



HAL
open science

Et les collections ?

André Bernheim, Marcel Brisebois, Eric Mézil, Hadrien Rambach

► **To cite this version:**

André Bernheim, Marcel Brisebois, Eric Mézil, Hadrien Rambach. Et les collections ?. Jean-François de Raymond; Maryvonne Saison. Art, philosophie, diplomatie, Presses universitaires de Paris Nanterre, pp.143-167, 2007, 978-2-84016-002-1. hal-04345849

HAL Id: hal-04345849

<https://hal.science/hal-04345849>

Submitted on 18 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Art
Philosophie
Diplomatie

Sous la direction de
Jean-François DE RAYMOND et Maryvonne SAISON

Et les collections ?

Table ronde du 3 décembre 2002 avec André BERNHEIM, collectionneur parisien ; Marcel BRISEBOIS, Directeur du musée d'Art contemporain de Montréal ; Éric MÉZIL, Directeur de la fondation Yvon Lambert en Avignon ; Hadrien RAMBACH, modérateur.

Hadrien Rambach : Pour cette table ronde qui va tourner autour du thème de la collection, vous représentez, messieurs, trois types de collections. Tout d'abord la collection réellement muséale, avec M. Brisebois qui dirige le principal musée d'Art contemporain canadien. M. Bernheim représente les collectionneurs privés : on en parlera pour voir si une collection privée ne s'adresse qu'au collectionneur ou éventuellement au public également, un peu comme un musée. Et, j'aurais tendance à dire un peu entre les deux, M. Mézil qui dirige une collection privée ouverte au public et qui devient donc musée.

Éric Mézil : Il faut tout d'abord essayer de présenter la Collection Lambert pour montrer sa spécificité. Quitte à

mieux pouvoir ensuite débattre entre ces trois types de collections dont vous avez évoqué l'objet.

Cette collection d'Yvon Lambert est devenue musée depuis l'an 2000. Elle est installée à Avignon. Cela a été l'objet, le fruit de plusieurs années de travail, pour pouvoir constituer ce lieu et trouver une terminologie juridique et administrative. Car nous sommes encore, en France, dans une logique très étatique par rapport à l'art de collectionner et par rapport à la donation. Le cas de cette collection est un peu atypique en France. Elle est d'ailleurs liée à une politique tout à fait récente et au regain du rôle du privé par rapport au public, que la France ne connaît que très peu, comparée aux États-Unis, au Canada, ou aussi bien sûr à l'Italie, à l'Allemagne, à la Suisse, par exemple. Car le rapport entre la sphère privée et la sphère publique a toujours été un gros problème dans l'histoire des collections françaises.

Alors peut-être faut-il d'abord évoquer en quelques mots l'histoire de cette collection ? Elle est liée à un marchand – ce qui est assez unique en France, dans l'histoire de l'art français – qui depuis quarante ans a collectionné des œuvres parallèlement à sa vie de marchand de tableaux.

Yvon Lambert a commencé son activité dans sa ville d'origine, à Vence, une ville assez bénie par les arts puisque depuis les années trente-quarante, beaucoup d'artistes s'y étaient installés ou y avaient séjourné de manière assez régulière. Je pense à Picasso, Chagall, Fernand Léger,

Dubuffet, Cocteau par exemple, et Matisse bien sûr avec la chapelle du Rosaire qui est son œuvre un peu testamentaire en 1950. Yvon Lambert est complètement autodidacte, par sa formation, et il n'avait pas un milieu propice par sa famille. Il s'est passionné pour l'art de son temps comme il le disait. Il a commencé à ouvrir une première galerie en 1962 à Vence, en présentant des maîtres provençaux, mais aussi grâce à des artistes qui vivaient sur place à monter une exposition qui s'appelait : *De Modigliani à Picasso*. Donc il n'avait pas eu peur de se lancer dans la cour des grands très rapidement et au bout de trois, quatre années d'expérience provinciale, il a compris que l'art était à Paris, qu'il fallait donc s'installer à Saint-Germain-des-Prés, ce quartier qui était à l'époque le cœur de l'activité artistique parisienne. Il a d'abord présenté des mouvements qui étaient liés, un petit peu à la suite des artistes du Bauhaus ou bien du De Stijl, des artistes des années quarante, cinquante qui continuaient une logique assez constructiviste parce qu'elle est très proche des mouvements qu'il va ensuite défendre. Ces grands mouvements sont l'Art minimal, l'Art conceptuel et le Land Art.

En fait, quand on lui pose la question sur ce qu'il a pu apporter dans l'art contemporain de cette époque des années soixante, comme d'autres marchands – je pense à des gens comme Durand-Ruel au XIX^e siècle, qui a vraiment été le père des impressionnistes, comme Vollard ou comme Kahnweiler qui a été le grand marchand des

cubistes – Yvon Lambert dit toujours qu’il n’a pas eu ce grand talent de découvreur comme les personnes que j’ai évoquées, son seul rôle a été de montrer ou de comprendre, très vite qu’après-guerre l’art contemporain n’avait plus sa place initiatrice en France. C’était, bien sûr, New York qui avait pris ce rôle de capitale des arts. Et pour lui, son seul rôle et son seul apport dans l’art français a été de montrer ces mouvements et de les défendre. À l’époque, on ne s’en rend plus compte, c’était vraiment une impression très forte en France, de la part des artistes, des marchands et des collectionneurs, de croire que Paris était encore la capitale des arts avec ce que l’on appelle l’École de Paris, des mouvements liés à l’abstraction ou lyrique ou géométrique, par exemple. Donc dès 1967-1968, Yvon Lambert va ouvrir une deuxième galerie, rue de Seine où là, effectivement, il va présenter des expositions extrêmement radicales, liées à ces mouvements américains du Land Art ou de l’art conceptuel ou de l’art minimal, qui n’auront aucun succès en France. Il faudra plusieurs années de vaches maigres pour que le mouvement et ces artistes soient reconnus.

Ainsi, parallèlement à son activité, d’une manière extrêmement solitaire, il va constituer cette collection. Ce qui est intéressant c’est qu’il la constitue sans avoir aucune idée au départ, ni pendant au mois vingt-cinq ans, de la finalité de cette collection. C’est plus par une sorte de passion obsessionnelle, avec une totale discrétion. Il cite avec humour une phrase de Sacha Guitry, un immense

collectionneur, qui disait qu’il y avait deux types de collectionneurs, ceux qui étaient « vitrines » et ceux qui étaient « placards », Sacha Guitry disant bien sûr qu’il est « vitrine » et Yvon Lambert qu’il est « placard » – à savoir qu’il n’avait aucune idée de la présentation et de la monstration de ses œuvres.

Lorsque j’ai rencontré Yvon Lambert, je travaillais sur ma thèse à Paris-III, j’avais été extrêmement étonné parce que je découvrais non seulement un marchand mais aussi un collectionneur avec son regard tout à fait personnel lié aux œuvres d’art. Il y avait une sorte de caverne d’Ali Baba à côté de sa galerie, dans une réserve dont il était le seul à avoir la clef, avec quatre, cinq, six étages de pièces ou de rangements, tout à fait incongrus d’ailleurs. Son seul plaisir était un jour de prendre un tableau, de le mettre sur ses genoux si c’était une petite œuvre, de passer une demi-heure avec elle et la perdre d’une manière tout à fait intentionnelle et de ne la retrouver que dix, vingt ans après pour avoir ce qu’on appellerait cette même « émotion esthétique ».

Lorsque cette galerie a déménagé et qu’il s’est installé à côté de Beaubourg puis ensuite, rue Vieille-du-Temple, Dominique Bozo, président du Centre Georges-Pompidou à l’époque, a proposé à Yvon Lambert de l’aider à déménager cette collection et de profiter de ce déménagement pour, aussi, en faire un premier inventaire sommaire. Yvon Lambert a cru qu’il n’y aurait que cinquante œuvres et, déjà, il y en avait plus de trois cent

cinquante. À ce moment-là, à peu près vers 1989-1990, Dominique Bozo, quelqu'un de très fin et de très intelligent, avait compris l'enjeu de cette collection pour Yvon Lambert et avait compris son souhait secret : faire une donation de cette collection et s'inscrire comme ces grands donateurs de l'État qui constituent ou qui aident à constituer ces grandes collections.

La première chose, par exemple, qu'Yvon Lambert observe dans un musée, est la plaque des donateurs, qu'ils le soient de manière ostensible ou anonyme. Cette inscription du rôle d'un collectionneur dans l'État est quelque chose qui est vraiment essentielle pour lui. Dominique Bozo ayant compris cela, a tout de suite proposé d'abord de lui offrir un musée pour faire une exposition : cette exposition a eu lieu en 1992 au musée de Villeneuve-d'Ascq et de Tourcoing. Elle a réuni plus de trois cent cinquante références qui allaient des années 1960 à 1992, à savoir d'abord ces trois grands mouvements dont j'ai parlé et puis ensuite, dans les années 80, un retour de la peinture, qu'elle soit française avec la figuration libre, mais cette fois-ci aussi liée à l'Allemagne avec des artistes comme Anselm Kiefer, à l'Italie avec certains de la transavant-garde et aux États-Unis avec des artistes comme Schnabel ou Jean-Michel Basquiat et puis par la suite, dans les années 90, l'apparition de la photographie comme nouveau média vraiment très fort dans l'art contemporain avec des artistes comme Serrano, par exemple.

Des premières tractations ont pu voir le jour, grâce à Dominique Bozo, pour que cette collection soit bien une donation, liée à la DMF¹. Ce projet a été un échec cuisant qui, certainement, est très lié à la politique de l'époque : les relations sont toujours très complexes entre un donateur, un collectionneur et l'État. La DMF avait refusé d'ordonner les trois clauses qu'Yvon Lambert avait proposées. À savoir que cette collection porte son nom, ce qui est interdit par la DMF, que l'inventaire permette par convention que la collection ne soit jamais démantelée, et qu'elle soit pérennisée dans un lieu. La DMF se rendait compte que ces grands mouvements qu'Yvon Lambert avait présentés, ces grands ensembles surtout qui constituent la collection étaient uniques en France, je pense à des artistes comme Cy Twombly dont il n'y a aucune référence dans les musées français – le Centre Georges-Pompidou a un tout petit dessin alors que nous avons plus de vingt-huit références – et c'est le cas de grands artistes comme Brice Marden, Sol Le Witt ou Robert Ryman. La DMF avait une idée, un petit peu secrète qui consistait, peut-être, à morceler cette collection et à montrer une représentation de ces mouvements dans les musées comme à Strasbourg, à Lyon, à Nantes. Ce qu'Yvon Lambert avait refusé. Et puis, la troisième chose

1. Direction des Musées de France.

qui a été un peu la pierre d'achoppement, est qu'Yvon Lambert avait souhaité qu'au moins de son vivant il puisse y avoir un conservateur qui soit lié à la DMF mais aussi en relation avec lui, ce qui avait été refusé. Un premier lieu pressenti avait été le couvent des Ursulines à Montpellier mais ce projet, pour les raisons que j'ai évoquées, a capoté.

Cette collection est donc restée comme elle était, dans son état, dans cette réserve à côté de la galerie. Et il a fallu d'autres tractations à partir de 1997-1998 pour qu'Yvon Lambert remette un peu cette machinerie en route et qu'on lui fasse une nouvelle proposition juridique et administrative. La question a été très simple et très claire. On s'est dit que recommencer ce principe de donation était impossible, je crois d'ailleurs qu'Yvon Lambert était extrêmement échaudé par rapport aux problèmes que j'ai évoqués. Nous avons essayé de proposer une structure, une solution beaucoup plus légère, beaucoup plus souple, à savoir qu'Yvon Lambert souhaitait d'abord une ville dans le sud de la France pour retrouver, peut-être, ses origines provençales mais aussi il avait une requête très précise par rapport à la lumière du Sud qui effectivement est importante pour lui, pour le regard sur ses œuvres, par exemple des monochromes des années 70 qu'il présente. Le choix s'est orienté vers une ville du sud de la France qui n'avait pas de collection d'art contemporain : Marseille, Montpellier en avait, Nîmes avait son musée avec le Carré d'Art, seules deux ou trois villes dans le sud de la France, comme Aix ou Avignon, n'avaient pas de collection.

Entre-temps, de grands musées étrangers avaient proposé à Yvon Lambert d'acheter sa collection, une institution très importante en Allemagne et une autre au Portugal. Le Portugal, entré dans l'Europe, avait aussi envie d'accroître ses collections par des grands noms et des grandes collections. Yvon Lambert a tout de suite refusé, même si les propositions étaient alléchantes, parce qu'il considérait, dans ce rapport très français à la donation, qu'il fallait que cette collection reste en France.

Le ministère de la Culture, embarrassé par cette situation, a essayé de proposer un projet, de trouver une solution intermédiaire, en fait celle que nous vivons actuellement, à savoir un prêt sur vingt ans organisé avec la ville d'Avignon : la ville et Yvon Lambert ont contracté ce prêt sur vingt ans pour ces trois cent cinquante œuvres, ce qui permet une souplesse, puisqu'il y a une temporalité précise, et ce qui permet au collectionneur de voir comment, pendant ces vingt ans, la ville s'engage ou non sur ce principe. À la ville, dans cette convention, de trouver un lieu – l'Hôtel de Caumont abrite maintenant cette collection depuis l'an 2000 – et de trouver aussi des fonds pour faire fonctionner une équipe, créer des expositions et faire rayonner cette collection.

Le Ministère et le Conseil régional sont associés à ce projet. Actuellement, nous avons créé une structure assez souple qu'on appelle une « association de gestion » dont André Bernheim est le président. Ce qui permet grâce à des conseils d'administration, deux ou trois par an, de

s'assembler autour d'une table, d'associer des fonds, des subventions plus quelques fonds privés, de développer annuellement les quatre axes très importants de la vie d'un musée. Des expositions, bien sûr, qui sont, soit liées à la collection, soit extérieures pour pouvoir aussi faire rayonner notre musée, des coproductions avec des musées français ou étrangers. Il est évident actuellement, depuis une dizaine d'années, que si un musée veut exister et rayonner, il doit s'associer à des collections et à des musées étrangers. Ce sera le cas, par exemple, d'une exposition que nous sommes en train de construire, de créer avec M. Brisebois au musée de Montréal et avec d'autres projets que nous menons, dans différents musées ou dans différentes institutions ; je pense, par exemple, à un festival de photographie à Madrid qui s'appelle Photospana qui nous a proposé, l'an prochain, de créer une exposition pendant le festival. C'est un axe très clair.

Le deuxième axe est la conservation et la prévention, la conservation préventive des œuvres et la restauration des œuvres. Nous avons établi une convention avec l'École des beaux-arts qui jouxte notre lieu, pour pouvoir gérer et assurer Yvon Lambert, le collectionneur, de la pérennisation et de la qualité du travail par rapport à ses œuvres.

La pédagogie est le troisième axe : nous menons un travail très important auprès des enfants et auprès du public scolaire pour pouvoir créer à la fois des visites mais aussi des ateliers pour enfants.

Et puis, la quatrième chose, c'est tout ce qui est l'activité éditoriale, liée à la communication qui permet d'accroître les relations avec les musées extérieurs mais aussi de nous faire connaître.

Voilà donc une introduction par rapport à la collection Lambert. Je pense qu'on peut maintenant évoquer le dernier point qui est l'enrichissement des collections. Nous laissons Yvon Lambert lui-même, de son côté, enrichir sa collection. Nous avons plus de huit cents références dans notre collection. C'est vrai que des donations sont rares mais il y en a quelques-unes de mécènes qui proposent d'offrir des œuvres pour accroître ce fonds. Il nous arrive de passer quelques commandes auprès d'artistes qui sont dans une logique de pérennisation du lieu et de montrer que, dans les vingt ans, qu'il y ait donation ou non, ce lieu sera déjà pérennisé à travers les œuvres qui y seront.

Hadrien Rambach : Dans ce que vous venez de dire, il me semble qu'il y a un point très intéressant qui vous rapproche vraiment tous les trois : vous avez employé la formule de « rôle politique » du collectionneur et vous avez évoqué les collectionneurs « vitrines » et les collectionneurs « placards ». Il est vrai que lorsque M. Brisebois organise une grande exposition internationale qui a un retentissement diplomatique et politique sur le rayonnement d'un pays, c'est toujours grâce à des collectionneurs privés qui prêtent des œuvres – en général majeures. À vos yeux M. Bernheim, quel est

le rôle d'un collectionneur et quelle est la responsabilité d'un collectionneur d'art contemporain sachant qu'en général il possède les œuvres contemporaines que les musées ne conservent pas encore ?

André Bernheim : En ce qui concerne les collections privées, la situation française est assez particulière, en ce sens que, contrairement à ce qui se passe aux États-Unis, en Suisse ou en Allemagne maintenant, les collectionneurs privés, pour beaucoup de raisons, ne souhaitaient pas que l'on connaisse leurs noms. Il y a relativement très peu de collections en France et celles qui existent ne sont connues que de très peu de gens. Tout à l'heure, par exemple, Éric vous a parlé de la Collection Lambert qui n'est pas une fondation au sens légal. Par contre, la Collection Beyeler de Bâle est, elle, une vraie fondation. M. Beyeler a lui-même fait construire un bâtiment par Renzo Piano où non seulement il expose sa propre collection, mais il organise également des expositions remarquables en faisant appel à des institutions du monde entier et à des collections privées, à des artistes.

Vous posez la question de l'intervention des collections, c'est-à-dire que les collectionneurs peuvent contribuer naturellement au succès de certaines expositions. Mais un collectionneur ne peut pas, ici en France, faire constituer un fond de collection de musée. Le statut du collectionneur en France pose un grand problème. Vous avez eu, c'était il y a deux ou trois ans, une exposition au musée d'Art moderne de la ville de Paris, de collections

privées ; Madame Suzanne Pagé et ses collaborateurs avaient sollicité les collectionneurs qu'ils connaissaient et emprunté les œuvres qui leur plaisaient, pas toujours celles que les collectionneurs désiraient leur prêter. Beaucoup de collectionneurs n'ont pas souhaité participer à cette exposition de collections privées pour des raisons, dirons-nous, fiscales.

Vous savez que depuis quelques années, depuis la création de l'impôt sur les grandes fortunes, au départ en 1982, il n'avait pas été question que les œuvres d'art soient taxées. Il a fallu vraiment une bataille, menée par un certain nombre de gens pour que les collections de tableaux et autres objets d'art soient exclus de l'impôt sur la fortune. Il faut dire que presque tous les ans, à chaque changement de gouvernement, la question revient sur le tapis. Je pense que, pour le moment, il n'est plus question de cela mais que le problème risque de se poser à l'avenir.

Donc le sort des collections privées est tout à fait différent de ce qui se passe aux États-Unis où les musées vivent des collections privées. Il arrive même là-bas que certains collectionneurs donnent aux musées des œuvres anciennes ou historiques, et eux-mêmes continuent à enrichir leurs collections avec des œuvres d'artistes beaucoup plus jeunes destinées par la suite à entrer dans les musées, c'est-à-dire qu'ils se séparent des œuvres les plus importantes mais qu'ils continuent à collectionner. Vous parliez de la question des collections privées dans les musées : elle a ses limites, contrairement à ce qui se passe aux États-Unis. En Suisse, en Allemagne, il

y a un très grand essor des collections privées. Et dans toutes les villes importantes d'Allemagne, il y a des musées qui ouvrent.

Hadrien Rambach : Et vous M. Brisebois, en ce cas, est-ce que vous ne considérez pas cela presque comme de la concurrence ? En tant que directeur d'un musée actuel, craignez-vous la multiplication de ces musées temporaires, issus de collections privées ou au contraire, pensez-vous que cela enrichisse la scène muséale et la connaissance de l'art?

Marcel Brisebois : Évidemment, je vais me raccrocher à ce que M. Bernheim vient de dire. Alors, premièrement, parce que la situation n'est pas celle d'un musée français mais celle d'un musée nord-américain, nous travaillons avec des collectionneurs privés : pour toutes sortes de raisons, parce que même les musées d'État chez nous ont des conseils d'administration, c'est-à-dire que l'État n'est pas en prise directe sur les musées mais les musées sont gérés par les conseils d'administration, dont certains membres sont nommés par l'État. Je dis bien par l'État et non par le gouvernement, c'est une grande différence : les gouvernements changent, l'État demeure. Alors les conseils d'administration sont nommés par l'État et un grand nombre de ces membres des conseils d'administration sont des collectionneurs avec lesquels nous travaillons étroitement.

Il faut comprendre aussi que les budgets d'acquisition des musées sont assez restreints. Je vais vous donner un

exemple public, le musée des Beaux-Arts du Canada a un budget spécifique distinct de son budget d'opération. Le budget d'opération du musée des Beaux-Arts du Canada est d'environ quarante millions de dollars et le budget d'acquisition est d'environ sept millions de dollars, alors que je connais des collectionneurs canadiens qui vont consacrer jusqu'à cinquante, soixante, soixante-dix millions *par année* pour acheter des œuvres d'art. Les lois favorisent la formation de collections privées. Cela veut dire que, par exemple, quelqu'un qui achète une œuvre, qui la garde trois ans, au bout de trois ans s'il la donne à un musée, il déduit de ses impôts le montant de la juste valeur marchande de ce don : cent pour cent au regard du gouvernement fédéral canadien et cent vingt-cinq pour cent dans la province du Québec. Alors, c'est avantageux !

Et il arrive que nous travaillions très étroitement avec des collectionneurs. Je peux dire à tel et tel collectionneur : achetez donc ceci ; ça nous intéresse, il faut le garder pendant au minimum trois ans et dans trois ans, vous serez très gentils de nous le donner et ça enrichira nos collections ! Ce qui fait que le collectionneur est un acteur extrêmement important de la scène de l'art en Amérique du Nord. Je citais le nom célèbre d'un grand marchand qui s'appelle Léo Castelli à qui on demandait ce qui fait un grand artiste. Et Castelli a répondu, c'est trois choses – c'est évidemment très vexant pour les artistes ! : C'est d'abord un grand collectionneur, un grand marchand et un grand critique d'art. C'est dire que « Le » collectionneur est un acteur extrêmement important et

en général, il a des liens extrêmement étroits avec certains artistes de son choix.

André Bernheim : Il existe un phénomène, une institution, ici en France, [...] la dation. Elle consiste à donner une œuvre d'art à l'État en règlement des droits de succession. Mais quand une dation est proposée, il faut qu'elle soit acceptée à l'échelon du ministère des Finances et non pas à l'échelon de la Direction des musées de France ou du ministère de la Culture. C'est-à-dire que si vous proposez une œuvre en dation, si vous héritiez d'une œuvre en dation, il faut faire la demande au musée qui accepte ou qui n'accepte pas, parce que l'on n'est pas forcé d'accepter n'importe quoi. Et en général, comme l'État a toujours besoin d'argent, il n'est pas du tout disposé à accepter les datations à moins que ce soient les datations les plus importantes comme la dation Picasso, la dation Kandinsky, par exemple... Mais un particulier, un collectionneur privé qui souhaite faire une dation à l'État en règlement d'un impôt sur la succession, se heurte très souvent à des refus.

Marcel Brisebois : Alors peut-être que ce que je pourrais ajouter, monsieur Bernheim, c'est qu'à la différence de la France, nous avons au Canada une commission indépendante du ministère des Finances et du ministère de la Culture, qui s'appelle la Commission des biens culturels. Toutes les propositions d'acquisitions d'un musée par voie de donation doivent être présentées à cette commission qui décide si oui ou non cette œuvre est,

selon les termes juridiques, « *Nationally Important* » ou « *Nationally Significant* », a une importance nationale et une signification nationale pour les collections. C'est un groupe tout à fait indépendant de dix personnes, j'y siége depuis dix ans. Nous n'avons aucune ingérence de l'État et nous acceptons des dons qui privent l'État de revenus...

Hadrien Rambach : Vous parlez tous les trois à plusieurs reprises du pays de destination de la collection. M. Lambert voulait qu'elle reste en France, et vous parlez des spécificités nationales, mais il s'agit uniquement de la destination de la collection et pas du tout de l'origine des œuvres. Est-ce qu'il vous semble, monsieur Bernheim, vous qui achetez l'art le plus contemporain depuis quarante ans et qui avez un rôle de mécène en faisant vivre les artistes vivants et actuels par l'intermédiaire des galeries, que vous tentez de favoriser un pays, l'art français par exemple, est-ce un critère dont vous tenez compte ?

André Bernheim : Absolument pas ! Nous avons commencé la collection, il y a quarante ans, avec une artiste de ce qu'on appelle l'École de Paris, l'École de Paris d'après-guerre, je parle d'artistes comme Nicolas De Staël, Gérard Da Silva, etc. Et nous avons continué jusqu'à ce que nous découvriions peut-être un peu plus tardivement qu'Yvon Lambert les artistes américains. Nous avons orienté notre collection depuis ce moment-là sur les artistes américains.

Nous serions ravis de trouver ici des artistes français mais il se trouve que c'est une question un peu personnelle, si

vous voulez. Nous avons vieilli, ma femme et moi, nous ne sommes plus du tout dans l'avant-garde.

Éric Mézil : Vous parliez de cette notion de ce qui est national ou international, je crois qu'il est évident que quelle que soit la nationalité d'Yvon Lambert, une des grandes fonctions d'un directeur de musée c'est de montrer aussi comment il a pu accroître une collection et comment il a pu faire rayonner son musée grâce à certains collectionneurs, comme M. Brisebois le disait. C'est vrai que l'on est assez fier de savoir que lorsque l'on quitte ce lieu, on a pu l'enrichir d'une manière importante et pour le futur ! Avec bien sûr toutes les erreurs de subjectivité qui vont être reliées à cette démarche, mais on nous fait confiance ou pas. Contrairement à André Berheim, Yvon Lambert a commencé avec les États-Unis et continue avec l'art de notre temps à chercher de très jeunes artistes. Aujourd'hui, il n'y a plus de scène française ou américaine. Il achète des œuvres de jeunes artistes qui sont norvégiens, qui sont japonais, qui sont italiens qui sont aussi américains ou canadiens, selon sa curiosité.

Yvon Lambert a toujours acheté des œuvres au moment de leur création, donc très peu chères. Dans la collection, il y a un Robert Ryman estimé à peu près à un million d'euros et qu'il a acheté pour deux cents dollars. Il dit toujours qu'à New York, il faut toujours avoir un billet de cent dollars en poche : c'est parce qu'il n'avait pas d'argent et l'artiste non plus, que la tractation s'est faite avec un billet de cent dollars. Je pense que cette proportion financière est toujours la même aujourd'hui, il ne lui

viendrait jamais à l'idée – d'abord parce qu'il n'a pas les fonds – d'acheter des œuvres d'artistes très cher, des œuvres d'artistes qui « manquent » : il manque toujours des artistes dans la collection, il y a toujours la pièce manquante du puzzle. Je me souviens, avant l'ouverture du musée dans la salle de ces grands artistes d'art minimal, il manquait un Dan Flavin qui est vraiment un artiste majeur de l'art minimal, et nous avons fait des recherches. Yvon Lambert a très vite dit : « Pour le prix d'une sculpture, j'ai trente photographies et trente vidéos de jeunes artistes qui m'intéressent aujourd'hui. » C'est son regard, c'est son choix. Et c'est aussi comme ça que cette collection s'enrichit et continue à présenter un panorama à tout point de vue exhaustif, qui est vraiment très personnalisé, d'artistes de son temps.

Marcel Brisebois : Notre attitude est la même. Par exemple, quand le musée d'Art contemporain de Montréal a été créé, ce fut fondamentalement en réaction à un autre musée que je ne peux pas nommer ici (*grosso modo*, c'était un musée qui s'intéressait surtout à l'art européen ancien). Pour les artistes vivants du Canada il n'y avait pas de place, pas de vitrine. C'est pour cela que le musée d'Art contemporain de Montréal a été créé, pour être une vitrine de l'art, disons pour rester prudent, de l'art québécois. On s'est très vite aperçu que, encore plus de nos jours, ce côté national a disparu. Je citais Kathy Halbreich qui disait : « Ça n'existe pas l'art américain. Il y a : "Good Art or Bad Art", c'est tout ! » Il y a même dans ce magazine très récent qui s'appelle *Art News* une série d'articles sur les Français dans

l'art. Et vous me rappelez que le titre d'un article était « *We have to get out frenchness of French Art* ».

C'est un problème. Je comprends que cela peut blesser, mais je suis obligé de dire la même chose aux Québécois qui sont très nationalistes. Vous savez qu'une grande partie des artistes sont indépendantistes, séparatistes – ce qui ne veut pas dire qu'ils ne sont pas ouverts sur le monde. Mais nous sommes obligés de leur dire : « Ne cherchez pas à faire de l'art québécois. Ce qui nous intéresse ce n'est pas d'acquérir de l'art québécois mais du "Good art". »

Hadrien Rambach : Mais, à titre personnel, n'est-il pas alors un peu contradictoire de participer à la Biennale de Venise où vous représenterez le Canada l'année prochaine ? Que représentera le Canada s'il n'y a pas d'art canadien ?

Marcel Brisebois : Nous avons choisi de présenter une artiste qui est très connue, qui a d'ailleurs une exposition dans quelques jours ici à Paris, qui s'appelle Jana Sterback. Or Jana Sterback est une artiste qui est née en Tchécoslovaquie, qui a choisi la nationalité canadienne en même temps qu'elle gardait sa nationalité tchèque, et qui vit principalement à Barcelone.

Éric Mézil : Je crois que c'est l'exemple parfait. Yvon Lambert, à soixante ans, n'a pas envie de faire le tour du monde et ces artistes voyagent aussi. Et quand on peut aller soit aux États-Unis, soit dans d'autres pays pour ren-

contrer des jeunes artistes, on a aussi des contacts ; et puis des gens nous disent : « Allez voir tel jeune artiste qui est en ce moment passionnant. » C'est comme cela qu'on rencontre des jeunes artistes continuellement, si on le souhaite, si on est dans la curiosité permanente

L'art national, je crois que cela n'a pas du tout de sens. Nous sommes allés, il y a trois ans à Montréal, pour rencontrer des jeunes artistes ; grâce à cela Yvon Lambert a acheté à peu près une dizaine d'œuvres de trois ou quatre jeunes artistes qui sont dans la collection que j'ai présentée à deux reprises dans le musée. Bien sûr, sur le cartel je mets la municipalité parce que c'est important pour le visiteur mais jamais je ne me dis : « J'ai fait la salle d'art québécois. » Certains, par exemple, travaillent sur le dessin, je trouve qu'ils sont très proches d'artistes de Glasgow et je les associe.

Je trouve que c'est le rôle d'un directeur, d'un conservateur de musée de s'occuper de l'accrochage, de la présentation des œuvres, de la façon dont on souhaite les mettre en scène ou les mettre en valeur les unes par rapport aux autres. Et ce qui ne veut pas dire, d'ailleurs, aplanir, enlever ou gommer tout aspect national ou toute revendication qui peut être parfois passionnante, mais je ne pense pas que ce soit une raison pour créer, comme on le dit, un musée d'art québécois, parce que cela ne marcherait pas. J'avais beaucoup, la première année, de gens de Provence, qui me demandaient pourquoi il n'y avait pas de présentation d'artistes provençaux : c'était une

aberration pour moi. J'ai trouvé un artiste formidable qui s'appelle Markus Kreiss, qui n'a rien à voir avec la Provence mais qui vit depuis trente ans dans cette région. Donc j'ai mon artiste provençal et quand le conseil d'administration me demande, je réponds : « Oui, il s'appelle Markus Kreiss et nous avons acquis trois œuvres. » Il vit dans le Luberon, il est allemand et pour moi, je n'ai pas du tout la logique d'aller chercher un art provençal.

Hadrien Rambach : Au sujet des voyages que vous évoquez et des biennales que vous organisez, j'aurais voulu avoir votre avis, monsieur Bernheim, face à cette multiplication des biennales, des foires et des expositions... Est-ce que vous avez encore le temps d'aller dans des galeries comme celle de M. Lambert ? Quel rôle jouent les galeries ?

André Bernheim : Oui, M. Brisebois en a parlé, hier et on disait que les biennales se multipliaient et qu'il y avait une inflation aussi bien des biennales que des foires. Les biennales, c'est un principe tout à fait différent, elles présentent des artistes ; les foires, elles, exposent des artistes pour les vendre, avec un but commercial... Comme vous dites, il faudrait maintenant faire le tour du monde pour se tenir au courant de tout ce qui se fait, de tout ce qui se vend ou de tout ce qui se collectionne. Entre la Corée, le Brésil, l'Afrique du Sud, le Canada et l'Australie... On ne pourrait jamais rester chez soi ! Mais c'est très important d'aller voir ce qui se passe là-bas.

Il y a tout de même un inconvénient, c'est que à force de multiplier les biennales ou les foires, finalement, tout le monde se retrouve au même endroit. Il va y avoir maintenant les Suisses, les organisateurs de la foire de Bâle qui ont décidé de faire une exposition à Miami qui va ouvrir dans quelques jours. La plupart des galeries qui exposent là-bas, ne veulent pas « louper » la foire de Miami. En l'espace de six mois, on peut parfaitement non pas renouveler son stock mais... Alors, j'ai peur que ça ne s'essouffle. C'est tout de même très important que le Brésil, São Paulo, ne vendent pas les mêmes choses qu'à Miami ou à Bâle.

Marcel Brisebois : Ce que signifie le passage de Bâle-Suisse à Bâle-Miami, c'est qu'on vient de découvrir que, d'une façon assez étonnante d'ailleurs, Miami s'est développée, et je pense notamment à Palm Beach qui change pour différentes raisons. Il est absolument étonnant de voir, par exemple le nombre d'Européens, maintenant, qui passent l'hiver à Miami, c'est un phénomène nouveau, on ne trouvait pas cela, il y a dix ans. Et la deuxième chose, c'est qu'il y a énormément de multimillionnaires d'Amérique latine – et je ne porterai pas de jugement politique –, qui ont décidé de s'installer dans la région de Miami. Vous voyez que le lien entre art et économie est très net.

André Bernheim : On est à la recherche de la clientèle. Un point c'est tout !

Hadrien Rambach : En ce cas, croyez-vous qu'on va assister à la disparition de galeristes locaux, qui eux ne bougent pas, pour aboutir uniquement à une série de grands galeristes passant d'un pays à l'autre, tout en sachant que les collectionneurs, eux aussi, voyagent ?

André Bernheim : C'est-à-dire que les galeries font de moins en moins d'affaires par rapport au poids des expositions internationales. Les gens savent que pour trouver des œuvres importantes, il faut aller à Bâle, parfois à New York. Les affaires se font aussi dans les ventes aux enchères : entre les ventes aux enchères et les foires internationales, il y a les galeries.

Marcel Brisebois : Parfois, il y a des galeries qui, par exemple, sont nées à New York et qui viennent s'installer ici à Paris, ou des galeries parisiennes qui s'installent à New York. C'est un phénomène ça aussi !

André Bernheim : Oui, bien sûr !

Éric Mézil : Par rapport à la mort annoncée des galeries, depuis la fin du XIX^e siècle, cette notion existe toujours. À côté de quelques grandes galeries d'importance internationale, il y a des galeries, peut-être moins importantes mais qui ont aussi leurs réseaux de collectionneurs et qui vivent très bien ! Depuis un siècle, l'Histoire a toujours été faite de ce double, triple marché très différent. Je pense que c'est simplement un déplacement du bureau du marchand, comme le disait André Bernheim. Les gran-

des galeries choisissent des artistes nationaux qui vont être représentés par une grande galerie, peut-être deux, en Europe, aux États-Unis et peut-être au Japon. Cela veut dire que le marché va se raréfier selon la production des œuvres et que c'est souvent dans ces grandes foires que se trouve la production de ces jeunes artistes ou de ces grands artistes. D'où la nécessité pour ces marchands d'y réaliser leur chiffre d'affaires ; là, c'est uniquement un rapport commercial, mais le rapport artistique est vraiment à Paris comme il est à New York et les galeristes continuent à faire ce travail et à présenter des jeunes artistes ou des grands artistes du monde.

Art, philosophie, diplomatie

sous la direction de
Jean-François DE RAYMOND et Maryvonne SAISON

Le rapprochement de l'art et de la diplomatie n'est pas fréquent et la notion de diplomatie culturelle est récente. Pourtant ce rapprochement permet d'éclairer des pratiques qui relèvent du croisement de différentes théories telles que les dynamismes de l'information, de la représentation et de la négociation ainsi que les relations entre les centres et les périphéries du pouvoir.

Cet ouvrage aborde ainsi plusieurs champs d'analyse : les cadeaux diplomatiques au siècle de Louis XIV (Isabelle RICHEFORT, ministère des Affaires étrangères), la politique des grands musées d'art contemporain (Marcel BRISEBOIS, MAC de Montréal), le choix des collectionneurs (André BERNHEIM, Paris et Éric MÉZIL pour la Fondation Yvon Lambert), la création cinématographique (Laurent VÉRAY, université Paris 10), l'écriture diplomatique et la tradition des diplomates écrivains (Jean-François DE RAYMOND, CRÉART), le croisement des échanges internationaux (Alain REINAUDO, AFAA/Cultures France). L'ensemble de ces réflexions ouvrent des perspectives inhabituelles sur un vaste champ inexploré.



PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS 10



ISBN : 978-2-84016-002-1

20 €

Sommaire

<i>La diplomatie de l'art</i> Jean-François DE RAYMOND	11
<i>Les beaux-arts sous le règne de Louis XIV : outil de la diplomatie ?</i> Isabelle RICHEFORT	27
<i>L'expérience des expositions internationales d'art visuel contemporain : problématiques esthétiques et politiques</i> Marcel BRISEBOIS	57
<i>Les effets politiques et culturels du cinéma sur la diplomatie : l'exemple des échanges entre la France et l'Allemagne entre 1919 et 1933</i> Laurent VÉRAY	87
<i>Écriture et diplomatie</i> Jean-François DE RAYMOND	109
<i>Une ouverture au monde</i> Alain REINAUDO	135
<i>Et les collections ?</i> Table ronde	143