

qui orientent les choix : le plaisir et l'argent. Et entre les deux, il y a une infinité de combinaisons extrêmement complexes, de dosages, en quelque sorte, qui varient d'un personnage à l'autre, je dirais même d'un continent à l'autre. Par exemple, aux Etats-Unis (comme aussi chez certains grands collectionneurs européens du XIX^e), je crois qu'il existe ce que j'appellerais le « complexe Médicis ». Le mécénat est le signe d'une promotion sociale accompagnée de la certitude de jouer un rôle historique. Pour un businessman américain comme pour un homme d'affaires français ou allemand du XIX^e siècle, avoir constitué son propre musée ou avoir légué une ou plusieurs

et qui a recommencé aussitôt une collection remarquable d'art contemporain avec des œuvres du Douanier Rousseau (par exemple « La Charmeuse de serpents », qui est maintenant au Louvre, lui appartenait), de Miró, Brancusi, Picasso, qu'il avait réunies dans un intérieur entièrement moderne. Voilà un exemple précis où la spéculation n'avait aucune part, c'était purement une question de goût ; tout d'un coup, son univers esthétique avait basculé. Je crois qu'il avait découvert dans l'art contemporain une motivation encore plus forte à sa passion, qui était le goût du risque. Quand vous achetez des Fragonard ou des Rembrandt, ça prouve simplement que vous



LE MUSÉE GUGGENHEIM A NEW YORK
Une trace qui résiste le mieux à la mort

salles à un grand musée national, c'est laisser une trace dans ce qui résiste le mieux à la mort : le domaine des arts. Il y a aussi l'attitude exactement opposée à celle-là. Je connais un collectionneur très secret qui, avec autant de moyens que les premiers, ne veut pas montrer sa collection, n'a plus de domestiques, et refuse même de prêter ses tableaux. Il a une passion morbide de la possession. Depuis Freud, on connaît quelques explications à ces excès.

P.D. : Arrive-t-il qu'un collectionneur se lasse comme on se lasse d'une maîtresse ?

D.C. : Oui, cela arrive. L'exemple le plus remarquable est celui de Doucet, qui avait réuni avant la Première Guerre, dans son hôtel particulier, une prodigieuse collection d'objets et de tableaux du XVIII^e et qui, brusquement, en 1912, a tout vendu sur place, tout ;

en avez les moyens, vous ne faites aucun pari sur l'avenir. Mais quand vous choisissez une œuvre d'un artiste contemporain, vous n'êtes pas sûr de la valeur esthétique ou financière qu'elle prendra. Vous pariez : c'est plus excitant.

P.D. : Que font-ils dans la vie, en général, ces messieurs ?

D.C. : Hirshhorn qui est un des plus importants collectionneurs américains (il a construit son propre musée à Washington) est un industriel ; Scull possède une compagnie de taxis ; Ludwig, qui est allemand, est chocolatier ; Stroher (un autre Allemand) fabrique des cosmétiques.

P.D. : Ce monsieur Hirshhorn dont vous me dites qu'il a construit son propre musée, qu'est-ce qu'il en fait ? Il en a la clef dans sa poche et il va le visiter tout seul le soir ?

D.C. (riant) : Non, non, sa passion à

lui n'est pas à ce point jalouse ! Il l'a ouvert au public. Mais vous savez, il n'est pas le seul aux Etats-Unis. Guggenheim à New York, plus récemment Norton Simon à Pasadena, ont ouvert des musées. D'ailleurs, presque tous les musées américains sont privés. Il y a un facteur qui joue un rôle important dans ces fonctions, c'est la *tax-deduction*. Quand un collectionneur donne un tableau à une fondation ouverte au public, il peut déduire de ses impôts la somme équivalant à la valeur de son tableau, ce qui est très intéressant dans les tranches de revenus où les collectionneurs se trouvent.

P.D. : L'intérêt a donc quand même sa part dans la passion...

D.C. : En Amérique, oui. Mais c'est assez secondaire. Je dirai qu'il y a dans la passion du collectionneur une sorte de revanche de la pauvreté ! (Beaucoup sont des *self-made men*.) En tout cas, du talent : les artistes fascinent les gens qui sont eux aussi des créateurs dans les affaires parce que leur puissance créatrice est plus noble, plus désintéressée, justement. C'est un mythe, mais extrêmement fort. On en revient toujours aux Médicis ! Grâce à l'argent, rassembler autour de soi, et lier à son nom des œuvres dont on pense qu'elles franchiront les siècles, c'est s'attribuer une part du pouvoir magique qu'on reconnaît à l'art et aux artistes.

P.D. : N'y a-t-il pas d'autres raisons à rechercher dans le fait que l'Amérique, jusqu'à ces derniers temps, est obligée d'aller rechercher la source de ce pouvoir quasi magique hors de chez elle ? L'art n'est-il pas pour un Américain une sorte de paradis perdu ?

D.C. : Bien sûr. Les Américains, d'origine européenne, venant de pays différents, n'ont pas de culture homogène, puisque c'est une nation très récente. Leur culture commune était européenne. Pour eux, jusqu'en 1945, le seul art créateur était l'art européen, qu'ils ont acheté avec un très grand discernement. Si l'on sait que les œuvres d'art anciennes étaient déjà immobilisées soit dans des grandes collections privées d'Europe, soit, pour beaucoup de chefs-d'œuvre, dans les musées, il faut avoir eu non seulement de grands moyens mais aussi un grand goût et une grande persévérance pour avoir constitué en si peu de temps les collections qu'ils ont rassemblées et qui sont admirables. Songez que le Metropolitan Museum a fêté son centenaire il y a seulement sept ans et qu'il peut rivaliser pour la qualité et la quantité des œuvres avec les plus célèbres musées européens.

P.D. : En somme, ils ont fait venir leur passé comme un pionnier, au bout de quelque temps, fait venir sa famille.

D.C. : Oui, jusqu'au jour où, après la guerre, ils se sont constitué un présent culturel. Car aujourd'hui en ce qui concerne l'art contemporain, les Américains ont cru qu'ils n'avaient plus besoin de venir en Europe pour faire leur marché. Cette situation a changé aux alentours des années soixante.

P.D. : Comment ?

D.C. : Je vais vous le dire. Bien entendu, il y avait, depuis la colonisation, des artistes en Amérique, mais au XVII^e, XVIII^e et surtout XIX^e siècle, les artistes américains étaient le reflet des styles européens qu'ils imitaient avec maladresse. Il n'y avait pas de style spécifiquement américain.

P.D. : Il serait justement intéressant de savoir pourquoi.

D.C. : Oh, pour plusieurs raisons. D'abord parce que les pionniers avaient eu d'autres choses à faire qu'à s'intéresser à l'art ! C'était un peuple de bâtisseurs ; ils mettaient toute leur énergie à lutter contre la nature, à édifier une force industrielle et une société originale. L'art implique des loisirs.

P.D. : Je reconnais que le Far West ne devait pas être le lieu idéal pour des recherches esthétiques !

D.C. : Et puis n'oubliez pas la morale puritaine pour qui l'art était toujours un peu le diable. Il fallait travailler à des entreprises « utiles ». Alors les peintres américains n'ont guère eu d'autres commandes que celles de portraits : ça, c'était socialement « utile ». Car à mesure que les gens acquéraient une fortune — hommes politiques, commerçants, industriels — ils commandaient des portraits ou de grandes compositions commémoratives. C'était une peinture décorative et en même temps éducative.

P.D. : C'était le... réalisme socialiste à la mode américaine.

D.C. : Le « réalisme... libéral », si vous voulez. Mais la recherche esthétique était absente. Le public ignorait les expériences européennes. Le grand choc, la rencontre avec l'art moderne, a été en 1913 à New York l'exposition de l'Armory show, qui a rassemblé 1 500 œuvres dont un tiers d'artistes européens, parmi lesquels les contemporains d'alors, les fauves, les cubistes, Marcel Duchamp avec le « Nu descendant un escalier », véritable coup de tonnerre ! Le public était si choqué qu'on parlait d'une conspiration étrangère. Car il ne faut pas croire que les Américains, malgré toute l'audace qu'on leur attribue, étaient ouverts à