalogues officiels. Pour plus de détails concernant chaque participation, nous renvoyons au tableau récapitulatif p.48



1/01

Non identifié.



1/02

BRASILIER André

Les courses

1963

Section Peinture

Participation française

Biennale de Paris 1963



1/03
AILLAUD Gilles
Le départ
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



1/04
GASQUET Maurice
3
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



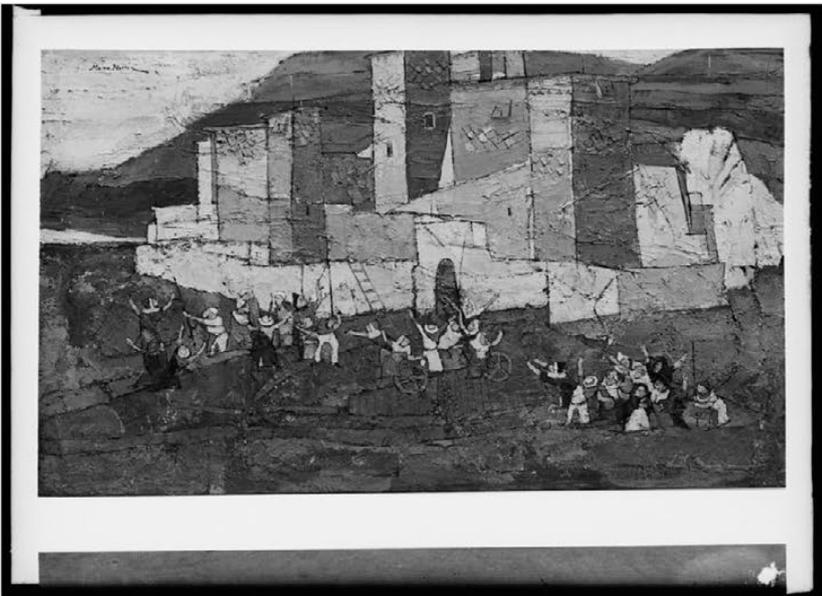
1/05
LABRUNIE Jacques
Les parois du silence
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



1/06
ROMERO Juan
Hommage à F. Fidalgo
1962

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



1/07
HALTER Marek
Faits divers à Ouarzazate
1962-1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



1/08
ISCAN Ferit
Mutation végétale
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



1/09
CLERTÉ Jean
Reflets sur fenêtre
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



1/10
HAMONET Jean-Pierre
Montaulieu par les Pilles
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



1/11
MORVAN Jean-Jacques
Le panier à langoustes
1961-1962

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



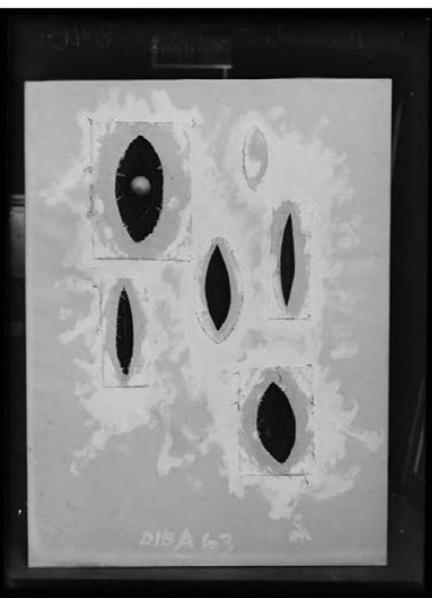
1/12
ERRO ou FERRO (GUDMUNDSSON Guðmundur, dit)
Moteur à révolution
1962

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



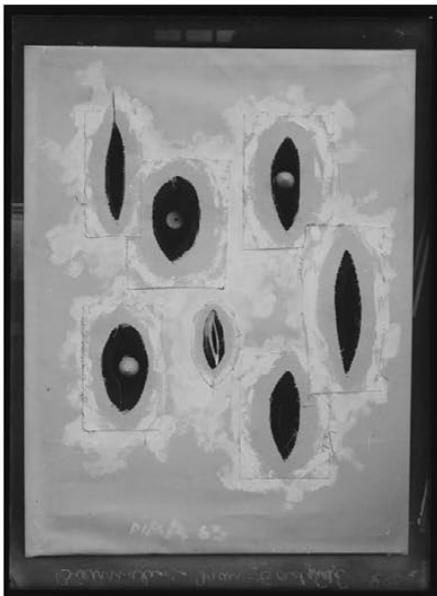
1/13
CÉLICE Pierre
Atelier
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



1/14
DIBA Kamran
Nous sommes suspendus dans deux petits trous (?)
1963

Section Peinture
Participation iranienne
Biennale de Paris 1963



1/15
DIBA Kamran
*Nous nous amusons bien au milieu
des plaisirs (?)*
1963

Section Peinture
Participation iranienne
Biennale de Paris 1963



1/16
MASUROVSKY Gregory
La vague
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963

Inv. : FNAC 30116



2/01
LOUTTRE Marc-Antoine

*L'œuvre n'est pas exposée
à la Biennale de Paris.*

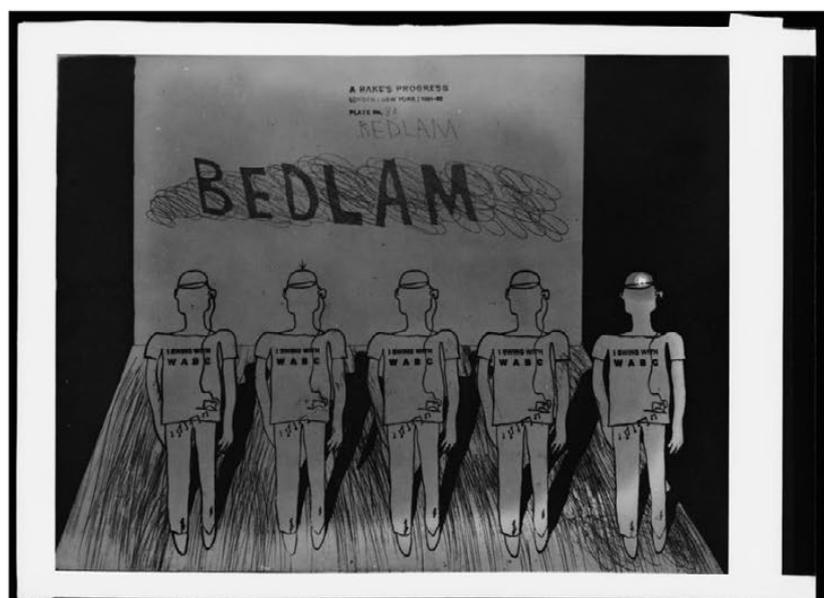


2/02
OTANI Fumio
Modulation
1962

Section Sculpture
Participation française
Biennale de Paris 1963

N° Inv. : FNAC 29469

La fresque en arrière-plan est une œuvre de Gérard Zlotykamien, *Ronde macabre*, 1963, présentée dans le cadre du travail d'équipe l'*Abattoir*. (Inv. : FNAC 29469)



2/03
HOCKNEY David
A Rake's Progress: A Graphic Tale
Comprising Sixteen Etchings
1961-1963

Section Gravure
Participation Grande-Bretagne
Biennale de Paris 1963



2/04
VAQUERO TURCIOS Joaquin
Peinture
1962

Section Peinture
Participation espagnole
Biennale de Paris 1963



2/05
NIETO LABASTIDA Rodolfo
Figure noire
1962

Section Peinture
Participation mexicaine
Biennale de Paris 1963



2/06
THILL Philippe
Stèle funéraire
1963

Section Sculpture
Participation française
Biennale de Paris 1963



2/07
Non identifié.



2/08

Non identifié.

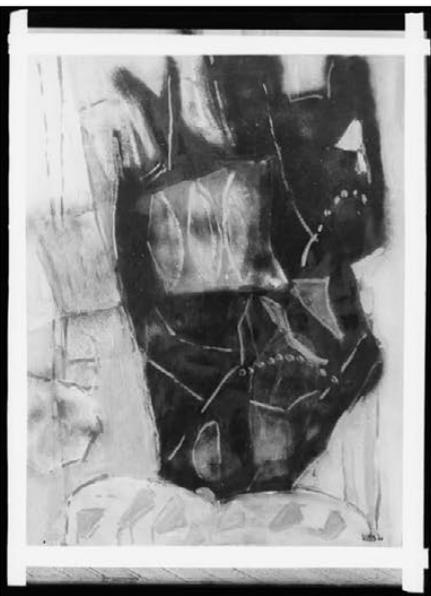


2/09

SADEQUAIN

1962

*L'œuvre n'est pas exposée
à la Biennale de Paris.*



2/10

LOUTTRE Marc-Antoine

1964

*L'œuvre n'est pas exposée
à la Biennale de Paris.*



2/11
SKLAVOS Yerassimos
Vue de l'exposition
du « Prix des Artistes »
présentant notamment :

Trois personnages, 1962
Naissance, 1962
Dessin n°26, 1963 (?)*

Inv. FNAC 9642
Inv. FNAC 9560
Inv. FNAC 29468 (?*)

Participation Manifestations annexes
Biennale de Paris 1963

*Cf. Tableau récapitulatif



2/12
RANCILLAC Bernard

*L'œuvre n'est pas exposée
à la Biennale de Paris.*



2/13
RANCILLAC Bernard

*L'œuvre n'est pas exposée
à la Biennale de Paris*



2/14
DYENS Georges
L'ombre
1963

Section Sculpture
Participation française
Biennale de Paris 1963



2/15
SKLAVOS Yerassimos
Vue de l'exposition
du « Prix des Artistes »
présentant notamment :

Trois personnages, 1962
Naissance, 1962
Dessin n°26, 1963 (?*)

Inv. FNAC 9642
Inv. FNAC 9560
Inv. FNAC 29468 (?*)

Participation Manifestations annexes
Biennale de Paris 1963

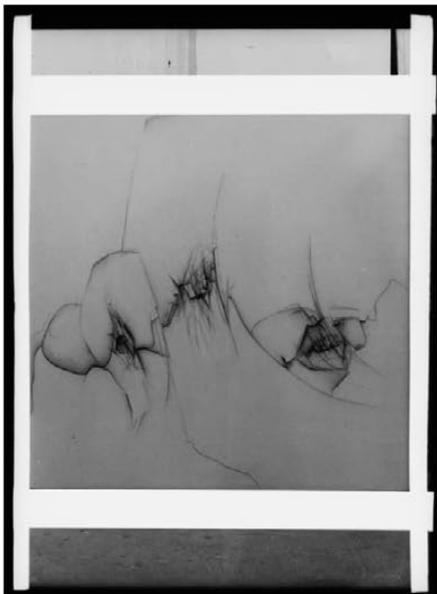
*Cf. Tableau récapitulatif



2/16
ARNAIZ Doroteo
Guerillero
1962

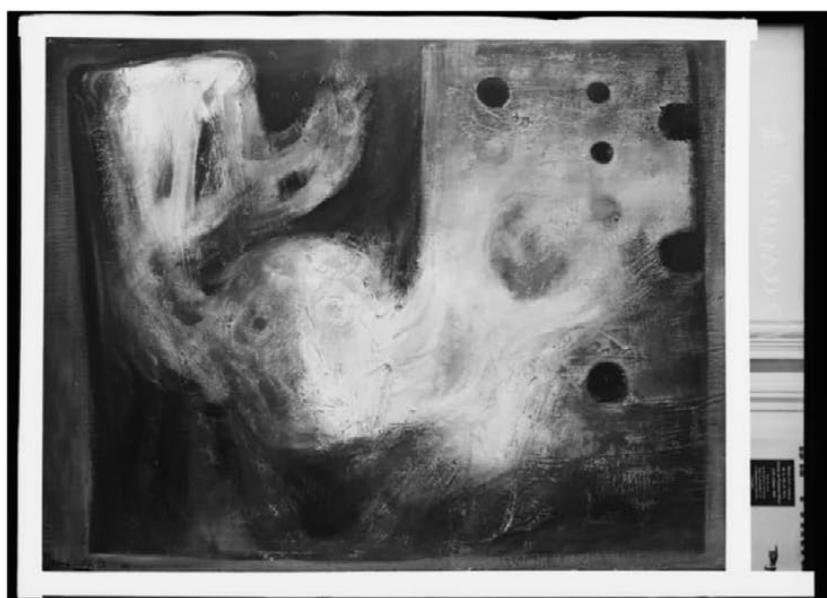
Section Gravure
Participation française
Biennale de Paris 1963

Inv. FNAC 29957



3/01
NICOIDSKY Robert-Louis
Phases lunaires
1963

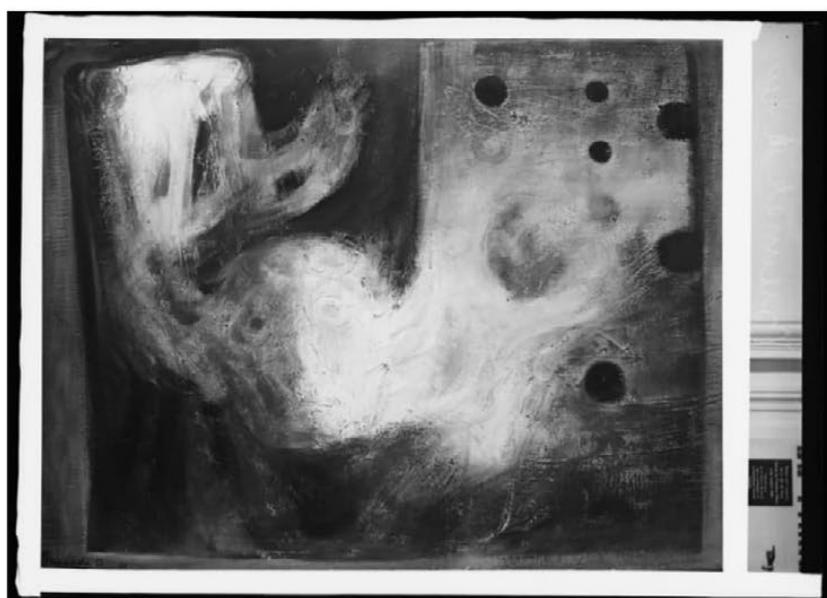
Section Gravure
Participation française
Biennale de Paris 1963



3/02
HERNANDEZ-DELGADILLO
Jose

1964

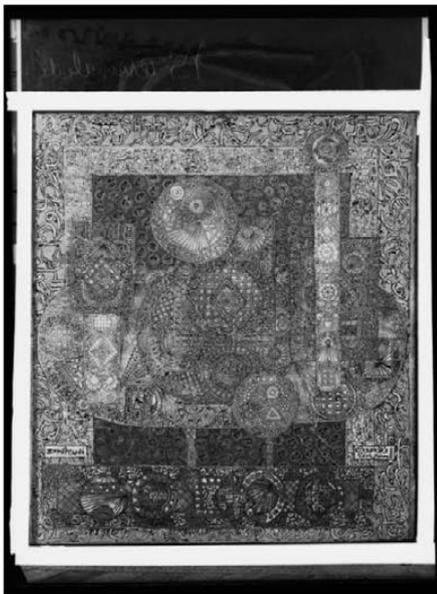
*L'œuvre n'est pas exposée
à la Biennale de Paris.*



3/03
HERNANDEZ-DELGADILLO
Jose

1964

*L'œuvre n'est pas exposée
à la Biennale de Paris.*



3/04
ZENDEROUDI Hossein

*L'œuvre n'est pas exposée
à la Biennale de Paris.*



3/05
Non identifié.



3/06
CRITON Jean
Peinture
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



3/07
MIDELTI (CARRÉ Dominique, dit)
Variations sur une lumière noire
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



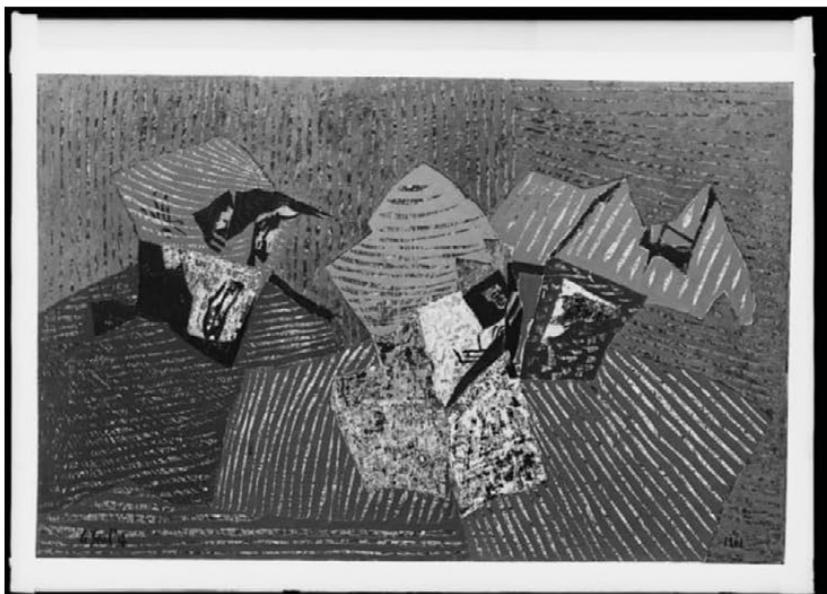
3/08
CAIROLE Ivan
Peinture
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



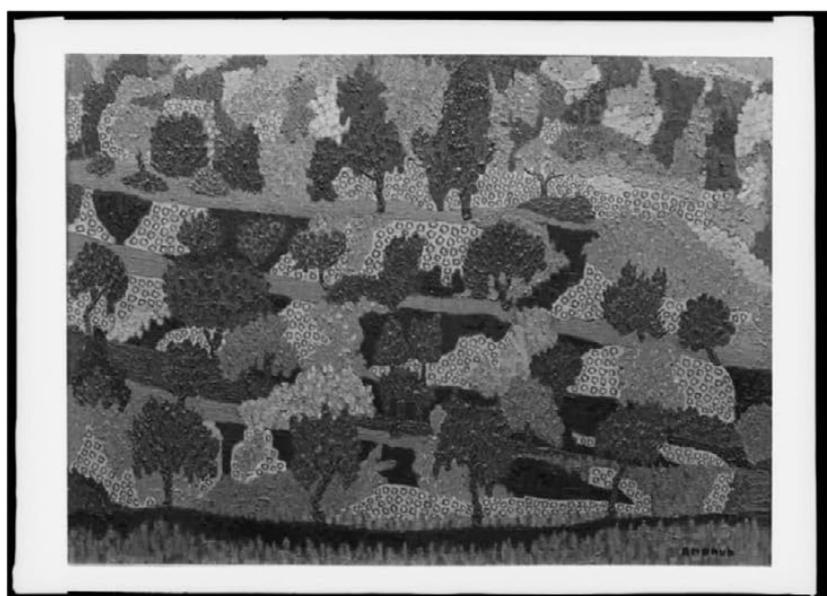
3/09
SANSON Juvenal
Floraison
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



3/10
LE BOUL'CH Claude
Inquiétude III
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



3/11
AMBAUD Claude
Oliviers à Villefranche
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



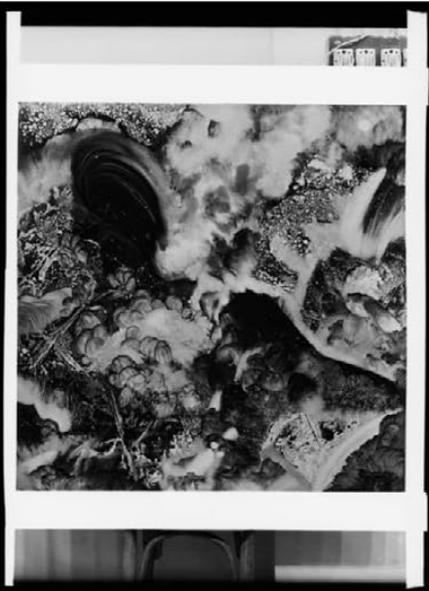
3/12
VIDROVITCH Nina
New-York
1962

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



3/13
PADAMSEE Akbar
Paysage
1962

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



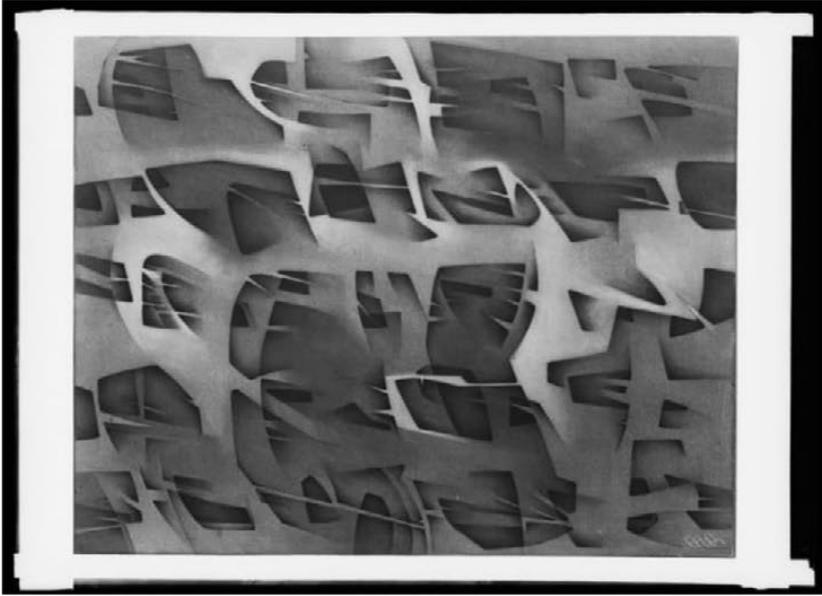
3/14
LATOURE Jean
Une vie brisée
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



3/15
PARAYRE Jean
Peinture
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



3/16
FERRER Joaquin
Hommage à Julien Grimau
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



3/17
BOGRATCHEW Claude
Combats
1963

Section Gravure
Participation française
Biennale de Paris 1963



4/01
Non identifié.



4/02
TSOCLIS Costas
Image quotidienne
1965

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1965



4/03
KWASNIEWSKA Barbara
La lumière est ma mère
ô lumière sanglante
1964

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1965



4/04
KWASNIEWSKA Barbara
Ninive
1965

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1965



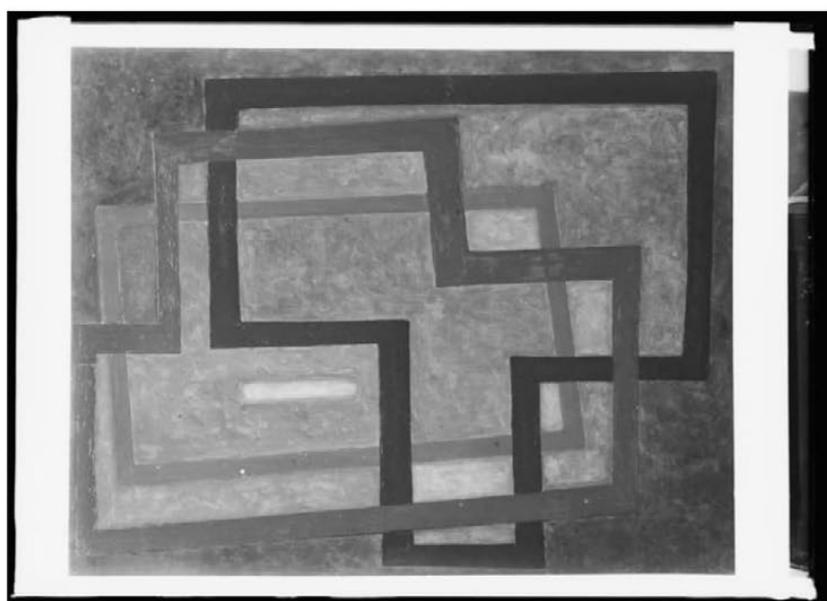
4/05
MERGUI Marcel
Le rêve de Cléopâtre
1965

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1965



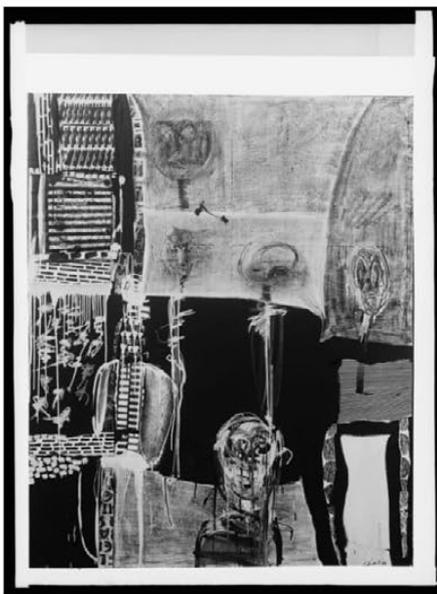
4/06
GIRAUD Germaine
Incandescence
1965

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1965



4/07
DORGE Claude
Intériorité I
1965

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1965



4/08
VEDEL Claude
Visages
1965

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1965



4/09
BOLTANSKI Christian
L'hôpital
1965

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1965



5/01
HAUGEN SOERENSEN Arne
Derrière chaque porte un papillon
1967

Section Peinture
Participation danoise
Biennale de Paris 1967



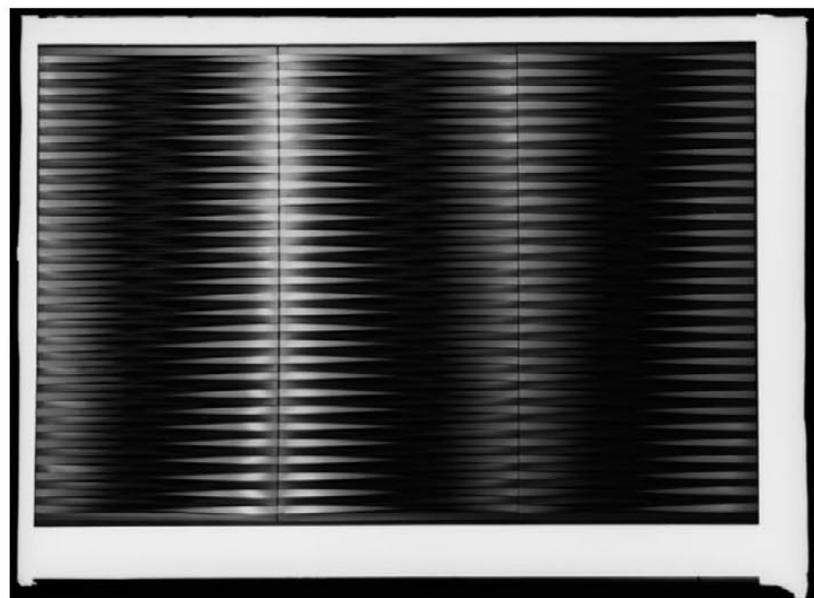
5/02
PONCELET Alain
De mon lit au cosmos
1967

Section Gravure
Participation française
Biennale de Paris 1967



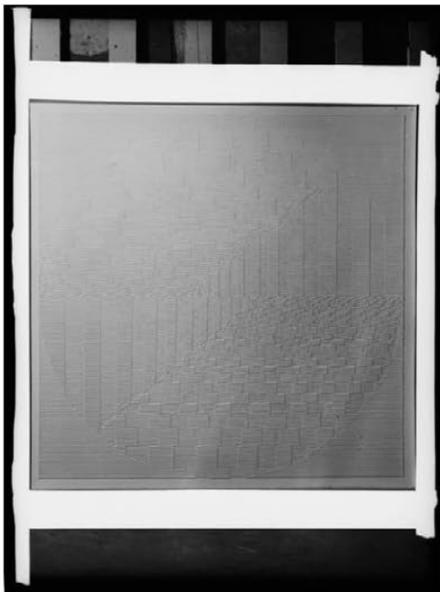
5/03
SPACAGNA Jacques
James Joyce Story (première tentative de description hyper graphique de la journée des 16 juin 1904)
1967

Section « Groupe Lettriste »
Participation française
Biennale de Paris 1967



5/04
LEBLANC Walter
Torsion V
1967

Section Peinture
Participation belge
Biennale de Paris 1967



5/05
SALAZAR Francisco
Positive-negative XXXIX
1967

Section Peinture
Participation vénézuélienne
Biennale de Paris 1967



5/06
PENA Umberto
Yo hago Pii
1967

Section Peinture
Participation cubaine
Biennale de Paris 1967



5/07
MAX John
III
1967

Section Photographie
Participation canadienne
Biennale de Paris 1967



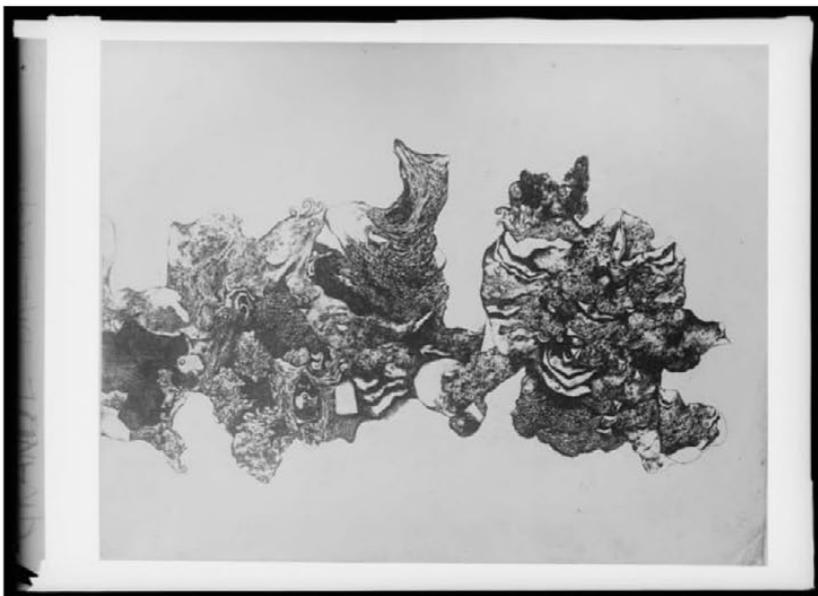
5/08
THELANDER Gunnar
La belle Gabrielle et sa sœur I
1967

Section Gravure
Participation suédoise
Biennale de Paris 1967



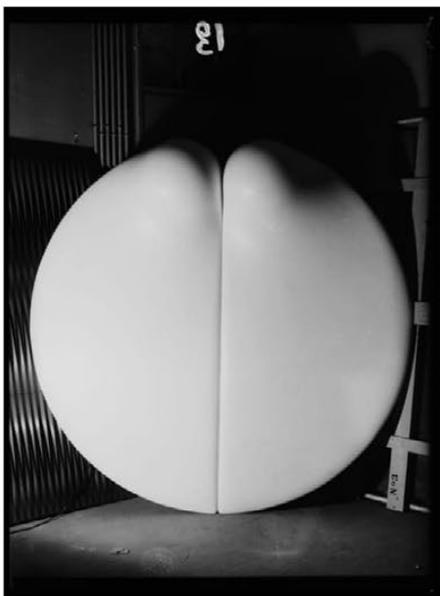
5/09
BOYLE Mark
Shepherds Bush XVI
1967

Section Peinture
Participation canadienne
Biennale de Paris 1967



5/10
BRUNOVSKI Albin
Portrait de G. Arcimboldo
1967

Section Gravure
Participation tchécoslovaque
Biennale de Paris 1967



5/11
MANDERS Jos

Section Peinture
Participation néerlandaise
Biennale de Paris 1967



5/12
SKIRA Pierre
Peinture I
1967

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1967



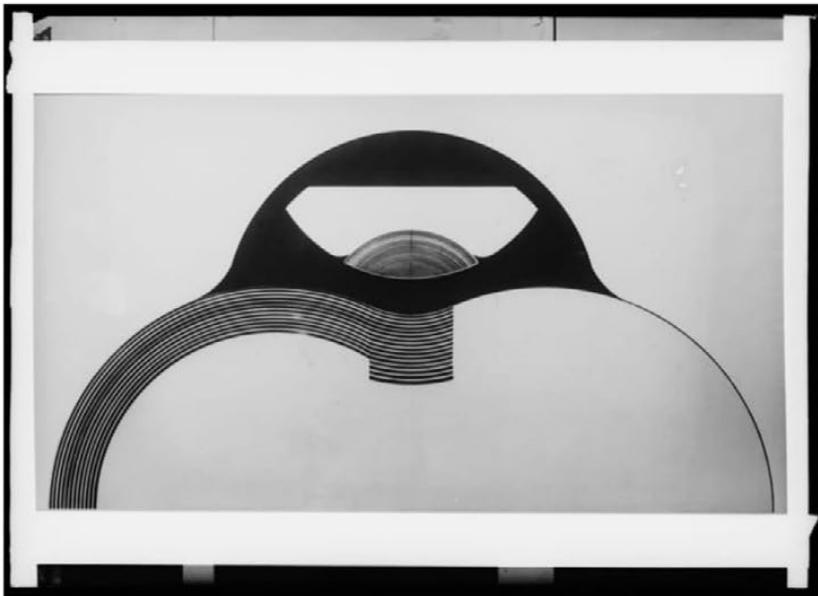
5/13
GHORAYEB KERBAGE Laure
Le couple
1967

Section Dessin
Participation libanaise
Biennale de Paris 1967



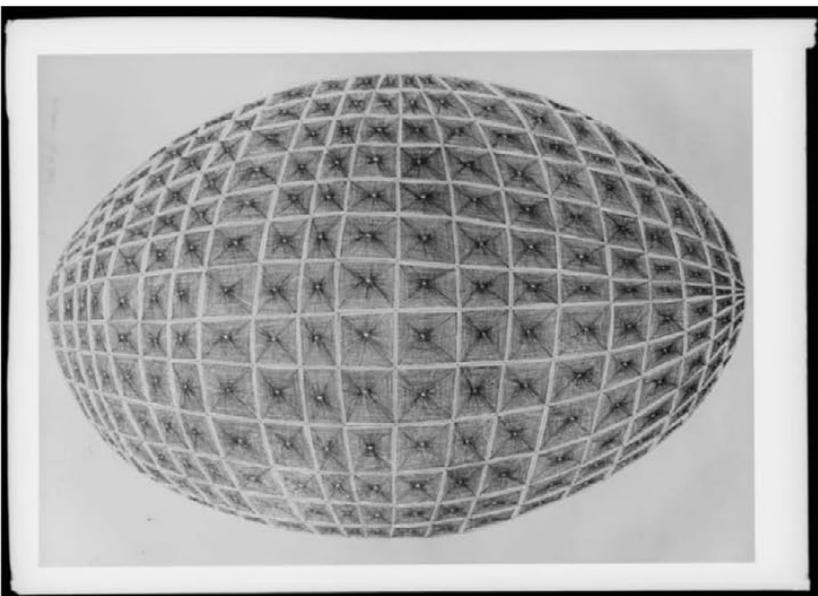
5/14
POPKOV Victor
Midi
1967

Section Peinture
Participation URSS
Biennale de Paris 1967



5/15
FOSSIER Christian
Voilà
1967

Section Gravure
Participation française
Biennale de Paris 1967



5/16
NAGORNI Miodrag
Grand fruit
1967

Section Gravure
Participation yougoslave
Biennale de Paris 1967



5/17
CHERRIER François
L'œil du silence
1967

Section Photographie
Participation française
Biennale de Paris 1967



5/18
PASZTOR Gabor
Lithographie
1967

Section Gravure
Participation hongroise
Biennale de Paris 1967



5/19
WESSING Koen
Sans titre I
1967

Section Photographie
Participation néerlandaise
Biennale de Paris 1967



5/20
PATELLA Luca
Image objective II
1967

Section Photographie
Participation italienne
Biennale de Paris 1967

Photographies « hors-lot »

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985

Les documents ci-dessous représentent des épreuves conservées dans le Fonds *Biennale de Paris 1959-1985*, dont le revers est estampillé du cachet de Marc Vaux, mais dont l'équivalent en plaque de verre n'apparaît pas dans le lot *Biennale* du Fonds *Marc Vaux*. Certaines ont néanmoins été retrouvées dans d'autres boîtes du fonds. Pour plus de détails concernant chaque participation, nous renvoyons au tableau récapitulatif p.48



DARMON Claude-Jean
Les reflets, N°45
1967

Section Gravure
Participation française
Biennale de Paris 1967

Inv. FNAC 35032

Plaque de verre originelle :
Fonds Marc Vaux MV7090



DUBGIGEON Loïc
Peinture
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



KAPTAN Hasan
Lumière Matinale
1963

Section Peinture
Participation turque
Biennale de Paris 1963



LARTIGUE Guy
L'Angaise
1960

Section Sculpture
Participation française
Biennale de Paris 1961

Plaque de verre originelle :
Fonds Marc Vaux MV0851



MAGNET Gérard
Citron
1965

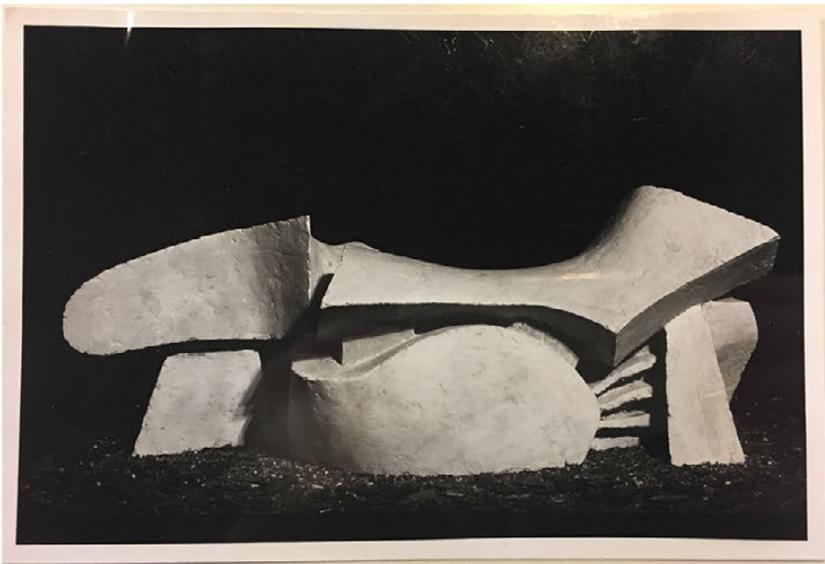
Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1965

Plaque de verre originelle :
Fonds Marc Vaux MV9037



MONTGILLAT Janine
Le pèlerin
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



PATKAI Ervin
Muraille
1963

Section Sculpture
Participation française
Biennale de Paris 1967



RANCILLAC Bernard
Casse-bonbon
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



RODRIGUEZ SIBAJA Juan Luis
Chaotisme structural
1961

Section Peinture
Participation costaricaine
Biennale de Paris 1961

Plaque de verre originelle :
Fonds Marc Vaux MV5295



RODRIGUEZ SIBAJA Juan Luis
Broussaille #2
1961

Section Peinture
Participation costaricaine
Biennale de Paris 1961

Plaque de verre originelle :
Fonds Marc Vaux MV5295



SOLYOM Robert
Envol
1963

Section Peinture
Participation française
Biennale de Paris 1963



SORENSEN Jorgen
Entre nous
1962

Section Sculpture
Participation danoise
Biennale de Paris 1963

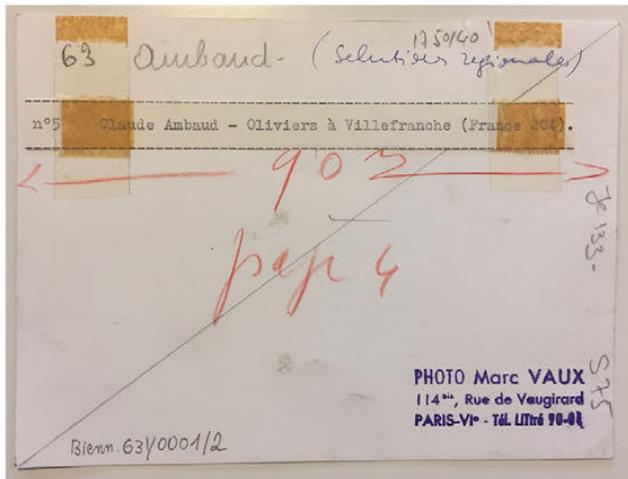


WORTEL Ans
Nageur dans un paysage brumeux
1963

Section Peinture
Participation néerlandaise
Biennale de Paris 1963

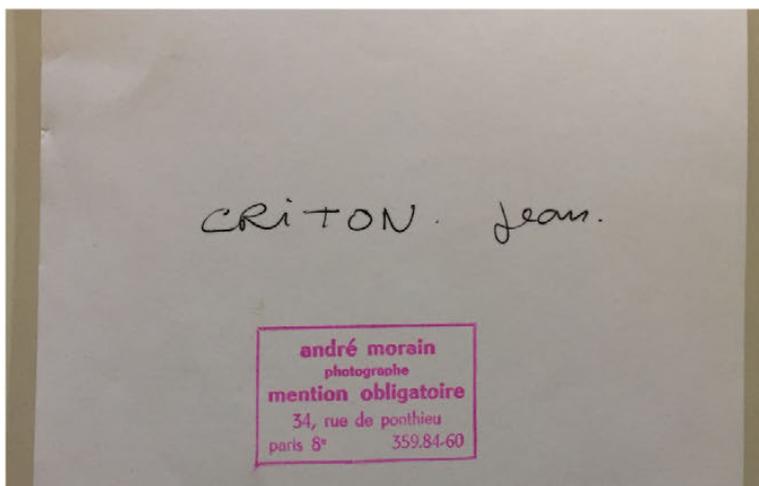
Autres documents représentatifs du Fonds Biennale de Paris 1959-1985 aux ACA

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985



Exemple de revers d'épreuve avec le cachet d'entreprise de Marc Vaux, et des annotations par l'administration de la Biennale et son graphiste-maquetteste en vue de la mise en page du catalogue.

BIENN.63Y001/2



Exemple de revers d'épreuve réalisée par André Morain, avec le cachet « mention obligatoire ».

BIENN.67Y0001/18

1 Photographie classée hors danger

1963

Biennale de Paris - Manifestation Internationale des Jeunes Artistes

Section : Arts Plastiques et Travaux d'Équipe

Nom et prénom de l'artiste (Monsieur, Madame, Mademoiselle) **MIDELT**

Lieu et date de naissance **4 Nov 1935 Midelt (Maroc)** Nationalité **Française**

Adresse de l'artiste **81 Rue des Saints-Pères Paris 6^e** Date d'arrivée en France

TITRE DES ŒUVRES (en français)	Date d'achèvement des œuvres	Technique	Dimensions des œuvres (en cm)		Valeur à évaluer (en francs français)	Propriétaire des œuvres (avant leur entrée)	Les photographes (Monsieur, Madame, Mademoiselle)
			Hauteur	Largeur			
Lumière contre vitre	1963	huile	46	70	1000		
Volatiles sur une lunette	1965	huile	53	35	1000		

Le présent, l'œuvre et la documentation générale qui lui est rattachée se réservent.

En conséquence et sauf dérogation contraire sur autorisation de la Biennale :

- à toute reproduction, en tout ou en partie, par des moyens quelconques, sans autorisation préalable, pour ne faire figurer que le nom de l'artiste sur des livres, revues, journaux, etc. ;
- à toute reproduction à l'échelle de l'œuvre.

Le droit de reproduction est réservé au créateur et à la Biennale. (Statut de l'Artiste 7^e du règlement)

SIGNATURE de l'artiste ou du commissaire général Paris le **21 Juin 63**

MIDELT.

Exemple de formulaire d'inscription rempli et signé par les artistes à l'issue de leur sélection par le jury.

BIENN.63Y004/20

Extrait du règlement de la Biennale de Paris

Perspectives, bulletin d'informations et d'études critiques publié par la Biennale de Paris, Paris, n°15, Décembre 1962, Biennale de Paris, 1963-1967.

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985

CATALOGUE ET PHOTOGRAPHIES

Toute publication ayant trait à la participation du pays, quel qu'il soit ne pourra être distribuée, gratuitement ou non, à l'intérieur de la Biennale, que par l'intermédiaire de la librairie de la Biennale et après accord du délégué général. La Biennale prend à sa charge l'édition d'un catalogue illustré qui sera la seule publication officielle mise en vente.

Pour le catalogue, les commissaires généraux sont priés d'adresser au secrétariat de la Biennale, avant le 15 juin 1963, la documentation suivante :

- un texte de 20 à 50 lignes dactylographiées, en langue française, situant la participation de leur pays (mode de sélection, tendances exprimées, caractéristiques des artistes présentés, etc...)
- des photographies en noir et blanc des oeuvres, dont certaines serviront à illustrer le catalogue. Toutes seront mises à la disposition de la presse (envoyer si possible les négatifs ou plusieurs exemplaires des photographies des oeuvres),
- des formulaires d'inscription remplis et signés par chaque artiste ou par le commissaire général de leur pays.

Au cas où des indications contraires figureraient sur le formulaire d'inscription et sur tout autre document concernant l'œuvre, seule le formulaire ferait foi. La Biennale décline toute responsabilité quant aux erreurs provenant d'une mauvaise délation des formulaires.

Si les indications demandées ne parvenaient pas au secrétariat de la Biennale avant le 15 juin 1963, la Biennale ne serait pas tenue de les insérer dans le catalogue. Toute reproduction, même partielle, du catalogue officiel ne pourra être faite sans un accord préalable.

Article 16 — Photographie

Lorsque les auteurs, les propriétaires ou leurs ayant-droit n'auront fait aucune déclaration limitative ou contraire, la Biennale sera autorisée :

- à permettre la reproduction des oeuvres dans toutes les publications consacrées à la Biennale,
- à faire reproduire en noir ou en couleurs par des maisons qualifiées les œuvres exposées,
- à vendre ces reproductions à l'intérieur de l'exposition.

Le droit gratuit de reproduction s'étendra également au cinéma et à la télévision.

Les maisons qui exécuteront pour leur propre compte des photographies en noir ou en couleurs seront tenues, même après autorisation préalable de la Biennale, de déposer au secrétariat de l'exposition trois exemplaires de chaque photographie.

Retranscription de la correspondance entre Marc Vaux et Raymond Cogniat

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1963,
Biennale Administratif, Dossier « Marc Vaux », BIENN.63

24 Juin 1963

Monsieur Marc VAUX
Photographe
114bis rue de Vaugirard
PARIS

Cher ami,

Je vous confirme les conversations que vous avez eues avec
Monsieur CARTIER au sujet des photos de la Biennale de Paris.

Je vous demanderais de bien vouloir passer au Musée d'Art
Moderne de la Ville de Paris (entrée par le 9 rue Gaston de Saint-Paul),
courant Juillet, pour effectuer 30 photos des peintures, sculptures et
gravures que nous avons retenues pour l'exposition. Vous seriez aimable
de prévenir le secrétariat de la Biennale (MAC. 05.13) 48 heures avant
le jour de votre visite pour que l'on puisse envoyer quelqu'un pour
vous ouvrir et vous indiquer les oeuvres (dont vous trouverez la liste
ci-jointe).

Ces 30 photos sont à faire en format 13x18 en 3 épreuves. Si
mes renseignements sont bons, je crois que vos prix sont de 8 frs la
première épreuve et 2 francs les suivantes.

Par ailleurs, je souhaiterais que nous fassions un accord pour
la Biennale la Biennale (du 28 Septembre au 3 Novembre prochain) en ce
qui concerne, non seulement les photos de presse, mais aussi celles que
le public désire acheter.

En ce qui concerne la première catégorie, il faudrait que vous
puissiez nous assurer soit d'un tirage assez rapide des photos que vous
avez déjà prises en juillet, soit d'un cliché pour des oeuvres nouvelles.

Quant à la seconde catégorie, je puis mettre à votre disposition
notre secrétariat qui prendrait en note toute commande de photos, en
encaisserait le montant, à votre charge de réaliser le travail et de le
faire parvenir directement aux correspondants.

Je vous serais très obligé de me dire si vous êtes d'accord sur
ces différents points et vous prie d'agréer, cher ami, l'assurance de
mes sentiments les meilleurs.

Raymond COGNAT
délégué général

marc vaux
photographie
d'œuvres d'art

114^{bis}, rue de Vaugirard
PARIS VI^e
— tél. : littré 90-01 —

c. c. p. paris 2279-80
reg. des métiers seine 379

5752
Paris le 28 Juin 1963

Monsieur R. COGNIAT
Délégué Général de la
Biennale de Paris
II rue Berrier Paris VIII

Cher Monsieur

En réponse a votre lettre du 24-6-63
dont je vous remercie,

Il m'est possible d'écouter les pho-
tos de la Biennale de Paris, que vous me
demandez, dans le courant de la semaine
prochaine, (je préviendrait le secrétariat
a l'avance,

Comme convenu les prix sont les sui-
vants - première épreuve 13+18 = 8.
épreuves suivantes 2.

Ces photos pourrons vous être livrées
fin de la semaine prochaine, ou début de
l'autre, quant aux tirages pendant l'Ex-
position, je verrai avec votre Secrétaria-
comment nous pourrons procéder, mais cela
est possible,

Je puis commencer les Photos Mardi
2 Juillet a 10h. le matin, 9 r.G. de Saint-
Paul, je téléphonerai pour savoir si c'es-
d'accord,

Veillez agréer cher Monsieur l'assu-
rance de mes meilleurs sentiments

Marc Vaux
Marc VAUX

PHOTO Marc VAUX
114 bis, Rue de Vaugirard
PARIS-VI° - Tél. LITRÉ 90-01

41

M Biennale des Jeunes de Paris 63

11 rue Berruyer Paris VIII^e DOIT
le 15 Juillet 1963

livre.

30 clichés 13x18 - 1 ^{er} ep.	8.	240.
60 épreuves supplémentaires	2.	120.
Total		360.

C. B. P. Paris
22.4980

18 Juillet 1963

Monsieur Marc VAUX
114 bis rue de Vaugirard
PARIS 6^e

Monsieur,

Veillez trouver ci-inclus un chèque de Frs : 360.- n° 08,134 sur la Société Générale, en règlement de votre facture du 15 Juillet, pour 30 clichés 13x18 et 60 épreuves supplémentaires.

Nous vous prions d'agréer, Monsieur, l'assurance de nos sentiments distingués.

Raymond COGNIAZ
délégué général

PHOTO Marc VAUX
114 bis, Rue de Vaugirard
PARIS-VI° - Tél. LITRÉ 90-01

7

M Biennale de Paris 63

Musée d'Art Moderne DOIT
le 5 Octobre 1963

<u>L'œuvre</u>		
8 clichés 13x18 - 1 ^{er} ep.	8.	64.
42 épreuves suppl ^{tes} a	2.	84.
20 épreuves (tirages clichés précédents) - a	2.	40.
Total		188.

5187

ch. 08914
8/10.

8 Octobre 1963

Monsieur Marc VAUX
114 bis rue de Vaugirard
PARIS 6

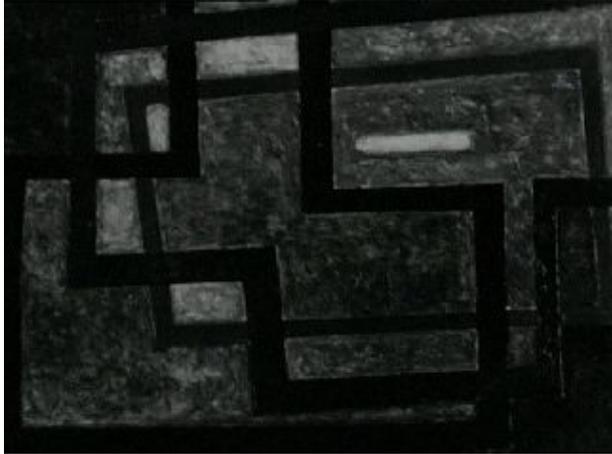
Monsieur,

Nous vous prions de trouver ci-inclus un chèque de Frs : 248.- n° 08,914 sur la Société Générale, en règlement de votre facture du 5 Octobre 1963.

Vous en souhaitant bonne réception, nous vous prions d'agréer, Monsieur, l'expression de nos sentiments distingués.

Raymond Cogniaz
délégué général

Captures audiovisuelles - INAthèque



1. *Les expositions, Art actualité, Magazine des arts de l'actualité télévisée*, 1965, émission de télévision diffusée le 10 octobre 1965, durée 13min 45sec, animée par Adam Saulnier, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, Institut National de l'Audiovisuel, Archives TV Pro, CAF97001016.



2. CHABOUD, Charles (réal.), *La Biennale de Paris 67*, 1967, reportage télévisé diffusé le 4 novembre 1967, durée 56min, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, Institut National de l'Audiovisuel, Archives TV Pro, CPF86616189.



3. CHABOUD, Charles (réal.), *La Biennale de Paris 67, op. cit.*



4. CHABOUD, Charles (réal.), *La Biennale de Paris 67*, *op. cit.*



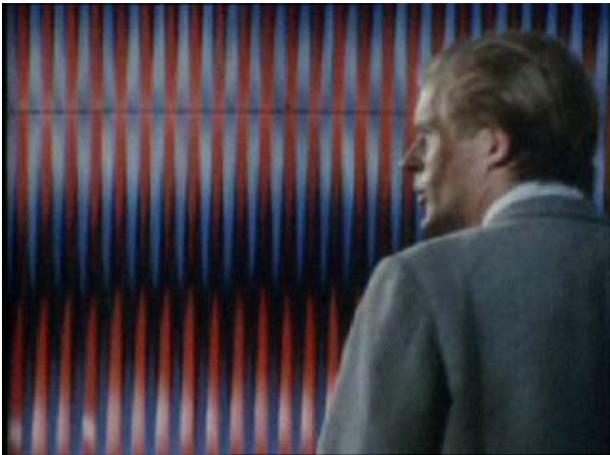
5. CHABOUD, Charles (réal.), *La Biennale de Paris 67*, *op. cit.*



6. CHABOUD, Charles (réal.), *La Biennale de Paris 67*, *op. cit.*



7. CHABOUD, Charles (réal.), *La Biennale de Paris 67*, *op. cit.*



8. CHABOUD, Charles (réal.), *La Biennale de Paris 67*, *op. cit.*



9. CHABOUD, Charles (réal.), *La Biennale de Paris 67*, *op. cit.*

Retranscriptions du Manifeste de la photographie d'André Vigneau et des documents adjoints

Archives de la critique d'art, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, Biennale de Paris 1965,
Administratif, dossier « Photographie », BIENN.67

La Biennale de Paris,
considérant que la photographie, après plus d'un siècle d'existence,
a incontestablement prouvé, avec force,
qu'elle était un moyen d'expression aussi riche de possibilités
que tout autre moyen d'expression, et après avoir analysé la question
dans son entier,
a pris la décision
qu'une section « d'art photographique » s'ajouterait dorénavant
aux sections déjà existantes.
De toute évidence,
la photographie ne peut être tenue à l'écart
des diverses formes d'expression de notre temps,
et peut, et doit participer,
efficacement,
à l'évolution en cours.
Selon nous, il faut que soit entendu une fois pour toutes
que l'outil ne fait qu'obéir à l'homme,
qu'il ne fait qu'un avec lui,
et qu'il importe peu que ce soit un pinceau,
un burin, un ciseau de sculpteur
ou un appareil photographique.
Ce outil peut très bien être ancien ou de conception récente.
C'est sans importance.
Nous trouvons dans le Littré,
un des meilleurs dictionnaires de base, internationalement parlant,
cette définition des arts mécaniques :
ceux qui exigent le concours de la main.
Or, la photographie est une des formes de l'art qui ne l'exige pas.
Le mot mécanique
doit donc être dissocié du mot photographie.
Ceci dit, nous le savons, l'expression photographique peut s'étendre
de la reproduction la plus exacte,
la plus fidèle qu'il soit de ce qui nous entoure,
à l'abstrait le plus absolu.
Et nous devons tenir compte
que le mot « art »
ne veut pas dire fait à la main.
Ce dont nous sommes certains, c'est que pour être conduite à son terme,
la photographie exige la connaissance
d'un métier difficile.
Un simple exemple nous ouvre les yeux :
une photographie des choses de la nature, faite avec un cours foyer,
ne peut être guère très agrandie.
Par les dimensions qui lui conviennent le mieux,
elles se rapprochera naturellement,
pour être justement vue par le spectateur,
de ce que l'on appelait autrefois
la peinture de chevalet, quand le suet d'une fresque était vu,
par l'auteur, comme au télé-objctctif.
Une photographie « figurative », du réel,
ne sera justement vue, aurait dit Pascal,
que d'un seul point, indivisible dans l'espace.
Du point focal, dirions-Nous aujourd'hui.
Ce qui distingue sans ambiguïté une photographie murale d'une autre.

Il y a une écriture photographique,
comme il y a une écriture musicale,
une écriture des mots,
une écriture de la forme. Elle ne peut être négligemment refusée
comme l'ont été les chemins de fer et la Tour Eiffel.
La Biennale de Paris ne doit pas être soupçonnée,
dans les années à venir,
d'avoir péché par timidité ou par étroitesse d'esprit.
Comme un Monsieur Thiers du siècle dernier.
Elle ne peut pas prendre ce risque.

A.V.

Thème proposé pour la première exposition « le fantastique ».

RÉUNION DU 11 ABRIL 1967
CHEZ ANDRÉ VIGNEAU

=====

Étaient présents : Vigneau
Faucheux
C.d'O...

Diffusion

a) Dans les revues spécialisées : « Terre d'images »

« Gens d'Images »

« Le Photographe »

« Caméra »

« Photographie » (annuel)
Même éditeur que la revue « Graphis
Demander l'adresse à Faucheux

b) Par les groupes dont on pourrait obtenir les adresses par le Syndicat National de la Photographie.
Se renseigner auprès du Syndicat National de la Photographie, du Comité et de la Société de la Photographie.

Communiqué

La Biennale de Paris, Manifestation Internationale des jeunes artistes ajoute aux sections qu'elle a présentées jusqu'ici (peinture, dessin, sculpture, gravure, composition musicale, film, etc...) une section de photographie. Comme pour les autres sections, les candidats doivent avoir de 20 à 35 ans, c'est à dire être nés entre le 1er janvier 1932 et le 31 décembre 1946.

.../...

Un seul thème a été choisi : « le Fantastique ».
Les envois photographiques, microphotographiques et macro photographiques
peuvent être en noir et blanc ou en couleur.

Le dépôt des œuvres doit se faire entre le 2 et le 13 mai 1967

Pour tous renseignements, s'adresser au

Secrétariat de la Biennale de Paris
11, rue Berryer - Paris 8
Tél : Mac.05.13 et MAC.05.20

Faucheux nous montre une photographie dont le cadre et le verre polarisé
portent la marque suivante :

KIENZLE - RAHMEN
VERKAUF ROBERT STRUB
S.W.B. ZURICH

Le prix du verre polarisé doit être très élevé mais il est possible que
le cadre métallique puisse être abordable - se renseigner.

MANIFESTE

Il faudrait revoir le manifeste préparé par Vigneau et lettre soit dans
le catalogue, soit à l'entrée de la section de photographie.

Raymond Cogniat suffère de demander à des peintres et des artistes connus
de le signer. Il faudrait demander à Michel Ragon, à Boudaille et à
Moulin par exemple, de nous suggérer des noms d'artistes qui
accepteraient de signer ce manifeste.

Ne pourrait-on pa demander à KODAK d'offrir un prix important à la
Biennale ?

Tableau récapitulatif de l'analyse du lot Biennale et des photographies hors-lot

Œuvres photographiées par Marc Vaux

N° dans le lot MV	Nom de l'artiste	Cartel de l'œuvre	Localisation actuelle de l'œuvre	Année de la Biennale	Section
/	ANDAL, Michèle	<i>Le couple</i> , 1965		1965	Peinture
/	DARMON, Claude-Jean	<i>Les reflets, N°45</i> , 1967	Inv. FNAC 35032	1967	Gravure
/	DUBIGEON, Loïc	<i>Peinture</i> , 1963		1963	Peinture
/	KAPTAN, Hasan	<i>Lumière matinale</i>		1963	Peinture*
/	LARTIGUE, Guy	<i>L'Anglaise</i> , 1960		1961	Sculpture
/	MAGNET, Gérard	<i>Citron</i> , 1965		1965	Peinture
/	MONTGILLAT, Janine	<i>Le pèlerin</i> , 1963		1963	Peinture
/	MORENO	<i>Diplodocus</i> , 1963, 113x195*		/	?
/	PATKAI, Ervin	<i>Muraille</i> , 1963		1963	Sculpture
/	RANCILLAC, Bernard	<i>Casse-bonbon</i> , 1963		1963	Peinture
/	RODRIGUEZ SIBAJA, Juan Luis	<i>Éléments actifs</i> , 1961		1961	Gravure
/	RODRIGUEZ SIBAJA, Juan Luis	<i>Chaotisme structural</i> , 1961		1961	Peinture
/	RODRIGUEZ SIBAJA, Juan Luis	<i>Brousaille #2</i> , 1961		1961	Peinture
/	SOLYOM, Robert	<i>Envol</i> , 1963		1963	Peinture
/	SORENSEN, Jorgen	<i>Entre nous</i> , 1962		1963	Sculpture
/	WORTEL, Ans	<i>Nageurs dans un paysage brumeux</i> , 1963		1963	Peinture
1/01	/				
1/02	BRASILIER, André	<i>Les courses</i> , 1963		1963	Peinture
1/03	AILLAUD, Gilles	<i>Départ</i> , 1963		1963	Peinture
1/04	GASQUET, Maurice	3, 1963		1963	Peinture
1/05	LABRUNIE, Jacques	<i>Les parois du silence</i> , 1963		1963	Peinture
1/06	ROMERO, Juan	<i>Hommage à F. Fidalgo</i> , 1962		1963	Peinture
1/07	HALTER, Marek	<i>Faits divers à Ouarzazate</i> , 1962-1963		1963	Peinture
1/08	ISCAN, Ferit	<i>Mutation végétale</i> , 1963		1963	Peinture
1/09	CLERTE, Jean	<i>Reflets sur une fenêtre</i> , 1963		1963	Peinture
1/10	HAMONET, Jean-Pierre	<i>Montaulieu par les Pilles</i> , 1963		1963	Peinture
1/11	MORVAN, Jean-Jacques	<i>Le panier à langouste</i> , 1961-1962		1963	Peinture
1/12	ERRO ou FERRO (G. GUDMUNDSSON, dit)	<i>Moteur à révolution</i> , 1962		1963	Peinture
1/13	CELICE, Pierre	<i>Atelier</i> , 1963		1963	Peinture
1/14	DIBA, Kamran	<i>Nous sommes suspendus dans deux petits trous</i> , 1963		1963	Peinture
1/15	DIBA, Kamran	<i>Nous nous amusons bien au milieu des plaisirs</i> , 1963		1963	Peinture
1/16	MASUROVSKY, Gregory	<i>La vague</i> , 1963	Inv. FNAC 30116	1963	Gravure
2/01*	LOUTTRE, Marc-Antoine			/	/
2/02	OTANI, Fumio	<i>Modulation</i> , 1962	Inv. : FNAC 29469	1963	Sculpture
2/03	HOCKNEY, David	<i>A Rake's Progress: A Graphic Tale Comprising Sixteen Etchings</i> , 1961-1963	Tate Modern (Inv. P07044)	1963	Gravure
2/04	VAQUERO TURCIOS, Joaquin	<i>Peinture</i> , 1962		1963	Peinture
2/05	NIETO LABASTIDA, Rodolfo	<i>Figure noire</i> , 1962		1963	Peinture
2/06	THILL, Philippe	<i>Stèle funéraire</i> , 1963		1963	Sculpture

N° dans le lot MV	Nom de l'artiste	Cartel de l'œuvre	Localisation actuelle de l'œuvre	Année de la Biennale	Section
2/07*	/				
2/09	SADEQUAIN				
2/11 ¹	SKLAVOS, Yerassimos	<i>Trois personnages</i> , 1962 <i>Naissance</i> , 1962	Inv. FNAC 9642 Inv. FNAC 9560 Inv. FNAC 29468 ?	1963	Manifestation annexe
2/12*	RANCILLAC, Bernard		/	/	/
2/14	DYENS, Georges	<i>L'ombre</i> , 1963		1963	Sculpture
2/16	ARNAIZ, Doroteo	<i>Guerillero</i> , 1962	Inv. : FNAC 29957	1963	Gravure
3/01	NICOIDSKY, Robert-Louis	<i>Phases lunaires</i> , 1963		1963	Gravure*
3/02*	HERNANDEZ DELGADILLO, Jose ?				
3/04	ZENDEROUDI, Hossein Ou ZENDEH ROUDI		Inv. FNAC 28197 ?		
3/05	/				
3/06	CRITON, Jean	Peinture, 1963, huile, 130 x 195	Inv. : FNAC 29477	1963	Peinture
3/07	MIDELTI (CARRÉ Dominique, dit)	<i>Variations sur une lumière noire</i> , 1963		1963	Peinture
3/08	CAIROLE, Ivan	<i>Peinture</i> , 1963		1963	Peinture
3/09	SANSO, Juvenal	<i>Floraison</i> , 1963		1963	Gravure
3/10	LE BOUL'CH, Claude	<i>Inquiétude III</i> , 1963		1963	Peinture
3/11	AMBAUD, Claude	<i>Oliviers à Villefranche</i> , 1963		1963	Peinture
3/12	VIDROVITCH, Nina	<i>New-York</i> , 1962		1963	Peinture
3/13	PADAMSEE, Akbar	<i>Paysage</i> , 1962		1963	Peinture
3/14	LATOUR, Jean	<i>Une vie brisée</i> , 1963		1963	Peinture
3/15	PARAYRE, Jean	<i>Peinture</i> , 1963		1963	Peinture
3/16	FERRER, Joaquin	<i>Hommage à Julian Grimau</i> , 1963		1963	Peinture
3/17	BOGRATCHEW, Claude	<i>Combats</i> , 1962, eau-forte, 38x45		1963	Gravure
4/01	/				
4/02	TSOCLIS, Costas	<i>Image quotidienne</i> , 1965		1965	Peinture
4/03	KWASNIEWSKA, Barbara	<i>La lumière est ma mère ô lumière sanglante</i> , 1964		1965	Peinture
4/04	KWASNIEWSKA, Barbara	<i>Ninive</i> , 1964		1965	Peinture
4/05	MERGUI, Marcel	<i>Le rêve de Cléopâtre</i> , 1965		1965	Peinture
4/06	GIRAUD, Germaine	<i>Incandescence</i> , 1965		1965	Peinture
4/07	DORGE, Claude	<i>Intériorité I</i> , 1965		1965	Peinture
4/08	VEDEL, Claude	<i>Visages</i> , 1965		1965	Peinture
4/09	BOLTANSKI, Christian	<i>L'hôpital</i> , 1965		1965	Peinture
5/01	HAUGEN SOERENSEN, Arne	<i>Derrière chaque porte un papillon</i> , 1967		1967	Peinture

N° dans le lot MV	Nom de l'artiste	Cartel de l'œuvre	Localisation actuelle de l'œuvre	Année de la Biennale	Section
5/02	PONCELET, Alain	<i>De mon lit au cosmos</i> , 1967		1967	Gravure
5/03	SPACAGNA, Jacques	<i>James Joyce Story (première tentative de description hyper graphique de la journée des 16 juin 1904)</i> , 1967		1967	Groupe*
5/04	LEBLANC, Walter	<i>Torsion V</i> , 1966, relief, 180x120		1967	Peinture
5/05	SALAZAR, Francisco	<i>Positive-negative XXXIX</i> , 1967		1967	Peinture
5/06	PENA, Umberto	<i>Yo hago Piii</i> , 1967		1967	Peinture
5/07	MAX, John	<i>III</i> , 1967		1967	Photographie
5/08	THELANDER, Gunnar	<i>La belle Gabrielle et sa soeur I</i> , gravure		1967	Gravure
5/09	BOYLE, Mark	<i>Shepherds Bush XVI</i>		1967	Peinture
5/10	BRUNOVSKY, Albin	<i>Portrait de G. Arcimboldo</i> , 1967		1967	Gravure
5/11	MANDERS, Jos			1967	Peinture
5/12	SKIRA, Pierre	<i>Peinture I</i>		1967	Peinture
5/13	GHORAYEB KERBAGE, Laure	<i>Le couple</i> , 1967		1967	Dessin
5/14	POPKOV, Victor	<i>Midi</i> , huile, 1967		1967	Peinture
5/15	FOSSIER, Christian	<i>Voilà</i> , 1967		1967	Gravure
5/16	NAGORNI, Miodrag	<i>Grand fruit</i> , 1967		1967	Gravure
5/17	CHERRIER, François	<i>L'œil du silence</i> , 1965		1967	Photographie
5/18	PASZTOR, Gabor	<i>Lithographie</i> , 1967		1967	Gravure
5/19	WESSING, Koen	<i>Sans titre 1</i> , 1967		1967	Photographie
5/20	PATELLA, Luca	<i>Image objective II</i> , 1967		1967	Photographie*

N° dans le lot MV	Nom de l'artiste	Pays	Jury	Récompense pour cette œuvre	Achat d'État pour cette œuvre
/	ANDAL, Michèle	France	CA	Non	Non
/	DARMON, Claude-Jean	France	/	Non	Oui*
/	DUBIGEON, Loïc	France	JA	Oui*	Oui*
/	KAPTAN, Hasan	Turquie	Turquie	Non	Non
/	LARTIGUE, Guy	France	CA	Non	Non
/	MAGNET, Gérard	France	CA	Non	Non
/	MONTGILLAT, Janine	France	JA	Non	Non
/	MORENO	Colombie ?	/	?	?
/	PATKAI, Ervin	France	JA	Non	Non
/	RANCILLAC, Bernard	France	JC	Non	Non
/	RODRIGUEZ SIBAJA, Juan Luis	Costa Rica	Costa Rica	Non	Non
/	RODRIGUEZ SIBAJA, Juan Luis	Costa Rica	Costa Rica	Non	Non
/	RODRIGUEZ SIBAJA, Juan Luis	Costa Rica	Costa Rica	Non	Non
/	SOLYOM, Robert	France	JA	Non	Non
/	SORENSEN, Jorgen	Danemark	Danemark	Oui	Non
/	WORTEL, Ans	Pays-Bas	Pays-Bas	Non	Oui*
1/01	/				
1/02	BRASILIER, André	France	CA	Non	Non
1/03	AILLAUD, Gilles	France	JA	Non	Non
1/04	GASQUET, Maurice	France	JA	Non	Non
1/05	LABRUNIE, Jacques	France	JA	Non	Non
1/06	ROMERO, Juan	France	JA	Non	Non
1/07	HALTER, Marek	France	CA	Non	Non
1/08	ISCAN, Ferit	France	JA	Non	Non
1/09	CLERTE, Jean	France	JA	Non	Non
1/10	HAMONET, Jean-Pierre	France	JA	Non	Non
1/11	MORVAN, Jean-Jacques	France	CA	Non	Non
1/12	ERRO ou FERRO (G. GUDMUNDSSON, dit)	France	JC	Non	Non
1/13	CELICE, Pierre	France	CA	Non	Non
1/14	DIBA, Kamran	Iran	Iran	Non	Non
1/15	DIBA, Kamran	Iran	Iran	Non	Non
1/16	MASUROVSKY, Gregory	France	JA	Oui*	Oui**
2/01*	LOUTTRE, Marc-Antoine	/	/	/	/
2/02	OTANI, Fumio	France	JA	Oui*	Oui
2/03	HOCKNEY, David	Grande-Bretagne.	Grande-Bretagne	Oui*	Non**
2/04	VAQUERO TURCIOS, Joaquin	Espagne	Espagne	Oui*	Oui**
2/05	NIETO LABASTIDA, Rodolfo	Mexique	Mexique	Oui	Non*
2/06	THILL, Philippe	France	JA	Non*	Non*

N° dans le lot MV	Nom de l'artiste	Pays	Jury	Récompense pour cette œuvre	Achat d'État pour cette œuvre
2/07*	/				
2/09	SADEQUAIN				
2/11 ¹	SKLAVOS, Yerassimos	Grèce	MA	Non ²	Oui ³
2/12*	RANCILLAC, Bernard	/	/	/	/
2/14	DYENS, Georges	France	JA	Oui	Non
2/16	ARNAIZ, Doroteo	France	CA	Oui*	Oui**
3/01	NICOIDSKY, Robert-Louis	France	JA	Non	Non
3/02*	HERNANDEZ DELGADILLO, Jose ?				
3/04	ZENDEROU DI, Hossein Ou ZENDEH ROUDI				Oui*
3/05	/				
3/06	CRITON, Jean	France	JA	Oui*	Oui**
3/07	MIDELTI (CARRÉ Dominique, dit)	France	CA	Non	Non
3/08	CAIROLE, Ivan	France	CA	Non	Non
3/09	SANSO, Juvenal	France	JA	Non	Non
3/10	LE BOUL'CH, Claude	France	CA	Non	Non
3/11	AMBAUD, Claude	France	Sélections régionales	Non	Non
3/12	VIDROVITCH, Nina	France	CA	Non	Non
3/13	PADAMSEE, Akbar	France	CA	Non	Non
3/14	LATOURE, Jean	France	CA	Non	Non
3/15	PARAYRE, Jean	France	CA	Non	Non
3/16	FERRER, Joaquin	France	CA	Non	Non
3/17	BOGRATCHEW, Claude	France	JA	Non	Non
4/01	/				
4/02	TSOCLIS, Costas	France	JA	Non	Non
4/03	KWASNIEWSKA, Barbara	France	CA	Non	Non
4/04	KWASNIEWSKA, Barbara	France	CA	Non	Non
4/05	MERGUI, Marcel	France	JA	Non	Non
4/06	GIRAUD, Germaine	France	CA	Non	Non
4/07	DORGE, Claude	France	CA	Non	Non
4/08	VEDEL, Claude	France	CA	Oui	Non
4/09	BOLTANSKI, Christian	France	JA	Non	Non
5/01	HAUGEN SOERENSEN, Arne	Danemark	/	Oui*	Non

N° dans le lot MV	Nom de l'artiste	Pays	Jury	Récompense pour cette œuvre	Achat d'État pour cette œuvre
5/02	PONCELET, Alain	France	/	Oui*	Non
5/03	SPACAGNA, Jacques	France	/	Oui**	Non
5/04	LEBLANC, Walter	Belgique	/	Oui*	Non
5/05	SALAZAR, Francisco	Venezuela	/	Oui*	Non
5/06	PENA, Umberto	Cuba	/	Oui*	Non
5/07	MAX, John	Canada	/	Oui*	Non
5/08	THELANDER, Gunnar	Suède	/	Oui*	Oui
5/09	BOYLE, Mark	Grande Bretagne	/	Oui*	Non
5/10	BRUNOVSKY, Albin	Tchécoslovaquie	/	Oui*	Non
5/11	MANDERS, Jos	Pays-Bas	/	Oui*	Non
5/12	SKIRA, Pierre	France	/	Oui*	Oui
5/13	GHORAYEB KERBAGE, Laure	Liban	/	Oui*	Non
5/14	POPKOV, Victor	URSS	/	Oui*	Non
5/15	FOSSIER, Christian	France	/	Oui*	Oui
5/16	NAGORNI, Miodrag	Yougoslavie	/	Oui*	Non
5/17	CHERRIER, François	France	/	Oui*	Non
5/18	PASZTOR, Gabor	Hongrie	/	Oui*	Non
5/19	WESSING, Koen	Pays-bas	/	Oui*	Non
5/20	PATELLA, Luca	Italie	/	Oui**	Non

N° dans le lot MV	Nom de l'artiste	Participation 1959	Participation 1961	Participation 1963	Participation 1965	Participation 1967
/	ANDAL, Michèle	Non	Non	Non	Oui	Non
/	DARMON, Claude-Jean	Non	Non	Non	Non	Oui
/	DUBIGEON, Loïc	Non	Non	Oui	Oui	Non
/	KAPTAN, Hasan	Non	Non	Oui	Non	Non
/	LARTIGUE, Guy	Oui	Oui	Non	Non	Non
/	MAGNET, Gérard	Non	Non	Non	Oui	Non
/	MONTGILLAT, Janine	Oui	Oui	Oui	Non	Non
/	MORENO	Non	Non	Non	Non	Non
/	PATKAI, Ervin	Non	Oui	Oui	Oui	Non
/	RANCILLAC, Bernard	Non	Oui	Oui	Non	Non
/	RODRIGUEZ SIBAJA, Juan Luis	Non	Oui	Non	Non	Non
/	RODRIGUEZ SIBAJA, Juan Luis	Non	Oui	Non	Non	Non
/	RODRIGUEZ SIBAJA, Juan Luis	Non	Oui	Non	Non	Non
/	SOLYOM, Robert	Non	Non	Oui	Oui	Non
/	SORENSEN, Jorgen	Non	Non	Oui	Non	Non
/	WORTEL, Ans	Non	Non	Oui	Non	Non
1/01	/					
1/02	BRASILIER, André	Non	Oui	Oui	Non	Non
1/03	AILLAUD, Gilles	Non	Non	Oui	Non	Non
1/04	GASQUET, Maurice	Oui	Oui	Oui	Oui	Non
1/05	LABRUNIE, Jacques	Non	Oui	Oui	Non	Non
1/06	ROMERO, Juan	Non	Oui	Oui	Oui	Oui
1/07	HALTER, Marek	Non	Non	Oui	Non	Non
1/08	ISCAN, Ferit	Oui	Oui	Oui	Oui	Non
1/09	CLERTE, Jean	Non	Non	Oui	Non	Non
1/10	HAMONET, Jean-Pierre	Non	Oui	Oui	Oui	Non
1/11	MORVAN, Jean-Jacques	Oui	Oui	Oui	Non	Non
1/12	ERRO ou FERRO (G. GUDMUNDSSON, dit)	Non	Oui	Oui	Oui	Oui
1/13	CELICE, Pierre	Non	Non	Oui	Oui	Non
1/14	DIBA, Kamran	Non	Non	Oui	Non	Non
1/15	DIBA, Kamran	Non	Non	Oui	Non	Non
1/16	MASUROVSKY, Gregory	Non	Oui	Oui	Non	Non
2/01*	LOUTTRE, Marc-Antoine	Oui	Oui	Non	Non	Non
2/02	OTANI, Fumio	Non	Non	Oui	Non	Non
2/03	HOCKNEY, David	Non	Oui	Oui	Non	Non
2/04	VAQUERO TURCIOS, Joaquin	Non	Non	Oui	Non	Non
2/05	NIETO LABASTIDA, Rodolfo	Non	Non	Oui	Non	Non
2/06	THILL, Philippe	Oui	Non	Oui	Oui	Non

N° dans le lot MV	Nom de l'artiste	Participation 1959	Participation 1961	Participation 1963	Participation 1965	Participation 1967
2/07*	/					
2/09	SADEQUAIN	Non	Oui	Non	Non	Non
2/11 ¹	SKLAVOS, Yerassimos	Non	Oui*	Oui	Non	Non
2/12*	RANCILLAC, Bernard	Non	Oui*	Oui	Non	Non
2/14	DYENS, Georges	Non	Oui	Oui	Oui	Non
2/16	ARNAIZ, Doroteo	Non	Non	Oui	Oui	Oui
3/01	NICOIDSKY, Robert-Louis	Non	Oui	Oui	Non	Non
3/02*	HERNANDEZ DELGADILLO, Jose ?	Non	Oui***	Non	Non	Non
3/04	ZENDEROUDI, Hossein Ou ZENDEH ROUDI	Oui	Oui**	Non	Oui	Oui
3/05	/					
3/06	CRITON, Jean	Non	Oui	Oui	Non	Oui
3/07	MIDELTI (CARRÉ Dominique, dit)	Oui	Non	Oui	Non	Non
3/08	CAIROLE, Ivan	Non	Non	Oui	Non	Non
3/09	SANSO, Juvenal	Non	Oui	Oui	Non	Non
3/10	LE BOUL'CH, Claude	Non	Non	Oui	Oui	Non
3/11	AMBAUD, Claude	Non	Non	Oui	Non	Non
3/12	VIDROVITCH, Nina	Non	Non	Oui	Non	Non
3/13	PADAMSEE, Akbar	Oui	Oui	Oui	Non	Non
3/14	LATOURE, Jean	Non	Oui	Oui	Non	Non
3/15	PARAYRE, Jean	Non	Oui	Oui	Non	Non
3/16	FERRER, Joaquin	Non	Non	Oui	Non	Non
3/17	BOGRATCHEW, Claude	Non	Oui	Oui	Oui	Non
4/01	/					
4/02	TSOCLIS, Costas	Non	Non	Oui	Oui	Non
4/03	KWASNIEWSKA, Barbara	Non	Non	Oui	Oui	Non
4/04	KWASNIEWSKA, Barbara	Non	Non	Oui	Oui	Non
4/05	MERGUI, Marcel	Non	Non	Oui	Oui	Oui
4/06	GIRAUD, Germaine	Non	Non	Oui	Oui	Non
4/07	DORGE, Claude	Non	Non	Oui	Oui	Non
4/08	VEDEL, Claude	Non	Non	Oui	Oui	Non
4/09	BOLTANSKI, Christian	Non	Non	Non	Oui	Non
5/01	HAUGEN SOERENSEN, Arne	Non	Non	Non	Non	Oui

N° dans le lot MV	Nom de l'artiste	Participation 1959	Participation 1961	Participation 1963	Participation 1965	Participation 1967
5/02	PONCELET, Alain	Non	Non	Non	Non	Oui
5/03	SPACAGNA, Jacques	Non	Non	Oui	Oui	Oui
5/04	LEBLANC, Walter	Non	Non	Non	Non	Oui
5/05	SALAZAR, Francisco	Non	Non	Non	Non	Oui
5/06	PENA, Umberto	Non	Non	Non	Non	Oui
5/07	MAX, John	Non	Non	Non	Non	Oui
5/08	THELANDER, Gunnar	Non	Non	Non	Non	Oui
5/09	BOYLE, Mark	Non	Non	Non	Non	Oui
5/10	BRUNOVSKY, Albin	Non	Non	Non	Non	Oui
5/11	MANDERS, Jos	Non	Non	Non	Non	Oui
5/12	SKIRA, Pierre	Non	Non	Oui	Oui	Oui
5/13	GHORAYEB KERBAGE, Laure	Non	Non	Non	Non	Oui
5/14	POPKOV, Victor	Non	Non	Oui	Non	Oui
5/15	FOSSIER, Christian	Non	Non	Non	Oui	Oui
5/16	NAGORNI, Miodrag	Non	Non	Non	Non	Oui
5/17	CHERRIER, François	Non	Non	Non	Non	Oui
5/18	PASZTOR, Gabor	Non	Non	Non	Non	Oui
5/19	WESSING, Koen	Non	Non	Non	Non	Oui
5/20	PATELLA, Luca	Non	Non	Non	Non	Oui

N° dans le lot MV	Nom de l'artiste	Moyen(s) d'identification	Cote ACA du dossier de participation	Cote ACA des reproductions	Reproduction aux ACA	Reproduction dans catalogue
/	ANDAL, Michèle	Reproduction aux ACA	BIENN.1965	BIENN.1965 (Photographies non cataloguées)	Oui	Non
/	DARMON, Claude-Jean	Reproduction aux ACA	BIENN.67X003	BIENN.67.Y0002/2	Oui	Non
/	DUBIGEON, Loïc	Reproduction aux ACA	BIENN.67X002	BIENN63Y0002/6	Oui	Oui
/	KAPTAN, Hasan	Reproduction aux ACA	BIENN.63X065	BIENN. 63Y0055/8	Oui	Oui
/	LARTIGUE, Guy	Reproduction aux ACA	BIENN.61X002	BIENN.61Y0021	Oui	?
/	MAGNET, Gérard	Reproduction aux ACA	BIENN.1965	BIENN.1965 (Photographies non cataloguées)	Oui	Oui
/	MONTGILLAT, Janine	Reproduction aux ACA	BIENN.63X004	BIENN.63Y0004/5	Oui	Oui
/	MORENO	Reproduction aux ACA	Abs.	BIENN.63.Y0023/1	Oui	Non
/	PATKAI, Ervin	Reproduction aux ACA	BIENN.63X011	BIENN.63Y0004/12	Oui	Oui
/	RANCILLAC, Bernard		BIENN63X005	BIENN.63Y0005/1	Oui*	Non
/	RODRIGUEZ SIBAJA, Juan Luis	Reproduction aux ACA	BIENN.61X017	BIENN.61Y0095/3	Oui	?
/	RODRIGUEZ SIBAJA, Juan Luis	Reproduction aux ACA	BIENN.61X017	BIENN.61Y0095/2	Oui	?
/	RODRIGUEZ SIBAJA, Juan Luis	Reproduction aux ACA	BIENN.61X017	BIENN.61Y0095/1	Oui	?
/	SOLYOM, Robert	Reproduction aux ACA et signature de l'artiste	BIENN.67X005	BIENN63Y0005/4	Oui	Non
/	SORENSEN, Jorgen	Reproduction aux ACA	BIENN.63X029	BIENN.63Y0026/2	Oui	Non
/	WORTEL, Ans	Reproduction aux ACA	BIENN.63X051	BIENN.63Y0044/15 BIENN.63Y0044/16 BIENN.63Y0044/17	Oui**	Non
1/01	/				Non	Non
1/02	BRASILIER, André	Reproduction dans le catalogue	BIENN.63X001	BIENN.63Y0001/7	Oui	Oui
1/03	AILLAUD, Gilles	Reproduction dans le catalogue	BIENN.63X001	BIENN.63Y0001/1	Oui	Oui
1/04	GASQUET, Maurice	Reproduction dans le catalogue	BIENN.63X003	BIENN.63Y0003/1	Oui	Oui
1/05	LABRUNIE, Jacques	Reproduction dans le catalogue	BIENN.63X003	BIENN.63Y0003/8	Oui	Oui
1/06	ROMERO, Juan	Reproduction dans le catalogue	BIENN.63X005	BIENN.63Y0005/2	Oui	Oui
1/07	HALTER, Marek	Reproduction dans le catalogue	BIENN.63X003	BIENN.63Y0003/4	Oui	Oui*
1/08	ISCAN, Ferit	Reproduction dans le catalogue	BIENN.63X043	BIENN.63Y0003/7	Oui	Oui
1/09	CLERTE, Jean	Reproduction dans le catalogue	BIENN63X001	BIENN.63Y0001/12	Oui	Oui
1/10	HAMONET, Jean-Pierre	Reproduction dans le catalogue	BIENN.63X003	BIENN.63Y0003/5	Oui	Oui
1/11	MORVAN, Jean-Jacques	Reproduction dans le catalogue	BIENN63X001	BIENN.63Y0004/6	Oui	Oui
1/12	ERRO ou FERRO (G. GUDMUNDSSON, dit)	Reproduction dans le catalogue	BIENN63X002	BIENN.63Y0002/10	Oui	Oui**
1/13	CELICE, Pierre	Reproduction dans le catalogue	BIENN63X001	BIENN.63Y0001/11	Oui	Oui
1/14	DIBA, Kamran	Signature de l'artiste	BIENN.63X038	Abs.	Non	Non
1/15	DIBA, Kamran	Signature de l'artiste	BIENN.63X038	Abs.	Non	Non
1/16	MASUROVSKY, Gregory	Reproduction aux ACA	BIENN.63X004	BIENN.63Y0004/2	Oui	Non
2/01*	LOUTTRE, Marc-Antoine	Signature de l'artiste	/	/	Non	Non
2/02	OTANI, Fumio	Reproduction aux ACA	BIENN.63X004	BIENN.63Y0004/8	Oui	Non
2/03	HOCKNEY, David	Reproduction aux ACA	BIENN.63X034	BIENN.63Y0031/5	Oui***	Non
2/04	VAQUERO TURCIOS, Joaquin	Signature de l'artiste	BIENN.63X031	BIENN.63Y0028/13	Oui	Non
2/05	NIETO LABASTIDA, Rodolfo	Reproduction aux ACA	BIENN.63X047	BIENN.63Y0040/30	Oui	Non
2/06	THILL, Philippe	Reproduction aux ACA	BIENN63X005	BIENN.63Y005/5	Oui	Non

N° dans le lot MV	Nom de l'artiste	Moyen(s) d'identification	Cote ACA du dossier de participation	Cote ACA des reproductions	Reproduction aux ACA	Reproduction dans catalogue
2/07*	/				Non	Non
2/09	SADEQUAIN	Signature de l'artiste	/	/	Non	Non
2/11 ¹	SKLAVOS, Yerassimos	Reproduction dans le catalogue	BIENN.63/ Manifestations Annexes	Non catalogué ⁴	Non	
2/12*	RANCILLAC, Bernard	Signature de l'artiste			Non	Non
2/14	DYENS, Georges	Reproduction dans le catalogue et inscription par Marc Vaux sur le verre	BIENN63X002	BIENN.63Y0002/7	Oui	Oui
2/16	ARNAIZ, Doroteo	Annotation de Marc Vaux	BIENN.63X001	Abs.	Non	Non
3/01	NICODSKY, Robert-Louis	Reproduction aux ACA	BIENN.63X004	BIENN.63Y0004/7	Oui	Non
3/02*	HERNANDEZ DELGADILLO, Jose ?	Signature de l'artiste (hypothèse) « + 1964 »**	/	/	Non	Non
3/04	ZENDEROUDI, Hossein Ou ZENDEH ROUDI	Signature de l'artiste	/	/	Non*	Non
3/05	/				Non	Non
3/06	CRITON, Jean	Reproduction dans le catalogue	BIENN63X001	BIENN.63Y0001/13	Oui***	Oui ⁵
3/07	MIDELTI (CARRÉ Dominique, dit)	Reproduction dans le catalogue	BIENN63X004	BIENN.63Y0004/4	Oui	Oui
3/08	CAIROLE, Ivan	Reproduction dans le catalogue	BIENN63X001	BIENN.63Y001/9	Oui	Oui
3/09	SANSO, Juvenal	Reproduction aux ACA	BIENN63X005	BIENN.63Y0005/3	Oui	Non
3/10	LE BOUL'CH, Claude	Reproduction dans le catalogue	BIENN63X001	BIENN.63Y0003/10	Oui	Oui
3/11	AMBAUD, Claude	Reproduction dans le catalogue	BIENN63X001	BIENN.63Y0001/2	Oui	Oui
3/12	VIDROVITCH, Nina	Reproduction dans le catalogue	BIENN63X005	BIENN.63Y0005/6	Oui	Oui
3/13	PADAMSEE, Akbar	Reproduction aux ACA	BIENN63X004	BIENN.63Y0004/9	Oui	Non
3/14	LATOURE, Jean	Reproduction dans le catalogue	BIENN63X003	BIENN.63Y0003/9	Oui	Oui
3/15	PARAYRE, Jean	Reproduction aux ACA	BIENN63X005	BIENN.63Y004/11	Oui	Non
3/16	FERRER, Joaquin	Reproduction aux ACA	BIENN63X002	BIENN.63Y0002/9	Oui	Oui
3/17	BOGRATCHEW, Claude	Reproduction dans le catalogue	BIENN63X001	BIENN.63Y0001/6*	Oui	Oui***
4/01	/				Non	Non
4/02	TSOCLIS, Costas	Reproduction aux ACA	BIENN.1965	BIENN.1965 (Photographies non cataloguées)	Oui	Non
4/03	KWASNIEWSKA, Barbara	Reproduction dans le catalogue	BIENN.1965	BIENN.1965 (Photographies non cataloguées)	Oui	Non
4/04	KWASNIEWSKA, Barbara	Reproduction dans le catalogue	BIENN.1965	BIENN.1965 (Photographies non cataloguées)	Oui	Oui
4/05	MERGUI, Marcel	Annotation de Marc Vaux et comparaison des hors-champs*	BIENN.1965	Abs.	Non	Non
4/06	GIRAUD, Germaine	Reproduction dans le catalogue	BIENN.1965	BIENN.1965 (Photographies non cataloguées)	Oui	Oui
4/07	DORGE, Claude	Reproduction dans le catalogue	BIENN.1965	BIENN.1965 (Photographies non cataloguées)	Oui	Oui
4/08	VEDEL, Claude	Reproduction dans le catalogue	BIENN.1965	BIENN.1965 (Photographies non cataloguées)	Oui*	Oui
4/09	BOLTANSKI, Christian	Reproduction aux ACA	BIENN.1965	BIENN.1965 (Photographies non cataloguées)	Oui	Non
5/01	HAUGEN SOERENSEN, Arne	Reproduction aux ACA	BIENN.67/Danemark	BIENN.67Y0026/2	Oui	Non

N° dans le lot MV	Nom de l'artiste	Moyen(s) d'identification	Cote ACA du dossier de participation	Cote ACA des reproductions	Reproduction aux ACA	Reproduction dans catalogue
5/02	PONCELET, Alain	Reproduction aux ACA	BIENN.67X005	BIENN.67Y0004/9	Oui	Non
5/03	SPACAGNA, Jacques	Reproduction aux ACA	BIENN.67/ Section Groupes	Non catalogué	Oui	Oui
5/04	LEBLANC, Walter	Reproduction aux ACA	BIENN.67/Belgique	Non catalogué	Oui	Non**
5/05	SALAZAR, Francisco	Reproduction dans le catalogue	BIENN.67/Vénézuéla	Non catalogué	Oui	Oui
5/06	PENA, Umberto	Reproduction aux ACA	BIENN.67/Cuba	Non catalogué	Oui	Non
5/07	MAX, John	Reproduction aux ACA	BIENN.67/Canada	Non catalogué	Oui	Non
5/08	THELANDER, Gunnar	Reproduction aux ACA	BIEN.67/Suède	Non catalogué	Oui	Non
5/09	BOYLE, Mark	Reproduction aux ACA	BIENN.67/Grande-Bretagne	Non catalogué	Oui	Non
5/10	BRUNOVSKY, Albin	Reproduction aux ACA	BIEN.67/Tchécoslovaquie	Non catalogué	Oui	Non
5/11	MANDERS, Jos	Reproduction presse	BIEN.67/Tchécoslovaquie	Abs.	Non	Non
5/12	SKIRA, Pierre	Reproduction aux ACA	BIENN.67Y0004/18	BIENN.67Y0004/18	Oui	Non
5/13	GHORAYEB KERBAGE, Laure	Reproduction dans le catalogue	BIENN.67/Liban	Non catalogué	Oui	Oui
5/14	POPKOV, Victor	Reproduction aux ACA	BIEN.67/URSS	Non catalogué	Oui	Non
5/15	FOSSIER, Christian	Reproduction aux ACA	BIENN.67Y0002/5	BIENN.67Y0002/5	Oui	Non
5/16	NAGORNI, Miodrag	Reproduction aux ACA	BIENN.67/Yougoslavie	Non catalogué	Oui	Non
5/17	CHERRIER, François	Reproduction aux ACA	BIENN.67Y0001/11	BIENN.67Y0001/11	Oui	Non
5/18	PASZTOR, Gabor	Reproduction aux ACA	BIENN.67/Hongrie	Non catalogué	Oui	Non
5/19	WESSING, Koen	Reproduction aux ACA	BIENN.67/Pays-bas	Non catalogué	Oui	Non
5/20	PATELLA, Luca	Reproduction aux ACA	BIENN.67/Italie	Non catalogué	Oui	Non

N° dans le lot MV	Nom de l'artiste	Plaque de verre dans le lot MV	*Notes
/	ANDAL, Michèle	Non*	*Reproduction en plaque de verre dans la boîte MV_5896 du Fonds Marc Vaux
/	DARMON, Claude-Jean	Non	*Achat d'État à l'artiste au Salon d'Automne en 1984 (Inv. FNAC 35032).
/	DUBIGEON, Loïc	Non	*Mention honorifique **Achat d'État en 1965 de <i>Prix de Biarritz</i> , 1964 (Inv. : FNAC 28653)
/	KAPTAN, Hasan	Non	*Participe aussi en section gravure en 1963
/	LARTIGUE, Guy	Non	
/	MAGNET, Gérard	Non*	*Reproduction en plaque de verre dans la boîte MV_9037 du Fonds Marc Vaux
/	MONTGILLAT, Janine	Non	
/	MORENO	Non**	*Le titre est inscrit au verso de l'épreuve estampillée « Marc Vaux » **Plaque de verre dans la boîte MV_9552 du Fonds Marc Vaux
/	PATKAI, Ervin	Non	
/	RANCILLAC, Bernard	Non	*Reproduction qui est bien une épreuve de Marc Vaux mais qui n'est pas dans le lot Biennale de Paris (<i>Casse-Bonbon</i> , 1963). En revanche, il y a 2 plaques supplémentaires par Marc Vaux, non présentes aux ACA (2/12 et 2/13).
/	RODRIGUEZ SIBAJA, Juan Luis	Non	
/	RODRIGUEZ SIBAJA, Juan Luis	Non	
/	RODRIGUEZ SIBAJA, Juan Luis	Non	
/	SOLYOM, Robert	Non*	*Plaque de verre dans la boîte MV_10869 du Fonds Marc Vaux
/	SOESENSEN, Jorgen	Non	
/	WORTEL, Ans	Non	*Achat d'État de « Hommes et animaux » (Inv. : FNAC 29466) **3 épreuves estampillées Marc Vaux
1/01	/	Oui	
1/02	BRASILIER, André	Oui	
1/03	AILLAUD, Gilles	Oui	
1/04	GASQUET, Maurice	Oui	
1/05	LABRUNIE, Jacques	Oui	
1/06	ROMERO, Juan	Oui	
1/07	HALTER, Marek	Oui	*L'épreuve n'est pas une reproduction de Marc Vaux mais du photographe « Photos Cauvin — 46, rue du Bac, Paris »
1/08	ISCAN, Ferit	Oui	
1/09	CLERTE, Jean	Oui	
1/10	HAMONET, Jean-Pierre	Oui	
1/11	MORVAN, Jean-Jacques	Oui	
1/12	ERRO ou FERRO (G. GUDMUNDSSON, dit)	Oui	*L'épreuve n'est pas une reproduction de Marc Vaux (sans cachet)
1/13	CELICE, Pierre	Oui	
1/14	DIBA, Kamran	Oui	
1/15	DIBA, Kamran	Oui	
1/16	MASUROVSKY, Gregory	Oui	*Récompensé dans la catégorie gravure pour les œuvres 63.27 et 63.36, qui sont ensuite acquises par l'État (Inv. : FNAC 30149 et Inv. : FNAC 30148.) **Achat d'État de <i>La vague</i> en 1964 à la Galerie La Hune en 1967. (Inv. : FNAC 30116)
2/01*	LOUTTRE, Marc-Antoine	Oui	L'œuvre n'a pas été présentée aux Biennales de Paris *Plaques-doubles (Cf. plaque 2/10)
2/02	OTANI, Fumio	Oui	*Récompensé dans la catégorie sculpture pour cette œuvre. L'œuvre est photographiée dans son contexte d'exposition. En arrière plan figure celle de Gérard Zlotykamien (BIENN.63Y0006/6), qui participe en section travaux d'équipe, équipe L'Abattoir. Selon l'arrêté du 16 décembre 1963, l'État se porte acquéreur de la fresque de Zlotykamien, intitulée <i>Danse macabre</i> (Cote 19860306/7) (Inv. : FNAC 29469).
2/03	HOCKNEY, David	Oui	*Récompensé dans la catégorie artistes étrangers, gravure. **Achat d'État de 3 gravures : <i>Les trois rois et la reine</i> , <i>Gretchen</i> , et <i>Hypnotism</i> (Inv. FNAC 29992, <i>The hypnotist</i>) ***L'épreuve n'est pas une reproduction de Marc Vaux (sans cachet)
2/04	VAQUERO TURCIOS, Joaquin	Oui	*Récompensé dans la catégorie artiste étranger, peinture **Achat d'état de <i>N°10</i> , (Inv. FNAC 29463)
2/05	NIETO LABASTIDA, Rodolfo	Oui	*Le <i>Flutiste</i> est une œuvre ne figurant pas dans le catalogue mais effectivement citée dans l'arrêté ministériel du 5 juin 1964 comme une « acquisitions de l'Etat » à l'issue de la Biennale de 1963. À noter que l'archive est inscrite d'une petite croix manuscrite en regard de la ligne mentionnant l'artiste (Cf. AN. cote19860306/7)
2/06	THILL, Philippe	Oui	*Récompensé dans la catégorie artistes français, sculpture (2000 F) **Achat d'État d'une sculpture en ciment noir <i>Victoire ailée</i> .

N° dans le lot MV	Nom de l'artiste	Plaque de verre dans le lot MV	*Notes
2/07*	/	Oui	*Plaques-doubles (Cf. plaque 2/08)
2/09	SADEQUAIN	Oui	Œuvre datée par l'artiste de 1962. Inscription par Marc Vaux sur la plaque « 1964 » Participation en 1961 à la Biennale de Paris, avec <i>Le dernier souper</i> (œuvre reproduite BIENN. 61Y0208), grâce à laquelle il remporte une bourse de séjour en France. Achat d'État dans le cadre du séjour : 1 peinture (<i>Mère et Enfant</i> Inv. : FNAC 28138) et 2 dessins (<i>Resurrection</i> , Inv. : FNAC 28139 et <i>Jugement à Paris</i> Inv. : FNAC 28140) en avril 1963 (cf. note tapuscrite F/21/8284 - DGAL + BIENN.61X038/27). Les œuvres sont déposées au dépôt des achats d'État (BIENN.61X03825).
2/11 ¹	SKLAVOS, Yerassimos	Oui	¹ Plaques-doubles (Cf. plaque 2/15) ² Récompensé lors de sa participation en 1961, et désigné par les participants étrangers pour une exposition en parallèle de la Biennale. Exposition avec Hors Antes. ³ 4 œuvres acquises par l'État (AN. 19860306/7) : <i>Trois personnages</i> , Inv. : FNAC 9642, <i>Naissance</i> , Inv. : FNAC 9560, « + 2 dessins n°9 et 28 » qui correspondrait respectivement à <i>Architecture</i> (dessin) et <i>Gravure blanche n°4</i> (gratté sur papier), or 1 dessin seulement dans les collections du FNAC, <i>Dessin n°26</i> (Inv. : FNAC 29468). ⁴ Présence d'une planche contact : reportage photographique de Pierre Faucheux à l'atelier. ⁵ Reproduction dans le catalogue Biennale 1963 qui n'est pas celle de Marc Vaux.
2/12*	RANCILLAC, Bernard	Oui	*Plaques-doubles (Cf. 2/13)
2/14	DYENS, Georges	Oui	*Prix André Su sse
2/16	ARNAIZ, Doroteo	Oui	*Mention honorifique en gravure, comportant achat d'État *Achat en salon à l'artiste en 1963 à la Biennale de Paris (Inv. : FNAC 29957, reproduction de Marc Vaux)
3/01	NICOIDSKY, Robert-Louis	Oui	*Participe aussi en section peinture en 1963.
3/02*	HERNANDEZ DELGADILLO, Jose ?	Oui	*Plaques-doubles (Cf. 3/03) **L'œuvre est datée par l'artiste de 1964, mais pas de participation en 1965. ***Participation section Mexique et récompensé
3/04	ZENDEROU, Hossein Ou ZENDEH ROUDI	Oui	*L'œuvre n'est ni datée ni reproduite dans les ACA ou les catalogues. **Récompensé en 1961 pour <i>Paon</i> et <i>Fatalité</i> (?) et obtention d'une bourse de séjour (Cf. BIENN.61 Inv. FNAC 28197 ?
3/05	/	Oui	
3/06	CRITON, Jean	Oui	*Récompensé catégorie dans la artiste français, peinture (2000 F) **Inventorié FNAC au titre de « Vénus » ***L'épreuve n'est pas une reproduction de Marc Vaux
3/07	MIDELTI (CARRÉ Dominique, dit)	Oui	
3/08	CAIROLE, Ivan	Oui	
3/09	SANSO, Juvenal	Oui	
3/10	LE BOUL'CH, Claude	Oui	
3/11	AMBAUD, Claude	Oui	
3/12	VIDROVITCH, Nina	Oui	
3/13	PADAMSEE, Akbar	Oui	
3/14	LATOURE, Jean	Oui	
3/15	PARAYRE, Jean	Oui	
3/16	FERRER, Joaquin	Oui	
3/17	BOGRATCHEW, Claude	Oui	*4 exemplaires d'une reproduction par Marc Vaux **Dans le catalogue est une erreur : indiqué comme illustré en catégorie sculpture alors qu'il s'agit d'une illustration en catégorie gravure
4/01	/	Oui	
4/02	TSOCLIS, Costas	Oui	
4/03	KWASNIEWSKA, Barbara	Oui	
4/04	KWASNIEWSKA, Barbara	Oui	
4/05	MERGUL, Marcel	Oui	*L'œuvre était posée sur une malle en cuir pendant la prise de vue, de la même façon que pour l'œuvre de Claude Dorge. Voir Chapitre I), C., 1), p.20 . Ainsi que les annexes.
4/06	GIRAUD, Germaine	Oui	
4/07	DORGE, Claude	Oui	
4/08	VEDEL, Claude	Oui	*L'épreuve n'est pas une reproduction de Marc Vaux (sans cachet).
4/09	BOLTANSKI, Christian	Oui	
5/01	HAUGEN SOERENSEN, Arne	Oui	*Mention spéciale (Cf. Palmarès, AN, DGAL, cote F/21/8284). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.

N° dans le lot MV	Nom de l'artiste	Plaque de verre dans le lot MV	*Notes
5/02	PONCELET, Alain	Oui	*Bourse de 2000F (Cf. Palmarès, AN, DGAL, cote F/21/8284). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/03	SPACAGNA, Jacques	Oui	*Groupe Lettriste, portraits hypergraphiques **Mention spéciale de 2000F (Cf. Palmarès, AN, DGAL, cote F/21/8284). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/04	LEBLANC, Walter	Oui	*Bourse de séjour à Paris pour cette œuvre (Cf. Palmarès, AN, DGAL, cote F/21/8284). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription. **Une reproduction d'une autre œuvre (sculpture) en annexe du catalogue.
5/05	SALAZAR, Francisco	Oui	*Bourse de séjour à Paris pour cette œuvre (Cf. Palmarès, AN, DGAL, cote F/21/8284). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/06	PENA, Umberto	Oui	*Bourse de séjour à Paris pour cette œuvre (Cf. Palmarès, AN, DGAL, cote F/21/8284). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/07	MAX, John	Oui	*Bourse de 1000 francs (Cf. Palmarès, AN, DGAL, cote F/21/8284). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/08	THELANDER, Gunnar	Oui	*Bourse de séjour à Paris pour cette œuvre (Cf. Palmarès, AN, DGAL, cote F/21/8284). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/09	BOYLE, Mark	Oui	*Bourse de séjour de 1200F pour cette œuvre (Cf. Palmarès, AN, DGAL, cote F/21/8284). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/10	BRUNOVSKY, Albin	Oui	*Prix spécial de la ville de Paris (Cf. - référence ?). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/11	MANDERS, Jos	Oui	*Prix des jeunes artistes (Cf. revue Cimaise, n°83-84, novembre-décembre 1967, janvier 1968, p.95). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/12	SKIRA, Pierre	Oui	*Bourse 2000F (Cf.Index ACA - référence ?). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/13	GHORAYEB KERBAGE, Laure	Oui	*Mention (Cf. Palmarès, AN, DGAL, cote F/21/8284). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/14	POPKOV, Victor	Oui	*Mention (Cf. Palmarès, AN, DGAL, cote F/21/8284). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/15	FOSSIER, Christian	Oui	*Bourse 2000F (Cf.Index ACA - référence ?). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/16	NAGORNI, Miodrag	Oui	*Bourse de séjour à Paris pour cette œuvre (Cf. Palmarès, AN, DGAL, cote F/21/8284). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/17	CHERRIER, François	Oui	*Bourse de 1000 francs (Cf.Index ACA - référence ?). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/18	PASZTOR, Gabor	Oui	*Mention (Cf. Palmarès, AN, DGAL, cote F/21/8284). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/19	WESSING, Koen	Oui	*Bourse de 1000F (Cf. Palmarès, AN, DGAL, cote F/21/8284). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.
5/20	PATELLA, Luca	Oui	*Participe aussi aux sections Gravure et Film sur l'art. **Bourse de 1000F (Cf. Palmarès, AN, DGAL, cote F/21/8284). Indication « lauréat » sur le formulaire d'inscription.

NB : Les plaques-doubles n'ont pas été comptées dans l'analyse.

Comparaisons et analyse numérique des hors-champs

Comparaison des hors-champs n°1

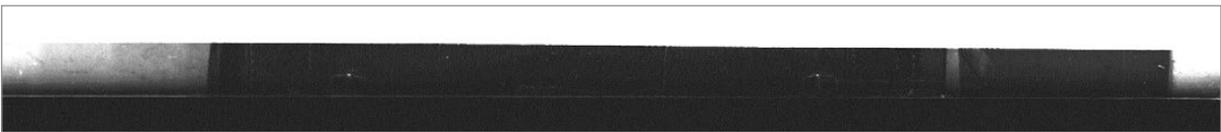
1.



Détail de la plaque de verre 4/07 (sans retouche numérique). DORGE Claude, *Intériorité I*, 1965.

On peut discerner en bas de l'image les coutures d'une malle en cuir, utilisée par Marc Vaux au cours de ses prises de vues (voir *I., C., 1. Un protocole photographique*, p. 22).

2.



Détail de la plaque 4/05 (avec correction numérique de l'exposition). MERGUI Marcel, *Le rêve de Cléopâtre*, 1965.

Pour cette reproduction, les archives du fonds Biennale de Paris aux ACA n'ont rien révélé. C'est une annotation de Marc Vaux sur la plaque de verre qui nous renseigne du nom de l'artiste : Mergui. Selon l'index numérique établi par les ACA, un artiste répondant à ce

patronyme participe en effet aux Biennale de 1963, 1965 et 1967, mais aucune reproduction ne nous permet d'identifier précisément l'œuvre reproduite par Marc Vaux, ni donc de statuer sur la date de participation. Sur ce détail retouché numériquement, on distingue également la présence d'une malle en cuir, très probablement la même que celle utilisée pour reproduire l'œuvre de Claude Dorge. En regard de notre analyse sur le mode opératoire de Marc Vaux pour la prise de vue, cette information, couplée à la proximité physique de la plaque de verre 4/05 avec celle précisément datée de 4/07, nous permet ainsi de dater par comparaison cette reproduction de 1965, et donc d'identifier l'œuvre à l'aide du catalogue édité par la Biennale : *Le rêve de Cléopâtre*.

3.

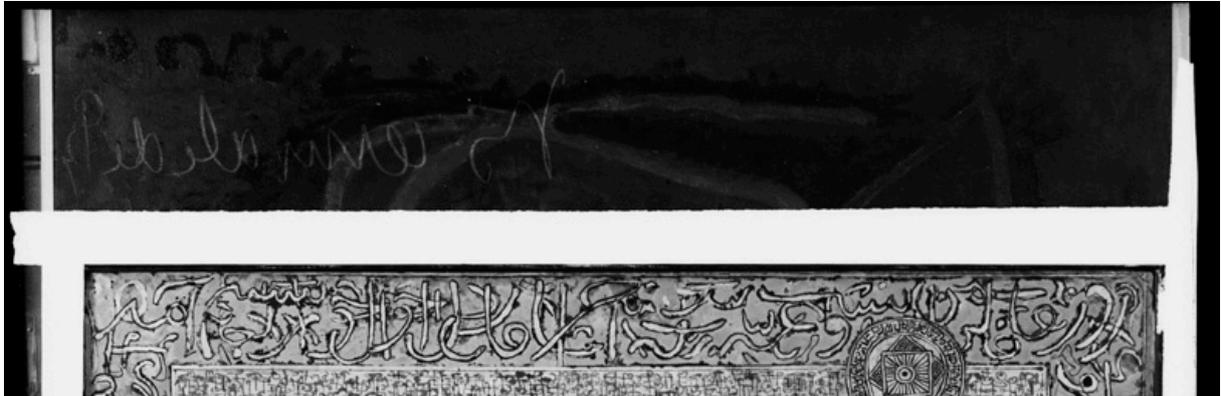


Plaques de verre M5050_X0031_MV_2483 et M5050_X0031_MV_2483, Centre Pompidou/MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux.

Autres reproductions réalisées par Marc Vaux dans les années 1960 (hors lot *Biennale de Paris*), et dont la prise de vue a nécessité l'utilisation de la malle en cuir.

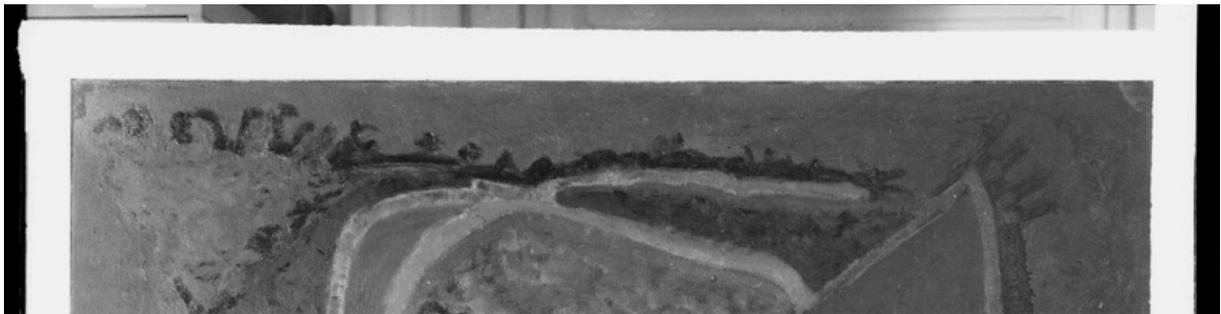
Comparaison des hors-champs n°2

1.



Détail de la plaque 3/04. ZENDEROUDI Hossein, (Sans titre identifié).

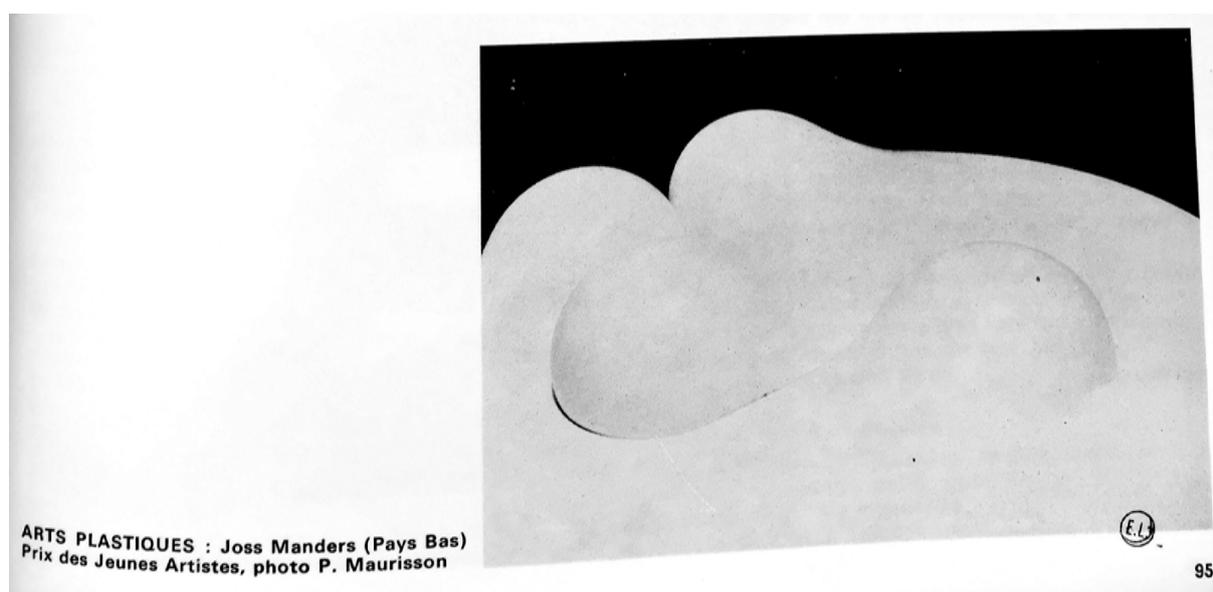
2.



Plaque 3/05. Œuvre non identifiée.

La comparaison entre ces deux plaques successives au sein du lot Biennale révèle en hors-champ de la plaque 3/04 la présence d'un motif d'arcs croisés, qui est en fait un détail de l'œuvre reproduite sur la plaque 3/05. Cette information nous permet d'affirmer que ces deux œuvres ont été photographiées au même moment, successivement, et que l'ordre établi par Marc Vaux au sein des différentes boîte est cohérent. (voir *I., C., 1. Un protocole photographique*, p. 22)

Images de presse de la Biennale ayant permis l'identification d'œuvres



Reproduction photographique de l'œuvre de Joss MANDERS par P. MAURISSON pour ARNAUD, Jean-Robert, « Pourquoi la Biennale de Paris ? » in *Cimaise*, Novembre 1965, n° 74, p. 95

Cette reproduction dans un article de presse de la revue d'art *Cimaise* nous a permis de reconnaître, par comparaison formelle, l'artiste ayant réalisé l'œuvre reproduite sur la plaque 5/11 du Fonds *Marc Vaux* (Voir II., D., 2., *Un complément à l'identification*, p. 58)