

Daniel Cordier, collectionneur et mécène

In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire. N°29, janvier-mars 1991. pp. 83-85.

Citer ce document / Cite this document :

Fouilloux Étienne. Daniel Cordier, collectionneur et mécène. In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire. N°29, janvier-mars 1991. pp. 83-85.

doi : 10.3406/xxs.1991.2342

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1991_num_29_1_2342

IMAGES ET SONS

DANIEL CORDIER,
COLLECTIONNEUR ET MÉCÈNE

La donation que Daniel Cordier vient de faire au Musée national d'art moderne est un événement culturel qui intéresse l'historien à plus d'un titre. Elle permet en effet d'évoquer simultanément l'itinéraire d'un amateur d'art parisien, ses liens originaux avec l'institution muséale et, bien sûr, l'histoire de la production artistique du dernier demi-siècle¹.

Aujourd'hui connu des historiens comme biographe décapant de Jean Moulin, Daniel Cordier l'était, auparavant, des milieux gravitant autour de la création contemporaine. Il nous explique lui-même comment les aléas d'une traversée de l'Espagne franquiste ont rendu possible, au printemps 1944, son coup de foudre artistique devant les chefs-d'œuvres du Prado. Aussi ce jeune bourgeois sans profession définie commence-t-il à produire, peu après la Libération et sous l'influence du peintre Jean Dewasne, des reliefs peints d'allure géométrique. Ces recherches personnelles feront long feu, mais pas sa passion d'acheteur, malgré des moyens limités. Le désir de faire mieux connaître les artistes qu'il apprécie va jusqu'au pari que constitue l'ouverture d'une galerie en 1956. Cordier arrive en effet un peu tard sur le marché parisien pourtant en pleine expan-

sion. L'aventure dure près de huit ans, au terme desquels il jette l'éponge pour des motifs où la crise passagère de 1962 le dispute aux considérations personnelles. Jalonnée par vingt-neuf expositions particulières, elle lui permet néanmoins d'affirmer sa ligne en dehors des courants dominants de l'abstraction, lyrique ou géométrique. A tel point qu'il lui faut expliquer pourquoi il accroche Dewasne, l'ami de la première heure : n'a-t-il pas « baroquisé » la géométrie² ? Quatre autres créateurs qui reviennent trois fois, eux aussi, sur ses cimaises définissent cette ligne : Dado, Dubuffet, Matta et Réquichot.

Mais une expérience de galeriste à conviction, dans le Paris des années 1950-1960, n'épuise pas l'activité artistique de Daniel Cordier. Ainsi se tourne-t-il précocement vers les Etats-Unis, en témoin vigilant de l'inversion majeure des courants d'échange esthétique au bénéfice de New York. Son itinéraire est jusque-là tout à fait représentatif d'une époque³.

Ce qui l'est moins, c'est sa révérence quasi religieuse envers le musée qui le conduit à entretenir des rapports inhabituels, pour un collectionneur, avec certains responsables des grandes institutions publiques. Ce compagnonnage lui vaut, par exemple, de rejoindre l'équipe organisatrice de l'exposition « Douze ans d'art contemporain en France », dite exposition-Pompidou par ses détracteurs : nous sommes quatre ans après la

1. *Donation Daniel Cordier. Le regard d'un amateur*, Centre Georges Pompidou, Collections du Musée national d'art moderne, 1989, 536 p. Cet ouvrage richement illustré a fait office de catalogue, sans numérotation des œuvres, pour l'exposition du même nom, présentée par le Centre en 1989-1990.

2. *Ibid.*, p. 150.

3. Voir Étienne Fouilloux, « Peintures en France, 1945-1960 », *L'ingtième siècle. Revue d'histoire*, 6, avril-juin 1985, p. 67-73.

tourmente qu'a été mai 1968 dans les milieux artistiques¹. Or il s'agit d'une manifestation de prestige où, pour la première fois, les principales tendances de la production plastique contemporaine sont offertes à un large public. Daniel Cordier devient ensuite membre de la commission d'acquisition du Musée national d'art moderne. Il découvre alors les lacunes de celui-ci. Cette fréquentation renforce l'idée non seulement d'une donation, mais d'achats explicitement destinés à compléter les collections du Musée par des œuvres qui ne figuraient pas dans la collection Cordier. Donation mûrement réfléchie donc, assez différente des donations classiques, et a fortiori des musées construits autour d'une collection. L'histoire des musées et du mécénat retiendra sans aucun doute l'épisode.

Reste à évoquer l'essentiel, c'est-à-dire le contenu de la donation. Notons-en tout d'abord l'importance quantitative : ce sont plus de cinq cents œuvres qui entrent au Musée national d'art moderne grâce à Daniel Cordier. A l'image de la collection, cette profusion n'est cependant pas éparpillement : Dado, Gabritschewsky ou Michaux ont droit à de véritables expositions personnelles dans l'exposition. La continuité avec l'écurie de la galerie Cordier est certaine : le collectionneur achetait les œuvres de ceux que vendait le marchand. Dado, Dubuffet, Fahlström, Gabritschewsky, Michaud et Réquichot : les artistes les mieux représentés dans la donation ont tous été exposés par Cordier. Mais le don excède de beaucoup ce groupe central, puisque soixante-six créateurs différents y sont inégalement représentés : Arman, Chassac, Hantaï, Kermarrec, Le Gac, Raynaud, Tinguely, Zeimert et tant d'autres. La panoplie est surtout française, malgré la présence d'Allemands, de Scandinaves et bien sûr d'Américains : Morris, Nevelson, Rauschenberg ou Simonds. L'éventail chronologique est large, du mineur spirite Le-

sage, né en 1876, au peintre Robert Combas, de quatre-vingts ans son cadet. Mais Daniel Cordier, né lui-même en 1920, a retenu en priorité des artistes de sa génération, celle de 1925, artistes dont il a pu suivre l'évolution dans le Paris du second après-guerre. Si les anciens, d'avant 1914, sont assez bien servis eux aussi, on sent chez Cordier plus d'hésitation devant l'éclatement plastique des années 1960 et suivantes : exception faite de Combas, aucune des étoiles du panthéon artistique actuel ne l'a tenté. Partagerait-il peu ou prou, dès 1964, les doutes du public « quant au sérieux des expériences esthétiques développées ces dernières années »² ?

L'homogénéité est d'ailleurs un des traits caractéristiques de la donation. Seuls échappent à la ligne Cordier l'initiateur Dewasne, auquel le donateur est resté fidèle depuis 1946, date de l'achat du premier numéro de la collection, et Viallat, de Supports-Surfaces, retenu plus pour ses nœuds et épissures que pour ses grandes toiles flottantes. La donation se définit nettement par ses exclusions : Daniel Cordier n'éprouve aucun goût pour les abstractions endurcies, quelles qu'elles soient, ni pour les figurations narratives, critiques ou hyperréalistes. Il se complaît dans un champ autre, digne d'une double définition positive, iconographique et technique.

Lui-même ou ses amis invoquent un « art de rupture », volontiers « libertaire » et produit par des « marginaux », ces « irréguliers de l'art » chers à Dubuffet, que Cordier considère comme « le seul génie artistique de la deuxième moitié du 20^e siècle »³. « Les derniers de la classe, les insoumis, les solitaires » concoctent un art de « sédition et d'inquiétude », voire un art d'« agression, dont le ressort apparent ou caché est l'érotisme, qui reste le ferment le plus énergique de la conscience »⁴. Dépouillons ce discours de sa coutumière emphase : quel collection-

1. Il a fait le choix de textes « Les expositions et la critique en 1960 », catalogue, Paris, 1972, p. 21-47.

2. *Donation Daniel Cordier, op. cit.*, p. 532.

3. *Ibid.*, p. 18.

4. *Ibid.*, p. 9, 18 et 495.

neur se vanterait d'avoir choisi délibérément les vedettes de son époque ? D'autant que la marginalité de l'équipe Cordier est relative : lui-même a probablement usé de son influence pour faire reconnaître les siens, quand il en a trouvé l'occasion. Dado et Réquichot par exemple, qu'il estime mal aimés, figuraient de façon plus qu'honorable à l'exposition-Pompidou ; il n'y est sans doute pas pour rien. De manière moins imagée, on peut voir dans cette équipe la rencontre de familiers ou héritiers du sur-réalisme, dont la galerie a abrité la dernière exposition internationale en 1959, avec les « compagnons de l'art brut » inventés par Dubuffet. Tous apparaissent plus ou moins visionnaires dans l'exploration des rêves et pulsions de l'humanité. Nul n'est plus représentatif d'une telle option qu'Eugène Gabrishchevsky, généticien russe de grand avenir et artiste de raccroc, après son internement pour schizophrénie en 1929.

Mais cet univers grouillant de formes totémiques, torturées ou libidineuses s'accommode mal, sur le plan technique, des manières traditionnelles : une peinture propre et lisse, notamment. Des reliquaires empâtés de Réquichot aux assemblages de bois récupéré par Nevelson, en passant par les cuirs et étoffes de Kalinovski ou les tableaux-stèles de Bettencourt, on trouve dans la donation toutes les variétés de collages pour tous les matériaux. La matière sert ainsi de véhicule à une approche fantasque et plutôt pessimiste du temps de la croissance. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre l'encouragement de Cordier aux « nouveaux réalistes » européens ou au pop' art américain, allègres contempteurs du monde des objets, des « choses ». C'est en ce sens, et plus que par ses choix précis, qu'il se trouvait à contre-courant... vers 1960. Car on aura vite compris que tels choix s'accordent mieux à notre temps d'après crise, profondément imprégné de considérations moroses sur la précarité de nos modes de vie. L'homogénéité anticipatrice de la donation tranche, par la vigueur de ses

convictions esthétiques, sur les pots-pourris de l'éclectisme actuel.

Malheureusement, nous n'en verrons plus, au mieux, que des bijoux sortis de leur contexte. On peut d'ailleurs se demander, vu l'exigüité des surfaces d'exposition du Musée national d'art moderne, comment celui-ci fera pour les intégrer à ses collections permanentes, selon le vœu du donateur ; d'autant que les petits formats abondent. Il lui faudra pourtant bien respecter les intentions de Daniel Cordier en renforçant l'accrochage de ceux qu'il pense mal servis : parmi ses élus, seul Dubuffet figure déjà au tableau d'honneur du Musée. Mais les autres ? L'impressionnante donation Cordier réussira-t-elle à corriger des lacunes dont conviennent les conservateurs, au prix d'un sérieux remaniement ? A suivre donc, pour savoir si, dans la France d'aujourd'hui, une donation aussi volontariste peut faire bouger l'institution muséale.

Etienne Fouilloux

LE CINÉMA SOVIÉTIQUE À L'HEURE DE LA PERESTROÏKA

« L'emblème du cinéma soviétique contemporain pourrait être composé d'une femme nue fumant de la marijuana devant un portrait de Staline. » Ce n'est certes pas un éloge aux yeux des *Nouvelles de Moscou*¹ qui évoquent ainsi ironiquement le contenu du cinéma d'aujourd'hui et en dressent un bilan affligeant. Comment expliquer qu'après la réhabilitation de nombreux films, l'abolition de toute censure, l'acquisition de leur autonomie et de leur liberté de création, les cinéastes soviétiques ne produisent plus, ou peu, de chefs-d'œuvre ? Ce paradoxe est-il dû à une mutation de la société ou à une crise du cinéma ?

1. 3 décembre 1989.