

Le collectionneur et l'expert

NOTE DE LA REDACTION

Certes, le collectionneur peut réunir les éléments nécessaires à l'accomplissement de missions d'expertise, mais seulement dans la mesure où son hobby dépasse le simple amateurisme et lui confère un niveau de connaissances supérieur à celui de la moyenne des professionnels dans le domaine concerné.



Daniel H. FRUMAN
Expert près la cour d'appel de Versailles
(Mécanique générale)
Collectionneur



Josiane FRUMAN
Collectionneuse

RÉSUMÉ

Le collectionneur et l'expert par D. H. FRUMAN et J. FRUMAN (EXPERTS, n° 66, 2005, mars - p. 39 à 42 - ST, B, 01, 08 et ST, G, 00)

Cet article a pour objectif de montrer, à travers un exemple concret, à quel point le collectionneur devient expert par le jeu de sa passion.

MOTS CLÉS : CHAPE / CHAPERON / COLLECTION / COLLECTIONNEUR / EXPERT / GOMEZ DE LOS RIOS / RESURRECTION / TINTORET

LA PASSION DE COLLECTIONNER

Le collectionneur est défini dans l'*Encyclopédie Larousse* en dix volumes (édition de 1960) comme une « *personne qui collectionne, qui a la passion de collectionner* ». Cette définition ne servirait pas à grand-chose si elle n'était pas accompagnée de celle de collection : « *réunion d'objets rassemblés et classés pour l'instruction, le plaisir, l'utilité* ». Nous voyons apparaître quatre termes – *passion, plaisir, instruction, utilité* – qui résument assez bien la démarche du collectionneur. La *passion* de la découverte de l'objet cherché ou inattendu et, surtout, la passion pour la possession de l'objet convoité. Le *plaisir* esthétique et même physique (coup de cœur et montée d'adrénaline) qui accompagnent l'acte de la découverte et, ensuite, le *plaisir* intellectuel, réfléchi et durable, de la recherche et de l'étude des sources historiques, iconographiques et techniques qui permettent de donner à l'objet une identité et de le classer. Sans classement, il n'y a pas d'*instruction* possible, ni pour le collectionneur ni pour les autres qui approchent la collection. L'*utilité* est, à notre avis, le dernier souci du collectionneur. Il laisse généralement aux autres (le plus souvent aux conservateurs de musée) le soin de l'établir. Ceci peut quelquefois entraîner des erreurs monumentales, comme la décision de refuser une partie importante de tableaux impressionnistes de la collection Caillebotte (vingt-sept tableaux sont refusés !), offerte en son temps au musée du Luxembourg et, aujourd'hui, l'acceptation de n'importe quelle œuvre d'« art contemporain » par peur de « rater le coche ».

Il n'est point nécessaire d'aller chercher dans les romans des personnages de collectionneurs

insolites. Pauvres ou fortunés, ils ont été depuis toujours mus par une passion, parfois dévorante, quelle que soit la période historique considérée, de la Rome antique à nos jours, en passant par les papes, les empereurs, les rois, les princes, les ministres, les financiers, les industriels, et les petits sans titre et sans grade qui vont chiner aux Puces de Saint-Ouen au cul du camion...

Le collectionneur devient-il expert par l'action de collectionner ? Si l'on s'en tient à la définition du *Larousse*, l'expert est « *versé dans la connaissance d'une chose par la pratique* » et « *... apte à juger de quelque chose...* ». On devrait donc répondre par l'affirmative puisque le collectionneur est connaisseur et apte à juger, même si parfois il peut se tromper, mais, dans ce cas, il est généralement seul responsable de son erreur (ce n'est pas toujours le cas quand il y a un expert au milieu, entre l'objet et lui, comme dans les ventes publiques).

La démarche du collectionneur est conditionnée par le fait que, en face de l'objet, il est tenu d'agir très vite et le temps qui s'écoule entre « le coup d'œil » et la concrétisation de l'achat est parfois très court. Pendant ce laps de temps, « ça tourne » pour ainsi dire « à plein régime », l'adrénaline monte et l'on transpire, même en plein hiver : l'objet est identifié comme étant « intéressant ». Une première évaluation de l'époque et, dans le meilleur des cas, une provenance par pays ou par école est présumée, l'état de conservation est évalué, un prix (très souvent plus faible que celui que le brocanteur, l'antiquaire ou le galeriste vous demandera ou qu'il atteindra en vente publique) est estimé, et la négoc-

ou l'attente pour le numéro du lot (quand le catalogue de vente existe) peut alors commencer... Avec beaucoup de chance, le collectionneur partira avec son objet en poche ou sous le bras. L'aventure et le travail d'expertise viennent de commencer.

Dans le cas de l'expert, la démarche est tout autre. Puisqu'il est requis pour juger de la chose sans qu'elle lui appartienne, toute passion est exclue de manière à ne pas troubler son jugement et à ne pas mettre en cause son indépendance. Il a surtout du temps pour rechercher tous les éléments techniques, en particulier au moyen de tests et d'analyses et, de fait, lui permettant de se forger une opinion sur la chose (notre confrère, Gilles Perrault, a traité ces questions dans de nombreux et excellents articles parus dans cette revue). Cette démarche est la même qu'il s'agisse d'une mission confiée par une juridiction, par une compagnie d'assurances ou par un individu.

Qu'il nous soit permis de raconter maintenant comment le collectionneur devient « expert » au travers d'un exemple que nous avons vécu ensemble dans notre passion de collection.

LA DÉCOUVERTE...

Il y a déjà de très nombreuses années, mon épouse, en rentrant d'une exposition à la salle Drouot, me confie avoir vu un chaperon de chape représentant, en broderie de fils de soie polychromes et fils d'argent et d'argent doré, une scène de la Résurrection de toute beauté pouvant être datée de la fin du XVII^e ou du début du XVIII^e siècle (cf. figure 1) et, sans aucun doute, produit dans un atelier de broderie professionnel ou conventuel de l'Europe de l'Ouest.





Figure 1 : Chaperon de la Résurrection (© Fruman)

Elle était d'autant plus impressionnée que nous n'avions pas eu l'occasion de voir sur le marché de l'art, en plus de dix ans de collection de textiles, des pièces analogues. À sa demande de savoir combien on pouvait « mettre » sur une telle pièce, qui devait passer en vente le lendemain, je répondis que, ne l'ayant pas vue, je n'en savais rien, mais que je lui faisais confiance pour enchérir. Dans les quelques heures nous séparant de la vente, nous cherchions des références dans notre bibliothèque sans en trouver aucune et, je le confesse, nous dormîmes mal.

LA VENTE...

Les textiles n'étant pas, à l'époque des faits, très appréciés, la broderie en question et quelques autres textiles étaient relégués à la fin de la vente, moment où la plupart de ceux qui avaient déjà fait leurs achats se précipitaient, comme il est habituel, pour payer et retirer leurs objets, pendant que mon épouse et quelques autres amateurs et marchands voyaient défiler les derniers lots. Parmi les marchands se tenait un brocanteur des Puces auquel nous avons eu l'occasion d'acheter quelques pièces intéressantes. Bien entendu, il était intéressé par le même objet qu'elle,

mais il déclara qu'il irait jusqu'à tant, « et après je vous le laisse ». Et ainsi fut fait, mon épouse poussa l'enchère après lui et le marteau tomba, en sa faveur. En prime, elle usa de la possibilité de réunion et acheta un deuxième chaperon, brodé aussi, sans conteste espagnol, de la fin du XVI^e ou du début du XVII^e siècle. Elle rentra ce soir-là avec deux chaperons et un compte bancaire amoindri.

L'OBJET...

Il s'agit (cf. figure 1) d'un chaperon – écu à l'arrière d'une chape ou pluvial – représentant la Résurrection, brodé en soies polychromes et fils métal (argent et argent doré) avec détails soulignés de petites perles baroques. Le Christ, couvert d'un perizonium, nimbé d'argent, et portant la bannière, s'élève dans un nuage au-dessus de son tombeau. Un ange écarte la dalle de fermeture du tombeau. Autour de celui-ci se trouvent trois soldats ; deux encore endormis au premier plan et l'autre, légèrement à l'arrière, tourné vers l'image du Christ. L'image de la Résurrection est entourée d'un galon brodé en fils d'argent doré avec rehauts de soie bleue d'une grande complexité. Le chaperon est frangé d'une superbe passementerie rehaussée par des coquilles Saint-Jacques revêtues de

feuilles de métal. Le chaperon est appliqué sur un montage moderne (XX^e siècle) en velours de chez « Mce. Duchêne, 66, fg. St.-Honoré, Paris ». L'état de conservation est remarquable pour un objet dont la date de production pouvait fort bien se situer au XVII^e siècle. Quelques manques sont visibles dans la zone brodée de couleurs sombres du tombeau, et des perles ont disparu dans les bordures.

La qualité du dessin et de la broderie laisse penser qu'il s'agit d'une œuvre majeure ; en particulier, au premier plan, la représentation de la musculature du soldat de gauche et la tête presque totalement cachée dans les plis de la tunique du soldat de droite sont d'une qualité d'exécution peu commune. Le travail de l'ange et du Christ ne peut que séduire par la précision de la « peinture à l'aiguille » et l'harmonie des coloris. Il ne peut s'agir que d'un grand artiste et d'un grand atelier de broderie.

La recherche des sources, tant iconographiques qu'historiques, du chaperon de la Résurrection se révéla infructueuse pendant plusieurs années, en dépit de l'appel lancé, en France et ailleurs, auprès de nos amis conservateurs de musée, jusqu'à ce que se produisît...

LE PREMIER MIRACLE...

au cours d'un voyage à Venise. C'est en visitant la *Scuola Grande de San Rocco* que mon épouse découvrit que la *Résurrection du Christ de Tintoret* (cf. figure 2) était à l'origine de l'iconographie de notre chaperon. Puisque les brodeurs n'avaient pas accès aux peintures, ils utilisaient comme source d'inspiration des gravures qui circulaient abondamment, comme celle de Sadeler¹ reproduite en figure 3. L'artiste brodeur a adapté la composition du Tintoret à la surface du chaperon en supprimant les anges qui soulèvent la dalle du tombeau et les saintes femmes qui s'approchent par la gauche de la composition. Il a reproduit fidèlement le Christ avec le perizonium et la bannière, le nuage qui le porte, les éléments végétaux qui enserrèrent le nuage, et les trois soldats avec tous les détails des habits et manteaux. Les plis des textiles, les coiffures et les carnations sont reproduits à l'identique. Les couleurs choisies par le brodeur n'ont rien à voir avec celles de la peinture.

Nous connaissions alors l'iconographie, mais rien ne nous permettait de situer le lieu de production et le lieu de destination d'une œuvre de cette importance. Rien n'interdisait de penser qu'elle pouvait procéder d'un atelier vénitien puisque la ville des Doges avait été un

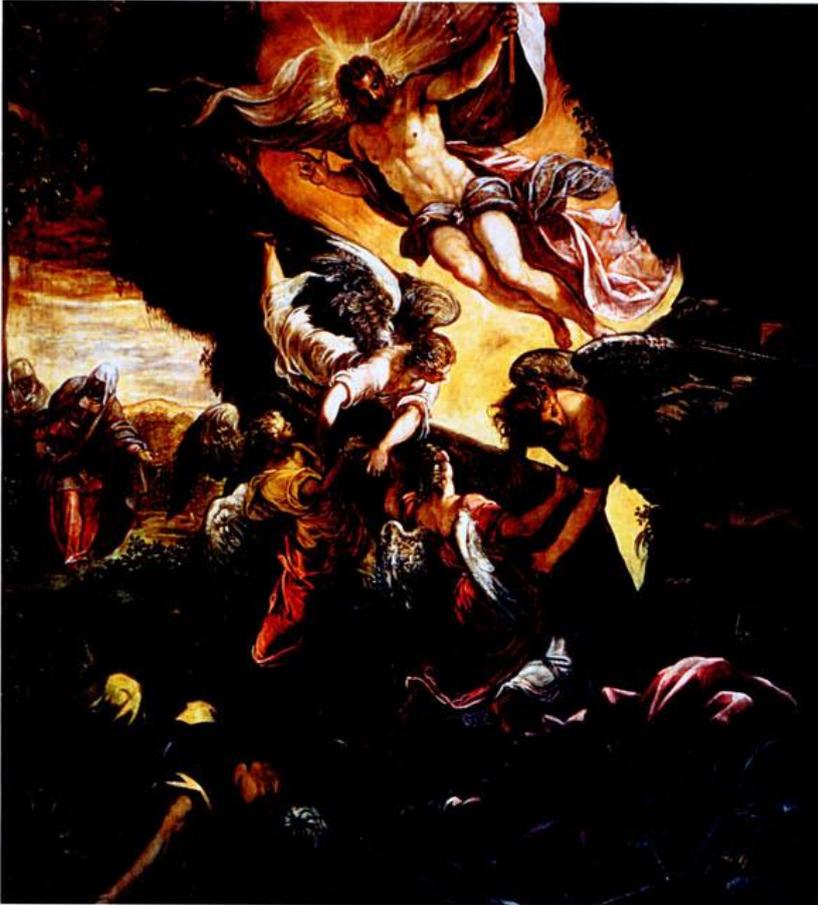


Figure 2 : Résurrection du Christ de Tintoret (© Scuola Grande de San Rocco, Venise)

textiles liturgiques où nous sommes allés directement. Notre surprise a été grande quand, en y pénétrant, nous avons aperçu des pièces qui, au premier coup d'œil, étaient des cousines germaines du chaperon de la Résurrection. Pendant que mon épouse prenait connaissance des documents affichés dans la salle, j'allais rechercher dans la voiture l'album de photos des pièces de notre collection. La confrontation de nos photos et des pièces exposées fut concluante, elles provenaient du même atelier et du même groupe, et celui-ci n'était autre qu'un ensemble épiscopal brodé par Antonio Gómez de los Rios pour la chapelle du palais royal de Madrid, pendant le règne de Fernando VI (1746-1759). Cette œuvre prodigieuse comportait à l'origine « une bannière d'exposition, trois chasubles, six dalmatiques, quatorze chapes, un dais, un devant d'autel, un drap d'autel, deux mitres, deux grémials, une couverture de livre pour le Roy et quatre autres pour la Chapelle, un fauteuil pour l'officiant, deux sièges et un tapis² » brodés en fils de soie et or sur gros de tour blanc. Notre chaperon faisait partie des « trois chapes les plus riches... avec dans les chaperons Les Noces de Canaan, la Vocation de saint Pierre et la Résurrection de Notre Seigneur³... » Deux chaperons du même ensemble représentant le Jugement de Salomon et la Présentation de Jésus au Temple ont exactement la même

lieu privilégié de production de broderies. Armés des photos de notre collection, qui nous accompagnent toujours en voyage, et de la reproduction du tableau du Tintoret, nous visitâmes les centres de documentation de Venise, le musée *Correr* et le *Palais Mocenigo* (centre d'études des textiles anciens), sans rien trouver qui aurait pu répondre ou guider notre quête.

Forte de notre découverte iconographique, mon épouse relança la recherche dans les bibliothèques et auprès de nos amis conservateurs, sans résultat jusqu'à ce que, plusieurs années plus tard, se produisit...

LE SECOND MIRACLE...

au cours d'un voyage en Espagne. En chemin vers la ville de Caceres, nous nous sommes arrêtés par hasard dans une petite ville appelée Plasencia, nous y avons découvert un *Museo Arquelógico y Textil*. Attirés par le terme « *textil* » dans le nom du musée, nous nous sommes précipités, l'heure de fermeture approchant, pour trouver une salle consacrée aux

Figure 3 : Résurrection du Christ, gravure de Sadeler (© Bibliothèque nationale, France)



ANGELVS ENIM DOMINI DECENDIT DE COELO ET ACCEDENS REVOLVIT LAPIDEA...





Figure 4 : Chaperon de la Présentation de Jésus au Temple (© Patrimonio Nacional, Madrid)

bordure brodée et la même frange que la nôtre, (cf. figure 4).

Nous étions maintenant en possession de renseignements essentiels puisque nous savions qui avait brodé la pièce, qui avait inspiré le brodeur et à qui elle était destinée ; il ne nous manquait qu'à savoir par quel miracle un tel objet avait pu quitter la chapelle du palais royal de Madrid pour venir à Paris où elle avait été montée par « M^{re}. Duchêne, 66, fg. St.-Honoré, Paris », sur un velours du XX^e siècle et vendue en toute légalité de nombreuses années plus tard à la salle Drouot... C'est ce que nous avons fait en dirigeant nos recherches sans plus tarder vers le *Patrimonio Nacional* au palais royal de Madrid où nous apprîmes que...

CE N'ÉTAIT PAS UN MIRACLE...

puisque entre 1920 et 1926, vingt-huit fragments, parmi lesquels cinq chaperons, avaient été volés par un employé de la sacristie de la chapelle, surnommé « la merluza » (le merlan), pour être vendus au marché aux Puces de Madrid (*El Rastro*) et ailleurs. En 1946, soit vingt ans après, une dalmatique faisant partie des pièces volées était rendue au palais royal par Lazaro Galdiano, collection-

neur et fondateur du musée homonyme à Madrid. En 1982, on découvre que neuf pièces, dont quatre chaperons et cinq fragments d'orfrois de chape et de dalmatique, ayant appartenu à Pedro Pérez Enciso, se trouvent au *Museo Etnográfico y Textil* de la ville de Plasencia en Espagne¹. Un document du 25 novembre 1983 informe que les « deux anti-quières, à travers qui sont passées les pièces, réapparues en 1982, n'avaient pas idée de leur provenance » ; qu'elles « étaient sorties d'une bijouterie, située dans la Calle Preciados n° 25, dont le propriétaire M. Antonio Doldan était décédé depuis quelque quatre ans, que le magasin n'existait plus, et que la veuve du bijoutier susnommé ignorait tout en ce qui concerne les affaires de son mari ». On proposait donc au conseil du *Patrimonio Nacional* que « Étant donné que ce dernier (Antonio Doldan) était propriétaire, acheteur de bonne foi, et que puisque la collection était passée au musée de Cáceres, le *Patrimonio Nacional*, tenant compte qu'avec les fragments ne pourraient pas être reconstituées les pièces, déclare que l'affaire soit close. » En 1990, aucune décision n'avait été prise et les pièces continuaient à être hébergées et exposées au *Museo Etnológico y Textil* de Plasencia, ce qui nous



connaître leur existence – puisque celles de la chapelle royale de Madrid ne sont pas exposées –, quelques années plus tard.

EN GUISE DE CONCLUSION

Nous étions arrivés au bout d'un long chemin qui nous avait conduits depuis une vente à la salle Drouot à Venise, Plasencia et Madrid pour établir, sans l'ombre d'un doute, l'histoire, la provenance et le parcours – avec une petite zone d'ombre entre son achat en Espagne au début des années 1920 et sa vente à la salle Drouot – d'une pièce dont on savait seulement, au moment de l'achat, qu'elle était d'une incontestable qualité. Avions-nous adhéré à la démarche d'un expert ?

La réponse est affirmative si l'on considère que dès le début nous avions une bonne idée de la technique, de l'époque et du secteur géographique où elle aurait pu être produite. Ceci suffit généralement pour établir un catalogue de vente publique. Bien entendu, l'estimation serait tout autre si la pièce était accompagnée d'un descriptif ne s'arrêtant pas à quelques éléments factuels et d'appréciation mais intégrant, comme nous l'avons dit, une recherche exhaustive, sources à l'appui, de l'iconographie et de la provenance. Or, cette recherche peut prendre beaucoup de temps et la chance joue un rôle essentiel, comme dans le cas que l'on vient de présenter, à condition qu'on l'aide par une assiduité sans faille au plus grand nombre d'expositions et musées possibles et par un travail de documentation particulièrement exhaustif. ♣

Remerciements

Les auteurs tiennent à remercier Ana Garcia Sanz, conservateur du *Patrimonio Nacional*, de les avoir reçus au palais royal de Madrid, de leur avoir fourni de précieux documents concernant la disparition des pièces, et de leur avoir ouvert les tiroirs de la sacristie de la chapelle royale pour admirer l'ensemble épiscopal de Fernando VI.

NOTES

1. B.N. cliché M 66 973.
2. Maria Luisa Barreno Sevillano, *Capilla del Palacio Real de Madrid-Pontifical bordado, Reales Sitios*, n° 56.
3. J.D.B., *Noticia de un pontifical bordado para Fernando VI*, A.E.A., 1934, pp. 269-271.
4. Voir *Informe sobre el conjunto de piezas pertenecientes al « Pontifical de Fernando VI » que se encuentran en el Museo Etnográfico-Textil de Plasencia*, Pilar Benito Garcia y Ana Garcia Sanz, *Patrimonio Nacional*, 12 de Noviembre de 1990.