Marges

Revue d'art contemporain

24 | 2017

L'expérience dans l'art

Julie Verlaine, Daniel Templon. Une histoire d'art contemporain

Paris, Flammarion/Galerie Daniel Templon, 2016, 413 p.

Jérôme Glicenstein

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1275>

DOI : 10.4000/marges.1275

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 avril 2017

Pagination : 136-137

ISBN : 978-2-84292-574-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Jérôme Glicenstein, « Julie Verlaine, Daniel Templon. Une histoire d'art contemporain », *Marges* [En ligne], 24 | 2017, mis en ligne le 20 avril 2017, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1275> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1275>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© Presses universitaires de Vincennes

Julie Verlaine, Daniel Templon. Une histoire d'art contemporain

Paris, Flammarion/Galerie Daniel Templon, 2016, 413 p.

Jérôme Glicenstein

RÉFÉRENCE

Julie Verlaine, Daniel Templon. Une histoire d'art contemporain, Paris, Flammarion/Galerie Daniel Templon, 2016, 413 p.

- 1 Julie Verlaine est l'auteure d'une thèse très remarquée sur l'histoire des galeries d'art à Paris entre 1944 et 1970 et elle fait partie des meilleurs spécialistes du commerce de l'art en France. C'est donc avec une certaine appréhension que l'on aborde l'ouvrage qu'elle a rédigé sur Daniel Templon, à l'occasion des cinquante ans de sa galerie, ouvrage que la galerie a coproduit et où figurent de longs entretiens avec la personne étudiée. Le résultat de cette collaboration n'est pourtant pas malhonnête et ne cherche pas à occulter les aspects les moins présentables de l'histoire de ce marchand, même si il y a parfois des effets d'effacement ou d'euphémisation qui montrent bien qu'il n'est pas toujours facile d'adopter une posture critique dans une telle situation.
- 2 Le meilleur exemple de cette difficulté concerne la relation de Templon avec le galeriste américain Léo Castelli. Bien que ce ne soit jamais dit explicitement, on finit par comprendre que la réussite du Français est largement due à sa position de galerie-relais, laquelle implique de présenter des choix d'artistes qu'il n'a pas fait mais qui ont un potentiel commercial dans notre pays (p. 188). Cette « phase Castelli » ne représente cependant pas toute la carrière de Templon. À ses débuts, il avait une orientation plus personnelle, où l'influence de sa compagne de l'époque, Catherine Millet, se ressentait dans des choix d'artistes français, de conceptuels (alors qu'il dit détester cette forme d'art) ou d'artistes liés à Support-Surface. En revanche, le partenariat avec Castelli, qui fait suite au départ d'Ileana Sonnabend de Paris, est l'occasion d'une avancée fulgurante dans la carrière de Templon qui, en l'espace de quelques années, devient

l'un des plus puissants galeristes parisiens (p. 26). Il est alors amené à présenter à Paris certaines des figures les plus importantes du marché de l'art international : Andy Warhol, Richard Serra, Frank Stella, Donald Judd, Claes Oldenburg, Julian Schnabel, Robert Rauschenberg, Francesco Clemente... Au même moment, Templon noue également des liens avec d'importants galeristes allemands dont il se fait, là encore, le relais : Konrad Fischer, Hans Strelow, Rudolf Zwirner, Michael Werner.

- 3 Au fond, plus que comme un découvreur d'artistes, qu'il n'est pas (ce qu'il reconnaît, p. 343), Templon apparaît tout au long de l'ouvrage comme une sorte de distributeur parisien d'œuvres produites ailleurs, notamment aux États-Unis (p. 191, p. 257-258). Après la mort de Castelli, Templon qui ne peut plus compter sur ses réseaux, cherche à créer de nouveaux partenariats, ce qui ne marche pas toujours, comme en témoigne ses échecs auprès de Gagosian (p. 320). Sa nouvelle orientation consiste alors de plus en plus à reprendre des artistes à des galeries plus petites ou d'autres en deuxième partie de carrière (p. 297). La galerie prend progressivement une nouvelle tonalité, moins marquée par l'art contemporain américain et davantage par les artistes du « retour à la peinture » et leurs héritiers.
- 4 Là où Templon innove le plus, c'est dans son positionnement. Traditionnellement, les galeries de premier marché exposent des artistes qu'elles sont les premières à représenter et celles de second marché – dont les maisons de ventes aux enchères font partie – se consacrent à la revente d'artistes souvent décédés. Templon se situe entre les deux. Il expose des artistes vivants, mais qui sont représentés par d'autres galeries et qu'il n'a pas découverts. Cela lui permet de minimiser les risques et c'est aussi une manière de reconnaître qu'il n'a pas de conviction ou de ligne à défendre (ce qu'il dit lui-même, p. 206). On comprend ainsi assez bien qu'il suscite quelques réactions négatives de la part d'artistes, ce qui est évoqué rapidement à propos de Donald Judd, Carl Andre, Karel Appel ou François Rouan.
- 5 La position de Daniel Templon n'est pas exempte de contradictions. Il se présente comme un partisan de l'ultralibéralisme, adversaire de l'intervention de l'État dans le champ de la culture, ce dont témoignent ses liens avec un certain nombre de figures de la droite française (notamment Jacques Toubon). Simultanément, il ne cesse de se plaindre du manque de financement public pour son projet de fondation (p. 280) ou du manque d'achats de la part des musées et il intrigue même auprès d'un ministre pour faire avancer un projet de Thomas Krens dont Dominique Bozo, à l'époque directeur du MNAM, ne veut pas (p. 108). La contradiction la plus intéressante réside sans doute dans la manière dont il déplore la diminution de la place de l'art français sur la scène internationale, alors qu'il n'a rien fait pour l'y défendre, bien au contraire, préférant apparaître comme importateur d'œuvres produites sur les marchés américain ou allemand (p. 278).
- 6 La position de Julie Verlaine, en tant qu'universitaire, n'a pas dû être facile à tenir lors de la rédaction. Parfois, elle se distancie de son objet d'étude et s'en remet à une description aussi factuelle que possible des événements ; certains passages sont d'ailleurs très justes dans leur description du système de l'art (p. 374). Il arrive néanmoins que l'historienne adopte un point de vue moins critique, cédant à l'attrait de son objet et reprenant des formulations de dossiers de presse, faisant presque preuve de complaisance (p. 334), utilisant parfois le langage de la critique d'art pour décrire certaines œuvres ou expositions (p. 162-170). Enfin, on sent tout de même entre

les lignes une forme d'empathie vis-à-vis de Daniel Templon (p. 115, p. 302). De ce point de vue, le livre apparaît parfois comme ayant été écrit à quatre mains.