

Léo Castelli

Propos d'un grand marchand

Bernard Paquet

Volume 39, Number 157, Winter 1994–1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53483ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Paquet, B. (1994). Léo Castelli : propos d'un grand marchand. *Vie des Arts*, 39(157), 36–39.

LÉO CASTELLI

PROPOS

D'UN GRAND MARCHAND

Bernard Paquet

■ Léo Castelli domine l'art contemporain marchand depuis trente ans. Profitant du passage à Montréal du célèbre galeriste new-yorkais, notre collaborateur Bernard Paquet s'est entretenu avec lui. Ses propos et ses jugements sont souvent catégoriques. En tout cas, ils n'engagent que lui-même.



Léo Castelli et Roy Lichtenstein devant une œuvre de Roy Lichtenstein.
Photos N/B : © Christine Guest MBAM



Léo Castelli devant une œuvre de Roy Lichtenstein

VA. : *Monsieur Castelli, vous avez débuté avec des artistes qui sont aujourd'hui parmi les grands de l'histoire de l'art contemporain. Pouvez-vous nous retracer l'historique de ces rencontres ?*

L.C. : J'ai lancé ma galerie à New York, en 1957. J'ai découvert, si on peut dire, à ce moment-là des artistes très importants : Rauschenberg, Johns, Twombly et puis, après, Lichtenstein. Ils succédaient à ce grand mouvement qu'était l'expressionnisme abstrait dont les imitateurs ne faisaient, d'ailleurs, rien d'original. Si j'ai décelé à cette époque des choses avec plus de discernement que les autres, je le dois à Duchamp. Ce dernier a eu une très grande influence sur ma formation et m'a fait comprendre que ce qui était important dans l'art, depuis les pyramides, c'était d'avoir de l'audace, toujours de l'audace, rien que de l'audace.

VA. : *Faites vous allusion à l'idée de nouveauté ?*

L.C. : Il ne s'agit pas tant de nouveauté – terme que je déteste – que de développement. Face à ses précédés-

seurs, un artiste se demande comment il peut s'inspirer de leur travail, sans les imiter, pour faire quelque chose de nouveau en relation avec son temps, car l'art est basé sur la vie du moment. On ne peut pas continuer à peindre comme les impressionnistes, les cubistes ou les surréalistes pour la simple raison qu'ils appartenaient à des époques différentes de la nôtre. Les conditions sociales, politiques du moment ont une très grande influence sur l'art. L'artiste original ne recherche pas la nouveauté mais vise plutôt à se démarquer du passé en reflétant dans son travail les impacts du monde dans lequel il vit. C'est cela qui est important. Ce n'est plus possible de continuer à peindre comme Velasquez ou Picasso parce que cela ne correspond plus à la vie contemporaine qui est d'ailleurs curieusement très différente dans chaque pays.

VA. : *L'art peut-il alors s'internationaliser ?*

L.C. : On a l'impression que l'art est devenu très universel mais tel n'est pas le cas. Montréal, à cet égard, est déjà différente de Toronto où j'étais voilà deux

jours. Il y a aussi la langue qui conditionne les développements existants. Nous sommes toujours liés aux traditions du pays où nous vivons. Les artistes américains font de l'art américain. Ceux de pays comme l'Allemagne, la France ou l'Angleterre produisent un art qui a ses propres tendances, disons, locales, et ce, malgré l'influence américaine.

JE N'AI JAMAIS PENSÉ EN TERME DE MARCHÉ DE L'ART !

VA. : *Il y aurait, comme certains l'affirment, un réseau international faisant circuler les mêmes artistes, les mêmes expositions dans différents pays. Ne serait-ce pas plutôt cela l'art international ?*

L.C. : Évidemment, l'art qui est important circule beaucoup. Le résultat de tous ces échanges est que les artistes d'un pays donné ont l'occasion de s'intéresser à ce qu'un Lichtenstein ou un Johns peuvent faire sans pour autant copier leur travail. Quand il y a imitation, cela n'a aucun intérêt. Il s'agit donc,

**PORTRAIT
D'UN GRAND MARCHAND**

Né à Trieste, en 1907, Léo Castelli arrive à Paris, en 1937, pour travailler dans une banque italienne. Il rencontre le marchand René Drouin avec lequel il fait ses premières tentatives d'exposition. Poussé par la guerre, il débarque à New York, en 1941, où il fréquente les surréalistes. Enrôlé dans l'armée américaine, en 1943, il découvre, en 1945, chez Drouin, à Paris, Dubuffet, Kandinsky, Fautrier, Staël. Il organise sa première exposition, en 1950, à New York sous le titre *Young painters in the US and France*.

En 1951, le 9th Street Show présentant, entre autres, des œuvres de Pollock, Kline, De Kooning et Rothko attire l'attention des musées peu avant sa rencontre avec Rauschenberg. Par la suite, des noms aussi connus que Johns, Stella, Lichtenstein, Warhol, Rosenquist, Oldenburg, Serra, Flavin, Ryman, Nauman et Koons viendront s'ajouter à son palmarès d'entrepreneur de l'art et de « découvreur d'artistes ».

pour ces artistes, d'absorber ce qu'ils voient afin de l'adapter au climat social de leur propre pays.

VA. : *Revenons à l'idée de nouveauté. Comment voyez-vous l'insistance des critiques d'art à mettre régulièrement de l'avant des dénominations fortement associées à l'idée de nouveauté?*

L.C. : Vous faites allusion, je crois, au marché de l'art. Tout ce que j'ai fait dès le début n'était pas fondé sur l'idée de marché mais plutôt sur la notion de développement de nouveaux mouvements. Au diable le marché! Si je devais dépenser de l'argent — que je n'avais pas — pour faire connaître un artiste qui me semblait important, eh bien, je le faisais. Je n'ai jamais pensé en terme de marché de l'art.

VA. : *Mais vous avez toujours été lucide face aux réalités matérielles, contrairement au marchand René Drouin que vous aviez connu en France avant la guerre et qui, selon vos*

propres termes, était « trop poète et pas assez attaché aux réalités »⁽¹⁾.

L.C. : Je l'ai connu en commençant ma carrière à Paris, dans les années trente. Malheureusement, nous étions des idéalistes. Nous pensions à l'art comme l'on pense à une discipline. Nous avions, du moins à cette époque, perdu la partie, tout simplement parce qu'à défaut d'être commerçants, nous étions poètes. Je viens pourtant d'une famille de banquiers. Mais cela n'a jamais joué un grand rôle car ce que je faisais, et ce que j'ai fait par la suite, semblait toujours absurde du point de vue économique. Mon comptable me disait « tu ne peux pas gagner ta vie comme ça ». Pourtant, ce dernier a dû, un jour, reconnaître que j'avais bel et bien gagné beaucoup d'argent, ce qui me permettait de poursuivre mon activité qui était celle de faire connaître des artistes importants. La personne qui m'a énormément aidé dans cette tâche n'est nulle autre que mon ex-femme, Iléana Sonnabend.

**ON NE PEUT
ABSOLUMENT PAS
FABRIQUER
UN ARTISTE**

VA. : *Y a-t-il vraiment un problème à associer art et argent?*

L.C. : Effectivement, j'ai toujours trouvé qu'il était difficile pour un gentilhomme engagé dans un domaine aussi important que l'art d'être préoccupé par des questions d'argent. Mais j'ai découvert que cela était possible. Je me suis dit qu'il fallait considérer ce métier comme un pari.

VA. : *Alors peut-on parler de pari lorsqu'il s'agit de « fabriquer » un artiste?*

L.C. : On ne peut absolument pas fabriquer un artiste. La renommée d'un artiste se fonde sur ce qu'on appelle un consensus. Cela commence par la fréquentation de critiques que l'on apprécie, la rencontre de directeurs de musées, de collectionneurs. On parle



Léo Castelli et Louise Déry
(conservatrice de l'art
contemporain au Musée des
beaux-arts de Montréal)

d'un artiste et tout le monde s'accorde sur l'importance de son travail. Quand le consensus existe, on peut le développer, le faire *voyager*. Il y a beaucoup de travail d'écriture et d'expositions pour affermir cette idée. Nul ne peut le fabriquer seul.

VA. : *Vous avez découvert Jasper Johns qui travaillait à côté de l'atelier de Rauschenberg?*

L.C. : Je ne l'ai pas découvert! Il existait déjà.

VA. : *Mais à l'époque où vous avez vu les œuvres de Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol, Rosenquist, Oldenburg, aviez-vous l'intuition de découvrir quelque chose d'audacieux. Quelque chose de typiquement américain?*

L.C. : Au contraire. Il s'agit d'une direction que l'art avait prise en Amérique sous l'influence de Duchamp. Il était vraiment le grand maître qui a inspiré tous ces artistes. L'élément qui unit les artistes importants et originaux que j'ai représentés est le grand geste de Duchamp. Sans ce dernier, l'art n'aurait pas été le même malgré l'existence de mouvements comme le cubisme, le surréalisme et l'art abstrait de Kandinsky ou de Mondrian.

VA. : *Vous avez, dès le départ, défendu la peinture pour ensuite soutenir le minimalisme, l'art conceptuel et la sculpture. Comment avez-vous perçu le retour en force de la peinture au début des années 80?*

L.C. : La *Transavanguardia* et l'arrivée des peintres allemands sur la scène internationale furent très importants. Tout-à-coup, on a eu la sensation que la domination de l'art américain était finie. On a toutefois rapidement absorbé ces deux mouvements et recommencé avec quelques artistes découverts par Iléana Sonnabend. Je pense, entre autres, à Jeff Koons, héritier de Warhol, qui utilise abondamment les procédés médiatiques et à Kiki Smith qui a récemment provoqué un scandale à l'Aperto de

Venise. Il y a aussi Janine Antoni et Charles Ray qui semblent continuer la tradition de Duchamp d'une façon importante.

VA. : *Parlons du Canada. L'intervention de l'état dans le développement de l'art est très importante. Qu'en pensez-vous?*

L.C. : Toute aide du gouvernement est utile jusqu'à un certain point au-delà duquel elle peut devenir nuisible, surtout si les subventions sont chauvines et excluent l'art qui vient de l'autre bout du monde.

AU CANADA, JE NE VOIS AUCUN ARTISTE D'IMPORTANCE MONDIALE QUI PUISSE ÉMERGER

VA. : *De New-York, comment percevez-vous l'art qui se fait ici?*

L.C. : Il y a une curieuse absence de contact entre le Canada et les États-Unis qui me surprend toujours. J'étais à Toronto voilà quelques jours dans cette ville qui me semble être d'essence radicalement américaine et où je vais rarement. Il y a là l'entreprise extraordinaire d'une femme qui s'appelle Idessa Hendenez. Elle a son musée privé et choisit elle-même ses artistes, ce qui me semble un peu limité. Nous sommes, aux États-Unis, vraiment surpris de cela. À Montréal, le Musée des beaux-arts a une activité internationale extraordinaire. La qualité de certaines expositions atteint les niveaux les plus élevés. J'aimerais quand même qu'il y ait plus de contact avec le Canada. J'avais déjà fait une tentative en m'associant à une galerie canadienne pendant un certain temps. Tout semblait bien fonctionner et puis les choses se sont gâtées. Cette galerie s'est tournée exclusivement vers l'art qui se fait au Canada, réaction au demeurant naturelle et juste.

VA. : *Dans quelle mesure les pouvoirs politiques et économiques du*

Canada influencent-ils, selon vous, le cours de l'histoire artistique nationale?

L.C. : Peut-être qu'un pays doté d'un pouvoir limité aurait de la difficulté à promouvoir un art, fût-il important. Au Canada, il y a quelques bons artistes mais je ne vois aucun artiste d'une importance mondiale qui puisse émerger.

VA. : *Et ailleurs, dans le monde?*

L.C. : Le Japon, malgré sa puissance économique, n'a pas encore produit d'artiste remarquable. En Allemagne, rien de bien significatif ne s'est passé depuis la vague néo-expressionniste. En France, Boltansky, Jean-Pierre Reynaud, Daniel Buren ont une activité importante. L'Espagne, pour sa part, offre des avenues pleines de promesses. Un nom comme celui de Barcelo est à retenir. Chez nous, Bruce Nauman offre avec son travail des perspectives intéressantes. Il a été très fort en vidéo. Je n'ai vu aucun autre artiste ayant vraiment compris l'utilisation de ce médium. Même Bill Viola n'a pas saisi l'essence de cette technique difficile. Quant à l'art de l'ordinateur...évidemment, on peut tout employer...il faut voir le résultat.

VA. : *Et les projets d'avenir?*

L.C. : Je voudrais une installation de l'artiste Barbara Blum dont j'ai vu le travail à Venise. Mon but est de montrer de jeunes artistes grâce à un système de coopération avec d'autres galeries. Quand je vois le travail d'un artiste qui s'inscrit dans mon optique, je tiens à le montrer sans l'enlever à sa galerie. On peut de moins en moins dire que l'on représente un artiste car ils sont maintenant très mobiles. Une situation comme la mienne où je représente Lichtenstein depuis 30 ans et Johns depuis 35 ans est plutôt rare maintenant. Les choses ont changé. Le système des galeries d'art tel qu'il était avant et après la guerre, je crois, n'existe plus. □

(1) Voir Claude Berri, *Claude Berri rencontre meets Léo Castelli*, Paris, Ann Hindy, © 1990.