

BONNES FEUILLES / DANIEL TEMPLON



DANIEL TEMPLON

«Le marché de l'art français est à l'image de la France, qui a du mal à être de son temps»

IL DIRIGE L'UNE DES GALERIES LES PLUS IMPORTANTES DE FRANCE. DANIEL TEMPLON S'EST CONFIE SANS LANGUE DE BOIS À L'HISTORIENNE DE L'ART JULIE VERLAINE, QUI SIGNE, PLUS QU'UNE BIOGRAPHIE, UNE ENQUÊTE SUR 50 ANS D'ART CONTEMPORAIN, DONT NOUS PUBLIONS EN EXCLUSIVITÉ LES BONNES FEUILLES.

PAR FABRICE BOUSTEAU

«Lorsque Daniel Templon ouvre sa galerie, en avril 1966, le marché de l'art tel qu'on l'entend aujourd'hui a moins d'un siècle d'existence.» Ainsi s'ouvre le livre écrit par Julie Verlaine, qui a réalisé non pas une hagiographie du galeriste mais une véritable enquête sur l'art contemporain et son marché à travers l'histoire de Daniel Templon. Richement documenté, brillamment écrit, l'ouvrage est un voyage dans les mutations de l'art en France et à l'étranger au cours des cinquante dernières années. Tous ses principaux acteurs défilent : les galeristes et les artistes de toutes générations et de tous pays, les responsables de musées ou de

fondations, les ministres... Une étude sérieuse qui va du marché aux politiques culturelles et passe en revue les courants artistiques, les modes et goûts de chaque décennie, sans oublier la peopolisation récente du milieu. Un livre passionnant ponctué de plusieurs entretiens avec Daniel Templon où celui-ci, comme le montrent les extraits que nous publions, parle sans langue de bois de tout et de tous avec des anecdotes et des révélations sensationnelles ! Nous avons regroupé plusieurs des propos de cet aventurier de l'art de manière thématique afin d'en faciliter la lecture. Bon voyage de New York à Bâle, de César à Warhol ! ■



Daniel Templon
Une histoire d'art contemporain
par Julie Verlaine
éd. Flammarion - 480 p. - 35 €



UN DÉBUT DE CARRIÈRE SANS MOYENS

«Mon indépendance, je l'ai prise très tôt, puisque j'ai quitté la maison à dix-neuf ans. Mon père aurait aimé que je fasse des études de droit et Sciences Po pour devenir haut fonctionnaire ou avocat, ou encore ingénieur des ponts et chaussées [...]. Je n'étais pas fait pour cela. Tout ce qui était culturel m'attirait davantage. Je ne peux pas lui reprocher de ne pas l'avoir compris. Ses origines paysannes, modestes, son parcours social interrompu (il avait été prisonnier de guerre pendant quatre ans) ne le lui ont pas permis. Mon père n'était jamais allé dans un musée de sa vie, ni même au concert ou au théâtre, ni n'avait vu un tableau en vrai. Il a donc été très surpris le jour où je lui ai annoncé que j'allais créer une galerie avec des copains. Il n'a pas vraiment cherché à m'en dissuader. Inconsciemment sans doute, il reportait sur moi ses ambitions contrariées. J'allais à l'aventure.»

«En général, et c'est le cas de beaucoup d'entre nous, la carrière s'est faite sans moyens au départ et la découverte de l'art a eu lieu hors du milieu familial : Yvon Lambert est le fils d'un boulanger, Emmanuel Perrotin celui d'un employé de banque, moi-même d'un employé de mairie.»

«Je n'avais que vingt-trois ans, et, depuis mes débuts dans ce métier, je n'entendais parler que de peinture abstraite, de l'École de Paris, de la supériorité de la France, et du fait que les Américains ne faisaient pas vraiment de l'art. Même Kahnweiler l'a affirmé stupidement. Et j'ai débarqué à Kassel [à la Documenta de 1968] comme au bout du monde, fasciné. Immédiatement, j'ai pensé : tout ce que j'ai entendu dire à Paris est faux. La vérité c'est que l'École de Paris est secondaire et à bout de souffle.»

«Nos musées ne montraient presque pas d'art contemporain étranger et, en tout cas, pas d'art américain, car les Français ne s'intéressaient pas à ce qui se passait outre-Atlantique. On s'en méfiait même. La plupart des conservateurs et des critiques, dont la sensibilité est généralement de gauche, se sont élevés contre ces nouveaux mouvements qui les remettaient en question. Pour eux, c'était l'émanation d'une conception capitaliste de la société.»

«Longtemps les résistances au pop art sont restées fortes dans les institutions françaises. Les directeurs successifs du MNAM [musée national d'Art moderne] et la plupart des conservateurs de musées nationaux avaient un préjugé négatif à son égard. Pour Lichtenstein, ses œuvres représentaient «trop» la bande dessinée, les États-Unis ; au fond, il ne collait pas avec leur définition de la grande culture car son œuvre leur semblait essentiellement imprégnée d'une vision capitaliste de la société américaine. Ce sont encore ces arrière-pensées «idéologiques» si françaises. Chez nous, on se méfie du libéralisme américain, même si ce pays fait toujours rêver et qu'en fin de compte on finit toujours par le copier avec un décalage plus ou moins long.»

«Parce que nous en sommes toujours là, que bon nombre de nos institutionnels de tous bords, directeurs et conservateurs de musées, FNAC [Fonds national d'art contemporain], FRAC [Fonds régional d'art contemporain], centres et écoles d'art, mais aussi critiques et collectionneurs, continuent à soutenir et à encourager un «bricolage» artistique qui aura réduit la France à un pays suiveur en matière d'art contemporain. Pendant ce temps-là, quand dans les écoles d'art on disait aux élèves «Faites de la photo, de la vidéo, des installations, mais plus de peinture, surtout figurative, car elle est morte», l'Allemagne produisait Baselitz, Kiefer, Polke, Richter, Immendorff, Neo Rauch, Ackermann, Meese, l'Angleterre Bacon, Freud, Hockney puis Peter Doig et Cecily Brown [...].»

LES ARTISTES, CHALEUREUX, TIMIDES OU ÉGOCENTRIQUES

«Donald Judd était un homme sérieux, voire rigide, rarement dans l'humour, un peu à l'image de son œuvre qui, au-delà des apparences, contient une forme de mystique. J'ai revu Don Judd plusieurs fois, la relation fut toujours courtoise mais nos échanges, pour les raisons que j'évoque, sont restés limités. D'ailleurs, il s'est «retiré» dès 1989 dans un désert pour se couper du monde et construire son musée personnel à Marfa, au Texas ; il a beaucoup écrit sur l'art. C'était une époque où les artistes éprouvaient encore le besoin de théoriser sur l'art ; aujourd'hui, cela n'existe plus. C'est dommage.»

«Avec Carl Andre, la relation a toujours été facile et agréable. Il vivait, et vit toujours, dans un lieu totalement dépersonnalisé, un modeste appartement banal dans un building moderne de trente-six étages sur Mercer Street, à l'angle de Broadway, qui donne sur tout le sud de Manhattan. Quatre pièces, quasi vides, avec des meubles ordinaires, aux murs blancs. Son logement et son mode de vie reflètent sa création : ascétique. Derrière un aspect parfois bourru, il est réellement sympathique et pas du tout hautain comme Judd. Il s'habille toujours en bleu de travail, même pendant ses voyages, comme un ouvrier, ce qui en dit long sur la représentation qu'il a de lui-même et du métier d'artiste.»

«Chez Sol Le Witt, ce que l'on ressentait dès la première rencontre, c'était une profonde sensibilité, paradoxalement éloignée de la rigueur minimaliste de son art. Il habitait au premier étage d'une maison délabrée sur Bowery, le quartier des clochards ; son salon était plein de disques ; il vouait une passion à Jean-Sébastien Bach, une «musique

Montage de l'exposition
de Richard Serra,
en 1977.

géométrique mais lyrique en même temps". Sa gentillesse et son calme étaient réels, ainsi que sa culture. [...] C'était un homme fin, qui se sentait proche de la culture européenne.

«Frank Stella est doté d'une forte personnalité, très vivant, sympathique et plein d'esprit: le contact a tout de suite été chaleureux. Quand j'étais à New York, je lui téléphonais le matin et il me disait: "Tu peux passer cet après-midi!" Il avait un immense atelier, un ancien garage sur West Houston à SoHo, puis un théâtre désaffecté sur la 13^e Rue. Deux ou trois fauteuils pourris étaient installés au milieu, et sur les murs il y avait des œuvres immenses. Il me recevait, me laissait contempler tranquillement les œuvres encore accrochées dans l'atelier, puis on discutait pendant qu'il fumait un cigare: j'appréciais son humour et parfois même son cynisme. Je suis allé le voir des dizaines de fois.»

«Avec Richard Serra, cela s'est moins bien passé. L'homme est particulier, totalement égocentrique, ignorant les usages élémentaires de la civilité. La violence qui s'exprime dans son œuvre se retrouve aussi dans ses rapports personnels et dans ses actes, même anodins. Je me souviens que lors d'un dîner à La Coupole, il voulait briser un verre en le serrant dans sa main, uniquement pour montrer sa force. Sa femme Clara l'a arrêté. [...] J'ai sans conteste fait beaucoup pour lui. Pourtant, lorsque je l'ai revu quelque temps après, il a refusé de me dire bonjour et de me serrer la main. Je lui ai demandé pourquoi, il ne m'a toujours pas répondu...»

«Andy Warhol correspondait bien à l'image qu'on a de lui. Un personnage doux, timide, peu bavard. Je me souviens d'un vernissage chez Bruno Bischofberger à Zurich. Bruno avait organisé chez lui le traditionnel dîner et j'ai plusieurs fois engagé Warhol à me parler de lui, de sa peinture. C'étaient toujours des demi-réponses ou pas de réponse, genre "Philosophie de A à Z". Et puis, je l'ai questionné sur *Interview*, le magazine qu'il avait créé. Là, il s'est enflammé, il est devenu très disert. Comme si, plus que ses tableaux, ce journal était sa passion suprême et son instrument de verbalisation, de communication.»

«Willi Bongard [un critique d'art allemand respecté et influent] m'a dit: "Ne touche pas à cet artiste [Anselm Kiefer], il a des idées politiques très réactionnaires voire nostalgiques du national-socialisme." Mon collègue Hans Mayer, directeur de la galerie Hans Mayer/Denise René à Düsseldorf, m'a dit exactement la même chose. Malgré tout, je lui ai écrit. Mais devant l'absence de réponse, je les ai écoutés et je n'ai pas insisté pour aller le voir. Qu'en est-il vraiment des idées politiques ou philosophiques de Kiefer? La question, complexe, bien sûr, reste en suspens encore aujourd'hui. Toujours est-il que je l'ai revu à Bordeaux le jour de son vernissage au CAPC [Centre d'arts plastiques contemporains] en 1984. Je lui demande, pour engager la conversation: "Comment trouvez-vous cette région, le Bordelais, ses vignobles?" Il me répond: "Quel dommage que la France ne soit pas devenue le jardin de l'Allemagne."»

«Dès que l'on prononce le nom de César vient tout de suite à l'esprit le nom d'Arman. Et réciproquement. À peu près du même âge – le premier est né en 1921, le second en 1928 – ils se sont côtoyés toute leur vie. Frères, amis-ennemis, on ne saura jamais. Leur caractère était à l'opposé l'un de l'autre. César inculte mais très intelligent et terriblement malin, gouailleux et populaire. Arman, brillant, cultivé et raffiné, spécialiste d'art africain et japonais, joueur de go et adepte de karaté, capable de parler philosophie et littérature et aimant les voitures de sport et les soirées en smoking. Deux styles de vie, deux ambitions, deux très grands artistes que la France n'a pas su hisser de leur vivant à leur sommet.»

«Raymond Hains, poète noctambule, personnage fascinant, capable de rester trois ou quatre heures à table, en parlant tout le temps, en multipliant les jeux de mots et sans avoir commencé à manger au bout de deux heures! Le personnage était aussi important que l'œuvre. Il vivait ailleurs, dans sa tête, dans la rue, les cafés. Il est mort chez lui subitement; un jour, il ne s'est pas réveillé.»

LE MARCHÉ DE L'ART, DE LA PASSION AU «BUSINESS»

«Je n'ai jamais réussi à vendre un Warhol en 1977: les œuvres de cette série, *Hammer and Sickle Series* (Faucilles et marteaux), qui valent plusieurs millions de dollars aujourd'hui, coûtaient moins de 50 000 dollars à l'époque et personne n'en a voulu. En 1980, ma deuxième exposition, «Reversal Series», était fabuleuse, une vraie exposition de musée; mais elle n'a rien déclenché non plus. Cela semble incroyable aujourd'hui mais j'ai dû vendre seulement un ou deux tableaux, malgré tous mes efforts pour persuader les collectionneurs d'acheter.»

«Qui dit aujourd'hui la plus juste valeur de l'art? Autrefois, c'étaient les institutions dont on ne doutait pas de la compétence de leurs représentants. Aujourd'hui, elles sont devenues malgré elles complices du système, juges et parties,



Daniel Templon et Andy Warhol au 30, rue Beaumont, en 1982.



Vue de la façade de la galerie lors de l'exposition de Ben «L'art est inutile», en 1970.

«Il en va des artistes comme des tubes musicaux ou des films: il n'y a pas de recettes garantissant un succès assuré, cela se saurait.»

préférant d'abord une activité de promotion à celle qui devait être leur priorité, c'est-à-dire la légitimation. Hier, les effets de la valorisation muséale se faisaient sentir sur le long terme, maintenant sur le court terme. Malheureusement, et pour ajouter de la confusion à la confusion, la légitimation institutionnelle a trop souvent été remplacée par les résultats de ventes publiques. Ce sont elles qui établissent les cotes. Parfois même elles les fabriquent, en mettant en valeur des artistes que beaucoup jugent comme secondaires, mais qui entrent dans leurs stratégies commerciales.»

«Le marché de l'art se porte très bien, mais je regrette que la partie financière ait trop pris le pas sur la partie artistique. Que d'un métier de passion on soit passé à un "business". L'art devient valeur de placement, il y a une trop grande spéculation sur certains artistes à la mode. Il en va des artistes comme des tubes musicaux ou des films: il n'y a pas de recettes garantissant un succès assuré, cela se saurait. Or des galeries ultrapaissantes cherchent aujourd'hui à promouvoir par une ultramédiatisation des artistes dans le but d'une rentabilité financière rapide. Ce sont des multinationales et elles fonctionnent comme des supermarchés.»

«Le marché de l'art français est à l'image de la France, un pays qui a du mal à être de son temps. Les autres ont avancé vite, nous à vitesse réduite. L'État n'a jamais encouragé le développement du marché de l'art. Ce n'est qu'à partir de 2003 que la loi Aillagon, en modifiant notamment la loi de 1987 sur le mécénat et celle de 1901 sur les associations pour développer les dispositifs juridiques et fiscaux existants, a permis des avancées réelles. Il faudrait maintenant l'améliorer: que l'on puisse acheter des œuvres et les donner à un musée, à une institution reconnue d'utilité publique, avec une déduction fiscale quasiment intégrale, comme aux États-Unis!»

LE CLIMAT ARTISTIQUE FRANÇAIS ET LES LIMITES DE L'ÉTAT PROVIDENCE

«Je n'ai jamais été séduit par ce bâtiment [celui du Centre Pompidou]. [...] Le bâtiment de Piano et Rogers est une performance architecturale, mais c'est un ovni. Si son esthétisme est indéniable, la question se pose de son intégration dans le quartier. [...] Son autre handicap tient au choix des matériaux. Cette architecture métallique se dégrade très vite, il faut la rénover régulièrement et cela coûte des fortunes, ce que personne n'avait anticipé [...]. Je suggère, sérieusement, depuis longtemps, d'envelopper le musée dans une structure de verre, un grand parallélépipède transparent, afin que les éléments extérieurs soient protégés des intempéries. [...] C'est toute la question des musées d'art contemporain à travers le monde. Ces nouvelles cathédrales célèbrent la gloire de leur créateur, l'architecte, au lieu de célébrer celle des artistes qu'elles sont censées mettre en valeur. Les seuls musées vraiment réussis sont ceux voulus par une seule personne, un mécène en l'occurrence, qui spécifie et impose ses intentions à l'architecte, comme Dominique de Ménil, Ernst Beyeler ou Raymond Nasher. C'est rarement le cas quand c'est l'État ou une assemblée institutionnelle qui décide. Ne parlons pas des ratés que sont l'Opéra-Bastille ou la Bibliothèque nationale de France.»

«Je suis convaincu qu'une politique culturelle exclusivement financée par l'État n'est plus possible. Il n'y a plus d'argent public pour la culture. L'argent privé est indispensable. [...] Je suis un libéral, au sens premier du terme: l'État a ses limites, on le constate aujourd'hui au vu de la situation difficile dans laquelle se trouve la France, qui marque l'échec et la fin de l'État providence. La relance de la culture ne se fera que par le secteur privé. Pour le moment, on ne peut pas dire que l'État favorise le développement économique des entreprises ni l'accroissement de leurs profits, lesquels seraient si utiles à cette cause.»

«Quand j'ai commencé dans les années 1960, il devait exister moins d'une centaine de lieux dans le monde, musées, institutions diverses, où l'on exposait de l'art contemporain. Maintenant, il en existe des milliers. [...] Sachant qu'aujourd'hui le pourcentage des bons et des grands artistes n'est pas plus important que par le passé, donc minime, on a offert ces lieux au tout-venant, à la médiocrité – car il faut bien satisfaire la programmation à tout prix et rendre des comptes à l'État, aux pouvoirs publics ou aux élus locaux. Comment y voir clair dans cette confusion? [...] Cette concurrence exacerbée entre galeries, entre "curateurs", musées et galeristes, cette course à la nouveauté, conjuguée à une accélération de l'information mais aussi à l'accroissement de la sollicitation des artistes ont certainement des effets pervers sur la création. Je suis toujours étonné par le manque de culture historique de beaucoup de collectionneurs et même de certains conservateurs. Ils s'enthousiasment pour des pratiques ou des thèmes déjà explorés par d'autres avec talent, trente ou quarante ans plus tôt. De nombreuses œuvres ne sont souvent que des ersatz d'œuvres passées.»