



**Marges**

Revue d'art contemporain

**23 | 2016**

**Globalismes**

---

## Après Eden. La Collection Walther

Paris, La Maison rouge, 17 octobre 2015 – 24 janvier 2016

**Umut Urgan**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1218>

DOI : [10.4000/marges.1218](https://doi.org/10.4000/marges.1218)

ISSN : 2416-8742

### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

### Édition imprimée

Date de publication : 20 octobre 2016

Pagination : 142-143

ISBN : 978-2-84292562-8

ISSN : 1767-7114

### Référence électronique

Umut Urgan, « Après Eden. La Collection Walther », *Marges* [En ligne], 23 | 2016, mis en ligne le 20 octobre 2016, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1218> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1218>

---

# « Après Eden. La Collection Walther »

Paris, La Maison rouge,  
17 octobre 2015 – 24 janvier 2016

Présenté comme « l'ensemble le plus important de photographie asiatique et africaine contemporaine au monde », la collection Walther fait partie également de ces collections particulières de photographie qui ont pris une forme institutionnalisée. En effet, dépassant l'intérêt et la curiosité personnelle de son initiateur Artur Walther, la collection a ses propres espaces d'exposition dans la ville natale de l'ancien banquier d'affaires allemand, à Neu-Ulm/Berlafingen et propose depuis plus d'une vingtaine d'années des bourses photographiques. Cette institutionnalisation conjugue la volonté explicite de la

part de Walther de donner une orientation cohérente à ses achats individuels depuis le début des années 1990 et la recherche d'une certaine « objectivité » que suppose l'exposition à travers un programme. Ainsi, par sa forme actuelle et ses modalités d'exposition, l'aspect « privé » de la collection Walther est totalement dissous dans ses présentations publiques, comme le montre également l'événement de la Maison Rouge, « Après Eden ». La taille importante de l'ensemble fait que ce dernier recoupe inévitablement les grands thèmes et approches de l'histoire de la photographie que déclinent les différents

groupements des salles: les débuts de la photographie moderne, la question de l'identité, du corps, de l'altérité, de l'urbain, etc. Autant par les thèmes référencés que par les géographies explorées à travers les continents, « Après Eden » se présente davantage comme un agrégat d'expositions dont on fait parfois l'expérience au sein des grands ensembles comme les biennales ou encore les collections permanentes. On y décèle tout de même une ligne directrice, à la fois sur le plan formel et sur le plan du contenu. Pour le premier, qu'il s'agisse d'*Urformern der Kunst* de Karl Blossfeldt, des friches industrielles du couple Bernd et Hilla Becher ou encore des autoportraits de Samuel Fosso, il est question de présenter des séries, que ces dernières soient inscrites dans le travail artistique ou pas. La forme sérielle fait écho à la nature du geste collectionneur de Walther qui réalise des achats par lots pour étoffer son catalogue, ce qui dénote par ailleurs que la valeur d'exposition est devenue intrinsèque à la valeur d'acquisition. Du côté du contenu, le point de vue du commissaire invité Simon Njami fait qu'une grande partie des choix portent sur une géographie non occidentale, qu'ils relèvent de la critique de la période colonialiste et de ses effets (David Goldblatt pour l'Afrique du Sud, Jo Ractliffe pour l'Angola, etc.) ou de la construction/reconstruction identitaire (les portraits de Zanele Muholi pour la communauté lesbienne noire ou ceux de Sabelo Mlangeni avec des transsexuels qui prennent des poses stéréotypées de la femme africaine de la campagne). Ces choix « déconstructionnistes » s'inscrivent dans une vision relativement « déchue » de l'humain issue du concept de l'exposition. Ils sont développés également dans une salle qui s'intitule « Les autres » et qui présente des « documents » (portraits anonymes de la période coloniale, photos

de criminels par le regard anthropométrique judiciaire d'Alphonse Bertillon à la fin du 19<sup>e</sup> siècle). Ces images historiques présentes dans la salle aux côtés des portraits de Santu Mofokeng ou encore de Pieter Hugo, bien qu'elles soient justifiées par le propos (le « stéréotype », la « typologie »), imposent tout de même un changement de registre de lecture rendu ici caduque par le mélange des images-documents et des images artistiques. D'une manière plus marginale, le sous-sol est dédié au thème « Le Voyeur », reprenant des photographies de Daido Moriyama, de Nobuyoshi Araki et de Kohei Yoshiyuki. Il convient de dire, tout en admettant le caractère transgressif et innovant des trois figures citées, qu'il s'agit d'un choix quelque peu caricatural et réducteur à partir de la représentation stéréotypée de la photographie et de la culture japonaises (pays de tabou, littérature érotique, transgression des codes, voyeurisme). À cela s'ajoute une mise en scène spécifique: des murs noirs où sont accrochés les tirages très faiblement éclairés pour, on l'imagine, accentuer les aspects érotiques mais aussi d'étrangeté des contenus (les images volées des rencontres sexuelles nocturnes dans les parcs publics de Yoshiyuki, les « nus » de Moriyama, les photos *bondage* d'Araki). Malgré cette parenthèse « facile », on peut dire qu'après avoir fait l'expérience plus ou moins complète de 800 images à contenu et géographie multiples, en oubliant qu'il s'agit d'une collection exposée, l'œil du visiteur se trouve dissous – c'est peut-être là l'intention, directe ou indirecte, du commissaire, de l'institution et du collectionneur –, dans une vision généralisée de l'histoire des images, et non un ensemble d'œuvres photographiques singulières.

Umut Ungan