HAL
open science

L'art contemporain ou le fétichisme du lucre

Marine Crubilé

To cite this version:

Marine Crubilé. L'art contemporain ou le fétichisme du lucre. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2018. Français. NNT : 2018BOR30009 . tel-01827296

HAL Id: tel-01827296

https://theses.hal.science/tel-01827296v1

Submitted on 2 Jul 2018

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.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « ARTS ET SCIENCE DE L'ART »

MICA EA4426

L'art contemporain ou le fétichisme du lucre

Présentée et soutenue publiquement le 1er juin 2018 par

Marine CRUBILÉ

Sous la direction de Bernard Lafargue

Membres du jury

M. Alain CHAREYRE-MÉJAN, Professeur des Universités, Esthétique, Université Aix-Marseille. (Rapporteur)

M. Jacinto LAGEIRA, Professeur des Universités, Esthétique, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. (Rapporteur)

Mme. Mylène DUC, Professeure d'Esthétique, Expert, Université Montpellier 3.

M. Pierre CABROL, Professeur de Droit, Expert, IUT Bordeaux Montaigne.

Image de couverture : Vincent Gicquel*, Attraction*, huile sur toile, 190 x 140 cm, 2017.

REMERCIEMENTS

Je souhaite exprimer toute ma gratitude à mon Directeur de thèse Bernard Lafargue, qui a fait preuve à mon égard d'un soutien indéfectible et sans qui cette thèse n'aurait jamais vu le jour.

Je remercie aussi les membres du jury d'avoir bien voulu me consacrer une part de leur précieux temps et de leur attention éclairée.

Ma reconnaissance va également

- A Florence Cathiard et à Christophe et Laurence Cadu-Narquet, pour m'avoir fait découvrir leurs collections, pour la gentillesse de leur accueil et le temps qu'ils m'ont consacré
- A l'artiste Vincent Gicquel pour la passion qu'il a mise dans nos échanges, ainsi que pour m'avoir fait partager sa démarche de création
- A ma famille, mes amis, mes collègues, la bande à Picsou et mimi pour leur patience, leur compréhension et leur soutien
- Un haut et chaleureux merci, à Danièle, Pierre, Raphaël et Sandrine.

Mes plus vifs remerciements vont

- A Nicolas, pour sa présence et son soutien précieux
- A mes parents et grands-parents qui m'ont donné le goût du travail, la volonté pour affronter les combats de la vie et finaliser cette aventure intellectuelle.

« Seulement en créateurs ! — Voici ce qui m'a coûté et ne cesse de me coûter les plus grands efforts : me rendre compte que la manière dont on nomme les choses compte indiciblement plus que ce qu'elles sont. La réputation, le nom et l'apparence, le crédit, la mesure et le poids usuel d'une chose — à l'origine le plus souvent une erreur et une décision arbitraire jetée sur les choses comme un vêtement, et totalement étrangère à son essence et même à sa peau —, à la faveur de la croyance qu'on leur accorde et de leur croissance de génération en génération, prennent en quelque sorte racine dans la chose et s'y incarnent progressivement pour devenir son corps même : l'apparence initiale finit presque toujours par se transformer en essence et agit comme essence ! Quel fou serait l'homme qui prétendrait qu'il suffit de montrer cette origine et cette enveloppe nébuleuse d'illusion pour anéantir le monde que l'on tient pour essentiel, la soi-disant « réalité » ! C'est seulement en créateur que nous pouvons anéantir ! — Mais n'oublions pas non plus ceci : il suffit de créer de nouveaux noms, appréciations et vraisemblances pour créer à la longue de nouvelles « choses ». »

Friedrich Nietzsche, Le Gai savoir, 58[1].

[1] Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, Présentation et traduction par Patrick Wolting, GF Flammarion, Paris, 1997, pp. 112-113.

Introduction

L'accroissement, en apparence sans fin, du prix des œuvres d'art peut assurément sidérer[2] certains de ceux qui contribuent à cette fuite en avant et fasciner ceux qui n'en sont que simples spectateurs. Quoi de plus vertigineux à l'heure actuelle que les prix de certaines œuvres d'art contemporain ? Ils battent tous les records. Comme l'obsessionnel du jeu ne peut se passer de miser, le collectionneur d'art ne peut se dispenser d'acheter : symphonie enivrante, « métamonétaire », d'adjudications qui dépassent toutes les attentes, un record chassant l'autre, toujours un ton plus haut[3].

Observons ici en préalable que, si une œuvre d'art peut avoir une valeur, avec diverses acceptions du terme[4], l'art n'a pas fondamentalement de valeur quantifiable sur un plan matériel. Plastiques et esthétiques, ses valeurs relèvent de l'immatériel. Ajoutons que, si ces différentes sortes de valeurs tissent entre elles des liens complexes et sans cesse changeants, l'intérêt croissant du grand public pour les œuvres à très forte valeur marchande, ainsi que l'appétence de certains collectionneurs vivants pour la notoriété, en lien avec une surexposition médiatique de ces phénomènes, ne doivent pas faire oublier le caractère essentiel de la part immatérielle irréductible de l'œuvre d'art[5].

---

[2] Au sens premier du terme.

[3] En mai 2018, Christie's dispersera à New York, la collection de Peggy et David Rockefeller, l'estimation de 600 millions de dollars pour l'ensemble laisse augurer un résultat jamais atteint.

[4] Esthétique, économique, sociale, *etc.*

[5] « Le monde de l'art étant aussi un marché, un flux de capitaux, un réseau de spéculations, un système économique globalisé et une œuvre d'art ayant aussi une valeur marchande, ce qui est absolument vrai, il ne faudrait pas en conclure que la valeur esthétique et artistique de ladite œuvre est contenue dans cette valeur marchande, ce qui est absolument faux » ; Jacinto Lageira, *D'esthétique dévaluée,* colloque *Vers une nouvelle économie pour l'art,* 24 et 25 mars 2011, Saline Royale d'Arc-et-Senans, p. 8.

La notion complexe de valeur de l'œuvre d'art recouvre plus précisément, au-delà de ses dimensions plastiques essentielles[6], des aspects divers de reconnaissance (valeur sociale) et de profit (valeur économique), qui en paraissent aujourd'hui difficilement dissociables. En novembre 2013, le *Balloon Dog* orange[7] atteint l'enchère la plus élevée jamais obtenue pour une œuvre d'un artiste vivant né après 1945, soit 58,4 millions de dollars. Son auteur, Jeff Koons, devient la nouvelle star éphémère du marché de l'art contemporain[8], son record suscitant l'admiration, voire l'envie, de milliers d'individus ordinairement indifférents à l'art.

Six siècles avant notre ère, Crésus[9], roi de Lydie, faisait frapper à son nom la première pièce d'or connue, la créséide[10], immédiatement objet de bien des convoitises. Vingt-six siècles plus tard, le « métal jaune », ou son équivalent pictural, est toujours sujet, sinon de vénération[11], du moins de désir. Son odeur singulière mène le monde sur une voie pavée d'un matérialisme conduisant à croire, en toute conscience, que l'homme se définit par ce qu'il possède et non par ce qu'il est[12] !

La question n'est pas ici de porter un jugement critique sur cette évolution. Cela a déjà été fait par les artistes eux-mêmes. « La mise en question de l'art, dans et par l'art, est allée de pair, au cours des années soixante et particulièrement en 1968, avec la contestation de l'œuvre et la dénonciation de l'argent[13] », nous rappelle Raymonde Moulin. Elégante ironie avec laquelle Yves Klein stigmatise l'absurdité de l'accumulation de richesses en troquant des « zones de sensibilité picturale immatérielle[14] » contre de la vulgaire poudre d'or avant d'officier en dispersant celle-ci en mer.

---

[6] Au sens de primordiales.

[7] Sculpture en acier poli coloré imitant un ballon de baudruche de 3 mètres de haut.

[8] Pour les artistes vivants nés avant 1945, le record est détenu par *Domplatz Mailand*, toile figurative de Gerhard Richter exécutée en 1968, qui avait atteint en mai 2013, chez Sotheby's à New York, 37,1 millions de dollars.

[9] (651 - 541 av. J.-C.).

[10] Il existe, en fait, des créséides en or et des créséides en argent. Les monnaies antérieures étaient en électrum, qui est un alliage d'or et d'argent que charriait naturellement le fleuve Pactole.

[11] L'Ancien Testament, par exemple, l'associe, à travers la référence au *Veau d'or,* à la dénonciation de l'idolâtrie.

[12] Par la valeur de ce qui lui appartient et non par les valeurs qui sont les siennes.

[13] Raymonde Moulin, *De la valeur de l'œuvre d'art,* recueil d'articles, Flammarion, Paris, 1995, p. 107.

[14] L'une de ces opérations, faisant intervenir l'écrivain Dino Buzzati, a été matérialisée en 1962 par la réalisation de photographies, dont un exemplaire est encore conservé dans les Archives Klein à Paris.

Percutante fraternisation, tranchant, l'air de rien, et la pauvreté des relations humaines[15] et la vénalité du quotidien, que celle d'Orlan accordant ses baisers à qui veut bien s'acquitter envers elle du versement d'une modeste obole de cinq francs[16] ! Féroce dénonciation d'un Jean Dubuffet sonnant l'hallali contre la malheureuse notion de culture, vantant l'existence d'une « collusion (de la culture) avec le commerce des œuvres d'art, les marchands s'appliquant, pour leur profit, à obtenir des prix élevés, lesquels sont ensuite générateurs de prestige[17] », c'est-à-dire de reconnaissance sociale.

Nul besoin d'ajouter à ces dénonciations aussi efficientes qu'inventives. Cette recherche relève d'autres registres. Elle s'inscrit dans ceux de la perception, de l'appréhension et de la compréhension. Quelle est, plus précisément, son ambition ? Il s'agit, pour commencer, d'identifier les tenants et les aboutissants d'une évolution qui a fait la part belle à la valeur marchande de l'œuvre[18]. Il est aussi question de rechercher les causes de cette évolution, démarche qui contribuera à la réflexion, toujours d'actualité, sur la mesure de l'art en tant que fait social. Il s'agit, enfin, et c'est là le cœur de la démarche d'interroger la relation entre valeur marchande et valeur esthétique.

L'approche de la question se veut transversale. Elle se fera à partir de l'étude du travail des artistes, de l'analyse de leurs motivations, de l'examen de celles d'autres acteurs du monde de l'art, notamment des collectionneurs, et d'une expertise du marché de l'art. Forgée au feu de l'approche esthétique, elle s'autorisera, sans réserve ni à priori, des emprunts à d'autres disciplines : droit ; économie, sciences politiques, sociologie, *etc.*

L'art contemporain s'inscrit, depuis la seconde moitié du vingtième siècle, dans le registre du paradoxe. Alors que la presse s'extasie lorsqu'une œuvre atteint des sommets financiers lors d'une vente aux enchères publiques[19] ; alors que certaines expositions attirent des dizaines de milliers, voire des centaines de milliers de visiteurs[20], des voix critiques se font entendre[21]. Elles dénoncent, sinon la mort de l'art

---

[15] Sans parler des inégalités entre hommes et femmes qui constituent l'une des préoccupations constantes de l'artiste.

[16] Orlan, *Le baiser de l'artiste*, Paris, 1977.

[17] Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture,* les éditions de Minuit, 1986, 124 pages, pp. 34-35.

[18] Dans la perspective d'anticiper sur son devenir probable.

[19] La toile *Untitled*, de Jean-Michel Basquiat, vendue 19 000 dollars en 1984, qui représente un crane noir sur un fond bleu, va obtenir le record de l'œuvre d'art contemporain la plus chère au monde pour un artiste décédé. Le 18 mai 2017, elle obtient l'enchère de 110,5 millions de dollars, chez Sotheby's à New York. L'acheteur est le collectionneur japonais, Yusaku Maezawa.

[20] Du 26 novembre 2014 au 27 avril 2015, l'exposition Jeff Koons au Centre Pompidou de Paris a accueilli 650 045 visiteurs, soit environ 5000 entrées par jour.

ou son épuisement, du moins le fourvoiement de certaines manifestations de l'art contemporain, ou, en d'autres termes, une crise de celui-ci.

Yves Michaud, dans *La crise de l'art contemporain*[22] de 1997, dresse un tableau édifiant de la multiplicité des attaques lancées, au début des années 1990, contre l'art contemporain, et ce dans un panel de revues allant de *Télérama*[23] à *Esprit* qui consacre trois de ses numéros au sujet[24]. Il fait observer que la virulence de ces attaques n'est pas sans rappeler, « à l'origine de l'histoire de la philosophie, [...] la condamnation platonicienne des faiseurs de doubles et des producteurs d'illusion »[25].

Chaque époque, serait-on tenté de dire, à ses prophètes de malheur et ses hérauts d'un déclin derrière lequel se devine, jamais bien loin, l'héritage judéo-chrétien du châtiment divin, si présent dans nos sociétés : décadente la peinture impressionniste aux yeux des tenants de l'Académisme ; dégénéré aux yeux du régime nazi l'art de Chagall, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Nolde et tant d'autres ; déclinant l'art de la seconde moitié du vingtième siècle pour ceux qui n'ont pas eu d'yeux pour Bacon, Freud, Picasso et tant d'autres ; un pied dans la tombe les artistes vivants pour ceux qui ne voient pas, qui ne sentent pas, qui n'entendent pas[26] …

Assurément, l'intégralité de la production artistique d'une époque n'a pas le même intérêt[27]. C'est le propre d'une recherche, et la recherche en art n'y échappe pas, de tâtonner, d'errer parfois… Mais l'existence de telles imperfections ne peut en aucun cas justifier une condamnation globale. Il revient aux théoriciens de l'art et aux collectionneurs clairvoyants[28], parfois avec le recul du temps, parfois à chaud, de démêler l'écheveau que constitue le travail des artistes vivants, entrelacement d'œuvres

---

[21] Jean Baudrillard ou Marc Fumaroli, par exemple.

[22] Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, *Utopie, démocratie et comédie*, PUF, Paris, 1997.

[23] Céna Olivier, *L'art triste*, Télérama, 24 juin 1992, n°2215, p.54-55.

[24] Esprit, juillet-août 1991, n°173, p.71-133 ; Esprit, février 1992, n°179, p. 5-63 ; Esprit, octobre 1992, n°185, p. 5-54.

[25] Yves Michaud, *op.cit*. p. 74.

[26] Dans tous les sens du terme.

[27] En 1984 déjà, Gerhard Richter écrivait : « Mes tableaux sont sans objet ; mais, comme tout objet, ils sont l'objet d'eux-mêmes. Ils n'ont par conséquent ni contenu, ni signification, ni sens ; ils sont comme les choses, les arbres, les animaux, les hommes ou les jours, qui, eux aussi, n'ont ni raison d'être, ni fin, ni but. Voilà quel est l'enjeu (mais il y a quand même de bons et de mauvais tableaux) » ; Richter G., 1984 Notes 1984, in Textes 1962-1993, *Les presses du Réel*, troisième édition, juin 2012, 304 pages.

[28] Par exemple, pour la région Nouvelle-Aquitaine et pour ceux avec qui j'ai pu m'entretenir : Florence Cathiard du Château Smith-Haut-Lafitte à Martillac et Christophe Cadu-Narquet du Cabinet des Arts du XXème à Bacalan (Bordeaux).

dont l'accueil par les contemporains ne tient pas nécessairement compte de leurs valeurs plastiques et esthétiques.

De tout temps, l'art contemporain a suscité l'incompréhension, voire la critique d'une partie du public peu apte à en comprendre la nouveauté et à en apprécier les audaces. L'art contemporain du vingtième siècle n'aura pas échappé à la règle. Il aura même généré un rejet plus massif, car il se définit, pour partie, dans une tentative audacieuse pour rompre avec ce qui l'a précédé.

Au début du XXème siècle, Marcel Duchamp décide de faire d'objets manufacturés des ready-made. Par exemple, de *Roue de bicyclette*, dont il se plaisait à comparer l'effet produit par les mouvements quasi hypnotiques de rotation de la roue à la douceur du jeu des flammes d'un feu de cheminée. L'artiste pose, ce faisant, la question essentielle du savoir-faire et du sens de l'art. Le geste de Marcel Duchamp est décisif, car il va faire céder la digue maîtresse, celle qui faisait du savoir-faire un verrou de l'art.

L'inondation artistique[29] va tout envahir. Durant tout le vingtième siècle, la graine plantée par l'inventeur du ready-made va se répandre, essaimant d'art en art. C'est, selon Maud Hagelstein, ce qu'Adorno exprime lorsqu'il déclare que « les œuvres d'art n'opposent plus assez de résistance au circuit de la marchandise[30] ». En 1964, l'américain Harold Rosenberg ne peut que constater la progression du phénomène. Il scande que « la peinture, la sculpture, le théâtre et la musique ont subi un processus de « dé-définition » et de « *dé-esthétisation* » »[31]. L'art est désormais partout et participe de toute activité humaine, sans avoir besoin d'autre justification que celle de son existence. Devenu protéiforme, il s'adapte, s'insinue, se disloque, s'assemble… Il mue et mute autant que de besoin.

Arthur Danto[32] dans son ouvrage posthume, *Ce qu'est l'art*[33], soutient que le fait que les boîtes *Brillo* d'Andy Warhol soient de l'art, alors que celles que l'on trouve dans le commerce n'en sont pas, démontre que la forme ne suffit plus à faire art. Pour Arthur

---

[29] Au sens de développement exponentiel de l'art contemporain.
[30] *Les théoriciens de l'art,* sous la direction de Carole Talon-Hugon, PUF, Paris, 2017, p. 6.
[31] La formule est de Theodor W. Adorno, représentant de l'Ecole de Francfort.
[32] (1924-2013).
[33] Arthur Danto, *Ce qu'est l'art*, Questions théoriques, Post-Editions, 2015.

Danto, le sens est désormais nécessaire à l'apparition de l'art, mais ce sans qu'il soit devenu pour autant possible de s'affranchir totalement de la forme.

Allant logiquement plus loin encore, Arthur Danto ne tarde pas à soutenir que le sens prime la forme[34], ou plutôt que la forme, quelle qu'elle soit, sert le sens. Cela justifie qu'une même forme puisse porter des messages différents. Il en va ainsi, par exemple, de la forme qu'incarne la banalité de l'objet du quotidien : Marcel Duchamp en use pour critiquer la définition de l'art retenue par ses contemporains. Andy Warhol l'utilise pour dénoncer les errements de la société de consommation. *Etc.*

L'exposition de 1969 à la Kunsthalle de Berne, *Quand les attitudes deviennent forme,* a pu laisser un temps penser qu'une esthétisation du monde allait se produire. Rien d'étonnant donc à ce que Marc Jimenez ait pu écrire, en 2011, que cette exposition anticipait « sur le passage de l'esthétique au tout culturel, plus précisément à la logique économico-culturelle » qui « n'est plus commandée par l'art[35] ». Cette position quelque peu tranchée n'est plus à l'ordre du jour.

Comment apprécier la valeur de l'art contemporain ? La difficulté de la tâche, et elle est grande, pourrait conduire à se replier sur tel ou tel aspect particulier de la question. Ce serait là mettre un pied sur la pente de la facilité[36]. Nombreux[37] sont ceux qui, présumant de leurs forces, dévalent celle-ci et sombrent dans des errements variés : utilitarisme, fétichismes divers, esprit de système, *etc.* Pour la plupart d'entre eux, l'art semble alors se réduire à ses dimensions économiques ou sociales.

Certains font de la valeur marchande l'étalon de leurs appréciations artistiques, dans un marché de l'art transformé en ballet ou danses et préséances se règlent au pas du lucre. D'autres, parfois les mêmes en fait, érigent la reconnaissance sociale en alpha et oméga de la constitution de collections, tant privées que publiques, voire du commissariat d'exposition. Tous participent d'une ronde sans fin dont l'absurdité se mesure au fait que l'argent y tient lieu à la fois de viatique et d'eucharistie, oubliant ainsi que l'art ne

---

[34] Ce qui revient à dénier toute valeur à la peinture et à la sculpture figuratives contemporaines, en oubliant que le *Balzac* de Rodin, si incompris et décrié par ceux mêmes qui en avaient passé commande, suffirait à le démontrer. La forme peut faire sens.

[35] Marc Jimenez, *La fin de la fin de l'art,* dossier Progrès et déclins, Le philosophaire, 2011/2, n°36.

[36] Quelques-uns, mais ils sont peu, protégés par une vaste culture et une capacité d'analyse et de réflexion sans failles, peuvent se focaliser sur le seul aspect de la satisfaction de plaisirs hédonistes.

[37] C'est volontairement qu'il n'y a pas de noms cités ici et dans les lignes qui suivent, le but n'étant pas de s'en prendre à une personne en particulier.

peut avoir d'autre finalité qu'une communion immatérielle dans le don entre êtres humains.

L'œuvre une fois prise dans ce tourbillon d'âpres luttes pour le profit, que reste-t-il à son créateur ? Bien peu de choses la plupart du temps : une part de l'argent gagné, souvent portion congrue ; parfois une once de notoriété, qu'il lui faudrait (trop) souvent disputer à d'autres[38]… Il n'a généralement ni les moyens[39] ni l'envie de le faire, son être étant tourné vers d'autres horizons…

Faut-il pour autant, dans la logique de marchandisation de l'art, considérer les artistes comme hors-jeu, ou les réduire au simple rang de rouages interchangeables d'un système internationalisé ? Rien n'est moins sûr ! Certains d'entre eux, et non des moindres, paraissent s'accommoder fort bien de cette évolution, voire en tirer profit sans en être pour autant les dupes, si tant est que cela soit possible.

Cela serait une erreur de sous-estimer la capacité d'adaptation des artistes, voire leur aptitude à mener la danse. Marcel Duchamp ne disait-il pas : « Je ne crois pas à l'art. Je crois en l'artiste[40] ». L'artiste occupera donc une place essentielle dans ce travail. Celui-ci traitant de l'art contemporain, l'essentiel de l'analyse se concentrera sur la création artistique postérieure à la Seconde Guerre mondiale[41].

Cela n'empêchera pas le recours ponctuel à des analyses de travaux plus anciens, ne serait-ce qu'aux fins de mise en perspective. Au-delà de la création, sera abordé la question de la diffusion par des moyens autres qu'institutionnels, qu'il s'agisse de stratégies d'autopromotion des artistes, d'intervention d'acteurs du marché au moyen d'outils tels que les « *hit-parades* »[42] d'artistes pour paraphraser Alain Quemin, d'actions menées par des collectionneurs clairvoyants, *etc.*

---

[38] Agents, critiques, experts, journalistes d'art, *etc.*

[39] Faute d'une connaissance suffisante du marché et de ses mécanismes.

[40] Entretien avec Calvin Tomkins, 1964, publié dans Tomkins C., *Marcel Duchamp : The afternoon interviews,* 2013 (référence non directement consultée).

[41] « Les mouvements d'avant 1945 ne se sont pas taris, mais l'émergence de nouvelles formes d'art a apporté une mutation profonde et fondamentale des concepts qui les définissent » ; *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, préface à la première édition, Ecole nationale des Beaux-arts, Paris, 2001, p. 5.

[42] Alain Quemin, *Les stars de l'art contemporain, Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, CNRS éditions, Paris, 2013.

Les années suivant immédiatement la fin de la Seconde Guerre mondiale ont été cruciales pour le développement du marché de l'art, notamment au travers de la conquête du marché américain des ventes aux enchères publiques par les firmes Sotheby's et Christie's. Si l'immédiat après-guerre peut apparaître comme une période charnière à la fois pour l'histoire de l'art et pour le marché de l'art, d'autres événements peuvent avoir marqué distinctement l'un ou l'autre d'entre eux. C'est, par exemple, le cas, pour le marché de l'art, de l'éclatement de la bulle spéculative qui s'est formée entre 1989 et 1991, ou encore, pour la période actuelle, de la montée en puissance du marché de l'art en Asie. Ces étapes et événements seront analysés et leurs interactions étudiées.

Si l'art est de tous les temps, chaque période en offre une image différente. L'époque contemporaine s'affiche comme l'ère de l'exacerbation des dimensions sociales et économiques de la valeur de l'art. Mais cette marchandisation de l'art, pour importante et médiatisée qu'elle soit, demeure impuissante à faire disparaître la singularité de l'art. C'est par son eccéité que l'art, aujourd'hui comme autrefois, se signale à l'attention de ceux qui pensent.

Alors que l'approche esthétique avait jusque-là, régné sans partage sur l'appréhension de l'art, les XIXème et XXème siècles, tout comme le début du XXIème siècle, ont vu l'approche marchande de l'art ne cesser de croître. Les choses en sont progressivement venues au point que, pour certains collectionneurs et intermédiaires, parler d'art sans parler d'argent pourrait aujourd'hui sembler absurde, alors que le seul fait d'évoquer le prix d'une œuvre d'art eut pu, il n'y a pas si longtemps que cela, paraître inconvenant aux yeux de la plupart des amateurs.

Il est manifeste qu'argent et art sont devenus deux mondes qui s'interpénètrent comme création et spéculation sont deux activités humaines qui interagissent l'une sur l'autre. L'approche esthétique étant la plus ancienne et l'approche marchande semblant, en apparence du moins ne cesser de se développer, il est logique de se demander si l'importance croissante accordée à la valeur marchande des œuvres ne risque pas de nuire à l'appréciation esthétique de celles-ci.

Etudier les questions esthétiques tout en travaillant sur le marché de l'art permet de mettre en évidence le fait que l'influence de la marchandisation de l'art sur l'esthétique n'est, pour l'essentiel, qu'apparence. Le particularisme de la création artistique fait que

celle-ci n'est pas réductible par la marchandisation de l'art. Forte de cette singularité, l'esthétique contrebalance en fait l'activité corrosive du capitalisme, qui ronge les sociétés.

L'analyse du marché de l'art montre que l'évolution de celui-ci n'est fonction, si l'on excepte certains choix politiques, que de la mise en œuvre des dogmes du capitalisme. Or, dans la mesure où il repose sur la sacralisation de la compétition entre individus, le capitalisme ne peut être que pathogène. Les principes qu'il érige en dogmes sont, par essence, déshumanisants. L'esthétique vient contrecarrer cette influence délétère.

Etudier le marché de l'art au prisme d'une approche esthétique permettra de montrer que la marchandisation de l'art ne peut en aucun cas priver l'approche esthétique d'intérêt, ni même la supplanter sur le plan fondamental. Cette approche montrera que l'artiste, en créant, met à mal le processus de stérilisation des relations humaines que met en œuvre le capitalisme. L'œuvre d'art créée du lien social. Grâce à sa présence par le jeu du mécanisme du don et du contre-don mis en fonction par l'acte de création, ceux-ci sont traversés par un flux vital régénérateur. C'est dans la tension qui nait de la coexistence de ces deux rôles de l'art que se trouve la puissance de l'art. C'est ce que la présente thèse vise à démontrer.

La dérive capitaliste du marché de l'art est circoncise par l'eccéité de la création artistique. La marchandisation de l'art a entrainé une dérive de la collection, ainsi qu'un assujettissement de la valeur de l'art au capitalisme. Pendant que certains collectionneurs s'égaraient dans des errements divers, le critère de valeur de l'œuvre a peiné à s'émanciper, ce qui s'est traduit par une dérive financière. Après que le marché de l'art dans son ensemble se soit progressivement désagrégé, le marché de l'art contemporain a entrepris de se recomposer, évolution qui n'a pas été sans une course au profit préjudiciable aux artistes.

Il est dans l'eccéité de la création artistique contemporaine une part de souplesse, dont témoigne le triple jeu de l'artiste contemporain, et une part de miracle, forme de transsubstantiation dont la réalité est patente mais dont l'explication échappe pour partie à la raison. L'imagination des artistes contemporains a permis à certains d'entre eux de tirer profit de la volonté du marché d'intégrer l'ensemble des pratiques artistiques. D'autres se sont adaptés aux évolutions techniques et aux changements de

comportement des intermédiaires. Nombre d'entre eux, enfin, ont choisi d'interroger, au travers de leurs rapports au marché, leur relation à l'argent, mais aussi à la propriété et à la création. Si l'éclat de la marchandisation n'est qu'illusion du veau d'or, mirage qui s'évanouit dès que l'esprit l'effleure, la transmutation du geste créateur *via* le don est bien réelle. L'insaisissable légèreté de l'œuvre qui en découle témoigne de la primauté de l'esthétique sur la marchandisation.[43]

Pour inquiétante qu'elle puisse paraître, la marchandisation de l'art est contrebalancée par l'eccéité de la création artistique, qui préserve le primat de l'esthétique.

[43] Sauf mention contraire, les prix mentionnés sont les prix d'adjudication hors frais, en dollars américains.

I. LA MARCHANDISATION

L'étude de l'art contemporain montre une dérive progressive du comportement des collectionneurs, qui mettent l'accent sur la financiarisation de leur activité. Elle met également en évidence le fait que la valeur de l'art s'est progressivement inféodée au capitalisme. Ces deux constats témoignent de façon convergente d'une exacerbation des dimensions économiques et sociales de l'art, ce qui se traduit par une marchandisation de l'art.

I.1. La dérive progressive de la collection

L'évolution du comportement des collectionneurs témoigne du fait que les motivations de certains d'entre eux tendent aujourd'hui à s'égarer. Parallèlement à cette évolution, le critère d'évaluation de la valeur d'une œuvre d'art a, non sans difficultés, été modifié de manière à permettre à tous d'accéder au plaisir que confère la confrontation à celle-ci. L'inscription de cette émancipation dans le long terme a favorisé l'apparition d'une dérive financière.

I.1.1. Les errements de certains collectionneurs

A priori aussi ancienne que l'humanité, ce qui augure de son importance pour l'homme, la collection, dès lors qu'elle rassemble des pièces sélectionnées pour leur attrait, constitue un instrument de plaisir[44]. Avec l'apparition et le développement des sociétés organisées s'y est joint un rôle d'instrument de reconnaissance en tant que membre d'un groupe social. Aujourd'hui, il semble que certains « collectionneurs »[45] d'art contemporain, obnubilés par l'obsession de la célébrité, y voient désormais plus une occasion d'asseoir leur notoriété qu'autre chose, ce qui peut être perçu comme une dérive préoccupante.

1. La collection : un besoin originel

L'histoire récente de la collection, au sens moderne du mot d'accumulation raisonnée, à proprement parler, ne commence guère avant le XVème ou le XVIème siècle de notre ère, ce qui ne signifie pas que la collection ne soit pas bien plus ancienne. Elle semble au contraire aussi ancienne que l'humanité même, ce qui tend à laisser à penser qu'elle satisfait un besoin fondamental. On en trouve trace, dès les temps préhistoriques, sous sa forme primitive, c'est-à-dire l'accumulation. C'est ce qui ressort de travaux d'archéologues ayant découvert, lors de fouilles de sites remontant à la préhistoire, des accumulations de coquillages, de minéraux et de fossiles.

Remarquant que ces objets présentaient ordinairement des analogies de forme ou de couleur et ne trouvant aucune explication fonctionnelle à leur collecte et à leur rassemblement, ils en ont déduit que le but poursuivi par les hommes préhistoriques à l'origine de ces accumulations ne pouvait être que d'atteindre à une forme de

[44] Elle s'inscrit dans une démarche hédoniste.

[45] Que les collectionneurs intéressés par l'art qualifient fréquemment avec une vision péjorative de « *Tycoon* ».

satisfaction par la contemplation[46] ou la possession des objets considérés. Le fait de collectionner apparait ainsi comme une source de plaisir, et ce depuis les origines mêmes de l'humanité.

Cette question de l'existence d'un lien entre art et recherche de plaisir esthétique dès la préhistoire n'est pas absente de l'étude des gravures et peintures préhistoriques[47]. Ces œuvres d'art ont-elles été réalisées pour procurer un plaisir esthétique ? La question paraît, de prime abord, difficile à trancher sans sombrer dans des interprétations réductrices. Un autre rôle pourrait-il leur avoir été dévolu ? Parmi les premières hypothèses d'interprétation, formulées au XIXème siècle[48], figurait la magie de la chasse[49]. L'analyse des restes de repas a balayé cette hypothèse, en démontrant qu'il n'y avait pas de corrélation entre les animaux chassés et ceux représentés, un animal constituant l'essentiel de la nourriture pouvant très bien n'être quasiment pas représenté.

Ces œuvres d'art pourraient-elles avoir eu pour rôle de conserver, à l'identique de nos livres d'histoire, la mémoire de faits marquants ? La réponse doit être négative, dans la mesure où, à de très rares exceptions près, la plus célèbre d'entre elles étant la *« scène du puits »* à Lascaux[50], elles ne semblent pas relater d'événements. La vérité est que les œuvres d'art préhistoriques sont très délicates à interpréter. La difficulté tient notamment au sens à donner à une image. Celle d'un bison, par exemple, pourrait tout aussi bien représenter un animal vu par l'artiste (un bison en particulier) qu'une race (le

---

[46] D'autres éléments convergents montrent l'existence d'une recherche esthétique dès les temps préhistoriques. Il en va ainsi par exemple, au solutréen, de la taille des *« feuilles de laurier »,* grandes lames plates de silex, dont la finesse exclut une quelconque utilisation. Des préhistoriens se sont également posés la question de savoir si la symétrie qui est de règle dans la production de bifaces lors de périodes bien antérieures (acheuléen par exemple) était induite par l'usage, correspondait à une facilité dans la taille, ou était recherché à des fins esthétiques. La question n'est pas, pour l'instant, tranchée.

[47] Les exemples qui suivent sont tirés, pour la préhistoire, de l'ouvrage d'André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental,* éditions Mazenod, 1971, 499 pages.

[48] L'hypothèse d'une explication religieuse a également été avancée depuis longtemps. Elle connait aujourd'hui un regain d'intérêt sur la base de comparaisons ethnologiques avec le chamanisme, l'hypothèse en vogue étant que la consommation de produits stupéfiants pourrait amener l'artiste-sorcier à éprouver des hallucinations l'entraînant à voir sortir de la roche des figures qu'il y fixerait par la gravure ou la peinture. L'examen des œuvres montre clairement, ici ou là, l'utilisation d'une aspérité de la roche pour suggérer un contour, voire la reprise d'une forme déjà suggérée par la topographie de la paroi. Cela témoigne de l'habilité de l'artiste à utiliser opportunément les particularités de son support. Cela ne démontre pas pour autant qu'il voyait surgir des figures de la roche.

[49] L'idée étant que l'artiste-chasseur aurait peint au préalable l'animal qu'il désirait chasser, dans le but de s'en concilier les bonnes grâces et donc d'assurer son succès, ou, au contraire, qu'il l'aurait peint au retour de la chasse, après l'avoir tué, pour apaiser ses mânes.

[50] Scène située au fonds d'un puits de cinq mètres, dans laquelle un homme ithyphallique à tête d'oiseau (un sorcier ?), aux trois-quarts renversés et au corps raidi, à côté duquel est planté une tige surmontée d'un oiseau (bâton de commandement, propulseur ?), fait face à un bison blessé au flanc, dont les entrailles traînent sur le sol. A proximité, un bâton crochu (arme ?) comme jeté au sol et un rhinocéros qui tourne le dos à la scène. Développée également dans l'ouvrage de Georges Bataille, *Lascaux, ou la Naissance de l'art*, Edition Skira, Paris, 1955.

bison), figurer une scène à laquelle il aurait assisté (le passage d'un bison), symboliser un caractère qu'il lui prêterait (la force par exemple) *etc.* Faute d'informations suffisantes, il s'avère impossible de trancher.

Figure 1 – Grotte de Lascaux, La scène du puits.

Cela ne veut pas dire pour autant que nous ne possédons pas d'éléments d'interprétation. S'il existe des œuvres qui se dissimulent dans des endroits difficilement accessibles, où elles ne peuvent être vues au mieux que par une seule personne à la fois[51], il en est d'autres qui s'affichent dans de vastes salles ou sur des parois offertes à toute vue, et, relevons-le, il en est parmi celles-ci quelques-unes pour lesquelles l'artiste a utilisé la technique de l'anamorphose de manière à ce que l'animal ait l'air parfaitement proportionné en étant vu d'un endroit particulier de la salle[52]. Il est donc établi que certaines œuvres préhistoriques ont été faites pour être vues, et ce d'un emplacement sélectionné. Cette capacité de l'œuvre d'art à satisfaire l'hédonisme du spectateur tisse, par-delà les millénaires, un lien entre les hommes, ce qui témoigne de l'essentialité de l'art pour l'humanité.

2. La collection comme marqueur d'appartenance sociale

Avec la sédentarisation consécutive à la révolution néolithique[53] se sont constituées les premières agglomérations[54], tandis que la société, du fait de la spécialisation des tâches, se hiérarchisait. Cette organisation nouvelle a fait naître un besoin de progression et de

[51] C'est notamment souvent le cas des félins, ou des représentations humaines, qui sont, par ailleurs, rares.
[52] Par exemple dans le Salon noir de Niaux, ou sur le panneau des chevaux pommelés à Pech-Merle.
[53] Vers moins 14 000 avant J.-C. probablement.
[54] Le village de Chatal Üyük en Anatolie par exemple vers moins 6 000 avant J.-C.

reconnaissance sociale, qui se retrouve dans toutes les sociétés de l'antiquité. Il s'y exprime par l'accumulation d'objets et d'œuvres d'art. La tombe de Toutankhamon, pharaon obscur de la dix-huitième dynastie[55] regorge littéralement d'objets d'art.

Les tombes à char princières du Hallstatt, avec leurs torques d'or et leurs services à boire[56], témoignent du fait que les aristocrates celtes s'entouraient, y compris jusque dans la mort, d'objets d'art importés de qualités exceptionnelles[57], symboles de leur puissance. Les Romains fortunés, lorsqu'ils ne font pas appel aux artistes romains pour orner leurs somptueuses villas, n'hésitent pas à dépenser des fortunes pour se procurer, sinon des originaux, du moins des copies des sculptures grecques du siècle de Périclès, considéré comme la période de l'apogée de l'esthétique classique[58], ou, plus tardivement, du second classicisme[59]. *Etc.*

C'est, pour leur part, sous la bannière arborée d'un hommage rendu à Dieu que les dignitaires de l'église catholique du Moyen-âge entassent dans les Trésors des cathédrales œuvres d'art, objets d'art précieux[60] et reliques saintes[61]. Mais c'est là encore accumulation plus que collection au sens moderne du mot : œuvres, objets d'art et reliques mêlées sans la moindre velléité de classement ; produits de pillages, de commandes, ou trouvailles de hasard plus que biens vendus et achetés au sein d'un

---

[55] Nouvel empire.

[56] Le cratère en bronze de Vix provenant des ateliers grecs d'Italie du sud, par exemple, ou encore le chaudron de bronze de Lavau orné de têtes du dieu grec Acheloos, œuvre étrusque ou grecque, ainsi que son œnochoé en céramique attique à figure noire représentant Dionysos allongé sous une vigne en face d'un personnage féminin.

[57] VI siècle avant J.-C. pour la tombe de Vix (Côte d'Or) découverte en 1953 et V siècle avant J.-C. pour la tombe de Lavau (Aube) découverte en 2015.

[58] (- 450 / - 430 av. J.-C.), avec Phidias et Polyclète notamment.

[59] (- 370 / - 338 av. J.-C.), avec Praxitèle, Scopas et Lysippe notamment.

[60] Dans son inventaire du trésor de la basilique Saint-Denis, transcrit au XIIe siècle, l'abbé Suger mentionne ainsi, par exemple, pour la première fois, le siège connu sous le nom de *« trône de Dagobert »,* meuble composite en bronze formée d'un pliant inspiré de l'antique, probablement d'époque mérovingienne, surmonté d'un dossier ajouré et de deux accotoirs d'époque carolingienne (il est aujourd'hui conservé au Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France). Censé être le siège sur lequel les premiers rois mérovingiens s'asseyaient pour recevoir l'hommage des grands du royaume, cet objet d'art était investi d'une puissance symbolique telle que l'empereur Napoléon I choisit, en 1804, d'en user à son tour au camp de Boulogne lors de la distribution des croix de l'ordre de la Légion d'honneur (nouvellement créé) remplaçant les armes d'honneur : *« Désirant environner cette cérémonie d'une pompe toute solennelle, il fit construire près de la tour d'Ordre, à Pont-de-Briques, sur le sommet le plus élevé de la montagne, un trône autour duquel flottaient deux cents drapeaux pris sur les ennemis de la France. Sur les marches de ce trône, étaient les vingt-quatre grands-officiers de l'Empire … Sur le trône élevé à la tour d'Ordre était placé le fauteuil appelé le fauteuil de Dagobert. Près de l'empereur était le casque de Bayard, contenant les croix et les rubans rouges qui devaient être distribués. On y avait ajouté le bouclier de François Ier » ;* Junot Laure, duchesse d'Abrantès, *Mémoires de Madame la Duchesse d'Abrantès,* réédition, Paris, Garnier frères, tome cinquième, pp. 63-65.

[61] La cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale conserve notamment aujourd'hui, outre le *« trône de Dagobert »,* le *« grand camée de la Sainte-Chapelle »,* soit le plus grand camée antique connu, la *« chemise de Charlemagne »,* qui n'a plus qu'une manche, mais tâchée de sueur royale à l'aisselle, *etc.*

marché organisé. C'est qu'il n'y a point, en ce temps-là, de marché de l'art ou, en tout cas, de marché de l'art organisé recourant à des intermédiaires autres qu'occasionnels. La création est, pour l'essentiel, affaire de commandes et ce dans un jeu à deux ou le commanditaire a plus de poids que l'exécutant.

Prince ou autre possédant, le commanditaire affiche sa puissance par le faste de ses collections, source d'ostentation comme l'étalage de l'ensemble de ses titres et possessions. Il ne s'affirme point encore en tant que collectionneur, mais il ne rechigne pas à poser en bienfaiteur, seul ou avec son épouse et parfois même sa parentèle, au bas d'un vitrail ou d'un tableau religieux[62]. Avec le *Portrait de Jean II Le Bon*[63], peint sans doute avant 1350, le voici sujet principal du tableau. Ce premier portrait individualisé d'un roi français[64] constitue indéniablement un grand pas en avant dans la voie de la collection au sens moderne du terme[65].

Au moment même ou se réalisent en France ces gothiques portraits, Pétrarque[66], Florentin égaré en Avignon, y découvre Laure de Sade[67] : « Laure, célèbre par sa vertu et longuement chantée par mes poèmes, apparut à mes regards pour la première fois au temps de ma jeunesse en fleurs, l'an du Seigneur 1327, le 6 avril, à l'église de Sainte-Claire d'Avignon, dans la matinée » [68]. Vingt et une années plus tard, le 6 avril 1348, la jeune femme décède, probablement emportée par la peste noire qui ravage Avignon. Le *Canzonière*[69] va rendre à jamais célèbre la passion qu'elle inspira à Pétrarque : « Il est

---

[62] Dans le *triptyque de Stefaneschi*, peint entre 1315 et 1320 et destiné au maître-autel de l'ancienne basilique Saint-Pierre de Rome, par exemple, Giotto représente, sur les panneaux centraux des deux faces du retable, le commanditaire, soit le cardinal Giacomo Stefaneshi (tempera sur bois ; 178 x 89 cm pour le panneau central, 168 x 83 pour les panneaux latéraux, 45 x 83 pour la prédelle, dimension de l'ensemble : 222 x 255 cm).

[63] Le tableau (panneau, 60 x 45 cm), actuellement conservé dans les collections du Musée du Louvre, représente un personnage sans couronne de profil sur fond d'or, ce qui, s'il s'agit bien du roi Jean II Le Bon (1319-1364), laisse à penser que l'œuvre doit être antérieure au couronnement du modèle, qui eut lieu en 1350. L'identité du personnage représenté n'est toutefois pas certaine. Une inscription en lettres gothiques au haut du tableau, *« Jehan rey de France »,* bien que probablement postérieure, l'accrédite. L'identité du peintre n'est pas non plus connue avec certitude, même si le nom de Giottino (1324-1369) a été avancé par plusieurs spécialistes de la période. L'œuvre a appartenue à Roger de Gaignières (1642-1715), connu pour avoir réuni, en original ou en copie, des dizaines de milliers de documents d'archives pour servir à *« l'éclaircissement de l'histoire de France »,* collection entrée après sa mort, en 1716, dans le fonds de la Bibliothèque royale.

[64] Ce qui ne correspond pas à l'invention du portrait, bien plus ancienne, comme en témoignent, les portraits du Fayoum (I° au IV° siècle après J.-C.).

[65] Il constitue, peut-être, aussi, un premier pas dans une voie dangereuse, celle d'une recherche de notoriété personnelle pouvant conduire les collectionneurs, à force d'excès, à faire de ce qui devrait n'être que l'accessoire de leur démarche la finalité de celle-ci.

[66] 1304-1374.

[67] Parfois appelée Laure de Noves, elle fait partie de la famille du marquis de Sade.

[68] Note de la main du poète sur une page de son manuscrit de Virgile.

[69] Il s'agit d'un recueil de 366 poèmes en italien, écrit par Pétrarque pour célébrer et méditer l'image de l'être aimé, Laure. L'auteur y a travaillé de 1342 ou 1343 jusqu'à sa mort en 1374. Certaines des pièces ont

dans mon passé une femme à l'âme remarquable, connue des siens par sa vertu et sa lignée ancienne et dont l'éclat fut souligné et le nom colporté au loin par mes vers » [70]. De cette femme, Pétrarque avait fait faire un portrait gravé par Simone Martini[71], arrivé en Avignon en 1336 pour y décorer à fresques le palais des papes.

L'humanisme, cette avidité de tous les savoirs, cette quête fiévreuse de la connaissance et des œuvres des auteurs de l'antiquité est là. Il est né dans le creuset des villes-Etats de la renaissance italienne, fortes d'une prospérité ininterrompue de plusieurs siècles. Il a, pour hérauts, des êtres d'exception tels que Pic de la Mirandole[72], confiants en l'homme et en ses capacités. A leurs yeux, rien n'est, a priori, impossible : pas plus embrasser l'ensemble de la connaissance humaine que maîtriser tous les arts ! La Florence de la seconde moitié du XVème siècle est la terre d'élection de ces hommes universels. Elle est dominée par la figure de Laurent le Magnifique[73], qui encourage tout à la fois les arts, les sciences et le commerce, ce qui ne peut qu'être favorable à la constitution des premières collections au sens moderne du terme.

Le XVIème siècle voit le mouvement s'amplifier et s'étendre, notamment en France, dès la première moitié du siècle, avec François Ier[74], qui fait venir à sa Cour des artistes italiens parmi les plus célèbres et se lie d'amitié avec Léonard de Vinci[75]. L'émulation scientifique et le besoin de disposer en permanence de spécimens étudiables, sans préjudice d'une certaine fascination pour l'étrange, suscitent la création des premiers cabinets de curiosité. Lettrés et grands seigneurs s'empressant d'y céder, une mode se crée. Elle va rapidement se répandre. Initialement apanage de princes ou de grands seigneurs, la « manie de collectionner » s'embourgeoise et gagne peu à peu toute l'Europe. Elle reste toutefois encore cantonnée à une petite élite, portion congrue[76] de la minorité éduquée de la population.

---

donc été écrites du vivant de Laure et d'autres après sa mort. Le nombre de pièces renvoie au nombre de jours de l'année au cours de laquelle mourut Laure, soit 366, car il s'agissait d'une année bissextile.

[70] Lettre du poète à Giacomo Colonna, écrite dans le Vaucluse à l'été ou à l'automne de 1388. *Epistolæ metricæ* (recueil de lettres en prose latine de Pétrarque), I, 6 (référence non directement consultée).

[71] Il lui avait passé commande de deux médaillons gravés, l'un à son effigie, l'autre à celle de Laure.

[72] 1463-1494. Il parlait déjà 22 langues à l'âge de 18 ans et s'estimait capable de débattre de l'ensemble des connaissances humaines, ce qui lui a valu plus tard d'être accusé par Pascal de n'avoir eu qu'une érudition superficielle et d'être traité par Voltaire *« d'écolier plein de génie parcourant une vaste carrière d'erreurs ».*

[73] 1449-1492.

[74] 1494-1547.

[75] 1452-1519.

[76] A une exception près : la Hollande. Dans ce pays industrieux et prospère, elle trouve, dès le dix-septième siècle, une large population prête à lui faire bon accueil et, dans l'étendue du commerce maritime du pays, des sources d'approvisionnement abondantes, notamment en provenance d'Asie.

Jusqu'au XVIIème siècle et même durant la première moitié du XVIIIème siècle, les cabinets d'amateurs, lorsqu'ils ne sont pas fruit de la mode ou des manies et lubies, témoignent d'une curiosité qui s'exerce bien souvent tous azimuts. Antoine Joseph Dezallier d'Argenville[77], par exemple, collecte aussi bien des minéraux, des fossiles, des coquillages, des plantes, des animaux, que des œuvres d'art. Ses centres d'intérêt, qu'il fait fructifier par des écrits qui lui assurent une indéniable notoriété, vont de la conchyliogie[78] à l'hydraulique[79], en passant par les fossiles[80], l'histoire naturelle[81], le jardinage[82], les vernis[83] et la vie des peintres illustres[84].

Ce temps du désordre savant teinté d'universalisme touche toutefois à sa fin. Les cabinets de curiosité à naitre au XVIIIème siècle seront plus ordonnés, avec des collections regroupées par catégories et une orientation plus scientifique. Nombre d'entre eux vont se tourner vers la collecte de minéraux, de plantes et d'animaux naturalisés[85], voire de restes humains[86], y compris en provenance de pays lointains[87] et même d'instruments scientifiques[88], ce au détriment des productions de l'homme[89] dont relèvent les œuvres d'art. C'est ce dont témoigne, par exemple, la transformation, en 1729, de l'officine[90] du Jardin du Roi[91] en cabinet d'histoire naturelle du Roi.

Si les curieux étaient une cinquantaine à Paris au milieu du XVIIème siècle et plus d'une centaine vers 1700, pas loin de cinq cents d'entre eux y vivent à la veille de la Révolution

---

[77] 1680-1765.

[78] La Conchyliologie, ou Histoire naturelle des coquilles de mer, d'eau douce, terrestres et fossiles, avec un traité de la zoomorphose, ou représentation des animaux qui les habitent, 1752.

[79] Traité d'hydraulique convenable aux jardins, 1747.

[80] *Enumerationis fossilium*, *quae in omnibus Galliae provincis reperiuntur*, *tentamina*, 1751 ; L'Histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, l'oryctologie, qui traite des terres, des pierres, des métaux, des minéraux et autres fossiles, 1755.

[81] Histoire naturelle éclaircie dans deux de ses parties principales, la lithologie et la conchyliologie, 1742.

[82] La théorie et la pratique du jardinage, où l'on traite à fond des beaux jardins appelés communément les jardins de propreté, 1709.

[83] Traité des vernis, où l'on donne la manière d'en composer un qui ressemble parfaitement à celui de la Chine, et plusieurs autres qui concernent la peinture, la dorure, la gravure à l'eau-forte, etc., 1723 (traduction de l'ouvrage de Filippo Buonanni).

[84] Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins des grands maîtres, 1745-1752.

[85] Le médecin Jean Hermann, par exemple, avait constitué à Strasbourg un cabinet comprenant plus de 1400 pièces naturalisées, dont presque un millier d'oiseaux.

[86] *Naturalia*.

[87] *Exotica*.

[88] *Scientifica*.

[89] *Artificiala*.

[90] Anciennement *« droguier »,* car on y préparait des remèdes à base de plante (des *« drogues »).*

[91] Jardin des plantes de Paris.

française, mais leur curiosité est ordinairement désormais centrée sur un domaine particulier et leur collection bornée, le plus souvent, aux limites de bon ton d'un passe-temps[92]. Les collectionneurs d'objets ou d'œuvres d'art sont moins nombreux que les naturalistes, mais leurs ambitions passionnées, et donc souvent leurs collections, sont ordinairement de premier ordre. La collection d'antiques et de gravures du comte de Caylus[93], par exemple, est une des toutes premières d'Europe. Il a à cœur d'en dresser l'inventaire, en la classant par lieu et par époque, ce qui préfigure le moderne catalogage. Soucieux de son devenir, il va la léguer à la bibliothèque du Roi[94].

Lorsque ce n'est pas le collectionneur lui-même qui dresse le catalogue de sa collection, c'est ordinairement l'expert en charge de la vente de celle-ci qui s'en occupe. Les Goncourt avaient consacré deux étagères de leur bibliothèque du dix-huitième siècle à ces catalogues. Laissons Edmond de Goncourt[95] citer quelques-uns d'entre eux pour la première moitié du siècle, tous réunis par des aristocrates : « Le catalogue sommaire des dessins de grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas, de France… du cabinet de feu M. Crozat[96] (1741) : le catalogue raisonné de diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère (1744) ; le catalogue raisonné d'une collection considérable de diverses curiosités en tous genres contenues dans les cabinets de feu M. Bonnier de la Mosson[97] (1744) ; le catalogue de feu M. le chevalier de La Roque[98] (1745) ; le catalogue des tableaux du cabinet de M. Crozat, baron de Thiers[99] (1745) ; le catalogue raisonné

---

[92] Ce qui n'empêche pas l'éclosion, ici et là, de vocations scientifiques qui débouchent parfois sur la constitution exceptionnelle de collection remarquables par leur étendue ou leur intérêt pour la science.

[93] Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévis de Caylus, marquis d'Esternay, baron de Branzac, dit le comte de Caylus (1692/1765). Il soutint de nombreux artistes et exerça une forte influence sur le théoricien du néoclassicisme, Winckelmann.

[94] Dans le même temps, il multiplie les travaux et publications sur l'antiquité, développe une activité de graveur et rédige une biographie de son ami le peintre Antoine Watteau.

[95] Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste,* édition définitive de 1881, Flammarion et Fasquelle, Paris, 2012, p. 260 à 275.

[96] « La plus extraordinaire collection de dessins qui fut jamais, et composée des dessins de Jabach qui n'avaient pas été cédés au Roi, des dessins de M. de la Noue, l'un des plus grands curieux de France, des dessins que Mlle Stella avait trouvés dans la succession de son oncle, des dessins provenant des débris de la collection Vasari, des dessins des Carrache achetés aux héritiers de Pierre Mignard, d'une partie considérable de dessins de Raphaël, découverts par le collectionneur à Urbino, des dessins de Rubens sortant du cabinet d'Antoine Triest, évêque de Gand, des dessins provenant des ventes de milord Sommers à Londres et de Van der Schilling à Amsterdam ».

[97] *« 1° un cabinet d'anatomie ; 2° un cabinet de chimie ; 3° un cabinet de pharmacie ; 4° un cabinet de drogues ; 5° un cabinet du tour (d'Europe) ; 6° un premier cabinet d'histoire naturelle contenant les animaux en fiole ; 7° un second cabinet d'anatomie contenant les animaux desséchés ; 8° un cabinet de physique ; 9° un troisième cabinet d'histoire naturelle contenant l'herbier, les coquilles parmi lesquelles se trouvait la fameuse coquille nommée la Scalata, la seule existante à Paris et que M. Monnier avait achetée 1500 livres en Hollande ; ces neuf cabinets ornés de tout ce que l'art a pu imaginer de mieux et de plus agréable comme sculpture recherchée et délicate, glaces, dessus de portes, etc ».*

[98] « L'ami de Watteau, dont il passait à sa vente, les deux tableaux des Fatigues et des Délassements de la guerre ».

[99] « L'inestimable collection passée en Russie ».

des bijoux, porcelaines, bronzes, laques, lustres de cristal de roche, pendules de goût, provenant de la succession de M. Angran vicomte de Fonspertuis[100] (1747) *» ; etc.*

La bibliothèque des Goncourt est tout aussi fournie pour les trente années suivantes, énumérant l'une après l'autre les traces de la dispersion des grandes collections réunies par l'aristocratie du temps et quelques bourgeois : *«* le catalogue des tableaux du comte de Vence[101] (1760) ; le catalogue de tableaux de feu messire Germain-Louis Chauvelin, ministre d'Etat[102] (1762) ; le catalogue de tableaux, sculptures, dessins, estampes, porcelaines, bijoux, meubles précieux du duc de Tallard[103] (1766) ; le catalogue des effets curieux du cabinet de feu M. de Selle, trésorier de la Marine[104] (1766) ; le catalogue de tableaux originaux de différents maîtres, miniatures, dessins, estampes sous verre, de feu Mme la marquise de Pompadour[105] (1766) ; le catalogue raisonné des tableaux, dessins, estampes et autres effets curieux, après le décès de M. de Julienne[106] (1767) ; le catalogue de tableaux, groupes, figures de bronze, porcelaines rares de feu M. Gaignat, ancien secrétaire du cabinet du Roi[107] (1768) ; le catalogue des tableaux, figures, bustes de marbre, bas-reliefs de terre cuite, morceaux d'ivoire de M. Lalive de Jully[108] (1769) ; le catalogue de tableaux, groupes de bronze, porcelaines, de M. Beringhen, premier écuyer du roi (1770*) » ; etc.*

Les catalogues des vingt dernières années du XVIIIème siècle de ladite bibliothèque témoignent d'une plus grande diversité sociale. Si les aristocrates sont toujours là, la grande bourgeoisie s'y fait de plus en plus présente et quelques personnages atypiques, comme l'actrice Clairon, par exemple, s'y rencontrent. D'autres femmes y figurent

---

[100] *« C'est la collection des plus rares porcelaines de la Chine et du Japon. Le cabinet où les amateurs allaient apprendre à connaître le vrai et le beau, et qui renfermait les plus parfaits morceaux d'ancien bleu, avant la substitution de l'émail à l'azur naturel, et les morceaux les plus gras et les plus crémeux d'ancien blanc ».*

[101] « Vente où s'adjugeaient l'Ecureuse et le Garçon cabaretier de Chardin ».

[102] « Parmi lesquels figuraient les tableaux de Watteau connus sous les titres de la Lorgneuse et de l'Accord parfait ».

[103] « Un cabinet en général formé de tableaux de l'école italienne, et où le duc n'avait consenti à admettre des maîtres de l'école flamande qu'autant qu'ils avaient travaillé dans le genre noble et sublime ».

[104] « Qui contenait, parmi des tableaux et des porcelaines, une suite de marbres, de bronzes, de terres cuites de François Girardon, Auguier, Le Lorrain, Gaspard de Marsy, Antoine Coysevox ».

[105] « Cette vente ne renferme de remarquable et de digne de la favorite que les deux grandes compositions de Boucher, le Lever et le Coucher du soleil ».

[106] « L'amateur par excellence du siècle ».

[107] « Une des collections, dit l'expert Rémy, les plus recommandables entre toutes par l'excellence des choix ».

[108] « Collection contenant les plus beaux échantillons de l'art français depuis Simon Vouet jusqu'à Vien, et où se trouvait le Père de famille lisant la bible de Greuze ».

également[109], même si leur collection est souvent vendue sous un anonymat de façade[110] : « le catalogue ou plutôt les deux catalogues de Mlle Clairon (1773) ; le catalogue de dessins de M. Lempereur (1773) ; le catalogue de tableaux de feu M. Jacquin, joailler du Roi et de la Couronne (1773) ; le catalogue raisonné des différents objets de curiosité dans les sciences et dans les arts qui composaient le cabinet de feu M. Mariette (1775) ; le catalogue de tableaux précieux, miniatures, gouaches de M. Blondel de Gagny (1776) ; le catalogue de tableaux, dessins précieux, vases de marbre et de bronze, porcelaines de premier choix, ouvrages du célèbre Boule qui composent le cabinet de M. Randon de Boisset[111] (1777) ; le catalogue de tableaux, dessins, terres cuites de monseigneur le prince de Conti[112] (1777) ; le catalogue de tableaux originaux de Mme ***[113] (1778) ; le catalogue de tableaux, sculptures en marbre, bronze, plomb doré provenant de la succession de feu M. l'abbé Terray, ministre d'Etat[114] (1778) ; le catalogue d'une collection de dessins choisis de maîtres célèbres des écoles italienne, flamande et française de feu M. d'Argenville[115] (1779) ; le catalogue d'une belle collection de tableaux originaux composant le cabinet de Mme ***[116] (1779) ; le catalogue des différents objets de curiosité dans les sciences et les arts qui composaient le cabinet de feu M. le marquis de Menars[117] (1781) ; le catalogue de vases, colonnes, tables de marbres rares, figures de bronze, meubles précieux du duc d'Aumont (1782) ; le catalogue des tableaux, gouaches, miniatures de M. Bergeret (1786) ; le catalogue des tableaux de M. Le Marquis de Veri (1788) ; le catalogue des tableaux précieux, figures, bustes en marbre, groupes et figures de bronze de feu M. Choiseul-Praslin (1793) ; le catalogue de tableaux, pastels, gouaches, dessins, figures et bustes de marbre de feu Grimod de la Reynière (1797*) ; etc.* ».

Longtemps chasse gardée des puissants dans la quasi-totalité des pays d'Europe, l'accumulation choisie d'œuvres et d'objets d'art s'est affirmée, au XVIIIème siècle, comme

---

[109] La vente des tableaux de la marquise de Pompadour est antérieure (1766), mais la position de celle-ci en faisait un cas à part. De surcroît, l'essentiel de ses biens étaient passés par héritage dans la collection de son frère, le marquis de Menars.

[110] Leur nom ne figure pas sur le catalogue, mais il est dans la bouche de tous ceux qui s'intéressent à la vente.

[111] « C'est le catalogue d'un financier de goût, aux achats conseillés par Boucher, Greuze, Hubert-Robert ».

[112] « Immense et splendide collection ».

[113] Madame de Cossé.

[114] « Dont la préface dit : L'amateur qui avait formé ce cabinet voulait encourager les artistes contemporains et, sans refuser son admiration aux ouvrages des anciens, contribuer autant qu'il le pouvait, à la splendeur des arts en France ».

[115] « Qui passait pour la plus capitale après celle de M. Mariette ».

[116] Madame Trouart.

[117] Frère et héritier de Madame de Pompadour.

un marqueur d'appartenance aux franges les plus élevées de la société, tout en s'étendant de l'aristocratie à la grande bourgeoisie. Il n'est donc pas surprenant que la constitution d'une collection, notamment pour les nouveaux enrichis, ait pu être vu comme un moyen de s'introduire dans la Haute société et de s'y faire admettre, en tant que pair, par les possédants. Tout au long des XIXème et XXème siècle, le phénomène s'est inlassablement reproduit du fait des bouleversements des fortunes.

Durant la Révolution française, banquiers, usuriers, accapareurs et acquéreurs de biens nationaux, sans oublier, quelques années plus tard, les fournisseurs aux armées de l'Empire, édifient, parfois en quelques mois, des fortunes considérables. De nouveaux collectionneurs se recrutent en leur sein, comme parmi les officiers anoblis et enrichis par les faveurs de l'Empereur. Au cours de la première moitié du XIXème siècle, en Angleterre puis un peu partout en occident, la révolution industrielle amène son lot de capitaines d'industrie avides de paraître dans la bonne société, entourés d'objets et d'œuvres d'art. De nouvelles collections prennent naissance. Il en va de même, durant la seconde moitié du XIXème siècle, avec l'industrialisation de l'Est des Etats-Unis et la conquête de l'Ouest. Ces capitalistes qui formeront des dynasties de collectionneurs et d'amateurs d'art ont nom : Hearst ; Mellon ; Rockefeller ; Whitney, *etc*.

Le mouvement ne s'arrête pas là. Il se prolonge et même s'accroît jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Avec l'or, le pétrole, l'acier, la banque et les grands magasins, des fortunes colossales s'édifient en quelques décennies, attirant à l'art de nouveaux collectionneurs aux moyens parfois quasiment sans limites et aux appétits boulimiques, avides de s'approprier les reliques du passé glorieux de la vieille Europe : Altman Benjamin ; Carnagie Andrew ; Clay Henri ; Frick ; Huntington H. E. ; Kress Samuel H. ; Morgan J. P., Stotesbury E. T. ; Widener P. A. B. ; *etc.* « La passion qu'éprouvaient ces nouveaux riches américains pour l'acquisition d'affaires nouvelles allait de pair avec un désir, encore plus grand peut-être, d'acquérir en même temps un passé qui leur manquait. Ils voulaient célébrer leur arrivisme[118] en faisant appel aux anciennes traditions… Frick avait l'habitude de faire venir un organiste chez lui les samedis après-midi afin que résonnent, dans les hautes galeries de sa maison de la Cinquième Avenue, les accords majestueux du Rosaire, pendant que, assis sur un trône Renaissance surmonté d'un baldaquin, il quittait son journal des yeux de temps à autre pour admirer

[118] En français dans le texte.

les plus belles toiles de Van Dyck et de Rembrandt ou les improvisations les plus folâtres de Fragonard et de Boucher[119] ».

L'effort de guerre américain en matériel, sans précédent au cours du premier conflit mondial[120], renforce cette tendance. La crise de 29, si elle provoque de nombreux drames, ne touche pas, ou ne ruine pas, toutes les familles de collectionneurs. Elle accroît, au contraire, le volume de biens mis en vente, comme l'avait fait en son temps la Révolution française, ce qui génère des opportunités d'achat en grand nombre. La Seconde Guerre mondiale se révèle encore plus fructueuse que la première pour nombre d'industriels américains opportunistes. Elle décuple le vivier de millionnaires dans lequel se recrutent les nouveaux amateurs d'art, tout en multipliant les opportunités d'achat, y compris de biens spoliés par les nazis.

En Europe, la guerre finie, la prospérité des « Trente glorieuses », en lien avec la reconstruction, offre également des possibilités de s'enrichir rapidement aux audacieux qui font fortune dans l'industrie, la construction, l'immobilier, le commerce du bois, *etc.* Le dernier quart du siècle voit de nouveaux « eldorados » surgir : dans l'exploitation du bush australien avec la prospection minière et pétrolière ; dans l'ouverture au capitalisme de la Russie et de la Chine ; au travers du passage en cours du statut de pays émergents à celui de pays développés de géants tels que l'Afrique du Sud, le Brésil, l'Inde, le Pakistan, *etc.*

Dans un monde de plus en plus instable depuis le tournant du XXIème siècle, ici et là, se développent des crises économiques et politiques, éclatent des conflits localisés, explosent des bulles spéculatives, *etc.* Ces soubresauts d'un monde en devenir ruinent les uns et font la fortune des autres. Il s'y ajoute les progrès des sciences et des techniques, notamment dans le domaine de l'information et de la communication. Une découverte ou une idée brillante peuvent faire, en quelques mois ou en quelques années, de nouveaux millionnaires. Pour tous, ou presque, une fois fortune faite, il faut encore se faire admettre dans « le monde ». La collection est un des moyens les plus sûrs d'y parvenir. Elle est, de longue date, un instrument essentiel d'accession et de reconnaissance sociale.

---

[119] Samuel Nathaniel Behrman, *Duveen. La chasse aux chefs-d'œuvre,* Hachette, 251 pages, 1953, pp. 75-76.
[120] Il précède l'intervention des troupes américaines, l'aide aux Alliés étant d'abord économique.

3. La collection au service d'une recherche de notoriété

Si nombre de collectionneurs du passé n'ont pas totalement sombré dans l'oubli, c'est ordinairement en raison de leur engagement au service de l'art. Qui se souviendrait aujourd'hui de Mécène pour les Romains, ou du comte de Caylus pour les nobles d'Ancien Régime, si le premier n'était pas considéré comme l'inventeur du mécénat[121] et si le second ne passait pas pour le modèle de l'amateur d'art érudit ? De grands hommes doivent à leur activité de collectionneur une part non négligeable de leur notoriété, et ce alors même qu'ils se sont illustrés par ailleurs dans les domaines les plus variés : politique pour Laurent le Magnifique ; littérature pour les frères Goncourt ; peinture pour Gustave Caillebotte ; *etc.*

Collectionner, lorsque l'opération s'effectue avec discernement et à grande échelle, peut permettre, incidemment, de devenir célèbre. Mais penser que collectionner pourrait être un moyen d'accéder à la célébrité témoigne d'une inversion des valeurs qui parait affecter certains de nos riches contemporains. La question se complique parfois, de surcroît, d'arrière-pensées qui laissent augurer d'un mélange de motivations n'ayant plus rien à voir avec l'amour de l'art, signe d'une dérive des plus préoccupantes. Une affaire emblématique en témoigne.

Elle concerne l'homme d'affaires japonais, aujourd'hui décédé, Ryoei Saito, président de la société papetière japonaise Daishowa[122]. Les 15 et 16 mai 1990, au plus fort d'une bulle spéculative dont nous reparlerons, il avait acquis deux toiles pour des prix correspondant, à l'époque, aux plus hautes enchères jamais portées sur des œuvres d'art dans des ventes aux enchères publiques, soit 82,5 millions de dollars [123] pour le *Portrait du docteur Gachet* de Vincent van Gogh[124] et 78 millions de dollars[125] pour *Le bal du moulin de la Galette* de Renoir[126].

---

[121] Caius Cilnius Mæcenas, qui vécut pour l'essentiel à Rome dans la seconde moitié du premier siècle avant J.-C. était un proche de l'empereur Auguste. Il est devenu célèbre pour avoir consacré l'essentiel de sa fortune au soutien de la création artistique et des artistes. Le terme mécène est tiré de son nom.

[122] *Daishowa Paper Manufacturing Company*.

[123] 458 millions de francs, vente Sotheby's à New York.

[124] Huile sur toile, 66 x 57 cm. Deux versions de ce portrait ont été exécutées par l'artiste à Auvers-sur-Oise en juin 1890, celle-ci et une autre, actuellement conservée dans les collections du musée d'Orsay, donnée à l'Etat français par le fils du docteur Gachet. Il existe une controverse sur le fait de savoir laquelle d'entre elles aurait été exécutée en premier. Les experts de la vente Sotheby's, affirmaient qu'il s'agissait de celle soumise à leur jugement. Ils s'appuyaient pour ce faire sur le fait que Vincent van Gogh, qui ne payait pas ses modèles, les dédommageait fréquemment en exécutant rapidement une copie de sa toile à leur intention. Le musée d'Orsay a répondu que le docteur Gachet, loin d'être un modèle ordinaire, était un

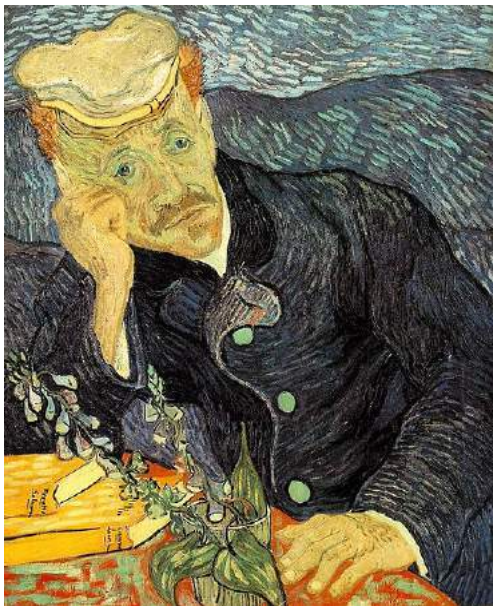

Figure 2 – Vincent van Gogh, *Portrait du Docteur Gachet*, 1890.

En 1991, l'excentrique industriel avait à nouveau fait parler de lui en déclarant qu'il appréciait tellement les deux œuvres qu'il avait l'intention de se faire incinérer avec celles-ci après son décès. Si quelques journalistes s'étaient émus de cette déclaration, les spécialistes de l'investissement en art ne s'en étaient pas particulièrement inquiétés. Ils savaient que les affaires de la société de Ryoei Saito étaient loin d'être florissantes et que l'achat des deux œuvres, au-delà d'un indéniable désir de notoriété du dirigeant, s'inscrivait dans le cadre d'un plan de communication visant à présenter l'entreprise sous un jour favorable et à rassurer sur sa solvabilité. Ils supputaient en conséquence que les œuvres avaient dû être offertes en garantie aux principaux créanciers de l'entreprise.

Le décès de l'entrepreneur, survenu en 1996, a confirmé cette hypothèse, en apportant la preuve du fait que le principal créancier de l'entreprise soit une banque d'affaires japonaise, disposait sur les deux toiles d'un droit de garantie[127] le mettant à même de

---

amateur d'art en relation suivie avec le peintre et qu'il ne se serait certainement pas contenté d'une copie, fut-elle de la main de l'artiste.

[125] 431,6 millions de francs, vente Christie's à New York.

[126] Huile sur toile, 78 x 114 cm. Deux versions de cette toile, qui représente le bal populaire qui se donnait tous les dimanches au Moulin de la Galette sur la butte Montmartre, ont été exécutées par l'artiste, qui y a fait figurer plusieurs de ses amis. L'autre version, plus grande (131 x 175 cm) est actuellement conservée dans les collections du musée d'Orsay. Pour les experts de la vente, la version soumise à leur examen aurait été la première exécutée, ce qui se déduirait de sa plus petite taille, plus compatible avec une exécution sur le motif. Le musée d'Orsay a vivement contesté cette affirmation en faisant observer que l'artiste avait plaisanté sur les difficultés occasionnées par le transport sur place, effectué avec ses amis, d'une toile de grande taille.

[127] Probablement un droit de gage.

décider du sort de ces œuvres. Il semblerait que, à la demande de la banque, *Le bal du moulin de la Galette* ait été vendu à l'amiable, par l'intermédiaire de la société Sotheby's, à un collectionneur suisse. Le *Portrait du docteur Gachet* aurait, pour sa part, été cédé à un fonds d'investissement, qui l'aurait revendu. L'identité des nouveaux propriétaires des œuvres, qui semblent plus fuir la publicité que la rechercher, ainsi que la localisation actuelle de ces pièces, n'ont pas, à ce jour, été rendues publiques, mais il est certain qu'elles n'ont pas été détruites.

Un parallèle pourrait être effectué entre l'acquisition lente de la célébrité par une vie de collectionneur, passée au service de l'art et le manque de scrupules d'individus qui escomptent obtenir instantanément la célébrité en détruisant une œuvre d'art. Comment ne pas se souvenir ici qu'Erostrate, en 356 avant J.-C., incendia volontairement le temple d'Artémis à Ephèse, considéré par certains comme l'une des sept merveilles du monde antique, dans le seul but de devenir célèbre[128] ?

Il faut ajouter que, si le regard que les collectionneurs portent sur l'art a changé au fil du temps, comme le montre l'étude de ses motivations, la réciproque est également vraie. Le regard que le monde de l'art porte sur les collectionneurs s'est, lui aussi, modifié, ce qui n'est pas sans conséquence. Les historiens de l'art, après avoir analysé un temps les collections, se sont lancés dans l'étude des collectionneurs et de leurs motivations. Les plus grands musées français, pour ne citer qu'eux, n'hésitent pas à rompre avec les présentations chronologiques pour exposer dans la même salle une collection reflétant les choix d'un amateur[129], voire à organiser de grandes expositions autour de tout ou partie de collections célèbres données ou léguées à l'Etat français.

Etienne Moreau-Nélaton[130], qui était, l'un des plus grands donateurs des musées français, a ainsi bénéficié, par exemple, en moins d'une quinzaine d'années, de deux expositions de premier plan, réalisées, pour la première par le Musée d'Orsay au Grand Palais en 1991[131], pour la seconde par le Musée du Louvre dans ses locaux, à cheval sur

---

[128] Il convient de souligner que, ce faisant, il parvint à ses fins, en faisant entrer son nom dans l'histoire (les magistrats de la cité, après l'avoir fait mettre à mort, craignant un précédent, interdirent, sous peine de mort, que son nom fût prononcé, mais le secret ne fut gardé que pendant 23 ans).

[129] Par exemple, pour le musée d'Orsay, la salle Moreau-Nélaton ou la salle Eduardo Mollard.

[130] (1859-1927), peintre, affichiste, céramiste, historien de l'art et collectionneur.

[131] De Corot aux impressionnistes, hommage à Etienne Moreau-Nélaton, Grand Palais, 3 mars au 22 juillet 1991.

les années 2013 à 2014[132]. Des revues d'art, telles que *Connaissance des arts* par exemple, consacrent aujourd'hui régulièrement des articles à des collections ou à des collectionneurs, ce qu'elles n'auraient pas fait, il y a ne serait-ce qu'une trentaine d'années ; *etc.* Il faut en déduire que l'attention apportée aux collectionneurs est de plus en plus importante, ce qui a eu, récemment, deux conséquences qui n'avaient guère été anticipées.

En premier lieu, une évolution des choix de certains collectionneurs est manifeste. Ceux-ci privilégient désormais l'expression de leur goût personnel sur la recherche de pièces exceptionnelles en qualité. Cela peut d'autant plus facilement s'expliquer que l'acquisition de pièces de grande qualité devient de plus en plus difficile en raison de la raréfaction de ce type de pièces sur le marché, qui les rend plus compliquées à découvrir et moins aisées à acheter du fait de l'accroissement considérable des prix. La récente dispersion de la collection de meubles et d'objets d'art réunis par le couturier Yves Saint-Laurent et le bibliophile Pierre Bergé[133] en constitue un excellent exemple. La majeure partie des pièces présentées à la vente, tout en étant d'excellente qualité, valaient en effet plus par le fait que leur réunion constitue une expression du goût Saint-Laurent que par leur caractère exceptionnel[134].

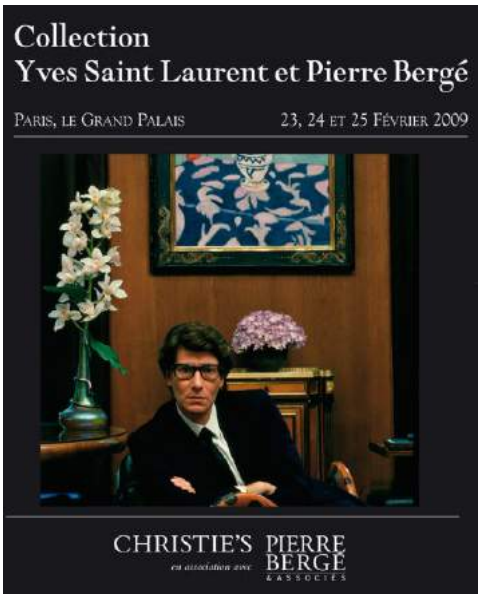

Figure 3 – Vente de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, 2009.

[132] Delacroix en héritage, autour de la collection Moreau-Nélaton, musée du Louvre, 11 décembre 2013 au 17 mars 2014.

[133] La vente, dont nous reparlerons, était organisée par les maisons de vente Christie's et Pierre Bergé et Associés. Elle s'est tenue au Grand Palais du 23 au 25 février 2009 et a produit un montant global d'adjudication (hors frais) de 373,5 millions d'euros.

[134] En choisissant de présenter les pièces telles qu'elles étaient réunies dans le lieu de vie des deux hommes, l'organisateur de la vente en était pleinement conscient.

En second lieu, certains collectionneurs ayant fait le choix de mettre en scène leur collection en vue de sa présentation au public entendent aujourd'hui être juridiquement considérés comme des créateurs d'œuvres de l'esprit, à l'instar d'un artiste plasticien[135]. Même si les deux affaires actuellement emblématiques de cette tendance concernent des biens culturels[136] autres que des œuvres d'art, il n'en demeure pas moins que ces affaires sont révélatrices d'une aspiration nouvelle des collectionneurs à être considérés comme des créateurs d'œuvres de l'esprit.

Les artistes, en fins observateurs des évolutions de la collection, n'ont pas manqué de s'en apercevoir, ce qui leur a inspiré l'idée de jouer avec la notion de collection, ou plus exactement, à l'image d'Arman[137], avec la notion d'accumulation qui est à la source de la collection. Ce n'est certainement pas anodin si le sculpteur qui eut le premier l'idée de créer différentes sortes d'*Accumulations*[138], y compris de *Nouvelles Accumulations de Collections,* était, par ailleurs, un collectionneur passionné[139]. Peut-on réellement penser que relève d'un pur hasard le fait qu'il ait créé, sous le titre de *Trophées,* des accumulations de coupes censées récompenser un vainqueur[140], accessoire, avec les médailles, de la célébrité à laquelle accèdent certains sportifs ?

A prendre le but[141] pour un moyen[142], certains collectionneurs ne peuvent que brouiller les cartes. Comment s'étonner, dans de telles conditions, que d'autres collectionneurs ne finissent par se prendre pour des artistes[143] ?

---

[135] L'originalité de l'œuvre tiendrait ici dans les choix de mettre en relation certaines pièces et dans la façon de les disposer les unes par rapport aux autres. La matérialité consisterait dans celle des pièces et de la relation spatiale créée entre celles-ci.

[136] Soit la collection Schlumpf de voitures automobiles de marque Bugatti, devenue le fonds du Musée national de l'automobile et la cinémathèque Henri Langlois.

[137] Armand Fernndez, dit Arman. Né en France à Nice le 17 novembre 1928, Arman est mort à New York le 22 octobre 2005. Il avait acquis la nationalité américaine en 1972.

[138] *Accumulation, Accumulation dans du béton, Accumulation dans du poly/plexi, Accumulation sur panneau de bois, Accumulations d'objets dans des boîtes, Accumulations d'Objets Réels dans du Polyester, Accumulations d'Objets Soudés et Actuels, Accumulations d'Objets Réels et Soudés, Accumulations en relation, Accumulations of Real Objects Hard and Soft, Immersions, Nouvelles Accumulations de Collections, Trophées* ; typologie en usage sur le site internet officiel de l'artiste, à la rubrique Accumulations.

[139] Notamment d'art africain.

[140] Par exemple, *Untilted,* boîte en plexiglas contenant une accumulation de coupes, 1998, 130 x 100 x 11 cm.

[141] Soit la constitution d'une collection, la célébrité n'étant en réalité qu'un accessoire lié à la réussite.

[142] Soit la constitution d'une collection comme moyen de parvenir à la célébrité.

[143]Cela ne veut pas dire pour autant que l'œuvre de certains collectionneurs ne mériterait pas d'être protégée, ce qui renvoie à la notion d'œuvres de l'homme qui avait été proposé par la Cour d'appel de Paris dans l'affaire Schlumpf. Dépossédés de leur collection de voitures automobiles de la marque Bugatti à la suite de la mise en liquidation de leur usine de textile, les frères Schlumpf avaient vu l'ensemble des véhicules et le bâtiment les abritant être vendus et transformés en Musée national de l'automobile, après classement au titre des monuments historiques. Désireux d'empêcher notamment les conservateurs du nouveau musée de modifier leur choix de présentation des véhicules, les deux frères avaient revendiqué

I.1.2. La lente émancipation du critère de valeur de l'œuvre d'art

La capacité d'apprécier la beauté d'une œuvre d'art était, sous l'Ancien Régime, réservée à une petite élite l'ayant acquise par la fréquentation quotidienne des œuvres au sein d'un environnement favorable[144], ainsi que par l'adoubement consécutif à l'accomplissement d'un tour d'Europe à la rencontre des plus grandes collections. En provoquant l'effondrement de ce système sur le sol français, considéré alors comme le point focal de l'art, la Révolution française a initié une évolution dont l'aboutissement est de permettre à tout un chacun de se donner les moyens d'accéder à la compréhension de la beauté au moyen d'une passion pour l'art que la connaissance permet de nourrir et d'approfondir. Cette émancipation a toutefois pris près de cent cinquante années en raison de l'existence de freins au changement, dont notamment des résistances liées à la force d'inertie du système académique des Beaux-arts.

1. La fin d'un monde clos

La pensée humaine fonctionne ordinairement sur le mode de la comparaison. Elle rassemble ce qui se ressemble et affronte ce qui s'oppose. Reconnaître l'existence de ressemblances, ou de dissemblances, permet de distinguer. Distinguer n'est pas hiérarchiser. La distinction précède la hiérarchisation et constitue un préalable de celle-ci, mais l'enchaînement de l'une à l'autre n'a rien d'automatique. Il parait pourtant naturel à la plupart des hommes, au point que ceux-ci confondent parfois les deux opérations.

---

pour l'ensemble le statut d'œuvre de l'esprit. Tout en le leur refusant, la Cour d'appel de Paris avait imaginé de leur accorder une protection comparable en faisant de leur travail une « œuvre de l'homme », notion inédite. Cette proposition novatrice, à laquelle la jurisprudence postérieure ne s'est pas ralliée, renvoyait probablement à l'idée que la protection de la vie privée s'étendrait jusqu'à englober la protection de l'identité culturelle des individus, ce qui fait écho à l'intérêt croissant de la société pour le concept d'identité culturelle. Arrêt n°12999 du 27 mars 1981.

[144] Par exemple, le fait de grandir dans une famille de collectionneurs, ou, *a minima,* de possédants vivant au milieu d'objets et d'œuvres d'art.

Rapporté à l'art, cet enchaînement se traduit par la formulation d'un jugement fruit de l'appréciation de la beauté d'une œuvre par rapport à un étalon de référence. Si cette référence est personnelle, l'opération est affaire de goût personnel. Si cette référence est communautaire, au sens de partagée par une communauté de personnes, l'opération est affaire de goût commun à ladite communauté. Si cette référence est partagée par l'ensemble de la communauté humaine, le jugement est esthétique. Les appréciations personnelles ou communautaires sont, bien évidemment, subjectives, ce dont témoigne leur diversité. Le jugement esthétique, s'il se base sur l'appréciation de la société humaine du temps, est également empreint de subjectivité. Dès lors que sa référence touche à l'universel, il devient objectif.

Dans la société d'Ancien Régime, l'appréciation de la beauté était de type communautaire. Elle était facilitée par la dimension réduite de la communauté concernée. Le monde de l'art se limitait, en effet, outre aux artistes et à quelques très rares intermédiaires, le plus souvent officieux, à une frange très limitée de la haute aristocratie et de la grande bourgeoisie pour les œuvres d'art, étendue à une fraction conséquente de l'aristocratie et de la bourgeoisie pour les objets d'art. Cet entre soi présentait l'avantage de faciliter le dégagement d'un consensus autour d'un étalon collectif de référence du beau, sans entraver pour autant l'évolution de ce critère au fil du temps. Sa connaissance était ordinairement réservée à une élite choisie parmi les personnes nées dans un milieu favorisé, aristocratie ou haute-bourgeoisie, déjà familiarisée avec l'art et la collection.

A défaut d'être héréditaire, le goût de la collection naissait dans un environnement favorable, au contact d'objets et d'œuvres d'art familiers. Il s'y fortifiait de la participation à des échanges intellectuels entre connaisseurs, ceux-ci se fréquentant ordinairement de façon soutenue. Le jeune amateur était convié, à effectuer un tour d'Europe, rite de passage destiné à lui permettre, outre d'élargir ses horizons sur bien des plans, de se frotter aux monuments et d'examiner de visu les œuvres d'art des principales collections européennes, notamment italiennes. Ce voyage à dimension initiatique, qui durait plusieurs mois, voire plus d'un an, faisait de lui à son retour, sinon un collectionneur, du moins un connaisseur.

Sur le sol français, la tourmente révolutionnaire va balayer ce petit monde. Les émigrés, réfugiés en Angleterre, en Allemagne ou en Suisse, n'ont bien souvent emporté que les

vêtements et quelques bijoux qu'ils portaient sur eux. Leurs biens, demeurés sur place, sont confisqués, comme le sont aussi ceux de l'Eglise et de la Couronne. Ce qui n'est pas détruit est vendu ! Des collections dont la réunion a demandé plusieurs dizaines d'années, parfois plus d'un siècle et la passion patiente d'une lignée de collectionneurs, sont dispersées en quelques semaines. La quantité considérable de biens mis en vente entraîne une chute vertigineuse des prix.

Celle-ci finira par être telle que les commissaires-priseurs, après avoir commencé par refuser de procéder aux ventes pour lesquels ils étaient requis, finiront par demander, en 1793, à ce que leur monopole[145] soit aboli, ce qui leur sera accordé[146]. Cela n'arrêtera pas les ventes, car le prix importait peu et la source paraissait intarissable, ou presque. Il fallut ainsi plus d'un an, sous la Terreur, pour vider complètement le château de Versailles et les constructions de Trianon, hameau de la Reine compris.

Au début, on donna le mobilier en paiement aux créanciers de l'Etat, par exemple à Lanchère, fournisseur aux armées de la République : « Le Comité de Salut Public lui avait fait délivrer, en paiement de ses premiers services, de fortes parties du mobilier de Versailles, en pendules, en tapis, en statues de marbre, en commodes, secrétaires et consoles du meilleur goût et du plus grand prix» [147] . Mais, très vite, les créanciers de l'Etat ne surent plus que faire d'une telle abondance de meubles et œuvres d'art et refusèrent ces paiements par équivalant, exigeant d'être réglés en numéraire.

Alors on vendit : « Tout ce que contenait le château de Versailles, celui de Trianon et leurs dépendances, fut ainsi vendu à la criée pendant près d'un an, les objets les plus disparates se succédant sans ordre et sans classement : les meubles à côté des armes et des armures ; les porcelaines à côté du linge ; les provisions de toute sorte à côté des ornements d'église. Rien n'était oublié, car nous voyons figurer (dans les procès-verbaux de vente) jusqu'aux séparations des loges du théâtre, jusqu'aux traîneaux du jardin » [148]. Il convient de relever que, dans ces ventes faites à vil prix, on confondit non seulement les œuvres d'art avec les objets d'art, mais aussi avec les biens de consommation

---

[145] Celui-ci remontait à 1556, date à laquelle un édit royal d'Henri II avait accordé aux « maîtres priseurs vendeurs de biens meubles » le droit exclusif de procéder à des ventes aux enchères publiques.

[146] Il sera rétabli quelques années plus tard en 1801, toujours à leur demande (loi du 27 ventôse an IX).

[147] Berryer Pierre-Nicolas, *Souvenirs de M. Berryer, doyen des avocats de Paris 1774-1838,* tome II, Paris, A. Dupont, 1839, page 338.

[148] Jean-Charles Davillier, *La vente du mobilier du château de Versailles pendant la Terreur*, documents inédits, Aubry, 1877, 34 pages.

courante, preuve de l'indifférence que les révolutionnaires affectaient alors d'éprouver pour la production des artistes du passé[149].

Comme en témoigne une annonce parue dans les *Petites Affiches* du 10 pluviôse an II[150], on brada jusqu'à des objets d'art du Garde-meuble de la Couronne[151]. On mit en loterie l'hôtel de Salm avec tout son mobilier[152]. *Etc.* Les hommes qui se succédaient au pouvoir manquaient désespérément de fonds et étaient prêt à faire argent de tout, ce qui explique, en sus de la proscription de tout ce qui pouvait évoquer l'Ancien Régime, l'importance de ces ventes[153] ! Un monde s'effondrait et, avec lui, allait disparaître un système qui entendait réserver la capacité à apprécier la beauté à une petite élite. Un Nouveau Monde se bâtirait sur ses ruines, un monde ouvert, dans lequel n'importe être humain, armé de sa seule passion, serait en mesure de communier avec la beauté.

2. L'ouverture au monde

Si la Révolution française jeta à bas les fondements de la société qui permettait au système du *« Beau idéal »* de se développer et de prospérer, elle ne fit pas, pour autant, disparaître en un clin d'œil la communauté qui faisait corps autour de celui-ci. Des collectionneurs à « l'ancienne mode » survécurent en nombre. Les amateurs anglais tirèrent même un ample profit de la situation en faisant acheter par leurs agents les objets et œuvres d'art roulées par le flot des ventes révolutionnaires. Nombre de demeures d'aristocrates britanniques doivent une large partie de leur lustre d'aujourd'hui à cette manne que leur gouvernement avait contribué à faire distribuer. Des collectionneurs d'autres pays, des Russes notamment, profitèrent également de ces pièces bradées par milliers.

A l'époque, il y a pléthore d'objets et d'œuvres d'art à vendre et pas seulement dans les ventes aux enchères ou à la criée, car nombre des lots vendus ont été acquis par des revendeurs escomptant réaliser de substantiels bénéfices. Au-delà des intermédiaires,

---

[149] Voire signe d'un mépris pour l'art ancien, enveloppé dans la même proscription que l'aristocratie à laquelle il apparaissait lié dans l'esprit du temps.

[150] 29 janvier 1794.

[151] Devenu aujourd'hui le Mobilier national.

[152] Loterie de l'Hôtel de Salm avec son mobilier, brochure anonyme, Paris, 1791.

[153] Le produit de l'ensemble de ces ventes fut évalué, à l'époque, à au moins 1400 millions de livres, ce qui correspondait, plus ou moins, au montant des dépenses de l'Etat pour deux années. La seule vente du mobilier du château de Marly, par exemple, produisit plus de 400 000 livres.

salariés ou officieux, certains acquéreurs tiennent boutique des dépouilles de la royauté, de l'aristocratie et de l'église. C'est, par exemple, le cas de la citoyenne Mauduit, qui annonce, dans les journaux de 1794, procéder dans son magasin à la *« vente à prix fixé de meubles de Versailles et de Trianon ».* Ces affairistes, qui ont soin de présenter tous les signes extérieurs d'un patriotisme sans failles, réalisent de fructueuses affaires, notamment avec les collectionneurs étrangers.

Le gouvernement, pour pallier la défaillance des commissaires-priseurs, s'est tourné vers certains d'entre eux, dont il a fait des commissaires aux ventes en charge d'organiser la vente des biens confisqués. La morale de ces commissaires aux ventes est ordinairement élastique et les collusions avec les acheteurs professionnels, issus du même milieu du négoce de l'occasion, sont plus que monnaie courante. Moyennant de très généreuses commissions occultes, ils réservent les meilleures pièces pour leurs pratiques, notamment les œuvres d'art.

L'arrondissement de leurs fins de mois accouche d'un nouveau métier : celui de marchands d'œuvres et d'objets d'art anciens. Il emprunte son nom aux amateurs d'antiques de l'Ancien Régime, le mot changeant ainsi de sens. L'antiquaire est désormais, non plus un amateur des chefs-d'œuvre de l'antiquité, mais un boutiquier qui fait argent des créations du passé. L'effondrement des prix a eu pour conséquence de rendre les œuvres d'art accessibles à de très nombreuses bourses. Le calme politique revenu, la nostalgie de l'Ancien temps va gagner beaucoup de possédants. Ces derniers feront la fortune des antiquaires dont le nombre va se multiplier[154]. Si la plupart de ces nouveaux intermédiaires sont d'honnêtes commerçants, il est également parmi eux des gens sans aveux[155], comme il est, parmi les « enrichis », un certain nombre de « m'as-tu-vu »[156].

---

[154] Ce qui explique que, aujourd'hui encore, les antiquaires et brocanteurs soient beaucoup plus nombreux en France que dans la plupart des autres pays occidentaux où ils ont généralement une taille économique plus importante et où ils sont souvent concentrés dans les villes d'art, ce qui est, par exemple, le cas en Italie.

[155] L'abbé Grégoire tentera en vain de dénoncer leurs agissements dans un rapport et à la barre de la Convention : *«* Le mobilier appartenant à la Nation a souffert des dilapidations immenses parce que les fripons, qui ont toujours une logique à part, ont dit : Nous sommes la Nation. Et, quoiqu'en général on doive avoir une mauvaise idée de quiconque s'est enrichie dans la Révolution, plusieurs n'ont pas eu l'adresse de cacher des fortunes colossales élevées tout à coup *».*

[156] Lorsqu'ils affichent au grand jour leur réussite, ils le font ordinairement au travers de l'acquisition d'Hôtels particuliers qu'ils meublent, avec le plus grand luxe. Une partie du goût et des préjugés de l'Ancien Régime survivent au travers de leur paraître, même si celui-ci n'est qu'une copie du monde dans lequel vivaient les collectionneurs d'antan et qu'un pâle reflet des collections dont ils se sont repus.

Des possédants français traversèrent par ailleurs la tourmente sans trop en pâtir. Ceux qui possédaient des biens à l'étranger les sauvèrent la plupart du temps. D'autres, peu nombreux, eurent la chance de pouvoir réaliser suffisamment de leurs avoirs à temps pour faire sortir de France des sommes conséquentes. Quelques uns se lancèrent dans de fructueuses affaires[157].

Après coup, une grande partie des émigrés, une fois autorisés à rentrer en France, réclamèrent réparation en nature de la confiscation de leurs biens, y compris des œuvres d'art pour les plus audacieux d'entre eux. L'un des plus inventifs de ces quémandeurs d'un genre nouveau fut, sans conteste, le duc d'Orléans. Sa frénésie de restitution ne fut freinée ni par le fait que remettre en cause les achats de biens nationaux eut pu causer de graves désordres ni par le souci de ne pas nuire aux artistes. Sur la base d'arguties juridiques des plus discutables, il tenta notamment, en vain fort heureusement, de se rendre maître du Théâtre français et de s'approprier ainsi le fruit du travail de ceux qui avaient assuré la continuité du spectacle pendant les années difficiles de la Révolution.

Il alla même jusqu'à réclamer aux conservateurs du Musée du Louvre, un tableau de Jean Antoine Théodore Giroust[158] réalisé pour la chapelle du château de Saint-Leu[159], *Sainte-Félicité exhortant son dernier fils au martyre*[160]. Sa demande, qui n'aboutit pas plus que les autres, prétendait se fonder sur le fait que l'œuvre aurait été un « tableau de famille[161] », les personnages de l'Histoire sainte représentés sur la toile ayant les traits « des ducs de Chartres et de Montpensier, du comte de Beaujolais et de Mlle d'Orléans ». Poussé à l'extrême, un tel raisonnement permettrait de remettre en cause la propriété de toute œuvre représentant un quelconque ancêtre d'une personne autre que son

---

[157] Le comte de Moré de Pontgibaud, riche à millions avant d'émigrer, se trouva ruiné, ou presque, une fois réfugié en Allemagne. Investissant ses derniers fonds, il se fit colporteur et parcourut, de marché en marché, la Bavière, le Tyrol et l'Autriche, avant d'arriver à Trieste. Le succès étant au rendez-vous, il s'y fit, sous un nom d'emprunt, prêteur d'argent, puis banquier, carrière dans laquelle il réussit jusqu'à se hisser en quelques années au premier rang de la profession en Europe. Lenotre G., *La petite histoire*, Hachette, 1947, 253 pages, p. 98.

[158] 1753-1817. Elève de Vien, nommé peintre officiel de la Cour des Orléans en 1791.

[159] Ayant appartenu à la famille d'Orléans.

[160] Présenté au Salon de 1791, aujourd'hui perdu.

[161] Le tableau est, en réalité, un tableau politique. Il interprète à sa façon le second *Livre des Macchabées* dans le but de souligner les persécutions dont seraient victimes les Orléanistes, en comparant ceux-ci à des martyrs victimes de leur fidélité à leurs croyances.

actuel propriétaire, ce qui constituerait assurément une remise en cause de la sécurité des transactions de nature à porter un coup fatal au négoce des œuvres et objets d'art[162].

Si les plus extravagantes de ses demandes échouèrent, le duc d'Orléans n'en récupéra pas moins une large partie de la fortune familiale. Comme lui, nombre des anciens émigrés parvinrent à rentrer en possession de tout ou partie de leurs biens. D'autres bénéficièrent des largesses du pouvoir. La tourmente calmée, nombre de ces possédants d'Ancien régime revinrent à leurs activités passées. Si quelques-uns ne reprirent jamais leur existence des temps d'opulence antérieurs, la plupart d'entre eux, à commencer par le Comte de Moré de Pontgibaud, retrouvèrent leurs habitudes de luxe.

Ils y conservèrent, intacts, les préjugés qui étaient les leurs, notamment en matière de goût, avant la Révolution française[163]. Mais le ressort nécessaire à la formation de nouvelles générations de collectionneurs à l'ancienne était cassé. De nouveaux amateurs, sans cesse plus nombreux et issus de couches sociales de plus en plus larges, allaient peu à peu les remplacer. Cela ne se fit toutefois pas en un jour, en raison de l'existence d'obstacles sérieux à cette évolution.

3. L'existence de freins à l'émancipation

Si un grand nombre de collectionneurs ont été balayés par la Révolution française, les artistes ont, pour leur part, bien souvent, peu pâti des événements. L'esprit des temps passés a survécu avec certains d'entre eux. Il fait obstacle à une évolution rapide de l'appréhension de la beauté. Si la révolution a liquidé le système des Académies, elle n'a pas, pour autant, fait immédiatement table rase des conventions arbitraires que celle-ci

---

[162] Pour absurde que puisse paraître une telle idée, elle n'en revient pas moins périodiquement sur le tapis. Un généalogiste amateur a ainsi formulé en vain, il y a quelques années, une demande de restitution de pièces d'archives adressée à un Service départemental de conservation des archives, au motif que celles-ci avaient trait à sa famille.

[163] Dans le premier tome de leur journal, les Goncourt racontent une visite qu'ils firent, en 1856, du cabinet de curiosités de l'un de ces collectionneurs à l'ancienne mode : *« Après déjeuner, Chennevières nous mène voir les autographes de Fossé d'Arcosse. Un cabinet dont les murs disparaissent sous les armoires, les vitrines, les tableaux, les sculptures, les babioles, les reliques du bric-à-brac historique. Et c'est le marteau de Louis XVI forgé par ses mains royales, et c'est le sablier de Henri III, et ce sont les boucles de soulier de Louis XV, et c'est le couteau de chasse de Charles VIII, et c'est l'ordre de payer 1 500 livres à Lajouski, le septembriseur, ordre signé : Philippe-Egalité. Et ici, une épreuve avant la lettre de la Promenade du Jardin du Palais-Royal de Debucourt, acheté en 1810, sur le Pont-Neuf, quinze sous ; là un dessin des Forges de Vulcain, par Boucher, payé quarante sous » ;* Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, mémoires de la vie littéraire,* tome premier, 1851-1861, édition définitive, Flammarion et Fasquelle, 330 pages, 1935, pp.103-104.

avait contribué à mettre en place, dont au premier plan la *« hiérarchie des genres »* [164] . Au sommet est le « grand genre », c'est-à-dire la peinture d'histoire. Suivent le portrait, le paysage, la scène de genre et, enfin, la nature morte.

Déjà qualifiée de « division superflue[165]», dès 1765, par Diderot, la hiérarchie des genres ne peut survivre indéfiniment à la suppression, en 1793, des Académies d'Ancien Régime par les révolutionnaires[166]. Celle-ci la prive, en effet, de sens. Il subsistera toutefois longtemps, tant dans l'esprit du public que dans celui de beaucoup d'artistes, une sorte d'admiration, parfois teintée d'agacement prenant des allures de crainte révérencielle, pour la peinture d'histoire. La preuve en est que *Le radeau de la Méduse* de Géricault, peint entre 1818 et 1819, fut critiqué à l'époque, entre autres choses, pour le fait que l'artiste ait choisi de représenter un fait divers au format de la peinture d'histoire, polémique qui se renouvela lorsque Courbet présenta, au Salon de 1850, *Un enterrement à Ornans* peint entre 1849 et 1850.

Figure 4 - Gustave Courbet, *Un Enterrement à Ornans*, 1849-1850.

Avec les académies, la Révolution française a supprimé les enseignements artistiques[167], ce qui contraint les jeunes artistes en demande de formation à se tourner vers des

---

[164] Proposée par André Félibien (1619-1695) en 1668 dans une préface aux Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1667 : « Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement, et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellents que tous les autres. … Un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore cette haute perfection de l'art et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut, pour cela, passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable » ; Félibien André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1667*, Préface, Paris, F. Léonard, 1668.

[165] Diderot Denis, *Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765*, Paris, Buisson, 1791, pp 88 et 89.

[166] L'Académie royale de peinture et de sculpture, ainsi que l'Académie royale d'architecture, sont supprimées en 1793.

[167] L'enseignement de l'architecture a, quant à lui, été transféré à la section du génie de l'école polytechnique, ou il est réduit à ses aspects mathématiques et techniques.

ateliers privés. Cela ne sera que de courte durée. L'Institut de France, créé en 1795, regroupe cinq académies : l'Académie Française ; l'Académie des Sciences ; l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres ; l'Académie des Sciences Morales et Politiques et l'Académie des Beaux-arts[168]. L'Académie des Beaux-arts rétablit les enseignements artistiques, qui sont fusionnés avec l'enseignement de l'architecture par la création, le 1 floréal an V[169], de l'Ecole des Beaux-arts[170].

Le système est empreint de conservatisme. Les cadres administratifs de l'école, mais aussi ses enseignants, sont choisis par les académiciens, artistes cooptés à vie par leurs pairs, le plus souvent en raison de leur attachement à la tradition et de leur maîtrise du « beau métier ». Les premiers enseignants se sont trop frottés aux genres pour ne pas en avoir gardé la mémoire. Ceux qui symbolisaient la capacité à s'adapter aux changements du monde ont été écartés. David[171], alors qu'il est le chef de file de l'école moderne, en a été exclu ! David innove notamment par son engagement en faveur du renouveau du goût pour l'antiquité et ses productions, mais aussi par ses audaces artistiques[172]. C'est cette modernité qui lui vaut d'être écarté de la direction de la toute nouvelle Ecole des Beaux-arts de Paris, ce qui va le pousser à s'exiler à Bruxelles pour y enseigner.

Même si le grand public ne voit guère aujourd'hui en lui que le peintre officiel de l'Empire, auteur du *Sacre de l'empereur Napoléon Ier et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804,* David est de ces artistes qui ont fait preuve d'une impressionnante capacité à s'adapter aux bouleversements du monde dans lequel ils vivaient. Menant de front combats politiques et batailles pour l'art, il a été aux avant-postes de la modernité : peintre et portraitiste[173] recherché sous l'Ancien Régime, peintre militant[174], costumier[175] et grand ordonnateur

---

[168] Même si cette dernière ne prendra ce nom qu'en 1803.

[169] 20 avril 1797.

[170] C'est l'ordonnance royale du 4 août 1819 qui officialise l'existence de l'Ecole royale des Beaux-arts. Transformée en 1863 en Ecole impériale des Beaux-arts, elle devient, en 1870, l'Ecole Nationale des Beaux-arts (ENBA).

[171] Jacques-Louis David, né le 30 août 1748 à Paris, mort le 29 décembre 1825 à Bruxelles.

[172] *Les licteurs rapportant à Brutus le corps de son fils* (huile sur toile, 323 x 422 cm, Musée du Louvre), par exemple, multiplie les audaces de composition, de choix de lumière, d'opposition ou de liaison dans la gestuelle et la manière de représenter les personnages.

[173] *Portrait du comte Potocki*, 1780-1781, Musée National de Varsovie ; *Portrait des époux Lavoisier*, 1788, Metropolitan Museum of Art, New York ; *etc.*

[174] *La mort de Marat,* ou *Marat assassiné,* 1793, huile sur toile, 165 x 128 cm, Musées Royaux des beaux-arts de Belgique, Bruxelles.

[175] Le 1 juin 1794, la Convention créait par décret une école militaire, l'Ecole de Mars. Le soin d'en dessiner le costume échut à David : « Il imagina, pour l'Ecole de Mars, un étonnant uniforme, mi-partie romain, mi-partie écossais, panaché de bien d'autres provenances encore, avec une tunique polonaise, ornée de nids d'hirondelle en matière d'épaulettes, un gilet à châle, un fichu à la Colin, un maillot noir, un

des festivités de la Révolution française[176], il devient l'un des peintres officiels de l'Empire[177].

Son tableau représentant *Marat assassiné dans sa baignoire,* ainsi que celui montrant le cadavre nu du *Jeune Barra[178],* sont de véritables manifestes politiques. Le peintre a signé son Marat d'un envoi qui témoigne de sa pleine adhésion aux idéaux révolutionnaires : « A Marat, David ». Pour l'édification du peuple de Paris, il a l'idée d'exposer celui-ci au Louvre[179]. Si cette initiative rencontre un immense succès populaire, elle ne trouve pas grâce aux yeux des académiciens lors du choix du directeur de la nouvelle Ecole des Beaux-arts. Il est même probable qu'elle ait desservi le peintre, les goûts du peuple n'étant pas en odeur de sainteté parmi les nostalgiques des anciens temps qui siégeaient à l'Académie.

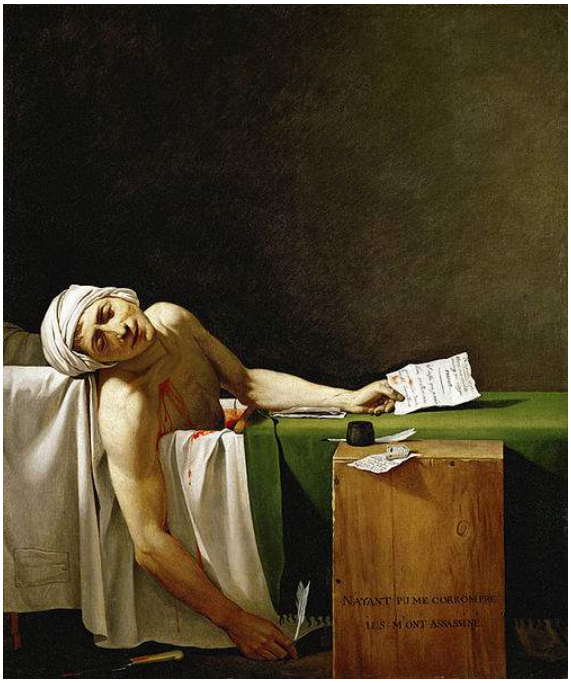

Figure 5 – Jacques-Louis David, *Marat assassiné*, 1793.

Le Salon, créé dans le dernier quart du XVIIIème siècle pour permettre aux artistes de faire connaitre leur travail aux amateurs et trouver des clients, ne disparaîtra pas non

---

shako empanaché, une gibecière corse, le tout enjolivé d'une ceinture, en imitation de peau de tigre, soutenant un glaive à l'antique » ; G. Lenotre, *op.cit*, p. 73.

[176] Fête de la Fédération.

[177] Le *Sacre de l'empereur Napoléon,* peint entre 1806 et 1807, huile sur toile, 621 × 979 cm, Musée du Louvre.

[178] Jacques Louis Davis, *Jeune Barra*, 1794, peinture à l'huile, 118 x 155 cm, Musée Calvet, Avignon.

[179] En faisant payer l'entrée.

plus. Il va, au contraire, prospérer durant tout le XIXème siècle et son jury[180] ne se signalera pas par son ouverture à l'innovation. Ses membres sont choisis parmi ceux de l'Académie des Beaux-arts, ce qui en dit long sur leur conservatisme. Dans son roman, *L'œuvre*[181], Emile Zola a brossé un portrait peu engageant du travail de ce jury bien des années plus tard[182] : « Tous les jours se trouvaient préparés par les gardiens, un interminable rang de tableaux posés à terre, appuyés contre la cimaise, fuyant à travers les salles du premier étage [...] Les jugements étaient rendus debout, on bâclait le plus possible la besogne, rejetant sans vote les pires toiles ; pourtant, des discussions arrêtaient parfois le groupe, on se querellait pendant dix minutes » [183].

Ce qui vaut pour Paris est également vrai pour les salons de peinture et de sculpture qui vont se multiplier en province, au fur et à mesure de la prolifération des Sociétés des Amis des Arts, groupes de notables se donnant pour mission apparente de favoriser le développement de l'art, mais ne cherchant bien souvent qu'à conforter leur statut social. Dans sa thèse consacrée à la Société des amis des arts de Bordeaux, Dominique Dussol caractérise ainsi le salon des Beaux-arts de Bordeaux : « Il ambitionne délibérément le caractère officiel que l'on serait tenté de lui reprocher aujourd'hui. C'est dire d'emblée que le salon bordelais n'est pas le lieu des ruptures, des innovations ou des révolutions esthétiques. La question de la modernité ne s'y pose pas d'ailleurs dans les mêmes termes qu'à Paris, car, par définition, ce salon n'est pas le lieu de quelques individualités excentriques et encore moins des refusés. Il est, en revanche, celui de tous les acceptés, de toutes les reconnaissances[184] ». De Bordeaux à Strasbourg et de Marseille à Lille en passant par Paris, partout l'académisme règne en maître.

Une institution, née dans sa forme moderne avec la Révolution française[185], contribua également largement à retarder l'émergence du nouveau système d'appréciation de la valeur d'une œuvre d'art : le musée. Les historiens, étymologie oblige, font ordinairement remonter l'invention des musées au *museion* créé à Alexandrie, vers 280 avant J.-C., par Ptolémée Premier Sôter. Mais ce sanctuaire, car c'est là sa nature

---

[180] Qui contrôlait également l'obtention du prix de Rome et des commandes publiques.

[181] Portant un jugement tranché sur l'œuvre de son ami d'enfance Cézanne.

[182] Ce qui témoigne de l'aptitude du conservatisme à persister.

[183] Emile Zola, *L'œuvre,* première publication 1886, Les classiques de poche, 1968.

[184] Dominique Dussol, *Art et bourgeoisie. La société des Amis des Arts de Bordeaux (1851-1899),* Le Festin, Atelier du CERCAM, 287 pages, 1997, p.18.

[185] En août 1793, la Convention crée le *Museum central des arts* installé dans la grande galerie du palais du Louvre.

première, était, avant tout, voué à l'étude. Ce n'est qu'à titre d'accessoire qu'une collection d'œuvres d'art y avait été constituée. Il fallut attendre l'Italie de la Renaissance pour que le mot *museum* commence à désigner une collection d'œuvres d'art organisée en vue de sa présentation, puis, par extension, le lieu dans lequel celle-ci était exposée. Mais il ne s'agissait pas encore de permettre au public, au sens large de l'ensemble de la communauté humaine, d'en profiter. La visite du *museum* était réservée aux seuls invités du collectionneur.

Les premiers exemples d'ouverture de collections à un public d'amateurs excédant les seuls collectionneurs et scientifiques concernent les cabinets de curiosité d'Amerbach à Bâle (en 1671) et de John Tradescant à Oxford (en 1683). Dans le cas français, c'est à l'abbé Boisot que revient l'honneur d'avoir ouvert la voie. En 1694, il offre ses collections d'œuvres d'art et d'archéologie à la ville de Besançon, à la condition que celle-ci les ouvre au public au moins deux fois par semaine. De ces actes précurseurs isolés aux musées modernes, il y a encore toutefois un gouffre qui mettra du temps à se combler.

L'idée selon laquelle existerait une légitimité à réunir en un même lieu les productions des arts, en vue de leur présentation au public va cheminer plus ou moins sourdement durant tout le XVIIIème siècle. Petit à petit, des collections s'ouvrent au public en Europe : cabinet des médailles du Roi à Paris en 1720 ; musées du Capitole à Rome en 1754 ; British museum à Londres et galerie de peintures du Palais du Luxembourg à Paris en 1759 ; galerie des Offices à Florence en 1765 ; muséum central des arts au Palais du Louvre à Paris en 1793 ; Rijkmuseum à Amsterdam en 1798 ; *etc.* Le musée d'art a désormais acquis l'essentiel de ce qui le caractérise encore aujourd'hui : il rassemble, conserve, étudie et expose les productions artistiques humaines[186].

A la fin du XVIIIème siècle, prend également corps en France l'idée qu'existerait un patrimoine de la nation digne d'être protégé et offert à l'admiration de tous[187], la difficulté tenant au risque de porter ainsi atteinte à la toute-puissance de l'autorité de son propriétaire. Les premiers à entrer dans la lice sont des passionnés qui se targuent

---

[186] La définition du musée la plus communément admise au sein de la communauté internationale est celle qui a été proposée par le Conseil International des Musées (ICOM) : « Un musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouvert au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son milieu, à des fins d'études, d'éducation et de délectation ».

[187] Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La notion de patrimoine*, Revue de l'Art, 1994.

de défendre, non pas l'intégralité des témoignages du passé, mais certains monuments de leur goût. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy[188], admirateur inconditionnel de l'Antique et du Classicisme, parvient ainsi à sauver de la destruction[189] la *Fontaine des innocents*[190] de Jean Goujon en sensibilisant l'entourage du Roi par un article de presse jouant sur la sensibilité[191].

Figure 6 – Jean Goujon, *La fontaine des Innocents*, 1548.

Cela ne l'empêche pas de cautionner, dans le même texte, la destruction des charniers et de l'église du cimetière des Innocents voisins, ce par rejet de l'art gothique[192]. Cette réserve faite, il convient de lui accorder le mérite d'une formulation on ne peut plus claire de la question essentielle soulevée par la conservation des monuments, celle-ci valant, plus généralement, pour toutes les productions des arts : « Que deviendra donc

---

188 (1755-1849)

189 Démontée par l'ingénieur Six, elle sera remontée, en 1789, au milieu de la place du marché créé à l'emplacement d'une partie de l'ancien cimetière, par Poyet, Molinos et Legrand, sous la forme d'un quadrilatère régulier, trois nouvelles naïades, dues au ciseau du sculpteur Pajou, venant compléter les décors de Jean Goujon.

190 Monument classique élevé en 1549 à l'angle de la rue aux Fers, qui était menacé de destruction dans le cadre de l'assainissement du quartier du cimetière des Innocents.

191 *«* Je ne vois pas sans crainte avancer les destructions des maisons qui environnent nos gothiques catacombes, et je tremble tous les jours pour ce bel ouvrage (la fontaine) dont Athènes et Rome se seraient glorifiées et que la proscription salutaire de ce quartier semble devoir envelopper dans la ruine générale… Les exemples passés m'épouvantent. Je me rappelle encore la destruction de l'arc triomphal de la porte Saint-Antoine dont les belles sculptures dispersées ont été moins conservées que soustraites à l'admiration publique… *»* J.-P. Babelon et A. Chastel, *op.cit*.

192 *«* A Dieu ne plaise qu'il puisse m'entrer dans l'esprit qu'un siècle éclairé sur tous les intérêts puisse commettre contre lui-même un attentat digne de la barbarie des Goths dont il s'occupe à effacer les honteux vestiges (par la démolition de l'église gothique des Innocents et des constructions du cimetière) et qu'on doive craindre l'anéantissement d'un chef-d'œuvre de la sculpture française *» Ibidem.*

l'histoire des arts si les édifices dépositaires du génie de chaque siècle au lieu d'acquérir en vieillissant cette vénération publique qui doit les rendre sacrés se trouvaient condamnés, comme les reproductions éphémères de la mode, à ne paraître un jour que pour faire place à ceux du lendemain »[193] ?

Si les réaménagements des villes liés à leur modernisation ont entrainé nombre de destructions, celles-ci ne sont rien à côté de ce qui reste à venir. La proscription de la religion chrétienne au cours de la Révolution française y ajoute les excès du fanatisme. L'architecte Rousseau propose, par exemple, de faire de la cathédrale d'Amiens un édifice civil. Il offre de murer les chapelles pour en faire des magasins d'armes ou des salles de banquets et de transformer le chœur en promenoir public. Une « Pyramide de la liberté entourée de bustes de législateurs républicains » doit constituer, par son placement à la croisée du transept, le clou de cette transformation pour le moins originale.

Ces aménagements s'accompagnent fréquemment de la destruction pure et simple des éléments de décor et objets mobiliers anciens : « Il est temps de faire disparaître ces chapelles de goût tudesque[194], ces ambons[195], ces vieilles stalles[196] gothiques et autres objets qui ont jusqu'ici défiguré une des plus belles basiliques de l'Europe. En déblayant ce beau temple des antiquailles dont je parle, on lui rendra toute sa beauté originelle »[197]. C'est notamment contre ces excès que s'élève l'abbé Grégoire[198] en inventant, dans un discours célèbre du 31 août 1794, pour mieux le condamner[199], le terme de vandalisme : « On ne peut inspirer aux citoyens trop d'horreur pour ce vandalisme qui ne connaît que la destruction »[200].

---

[193] Quillau, *Journal de Paris*, Volume 1, de la collection Alphonse Aullard, Paris, 1787, p. 183.

[194] Référence au style inspiré par Marie Tudor.

[195] Pupitre placé à l'entrée du chœur dans une église et sur lequel est posée la bible.

[196] Sièges en bois qui se trouvent des deux côtés du chœur d'une église et qui sont réservés aux membres du clergé.

[197] Jacques-Pierre-Jean Rousseau, Projet d'aménagement de la cathédrale d'Amiens.

[198] Né en 1750 et mort en 1831, député du clergé aux Etats Généraux de 1789, rapidement rallié au Tiers-état et converti aux idées nouvelles, Henri Grégoire pris notamment position en faveur de l'abolition de l'esclavage.

[199] Il écrivit ultérieurement dans ses Mémoires : « Je créai le mot pour tuer la chose ».

[200] C'était là faire preuve de courage, ce dont témoigne la violence avec laquelle Gracchus Babeuf ironisa contre son rapport : « Les sans-culottes devraient bien couvrir de boue un certain rapport de l'abbé Grégoire au nom du Comité de l'instruction publique sur ce qu'il appelle le vandalisme, où il regrette la basilique de Chartres, celle de Nîmes et celle de Strasbourg, la Résurrection du frère Luc à Verdun, la Descente de croix à Mayence, les vitraux de Gisors, les tableaux des sept-sacrements à Grasse, les clochers de Bourg, le mausolée du maréchal de Saxe à Strasbourg, les stalactites et les stalagmites de Coutances, et autres turpitudes tombées sous le fer destructeur des hochets du fanatisme et du nobilisme. Il n'a oublié que les statues équestres des places Royale, Vendôme, des Victoires, de Louis XV et du Pont-Neuf, que le

Alexandre Lenoir[201] tente, pour sa part, de sauver de la tourmente révolutionnaire, ce qui peut l'être des édifices et de la sculpture du Moyen-âge. Elève du peintre Le Doyen, il propose à son maître de solliciter la création d'un musée regroupant des pièces provenant des destructions révolutionnaires. Grâce à l'intercession de ce dernier, les autorités le chargent, dans un premier temps, de procéder au tri entre les œuvres à conserver pour le Musée du Louvre et celles à détruire comme témoignage de l'Ancien Régime. Elles l'autorisent ensuite finalement à faire de ce qui n'était jusque-là qu'un dépôt installé dans l'ancien couvent des Petits Augustins, sous le nom de dépôt des Petits Augustins, un musée dénommé, par arrêté du Comité de l'Instruction Publique du 21 octobre 1795[202], Musée des Monuments Français.

Par sa présentation originale, regroupant certaines œuvres par style dans des salles faiblement éclairées à l'atmosphère mystérieuse et en mettant d'autres en scène dans un jardin conçu comme un mémorial à la mémoire des grands hommes[203], ce premier musée de styles comparés et de plein air connut un immense succès. Progressivement, des critiques furent toutefois formées à l'encontre d'assemblage de pièces disparates[204] et autres modifications abusives qui y avaient été réalisés, mais aussi en raison d'une dérive qui conduisit Alexandre Lenoir à encourager la destruction de monuments[205] pour satisfaire son désir d'augmenter les collections de son musée.

Portée sur le terrain politique, la polémique fut finalement reprise à son compte par Quatremère de Quincy, qui obtint, en 1816, la fermeture du musée et la transformation des lieux en Ecole des Beaux-arts, mettant ainsi un terme à l'entreprise d'Alexandre Lenoir. Celle-ci laissa toutefois dans l'esprit de nombre de ses visiteurs une impression

---

vandalisme parisien a renversé » *;* Extrait de Baboeuf Gracchus, article publié dans *La tribune du peuple ou la Défense des Droits de l'homme*, 28 frimaire an III, n°28, p. 856.

[201] 1762-1839.

[202] 29 vendémaire an IV du calendrier révolutionnaire.

[203] Alexandre Lenoir était allé jusqu'à y installer le corps de Turenne, exhumé lors de la violation des tombes de l'abbaye de Saint-Denis : « Lors de la violation des tombes de Saint-Denis, on avait trouvé parfaitement conservé le corps de Turenne. Au milieu des emportements de la populace, un mouvement involontaire de respect avait sauvé ce corps de la profanation commune. Déposé d'abord au Jardin des Plantes, il avait été ensuite confié à un homme, M. Alexandre Lenoir, dont le zèle pieux, digne d'être honoré par l'histoire, nous avait conservé une foule d'antiques monuments, qu'il avait réunis dans le musée des Petits-Augustins. C'était là que se trouvaient les restes de Turenne, plutôt exposés à la curiosité qu'au respect des peuples » *;* Adolphe Thiers, *Histoire du Consulat et de l'Empire,* Bruxelles, 1845, 822 pages, p. 206.

[204] Le sceptre et la main de justice disparus d'une statue de Charles VI furent, par exemple, remplacés par un jeu de cartes !

[205] Alexandre Lenoir fit, par exemple, démonter l'église Saint-Pierre de Chartres par les administrateurs du département d'Eure-et-Loire.

durable, et contribua ainsi largement à la prise de conscience publique de la nécessité de protéger les monuments historiques, comme en témoignent par exemple ces propos de l'historien Michelet : « Que d'âmes ont pris dans ce musée l'étincelle historique, l'intérêt des grands souvenirs, le vague désir de remonter les âges ! Je me rappelle encore l'émotion, toujours la même et toujours vive, qui me faisait battre le cœur quand, tout petit, j'entrais sous ces voûtes sombres et contemplais ces visages pâles, quand j'allais et cherchais, ardent, anxieux, craintif, de salle en salle et d'âge en âge[206] ».

[206] Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, tome septième, Paris, 1793, *Google book*.

I.1.3. La dérive par l'objectif d'investissement financier

Dans l'intervalle d'un siècle et demi nécessaire à la maturation du processus d'émancipation du critère de valeur de l'œuvre d'art, le goût du lucre s'est insinué dans cette appréciation au travers du recours à l'attribution. Il a eu, ce faisant, tendance à réduire, aux yeux de nombreux collectionneurs, la valeur à la valeur marchande[207]. Cette attention excessive accordée à l'attribution s'est développée durant toute la seconde moitié du dix-neuvième siècle et l'essentiel du vingtième siècle. Le développement du sens critique des collectionneurs, corollaire de l'accroissement de leurs connaissances et de la maturation du processus d'émancipation du critère de la valeur de l'art, aurait dû conduire ceux-ci à ouvrir les yeux sur le caractère illusoire de l'objectivité de l'attribution en tant que critère de valeur. Il n'en a rien été. En cette seconde moitié du vingtième siècle dominée par le matérialisme, le primat illusoire accordé à la valeur marchande, en raison des attentes du commerce de l'art en termes de sécurité des transactions et de stabilité des marchés, l'a emporté. L'esprit du lucre a entrainé le sacrifice de l'artiste. Les faiblesses et les failles de l'authentification ont été minorées. Le confort et l'enrichissement des marchands qui en ont résulté se sont bâtis de la sueur et du travail des artistes vivants, nouveau sous-prolétariat d'un système qui n'accorde de reconnaissance qu'aux morts.

1. Du glissement de l'appréciation de la beauté vers l'attribution

En détruisant les liens qui cimentaient la communauté des amateurs d'art, des créateurs, des collectionneurs et des critiques d'Ancien Régime, la Révolution française a irrémédiablement détruit le fragile équilibre qui permettait à l'illusion de l'existence d'un « Beau idéal » de se perpétuer. Elle a, du même coup, créé les conditions de l'apparition d'un système ouvert permettant à tout un chacun de se livrer à l'appréciation de la beauté. Cette transition d'un monde à un autre ne pouvait toutefois

[207] Le développement de celle-ci a été encouragé par la demande faite par les nouveaux collectionneurs d'un critère présentant une apparence d'objectivité sur lequel asseoir le prix des œuvres.

s'effectuer instantanément. Le changement de paradigme était trop important pour cela. Des résistances audit changement subsistèrent longuement ici ou là. Certaines ne sont d'ailleurs toujours pas définitivement éteintes à ce jour.

L'inévitable existence de cette période de latence a favorisé, sous la pression de nouveaux acquéreurs, fraichement enrichis pour la plupart d'entre eux, l'apparition d'un glissement de la méthode d'appréciation de la beauté. Celle-ci est passée de la comparaison avec un « Beau idéal » à la mise en œuvre d'une procédure d'attribution[208]. Cette évolution s'est doublée d'une confusion réductrice entre valeur esthétique et valeur marchande, l'adoption du critère d'attribution ayant eu pour finalité de garantir la valeur marchande de l'œuvre afin de sécuriser les transactions.

La tempête révolutionnaire a balayé, dans un même tourbillon, collectionneurs et collections d'Ancien régime. Pendant que les têtes tombaient, les confiscations battaient leur plein et les collections se dispersaient au feu des enchères. Il s'en est suivi une explosion de l'offre, synonyme d'effondrement des prix. Parallèlement, des fortunes, parfois colossales, se sont édifiées au hasard des opportunités et à force d'intelligence et d'activité des brasseurs d'affaires et capitalistes, phénomène toujours à l'œuvre aujourd'hui[209]. Une fois parvenus, nombres de ces potentiels collectionneurs ont éprouvé un désir de paraître, tout en conservant la préoccupation de ne pas se laisser dépouiller par les vendeurs d'art.

Si elle ne taraude que quelques-uns d'entre eux, une question demeure à l'arrière-plan de l'esprit de tous. Comment savoir si l'œuvre d'art que leur propose tel ou tel vendeur vaut bien le prix qui leur en est demandé ? En d'autres termes, la valeur d'une œuvre d'art ne peut être dissociée, à leurs yeux, de sa valeur marchande, l'une de leurs ambitions en l'achetant étant de pouvoir un jour la revendre avec profit si le désir leur en vient. Or, si la plupart d'entre eux jonglent avec facilité avec les mécanismes qui permettent de fixer le cours d'une once d'or ou d'une tonne d'acier, la détermination de la valeur marchande d'une œuvre d'art leur demeure obstinément *terra incognita.*

---

[208] Nécessairement rassurante pour les profanes, car présentant une apparence d'objectivité plus importante.

[209] Aux spéculateurs et trafiquants de biens nationaux de la Révolution française, succèdent les fournisseurs aux armées de Napoléon Bonaparte et les fournisseurs en tous genres de sa Cour impériale. Le mouvement se poursuit avec les capitaines d'industrie qui ont pris à temps le tournant de la révolution industrielle, puis avec les gagnants de la loterie de la conquête de l'Ouest américain, les grands patrons de l'industrialisation de l'Est américain, *etc.* Il se prolonge aujourd'hui en Russie, en Chine, partout où l'activité humaine crée de la richesse.

Aux offres des vendeurs, ils répondent en demandant des garanties autres que l'avis, toujours subjectif, de tel ou tel connaisseur. Ce qu'ils appellent de leurs vœux, c'est la mise en place d'une méthode d'appréciation qui leur permette de juger par eux-mêmes, objectivement, de la valeur marchande d'une œuvre d'art. Le monde du négoce va leur offrir, non pas cette objectivité chimérique à laquelle ils aspirent, mais un succédané présentant une apparence d'objectivité suffisante pour être convaincante : l'attribution. L'argumentaire, bien qu'illusoire, est simple et efficace en apparence. L'œuvre de Titien[210] en offre un bon exemple.

Selon leurs vendeurs, les œuvres de Titien ne peuvent qu'avoir une valeur élevée et qui ira toujours en s'accroissant. Pourquoi ? Titien est reconnu comme un artiste de premier plan. Il a joué un rôle phare dans l'évolution de l'histoire de l'art[211], en plus de fréquenter les puissants de son temps. Les œuvres de Titien sont recherchées par les plus grands musées et collectionneurs du monde, qui, si l'on excepte le cas des Etats-Unis[212], ne revendent que peu[213], voire pas[214] pour certains musées. Les musées américains n'éprouvent pas sur ce point les mêmes scrupules que leurs homologues européens et n'hésitent pas à vendre les pièces de leur collection qui ne les intéressent plus, soit aux enchères publiques, soit de gré à gré. Le nombre d'œuvres disponibles de Titien sur le marché va donc aller en se raréfiant au fil du temps. Or, la valeur marchande d'un bien qui se raréfie, lorsque la demande se soutient ou va croissante, ne peut qu'augmenter. Voici pour l'accroissement continuel de la valeur de l'œuvre.

---

[210] Tiziano Vecellio, dit Titien (1488-1576).

[211] Il allie les innovations techniques de l'école florentine (ligne et dessin) et de l'école vénitienne (touche et coloris), tout en poursuivant l'exploration des possibilités de la peinture à l'huile.

[212] « Il faut également savoir que, dans plusieurs pays, notamment aux Etats-Unis, les conservateurs ont le droit de procéder à des échanges d'œuvres lorsqu'ils veulent renouveler leurs collections. J'ai déjà négocié plusieurs tableaux en provenance de musées prestigieux. Par exemple, un tableau de Sir Anthony Van Dick (1599-1641) provenant de la National Gallery de Washington et une œuvre remarquable de Claude Monet (1840-1926), provenant de la Norton Simon Fondation. Dernièrement, le Musée National Suisse a acquis une paire exécutée par Nicolas Largillière (Ecole française du XVIII) dans une vente aux enchères : elle vient du Metropolitain Museum qui l'a vendue pour acquérir des œuvres plus récentes », Michel Reymondin, *Psychologie du marché de l'art,* 1984, p. 140.

[213] De nombreux pays étrangers autorisent la vente de biens culturels provenant des collections des musées, mais ce type d'opération s'avère, en pratique, peu fréquent et souvent sujet à controverse. C'est ce qui s'est produit, par exemple, le 26 octobre 1990, lorsque le Kunsthaus de Zurich a vendu pour une dizaine de millions de francs, deux tableaux secondaires de Renoir afin de se procurer les fonds nécessaires à l'achat d'un grand panneau mural de Georg Baselitz, intitulé *45*. Cette opération, qui constituait une première pour la Suisse, a été vivement critiquée par l'Association des musées suisses. ; Revue : *Les Aventures de l'Art,* n° 1, novembre 1990.

[214] La Grande Bretagne, par exemple, a interdit la vente des pièces provenant des collections de trois de ses principaux musées ; la National Gallery, la National Portrait et la Tate Gallery. En France, depuis la loi de 2002 sur les Musées de France, la vente est possible, mais complexe à mettre en œuvre du fait de la nécessité de recourir à une procédure de déclassement.

Aux yeux des postulants à l'entrée dans le petit cercle des grands collectionneurs et à condition d'acquérir des œuvres d'un artiste à la réputation établie, C'était également une façon de se poser en tant que « collectionneur d'envergure ». L'attribution pouvait, en effet, apparaître pour certains, non seulement comme un gage de valeur marchande, mais aussi comme une sorte de « ticket d'entrée » donnant accès à ce monde fermé auquel ils rêvaient d'appartenir.

Ces propos sont, bien évidemment, à nuancer au cas par cas dans la mesure où ce qui est vrai de l'œuvre de Titien ne l'est pas forcément, ou en tout cas pas au même degré, de la production de tous les peintres. Si chaque œuvre de Titien est aujourd'hui considérée comme étant de grande qualité, il n'en va pas de même de l'intégralité du travail de tous les artistes, y compris pour certains parmi les plus célèbres, ce pour des raisons variables. Par exemple, les œuvres de jeunesse de Paul Cézanne ne sont pas unanimement appréciées, notamment lorsqu'elles ont pour sujet des faits-divers macabres[215].

Vouloir baser la valeur marchande d'une œuvre d'art sur la seule identité de son auteur revient en fait à nier la possibilité de hiérarchiser l'appréciation de deux œuvres d'un même artiste en fonction de la qualité de leur exécution ou du choix de leur sujet. Cela revient à ramener toutes les œuvres d'un artiste au même niveau de valeur picturale. Un tel positionnement conduit à ignorer le fait que certaines œuvres peuvent tenir une partie de leur valeur marchande de la place qu'elles occupent dans l'histoire de l'art, voire dans l'histoire tout court, ou dans la carrière de l'artiste.

L'œuvre de Pablo Picasso peut en fournir des exemples. En tant qu'œuvre précurseur du cubisme, la toile *Les demoiselles d'Avignon* occupe une place phare dans l'histoire de l'art. *Guernica* est très rapidement devenu le symbole de la barbarie des troupes allemandes combattant les Républicains aux côtés des Franquistes, ce qui lui a conféré, au plan historique, une valeur symbolique majeure. *La Célestine* tranche dans l'œuvre de

---

[215] Soit l'huile sur toile (65 x 80 cm) peinte vers 1878 et aujourd'hui conservée à Liverpool (Walker Art Gallery, Board of Trustees of the National Museums and Galleries on Meseyside), *Le meurtre,* qui représente une femme en maintenant une autre au sol pendant que son complice s'apprête, d'un grand geste du bras, à la poignarder, ou encore l'huile sur toile peinte entre 1870 et 1872 et aujourd'hui conservée à Paris (musée d'Orsay, donation Kaganovitch), *La femme étranglée.* L'artiste y a représenté une femme à la chevelure dénouée. Sa tête, renversée en arrière, pend du bord d'un lit en travers duquel elle est allongée. Penché sur elle, un homme l'étrangle sans susciter la moindre réaction de deux autres femmes se trouvant dans la pièce.

l'artiste, à la fois parce qu'elle témoigne de l'apogée de sa période bleue et parce qu'il lui accorda un intérêt tout particulier[216].

L'utilisation de l'attribution pour conforter, voire pour établir, la valeur marchande d'une œuvre d'art repose donc à la base sur un postulat plus que discutable : à savoir que toutes les œuvres d'un même artiste, ou d'une même période d'un même artiste, seraient d'égales valeurs. Cela n'a pas empêché l'attribution de s'imposer comme référence de la valeur marchande, tout particulièrement au cours des premières années de la seconde moitié du XIXème siècle sous la pression sans cesse croissante des nouveaux collectionneurs américains. Rien d'étonnant donc à ce que le chef de file de l'attributionnisme naissant ait été un universitaire américain, Bernard Berenson[217], et que ses efforts se soient concentrés sur les œuvres qui attiraient ces nouveaux collectionneurs, soit les maîtres anciens et, en premier lieu, ceux de la Renaissance italienne.

A la base de l'intérêt pour l'art de ces amateurs, se trouvait une aspiration à la respectabilité et l'ambition d'égaler, sinon de dépasser, les puissants de la « Vieille Europe ». « Quel plaisir raffiné en franchissant la porte cochère de votre immeuble de Pittsburgh, d'avoir l'impression d'être un Vénitien de la merveilleuse époque de la Renaissance, revenant d'une séance de pose chez le Titien, ou dans votre maison de Long Island, de passer devant les rangées d'authentiques armures flamboyantes, après avoir discuté avec votre armurier personnel, et de se dire que seule une erreur de chronologie vous a placé dans les assurances alors que vous auriez pu participer aux cours d'amour et aux tournois en compagnie des autres rois[218] ! ».

Le travail considérable réalisé par les précurseurs de l'attribution va rapidement asseoir définitivement le marché mondial de l'art ancien. Celui-ci va être dominé aux USA, pour des décennies, par quelques grands marchands d'art. Le prototype en est Joseph Duveen, qui s'était fait une règle de ne vendre que des œuvres des maîtres italiens de la Renaissance à ses clients aux moyens quasi illimités. « L'extraordinaire développement des affaires aux Etats-Unis, il y a un demi-siècle, rendit possible l'avènement de « l'ère Duveen ». Le formidable essor des grandes mines de fer et de charbon, les fortunes nées

---

[216] Il l'amena avec lui de Barcelone à Paris et la conserva très longtemps.
[217] Bernard Berenson (1865-1959), historien de l'art américain.
[218] Behrman S. N., *op.cit.*, pp. 74-76.

de l'extension des grands magasins, des innombrables succursales de « Prix uniques », du réseau, sans cesse plus important, des chemins de fer, l'augmentation astronomique du capital des grandes banques formèrent ces surprenantes pyramides de puissances industrielles avec, au sommet, les dix aciéries géantes de J. P. Morgan, qui se trouvait à la tête de quelques milliards de dollars. Le capitalisme financier, à son apogée, fournissait à ses maîtres des richesses matérielles sans précédant »[219].

Ce qui fait de Joseph Duveen un marchand à part, au-delà de l'importance de certaines de ses transactions et de la richesse de ses clients, est l'ascendant particulier qu'il exerçait sur la plupart d'entre eux. Duveen pouvait, par exemple, vendre un tableau à l'un de ses clients, puis, quelques années plus tard, offrir de le lui racheter en lui disant qu'il était désormais temps pour lui de passer à l'acquisition d'œuvres de valeur supérieure. Comment parvint-il à prendre, sur ses clients fortunés, cet ascendant jusque là inconnu ?

En premier lieu, en jouant sur le manque de culture de la plupart d'entre eux : « Les empereurs des immenses féodalités commerciales de cette époque étaient riches de puissance et de moyens, mais extrêmement pauvres en passé. Tout s'était déroulé si vite que la plupart des milliardaires pouvaient remonter jusqu'à l'origine de leur fortune, jusqu'à leurs années de jeunesse durant lesquelles ils avaient lutté pour subsister dans des fermes, des bureaux, des ateliers, des magasins ou derrière des comptoirs. Williams Randolph Hearst, Andrew Mellon, John D. Rockefeller et Williams C. Whitney constituaient des exceptions. Ils étaient des aristocrates, avec leurs traditions familiales[220] remontant au moins à une génération. » [221].

Nouant avec « ses » collectionneurs des relations privilégiés, Duveen avait à son service un archiviste qu'il employait notamment à confectionner, pour chaque œuvre vendue, un luxueux livret de présentation. Celui-ci contenait, outre les classiques informations techniques[222], tous les renseignements ayant pu être réunis sur les précédents propriétaires de l'œuvre, sorte de « pédigrée » susceptible d'accroître la valeur marchande de celle-ci par la notoriété de ses commanditaires éventuels et propriétaires

---

[219] *Ibid.*

[220] Ce qui est tout de même bien récent comparée à l'ancienneté de certaines lignées de collectionneurs européens tels que, par exemple, les Rothschild.

[221] Behrman S.N., *op.cit.*, p. 74.

[222] Dimension, technique, support, *etc.*

successifs. Ces mentions de « provenance », rapidement devenues de règle pour les œuvres importantes, peuvent aujourd'hui constituer un élément majeur de la valeur marchande d'une œuvre.

Les clients de Joseph Duveen étaient friands des catalogues qu'il faisait confectionner à leur intention. Ceux-ci leur donnaient l'illusion d'entrer dans l'histoire[223]. Qu'est-ce qui justifiait cette passion des collectionneurs américains pour les catalogues ? Probablement le fait que la rédaction de ces écrits favorisait un processus mental inconscient d'assimilation aux grands hommes du passé. « Si les milliardaires américains de l'époque de Duveen ne pouvaient devenir lords ou ladies, il leur était possible d'acquérir les portraits de famille et autres objets d'art ayant appartenu à ces seigneurs et à ces grandes dames. Par ces acquisitions, les nouveaux riches avaient l'impression très nette d'être sur un pied d'égalité avec la noblesse anglaise et ils s'identifiaient facilement aux grands financiers et aux princes de la Renaissance[224] ».

En acquérant des œuvres d'art, les grands collectionneurs américains cherchaient ordinairement, plus ou moins consciemment, à se rapprocher des mécènes du Moyen-âge et de la Renaissance. La science de l'attribution avait débuté par la recherche de l'identité de l'auteur de l'œuvre. Sous la poussée des demandes des grands collectionneurs américains, elle dériva progressivement en s'adjoignant la recherche de l'identité des possesseurs successifs de l'œuvre, gage de notoriété.

C'était là restreindre la place du créateur au bénéfice de celle du possesseur de l'œuvre. Cette dérive allait, peu à peu, priver l'artiste du statut privilégié que lui conférait le pouvoir de création, anciennement considéré comme d'origine divine. A l'artiste touchant le ciel du doigt allait se substituer la possession terre à terre de l'œuvre. Une fois engagés sur cette voie, bien des sacrifices allaient s'effectuer sur l'autel du lucre et de l'attribution.

---

[223] « Mme Hearst a rapporté un autre curieux penchant de son mari et de ses amis : ils adoraient les catalogues. Evoquant les relations de son mari, Mme Hearst déclarait récemment : Ils étaient à l'affût de tout ce qui était motif à un livre ou une brochure quelconque ». Behrman S.N., *op.cit.*, p. 82.

[224] *Ibid.*

2. Des sacrifices effectués sur l'autel du lucre et de l'attribution

En se faisant progressivement de plus en plus importante, la pression du marché a glorifié un critère qui présentait une apparence d'objectivité : celui de l'identité de l'auteur de l'œuvre, ou de l'authenticité de l'œuvre pour les pièces anonymes. Ce critère repose sur une simplification abusive consistant à poser en postulat que toutes les œuvres des artistes reconnus sont d'égale valeur, tant esthétique que marchande, ce qui est, en réalité, loin d'être le cas. Son objectivité n'est, d'un point de vue esthétique, que pure illusion.

Toutefois, malgré son aspect réducteur, ce critère de l'identification s'est imposé rapidement sur le marché dans la seconde moitié du XIXème siècle. S'il présente l'avantage d'avoir favorisé les travaux de Berenson et de ses successeurs sur l'authentification, il souffre du vice rédhibitoire d'avoir été pensé pour favoriser le commerce de l'art sans se préoccuper de ses incidences sur l'esthétique et la situation des artistes vivants, ainsi que de quatre faiblesses dont l'existence a conduit à de nouveaux sacrifices.

La principale de ces faiblesses est d'avoir encouragé la production de faux. La généralisation du critère de l'authentification a également eu pour conséquence néfaste de laisser durablement dans l'ombre des artistes dont l'authentification des œuvres pouvait s'avérer difficile, à l'image, par exemple, de Georges de La Tour[225]. Il n'est pas surprenant que l'idéalisation du critère de l'authentification ait aussi conduit à sous-évaluer l'importance des erreurs d'attribution et à négliger leur étude. Il faut ajouter que l'attribution n'est pas toujours possible et, surtout, qu'elle peut n'être qu'incertaine, ce qui soulève la question, délicate à appréhender, du doute sur l'authenticité.

La première et principale faiblesse du recours au critère de l'authentification est d'avoir encouragé la production de faux, ce qui a été facilité par la nature même du faux. La réalisation d'une copie de l'œuvre d'un artiste ou la confection d'un pastiche dans le goût de celui-ci ne peuvent, par eux-mêmes, être considérées comme des faux. Le faux n'est constitué que lorsque la copie ou le pastiche sont frauduleusement présentés comme des œuvres de l'artiste.

---

[225] (1593-1652)

C'est l'usage frauduleux qui est fait du bien qui fait la fausseté, la sanction frappant d'ailleurs, non la seule création du faux, mais le faux et l'usage du faux. Le faux ne se trouve pas dans l'œuvre elle-même, si ce n'est lorsque l'on y appose une fausse signature. Il réside dans ce que l'on projette sur l'œuvre, c'est-à-dire dans l'affirmation que s'y reconnait la main d'un artiste qui, en réalité, n'en est pas l'auteur, ou pour les œuvres anonymes dans une ancienneté affirmée qui ne correspond pas à la réalité.

L'ancienneté et l'identité de l'auteur de l'œuvre jouent donc un rôle clef dans la création d'un faux. En faisant de l'identité de l'auteur de l'œuvre le critère de la valeur marchande de celle-ci, l'évolution du marché ne pouvait de ce fait que pousser à la création de faux. Comment ? En incitant des individus peu scrupuleux, soit à tenter de faire passer des copies ou des pastiches pour des originaux, soit à attribuer faussement une œuvre à un artiste mieux côté que l'auteur de celle-ci.

En matière de peinture, les faussaires se sont d'abord concentrés sur la partie d'une œuvre qui, lorsqu'elle existe, en atteste le plus aisément la paternité, soit la signature. Les artistes les plus touchés ont, sans surprise, été ceux qui alliaient à une cote élevée une signature facilement imitable. Corot en est l'exemple le plus accompli, au point d'avoir suscité dès le XIXème siècle une plaisanterie visant la crédulité et l'ignorance supposées des grands collectionneurs américains du temps[226].

Une anecdote mainte fois répétée ne peut, de surcroît, qu'accroître les inquiétudes des amateurs de Corot quant à l'existence de faux. Elle est que l'artiste, dont le bon cœur était connu, se serait parfois laissé aller à signer de son nom une œuvre d'un peintre méconnu, améliorée de quelques touches de sa main, en lui disant qu'il pourrait ainsi la vendre avec profit pour avoir de quoi manger. Il existerait donc des œuvres qui ne seraient pas de la main de Corot, ou pas entièrement, mais qui porteraient la signature authentique de l'artiste, ce qui rendrait le faux bien difficile à déceler[227].

---

[226] Celle-ci consistant à affirmer que l'artiste aurait peint environ 300 tableaux, dont 3000 se trouveraient dans les collections et musées américains.

[227] Plus près de nous, a couru la rumeur persistante selon laquelle auraient existé des toiles blanches, pré-signées à l'avance par Dali ou par Picasso, mais ce fait n'a jamais été établi avec certitude. Le maître catalan aurait même déclaré que les amateurs de sa peinture ne pourraient pas être lésés, car ils distingueraient toujours les toiles peintes de sa main des autres, tandis que ceux qui n'achèteraient sa peinture que pour réaliser un investissement en auraient pour leur argent avec sa signature.

Il est, en revanche, une fraude établie, qui concerne les œuvres d'ateliers de peintres décédés au XIXème siècle ou dans la première moitié du XXème siècle. Ces œuvres, à défaut de signature, portent le tampon de l'atelier du peintre et ne sont, la plupart du temps, pas répertoriées, le catalogage ne s'étendant pas à l'époque jusque-là. Il a donc été aisé, pour des marchands d'art malhonnêtes, d'acquérir pour des sommes minimes de simples esquisses, puis de les faire « compléter »[228] par des faussaires de leur connaissance afin de les faire passer pour des œuvres plus élaborées du peintre considéré, c'est-à-dire pour des œuvres ayant une valeur marchande plus élevée.

Une suspicion du même ordre s'est élevée pour la vente de pièces provenant de l'atelier d'Andy Warhol. La question de savoir si des pièces se trouvant dans un état d'inachèvement tel que le maître n'aurait jamais consenti à leur commercialisation n'auraient pas été mises en vente s'est également posée. En France, elle interrogerait le droit moral sous son aspect de droit de divulgation.

Ceux des faussaires qui étaient de fins psychologues n'ont, par ailleurs, pas manqué de discerner que l'un des points faibles de l'authentification tient à l'amour-propre des experts. Etant humains, c'est-à-dire faillibles, ceux-ci ne peuvent en effet qu'être tentés de valider plus facilement les affirmations paraissant abonder dans le sens de leurs hypothèses. C'est une faille qu'avait su exploiter, par exemple, dans l'entre-deux-guerres, le faussaire Han van Meegeren en s'attaquant à l'œuvre de Vermeer.

Le faussaire avait noté que, si l'on ne connaissait à l'époque aucune œuvre de jeunesse du peintre, un spécialiste faisant autorité pour l'expertise de son œuvre, Abraham Bredius, s'était ingénié, dans une étude fort savante, à imaginer ce que pourraient être les Vermeer de jeunesse. Van Meegeren se servit de ce texte pour peindre de faux Vermeer de jeunesse, conformes en tous points à l'idée que s'en était faite l'expert. Lorsque les œuvres contrefaites furent présentées à ce dernier, il se trouva en présence de pièces qui accréditaient, sans la moindre réserve, la thèse qu'il avait élaborée.

Il les authentifia toutes sans hésiter, ce qui permit à van Meegeren de développer un commerce fructueux et d'approvisionner ainsi, non seulement de riches collectionneurs flamands et étrangers, mais également de grands musées. Malheureusement pour le

[228] C'est-à-dire améliorée.

faussaire, il se trouva que, au cours de la Seconde Guerre mondiale, il poussa l'audace jusqu'à vendre l'un de ses faux, soit *Le Christ et la parabole de la femme adultère,* à l'occupant allemand, en la personne du maréchal Hermann Goering.

Le problème vint du fait que la toile fit partie des œuvres retrouvées par les soldats Alliés à la fin de la guerre. Lorsque la Commission alliée de restitution des œuvres spoliées ou volées par les nazis s'enquit de l'identité du propriétaire antérieur de l'œuvre, il apparut que celle-ci avait été volontairement vendue à l'occupant par van Meegeren. Or, un tel comportement était alors considéré en Hollande comme une trahison susceptible d'être punie de mort. L'œuvre fut en conséquence restituée au gouvernement hollandais et van Meegeren arrêté, puis emprisonné dans l'attente de son procès. Pour échapper à une condamnation, il fut obligé d'avouer que l'œuvre n'était qu'un faux sorti de ses mains[229].

La deuxième difficulté générée par la généralisation du critère de l'authentification est d'avoir laissé dans l'ombre fort longtemps des artistes aux œuvres difficiles à authentifier. Le cas du peintre Georges de La Tour en constitue l'exemple le plus frappant. Ce très grand artiste est, en effet, demeuré quasiment méconnu jusqu'à la Première Guerre mondiale[230]. Pourquoi ? Parce que la paternité de la quasi-totalité de ses œuvres lui avait été, depuis des siècles, déniée au bénéfice de multiples artistes en vue. Cela signifie que, jusqu'à cette redécouverte, non seulement l'auteur des œuvres considérées n'avait pas été correctement identifié, mais également que l'unité de main qui existaient entre celles-ci n'avait pas été perçue par les experts et autres connaisseurs.

Trois raisons peuvent être avancées pour expliquer cette défaillance. La première est que la vie et l'œuvre de l'artiste étaient mal documentées parce que celui-ci avait travaillé dans un centre de production artistique secondaire, soit la Cour de Lorraine. La seconde était qu'il avait vécu au sortir des guerres de religion entre catholiques et

---

[229] Les magistrats refusant dans un premier temps de le croire, il obtint de disposer dans sa cellule du matériel nécessaire à la réalisation d'un nouveau pastiche. Ce n'est qu'en peignant celui-ci, soit *Le Christ au temple,* en présence de six témoins qu'il put convaincre ses juges de la véracité de ses dires et obtenir de n'être condamné qu'à la peine minimale, soit un an de prison ferme. Son décès des suites d'une crise cardiaque ne lui permit pas de purger cette peine.

[230] Sa redécouverte débute en 1915 grâce aux travaux d'Hermann Voss, historien de l'art allemand (1884-1969).

protestants[231], ainsi que durant la guerre de Trente Ans[232], période troublée ayant entrainé la destruction de nombreuses œuvres et archives et durablement désorganisé la conservation de celles à venir. La troisième, et c'est celle qui retiendra plus particulièrement ici notre attention, tient à l'importance excessive accordée à l'attribution en raison des exigences du marché.

A défaut de pouvoir les donner à Georges de La Tour, les œuvres de ce maître se trouvant à la fin du dix-neuvième siècle dans les grandes collections privées et publiques auraient dû demeurer anonymes, ce dans l'attente de l'identification de leur auteur. Mais la qualité de celles-ci était telle que le Marché ne pouvait se satisfaire de leur anonymat, considéré comme susceptible de fragiliser le négoce en montrant les limites de l'attribution. La pression qui s'ensuivit favorisa des attributions hasardeuses ou, plus exactement, la commission d'erreurs d'attribution qui se révélèrent au grand jour lorsque l'œuvre de Georges de La Tour fut mieux connue[233].

La troisième faiblesse née du fait d'avoir fait de l'authentification un critère de la valeur de l'œuvre d'art est d'avoir suscité une confiance telle en l'attribution que celle-ci a poussé à ne pas approfondir suffisamment la question de la possibilité de commission d'erreurs d'attribution. En réalité, l'attribution, faute d'avoir la rigueur d'une science[234], est une discipline beaucoup plus hasardeuse qu'il n'y parait ou, tout au moins, que les marchands d'art ne voudraient le faire croire aux collectionneurs. C'est ce que montre, par exemple, l'habileté avec laquelle le faussaire Wolfgang Fisher Beltracchi réussit à faire passer pour authentiques de fausses œuvres de Picasso, Raoul Dufy, Derain, Max Ernst, George Braque, Fernand Léger, *etc.*

---

[231] Les guerres de religion débutent en 1562 et s'achèvent en 1598, tandis que l'artiste nait en 1593 et décède en 1652.

[232] La guerre de Trente Ans, qui dure de 1618 à 1648 affecte toute l'Europe et entraîne notamment, en 1633 l'occupation du Duché de Lorraine par la France. L'artiste lorrain, Jacques Callot (1592-1635) a témoigné de l'atrocité des hostilités à travers sa série de gravures sur *Les grandes misères de la guerre.*

[233] Ces errements d'attribution agaçaient notoirement certains artistes qui, à juste titre, ne voyaient pas l'intérêt de donner ainsi la préférence à l'attribution sur les critères esthétiques. C'est ce qu'écrivit notamment Maurice Denis à propos de peintures florentines : « Avouerai-je que je n'ai aucune confiance dans la grande érudition, et que les bévues tant reprochées à Vasari m'inquiètent moins que les attributions ou des désattributions sensationnelles dont les savants modernes se font une spécialité et presque un malin plaisir ? N'ayant ni leur compétence, ni leur audace, avec mes yeux de peintre, je me déclare incapable de décider ce qui est de Starnina ou d'Agnolo Gaddi dans la chapelle du Saint-Sacrement à Santa Croce. Je crois que lorsqu'on ignore l'auteur d'une peinture giottesque, on peut toujours la donner à Agnolo Gaddi, auteur de l'Histoire de la sainte Croix, qui d'ailleurs m'intéresse peu. Et pour le reste, je m'en fie à Vasari » *;* Denis Maurice, *Charmes et leçons de l'Italie,* Paris, librairie Armand Colin, 1947, 197 pages, pp. 116-117.

[234] N'en déplaise à certains pratiquants de l'expertise scientifique des biens culturels, qui oublient trop facilement que celle-ci n'est que l'accessoire de l'expertise, comme l'a reconnu la jurisprudence dans l'affaire dite du « Poussin des frères Pardo » (Civ. I, 17 septembre 2003) ; Cabrol P., *L'analyse scientifique à l'épreuve de la justice,* La Gazette de l'Hôtel Drouot, n°25 du 25 juin 2004, rubrique L'esprit des lois – association Art et Droit, p. 21.

Il trompa notamment l'éditeur Werner Spies, ami et spécialiste de l'œuvre de Max Ernst. Chargé d'authentifier la toile *La Forêt,* prétendument datée de 1926, en réalité de la main de Beltracchi, Werner Spies se déclara « heureux d'avoir découvert un tableau de Max Ernst inconnu jusqu'alors»[235]. Une fois engagé dans cette pente dangereuse, il authentifia sept autres faux de Beltracchi, ce qui servit de tremplin à ce dernier. A la décharge de Werner Spies, il faut reconnaître que les faux de Beltracchi étaient particulièrement difficiles à identifier, car celui-ci ne se contentait pas de pasticher des maîtres morts. Il le faisait sur des toiles d'époque, en utilisant les techniques alors en usage, et soumettait ses faux, une fois achevés, à une manipulation destinée à simuler le passage du temps en les faisant « vieillir de manière accélérée dans un séchoir spécial» [236].

Beltracchi avait également noté que les experts sont toujours attentifs aux inscriptions et étiquettes se trouvant au dos des tableaux. Celles-ci peuvent, en effet, fournir des indications précieuses pour l'authentification ou l'identification des propriétaires successifs de l'œuvre[237]. Beltracchi fabriquait, en conséquence, de fausses indications d'appartenance à de grandes collections ou de participation à des expositions célèbres, éléments qui, en donnant l'illusion aux experts qu'ils effectuaient une découverte, étaient de nature à emporter leur adhésion à la thèse de l'authenticité. L'affaire était d'autant plus habilement menée que Beltracchi « recréait » fréquemment des œuvres dont l'existence était connue, mais qui avaient disparu. C'est ce qui causa sa perte lorsqu'il tenta en vain[238] de faire passer l'un de ses faux pour un tableau censé avoir été peint en 1914 par Heinrich Campendonk[239], *Tableau rouge avec chevaux*[240].

Ceux qui voudraient, pour des raisons de profit, faire de l'attribution une discipline permettant à tout coup d'identifier l'auteur d'une œuvre, ou tout au moins en donner l'apparence, passe ordinairement volontairement un fait sous silence. Celui-ci est que

---

[235] Stephan Koldehoff et Tobias Timm, *L'affaire Beltracchi, Enquête sur l'un des plus grands scandales de faux tableaux du siècle et sur ceux qui en ont profité,* Actes Sud, 2013.

[236] *Ibid*, p. 168.

[237] Un numéro d'inventaire peut, par exemple, correspondre à un inventaire papier existant de l'œuvre d'un artiste connu ou au catalogue d'une grande collection ou exposition ; des indications de transport peuvent être mises en relation avec le prêt d'œuvres pour des expositions à l'étranger ou d'autres déplacements ; *etc.*

[238] La falsification étant scientifiquement établie par le fait qu'il avait utilisé, pour la réalisation de son « œuvre », en lieu et place du blanc de zinc qu'il aurait dû employer, du blanc de Titane, pigment qui n'existait pas en 1914.

[239] Peintre expressionniste allemand (1889-1957).

[240] En 2011, il fut condamné à six années de prison pour ses agissements.

l'attribution est toujours dépendante des connaissances du temps, qui ne sont pas figées. A tout moment, une découverte d'archive, une observation d'un spécialiste, une analyse scientifique, voire l'intervention d'un profane ou le jeu du hasard, peuvent révéler un fait nouveau susceptible d'écarter une attribution à un artiste ou, plus rarement, de progresser dans l'authentification d'une œuvre.

Pour reprendre l'exemple de Georges de La Tour, sur les soixante-quinze œuvres environ dont on a jusqu'ici trouvé trace, seule une quarantaine ont été authentifiées et une poignée d'entre elles seulement sont datées. Il s'ensuit périodiquement des découvertes, notamment à l'initiative de profanes. En 1993, une toile figurant *Saint-Jean-Baptiste dans le désert* apparait dans une succession parisienne. Estimée 1500 francs par le commissaire-priseur, elle est conservée par les héritiers, qui la font expertiser par Eric Turquin. Celui-ci, qui l'attribue à l'entourage de Georges de La Tour, l'évalue à 1,8 million de francs. Finalement mis en vente à Monaco par Sothebys le 2 décembre 1994, comme étant une œuvre du maître, elle est préemptée à 11 millions de francs par l'Etat français agissant pour le compte du département de la Lorraine.

En 2005, c'est le nouveau directeur de l'Institut Cervantes à Madrid qui est intrigué par la beauté d'un tableau accroché depuis presque cent ans dans les locaux de l'institut. Il fait expertiser celui-ci. Identifiée comme étant *Saint Jérôme lisant* de Georges de la Tour, la toile est aujourd'hui conservée au musée du Prado à Madrid[241]. Il arrive également, bien que plus rarement, que des toiles attribuées à Georges de La Tour soient enlevées à ce maître, C'est ce qui s'est produit, par exemple, dans les années cinquante, pour le *Christ aux outrages* conservé à l'abbaye de Chancelade.

Du fait de ce désaveu, les spécialistes du maître ne lui accordaient plus qu'une attention secondaire et le classaient, sans trop s'en préoccuper, parmi les œuvres à identifier. La curiosité d'un archiviste départemental, Bernard Reviriego, a permis de découvrir qu'il s'agit d'une copie de la partie centrale d'un tableau de Gerrit van Honthorst conservé au Getty museum[242]. Ce « curieux », a ainsi fait progresser de façon importante, l'authentification de l'œuvre, même si l'identité du copiste demeure à découvrir.

---

[241] Pierre Rosenberg, *Un nouveau chef d'œuvre de Georges de La tour : le Saint Jérôme récemment réapparu à Madrid* ; Boletin del museo del Prado, T XXIII, n°41, 1 septembre 2005, 46-59.

[242] Bernard Reviriego, *Le christ aux outrages de Chancelade,* plaquette éditée par la mairie de Chancelade, 1997.

La quatrième difficulté majeure née du fait d'avoir fait de l'attribution un critère de valeur de l'œuvre d'art tient à la question du doute, c'est-à-dire celle de la survenance de controverses sur la paternité ou l'ancienneté de certaines œuvres d'art. L'incertitude étant susceptible de nuire au négoce, rien d'étonnant à ce que le Marché ait cherché à masquer, ou au moins à minimiser, cette incertitude. Il en résulte que le doute n'a fait l'objet d'études approfondies que dans le cadre juridique de l'annulation d'une vente pour erreur sur la substance[243]. Cette inégalité de traitement a conduit à une appréciation des conséquences du doute qui s'avère plus restrictive en droit que sur le marché, ce qui est bien évidemment préjudiciable aux intérêts de ceux qui en sont victimes.

La difficulté n'est pas nouvelle et peut porter sur des pièces capitales. *Le concert champêtre,* par exemple, est considéré par divers spécialistes comme une pièce majeure de la production du Titien, tandis que d'autres connaisseurs l'attribuent à Giorgione, ou le donnent aux deux maîtres comme œuvre de collaboration. Un peintre aussi célèbre que Nicolas Poussin, aussi surprenant que cela puisse paraître, après une longue période de désamour, a pâti de questions d'attribution[244]. En 1994, dans le catalogue de l'exposition qui lui fut consacrée au Grand palais, Pierre Rosenberg écrivait, à propos de l'exposition que le Musée du Louvre avait consacré à l'artiste en 1960 : « Poussin sortait du purgatoire, un purgatoire qui avait été particulièrement long en France[245] ».

Nicolas Poussin étant décédé le 19 novembre 1665, ce séjour au purgatoire avait duré presque trois siècles. Le temps des questionnements sur l'attribution, et des procès qui en furent les corollaires était désormais à venir. Le plus récent de ces procès, portant sur *La fuite en Egypte,* a apporté des informations sur la responsabilité des commissaires-priseurs et experts ayant commis une erreur d'attribution. Il a également nourri le débat sur la rémunération de l'inventeur de l'authenticité lorsque celui-ci est frustré du bénéfice de sa découverte par l'annulation de la vente[246].

---

[243] Brige M. et Cabrol P., Authenticité des biens culturels : le poids du doute (à propos de Civ. I, 25 mai 2004), Petites Affiches, n° 196, 2 octobre 2006, 6-12.

[244] Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau : essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Editions La Découverte, 2015.

[245] Pierre Rosenberg, *L'année Poussin,* catalogue de l'exposition Poussin, Galeries Nationales du Grand-Palais, 27 septembre 1994 - 2 janvier 1995, Réunion des musées nationaux, septembre 1994, page 14.

[246] Civ. I, 17 septembre 2003, JCP, 2004, I, 123, obs. Yves-Marie Serinet ; Cabrol P., *Réflexions sur une nouvelle affaire Poussin,* Petites Affiches, n° 193 du 27 septembre 2004.

Particularité remarquable, les experts étaient confrontés à deux versions de cette toile exécutées dans un bref intervalle de temps. La question était de déterminer si les deux étaient de la main de Poussin et, si oui, dans quel ordre elles avaient été peintes, c'est-à-dire laquelle était l'originale et laquelle devait être qualifiée de copie. Une procédure originale a été imaginée pour résoudre le dilemme. Les deux œuvres ont été momentanément réunies en Suisse et les experts, et autres spécialistes de l'œuvre du maître, invités à les comparer de visu. Un consensus, au moins provisoire, a ainsi pu être élaboré.

Un autre procès portant sur une œuvre de Nicolas Poussin avait anciennement défrayé la chronique juridique et fait les choux gras de la presse. Il portait sur la vente aux enchères, en 1968, d'une toile à sujet mythologique, *Olympos et Marsyas,* en fort mauvais état de conservation[247]. Si l'œuvre est aujourd'hui généralement donnée à Poussin, son authenticité fut, à l'époque, très largement contestée. Divers procès, qui devaient durer près de vingt ans, s'ensuivirent et donnèrent naissance à la jurisprudence sur la valeur du doute sur l'authenticité en matière de nullité d'une vente aux enchères pour erreur sur la substance[248].

Par nullité de la vente pour erreur sur la substance, il faut entendre le fait que le vendeur ou l'acquéreur d'un tableau peuvent, après coup, demander l'annulation de la vente s'il est avéré qu'ils aient commis une erreur sur la substance même de la chose vendue, ou sur la qualité substantielle de celle-ci[249]. Que faut-il entendre par là ? Par erreur sur la substance même de la chose vendue, il faut comprendre une erreur portant sur la nature

---

[247] Cette altération de l'œuvre, de nature à rendre l'authentification extrêmement difficile, était la principale source des dissentiments entre experts. Considérée comme repeinte à 80 %, la toile fut qualifiée lors du procès de « pauvre chose aux trois quarts ruinée ».

[248] Cette procédure a suscité de très nombreux commentaires juridiques : T.G.I. Paris, 13 décembre 1972 ; D. 1973, P. 410, note J. Ghestin et P. Malinvaud ; Gazette des Beaux-Arts, novembre-décembre 1974, p. 28, obs. G. Bazin ; G.P., 1974, 1, p. 563, note J. Foucart-Borville ; G.P., 1974, 2, p. 518 ; G.P., 1974, 2, p. 592, obs. Lebel ; J.C.P., 1973, II, 17377, note R. Lindon ; Le Figaro, 24 janvier 1974, obs. G. Lucain ; Le Figaro, 29 janvier 1974, obs. P. Malinvaud ; Le Figaro, 12 février 1974, obs. A Schnapper ; Le Figaro, 24 novembre 1974, obs. P. Mazars ; Le Monde, 23 décembre 1972, obs. Chantelou ; Paris, 2 février 1976, D., 1976, p. 325, concl. Cabannes ; G.P., 1976, 1, p. 161 ; J.C.P., 1976, II, 18358, note R.. Lindon ; Civ. I, 22 février 1978, Bull. n° 74, p. 62 ; D., 1978, p. 601, Note P. Malinvaud ; Def., 1978, art. 31860, n° 68, P. 1346, obs. J.-L. Aubert ; J.C.P., 1978, II, 18925 ; R.T.D.C., 1979, p. 126, obs. Y. Loussouarn ; Amiens, 1 février 1982, G.P., 1982, 1, p. 134, Concl. Houpert ; J.C.P., 1982, II, 19916, Note J.-M. Trigeaud ; Def., 1982, art. 32885, note J.Chatelain ; R.T.D.C., 1982, p. 416, obs. F.Chabas ; Civ. I, 13 décembre 1983, Bull, n° 293, p. 262 ; D., 1984, p. 340, note J.-L. Aubert ; Def., 1984, n° 33419, p. 1316, note J.-L. Aubert ; J. Chatelain, *A propos du dernier arrêt rendu par la Cour de cassation dans l'affaire du Poussin,* Def., 1985, p. 505 ; G.P., 1984, I, som., p. 127, obs. A. Piedelièvre ; G.P., 1984, I, p. 156, note J. B. ; J.C.P., 1984, II, 20186, concl. Gulphe ; R.T.D.C., 1984, p. 109, obs. F. Chabas ; Versailles, 7 janvier 1987, D., 1987, P. 485, note J.-L. Aubert ; G.P., 1987, I, p. 34 ; A. Piédelièvre, *Le dernier état de la jurisprudence Poussin,* G.P., 1987, p. 196 ; J.C.P., 1987, IV, p. 307 ; J.C.P., 1988, II, 21121, note J. Ghestin ; Journal des Commissaires-Priseurs, 1987, p. 87, note G. Gaultier ; R.T.D.C., 1987, p. 741, n° 2, obs. F. Chabas, *etc.*

[249] Depuis l'entrée en vigueur de la réforme du droit des obligations français, soit depuis mars 2016, l'erreur considérée est désormais qualifiée d'erreur sur les *« qualités essentielles ».*

des composants de la chose, telle que le fait de l'avoir acheté en la croyant en or massif alors qu'elle n'était qu'en bronze doré. Il faut ajouter que ce type d'erreur est des plus rares, les procès mettant ordinairement en jeu l'erreur sur la qualité substantielle de la chose vendue.

Ce type d'erreur ne vise pas une qualité particulière de la chose. Il peut s'appliquer à n'importe quelle qualité de celle-ci, mais ce à une condition : il faut que l'autre partie ait été informée préalablement à la vente de l'importance que la victime attachait à la présence de ladite qualité[250]. En d'autres termes, une qualité quelconque de la chose devient qualité substantielle de celle-ci par le fait que celui qui entend s'en prévaloir éventuellement prenne soin, avant la vente, de prévenir l'autre partie du fait qu'il recherche dans la chose cette qualité.

Cette erreur correspond, pour l'essentiel, à des erreurs sur l'identité de l'auteur de l'œuvre[251] ou l'ancienneté de la chose vendue. Des erreurs beaucoup plus originales ont été évoquées, telles que, par exemple, l'identité de l'auteur du modèle du tableau pour un supposé *Portrait de Sarah Bernhardt,* le fait que le tableau ait été suspendu au-dessus du lit dans lequel l'artiste était mort pour un tableau d'Eugène Delacroix, *etc.* Mais elles n'ont généralement pas été retenues faute de preuve de l'entrée de la qualité considérée dans le champ contractuel[252].

Dans le cas d'*Olympos et Marsyas,* suite à une erreur d'attribution commise par l'expert de la vente aux enchères, le tableau avait été vendu pour 2 200 francs à la galerie Heim, puis préempté[253] par la Réunion des musées nationaux pour le compte de l'Etat et exposé au Musée du Louvre comme étant une œuvre de Nicolas Poussin. Au vu de cet état de fait, les vendeurs intentèrent un procès à l'acquéreur en invoquant, pour obtenir la restitution de la toile, le fait qu'ils l'avaient vendu comme n'étant pas de la main de Nicolas Poussin, alors que cela était le cas. La prise en compte de cette erreur d'attribution se traduisit par l'annulation de la vente et donc de la préemption qui avait suivi[254].

---

[250] Les juristes disent que la qualité doit être « entrée dans le champ contractuel ».

[251] C'est-à-dire à des erreurs d'attribution.

[252] Plus l'erreur tend à sortir de l'ordinaire, plus les juges se montrent exigeants sur la preuve de son entrée dans le champ contractuel.

[253] La préemption en vente aux enchères publiques permet à l'Etat de se substituer à l'acquéreur en payant le prix atteint par le bien lors des enchères.

[254] L'annulation de la vente invalidant la préemption.

La nouveauté de l'affaire tenait au fait que, au cours du procès, était apparue une divergence entre experts, qui fut interprétée comme caractérisant l'existence d'un doute sur l'attribution à Nicolas Poussin. Dès lors, la question posée aux juges n'était plus de savoir comment trancher le litige lorsqu'une erreur d'attribution avait été commise. Elle était devenue la question de savoir comment se prononcer dans l'hypothèse du doute, c'est-à-dire dans le cas de figure ou n'existait que la possibilité qu'une erreur d'attribution ait été commise. Témoignant ainsi du poids donné à l'attribution par la pression du marché[255], les juges la tranchèrent en décidant que le doute sur l'authenticité suffisait à caractériser l'erreur et donc à obtenir la nullité de la vente.

Une incertitude dans l'attribution, c'est-à-dire un doute sur une qualité ordinairement perçue comme substantielle, peut donc être source d'annulation d'une vente. Mais la notion de doute est, elle-même, source d'incertitude. Il convient, en effet, de se demander ce qui, en pratique, caractérise l'existence d'un doute sur l'attribution. Dans l'affaire portant sur la vente d'*Olympos et Marsyas,* l'une des juridictions saisies avait pris soin de préciser que, pour pouvoir être pris en considération, le doute doit être « suffisamment sérieux », ce qui est le cas en présence « d'avis aussi péremptoires que contradictoires d'experts éminents ». D'autres décisions avaient considéré comme insuffisamment sérieux pour entraîner l'annulation de la vente un doute fondé sur « la seule opinion des héritiers de l'artiste[256] » et un doute basé sur « l'opinion professée par un historien d'art à l'avis isolé[257] ».

Le 25 mai 2004, dans une affaire portant sur la vente d'une toile, *Jardin à Auvers,* présentée comme étant de la main de Vincent van Gogh[258], la Première chambre civile de la Cour de cassation[259] refusa de casser un arrêt de la Cour d'appel de Paris du 7 mai 2001. En l'espèce, les hauts magistrats considérèrent comme insuffisamment sérieux pour prononcer la nullité de la vente un doute sur l'attribution reposant sur « des

---

[255] Ainsi que de la tendance des juges à choisir préférentiellement la solution la plus favorable aux victimes, ce que l'on désigne par *« victimologie ».*

[256] Paris, 8 octobre 1986.

[257] Paris, 29 septembre 1988.

[258] La toile, classée d'office au titre des monuments historiques, avait été achetée à l'hôtel Drouot le 6 décembre 1992 pour 57,7 millions de francs, comme un original de Vincent van Gogh.

[259] En se réfugiant derrière l'appréciation souveraine des juges du fond, c'est-à-dire en déclarant que les juges de première instance et d'appel étaient seuls compétents pour trancher ce point.

déclarations contradictoires d'un journaliste » et « des déclarations de divers amateurs et spécialistes qui ne semblent pas avoir tous vu l'œuvre de visu[260] ».

Faute de pouvoir obtenir l'annulation de la vente pour erreur sur la substance découlant de l'existence d'un doute sur l'authenticité de celle-ci, les héritiers de l'acheteur, décédé entre-temps, tentèrent de la revendre aux enchères, le 10 décembre 1996. Aucun enchérisseur ne se manifesta, y compris à un prix inférieur de moitié au prix d'acquisition. Il faut en déduire qu'un doute sur l'attribution peut être considéré par la jurisprudence comme insuffisant pour obtenir l'annulation d'une vente, alors qu'il rend l'œuvre considérée invendable sur le marché. Cela signifie que le marché se montre plus sensible que les juges en matière d'évaluation du sérieux d'un doute sur l'attribution, divergence qui témoigne du fait que l'utilisation du critère de l'attribution pour déterminer la valeur marchande d'une œuvre est loin d'être aussi sécurisante que le prétendent les marchands.

3. Du triomphe de l'authentification

Antérieurement au XIXème siècle, l'authenticité n'était pas considérée, par la majeure partie des individus, comme un élément prédominant de la valeur d'une œuvre d'art. Bien qu'encore très largement dominante vers 1850, cette conception de la valeur d'un bien culturel ne pouvait pas être celle de collectionneurs fortunés, mais peu connaisseurs. Faute de pouvoir juger par leur goût du mérite d'une œuvre, ceux-ci devaient nécessairement suppléer à cette carence, soit par le recours à des conseillers qualifiés, soit par l'adoption de critères de sélection jugés plus objectifs, dont, au premier chef, bien évidemment lorsque celle-ci était possible, l'authentification de l'auteur de l'œuvre.

De tels collectionneurs devinrent nombreux dans la première moitié du XIXème siècle. La pression qu'ils exercèrent permit au critère de l'authentification de prendre définitivement le pas sur celui de la valeur esthétique. L'aristocratie européenne, mise à mal financièrement par la révolution industrielle, se mêla peu à peu à ces nouveaux riches. Elle s'accommoda également, dans la seconde moitié du siècle, de l'arrivée sur le

[260] Cabrol P. et Brige M., *op.cit.* , p. 6-12.

marché de collectionneurs américains dotés de moyens financiers très importants[261], acheteurs plus ou moins sous la férule de quelques marchands[262].

Pour ces nouveaux collectionneurs, la possession d'œuvres d'art s'analysait comme un élément de reconnaissance sociale : « Jusqu'en 1914, les collectionneurs appartiennent financièrement et socialement à des groupes bien définis. Il y a les descendants des grandes fortunes terriennes qui ont pris, ou pas, le tournant industriel. Il y a des gentilshommes et des bourgeois suppléant au manque d'importants moyens par l'acharnement et le goût. Il y a les nouveaux venus de la banque, de l'usine ou du négoce. Ceux-là savent qu'ils ne pourront un jour faire figure qu'en se conformant à des critères rigoureux et venant d'en haut dans une société encore très hiérarchisée[263] ».

Certes, tous les enrichis ne devinrent pas, du jour au lendemain, amateurs d'art et collectionneurs[264], mais il y en avait assez pour soutenir l'essor du Marché[265] : « En tout cas, il y a assez de princes russes, de Rothschild, de Sassoon, de Sellière, de Huldschinsky, d'Edouard André, de Mendelsohn, sans compter les américains, pour faire la fortune des marchands » [266]. Ces nouveaux collectionneurs, notamment les américains, réclamaient à corps et à cris plus d'objectivité dans la détermination de la valeur des œuvres. C'est sous la poussée de leurs exigences que le critère de l'authentification prit définitivement le pas sur celui de la valeur esthétique, désormais vouée aux gémonies, car taxé de partialité.

L'aristocratie européenne fut d'abord spectatrice amusée de l'arrivée de ces nouveaux collectionneurs venus d'outre-Atlantique et de leurs impatiences et exigences[267].

---

[261] Morgan, Benjamin Altman, Widener, George Blumenthal, Frick, Gould, Kress, Bach, *etc.*

[262] Duveen, Seligman, Nathan Wildenstein, *etc.*

[263] Georges Bernier, *L'art et l'argent, le marché de l'art à la fin du vingtième siècle*, éditions Ramsay, Paris, 1990, p. 17.

[264] « Ce n'est pas dire, loin de là, que tous les riches nouveaux venus songent à s'entourer de collections princières. Ceux qui le font ont souvent aussi, à un moment quelconque de leur élévation, obtenu un titre nobiliaire pour services rendus ou contre argent comptant. Bien d'autres jugent inutile à leurs affaires ou à leur amour-propre d'être appelé Monsieur le Comte et de faire fouler à leurs hôtes des tapis de la Savonnerie. Ils vivent alors dans les décors hideux et cossus dont la photographie nous a laissé tant de témoignages, ou bien ils collectionnent pour leur seul plaisir, allant parfois jusqu'à s'intéresser avec discernement à la peinture vivante de leur époque » *; Ibid*., p. 18.

[265] Dans ce qui s'apparentait pour les marchands à une ruée vers l'or, le gisement que choisit d'exploiter Duveen, comme abritant le filon le plus propre à l'enrichir, fut la Renaissance italienne. Berenson le mit à nu en authentifiant les œuvres des grands maîtres italiens de la Renaissance et Duveen le débita à ses clients américains en puisant à pleines mains, outre dans les vestiges des fortunes des possédants italiens, dans les grandes collections privées européennes, notamment anglaises.

[266] *Ibid*., p.18.

[267] Les fortunes d'Ancien régime reposaient pour l'essentiel sur une économie agricole. La révolution industrielle avait bouleversé cet état de fait. Les propriétaires fonciers qui n'avaient pas su se prémunir

Nombre d'héritiers de ces grandes familles commencèrent à puiser dans leur capital. Ceux qui s'obstinèrent à vouloir continuer à mener le même train de vie le dévorèrent. Pour ceux qui voyaient les créanciers à leurs portes, parlant de plus en plus fort, il n'y avait guère d'autre solution, pour éviter la saisie déshonorante, que dans un mariage d'argent ou dans le fait de déroger en prenant un travail. Ces deux voies furent empruntées.

Le plus audacieux de ces novateurs, Boni de Castellane[268], fit les deux. Il épousa le 4 mars 1895 à New York une riche héritière américaine, Anna Gould[269]. Cinq années plus tard, il avait dépensé[270], non seulement les 3 millions de rentes annuelles de son épouse, mais également 38 millions du capital de celle-ci et fait 23 millions de dettes, soit une dépense totale de 76 millions, ce qui, ajouté à son infidélité notoire, poussa sa femme à demander le divorce en 1906. Parmi les 76 millions dépensés en cinq ans par l'époux, plus de 9 avaient été consacrés à des achats d'œuvres d'art, soit, pour l'essentiel, du mobilier et des objets d'art du XVIIIème siècle.

C'est en effet Boni de Castellane qui, avec les Goncourt, remit à la mode le goût classique du Grand siècle[271] et y convertit certains des plus grands collectionneurs américains : Henry Clay Frick, John Pierpont Morgan, *etc.* Une fois privé des millions de son beau-père, la carrière politique qu'il avait envisagée ayant tourné court[272], Boni de Castellane se vit contraint de travailler. Mettant à profit sa connaissance de l'art du XVIIIème siècle et son goût, il se fit courtier en objet d'art[273], tout en travaillant pour l'essentiel comme conseiller en achats de collectionneurs étrangers, essentiellement américains.

La Première Guerre mondiale, ainsi que, pour les Russes blancs, la révolution d'Octobre, ruina irrémédiablement bien des familles qui avaient parfois derrière elles des siècles de grandeur et de prospérité. Un monde s'écroula. Dans ses ruines, des aristocrates

---

contre la baisse des revenus de l'agriculture par une conversion à l'industrie ou des placements judicieux, par exemple en anticipant sur l'urbanisation, le payèrent au prix fort.

[268] Marie Ernest Paul Boniface, marquis de Castellane, dit Boni de Castellane (1867-1932), appartenait à la noblesse de Provence.

[269] Fille du milliardaire Jay Gould, qui avait fait fortune dans les chemins de fer.

[270] En constructions somptueuses, achats de châteaux, fêtes, voyages, opérations boursières hasardeuses, *etc.*

[271] Il n'avait aucun intérêt pour l'art de ses contemporains à la différence de son rival en élégance, Robert de Montesquiou, qui jouait bien volontiers les mécènes.

[272] Il fut député de 1898 à 1910, mais eut le douteux privilège de voir deux de ses élections être invalidées par les tribunaux.

[273] Aimant à brasser de grands projets, il caressa même un temps l'idée de truster l'ensemble du marché des tableaux anciens, mais ne parvint pas à convaincre les investisseurs à qui il s'en ouvrit de le suivre.

audacieux, ouverts aux nouveautés prirent un nouveau départ[274] en se consacrant aux domaines dans lesquels ils excellaient, soit le luxe et l'art. Certains se firent antiquaires ou courtiers en art.

« Dès 1926, aux abords de la place Dauphine - décor judicieusement choisi pour ce qu'il représente de grâce et de grandeur française - la fille de la duchesse de Rohan, ouvrait une boutique à l'enseigne d'un livre à succès de Paul Morand : "Fermé la nuit". Grande amie des arts et des artistes, esprit original et ingénieux, la princesse Marie Murat se faisait marchande de livres et de tableaux. Marchande bénévole, puisque les profits de son commerce allaient entièrement à ceux dont elle se chargeait de vendre les œuvres.[275] ».

Les grands collectionneurs américains avaient été, durant la seconde moitié du XIXème siècle, les promoteurs du critère de l'attribution, sous les regards amusés, parfois voilés d'une ombre de condescendance, des possesseurs européens. Une fois le vacarme de la Grande Guerre apaisé et bien des différences sociales nivelées, ils devinrent, en acquérant le goût du mobilier et des objets d'art du XVIIIème siècle, des modèles à suivre. Peu à peu, les collectionneurs européens subsistants, trop réalistes pour les concurrencer se mirent à faire preuve d'un goût moindre pour les objets d'art décoratif et d'un intérêt de plus en plus marqué pour la peinture et les œuvres d'art, tant anciennes que contemporaines.

---

[274] Cela leur valut parfois, y compris après coup, des jugements peu amènes de possédants qui n'avaient pas éprouvé les mêmes revers : « Aux lendemains de la guerre, l'aristocratie française ne fut certes pas réduite à prendre des emplois infimes, mais rares furent ceux qui réussirent à faire figure auprès de tant de nouveaux riches et de tant de nouveaux messieurs. Certains, pareils à ces sénateurs romains qui attendirent "les grands barbares blonds" assis sur leurs chaises curules, se résignèrent à sombrer corps et biens, pavillon haut, et sans vouloir abandonner le navire. D'autres choisirent de "vivre avec leur temps", sans trop s'embarrasser des moyens dont ils disposaient pour y réussir... On continuait - et on continue - à parler du monde comme d'une réalité vivante. Mais des synonymes avaient cours, qui sont éloquents : le "Tout Paris", ou les "Happy-Few", par exemple. Ou encore, "le gratin", comme on dit dans ce touchant et un peu ridicule argot édulcoré que certains affectionnent. A côté des noms patriciens, ceux des vedettes de la fortune se pressaient. A côté, et puis devant. Il y eut des alliances pareilles à des connivences, des coudoiements qui ressemblaient fort à des bousculades, des sociétés qu'on aurait dû légitimement qualifier de cohues » *;* André de Fouquières, *Cinquante ans de panache,* Pierre Horay, Flore, Paris, 1951, p. 235-236.

[275] « D'autres suivirent bientôt cet exemple - mais pas toujours avec pareil désintéressement : la guerre, en balayant tant de fortunes, l'imposait souvent. Les patriciens de la veille, naturellement, inclinaient souvent à choisir de s'intéresser aux commerces de luxe et se firent plus volontiers antiquaires, couturiers, ouvrirent des galeries de peinture. Héritières et héritiers de grands noms sinon de grandes fortunes recevaient (et reçoivent encore) la clientèle sans rougir. On se souvenait de Boni de Castellane devenu commis voyageur en objets d'art après sa ruine, et aussi du marquis de Biron. On citait l'exemple des Russes, brutalement contraints de gagner leur vie : le prince Youssoupoff oubliait dans les soucis de son état de courtier en meubles anciens le rôle que le destin lui avait assigné dans une tragédie » ; *Ibid*., pp. 255-256.

Sur le marché de la peinture ancienne, l'authentification passa du stade de lubie exotique américaine à celui de norme et gagna ses lettres de noblesse en offrant l'illusion de mettre tous les collectionneurs sur un pied d'égalité : « d'une part, ils ne peuvent être dupes de leur ignorance puisque des savants diplômés se portent garants de la paternité et de l'authenticité d'une œuvre en se basant souvent sur des documents irréfutables ; d'autre part, ils pourront (s'ils le souhaitent) parvenir eux-mêmes à la compétence en acquérant des notions positives de dates, de filiation, etc., tellement plus satisfaisantes que l'irritant *connoisseurship* dont une des principales composantes est une donnée imprécise entre toutes : le sens de la qualité[276] ».

C'est cette évolution sociale, doublée de la disparition du système des salons, qui permit la réussite spectaculaire des grands marchands apparus sous la troisième république. Le système marchand était désormais sur les rails. Nonobstant quelques accidents de parcours dus aux guerres et aux crises économiques, il n'a fait que se développer jusqu'à nos jours.

[276] Georges Bernier, *op.cit.*, p. 30.

I.2. L'assujettissement de la valeur de l'art au capitalisme

C'est dans l'entre-deux-guerres que le critère de l'authentification, après avoir pris le pas sur celui de la valeur esthétique dans le dernier quart du siècle précédent, s'est généralisé. En devenant, une fois la guerre terminée, la norme de référence, il a consacré l'avènement du système marchand né au début du XIXème siècle. Faute de trouver un point d'équilibre, les processus à l'œuvre dans ce cadre se sont progressivement radicalisés, ce qui a conduit à une absurde promotion de la cote au rang de parole d'évangile. Une lente désagrégation en a été le seul résultat tangible. A cette décomposition du marché, qui perdure jusqu'aux années 2000, succède, au XXIème siècle, une période de recomposition. S'il est encore trop tôt pour juger de cette réorganisation, il est d'ores et déjà clair que cette évolution de longue haleine s'est, jusqu'ici, avérée préjudiciable à la majeure partie des artistes.

I.2.1. La désagrégation progressive du marché

Au lendemain de la guerre, un choix politique du principal vainqueur et un contexte économique favorable de brassage des patrimoines vont pousser le système marchand à se radicaliser de manière pathogène. La décision des USA de mettre désormais la culture au service de sa politique d'hégémonie va chambouler le marché de l'art contemporain et en ouvrir la porte à de nouveaux intermédiaires. Les bouleversements de fortune consécutifs au conflit vont, parallèlement, aiguiser les appétits des intermédiaires déjà installés dans la place. Pour satisfaire les désirs d'argent de tous ces affairistes, le système marchand avait besoin d'accroître la quantité d'argent en jeu, ce qui passait par

un accroissement du nombre et de l'importance des transactions[277]. L'obtention d'un tel résultat impliquait de convaincre de plus en plus de personnes de devenir des acheteurs. Il fallait pour cela sécuriser la valeur marchande des œuvres, c'est-à-dire diminuer l'incertitude pouvant affecter leur prix au fil du temps. C'est ce besoin pressant qui est à l'origine de l'invention de la notion de cote, puis de sa promotion malvenue au rang d'oracle incontestable. Jouant sur l'information, le recours aux cotes était proche parent des médias. Dériver de cette proximité à la connivence était facile. C'est ce qui s'est réalisé par la création d'indices destinés aux médias. La recherche d'un accroissement constant du marché ne pouvait, par ailleurs, que nourrir des espérances de profit chimériques. Au cours du dernier quart du vingtième siècle, à la suite d'une crise boursière ayant entraîné des transferts massifs d'argent d'un marché à l'autre, cela a fini par générer la formation et l'éclatement d'une bulle spéculative.

1. L'absurde promotion de la cote au rang d'oracle absolu

En introduisant des intermédiaires dans les relations commerciales qui se nouaient auparavant directement entre artistes et collectionneurs[278], le système marchand a accru le nombre d'individus désireux d'en tirer financièrement profit. Une opportunité économique s'est offerte à ceux-ci lorsque, de la victoire alliée sur le nazisme, a surgi un nouvel ordre du monde opposant blocs de l'ouest et de l'est. Pour les stratèges américains, le champ de la culture offrait un terrain propice au développement d'une politique hégémonique proposant une alternative à l'emploi de la force. La musique[279], le cinéma[280], la littérature et les beaux-arts seront désormais le fer-de-lance de l'impérialisme nord-américain.

---

[277] Si les médias et le grand public focalisent généralement leur attention sur les œuvres susceptibles de valoir des dizaines de millions d'euros, le montant des transactions moyennes, y compris pour des multinationales des ventes aux enchères publiques telles que Sotheby's et Christie's, n'est que de l'ordre de quelques dizaines à quelques centaines d'euros.

[278] Sauf à de rares exceptions telles que, par exemple, le recours aux ventes aux enchères publiques.

[279] Le jazz à la fin de la guerre.

[280] L'accord Blum-Byrnes, signé le 28 mai 1946, ouvrit très largement le marché français de la diffusion aux films américains. Négocié par le Secrétaire d'Etat des Etats-Unis, James F. Byrnes, avec Léon Blum et Jean Monnet pour le gouvernement français, cet accord liquida une partie de la dette française envers les Etats-Unis et permit à la France d'obtenir de son partenaire de nouveaux prêts à des conditions très avantageuses. En contrepartie, la France accepta, entre autres choses, de libéraliser son marché de la diffusion des films. Jusque-là, la diffusion de films américains en France était strictement contingentée par un quota annuel. L'industrie du cinéma français demandait à ce que l'on aille plus loin en réservant sept semaines sur treize à la diffusion de films français. Elle n'obtint qu'une exclusivité de quatre semaines sur treize, le quota étant, par ailleurs, supprimé. Dans les faits, l'accord se traduisit par un quasi-doublement du nombre de films américains diffusés annuellement en France.

Au soir de la guerre, l'Europe n'était que ruines. L'appareil de production industrielle et les infrastructures de transport de nombreux Etats étaient en grande partie détruits. L'agriculture n'était plus que subsistance. Une grande partie des hommes en âge de travailler avaient été tués ou mutilés. Des millions de sans-abris se pressaient sous des tentes ou dans des abris de fortune. L'inflation et la dette de guerre pesaient sur l'économie des Etats, sans parler des réparations de guerre pour les perdants[281].

Les Etats-Unis étaient, sur le plan économique, les grands gagnants du conflit. La guerre n'avait pas causé le moindre dégât sur leur sol. La main-d'œuvre spécialisée y avait été épargnée. Le développement de l'industrie de guerre avait généré une forte croissance. Le pays avait retrouvé une situation de plein emploi, et ce alors que les femmes avaient massivement intégré le monde du travail[282]. La fraternité d'armes avait, par ailleurs, créé des liens très forts entre alliés. Ceux-ci ne pouvaient que pousser les américains à aider leurs alliés à reconstruire leur pays et, plus largement, l'Europe.

Cet élan altruiste convergeait avec l'intérêt bien compris du pays, qui devait, pour maintenir le plein emploi, reconvertir son industrie et trouver des débouchés pour ses produits. Cette volonté d'interventionnisme économique était également en phase avec les préoccupations politiques de l'heure, centrées sur l'endiguement du communisme. La destruction du nazisme avait eu sur les dirigeants américains l'effet d'un révélateur. Elle leur avait permis de prendre conscience de la puissance d'un allié de circonstance, l'URSS, et de ses velléités d'expansion. La priorité nouvelle était d'y mettre un terme. Il en résultait que la reconstruction de l'Europe devait constituer un rempart contre l'expansionnisme soviétique.

C'est l'ensemble de ces raisons qui justifièrent la mise en place d'un vaste programme d'aide économique à la reconstruction des pays européens : le plan Marshall. Celui-ci ne pouvait toutefois pas suffire à calmer les inquiétudes américaines. L'expansionnisme soviétique était sous-tendu par une idéologie, le communisme, qui effrayait par les exemples qu'elle avait déjà donné de sa capacité à se propager au sein des masses populaires. Il y avait donc un second front. Aux yeux des dirigeants américains, il fallait non seulement empêcher l'URSS de mettre politiquement la main sur les pays d'Europe,

---

[281] L'Allemagne devait, par exemple, verser pas moins de vingt millions de dollars à la seule URSS.
[282] En 1946, elles occupaient 35 % des emplois.

mais aussi lutter contre la diffusion de l'idéologie communiste en Europe avant que celle-ci ne fasse tache d'huile, notamment en Amérique du Sud[283].

Le gouvernement américain décida de combattre cette influence par la culture, faisant ainsi de celle-ci une arme de propagande idéologique. A l'expansionnisme politique soviétique allait répondre un expansionnisme culturel américain. L'idée était d'imposer au monde entier l'*American way of life,* c'est-à-dire un modèle de société remplaçant la culture savante des élites par une culture de masse démultipliant les opportunités économiques pour les nouveaux acteurs du marché de l'art. En 1942, le gouvernement américain avait créé, pour centraliser les informations, l'*United States Office of War Information.* L'administration Truman n'en laissa subsister que l'*Office of Educational and Culturel Affairs,* rapidement renommé *Office of International Information and Educational Exchange*[284]*.* Il allait travailler avec la *Central Intelligence Agency,* créée en 1947 pour coordonner l'action des services secrets.

Avant même la fin de la guerre, la situation de la France préoccupe tout particulièrement le gouvernement américain. Celui-ci se défie du général de Gaulle, qu'il juge incontrôlable et difficilement prévisible[285]. Il s'inquiète par ailleurs du poids du parti communiste français dans la vie politique[286] et de l'alignement particulièrement marqué de celui-ci sur la ligne politique définie par son homologue soviétique. L'aveuglement de nombreux intellectuels français sur les crimes du stalinisme, ainsi que la façon dont ils traitent ceux qui tentent de faire éclater la vérité[287], déconsidèrent l'ensemble de l'*intelligentsia* française aux yeux des élites américaines. Le gouvernement américain va en conséquence décider de faire porter une partie de ses efforts de propagande sur la France et ses élites, afin de susciter l'apparition de réseaux d'intellectuels proaméricains

---

[283] Dès 1940, le *Coordinateur américain des affaires commerciales et culturelles* charge Nelson Rockefeller de mettre en place un programme d'échange de journalistes à destination de pays d'Amérique latine, qui a pour but de promouvoir la vision américaine du monde.

[284] Remplacé en 1959 par le *Bureau of Educational and Culturel Relations,* qui existe toujours aujourd'hui.

[285] Parmi les chefs des forces françaises, la préférence américaine va au général Giraud, jugé plus souple.

[286] Aux élections, tout au moins à certaines d'entre elles, il fait régulièrement des scores de l'ordre de 20 %.

[287] En 1947, paraît en France l'ouvrage de Victor Kravchenko, *J'ai choisi la liberté.* L'auteur n'est pas le premier à dénoncer en France les crimes du stalinisme et notamment le goulag, mais c'est la première fois que cette dénonciation bénéficie d'une large audience, l'ouvrage connaissant un grand succès de librairie. La revue, *Les lettres françaises,* que dirige Aragon, tente maladroitement d'allumer un contre-feu. Elle publie, sous le pseudonyme de Sim Thomas, un article d'André Ulmann qui accuse Victor Kravchenko d'être un alcoolique payé par les services secrets américains pour tenter de salir l'URSS par des mensonges.

et de favoriser leur développement. Cette mission secrète est confiée à l'*Office of Policy Coordination*[288].

La première approche choisie consiste dans la création de liens entre universitaires français et américains par la mise en place, dès 1947, d'un programme d'octroi de bourses aux étudiants et chercheurs français désireux de venir poursuivre un projet d'étude aux Etats-Unis, le programme *Fulbright*, du nom d'un sénateur de l'Arkansas[289]. Trois années plus tard, en 1950, l'*Office of Policy Coordination* créée, en liens étroits mais secrets avec la *Central Intelligence Agency,* le *Congress for Cultural Freedom*[290], qui fait pendant au *Mouvement des Partisans de la Paix* créé par l'URSS[291]. Sa mission, non officielle, est de favoriser l'émergence, notamment au sein de l'*intelligentsia* française, d'un consensus international anticommuniste[292].

Sauf à trahir ainsi ses arrière-pensées, le gouvernement américain ne peut financer directement les activités menées. Il va s'adresser notamment pour cela à deux fondations créées par des sociétés américaines en qui il a toute confiance. La fondation Ford, créée par Henri Ford I en 1936, va financer certaines des activités du *Congress for Cultural Freedom,* ainsi, entre autres, que celles de la *World Assembly of Youth*[293], également créée à l'instigation du gouvernement américain. La fondation Rockefeller, créée en 1913 par John D. Rockefeller III, participera également au financement de certaines des activités du *Congress for Cultural Freedom.*

Officiellement chargé de promouvoir la paix dans le monde par l'amélioration de la compréhension entre les peuples, l'*Office of International Information and Educational Exchange* vise, de son côté, à donner une audience mondiale aux valeurs de la société américaine, notamment, dans le domaine des arts plastiques, en faisant prévaloir les

---

288 Bureau de coordination politique.

289 Il est toujours actif aujourd'hui.

290 Congrès pour la Liberté de la Culture.

291 Pierre Grémion, *Berlin 1950 : aux origines du Congrès pour la liberté de la culture*, Commentaire, 9 (34), été 1986, pp. 269-280.

292 En mars 1951, le Congrès pour la liberté de la culture lance à Paris la revue *Preuves, cahiers mensuels du Congrès pour la liberté de la culture,* qui dénonce, dès son premier numéro, la menace que le Stalinisme fait « peser sur la civilisation occidentale ». L'éditorial de ce premier numéro, signé Rémy Roure, est « un court billet articulé sur trois idées maîtresses : le stalinisme fait peser une menace sur la société occidentale ; la distinction entre un communisme français et un bolchévisme slave est fallacieuse ; si le stalinisme culturel peut prêter à rire à Paris, ce rire est un privilège. Il ne doit pas tromper sur la situation de ceux qui sont soumis au joug soviétique. Pour concrétiser le propos, le cahier publie de longs extraits d'une brochure soviétique contre l'art de Picasso » *;* Grémion Pierre, *Preuves dans le Paris de la Guerre froide, Vingtième siècle, revue d'histoire,* n° 13, janvier-mars 1987, pp. 63-82.

293 Assemblée mondiale de la jeunesse.

standards de l'Ecole de New York sur ceux de l'Ecole de Paris[294]. Réussissant rapidement au-delà de toutes les espérances de ses créateurs, le concept se traduit par la remise en cause de l'existence des arts nationaux au profit d'une « scène artistique internationale », qui n'est autre que le reflet de la croyance de l'Amérique en l'universalité de ses valeurs. Journalistes et critiques d'art en profitent pour supplanter les conservateurs de musée dans les biennales internationales d'art contemporain.

Lorsqu'il était chargé du commissariat du pavillon national de son pays dans une biennale, le conservateur de musée avait à cœur de s'acquitter au mieux de sa tâche en s'effaçant et en faisant abstraction de son goût. Il cherchait généralement à présenter un panorama le plus exhaustif possible de la production artistique de ses compatriotes. L'appréciation critique de la valeur de la production des artistes était laissée au jugement des visiteurs. Ce n'est pas ainsi que les journalistes et critiques d'art qui vont prendre parfois la place des conservateurs de musée conçoivent leur rôle. Le plus souvent de formation autodidacte, à l'image de Catherine Millet et de Pierre Restany pour la France, ils sont là pour affirmer leur autorité. En « démontrant » l'excellence de leur goût, ils ne cherchent plus à fournir aux visiteurs la possibilité de se faire une opinion sur l'art de leur temps. Leur intention est d'asseoir leur notoriété et d'assurer la promotion du travail de l'artiste dont ils se sont fait les promoteurs, sinon les agents officieux.

Ils s'y emploient par des discours empreints de subjectivité, doublés de l'écriture de textes souvent orientés, faisant ainsi leur carrière en même temps que celle de leurs « poulains ». A l'idéal de neutralité des conservateurs de musée, ils entendent substituer les engagements de leurs coteries ou de ceux dont ils sont les obligés. En renonçant à l'objectivité, ces commissaires d'exposition d'un nouveau genre sont en effets devenus parties prenantes du marché. Ils défendent désormais, par leurs choix d'artistes et la faveur de leurs critiques, des intérêts financiers. Les organisateurs de biennales les traitent en conséquence en pratiques. Invités à l'événement, ils sont logés dans des hôtels de luxe et défrayés de tous leurs frais. Ils perçoivent même parfois de somptueux émoluments pour distiller le nectar de leur pensée.

---

[294] Ce qui donnera lieu à une confrontation frontale avec le modèle français, qui, à tort ou à raison, ne verra rapidement d'autre échappatoire que l'invention du modèle de *« l'exception culturelle française » ;* Saint-Gilles Laurence, *La culture comme levier de la puissance : le cas de la politique culturelle de la France aux États-Unis pendant la guerre froide*, in Histoire, économie & société 2009/4 (28e année), Editions Armand Colin, pp. 97-109.

Les fondations américaines en charge de répandre, en toute discrétion, la manne allouée au développement de la politique d'hégémonie culturelle nord-américaine ont aisément cerné les ressorts qui font mouvoir ces industrieuses abeilles : aux journalistes, les commandes de publicité pour leurs revues ; aux critiques d'art, l'offre de tribunes dans les médias ; à tous, des propositions de voyages, des invitations à tenir des conférences rétribuées, *etc.* Le concept de scène artistique internationale, en leur conférant le rôle de grands-prêtres et de grandes-prêtresses dans la célébration par l'art de l'*American way of life,* sera leur bâton de maréchal.

Vu de l'extérieur, il pourrait sembler bizarre que les artistes ne se soient pas rebellés dès le départ contre cette évolution nuisible à leurs intérêts. Ils n'en avaient guère en fait la possibilité. Le fait que cette évolution se soit étalée dans le temps et ait affecté l'ensemble de la profession ne permettait pas aux artistes de s'y opposer isolément de façon efficace. Par ailleurs, l'individualisme très fort des artistes a également joué un rôle en la matière. Si ceux-ci défendaient parfois avec acharnement leurs intérêts individuels à court terme, ils n'étaient pas suffisamment structurés pour pouvoir défendre efficacement leur intérêt collectif sur le long terme.

L'organisation du marché par les artistes avait pris la forme, à la fin du XVIIIème siècle, de la création, par l'Académie royale de peinture et de sculpture, du Salon du même nom. Si celui-ci était censé permettre aux académiciens de nouer des contacts réguliers avec les collectionneurs, sa complexification croissante tout au long du XIXème siècle suscita rapidement des difficultés.

Organisé dans le salon carré du palais du Louvre, le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture ne pouvait initialement accueillir qu'un nombre relativement restreint d'œuvres. Le mécontentement des artistes exclus fit que le nombre d'œuvres présentées au public alla rapidement croissant. De 794 en 1791, il passa à 3182 en 1831, puis 5141 en 1848. *Etc.* La construction du Palais de l'industrie pour l'exposition universelle de 1855[295] lui offrit les années suivantes de nouvelles et spacieuses salles à prendre parmi les 20 000 m^2 d'espace du bâtiment. En 1863, c'est 8000 œuvres environ qui furent soumises au jury. Celui-ci en refusa presque 3000.

[295] Lorsque celui-ci fut démoli pour laisser place au Grand-Palais construit pour l'exposition universelle de 1900, le Salon des Artistes Français fut transféré dans ce nouveau bâtiment.

Qu'à cela ne tienne ! Les artistes refusés, à l'aide d'une campagne de presse, obtinrent du Gouvernement l'allocation de douze autres salles du Palais de l'industrie pour y présenter leur travail au public, ce qui valut à l'évènement l'appellation ironique de « Salon des refusés ». Pour gagner cette bataille, les défenseurs de la modernité, appelèrent à leur aide journalistes, critiques et amateurs d'art. Nul ne pourrait le leur reprocher, car le combat à mener était essentiel. Mais, ce faisant, ils donnèrent à leurs alliés du jour, et plus généralement à tous les « connaisseurs », l'envie de continuer à trancher, sinon du goût, du moins de la valeur en art, ce qui, pour certains, se résumait bien trop souvent à la valeur marchande.

C'est en sacrifiant leur maîtrise du négoce, ou plutôt celle de leurs adversaires conservateurs que les artistes novateurs de la Troisième république gagnèrent la bataille de la modernité. L'élargissement du marché, qui en rendait le contrôle plus difficile, fit le reste. En 1881, le salon de peinture et de sculpture devint *Salon des artistes français,* ce qui ne changea rien à l'affluence des postulants et du public. Le déclin vint paradoxalement de ce succès et notamment du fait que celui-ci poussa le système du Salon à se répandre en gagnant la province. Rapidement, chaque grande ville française se dota de sa *Société des Amis des Arts*[296] qui organisait localement son propre Salon de peinture et de sculpture.

Cette multiplication des salons de peinture et de sculpture, en dispersant les acheteurs, finit par affecter la rentabilité économique de ces évènements, ce qui signa, sinon leur arrêt de mort sur le plan économique, du moins l'amorce d'un déclin irréversible de ceux-ci. En tant que lieux du négoce des œuvres d'art, les salons de peinture et de sculpture cédèrent progressivement la place aux foires d'art contemporain organisées par les galeristes et marchands d'art, sans préjudice du développement des ventes aux enchères publiques d'art contemporain. Les artistes perdirent ainsi peu à peu le contrôle du négoce de leurs œuvres au profit des intermédiaires.

Pour les acheteurs, le besoin d'authentification ne s'en fit que plus sentir, faute de pouvoir désormais obtenir directement de l'artiste des informations sécurisantes [297]. Il prit une importance toute particulière avec la démocratisation du marché de l'art, c'est-

---

[296] Celle de Bordeaux a été étudiée de manière très détaillée par Dominique Dussol, *op.cit.*

[297] Au sens de « rassurantes », soit, par exemple, des informations qui donnent du relief à l'œuvre en apportant des précisions sur le modèle s'il existe, sur le lieu s'il y en a un de représenté, sur le motif plus généralement, mais également sur le travail de l'artiste et les difficultés rencontrées, *etc.*

à-dire avec la mise en place d'outils visant à convaincre les masses de s'intéresser à l'art contemporain et à les pousser à acquérir des œuvres d'art[298]. L'accroissement du volume des transactions nécessaire à l'absorption de l'augmentation du nombre des intermédiaires en faisait une nécessité sous peine de voir s'effondrer le système marchand. Au-delà des grands collectionneurs fortunés, il fallait désormais toucher des amateurs aux moyens plus limités[299], mais également convaincre des personnes de réaliser des achats hors intention de collectionner, simplement aux fins de décorer ou de réaliser un placement, *etc.*

La seule façon de réussir à élargir ainsi la base des acheteurs potentiels d'œuvres d'art était de parvenir à donner l'impression que le prix de celles-ci, non seulement était le même pour toute la production d'un artiste, ou tout du moins pour toutes les œuvres de même taille et de même type d'un même artiste, mais également qu'il était stable dans le temps, ou en évolution quantifiable, de manière à permettre des anticipations monétaires. En d'autres termes, il était nécessaire de persuader les acquéreurs potentiels qu'il existait un prix moyen pour les œuvres de chaque artiste, éventuellement pondérable par des facteurs tels qu'une provenance célèbre[300], une restauration[301], *etc.*

Il était même souhaitable, dans l'idéal, de parvenir à leur faire croire, pour tenir compte des différences de taille entre œuvres, que le prix des œuvres d'un artiste pouvait s'évaluer au m^2, comme l'on fixe le prix du blé à la tonne ou celui des navets au kilogramme. Aussi invraisemblable que puisse paraître une telle affirmation, elle correspond à ce que les marchands ont réussi à faire admettre à la majeure partie des amateurs d'art au travers de la création du système des cotes. La cote d'un artiste s'exprime en effet par un prix au m^2. Elle se définit comme la valeur moyenne de ses œuvres[302] et se calcule par une comparaison entre les prix de ventes obtenus par les

---

[298] Par exemple en commercialisant des œuvres à des prix accessibles au plus grand nombre, *etc.*

[299] Cela entraina notamment une évolution des choix d'acquisition. Le schéma ancien conduisait ordinairement les acheteurs institutionnels à privilégier les œuvres monumentales et les collectionneurs à se rabattre sur les autres. Au fur et à mesure de l'élargissement du monde des collectionneurs, les plus fortunés d'entre eux, prenant ainsi la place autrefois occupée par certaines institutions, se mirent à privilégier l'achat d'œuvres monumentales, ce qui présentait à leurs yeux, sans le dire, l'avantage de les distinguer des nouveaux amateurs formant désormais le gros des armées de la collection. François Pinault et Bernard Arnault illustrent bien cette tendance dans le cas français.

[300] Pondération à la hausse.

[301] Pondération à la baisse.

[302] Le prix de vente d'une œuvre en particulier peut également être qualifié de cote de celle-ci, l'expression s'entendant alors de la valeur du moment de l'œuvre.

œuvres ayant été cédées, rapportée à leur surface, ce le plus souvent sur une période d'une année en arrière[303].

Le concept souffre de multiples faiblesses. En premier lieu, le calcul de la cote est sujet à caution. Celui-ci est directement lié au nombre de transactions lui ayant servi de base. Plus les transactions sont nombreuses et plus le chiffre a de chances d'être représentatif, à supposer qu'il n'y ait pas de variations extrêmement importantes entre les prix obtenus lors des différentes ventes. En la matière, un professionnel ne se contentera pas de prendre connaissance de la cote. Il examinera les prix ayant servi à calculer celle-ci et, en cas de différence importante, s'interrogera sur les raisons de l'existence de cette différence, ce qui peut le conduire à recalculer la cote en éliminant une transaction jugée non représentative[304].

Le professionnel n'accordera pas non plus la même fiabilité à une cote calculée sur de nombreuses transactions et à une cote ne reposant que sur quelques ventes. Il considérera cette dernière comme peu fiable. De la même façon, le constat de l'éloignement dans le temps des transactions prises en compte l'amèneront à s'interroger sur l'actualité de la cote considérée. Il complétera son information en comparant les prix obtenus lors de ces différentes transactions de manière à voir si une tendance à la hausse ou à la baisse, ou une stabilité des prix peuvent être observées.

Une autre des faiblesses du concept tient à l'introduction d'un biais dans le recueil des données permettant de calculer la cote. Pour être le plus objectif possible, celui-ci devrait être le plus complet possible, c'est-à-dire intégrer les prix obtenus lors des ventes aux enchères publiques et dans les transactions de gré à gré. Malheureusement, les prix obtenus dans les transactions de gré à gré sont extrêmement difficiles à connaître en raison du souci de discrétion qui anime ordinairement vendeurs et acheteurs[305].

---

[303] Ce qui est censé donner à la cote une valeur actuelle, mais ce qui suppose que des œuvres de l'artiste soient fréquemment vendues, de manière à avoir une base de comparaison solide.

[304] L'opération comporte bien évidemment un risque de manipulation par une personne malhonnête.

[305] Ce souci de discrétion suscite souvent à tort la méfiance, comme s'il signifiait que l'une ou l'autre des parties entende dissimuler ainsi un agissement répréhensible (vol de l'œuvre, fraude fiscale, *etc.*). En réalité, il peut s'expliquer beaucoup plus simplement par une volonté de ne pas attirer l'attention d'éventuels voleurs ; par le soin mis à ne pas faire état de l'importance du montant d'un achat non indispensable à la vie aux yeux de personnes peu fortunées qui pourraient en être choquées ; par une éducation proscrivant toute marque d'ostentation ; par une habitude qui est de règle chez les marchands d'œuvres d'art, c'est-à-dire par une coutume ; *etc.*

Il est fréquent que l'existence d'une transaction de gré à gré demeure secrète, ou qu'elle ne soit connue que d'un petit nombre de personnes, intéressées à celle-ci ou connaissant l'une des parties. Par ailleurs, même lorsque l'existence d'une transaction de gré à gré est connue, son prix demeure, la plupart du temps, confidentiel, pour les mêmes raisons de recherche de discrétion. Il s'ensuit que les données utilisées pour calculer la cote d'un artiste sont ordinairement les résultats atteints par des œuvres de celui-ci lors des ventes aux enchères publiques, ce que les amateurs d'art ne peuvent savoir que s'ils font preuve d'assez de curiosité pour se renseigner.

Ce particularisme dans le recueil des données introduit-il un biais dans le calcul de la cote ? « Oui » répondent les spécialistes du marché sur la base d'observations empiriques[306]. La moyenne des prix de vente des œuvres d'un artiste peut différer lorsqu'elle est calculée à partir des résultats des ventes aux enchères publiques ou à partir des montants atteints lors des ventes de gré à gré. Le prix susceptible d'être atteint par une œuvre dans une vente de gré à gré entre professionnels et collectionneurs peut être lié à des facteurs autres que l'œuvre elle-même, tels que, par exemple, la confiance que le vendeur inspire aux acheteurs potentiels, l'échantillon d'acheteurs potentiels que l'offre de vente est capable de toucher, l'envie de posséder une œuvre particulière, le choc esthétique causé par la rencontre avec celle-ci[307], *etc.*

De plus, la clientèle qui fréquente les galeries d'art contemporain, considéré comme le premier marché, n'achète pas nécessairement aux enchères, c'est à dire sur le second marché, soit par méconnaissance de ce milieu particulier, soit par choix, notamment parce qu'elle n'a pas toujours le temps de suivre les enchères. Ces considérations expliquent que la cote soit généralement inférieure aux prix affichés en galerie. La cote constitue le prix auquel les professionnels achètent, c'est-à-dire le prix de revente pour les collectionneurs. Le prix auquel les collectionneurs achètent est ordinairement supérieur à la cote. Le collectionneur avisé en est conscient et joue sur le fait que conserver l'œuvre durant une certaine durée lui permettra de compenser cette différence et d'engranger des profits du fait de l'augmentation de la valeur de l'œuvre avec le temps. L'amateur raisonnable use ordinairement de la cote comme d'une bouée

---

[306] Le fait n'a jamais été établi sur la base d'une comparaison chiffrée portant sur un artiste en particulier.

[307] Il est significatif de voir que la valeur esthétique, malgré tous les marchandages et toutes les tentatives qui ont été faites pour l'éradiquer, fait preuve d'une capacité extraordinaire de résurgence, sinon de résilience. Celle-ci tient tout simplement à son essentialité pour l'être humain.

dont il ne doit pas s'éloigner significativement. Il peut acheter moins cher, mais aussi un peu plus cher en cas de « coup de cœur » ou pour une raison qui lui est personnelle.

Les marchands d'œuvres d'art, lorsqu'ils réalisent une vente, doivent faire un profit. S'ils vendent pour le compte de l'artiste ou d'un collectionneur, ils prélèvent pour ce faire une commission qui est, le plus fréquemment, de l'ordre du tiers du prix de vente[308]. S'ils achètent et vendent pour leur compte, ils décident en toute liberté de leur stratégie de détermination des prix. De très grandes galeries d'art, telle que la galerie Maeght par exemple, lorsqu'elles se chargent de la commercialisation de l'ensemble de la production d'un artiste, peuvent parfaitement décider de ne pas mettre en vente la totalité des œuvres produites à un moment donné. Comptant, comme les collectionneurs, sur le fait que la disponibilité de ces œuvres sur le marché ira en diminuant avec le temps en même temps que leur valeur augmentera, elles peuvent spéculer ainsi sur le passage du temps en attendant pour vendre que la cote de l'artiste pour ce type d'œuvre ait significativement augmentée.

L'artiste, quant à lui, se trouve au début des chaines de ventes successives susceptibles d'affecter le devenir de chacune de ses œuvres. S'il passe par un galeriste, il ne perçoit qu'une partie du prix de vente, sa part étant amputée du montant de la commission du professionnel. S'il vend directement, il perçoit certes l'intégralité du prix de vente, mais ne profite pas de la plus-value consécutive au passage du temps, compte tenu du fait que, sauf cas particulier, il vend l'œuvre dès sa réalisation ou à brève échéance. Le système des cotes, qui vise à sécuriser l'existence de profits liés au passage du temps, ne lui profite donc pas.

Pire même ! Il existerait une hypothèse de fraude courante[309] qui permettrait à des intermédiaires malhonnêtes de s'enrichir grassement sur le dos des acheteurs, mais aussi des artistes. Elle consisterait dans la création de fausses cotes qui permettraient à des marchands peu scrupuleux de réaliser des plus-values considérables sur de très brefs laps de temps. Ceux-ci commenceraient, soit par s'assurer la mainmise sur la

---

[308] Suivant les cas de figure, c'est-à-dire bien souvent la notoriété de l'artiste, elles peuvent assez couramment osciller entre 10 % et 50 %, voire, pour des œuvres de grande valeur, être plafonnées. Ces pourcentages peuvent paraître élevés, mais ils sont généralement censés inclure des services que le galeriste rend à l'artiste tels que, par exemple, l'encadrement de l'œuvre si nécessaire, son assurance, son transport, les frais de vernissage, la publicité préalable à la vente, *etc.*

[309] La pratique semble tellement répandue que la plupart des spécialistes du marché de l'art préfèreraient renoncer à parler du marché de l'art contemporain, car ils l'estimeraient trop manipulé pour pouvoir être objet de prévisions.

production d'un artiste, soit par acquérir nombre de ses œuvres pour de faibles sommes d'argent. L'intermédiaire malhonnête mettrait alors en vente aux enchères publiques l'une des œuvres, tout en envoyant un comparse pousser les enchères jusqu'à la hauteur souhaitée, de manière à simuler une vente.

Ce faisant, le galeriste rachèterait, *via* un homme de paille, une œuvre qui lui appartiendrait déjà[310]. Il perdrait ainsi le montant des frais et des taxes, ainsi que la rémunération de la maison de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques, soit environ 20 % du montant du prix d'adjudication[311]. Mais il générerait de cette façon un prix de vente que les spécialistes de la fixation des cotes intégreraient à leurs calculs à venir. En renouvelant à deux ou trois reprises dans l'année son agissement, le galeriste influerait suffisamment sur les calculs pour créer purement et simplement une cote fictive, ce qui lui permettrait de négocier son stock en réalisant de très fortes plus-values[312].

L'intérêt financier d'une telle pratique peut s'avérer considérable. Un exemple chiffré le montre clairement. Supposons qu'un galeriste ait acquis 10 œuvres d'un artiste pour 1000 euros pièce et qu'il en sacrifie trois pour créer une cote à 10 000 euros. Il aura dépensé, outre les 3000 euros d'achat des œuvres, 20 % de 10 000 euros pour chaque vente fictive, soit 6000 euros[313] pour les trois ventes, ce qui fait une dépense totale de 9000 euros. La première vente qu'il réalisera dans sa galerie, pour un prix de 10 000 euros, le remboursera entièrement puisque son bénéfice sera de 9000 euros[314]. A cet instant, il lui restera encore 6 œuvres[315] sur les 10 achetées[316]. La vente de ces 6 œuvres

---

[310] L'œuvre vendue et rachetée est alors remisée pour des années de manière à ne pas dévoiler le pot aux roses, ou, parfois, vendue de gré à gré à l'étranger de manière à ce que la transaction ait de fortes chances de passer inaperçue.

[311] A supposer qu'il trouve un commissaire-priseur acceptant de tremper dans son projet, il pourrait demander à celui-ci, après avoir fait semblant d'adjuger l'œuvre, de la porter en réalité au procès-verbal de la vente comme invendue, ce qui lui éviterait les dépenses consécutives à la vente. Cette pratique de ventes fictives, plus générale, est répandue. L'argot du métier de marchand désigne les biens ainsi faussement vendus par le terme imagé de *« ravalés ».*

[312] Si l'un de ses acheteurs remet l'œuvre qu'il a acquise en vente aux enchères publiques, il peut utiliser le même procédé pour soutenir la cote.

[313] 20 % de 10 000 euros = 2000 euros. 2000 euros x 3 = 6000 euros.

[314] 10 000 euros de vente - 1000 euros d'achat = 9000 euros de bénéfice.

[315] Sans tenir compte du fait que les trois œuvres rachetées par ses soins pourraient être revendues discrètement, par exemple à l'étranger, ce qui accroitrait encore ses profits, l'opération pouvant de surcroît être réalisée sans déclaration au fisc.

[316] 10 œuvres achetées moins 3 œuvres utilisées pour créer la cote et une vendue pour payer les frais, reste 6 œuvres.

pour 10 000 euros pièce lui rapportera un joli bénéfice mal acquis de 54 000[317] euros pour un investissement de départ de 10 000 euros[318] !

Il faut ajouter que l'efficacité de la pratique peut être démultipliée par la parution dans la presse spécialisée ou par la diffusion par des médias à très large audience, d'articles ou de reportages laudatifs vantant la cote de l'artiste et l'intérêt d'acheter ses œuvres, ce qui nécessite toutefois d'avoir les relations adéquates dans les milieux du journalisme. Peut-on se montrer plus précis ? Il ne serait pas juste de citer en la matière le nom d'un artiste, quel qu'il soit. Cela serait le désigner à la vindicte générale, tout en couvrant les autres du voile bienfaisant de l'oubli.

De surcroît, un artiste concerné pourrait parfaitement avoir été étranger à la pratique, celle-ci se développant à son corps défendant ou à son insu et étant sans aucun lien avec son talent, alors que sa révélation pourrait jeter une ombre sur sa réputation. Quant à citer des noms d'intermédiaires se livrant à de telles pratiques, il faudrait disposer, pour porter en toute sécurité de telles accusations, de preuves écrites. Or, il va de soi que des intermédiaires suffisamment habiles pour user d'un tel procédé seraient suffisamment intelligents et prudents pour ne pas laisser de traces écrites de leurs agissements.

Faut-il alors, faute de preuves directes, couvrir cette pratique de notoriété courante, c'est-à-dire choisir de priver d'éclaircissements ceux qui sont désireux d'en savoir plus sur les intermédiaires avec lesquels ils peuvent être appelés à traiter ? Non, car à défaut de preuves directes, il en existe d'indirectes que tout un chacun peut examiner et contrôler par lui-même. Il suffit pour cela de savoir identifier les données significatives, qui peuvent notamment consister dans celles collectées à des moments révélateurs, telles que, la période de l'éclatement de la bulle spéculative qui se créa sur le marché de l'art entre 1987 et 1989.

Le phénomène a, en effet, agi comme un catalyseur en amplifiant de façon identifiable l'effet de levier rétroactif dû à l'arrêt brutal de la pratique. Il faut savoir sur ce point que les créateurs de cotes artificielles, pour prolonger leur prise de bénéfices, ne se contentent généralement pas de réaliser une opération ponctuelle. Dans la mesure où ils

---

[317] 60 000 euros de vente - 6000 euros d'achat = 54 000 euros de bénéfices.

[318] Et les montants et différentiels que nous avons ici utilisés sont modestes, de telles opérations pouvant avoir été réalisées pour des montants se chiffrant en dizaines de milliers d'euros, avec des différentiels de facteur cent et non dix et des quantités d'œuvres très importantes.

ont l'artiste sous contrat, ils cherchent à prolonger dans le temps l'effet de surévaluation de ses œuvres. Comment ? En soutenant la cote, c'est-à-dire, en envoyant un comparse pousser les enchères jusqu'au niveau de prix souhaité chaque fois qu'un collectionneur, ou un concurrent, décident de remettre une œuvre en vente.

Un tel système ne peut fonctionner que tant que les remises en vente demeurent limitées en nombre et espacées dans le temps, ou en tout cas n'excèdent pas les possibilités financières de rachat de l'intermédiaire peu scrupuleux. Or, l'éclatement d'une bulle spéculative déclenche ordinairement une panique qui pousse de nombreux propriétaires à vendre. Dès lors que les mises en vente excèdent les possibilités de rachat de l'intermédiaire, la cote cesse d'être artificiellement soutenue et les prix s'effondrent, ce qui pousse de nouveaux propriétaires à vendre à leur tour et ainsi de suite.

Bien connu lors des krachs boursiers, cet effet de « boule de neige » joue lors de l'éclatement de n'importe quelle bulle spéculative, y compris dans le domaine de l'art. Il entraîne une chute des prix telle que, par un « effet de balancier », elle fait, dans l'instant, descendre les prix en dessous du niveau auquel ils auraient normalement dû se fixer d'eux-mêmes sans manipulation du marché à la hausse[319]. Il en résulte, en toute logique, que les artistes dont les cotes ont pu être manipulées doivent figurer parmi ceux qui ont connu à ce moment-là les chutes les plus spectaculaires ou les amplitudes de prix les plus importantes. Il suffit, de ce fait, de comparer les chiffres pour se faire une idée des artistes concernés et, à travers eux, découvrir l'identité des intermédiaires susceptibles d'avoir antérieurement œuvré dans l'ombre à la création de cotes fictives.

Au-delà de ses faiblesses conceptuelles et de la faille tenant à la possibilité de créer de toutes pièces de fausses cotes, le système des cotes présente également l'inconvénient d'avoir suscité l'apparition de nouveaux intermédiaires qui s'ajoutent à la liste déjà fort longue de ceux qui entendent tirer profit du travail des artistes. Les cotes n'ont, en effet, d'intérêt[320] qu'à condition de pouvoir être mises à jour et consultées, ce qui suppose de disposer d'outils le permettant. Or, les concepteurs de tels outils entendent logiquement

---

[319] Le bras de levier qui avait joué à la hausse lors de la création fictive de la cote, joue à la baisse lors de l'éclatement de la bulle spéculative.

[320] Leur intérêt n'est pas nul, y compris aux yeux des intervenants sur le marché de l'art qui ne leur accordent qu'une valeur indicative. Il peut apparaître essentiel aux quelques-uns qui en tirent profit et à l'immense masse des fidèles qui leur vouent un culte.

être rémunérés pour leur travail. Au fil du temps, ces outils se sont complexifiés et ont évolué techniquement. Se présentant à l'origine sous forme d'ouvrages papier, ils sont aujourd'hui informatisés sous forme de base de données consultables *via* le réseau internet.

Le plus célèbre de ces ouvrages de référence est le *Bénézit*[321] ou *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*[322]. Créé à Paris en 1911 par les éditions Gründ, alors que la capitale de la France était encore considérée comme étant également celle des arts, le *Bénézit* avait officiellement vocation à établir les cotes de tous les artistes officiant dans ses domaines d'intérêt, tout en y adjoignant une brève notice pour chacun des artistes considérés. En réalité, il ne traitait, sauf cas particulier, que d'artistes bénéficiant d'une notoriété établie, ce qui était déjà beaucoup[323].

Compte tenu des contraintes liées à l'édition, l'actualisation, bien que menée avec activité, en était lente. Entre 1911 et 1999, le *Bénézit* ne connut que quatre éditions. La première d'entre elles, commencée en 1911 ne fut achevée qu'en 1923[324]. Elle ne comptait que trois volumes. La seconde, dont la publication s'échelonna de 1948 à 1955, en avait huit. La troisième, parue en 1976, était forte de dix volumes. La quatrième, soit celle de 1999, était passée à quatorze volumes. Elle fut la dernière édition papier en langue française du *Bénézit.* En octobre 2010, l'ouvrage fut racheté par les éditions Oxford University Press, qui le mirent en ligne en 2011, la consultation en étant payante.

En 1980, le journaliste, critique d'art et collectionneur, Gérald Schurr[325], tenta de renouveler le genre en publiant, aux Editions de l'Amateur, le premier *Guidargus de la peinture du XIX*^{ème} *siècle à nos jours.* Au-delà d'être un annuaire de cote[326] spécialisé sur une période et des artistes assez peu documentés par le *Bénézit,* l'ouvrage ambitionne, par une analyse du marché, d'anticiper sur l'évolution des cotes en réalisant des

---

[321] Ce nom est celui du premier rédacteur de l'ouvrage, Emmanuel Bénézit (1854-1920).

[322] Titre de la quatrième édition (1999).

[323] L'édition de 1999, soit la plus récente des éditions de langue française, établissait des cotes pour 175 000 artistes.

[324] La Grande Guerre était passée par là.

[325] 1915-1989.

[326] Il les calcule à partir des prix obtenus l'année précédente en ventes aux enchères, à Paris, Londres et New York.

pronostics sur celle-ci. Il a connu d'emblée un important succès, qui ne s'est que faiblement démenti depuis lors.

Fort de ce succès, Gérald Schurr entreprit la rédaction d'un ouvrage plus important consacré aux « Petits maîtres », c'est-à-dire aux artistes méconnus, de la peinture du XIXème siècle et du début du siècle suivant. La publication, aux mêmes éditions, puis l'actualisation de ce dictionnaire qui comporte aujourd'hui des notices sur environ 4000 artistes de la période, furent poursuivis, après sa mort, par Pierre Cabanne. Publié en 1996 en deux volumes sous le titre de *Les Petits Maîtres de la peinture, valeur de demain (1820-1920)* , il est devenu depuis lors le *Dictionnaire des Petits Maîtres de la peinture. 1820-1920* et est très régulièrement réédité.

Malgré toutes leurs qualités, les versions papier de ces ouvrages présentaient l'inconvénient d'être difficilement transportables et peu maniables. Elles encouraient également le reproche d'être chères à l'achat et rapidement dépassées faute d'intégrer les nouveaux prix obtenus lors de ventes postérieures à leur parution. Les compléter par des mises à jour papier périodiques eut été possible[327], mais dispendieux et compliqué.

Il n'est donc pas surprenant que le développement de l'informatique individuelle, puis, surtout, de la communication via le réseau Internet, ait facilité la mise en ligne de bases de données informatisées de cotes d'artistes accessibles, rémunération de leurs créateurs oblige, moyennant la souscription d'abonnements payants. Le leader mondial de ces fournisseurs de cotes en ligne est aujourd'hui une société française : Artprice. La proximité de ces entreprises, usant des nouvelles technologies de l'information et de la communication, avec les médias ne pouvait que faciliter l'apparition d'une nouvelle dérive : la sanctification médiatique de la notoriété.

2. La sanctification médiatique de la notoriété

Affecté de faiblesses conceptuelles, miné par la création de fausses cotes, affaibli par le fait d'avoir ajouté de nouveaux intermédiaires à la masse de ceux qui existaient déjà, le système des cotes n'a pas constitué l'avatar ultime de l'évolution engendrée par la

[327] Cela s'effectue, par exemple, pour des encyclopédies juridiques telles que les *encyclopédies Dalloz* ou *Litec.*

montée en puissance du critère de l'attribution. Les dérives ont continué. La valeur d'une œuvre fondant sa célébrité, la notoriété a commencé à prendre le pas sur l'attribution en termes d'attention médiatique. De même que certains « collectionneurs » en sont venus, dans les années soixante-dix, à acquérir des œuvres d'art pour assouvir leur besoin de publicité personnelle, est montée en puissance l'idée que l'intérêt d'une œuvre d'art pourrait se mesurer à la notoriété du jour de son auteur.

Il suffit, pour se convaincre de l'absurdité et de la dangerosité de se fier ainsi au caprice du jour, de songer à tous les artistes incompris par la plupart de leurs contemporains, Signac et Seurat par exemple, ou encore, de penser à l'*Olympia* de Manet interdite de salon officiel, au *Balzac* de Rodin rejeté par les souscripteurs mêmes de l'œuvre, à Zola aveuglé au point de tracer dans *L'œuvre* un portrait de Cézanne en peintre raté, *etc.* Ces leçons n'ont pas été entendues.

Figure 7 – Auguste Rodin, *Balzac*, 1891-1897.

En 1970, Willy Bongard crée le Kunstkompass, censé identifier les cent artistes les plus populaires dans le monde et les classer par ordre d'importance, c'est-à-dire, en fait, de notoriété. Le système, qui fait en réalité la part belle aux artistes allemands, vanité nationale oblige, repose sur un mécanisme dont l'objectivité même est des plus douteuses. Il se fonde sur l'allocation d'un nombre variable de points pour des

événements tels qu'un article consacré à l'artiste dans une revue spécialisée, sa participation à une exposition collective, la tenue d'une exposition individuelle.

Le classement s'effectue par une comparaison entre les totaux de points obtenus par chaque artiste. C'est dans cette dernière étape que réside l'habilité de la démarche. L'indiscutable objectivité de l'opération de comparaison masque en effet, tout au moins pour ceux qui ne vont pas au-delà des apparences, la faiblesse de la partie du processus déterminant l'attribution des points : subjectivité dans l'allocation d'un certain nombre de points à un évènement par rapport à un autre ; subjectivité dans la détermination des évènements susceptibles de conférer des points, tels que l'importance d'une revue d'art ou la prééminence du choix du lieu d'une exposition, *etc.* Cela n'a pas empêché le Kunstkompass d'acquérir une grande notoriété.

Ce franc succès s'inscrit dans le contexte d'un épisode passager de financiarisation à outrance du marché de l'art. Dans les années quatre-vingt-dix, un certain nombre d'institutions financières et de gérants de fortune s'étaient lancés dans des tentatives d'utilisation du marché de l'art à des fins de réalisation de placements spéculatifs à court et moyen terme. Les premiers bilans dressés ayant montré que les plus-values à court terme envisageables étaient au mieux de l'ordre de celles que procure la spéculation boursière, tandis que les risques étaient nettement plus importants, ces expérimentations ont rapidement tourné court, sans préjudice de politiques d'investissement à long terme dans le marché de l'art qui obéissent à une autre logique, non uniquement financière[328].

Ce n'est bien évidemment pas un hasard si cet épisode malheureux de financiarisation outrancière du marché de l'art a coïncidé avec l'âge d'or de la publication du Kunstkompass par le magazine allemand *Kapital*[329], qui s'étend de 1970 à 2008. Le réflexe, pour ne pas dire le recul, des professionnels de l'investissement spéculatif auraient dû porter un coup fatal au Kunstkompass, mais trop d'intérêts financiers, sans doute, étaient en jeu pour qu'il en soit ainsi. C'est désormais le *Manager magazin* qui s'échine à porter le flambeau du Kunstkompass, tandis que, périodiquement, pour ainsi

[328] Cf. Partie I, chapitre II.2. 1 : La traversé du désert.

[329] Dont la ligne éditoriale et le titre même en disent long sur la finalité de l'approche des œuvres d'art, réduites à n'être perçues, ou peu s'en faut, que comme des valeurs de placement spéculatives.

dire à chaque crise boursière, s'élève la voix d'experts autoproclamés du marché vantant les mérites de l'investissement spéculatif en art.

Compte tenu de l'efficacité du soutien de l'Etat allemand à la diffusion artistique et de la réussite de ses artistes nationaux sur la scène artistique internationale, la survie du Kunstkompass n'est, somme toute, guère surprenante. Elle a même fait école avec la création du classement d'ArtFacts en 2001. L'opportunité offerte par l'importance du marché anglo-saxon explique sans doute en grande partie cette initiative. Ce classement entend répondre à la critique de subjectivité en combinant deux critères : la participation à des expositions et les résultats de l'année en ventes aux enchères publiques.

Comme l'a écrit Nathalie Heinich, le recours au critère de la participation à des expositions « se fonde sur l'idée que la vie des expositions d'un artiste détermine sa carrière sur le marché »[330]. A l'heure des nouvelles technologies, dont l'avènement démultiplie les possibilités de diffusion des œuvres, faire sienne une telle idée peut apparaître, pour le moins, hasardeux. Quant au critère des montants d'adjudication de l'année, il ne fait que renvoyer à la notion de cote dont les faiblesses sont bien connues.

Le processus revient, en définitive, à combiner la cote et l'un des facteurs, et non le plus moderne, de notoriété, pour apprécier la valeur d'un artiste. Outre de son caractère réducteur, cette approche souffre de sa subjectivité et du fait de n'être, au mieux, que le reflet de la conjoncture du moment. Ces faiblesses n'ont pas empêché le magazine *Kapital*, qui n'a manifestement pas voulu rompre avec la pratique, de s'associer avec *Art facts* pour publier le *Kapital* Künstmarktkompass.

L'épidémie s'est propagée à l'étranger avec quelques variantes, souci d'originalité oblige. Depuis 2002, le magazine britannique *The ArtReview* publie chaque année au mois de novembre son classement des 100 personnalités de l'art les plus représentatives du secteur, toutes catégories confondues : l'*ArtReview* Power 100. L'originalité de ce classement tient au fait qu'il entend identifier, non les artistes marquants du temps, mais les personnalités les plus influentes de l'art contemporain du moment[331].

---

330 www.artfacts.net

331 « L'ArtReview Power 100 classe les artistes, collectionneurs, curateurs et critiques les plus puissants de l'art contemporain » ; The ArtReview, The Magazine Online, novembre 2009.

Cela revient à nier la valeur de l'art en la remplaçant par une confuse notion de puissance ou d'influence. Au produit de la création ou à l'acte créateur se substitueraient donc le pouvoir de l'argent, c'est-à-dire celui des acheteurs, et, non pas la notoriété, mais la capacité à générer de la notoriété par l'influence ou le pouvoir[332], soit l'apanage des *curators* et critiques d'art. Une telle prise de position peut avoir du succès dans la mesure où elle flatte la vanité des collectionneurs, comme celle des *curators* et critiques d'art. Elle se heurte au constat sans appel selon lequel il ne peut y avoir de création artistique sans artistes. Cela n'a pas empêché le groupe de presse français Artclair, à travers un partenariat entre deux de ses publications, soit *L'œil* et *Le Journal des Arts*, de s'essayer également à l'exercice en 2011[333].

Les sociétés exploitant des bases de données de cotes d'artistes ne pouvaient qu'être tentées par l'aventure, eu égard à son potentiel en termes de communication d'entreprise. Elles étaient d'autant plus incitées à s'y lancer que les coûts de l'opération apparaissaient minimes dans leur cas, les outils qu'elles utilisaient déjà leur permettant d'obtenir des données de nature à effectuer un classement entre artistes. C'est probablement ce qui a décidé l'exploitant de la base de données Arnet à franchir le pas, celui-ci se fondant, pour établir son classement, sur le nombre de recherches par artistes dans sa base de données. Une telle approche ne tient évidemment aucun compte du fait que les recherches dans une base de données peuvent être représentatives de bien d'autres choses que de la notoriété des artistes y figurant, ce d'autant plus lorsque l'accès à cette base de données est payant.

La société exploitant les bases de données Artprice a également publié son propre classement, celui-ci se fondant sur le montant annuel d'adjudications par artiste. Si l'approche est ici pleinement cohérente avec la promotion de la notion de cote qu'entend assurer la société considérée, les résultats par artiste peuvent différer considérablement par année compte tenu du fait que le nombre d'œuvres d'un artiste vendues dans ce laps de temps peut varier de façon très aléatoire. Le résultat final ne peut donc être assimilé à un classement dont la progression serait étudiable dans le temps. Il se présente plutôt

---

[332] « Le Power 100 ne se situe pas en termes de notoriété, mais d'influence ou de pouvoir » ; Quemin Alain, *Les stars de l'art contemporain, op.cit*, p 205.

[333] Journal des Arts, numéro 341 du 18 février au 3 mars 2011.

comme une série de photographies juxtaposables de l'état des ventes aux enchères publiques des œuvres de différents artistes à un instant donné.

Au final, chacun semble y aller de son classement et de ses critères. Le manque de liens entre les éléments de ce patchwork reflète les faiblesses de classements qui prétendent à une objectivité qui est hors de portée de leurs auteurs. Mais les racines du problème sont, en fait, plus profondes. Elles tiennent à l'idée même d'établir une hiérarchie entre artistes. Une telle idée postule en effet l'existence d'une base de comparaison partagée par tous, une sorte de propre artistique de l'homme, ce qui est contestable. Certes, le fait que l'homme moderne puisse encore être ému par des peintures préhistoriques réalisées il y a plus de 20 000 ou 30 000 années est troublant, mais cela veut-il dire pour autant que l'art tisse ainsi un pont entre des centaines de générations ? Qui peut affirmer avec certitude que les auteurs de telle ou telle peinture ou gravure préhistorique y trouvaient la même chose que l'homme moderne qui la contemple aujourd'hui ?

C'est là que le bât blesse, car il ne peut résulter d'une telle approche qu'une confusion des plus intimes entre valeur marchande et valeur esthétique : « La valeur esthétique ainsi définie et le prix ne sont pas indépendants : si le prix est fonction de la valeur artistique supposée, l'estimation de la valeur esthétique est, au moins partiellement, fonction du prix. Dans une dialectique confuse, le jugement esthétique devient le prétexte d'une opération commerciale et une opération commerciale réussie tient lieu de jugement esthétique »[334]. Plutôt que de chercher à établir un classement des artistes, il serait préférable, si l'on se refuse à abandonner la poursuite de cette chimère, d'essayer simplement de dresser un « palmarès des artistes» [335] à un instant donné, ce d'autant plus que la confusion ne peut qu'être aggravée par les pratiques de spéculation qui se sont développées sur le marché.

[334] Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché,* Paris, Champs, Flammarion, 1992, pp. 78-79.
[335] L'expression est d'Alain Quemin, *op.cit.*

3. Le piège de la spéculation

La spéculation ne date pas d'hier. Dans une *Lettre aux démolisseurs* publiée en 1832 dans la *Revue des deux mondes*, à la très large audience, Victor Hugo dénonçait déjà ses effets délétères sur la conservation du patrimoine cher à la « mémoire et la tradition du peuple » en lançant un appel vibrant[336] à l'arrêt immédiat de la destruction de tout « monument historique national ». Il y dénonçait « ces ignobles spéculateurs que leur intérêt aveugle sur leur honneur ». Les professionnels du marché de l'art du dix-neuvième siècle ne s'inscrivaient pas dans ce registre de la condamnation morale, ce qui ne les a pas empêchés de prendre des mesures concrètes pour protéger leurs activités des menées des spéculateurs. C'est ce dont témoigne, par exemple, la vente, en 1882, du tableau de Claude Monet, *Effet de neige à Vétheuil*[337].

Pour acquérir l'œuvre aux enchères, Paul Durand Ruel, marchand de tableaux parmi les plus connus de son temps, choisit d'user d'un stratagème : le recours à un prête-nom. Il évita ainsi une flambée des prix que n'auraient pas manqué de susciter les spéculateurs en le voyant enchérir, la simple idée qu'il voulait acquérir la toile leur donnant à penser qu'un bénéfice substantiel pouvait être effectué par la revente de celle-ci. Le spéculateur est, en effet, ordinairement à l'affut de ce qu'il considère être la « bonne affaire », c'est-à-dire l'acquisition d'un bien qu'il pourra revendre rapidement avec une plus-value substantielle.

Comme en bourse, l'opération peut générer des profits très importants, mais ce en contrepartie d'une prise de risque élevée. Elle nécessite, de surcroît, une connaissance approfondie du marché et une très grande réactivité aux évolutions de celui-ci. Il ne s'agit pas, pour le spéculateur, d'intervenir sur un marché qui progresse lentement en achetant et en attendant des années, voire des dizaines d'années, pour revendre avec une plus-value consécutive au passage du temps dans un marché haussier. Le

---

[336] « Nous pensons, en fait, qu'il n'y a peut-être pas en France, à l'heure qu'il est, une seule ville où ne se médite, se commence, où ne s'achève, la destruction de quelque monument historique national, soit par le fait de l'autorité centrale, soit par le fait de l'autorité locale, soit du fait des particuliers. Le moment est venu où il n'est plus permis à qui que ce soit de garder le silence. Il faut qu'un cri universel appelle enfin la nouvelle France au secours de l'ancienne. Tous les genres de profanation, de dégradation, et de ruine, menacent à la fois le peu qui nous reste de ces admirables monuments du Moyen Age, auxquels s'attachent la mémoire et la tradition du peuple » ; Victor Hugo, Lettre aux démolisseurs, Revue des deux mondes, 1832.

[337] Claude Monet, *Effet de neige à Vétheuil*, huile sur toile, 52,5 x 71 cm, 1878-1879, Paris, Musée d'Orsay.

spéculateur qui intervient sur le marché de l'art cherche à anticiper les hausses brutales du marché. Il est à l'affut d'évènements susceptibles de générer de telles hausses.

En 1985 par exemple, l'attention des spéculateurs français avait été attirée par une annonce du gouvernement turc. En mal de reconnaissance européenne[338], celui-ci avait fait part de son intention de consacrer une grande exposition aux productions artistiques du temps de Soliman le magnifique. Or, ce souverain avait entretenu des relations suivies avec de nombreuses cours européennes et tout particulièrement avec celle de Louis XIV. L'exposition était donc destinée à circuler dans les principales capitales européennes, dont Paris. Les spéculateurs savaient qu'un tel évènement se prévoit et s'annonce plusieurs années à l'avance. Ils disposaient donc d'un laps de temps suffisant pour acheter et stocker des œuvres de la période considérée, ce qu'ils firent avant de les revendre avec de très confortables profits dans la foulée de la venue de l'exposition en France[339].

Le choix de l'évènement est, en la matière, crucial. Il est, en effet, nécessaire que la réalisation de celui-ci entraîne une publicité suffisante pour tirer les prix vers le haut, mais il ne faut pas que son annonce initiale soit exagérément médiatisée, car attirer trop de spéculateurs occasionnels ferait baisser les prix par une offre surabondante. Le bicentenaire de la Révolution française, ou le centenaire de la « Grande Guerre », par exemple, sont des modèles types de ces faux évènements spéculatifs. La publicité antérieure qui leur a été consacrée est telle que de très nombreuses personnes avaient stocké, ce qui a entraîné, le moment venu, de multiples déconvenues sur les prix.

Pour la tenue de tels évènements, le marché spéculatif, car il en existe un, est, en fait, antérieur. Il consiste en des achats précédant de plusieurs années l'évènement en vue de la revente dans l'année avant celui-ci aux spéculateurs en herbe qui escomptent en des bénéfices en réalité hasardeux. Il convient d'ajouter que le marché spéculatif est d'autant plus dangereux qu'il doit être susceptible d'intéresser le plus grand nombre possible

---

[338] En lien avec la candidature de la Turquie à l'entrée dans l'Union européenne, qui n'est plus aujourd'hui d'actualité.

[339] Des céramiques d'Iznik du dix-septième siècle, achetées quelques milliers de francs, se revendirent ainsi pour plusieurs dizaines de milliers de francs, par exemple, *etc.*

d'acquéreurs potentiels, ce qui conduit à privilégier le négoce de biens de prix accessibles à un nombre conséquent de personnes[340].

L'art contemporain se prête particulièrement mal à la spéculation à la hausse, si ce n'est, mais il ne s'agit plus alors de spéculation financière, mais de prise de risques consécutive à un jugement artistique, en pariant sur la reconnaissance future du talent d'un artiste. Cela n'empêche pas certains spéculateurs d'intervenir sur ce marché, notamment, ce qui peut paraître particulièrement discutable sur le plan humain, en tirant des plans sur la comète à propos de la mort prochaine d'un artiste en mauvaise santé, ou en intervenant très rapidement sur le marché alors que la mort d'un artiste n'est pas encore connue du plus grand nombre. Leur anticipation repose sur le constat du fait que le décès d'un artiste marque la fin de sa production. Les spéculateurs tentent, en achetant immédiatement, d'anticiper sur la raréfaction à venir des œuvres de l'artiste. Ils espèrent en une montée rapide des prix suscitée par une demande croissante confrontée à une offre allant en diminuant.

La spéculation sur l'art contemporain, ou plus généralement sur l'art moderne, peut également réussir occasionnellement de façon spectaculaire lorsqu'elle est le fait de spécialistes du marché à même d'accéder de façon privilégiée à l'information. L'exemple de l'acquisition et de la revente de *La Célestine*[341] de Pablo Picasso en constitue un excellent exemple. La toile est une œuvre marquante de l'artiste, auréolée d'un certain mystère. L'identité du modèle est inconnue[342] et le nom donné au tableau est objet de spéculation[343]. Ce qui est certain est que cette œuvre de la période bleue, exécutée quelques mois avant le départ de l'artiste pour Paris, comptait beaucoup pour celui-ci. Elle fit partie des rares objets qu'il emporta avec lui et il la conserva pendant très longtemps, avant de la donner à l'un de ses amis.

C'est au décès de ce dernier que ses héritiers choisirent de mettre en vente le tableau. Sa qualité picturale parlait pour lui. Son « pédigrée » ne comportait aucun manque et témoignait de l'importance que l'artiste accordait à cette œuvre. Et, surtout, il s'agissait

---

[340] La vente des biens les plus chers ne touche en effet qu'un cercle restreint de collectionneurs. Ce segment de marché est moins sensible aux variations occasionnelles de prix, tant à la hausse qu'à la baisse.

[341] 74,5 x 58,5, huile sur toile, mars 1904, Musée Picasso.

[342] Il pourrait s'agir d'une tenancière de maison close. Les faits connus sont que l'un de ses yeux est borgne et que l'adresse figurant au dos du tableau est celle d'une rue louche d'un quartier populaire.

[343] Il pourrait renvoyer à une tragédie du même nom, du quinzième siècle, œuvre de Fernando de Rojas.

d'une œuvre de la période bleue de l'artiste, période très mal représentée dans les collections publiques françaises.

Figure 8 - Pablo Picasso, *La Celestine*, 1904.

Il n'en fallait pas plus pour que le magazine *Paris Match* consacre un dossier à l'œuvre et lance une grande campagne de presse sous le nom révélateur de : « Il faut garder la Célestine ! ». Le but en était, pétition et soutien de célébrités à l'appui, de convaincre le gouvernement français du fait qu'il devait empêcher l'œuvre de quitter le sol national et même, si possible, qu'il lui fallait la faire entrer dans les collections publiques du pays. Cet appel à l'opinion publique fut couronné de succès. Le gouvernement français laissa entendre de façon informelle[344] qu'il s'opposerait à la sortie de l'œuvre du territoire national sur la base de la législation alors en vigueur sur l'exportation des œuvres d'art.

Les conséquences financières d'une telle décision ne pouvaient qu'être très importantes en raison de l'écart considérable qui existe entre les prix pouvant être atteints sur le marché national et ceux susceptibles d'être obtenus à l'international. Le fait de se situer sur l'un ou l'autre de ces marchés tient à la possibilité d'exporter, ou non, l'œuvre à vendre. La quasi-totalité des acheteurs étrangers souhaitent en effet pouvoir ramener l'œuvre achetée dans leur pays d'origine et se déclarent non intéressés par la vente s'ils n'en ont pas la possibilité. Pourquoi existe-t-il une différence de niveau de prix entre ces

[344] Ce type de démarche ne s'effectue jamais officiellement et ses acteurs prennent soin de n'en laisser aucune trace écrite, ou autre élément de preuve, qui puisse être utilisé dans un éventuel procès.

deux marchés ? Parce que les acheteurs étrangers disposent, tout au moins pour certains d'entre eux, de moyens financiers bien supérieurs à ceux de la quasi-totalité des collectionneurs français[345] et parce que ces acheteurs potentiels sont en nombre beaucoup plus important que les acheteurs français, ce qui crée des conditions plus favorables à la concurrence.

A l'époque où *La Célestine* fut mise en vente, soit en 1987, le différentiel entre les deux marchés sur ce type d'œuvre était de l'ordre de 1 à 5. Il était en effet raisonnable d'escompter obtenir 100 millions de francs de la vente de l'œuvre sur le marché international, alors qu'il paraissait difficile d'en obtenir 20 millions sur le marché français eu égard aux capacités financières des collectionneurs susceptibles d'être intéressés. C'est pourquoi la plupart des confrères du galeriste Didier Imbert jugèrent que celui-ci avait pris un risque inconsidéré lorsqu'il acheta cette œuvre pour 25 millions de francs. Lorsqu'ils apprirent qu'il avait dû emprunter une partie de la somme à une banque privée, faute de disposer de liquidités suffisantes, certains d'entre eux affichèrent même ostensiblement leur désapprobation. Ils affirmèrent que le galeriste devrait attendre des années pour pouvoir revendre la toile sans aucune certitude de faire alors un bénéfice et que, pendant ce temps là, il devrait s'acquitter du paiement des intérêts de l'emprunt effectué pour financer son acquisition. Beaucoup lui prédirent de graves difficultés financières à venir.

Ce faisant, ils se trompèrent sur toute la ligne. Un peu plus de deux années plus tard, en novembre 1989, Didier Imbert revendait *La Célestine* pour 100 millions de francs, réalisant ainsi une des plus profitables spéculations jamais effectuées sur le marché de l'art. Que s'était-il passé ? Un autre tableau de la période bleue de Pablo Picasso, *Les noces de Pierrette*[346], venait de réapparaître sur le marché français. La toile, de grandes dimensions, était également considérée comme marquante. Elle datait des mois ayant suivi la période de l'arrivée à Paris du jeune Pablo Picasso, alors à peine âgé d'une vingtaine d'années. Elle rappelait cette période de « vache maigre », mais aussi de bonheur, pendant laquelle il s'était lié d'amitié avec les artistes d'un petit cirque qui avait pris ses quartiers d'hiver place du Tertre.

---

[345] Et même européens.

[346] Pablo Picasso, *Les noces de Pierrette,* 1905, huile sur toile, 115 x 195 cm, propriété de la Mitsui trust bank (Japon).

Figure 9 - Pablo Picasso, *Les noces de Pierrette*, 1905.

C'est sous leur chapiteau qu'il peignit ce repas de noces aux convives en tenue de scène. Passé des mains de l'artiste à celles de l'un de ses premiers marchands, elle fut rapidement revendue par celui-ci à un collectionneur privé et sombra alors dans l'oubli. Elle n'était plus réapparue depuis lors de façon ostensible sur le marché de l'art, ce qui ajoutait à son attrait l'intérêt d'une redécouverte. La décision de vendre prise par son propriétaire, le collectionneur d'origine suédoise, Frédrick Roos, quant à elle, n'était pas sans lien avec la flambée des prix qui s'était produite sur le marché entre 1987 et 1989. Amateur avisé, ou bien conseillé, Frédrick Roos avait eu l'intelligence de confier la vente de son tableau à un commissaire-priseur audacieux, maître Jean-Claude Binoche. Celui-ci eut l'idée, a priori innovante si ce n'est par sa filiation avec les méthodes du célèbre marchand du siècle précédant Duveen, de consacrer un luxueux catalogue, très détaillé, à cette seule œuvre. Au vu de la situation du marché international, il escomptait obtenir de la toile plusieurs centaines de millions de francs, mais il fallait pour cela que le gouvernement français ne s'oppose pas à son exportation.

C'est ce qui déclencha des négociations avec l'Etat français qui, tout en n'apparaissant pas comme expressément condamnables du point de vue des règles spécifiques au marché de l'art, pouvaient être considérées comme blâmables d'un point de vue éthique. En quoi consistèrent-elles ? L'initiative en revint au propriétaire privé de l'œuvre qui, directement ou plus probablement par le truchement d'un intermédiaire ayant « l'oreille des autorités », prit contact avec des représentants du ministère de la Culture pour connaître les intentions de l'Etat français relativement à l'exportation des *Noces de Pierrette.* Les intéressés répondirent, bien évidemment de manière officieuse, que le gouvernement s'y opposerait à moins que le propriétaire de la toile n'ait préalablement

fait un « geste conséquent » en faveur de l'enrichissement du patrimoine français, soit plus précisément le don d'une toile marquante de la même période du même artiste.

La pratique était alors en vogue. Lors de la vente de la collection Renand, les héritiers vendeurs, pour éviter une interdiction de sortie portant sur huit des meilleures toiles, avaient fait don à l'Etat français d'une toile de Vincent van Gogh, *Paysanne près de l'âtre* et avaient signé une promesse de dation[347] pour une autre toile du même artiste, *Les toits de la Haye*. Le premier décembre 1989, la famille de Ganay avait vendu à Monaco, chez Sotheby's, deux études de draperies par Léonard de Vinci pour 31 millions de francs et 35,5 millions de francs. Si l'Etat français ne s'opposa pas à la sortie de France de ces œuvres, c'est très certainement parce qu'il avait reçu en don une troisième étude et qu'une quatrième étude lui avait été vendue à un prix des plus bas[348].

Dans le cas de la vente des *Noces de Pierrette,* un seul tableau de la période bleue de Pablo Picasso était alors à vendre en France. Il s'agissait de *La Célestine.* Le propriétaire de l'œuvre, soit Didier Imbert, se retrouva de ce fait en position de force, car il n'ignorait pas que Fredrick Roos avait besoin de l'œuvre pour obtenir la possibilité d'exporter la toile lui appartenant. Il tira largement profit de cette situation très avantageuse en obtenant 100 millions de francs de la vente de son tableau. A peine entré en possession de *La Célestine,* Fredrick Roos l'offrit à l'Etat français[349]. Ce dernier autorisa l'exportation des *Noces de Pierrette.* Maître Binoche les vendit à Paris à un collectionneur japonais pour 300 millions de francs, soit le prix le plus élevé jamais obtenu à l'époque pour la vente aux enchères publiques d'un tableau.

Au final, le galeriste réalisa, en un peu moins de deux années, une plus-value de 75 millions de francs, en revendant *La Célestine* quatre fois ce qu'il l'avait acheté. Frédrick Roos tira de la combinaison de ses opérations[350] un solde positif de 200 millions de francs et une réputation de généreux mécène. Maître Binoche perçut de confortables émoluments et fit la preuve de sa capacité à vendre au mieux des pièces maîtresses. Paris put se vanter d'être à nouveau la première place au monde pour la vente d'œuvres de premier plan de Pablo Picasso, avec l'enchère la plus élevée jamais obtenue. L'Etat

---

[347] Par la suite, l'Etat et les héritiers n'ayant pu se mettre d'accord sur le prix, cette promesse de dation n'aboutit pas. Le 20 mars 1990, la toile fut vendue à l'Hôtel Drouot à Paris pour 28 346 000 francs.

[348] François Duret-Robert, *Marchands d'art et faiseurs d'or,* édition Belfond, 1991, p. 237.

[349] Ce qui explique qu'il soit aujourd'hui possible de la voir en se rendant au Musée Picasso à Paris.

[350] Soit l'achat de *La Célestine,* puis son don à l'Etat français, puis la vente des *Noces de Pierrette.*

français y gagna un tableau gratuit, *La Célestine,* œuvre de l'une des périodes de la carrière de l'artiste la plus mal représentée dans les collections publiques françaises. Celui-ci devint l'une des pièces maîtresses du musée Picasso, pour le plus grand plaisir du public.

Certes, une autre œuvre de l'artiste, également de la période bleue et de grande taille, *Les noces de Pierrette,* quitta le sol français, et ce vraisemblablement définitivement eu égard à l'importance de son prix de vente. Journalistes et critiques auraient pu s'interroger sur l'importance de cette œuvre et se demander s'il n'aurait pas été préférable de la maintenir sur le sol français. Il eut été possible de se demander laquelle des deux œuvres considérées présentait le plus d'intérêt pour les collections publiques françaises. Un commentateur aurait pu, par exemple, faire observer que *Les noces de Pierrette* avaient été peintes à Paris, alors que *La Célestine* l'avait été en Espagne. Il aurait pu ajouter que *Les noces de Pierrette* témoignaient de l'activité de l'artiste durant une « période de vache maigre » consécutive à son arrivée à Paris, soit l'une des périodes les plus mal connues de la vie de l'artiste, ainsi que des liens qu'il avait noué avec les artistes de cirque lui ayant servi de modèle, que l'on retrouve dans d'autres œuvres de la même période, *etc.*

Ce débat n'eut pas lieu. Quelques rumeurs savamment distillées évoquèrent d'éventuels repeints affectant *Les noces de Pierrette,* dont il n'aurait pas été fait état avant la vente. Certains ironisèrent sur le manque de connaissances supposé de la peinture occidentale de l'acquéreur et des asiatiques en général, ce qui n'allait pas sans témoigner d'une xénophobie à peine dissimulée et d'une certaine autosatisfaction d'amateurs français persuadés de la supériorité de leur goût. Il ne fut pas difficile de les persuader que la vente des *Noces de Pierrette* constituait une « bonne affaire » pour le pays, témoignant à la fois du « génie » commercial français et de la sûreté de goût des amateurs nationaux. Il y avait là de quoi rassurer, au moins inconsciemment, ceux qui s'inquiétaient de la montée en puissance du marché asiatique, d'ores et déjà perceptible, et de la perspective de voir Tokyo, Hong-kong ou Pékin ambitionner à moyen terme de « voler la vedette » à New York, Londres ou Paris.

D'autres questionnements, interrogeant l'éthique, auraient pu se faire jour. L'attitude de l'Etat, notamment, sans prêter le flanc à une action en justice, pouvait apparaître contestable. Qu'avait fait celui-ci ? Il avait apparemment monnayé, contre remise d'une

œuvre de grande valeur, son droit de s'opposer, ou non, à l'exportation d'une autre œuvre. L'opération était juridiquement inattaquable du fait de la prise de deux précautions. En premier lieu, il n'existait aucune preuve écrite d'un quelconque lien entre le don de *La Célestine* à l'Etat et la décision prise par ce dernier de ne pas s'opposer à l'exportation des *Noces de Pierrette.*

Les deux opérations avaient été traitées par des services distincts et étaient séparées dans le temps. En second lieu, l'Etat n'avait apparemment pas été à l'origine de la proposition, ce qui aurait pu fâcheusement ressembler à une tentative de chantage. Ce sont les représentants du propriétaire des *Noces de Pierrette* qui avaient mené, discrètement et oralement, les négociations. Il reste que, considérée dans son ensemble, l'opération ne pouvait qu'évoquer la marchandisation d'un droit a priori non patrimonial, soit un détournement de l'esprit, voire de la lettre, du texte de loi.

Les observateurs pragmatiques se contentaient d'observer que, compte tenu du manque de moyen de la Réunion des Musées Nationaux pour effectuer des acquisitions pour les musées français[351], il n'était pas surprenant que, aux yeux de la plupart des représentants du Ministère de la Culture, la fin puisse justifier les moyens. Les mêmes spécialistes du marché faisaient observer que le galeriste propriétaire de *La Célestine,* Didier Imbert, avait, en apparence, bénéficié d'une opportunité extraordinaire, soit le fait que le propriétaire des *Noces de Pierrette* ait eu besoin juste à ce moment-là d'acquérir un Picasso de la période bleue. Ils ajoutaient que cela avait été d'autant plus heureux pour le galeriste considéré que celui-ci avait dû s'endetter auprès d'une banque d'affaires pour acquérir *La Célestine* et qu'il n'aurait certainement pas pu supporter pendant des années le paiement des intérêts élevés dus du fait de cette opération bancaire.

Pouvait-il vraiment s'agir d'une coïncidence ? Il était possible d'en douter au vu de certains éléments concrets. La vente d'un tableau de Pablo Picasso tel que *Les noces de Pierrette* ne peut s'effectuer du jour au lendemain. Elle nécessite notamment l'établissement préalable d'un certificat d'authenticité, de préférence en l'espèce rédigé par le Comité Picasso qui œuvre sous l'autorité des héritiers Picasso. Il faut, pour obtenir

[351] A la même période, le seul budget d'acquisitions du Getty trust pouvait, pour certaines années, être équivalent à la totalité du budget d'acquisition et de fonctionnement de l'ensemble des musées nationaux français.

ce « sésame », non seulement permettre aux experts d'examiner l'œuvre, mais également essayer de réunir tous les éléments pouvant contribuer à éclairer leur expertise. La constitution de ce dossier peut faire appel à des analyses scientifiques, mais également à des recherches d'archives, notamment quant au parcours de l'œuvre au fil du temps. Ces opérations peuvent prendre de longues années et entraînent, quelles que soient les précautions prises pour être discrets, la communication d'information à un certain nombre de personnes.

Il ne serait donc pas absurde de penser que, au moment de la vente de *La Célestine,* le projet de vente des *Noces de Pierrette,* à défaut d'être connu du grand public, pouvait l'être d'un certain nombre de spécialistes. Il faut ajouter que les deux œuvres étant de la main du même artiste, un nombre non négligeable des spécialistes considérés pouvaient avoir eu vent des deux affaires. Galeriste réputé et acheteur potentiel de *La Célestine,* Didier Imbert était nécessairement en relation avec certains de ces spécialistes. Il pourrait donc avoir eu, en achetant *La Célestine,* la perspective de la revendre sous peu au propriétaire des *Noces de Pierrette,* Fredrick Roos. Loin d'être le bénéficiaire d'un hasard heureux, Didier Imbert pourrait donc être tout simplement un chef d'entreprise audacieux ayant pris un risque calculé en tirant le meilleur parti d'une information qu'il se serait procuré.

L'intérêt de l'analyse est de montrer l'importance que peut avoir, sur le marché des œuvres de grande valeur, l'obtention de certaines informations, notamment d'informations censées être confidentielles, ce qui n'est pas sans rappeler le marché boursier. La différence principale entre les deux est que profiter d'une information que l'on ne devrait pas posséder est, sur le marché boursier, condamnable, car constitutif d'un délit d'initié, ce qui n'est pas le cas pour une information relative au marché de l'art. Dans ce secteur, c'est la personne ayant laissé fuiter l'information qui pourrait éventuellement engager sa responsabilité, notamment si elle avait monnayé ladite information, mais rien n'indique, à notre connaissance, que cela ait été le cas en l'espèce.

Il ne faudrait pas déduire de la possibilité d'effectuer des comparaisons sur des points bien précis entre les marchés boursiers et le marché de l'art, que ceux-ci soient interchangeables ou que les spéculateurs puissent passer de l'un à l'autre avec les mêmes chances de succès. La fin des années quatre-vingt-dix l'a clairement démontré avec l'éclatement d'une bulle spéculative ayant débouché, sur le terrain du marché de

l'art contemporain, sur une crise durable. Le développement de cette bulle s'explique par la conjonction d'évènements ayant fragilisé la confiance des investisseurs professionnels dans la rentabilité à court terme du marché boursier avec un afflux de liquidités sur les marchés financiers.

La crise trouve une partie de son origine lointaine dans les chocs pétroliers de 1973 et 1979. En soulignant la fragilité de l'économie mondiale, ceux-ci érodèrent la confiance des spéculateurs boursiers professionnels dans les marchés d'actions et d'obligations. Le passage du temps ne suffit pas à rétablir la sérénité. La mondialisation rendit le climat économique de plus en plus changeant, alors que la plupart des investisseurs aspiraient à la stabilité. L'horizon économique se raccourcit progressivement, faisant s'évanouir les perspectives de visibilité à long terme qui rassuraient nombre d'épargnants. La déconnection entre capitalisation boursière et valeur du patrimoine des entreprises introduisit dans les placements boursiers une incertitude. La possibilité de boursicoter en ligne fit de même en démultipliant le nombre de petits investisseurs particuliers. Parallèlement, le recours aux algorithmes informatiques de placement faussa en partie le jeu du marché.

A une conduite faisant la part belle à l'anticipation et à une vision à moyen et long terme attentive au développement des entreprises, se substitua une recherche de profits à court terme dépourvu de projection dans l'avenir et privilégiant le recours à la technique, sans même parler d'un mépris total des conséquences humaines de décisions visant au seul enrichissement d'une minorité de privilégiés. Basé sur la compétition, cet univers ne comportait guère de place pour l'entraide et faisait malheureusement de la confiance une faiblesse. Chaque investisseur était encouragé à se méfier des autres au lieu de miser sur le fait que travailler ensemble pouvait s'avérer bénéfique pour tous. Isolement et compétition, les ingrédients étaient réunis pour pousser les « traders » à surréagir au moindre écart imprévu. Le Krach boursier d'octobre 1987 en fut la conséquence.

Il eut, en se combinant avec un afflux de liquidités, une conséquence imprévue : le détournement vers le marché de l'art d'une partie de ces flux financiers. Or, le marché de l'art, pour important qu'il puisse paraître, était quantitativement beaucoup plus petit que le marché boursier. Il en résultait qu'un flux financier qualifiable de modeste par rapport à l'ensemble des investissements boursiers pouvait apparaître comme

suffisamment important, eu égard à l'ensemble des investissements en art, pour peser de façon très significative sur le marché de l'art. Cet effet démultiplicateur se fit immédiatement sentir par un accroissement notable des prix des œuvres de nature à intéresser les spéculateurs œuvrant sur le marché de l'art.

Plus exactement, deux phénomènes se combinèrent. Le premier, qui recherchait la discrétion, fut l'action de conseillers en achats d'œuvres et constitution de collections qui travaillaient pour le compte d'investisseurs institutionnels. La caisse de retraite des chemins de fer britannique confia par exemple, à divers spécialistes, le soin d'acquérir des œuvres d'art pour son compte, ce à concurrence d'un montant représentant environ 1 % de ses investissements annuels. Les experts en charge de ce type d'achat se concentrèrent sur des œuvres de grande qualité dont les prix pouvaient à l'époque être considérés comme *« raisonnablement intéressants »* pour diverses raisons. Il en fut par exemple, ainsi de portraits peints de la première moitié du XIXème siècle, pénalisé à la fois par le fait de relever du genre mineur[352] du portrait et par le fait d'avoir été exécuté par des peintres restés dans l'ombre des grands maîtres de la fin du dix-septième siècle et de la seconde moitié du dix-huitième siècle[353].

Ces achats qui se voulaient discrets[354] passèrent d'autant plus facilement inaperçus du grand public et de la majeure partie des journalistes et observateurs du marché de l'art qu'ils furent éclipsés par des acquisitions de richissimes particuliers ou chefs d'entreprise cherchant à combiner les avantages d'un investissement à court terme avec l'accroissement de leur notoriété ou celle de leurs entreprises. L'activité de ces investisseurs/communicants se concentra sur des œuvres possédant déjà une notoriété établie auprès du grand public ou de leurs concitoyens, soit, pour l'essentiel, des toiles de peintres ayant eu une période impressionniste, notamment Vincent van Gogh, des tableaux de Pablo Picasso et des œuvres de quelques artistes contemporains bien particuliers.

Une part importante des liquidités nouvelles apparues sur le marché provenaient du continent asiatique et, plus spécifiquement, du Japon. Il n'est donc pas surprenant que

---

[352] Ou considéré comme tel.

[353] Pour le mobilier français du dix-huitième siècle, ordinairement considéré comme le summum d'une collection de pièces mobilières, ce furent sans surprise sur des objets inhabituels, tels que des commodes en tôle peinte, par exemple, souvent sous-évalués, car sortant par trop de l'ordinaire, que les conseillers des investisseurs jetèrent leur dévolu.

[354] Pour ne pas entraîner de flambée des prix.

les investisseurs désireux de se signaler à l'attention de leurs concitoyens, ou de leurs clients asiatiques, aient privilégié l'un des peintres occidentaux les plus célèbres au Japon, avec Jean-François Millet et Pablo Picasso, Vincent van Gogh. Alors que la barre des dix millions de dollars paraissait jusque là des plus difficiles à franchir en ventes aux enchères publiques, la société Christie's adjugea, dès mars 1987, l'une des différentes versions des *Tournesols* pour 39,9 millions de dollars, puis obtint trois mois plus tard, en juin 1987, 20,24 millions de dollars avec l'une des versions du *Pont de Trinquetaille.*

Au cours de ses ventes d'automne[355], la société concurrente, Sotheby's, décrocha, en novembre 1987 l'enchère, jusque-là inégalée, de 53,9 millions de dollars avec l'une des versions des *Iris.* L'année 1988 fut marquée par les ventes par Christie's, en mai 1988 du *Portrait d'Adeline Ravoux* pour 13,75 millions de dollars, et, en juin de la même année, des *Livres jaunes* pour 12,23 millions de dollars. En novembre 1989, la même société atteignit 20,35 millions de dollars avec *Le vieil if,* tandis que sa concurrente, Sotheby's, obtint 11,55 millions de dollars pour *Carrière près de Saint-Rémy.*

Enfin, le 15 mai 1990, Sotheby's « pulvérisa son record » des *Iris* en obtenant, pour l'une des versions du *Portrait du Docteur Gachet,* l'enchère la plus élevée jamais obtenue jusque-là, soit 85 millions de dollars. La veille, le même acquéreur japonais avait acheté à la société concurrente Christie's, pour 431,6 millions de francs[356], *Le bal du moulin de la Galette* d'Auguste Renoir, toile dont le musée d'Orsay, comme pour le *Portrait du Docteur Gachet* de Vincent van Gogh, possède une autre version. Ce fut le point d'orgue de l'extension de la bulle !

[355] Ventes de prestige.

[356] A comparer aux 458 millions de francs (85 millions de dollars) du *Portrait du Docteur Gachet* de Vincent van Gogh.

Figure 10 - Pierre-Auguste Renoir, *Bal du moulin de la Galette*, 1876.

Dès l'année précédente, l'attention des communicants/investisseurs s'était tournée pour partie vers les œuvres de jeunesse de Pablo Picasso. En mai 1989, l'autoportrait de 1901, *Yo Picasso* avait été adjugé par Sotheby's pour 280,6 millions de francs[357], établissant ainsi un nouveau record pour une œuvre du vingtième siècle. Ce record avait été porté à 300 millions de francs[358] le 30 novembre de la même année par la vente à Paris des *Noces de Pierrette* de 1905. *Au Lapin agile*[359], toujours de 1905, avait obtenu quant à lui l'enchère de 254,4 millions de francs frais compris[360]. Enfin, une œuvre plus tardive, Le *Miroir,* portrait en buste de Marie-Thérèse Walter endormie devant un miroir exécuté en 1932, avait obtenu l'enchère de 161 millions de francs[361] à New York chez Sotheby's en novembre 1989.

L'acheteur de cette dernière œuvre était un galeriste japonais de la Mountain Tortoise Gallery de Tokyo, Shigeki Kamayana. Celui-ci avait également acquis, en novembre 1989, une œuvre de Willem de Kooning, *Interchange,* ce pour 136 millions de francs[362], établissant ainsi un record pour une œuvre d'un artiste vivant. Cette vente faisait suite à celle, en novembre 1988, d'une œuvre de Jasper Johns, *Faux départ,* pour 102 millions de francs. En apparence, l'euphorie régnait. Non seulement la hausse des prix semblait ne pas avoir de limite, mais elle s'étendait à de nouveaux secteurs, dont celui de l'art

---

[357] 309,2 millions de francs frais compris.
[358] 314,9 millions de francs frais compris.
[359] Nom d'un cabaret de la butte Montmartre.
[360] François Duret-Robert, *op.cit.,* p. 10.
[361] 21,4 millions de dollars.
[362] 20,68 millions de dollars.

contemporain avec les achats de Shigeki Kamayana comme moteur. Quelques journalistes, stipendiés ou peu au fait du marché, prédirent que l'envolée allait gagner l'ensemble du marché de l'art contemporain.

Figure 11- Willem de Kooning, *Interchange*, 1955.

La plupart des galeristes, pour leur part, jugèrent cette flambée des prix fragile, car trop rapide et dépendante d'un petit nombre d'acquéreurs n'éprouvant pas de réel intérêt pour l'art. Ils virent dans l'emballement du marché une aubaine momentanée dont il fallait profiter au plus vite pour liquider leurs stocks avec de fortes plus-values. Les tableaux en provenance de professionnels du marché de l'art[363] affluèrent en conséquence sur le marché des ventes aux enchères publiques, créant ainsi un mouvement de flottement par une augmentation brutale de l'offre. Les principales sociétés de ventes aux enchères publiques tentèrent quant à elles imprudemment de soutenir le mouvement de hausse en accordant des facilités de paiement à certains acquéreurs.

Il apparut rapidement que certains des spéculateurs qui avaient effectué des achats à des prix record étaient en fait des « aventuriers » qui ne disposaient pas des fonds nécessaires au règlement de leurs achats. Ceux-ci escomptaient, soit se procurer lesdits fonds auprès de banques d'affaires en proposant les œuvres en garantie, soit parvenir à

[363] Ce type de vente n'est pas, en principe, autorisé en France, mais il est monnaie courante.

revendre ces dernières avant d'avoir payé leur achat, ce en jouant sur les facilités de paiement consenties par les maisons de vente. De telles spéculations étaient particulièrement hasardeuses, ce qui impliquait qu'elles ne puissent pas toutes réussir. Les spécialistes du marché apprirent ainsi sans surprise que Shigeki Kamayana, acheteur d'*Interchange* de Willem de Kooning et de la toile de Pablo Picasso, *Le Miroir,* se trouvait dans l'incapacité de régler comptant ses deux achats.

Les médias surenchérirent en révélant publiquement que *Les iris* de Vincent van Gogh, vendus à New York le 11 novembre 1987 pour 53,9 millions de dollars, avaient été achetés par un « chevalier d'industrie » australien, Alan Bond, et ce pour moitié à crédit. Ils écrivirent aussi que, l'acheteur étant dans l'incapacité de solder ce crédit, la toile avait été cédée à l'amiable, dans la plus grande discrétion, au musée Paul Getty de Malibu (USA). Le montant de la transaction demeura secret, mais des rumeurs persistantes évoquèrent la somme de 40 millions de dollars, soit une moins-value de presque 14 millions de dollars par rapport au montant de l'adjudication.

Les spécialistes du marché n'analysèrent pas cette moins-value comme la marque d'une baisse de la valeur marchande de l'œuvre depuis le 11 novembre 1987. Ils y virent plutôt la preuve que le record réalisé ce jour-là avait été le fruit d'une manipulation du marché visant à gonfler artificiellement le prix de l'œuvre dans l'intention de générer une hausse que rien ne justifiait : « Ça a démarré exactement après le mini-krach boursier, quand les enchères des Iris de Van Gogh ont été gonflées artificiellement à New York. Une rumeur s'est répandue selon laquelle l'art devenait le placement le plus rentable. Attirés par de juteux profits, des spéculateurs ont embrayé au quart de tour. Pour les marchands, vendre vite et mieux en vente publique apparaissait soudain comme une aubaine. Résultat : 80 % des tableaux venaient de galeries. Dès lors, les dés étaient pipés et on a hélas confondu prix de réserve et estimation »[364].

L'idée qu'ils aient pu acheter, malgré les assurances de leurs conseillers, au-dessus du prix réel du marché alarma certains investisseurs. Le recours aux cotes ne leur fut d'aucun secours. L'examen de celles-ci faisant état de modifications de prix considérables sur un bref laps de temps, l'incertitude qui en découlait s'opposait à toute projection dans l'avenir. Comme les enrichis du début du XIXème siècle, les spéculateurs

[364] Entretien accordé à la revue *Connaissance des arts* par Philippe Cazeau de la galerie Odermatt-Cazeau.

du dernier quart du vingtième siècle se trouvèrent confrontés à la difficulté de l'absence de critère d'évaluation financière leur étant directement accessible. L'impossibilité dans laquelle ils se trouvèrent d'évaluer par eux-mêmes la valeur marchande des œuvres leur appartenant accrut logiquement leur nervosité, faute de visibilité.

S'ils étaient dans l'incapacité d'évaluer une œuvre d'art, les spéculateurs n'ignoraient pas les règles de base de détermination du prix par le jeu de l'offre et de la demande. L'augmentation du nombre d'œuvres mises en vente, du fait du déstockage massif effectué par de nombreux galeristes, leur apparut comme significative d'un marché dans lequel l'offre devenait pléthorique par rapport à la demande, ce qu'ils interprétèrent comme annonçant une baisse à venir des prix. Ils décidèrent logiquement de remettre immédiatement en vente une large partie de leurs acquisitions pour devancer la baisse qu'ils anticipaient, optant ainsi pour des opérations spéculatives à court terme, soit de quelques mois à une ou deux années.

Les banques d'affaires qui avaient apporté leurs avoirs ou leur caution à certains galeristes ou spéculateurs ne furent pas en reste. Elles retirèrent, parfois abruptement, leur soutien aux professionnels concernés, allant jusqu'à exiger, dans les cas extrêmes, le remboursement immédiat de sommes d'argent qui avaient été converties en œuvres d'art. Cela entraîna de nouvelles ventes massives, soit volontairement, soit, dans les cas extrêmes, suite à des saisies judiciaires. En d'autres termes, alors que les acheteurs potentiels avaient été en grande partie échaudés par diverses révélations[365], des stratégies de mise en vente massive s'enchainèrent à l'initiative de galeristes alléchés par l'appât du gain, de spéculateurs, notamment institutionnels, de plus en plus nerveux et de banquiers devenus subitement « frileux ».

L'effet de boule de neige qui s'ensuivit fut source de panique et donc d'une amplification du phénomène accompagnée de l'apparition de comportements échappant à la sphère de la rationalité. La bulle spéculative qui s'était formée sur le marché de l'art explosa ! Au lieu de redescendre lentement, voire de baisser à la même allure et dans les mêmes proportions qu'ils étaient montés, les prix de la plupart des œuvres d'art s'effondrèrent. Si des résistances se manifestèrent, notamment dans des domaines où la spéculation

[365] Relative aux imprudences de certaines maisons de vente et à la légèreté de certains acheteurs en matière de vente d'œuvres ayant obtenu des prix record.

n'avait eu que peu d'impact à la hausse, les prix chutèrent ailleurs en quelques mois de 50 à 90[366] %, en fonction des secteurs, des artistes ou des œuvres, *etc.*

Ayant déjà connu de tels phénomènes, les banques centrales et les intermédiaires financiers seraient sans doute parvenus à enrayer cette baisse, ou en tout cas à la limiter significativement, si elle s'était produite sur les marchés boursiers. Elle surprit la plupart des collectionneurs et des intermédiaires du marché de l'art. Livrés à eux-mêmes faute d'organismes de régulation, après avoir massivement vendu à la baisse, ils surréagirent en limitant drastiquement leurs achats, notamment sur le terrain de l'art contemporain ou la baisse était nettement plus importante du fait de l'arrêt du soutien de certaines cotes par des galeristes qui avaient « gonflé » les prix. Les médias, toujours avides de sensationnalisme, firent caisse de résonance aux nouvelles les plus alarmistes et ne titrèrent plus que sur une crise du marché de l'art à horizon imprévisible.

Un second phénomène alarmant vint s'ajouter à la baisse des prix. Les transactions se raréfièrent significativement. Le vent de panique né des premières baisses marquantes avait entraîné des mises en ventes massives. La chute des prix générée par cet afflux de marchandises dans un contexte de panique fut telle que les prix tombèrent si bas que seuls ceux qui ne pouvaient faire autrement continuèrent à vendre, tandis que les acheteurs potentiels suspendirent leurs opérations, dans l'attente de savoir si les prix allaient continuer à baisser. Le marché se rétracta faute de vendeurs et d'acheteurs ! Entre 1990 et 1991, le montant annuel des adjudications en ventes aux enchères publiques chuta globalement de 44 à 50 %, voire beaucoup plus dans des secteurs tels que celui de l'art contemporain.

Entraînés par un mouvement de balancier, les prix des œuvres des artistes ayant été artificiellement surcotés chutèrent, pour quelques mois, en deçà du seuil où ils se seraient établis si le marché n'avait pas été faussé. Quelques spécialistes très au fait des manipulations du marché en profitèrent pour réaliser des achats spéculatifs à court terme, mais la plupart des galeristes et des collectionneurs s'abstinrent, attendant d'y voir plus clair sur les prix. Les intermédiaires officieux aux pratiques douteuses se fondirent dans la nature. Les banques mirent discrètement fin aux projets de fonds spéculatifs en art qui avaient fleuri avec l'envolée des prix[367]. Les spéculateurs novices

[366] Pour des artistes vivants dont la côte avait été artificiellement créée ou soutenue.
[367] Cf. Partie I, chapitre II. 2. : la recomposition en cours du marché de l'art contemporain.

en art venus des marchés boursiers commencèrent à revenir à leurs premiers amours. Les journalistes spécialisés se lancèrent à la poursuite de « bonnes histoires » en tentant d'obtenir des informations sur certains auteurs d'enchères record, notamment asiatiques, en lien avec la question du blanchiment international « d'argent sale ».

Pour obtenir une première analyse d'ensemble du phénomène, il fallut attendre que l'un des meilleurs spécialistes français du marché de l'art, François Duret-Robert[368], prenne la plume à la faveur d'une expérience de presque quarante années passées à scruter l'évolution du marché de l'art. Après avoir attendu, comme à son habitude, que les passions les plus criardes s'apaisent et que le soufflé médiatique retombe, il publia en janvier 1993, dans la Revue *Connaissance des Arts,* un article mettant le phénomène en perspective à partir de l'une des situations de vente forcée les plus critiques de la période, soit la vente judiciaire des stocks du galeriste Alain Lesieutre. Il s'y intéressa notamment au prix atteint par la pièce maîtresse de la vente, une huile sur toile de Dubuffet connue sous le nom de *La galipette*[369].

Alain Lesieutre ne faisait pas partie du sérail des « galeristes de la vieille école » où se côtoient depuis des décennies, parfois de père en fils, des professionnels appliquant dans leurs relations un « code de conduite » implicite empreint d'un respect de la discrétion qui flirte parfois avec la connivence. Il avait fait carrière avec succès dans le négoce des meubles et objets d'art art nouveau et art déco. Cette réussite, doublée de la fréquentation d'experts et de galeristes, avait fait naître en lui de nouvelles ambitions. Une anticipation judicieuse de la hausse des prix à la source de la création de la bulle spéculative avait fait le reste dans les années 1986/1987.

Surfant sur la vague de la montée des prix, il avait été porté par celle-ci jusqu'au sommet du négoce avec le soutien de la Banque Commerciale Privée, établissement financier d'affaires qui lui avait accordé un prêt bancaire de plusieurs dizaines de millions de francs. L'intégralité de cet argent et des fonds propres du galeriste avaient été investis dans la constitution d'un stock conséquent d'œuvres d'art, dans la perspective d'une revente à court et moyen terme avec des plus-values conséquentes. La baisse brutale des prix engloutit momentanément ces espoirs.

---

[368] Ancien Rédacteur en chef de *Connaissance des Arts*, auteur du manuel de référence sur les aspects juridiques des ventes aux enchères publiques de biens culturels publiés par les éditions Dalloz, d'ouvrages sur le marché de l'art, de nombreux articles sur le marché de l'art, *etc.*

[369] Huile sur toile, 89 x 116 cm.

Elle n'entraîna pas, à elle seule, la chute du galeriste. Celui-ci avait en effet eu l'intelligence de se ménager la possibilité d'attendre des jours meilleurs, sans avoir à toucher à son stock d'œuvres d'art. Malheureusement pour lui, ce que la crise apparente n'avait pu faire fut accompli par la peur qui s'empara des nouveaux dirigeants de la banque qui lui avait fait jusque là confiance, alors que celle-ci aurait dû être, en toute logique, son soutien le plus affirmé.

Il fut sommé de restituer sans délai à l'établissement bancaire, qui avait été cédé entretemps au Crédit Agricole, une somme de trente millions de francs, la garantie offerte par le fait que les œuvres aient été gagées au profit de la banque n'apparaissant pas, aux yeux de ses nouveaux propriétaires, suffisante. Faute de disposer des liquidités nécessaires, la société du galeriste fut alors placée en liquidation judiciaire et son stock saisi par un huissier de justice. Le tribunal de grande instance de Paris confia à Maître Briest, commissaire-priseur, le soin de procéder à la vente judiciaire de celui-ci. Le fait que la vente soit une vente forcée organisée à la suite d'une décision de justice impliquait que les biens soient mis en vente sans prix de réserve et adjugés au plus offrant.

Compte tenu de la crise, le risque de voir les œuvres considérées se vendre très en dessous de leur valeur d'achat était donc grand. Une circonstance vint l'aggraver. Nombre de galeristes n'avaient pas vu d'un bon œil Alain Lesieutre se lancer dans le commerce de l'art contemporain. L'aspect fulgurant de sa réussite en la matière avait suscité des jalousies. L'importance du volume financier de ses affaires avait causé des inquiétudes. *Etc.* Pour certains, il pouvait faire figure, sinon d'épouvantail, du moins de concurrent redoutable. Aux yeux de ses pairs, le revers de fortune que venait de lui susciter le retrait du soutien de la Banque Commerciale Privé fut perçu comme une opportunité de se débarrasser d'un rival dangereux. Une petite coterie de galeristes se constitua officieusement avec, pour seule consigne, de boycotter la vente Lesieutre.

L'intention était de tirer un peu plus les prix vers le bas lors de cette vente dans l'espoir de placer le galeriste dans l'impossibilité de rembourser son créancier, de manière à l'éliminer durablement du marché. La manœuvre s'accompagna d'une rumeur qui, sans citer de noms pour ne compromettre personne, avait pour but de démultiplier le phénomène en plaçant dans l'embarras l'expert de la vente, à la notoriété avérée sur le

marché français, soit Marc Blondeau, et le courtier en art, tout autant reconnu, qui avait été désigné pour l'assister, soit Philippe Ségalot. En accord avec le commissaire-priseur, les deux hommes optèrent logiquement pour la prudence en fixant des estimations des plus modestes, y compris eu égard à la baisse générale des prix. Ce choix s'avéra opportun. Avec un produit global de 41 385 000 francs, la vente, réalisée le 24 novembre 1992, couvrit largement la dette et laissa au galeriste un reliquat conséquent, ce qui lui permit de se relancer dans un autre secteur du marché.

Qu'en fut-il de *La galipette ?* L'œuvre, qui figurait parmi les plus connues de l'artiste, présentait, outre sa notoriété, plusieurs atouts pouvant justifier de l'obtention d'un prix élevé. En premier lieu, elle avait été peinte, en 1961, à l'occasion du retour de l'artiste à la figuration et à l'emploi de la couleur et était donc considérée de ce fait comme une pièce marquante de l'une des évolutions de la carrière de l'artiste. En second lieu, elle appartenait à un ensemble d'œuvres que l'artiste avait consacré au cirque[370], le cycle *Paris Circus,* et était considérée par la plupart des collectionneurs comme l'une des œuvres les plus réussies de cet ensemble.

C'est sans doute ce qui avait convaincu Alain Lesieutre d'investir dans son achat une part très importante des fonds à sa disposition. Il l'avait acquise chez Sotheby's en 1990, soit au haut de la vague, pour la somme de 23,786 millions de francs, alors que la fourchette d'estimation de celle-ci n'était que de 9 à 12 millions de francs. L'achat était-il, pour autant, injustifié ? Certainement pas. Si les prix ne s'étaient pas brutalement effondrés, une revente rapide autour de 32 millions de francs, soit avec une plus-value du quart du prix d'achat, n'aurait pas, quelques mois plus tôt, paru déraisonnable à la plupart des spécialistes du marché.

Un tel niveau de prix constituant désormais un rêve inaccessible, à quel montant fallait-il évaluer la toile pour la vente judiciaire ? La question était d'autant plus délicate à trancher que la baisse des prix avait été plus sensible dans le secteur de l'art contemporain, mais que les pièces les plus recherchées y avaient mieux résisté. Une fourchette proche de la moitié du prix d'achat, soit 11 à 12 millions de francs aurait sans doute été assez proche du niveau global de baisse de prix. Une estimation recoupant la fourchette basse de l'estimation de la vente Sotheby's de 1990, soit 9 à 10 millions de

[370] Son sujet étant une galipette faite par un acrobate.

francs, aurait été plus prudente. Le consensus qui s'était établi entre l'expert, son assistant et le commissaire-priseur les avaient conduits à aller au-delà. L'œuvre avait été estimée 8 millions de francs, soit environ le tiers de son prix d'achat.

Pour prudente qu'elle soit, cette estimation se révéla trop optimiste. *La galipette* n'atteignit « que » l'enchère de 6,183 millions de francs sans les frais, soit environ le quart de son prix d'achat. A ne considérer que ces deux ventes, la baisse de prix pouvait apparaître vertigineuse et justifier les appréciations catastrophistes des journalistes. C'est sur ce point que la mise en perspective sur une plus longue durée qu'effectua François Duret-Robert, fort de son expérience, se révéla précieuse. Le spécialiste du marché de l'art fit en effet observer que l'œuvre, lors d'une vente antérieure qui s'était déroulée en 1980, avait atteint l'enchère de 629 000 francs.

Il en conclut qu'il n'y avait pas lieu de parler d'effondrement des prix, bien au contraire, pour une œuvre qui avait vu, en douze années, son prix être multiplié par dix. Si anomalie il y avait, celle-ci consistait, non dans le fait que la toile se soit vendue un peu plus de 6 millions de francs lors de la vente de 1992, mais bien plutôt dans le fait qu'elle ait atteint en 1990 l'enchère de 23,8 millions de francs. Rien d'étonnant donc à ce que François Duret-Robert[371] ait fait observer que la situation, plutôt que d'être qualifiée de Krach, pouvait s'analyser comme l'éclatement d'une bulle spéculative dans un marché en très forte progression sur le moyen terme[372].

Un tel phénomène était-il inédit ? A l'examen de l'histoire, il apparut rapidement que, si rien de réellement comparable ne pouvait être identifié sur le marché de l'art au sens strict, une comparaison pouvait être tentée avec un phénomène qui s'était développé au XVIIème siècle aux Pays-Bas sur le marché des collections, et plus spécialement sur celui des bulbes de tulipes, phénomène aujourd'hui connu sous les noms de « crise de la tulipe » pour les historiens et économistes convaincus de son importance et de « tulipomanie » pour ceux qui en doutent.

Plante exotique, la tulipe serait arrivée en Europe via Constantinople. Signalée à Augsbourg dès 1559, elle gagne rapidement toutes les grandes villes de Belgique et des

---

[371] Au vu de ces éléments combinés avec ce qu'il savait du transfert momentané de sommes ordinairement investis en bourse vers le marché de l'art.

[372] François Duret-Robert, *Dubuffet sur la sellette, Connaissance des Arts,* n° 491, janvier 1993, p. 108.

Flandres. Sa culture se répand à partir de la création d'une académie d'horticulture, en 1593 à l'université de Leyde, par le botaniste Charles de l'Ecluse. Le début du dix-septième siècle voit la mise en vente des premiers bulbes acclimatés[373] aux Pays-Bas. L'engouement est immédiat dans les classes moyennes aisées de la société pour lesquelles la tulipe devient, en un rien de temps, un produit de luxe très recherché[374].

Rapidement, un marché spéculatif se met en place. Les prix ne cessent de monter, et ce tout particulièrement entre 1633 et 1637[375]. A compter de 1635, la flambée des prix est telle que la vente de certains bulbes s'effectue désormais par parts et que certaines transactions atteignent des sommets financiers. Un lot de quarante bulbes particulièrement précieux se négocie notamment pour plus de 100 000 florins, soit l'équivalent d'environ un million d'euros actuels. Un embryon[376] de bourse de commerce apparaît en 1636. Elle tient séance dans des auberges.

Très vite, les prix semblent hors de contrôle. Au tout début de l'année 1637, des oignons de tulipe se négocient jusqu'à quinze fois le salaire annuel d'un artisan. Pour certains, la coupe est pleine. L'église protestante, toute puissante aux Pays-Bas, s'émeut du caractère somptuaire de ces dépenses. Les théologiens rappellent que le *Livre des psaumes* condamne l'attachement exagéré aux biens de ce monde et que l'*Ecclésiaste* fait des manifestations de vanité un exemple de folie humaine contagieuse. Quelques banquiers commencent également à manifester des signes d'inquiétude.

Le « commerce du vent », ainsi nommé par ses détracteurs parce qu'il ne repose que sur des espérances, soit des contrats à terme et non des marchandises ou des services, vit ses derniers instants. Les prix s'effondrent dans les premiers jours de février 1637. Les acheteurs à terme se retrouvent signataires de contrats dont l'exécution entrainerait leur ruine. Se refusant à payer, ils se retournent vers le Parlement. Celui-ci annule la plupart des transactions en cours, tout en essayant de ne pas voler, ce faisant, au secours des seuls spéculateurs. Le risque d'extension de la crise à d'autres secteurs de l'économie est rapidement enrayé.

---

[373] Obtenus sur place.

[374] En 1617, Jan Brueghel de Velours et Rubens peignent une *Allégorie de la vue* qui témoigne de la place de choix qu'elle occupe désormais dans les cabinets de curiosité. Les autres peintres du temps ne sont pas en reste.

[375] Données à nuancer par le fait qu'il s'agit également de la période la mieux documentée, soit la partie du phénomène la mieux à même d'être connue.

[376] Il ne possède ni système de garantie ni mécanisme de compensation.

Les économistes contemporains discutent de l'importance du phénomène et de sa qualification. Si certains y voient l'éclatement d'une bulle spéculative, d'autres, plus réservés, invoquent la thèse de l'efficience du marché. Ils affirment que le marché des tulipes demeura toujours très limité et que, en définitive, personne, ou presque, ne perdit d'argent dans l'aventure. Ils ajoutent que les prix des oignons de tulipe ne se déconnectèrent jamais totalement de leur valeur réelle. Ils en déduisent qu'il n'y eut pas réellement formation d'une bulle spéculative.

Les tenants de l'éclatement d'une bulle spéculative leur répondent que les conditions économiques d'apparition d'une telle bulle, soit notamment une politique monétaire expansionniste, étaient réunies dans le pays. Ils ajoutent que, même si les conséquences financières de l'évènement furent limitées dans l'instant, son impact à long terme fut considérable. Ils affirment que le phénomène créa un choc psychologique majeur, qui brouilla durablement la perception du système de valeur par les contemporains.

L'intéressant du point de vue de l'étude du marché de l'art est que ce débat pourrait être transposé, quasiment mot à mot, à ce qui s'y est passé entre la première moitié des années 1980 et la première moitié des années 1990. Alors que penser de ce qui s'est produit sur le marché de l'art à cette période ? S'agit-il uniquement de l'apparition et de l'éclatement d'une bulle spéculative ? Une crise plus durable ne s'est-elle pas produite ? Ne faut-il pas nuancer en distinguant entre marchés particuliers ?

La réponse n'est pas uniquement affaire de définition des notions ou de considérations techniques économiques. Le phénomène peut également être appréhendé en fonction de l'analyse de l'évolution du prix des œuvres sur le marché de l'art. Celle-ci montre une distorsion entre le marché de l'art ancien et le marché de l'art contemporain. Sur le marché de l'art ancien, la baisse moyenne a été de l'ordre de 50 % et la reprise a rapidement démarré. De plus, seuls certains pans de ce marché ont été significativement affectés. Sur le marché de l'art contemporain, la baisse a été beaucoup plus marquée, allant jusqu'à un facteur 10 pour certains artistes, ce qui conduit à parler d'un véritable effondrement des prix. Celui-ci a été suivi par une période de prix bas, les prix stagnant à des niveaux peu élevés, voire continuant à baisser légèrement.

Le cas de Robert Combas en fournit un bon exemple. « Découvert » par les galeristes Daniel Templon et Bruno Bischofberger en 1980, promu par le critique d'art Bernard Lamarche-Vadel en 1981, il est poussé sur le devant de la scène l'année suivante par le galeriste Yvon Lambert, qui l'expose dans sa galerie parisienne. Selon Eric Tariant : « Dans les années 1980, les prix de ses tableaux montent en flèche, sa cote explose. La situation se retourne au début des années 1990, avec la crise et le ralentissement des transactions. Yvon Lambert abandonne alors son jeune poulain. … « Le marché est reparti à la hausse au début des années 2000, mais un peu moins pour Combas » note Laurent Strouk, son marchand depuis le milieu des années 90[377] ». Dès lors que le marché de l'art contemporain a mis une dizaine d'années[378] à redémarrer, ne serait-il pas plus logique de parler pour celui-ci de crise plutôt que d'éclatement d'une bulle spéculative ?

Ou plutôt, n'aurait-on pas affaire au simple éclatement d'une bulle spéculative pour le marché de l'art ancien et à l'éclatement d'une bulle spéculative ayant entraîné une crise durable pour le marché de l'art contemporain ? Il semble que oui. En d'autres termes, ce qui n'aura été qu'un épiphénomène sur le marché de l'art ancien semble bien avoir généré une crise durable sur le marché de l'art contemporain. Cela ne peut que poser une autre question. Pourquoi le phénomène s'est-il limité à l'éclatement d'une bulle spéculative pour l'art ancien, tandis qu'il a engendré une véritable crise dans le secteur de l'art contemporain ?

Peut-être parce que ce marché particulier était miné par des pratiques contestables, dont au premier plan la création et le soutien de cotes artificielles. La disparition du soutien des affairistes lors de la chute des prix eut pour conséquence une baisse d'une amplitude beaucoup plus importante que pour les autres biens culturels. Là où ces derniers chutèrent en moyenne de moitié, certaines œuvres d'art contemporaines virent leur prix divisé par dix. Il n'en fallait pas plus pour générer une baisse durable, c'est-à-dire une crise. Les artistes dont la cote avait fait l'objet de manipulations, bien souvent à leur corps défendant, furent ceux qui payèrent le plus lourd tribut, notamment par une proscription de longue durée.

---

[377] Tariant Eric, *Robert Combas, artiste plasticien, Le journal des arts,* rubrique Portrait, n° 465 du 14 au 27 octobre 2016, p. 31.

[378] Plutôt sept à huit ans en réalité.

I.2.2. La recomposition en cours du marché de l'art contemporain

L'explosion de la bulle spéculative dans les années 1990/1991 déclencha, de par sa conjonction avec les pratiques condamnables des uns et les imprudences des autres, une crise durable sur le marché de l'art contemporain. Cette phase de tâtonnements et d'interrogations se prolongea quasiment jusqu'à la fin de la décennie, si l'on excepte un début de reprise au cours des deux dernières années. Cette éclaircie fut due à l'arrivée sur le marché de nouveaux collectionneurs d'envergure internationale, issue pour l'essentiel de Russie, puis progressivement de Chine, où plus largement d'Asie. Durant les huit années qui suivirent l'an 2000, le poids de ces nouveaux collectionneurs sur le marché ne cessa de s'accroître. Les vestiges de la politique d'hégémonie culturelle nord-américaine de l'immédiate après-guerre n'y résistèrent pas, y compris en France où elle avait particulièrement prospéré. Au cours de la seconde partie de la période, une nouvelle crise monétaire, dite des *subprimes*[379], généra l'apparition d'une seconde bulle spéculative centrée sur le marché de l'art contemporain. Après avoir atteint son apogée en 2008, celle-ci explosa en septembre de la même manière que la précédente. Malgré une chute sévère, cette nouvelle crise fut rapidement surmontée, ce sans période de gel des achats[380]. L'endiguement du reflux spéculatif dut beaucoup à un effet d'amortissement généré par le patriotisme artistique des nouveaux collectionneurs asiatiques. Le marché recomposé, reconnaissant, les sanctifia par une reprise rapide.

1. La traversée du désert

Dans le courant des années quatre-vingt-dix, la mécanique qui avait jusque-là assuré une hausse quasi continue du marché de l'art contemporain s'est mise à déjouer, ce qui s'est prolongé pendant plusieurs années. Ce phénomène nouveau et durable aurait dû frapper les esprits. Il est passé relativement inaperçu du grand public. Pourquoi ? Parce que les

[379] Prêts hypothécaires à risques.
[380] En 2017, le site Artprice comptabilise 14,9 milliards d'enchères publiques, pour 12,45 millards en 2016.

acteurs économiques intervenant sur ce segment du marché ont fait leur possible pour, sinon, le dissimuler, du moins le minimiser.

Qu'il s'agisse des galeristes, des sociétés de ventes aux enchères publiques, des critiques d'art contemporain, journalistes et commissaires d'exposition, et même des fabricants de cote et producteurs de statistiques, nul n'avait intérêt à se faire l'écho d'événements qui auraient pu faire fuir les pratiques habituelles et décourager les investisseurs occasionnels. La discrétion ordinaire des galeristes quant à leurs transactions leur a facilité la tâche, une rotation entre œuvres exposées et œuvres en stock pouvant facilement donner l'illusion d'une situation habituelle.

Les sociétés de ventes aux enchères publiques ont usé et abusé de la pratique des « ravalés », c'est-à-dire de la pratique consistant à adjuger fictivement une œuvre en salle sans l'inscrire pour autant sur le procès-verbal de la vente. Les journalistes se sont faits discrets sur les taux d'invendus et de « ravalés », en se focalisant sur les œuvres notables vendues. Les critiques d'art et commissaires d'exposition se sont gardés de toute incursion sur le terrain du marché.

Une habile utilisation des statistiques a permis de lisser positivement les résultats. Les données négatives retenues ont été à cette fin amalgamées avec celles positives de la fin de la période. C'est par exemple que le rapport Artprice de 2008 peut affirmer que le secteur de l'art contemporain affiche une hausse des prix de 132 % entre juillet 1991 et juillet 2008. Cela lui permet de passer élégamment sur le fait que ce bon résultat global tient pour l'essentiel aux excellents chiffres obtenus entre juillet 1999 et juillet 2008, soit sur la seconde partie de la période. Il ne faut pas, pour autant s'en scandaliser. En évitant de semer la panique parmi les acheteurs, cette attitude[381] a peut-être sauvé le marché d'une crise plus grave.

Il fut d'autant plus facile de donner le change que certains artistes et intermédiaires, la complexité du marché aidant, non seulement surnagèrent, mais également, pour un petit nombre d'entre eux, tirèrent remarquablement leur épingle du jeu. Ce fut notamment le cas des Young British Artists[382]. Comme souvent sur le marché de l'art, le succès fut ici le

---

[381] Dans la mesure où il n'est pas naturel, dans le commerce comme dans bien des domaines, de « scier la branche sur laquelle on est assis ».

[382] Représentés au plus fort de leur notoriété par la White Cube Gallery de Londres.

produit d'une rencontre entre le talent, la clairvoyance et l'argent, alchimie qui ne se réalise que bien trop rarement.

En juillet 1988, seize artistes issus d'une même école, le Goldsmith College of Art, décident d'exposer ensemble. Parmi eux figurent notamment Damien Hirst, Tracey Hemin, Matt Collishaw, Angus Fairhurst, Gary Hume, Michael Landy, Sarah Lucas, Fiona Rae, *etc.* L'exposition, intitulée Freeze, se tient dans les Docklands, quartier de Londres ayant abrité des docks relevant du complexe portuaire. Même si les moyens sont modestes, le talent est là. Pour transmuer cet art en or, il ne manque qu'une étincelle.

Elle va naître d'une visite du grand collectionneur, galeriste et mécène, Charles Saatchi. Si le collectionneur est agréablement surpris et le mécène séduit, le galeriste, plus terre à terre, flaire la bonne affaire. La Saatchi Gallery prend sous son aile les poussins du Goldsmith College of Art. Sous le nom de Young British Artists, elle organise une première exposition qui va marquer en Angleterre le début des années quatre-vingt-dix. Deux années plus tard, en 1992, la galerie Saatchi, expose *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living.* Ce grand requin plongé dans du formol fait sensation. L'auteur, Damien Hirst, est sur la voie de la célébrité.

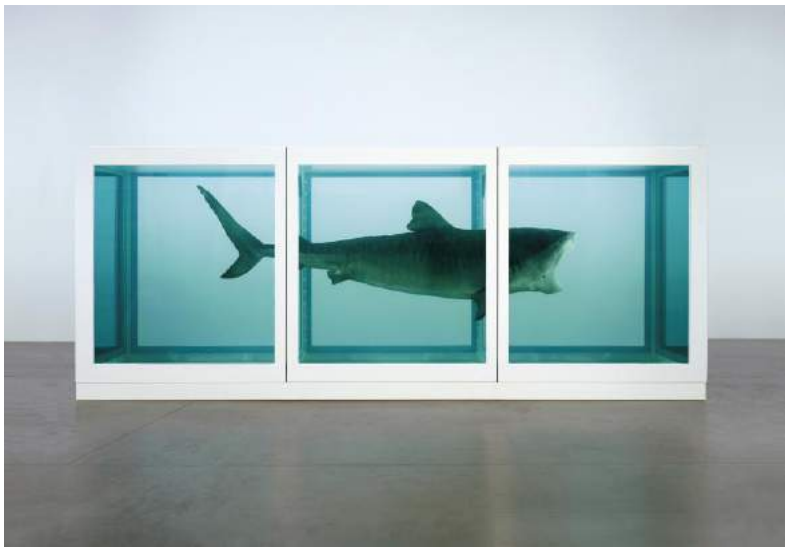

Figure 12 – Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991*.

Un peu moins d'une décennie plus tard, en 1997, alors qu'ailleurs la crise de l'art contemporain commence à tirer sur sa fin, les Young British Artists accèdent à la reconnaissance internationale grâce à l'exposition que leur consacre la Royale Academy of Art de Londres : *Sensation : Young British Artists from the Saatchi Collection*. De

multiples polémiques autour de l'exposition, jugée dérangeante[383], « boostent » la fréquentation et contribuent à son succès.

Les Young British Artists attirent désormais tous les regards. En 1995, Damien Hirst décroche le Turner Prize. Il atteindra bientôt des sommets financiers sur lesquels il saura se maintenir durablement. Trois ans plus tard, en 1998, c'est *My Bed* de Tracy Emin qui fait bruisser le petit monde de la critique d'art et des collectionneurs. *Etc.* Si cette réussite exceptionnelle fut une vraie raison d'espérer, elle ne doit pas faire oublier que, pendant des années, sur la plupart des places occidentales, le marché de l'art contemporain tint plus du champ de ruines post-apocalyptique que des vertes prairies du Paradis. Cet horizon désespérément morose mit un coup d'arrêt aux projets d'investissement en art qui avaient prospéré dans l'euphorie de la montée de la bulle spéculative de 1987-1989.

Figure 13 – Tracey Emin, *My bed*, 1998.

Le conseil en achat d'œuvres d'art est une activité ancienne rentrant dans le cadre plus général de la gestion de patrimoine, ordinairement pratiquée par des sociétés spécialisées[384], souvent basées en Suisse ou dans d'autres paradis fiscaux, ou par

[383] Un tableau de Marcus Harvey notamment, soit un portrait de Myra Hindley, une tueuse en série ayant assassiné plusieurs enfants (Surnommée par la presse « la meurtrière de la lande »), déclenche la colère de familles de victimes.

[384] Le meilleur exemple en est la société de gestion de patrimoine Favreau et Cie, qui avait créé, à Paris, une société spécialisée en investissements en livres anciens, Vieux livres en Europe. Celle-ci avait réuni, entre autres ensembles exceptionnels, la plus belle collection de grands illustrés du dix-huitième siècle en mains privées.

quelques banques d'affaires[385]. Cette activité avait connu un sursaut d'intérêt dans les années soixante-dix, à la suite du premier krach pétrolier[386], tant en France[387] qu'à l'étranger[388]. La formation de la bulle spéculative entre 1987 et 1989 lui valut un regain de croissance des plus significatifs.

Le projet le plus audacieux de ce nouveau Boom de l'investissement en art, soit Finacor Arts, était le produit d'une association entre financiers (Crédit Lyonnais) et experts en art de premier plan (via une SARL, Apollon). S'agissant de Finacor Arts, le Crédit Lyonnais était représenté dans l'affaire par deux de ses filiales, Finacor[389] et Altus Finance, mais la cheville ouvrière du projet, côté banque, était Michel Roche, Directeur Général de Finacor. Apollon était une Société à Responsabilité Limitée (SARL) créée par trois des plus grands experts français du moment : Bruno de Bayser pour les dessins anciens ; Eric Turquin pour les tableaux anciens ; et Marc Blondeau pour les tableaux modernes. Finacor Art était détenu à 42 % par Apollon, à 34 % par Finacor, à 17 % par Altus Finance et à 7 % par Michel Roche. Via ses deux filiales, le Crédit Lyonnais possédait donc 51 % de Finacor Arts, soit la majorité absolue.

La clientèle visée était celle de Finacor, c'est-à-dire les banques, les compagnies d'assurance et, plus généralement, tout investisseur institutionnel. Les services proposés allaient de la recherche des œuvres d'art à leur mise en valeur par des prêts aux musées, en passant par l'achat, la restauration, l'assurance, le gardiennage, *etc.* Concrètement, le client allouait, pour la constitution d'une collection, une enveloppe financière oscillant, en moyenne, entre 100 à 400 millions de francs. Pour l'achat des œuvres d'art, il n'était consulté que si le prix de l'une d'entre elles dépassait 10 % de l'enveloppe globale. Dans tous les autres cas, la décision était prise par un comité stratégique réunissant les trois experts et Michel Roche ou, éventuellement, un autre représentant de Finacor.

---

[385] La Banque du Louvre, par exemple, avait développé, sans surprise, un Département Arts pour conseiller les particuliers désireux de réaliser des investissements dans le domaine du marché de l'art ; A, *Les aventures de l'art*, n°7, juin 1991.

[386] 1973.

[387] Dès 1975, la banque BNP Paribas avait enrichi son Département gestion privée d'un service de conseil en achat d'œuvres d'art. Le Crédit Mutuel s'était associé avec la Banque française de l'agriculture pour créer une filiale, l'Union française de Gestion, qui avait ouvert, en 1976, un Département valeur refuges incluant l'achat d'œuvres d'art, *etc.*

[388] Aux Etats-Unis, par exemple, la Citibank avait recruté en 1980, pour son département Private Bank, une douzaine de spécialistes de l'achat d'œuvres d'art.

[389] Avec 500 millions de francs de chiffre d'affaires en 1989, Finacor était alors l'une des principales firmes de courtage financier en Europe.

Finacor Arts ne garantissait pas de plus-value. « Nous ne sommes pas des marchands d'illusion. La seule chose que nous promettons est d'acheter le top dans les meilleures des conditions et d'offrir un service de grande qualité » avait déclaré Michel Roche. Malgré cette retenue bienvenue et la qualité du travail de ses experts, Finacor Arts fut engloutie, dans la tourmente déclenchée par l'éclatement de la bulle spéculative de 1990/1991[390].

La BNP s'était également lancée, non sans audace, car bien avant la création de la bulle spéculative, dans une première opération risquée sur le marché de l'art contemporain, en choisissant de s'engager dans la voie de l'acquisition d'œuvres d'artistes vivants. En 1982, elle avait confié à Denys Condé la mission de constituer pour son compte une collection d'œuvres d'artistes contemporains, dont de nombreux artistes français : Blais ; Boisrond ; Combas ; Rousse ; *etc.* Outre par une espérance de plus-value, l'investissement se justifiait par des arguments liés à la communication interne et externe de l'entreprise.

Sur le terrain de la communication externe, l'idée était de médiatiser l'existence de la collection afin de séduire une clientèle de jeunes cadres pensée comme étant amatrice d'art contemporain. En interne, la constitution de la collection était censée conférer aux salariés de l'entreprise un sentiment de fierté propre à accroître leur productivité. Pour ce faire, la collection, après avoir été exposée en mai 1991 dans les locaux de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris[391], devait être présentée, par parties et par roulements, dans les diverses agences bancaires de l'établissement.

L'effondrement des prix dû à l'éclatement de la bulle spéculative en 1990/1991 fit chuter spectaculairement la valeur de la collection. Il s'ensuivit une moins-value considérable pour l'opération, ce qui fit naître la crainte, au sein des instances dirigeantes de l'entreprise, d'une médiatisation de nature à susciter des interrogations de la clientèle sur l'efficacité du service de conseil offert par l'établissement. Il fut alors décidé de présenter l'opération sous l'angle du mécénat. Dans cette optique, la collection

---

[390] Le début du scandale causé par le litige entre l'homme d'affaires Bernard Tapie et le Crédit Lyonnais (à propos de la revente de la société Adidas) n'améliora pas les affaires de la société. A la fin de l'année 1990, il demanda au crédit Lyonnais de lui trouver un acquéreur pour 80 % de ses parts dans Adidas. La vente fut signée le 12 février 1993 pour 2,085 milliards de francs (environ 320 millions d'euros). A la fin de l'année 1994, les acquéreurs revendirent la société pour près de 3,5 milliards de francs. Bernard Tapie saisit alors la justice, estimant que le Crédit Lyonnais n'a pas agi au mieux de ses intérêts lors de la première vente. *Etc.*

[391] A, *Les aventures de l'art*, n°7, juin 1991, *op.cit.*

fut confiée au musée d'art contemporain de Saint-Etienne, dans l'attente de jours meilleurs pour le marché de l'art contemporain.

Un peu plus tôt, l'envolée des prix due à la formation de la bulle spéculative avait suscité dans les instances dirigeantes de l'entreprise un enthousiasme qui s'était traduit par l'éclosion d'un second projet encore plus audacieux que la constitution d'une collection d'art contemporain appartenant à l'établissement. Au début de 1990, la banque avait créé une filiale, BNP Arts, en charge de réunir, par l'intermédiaire de Finacor Art, une collection de tableaux anciens et modernes représentant un investissement de 100 millions de francs.

L'idée était, une fois la collection formée, de la proposer à l'achat aux clients de la banque, ce en copropriété par parts de 250 000 francs[392]. Le placement ainsi réalisé devait rester immobilisé pendant une dizaine d'années. Il était prévu que, à l'issue de ce délai, la collection soit revendue et les gains éventuels partagés entre les porteurs de parts. L'éclatement de la bulle spéculative de 1990/1991 entraîna l'abandon pur et simple de ce projet.

Ces exemples malheureux découragèrent d'autres banques de s'engager dans la même voie. La Banque de l'Union Occidentale, par exemple, renonça à un projet de fonds d'investissement en art qu'elle avait élaboré dans la période d'euphorie des prix. La Chase Manhattan Bank fit de même, aux USA, pour un projet de fond d'achats d'œuvres d'art de 300 millions de dollars, qu'elle annonçait pourtant depuis deux ans à grand renfort de publicité, *etc.*

En d'autres termes, les établissements bancaires gérés avec prudence, pour ne pas dire avec rigueur, renoncèrent à s'impliquer dans ce secteur. Le mot de la fin revint sans doute, sur ce point, à Michel David-Weill, associé-gérant de la Banque Lazard et également Président du Conseil artistique de la Réunion des musées nationaux, lorsque celui-ci déclara publiquement, en 1993, qu'il pensait que les banques ne devaient pas encourager la spéculation sur l'art : « J'ai un réflexe de banquier vieux jeu. Il ne faut jamais prêter d'argent pour quelque chose qui n'en rapporte pas. Et les tableaux n'en rapportent pas. Je persiste à croire que l'art et l'argent sont deux choses distinctes» [393].

---

[392] Ce qui correspondait à 400 parts.
[393] *Connaissance des Arts,* n° 491, janvier 1993, page 113.

Au final, entre banquiers repentants, spéculateurs échaudés, collectionneurs attentistes et galeristes plus ou moins tétanisés, les années 1991 à 1998, furent, d'un point de vue global, une longue traversée du désert. Elles ne souffrirent pas d'une baisse globale et régulière des prix, voire d'une stagnation de ceux-ci. Certains prix s'envolèrent subitement, avant de s'effondrer aussi vite qu'ils étaient montés. D'autres, désespérément figés, n'eurent pas le moindre sursaut. D'autres encore adoptèrent des trajectoires en apparences erratiques. Quelques réussites spectaculaires, comme celle de Damien Hirst, vinrent entretenir l'espoir, mais celui-ci resta fragile.

Des errements boursiers et quelques malversations de commerçants sans scrupules pourraient-ils expliquer à eux seuls l'épisode difficile que vécut le marché de l'art contemporain entre 1991 et 1998 ? Certainement pas. Comme l'a clairement montré l'analyse de François Duret-Robert, l'éclatement de la bulle spéculative n'avait pas réellement affecté la progression du marché sur le long terme. Quant aux malversations, pour douloureuses qu'elles soient pour les victimes, de multiples exemples dans bien des domaines, de l'économie à la politique, montrent qu'elles sont ordinairement rapidement couvertes du voile salvateur de l'oubli.

2. Une décennie[394] de bouleversements

Sortir, au bout de plusieurs années, de l'enlisement du marché de l'art contemporain qui avait suivi l'éclatement de la bulle spéculative dans les années 1989/1991 ne fut pas chose aisée. Il fallut pour cela, à la fin des années quatre-vingt-dix, rien de moins que l'arrivée massive sur le marché de nouveaux collectionneurs venus, pour l'essentiel, de Russie puis de Chine. La politique d'hégémonie culturelle nord-américaine y reçut un coup fatal. Des rapprochements entre design et art contemporain en furent l'une des conséquences.

Le redémarrage du marché de l'art contemporain peu avant l'an 2000 tient, pour l'essentiel, à une modification du milieu de l'art favorable à un nouvel essor de l'art contemporain. A l'affirmation de l'existence d'une scène artistique internationale,

[394] De 1998 à 2008.

conséquence des menées hégémoniques nord-américaines d'après-guerre, succède un marché déterritorialisé, fruit d'un capitalisme globalisé. Cette transformation du milieu s'explique par l'arrivée de nouveaux collectionneurs issus des BRIC[395].

Les premiers d'entre eux à s'être manifestés de façon sensible sur le marché, soit dès le début des années quatre-vingt-dix, sont les Russes. Leur émergence sur le marché international fait suite à l'élection en Russie, le 11 mars 1985, du Président Mikhail Gorbatchev. Durant les six années suivantes, soit de 1985 à 1991, celui-ci met en place une politique de restructuration de l'économie, la *perestroïka,* doublée d'un assainissement des comportements politiques, la *glasnost* (transparence). La création de petites entreprises privées, qualifiées de « coopératives[396] », est autorisée[397].

Ces réformes relancent le pays sur la voie de la prospérité économique. Elles tendent à créer les conditions d'une compatibilité avec le nouveau capitalisme déterritorialisé[398], mais le chemin à parcourir demeure immense. La Russie reste notamment fermée aux investisseurs étrangers et ce protectionnisme va perdurer durant toute la présidence de Boris Elstine, soit de 1991 à 1999. Le président Elstine privatise de grandes entreprises en échange de prêts destinés à alimenter le budget de l'Etat russe, ce qui permet à certains oligarques de s'enrichir de façon considérable en un très bref laps de temps.

Roman Abramovitch et son associé, Boris Berszovski, profitent de ce dispositif pour prendre le contrôle du géant pétrolier Sibneft. En 2005, Roman Abramovitch revend ses parts au groupe Gazprom pour treize milliards de dollars. Il investit les sommes ainsi obtenues dans le groupe sidérurgique russe Evraz, mais aussi à l'étranger, via une société d'investissements, Millhouse, qu'il crée à cet effet en Angleterre. La bienveillance nécessaire du gouvernement russe lui est acquise. Elu en tant que parlementaire à la Douma en 1999, soit l'année de l'accession de Vladimir Poutine au pouvoir, il devient, en 2000, l'un des conseillers du nouveau président et le gouverneur du district autonome de Tchoukufta.

---

[395] Brésil, Russie, Inde et Chine, devenu BRICA avec l'entrée de l'Afrique du Sud.

[396] Le terme n'a pas le même sens qu'en droit français.

[397] C'est en prenant la tête de l'une de ces « coopératives », spécialisée dans la fabrication de jouets, que le futur milliardaire Roman Abramovitch se lance dans les affaires.

[398] Au sens de la possibilité, pour les entreprises multinationales, de mise en place d'opérations associant les opérateurs les plus divers en n'importe quel endroit de la planète, au gré des opportunités du moment.

Une fois président, Vladimir Poutine place à nouveau l'économie sous la main de l'Etat. Il s'assure le contrôle de grandes entreprises russes et fait emprisonner plusieurs de ses opposants[399], si ce n'est pire[400]. Si ceux qui servent le pouvoir en place, comme Roman Abramovitch[401], bénéficient de l'attention bienveillante du gouvernement, il n'en va pas de même pour ceux que Vladimir Poutine estime pouvoir constituer une menace pour ses ambitions.

Rien de surprenant donc à ce que certains oligarques russes, s'inquiètent et pour leurs biens et pour leur vie et celle des membres de leur famille proche. Ceux d'entre eux qui se sentent les plus menacés finissent souvent par choisir le chemin de l'exil[402]. La plus grande partie d'entre eux s'installent à Londres[403], comme Roman Abramovitch[404], mais pas dans le même contexte[405]. Ils ont nom Berezovski, Khodorkovski, Deripaska, *etc*.

Certains artistes peuvent également être inquiétés par le gouvernement[406], voire par d'autres institutions telles que, par exemple, le clergé orthodoxe qui a procédé à des mises à l'index[407]. Piotr Pavlensky, dont l'engagement artistique dénonce les abus du régime[408], a ainsi été emprisonné à plusieurs reprises pour ses prises de position et notamment pour le fait d'avoir protesté contre l'emprisonnement des Pussy Riot[409].

---

399 Alexeï Navalny, avocat et militant opposé déclaré à la politique de Vladimir Poutine, par exemple.

400 L'espion Alexandre Litvinenko, par exemple, est empoisonné à l'aide de quelques grammes d'un élément hautement radioactif, le Polonium 210.

401 Qui a pris la précaution de préciser publiquement qu'il n'avait pas d'ambition politique autre que l'exercice des fonctions publiques qui ont été les siennes.

402 De la même façon que les russes blancs fuyant la révolution bolchévique étaient venus s'établir à Paris au début du vingtième siècle, de nombreux hommes d'affaires russes ont fui les exactions du communisme dans les années soixante-dix en émigrant aux USA ou en Israël. Les oligarques qui s'exilent dans les années deux mille choisissent majoritairement, pour leur part, de s'installer à Londres.

403 Des amis du pouvoir en place en Russie, comme Roman Abramovitch par exemple, y possèdent également une ou des résidences.

404 Il possède une villa à Kensigton Palace Gardens, d'une valeur approchant les cent millions de dollars, ainsi qu'un immeuble valant pas loin du double dans le quartier de Belgravia à Lowndes Square.

405 Il est également propriétaire d'une datcha dans la banlieue de Moscou à Razdory, ainsi que de l'île de la Nouvelle-Hollande à Saint-Pétersbourg, mais aussi de trois appartements dans la cinquième avenue à New York et d'un chalet à Snowmass dans le Colorado, du château de la Croë à Antibes sur la Côte d'Azur, d'une propriété de 70 hectares sur l'île de Saint-Barth dans les Caraïbes, *etc*.

406 L'entourage de Vladimir Poutine n'a apparemment que mépris pour l'art contemporain. Il encense des artistes officiels qui rassurent par leur constant souci de ne rien entreprendre qui peut troubler l'ordre établi. C'est, par exemple, le cas d'Ilia Glazounov ou de Zourab Tsereteli. Par ailleurs, le projet de musée d'Etat d'art contemporain élaboré sous le précédent régime a été suspendu. La dotation financière allouée par l'Etat à la biennale d'art contemporain de Moscou a été réduite. *Etc*.

407 *Le Journal des Arts*, n°477 du 4 au 27 avril 2017, *Russie : l'art contemporain sous le joug du pouvoir*, p. 24.

408 Il s'est, par exemple, cloué les testicules sur la place rouge et cousu les lèvres, pour protester notamment contre la censure. Il a aussi dégradé la porte de l'immeuble célèbre pour avoir abrité le quartier général des services secrets*. Etc*.

409 Les Pussy Riot, soit littéralement *« émeute de chattes »,* sont les membres d'un groupe de punk rock féministe russe créé à Moscou en 2011, qui s'est engagé, au-delà de la défense des droits des femmes en Russie, dans une opposition ouverte à Vladimir Poutine et à son affidé, Dimitri Medvedev. Ses trois activistes les plus connues, devenues célèbres par leur emprisonnement par le pouvoir, sont Ekaterina

Ceux de ces artistes qui choisissent l'exil, à la différence des oligarques, s'établissent plus volontiers à Paris. C'est ce qu'ont fait, par exemple, Oskar Rabin ; Eduard Steinberg ; Igor Shelkovski ; Vladimir Yankilevsky ; *etc.*

Les oligarques amateurs d'art contemporain et mécènes[410] ont à cœur, non seulement de se faire un nom dans la bonne société occidentale, mais aussi de soutenir leurs compatriotes en exil. Ils prennent volontiers fait et cause pour les artistes russes vivant et travaillant à Paris, ce qui génère un flot d'échange avec Londres et quelques autres endroits faisant partie de leurs lieux de villégiature ordinaires : Nice, Monaco, *etc.* Ils cherchent également à imposer l'art de leurs compatriotes à l'international. Ce patriotisme qui anime les Russes, exilés ou non, s'est manifesté récemment de façon spectaculaire.

En 2016, une quarantaine de collectionneurs et d'artistes russes, dont au premier plan la fondation Potanin, ont fait don au centre Pompidou d'une collection d'art russe « non officiel » comprenant environ 350 œuvres de 65 artistes. Le commissaire français de l'exposition *« Kollektsia ! »,* organisée au musée pour célébrer l'évènement, Nicolas Liucci-Goutnikov, s'est exprimé en ces termes sur la question de savoir pourquoi cette donation avait été effectuée à un musée français et non pas à un musée russe : « Les donateurs russes sont animés par un sentiment patriotique, par le désir – au sens le plus positif – d'obtenir pour l'art de leur pays une reconnaissance. Et je pense qu'ils ont compris que cette reconnaissance ne pouvait pas venir d'un musée national en Russie, mais de l'étranger. Ce qui a animé les donateurs russes est l'idée qu'on va faire

---

Samoutsevitch, Nadejda Tolokonnikova et Maria Alekhina. Antérieurement membre du collectif Voïna *(« guerre »),* créé en 2007 par deux étudiants en philosophie, Natalia Sokol et Oleg Vorotnikov, Nadejda Tolokonnikova avait déjà participé en 2008 à la performance *Fuck for the heir Puppy Bear !* Après s'être introduit dans le Museum d'histoire naturelle de Moscou, les membres du collectif s'y étaient déshabillés avant de se filmer en train d'avoir des relations sexuelles en groupe, l'action étant censée constituer une protestation artistique contre l'élection de Dimitri Medvedev à la Présidence. C'est pour protester contre la candidature aux mêmes fonctions de Vladimir Poutine que les Pussy Riot, quatre années plus tard, mettent en scène une *« prière punk »* dans une église orthodoxe, s'attirant ainsi et les foudres du pouvoir et celles des religieux. Le 17 août 2012, les trois activistes sont condamnés, pour vandalisme et incitation à la haine religieuse, à deux années de détention en camp de travail. Ekaterina Samoutsevitch est libérée en septembre 2012 et ses deux camarades en décembre 2013. Sur le plan artistique, elles se réclament du plasticien russe Oleg kulik, célèbre pour s'être fait filmé, nu et tenu en laisse, marchant à quatre pattes, lors de l'exposition *Interpol* de Stockholm de 1996, la performance étant censée dénoncer, par l'adoption d'une posture de chien, l'oppression de l'Etat russe ravalant l'artiste au rang d'animal. Une filiation plus ancienne pourrait être recherchée avec les actionnistes viennois et notamment Günter Brus.

[410] Leonid Mikhelson, l'un des hommes les plus riches de Russie, a financé la construction du centre d'art GES-2 à Moscou, conçu par Renzo Piano, Igor et Stella Kesaeva. Le collectionneur et oligarque Vladimir Olegovitch Potanine a acheté en 2002 pour un million de dollars une variation de Carré noir sur fond blanc (une des 4 versions) de Malevitch pour en faire don au musée de l'Hermitage de Saint-Pétersbourg, dont il préside le Conseil du parrainage. *Etc.*

reconnaître cet art contemporain russe pas seulement dans notre pays, mais aussi ailleurs »[411].

Ce faisant, les promoteurs de l'art russe contemporain prennent frontalement le contre-pied de la politique d'hégémonie culturelle nord-américaine qui a régné sans partage en Europe pendant cinquante ans. Le soutien qu'ils offrent aux artistes du *Sots Art*, notamment, contribue très fortement, volontairement ou non, à porter le dernier *staggering blow*[412] à cet édifice déjà bien fragilisé. Bien que son acte de naissance remonte aux années soixante-dix, le *Sots Art* donne encore sa pleine mesure vingt ans plus tard. Ses artistes se sont appropriés les codes du *Pop Art,* mais ce pour les détourner. Alors que le *Pop Art* dialogue avec la société de consommation, le *Sots Art* prend ses distances avec l'idéologie soviétique et ses réalisations.

Il le fait de multiples manières et parfois de façon très subtile, comme en témoigne, par exemple, l'examen de certaines œuvres données en 2016 au centre Pompidou. Si *Je respire et j'entends,* photographie de 1985 d'Andreï Monastryrsky qui montre un homme assis écouteurs aux oreilles, constitue une critique à peine masquée de la censure régnant en URSS, *Sputnik,* peinture de 1988 de la série *Cosmos* de Dmitri Gutov semble célébrer l'épopée spatiale russe, mais ce tout en posant l'air de rien la question de l'utilité de la course à l'espace.

L'évolution de la *doxa* ouvre également des brèches dans lesquelles peuvent s'engouffrer les artistes sans craindre pour autant de s'assurer les foudres du pouvoir. Il en va ainsi, par exemple, de la militarisation extrême du pouvoir, aujourd'hui en grande partie passée de mode. C'est ce qu'a fait en 1996 Boris Orlov, en se moquant ouvertement de l'attirance de la *nomenklatura* pour les décorations avec son *Buste dans le style de Rastrelli* à la poitrine en bronze couverte de médaille.

Le gouvernement russe s'est défié dès l'origine de cette contestation. Il redoutait que celle-ci ne s'étende à son propre régime, ce qui s'est effectivement produit. Par exemple, de l'œuvre de 2005, *Policiers s'embrassant,* du collectif d'artistes sibériens Blue Noses, fondé en 1999 par Viacheslav Mizin et Alexandre Shaburov. Alors qu'il était prévu que

---

[411] Siegfried Forster, *Kollektsia ! L'art russe contemporain « non officiel »* au Centre Pompidou, entretien avec Nicolas Liucci-Goutnikov, RFI, publié le 28/11/2016.
[412] Soit littéralement un « coups de boutoir ».

celle-ci soit présentée au public parisien à la Maison rouge, dans le cadre de l'exposition de 2007-2008 intitulée *Sots Art (l'art contestataire),* il s'est opposé à sa sortie du territoire russe. La contestation demeure donc difficile sur le sol national, ce qui explique que de nombreux artistes aient choisi l'exil.

Figure 14 - The Blue Noses, *Era of Mercy*, 2005.

Une seconde vague de collectionneurs nouveaux venus à l'international est entrée en scène dans les années quatre-vingt-dix. Composée d'asiatiques, elle se structure très majoritairement autour de collectionneurs chinois[413]. C'est la disparition de Mao Tsé-Toung (ou Mao Zedong) qui est à la source de la transformation de la Chine. Lorsque le « Grand timonier » meurt le 9 septembre 1976, la « Bande des Quatre », soit sa veuve et trois de ses proches, tentent de lui succéder. Arrêtés un mois plus tard, ils sont remplacés au pouvoir par Deng Xiaoping. Celui-ci débute l'ère des réformes en lançant les « Quatre Modernisations »[414].

Les terres agricoles, qui avaient fait l'objet d'une collectivisation, sont, en partie, rendues aux paysans. Le secteur industriel est décentralisé et ouvert aux capitaux étrangers sur des bases économiques qui se rapprochent de celles du capitalisme. La production, le revenu par habitant, le niveau d'éducation et l'espérance de vie croissent dans des proportions importantes. Les échanges commerciaux augmentent et le marché chinois

[413]Arrivés en nombre, ils sont toujours, à ce jour, des acteurs marquants du marché.

[414] Qui concernent les domaines de : l'agriculture, l'industrie, la science et les technologies, la défense nationale.

commence à s'ouvrir aux produits étrangers. L'édification de fortunes privées se dessine.

Des manifestations étudiantes réclament plus de liberté en 1983, 1985, 1986, 1987 et 1989. La *glasnost* menée en Russie est prise en exemple par les intellectuels, étudiants et professeurs compris. Ils réclament une nouvelle modernisation visant à l'introduction en Chine du multipartisme et de la démocratie. A l'intérieur du parti communiste chinois, deux lignes s'affrontent. Les réformistes, conduits par Deng Xiaoping, veulent ouvrir plus grand la porte au capitalisme. Les traditionalistes, inspirés par l'économiste Chen Yun, veulent au contraire la refermer.

La seconde partie des années quatre-vingt voit l'économie chinoise marquer le pas. L'inflation s'accélère et le chômage augmente. Les ouvriers, inquiets, réclament un retour à l'ancien système. A l'opposé, les intellectuels insistent pour une accélération des réformes. Le parti communiste chinois, divisé, tergiverse. Le réformiste Hu Yaobang, ancien secrétaire général du Parti limogé en 1987, meurt le 15 avril 1989. Confrontés à des manifestations spontanées qui réclament, un peu partout dans le pays, sa réhabilitation, le gouvernement annonce la tenue de funérailles nationales pour le 22 avril.

Les 16 et 17 avril de nouvelles manifestations non autorisées ont lieu, notamment place Tian'anmen à Pékin. Elles ne rassemblent encore que quelques milliers de personnes. Le 18, après un *sit-in* devant le Grand Palais du Peuple[415], quelques centaines d'étudiants tentent, en vain, de pénétrer dans la résidence du gouvernement, au Zhongnanhai. La police les repousse avec fermeté. Dans la nuit du 21 au 22, cent mille étudiants envahissent la place Tian'anmen. La police ferme les issues. Le lendemain, les étudiants se dispersent sans heurts.

Le 26, une grande manifestation réunissant plus de cinquante mille personnes se déroule à Pékin, malgré son interdiction. Des ouvriers se mêlent aux étudiants. Début mai, le mouvement commence à s'étendre à d'autres grandes villes chinoises : Chongqing, Shanghai, Urumqi, *etc.* Le 12 mai, un petit groupe d'étudiants entame une grève de la faim illimitée sur la place Tian'anmen. Très vite, ils sont plus d'une centaine.

[415] Equivalent de l'Assemblée nationale française.

La population les soutient. A partir du 15 mai, des manifestations réunissant plusieurs centaines de milliers de personnes ont lieu, presque tous les jours, à Pékin.

Le 19, le gouvernement proclame la loi martiale. Des soldats de la 38ème armée, en charge de la défense de Pékin, prennent position autour de la capitale. Les étudiants dressent des barricades. Dans la nuit du 3 au 4 juin, les soldats entrent dans la ville, tirant à vue sur tous ceux qui s'opposent à leur avancée. Place Tian'anmen les chars écrasent les manifestants[416].

Une chape de plomb s'abat sur le pays[417]. Une purge est lancée. Les médias sont « recadrés ». Les arrestations et les « disparitions » se multiplient. *Etc.* Officiellement, les réformes sont abandonnées. L'ouverture au capitalisme ne disparait toutefois pas. Elle se fait seulement moins visible, mais, dans l'ombre, des fortunes privées continuent à s'édifier et des empires industriels se constituent. Hong Kong, encore alors sous protectorat britannique[418], est la fenêtre ouverte par laquelle s'engouffre le vent de l'économie de marché. Dès 1973, Sotheby's y a ouvert une salle des ventes aux enchères publiques. En 1990, la maison de vente s'installe à Pékin, tout comme sa rivale, Christie's[419].

A Hong Kong même, s'est créée une maison de vente aux enchères chinoise, Poly Auction, qui a pris la tête du marché des ventes aux enchères publiques en Chine[420]. Les grands galeristes ne sont pas demeurés en reste. Le français Emmanuel Perrotin, par exemple, déjà implanté à Paris et à New York, a ouvert une galerie à Hong Kong[421]. De nouveaux grands collectionneurs, d'origine chinoise, s'y font connaître. Ils ne vont pas tarder à paraître sur la scène internationale. Le premier d'entre eux a nom Greg Liu. Ils soutiennent les artistes chinois et, notamment, le plus coté d'entre eux, Zhang Xiaogang.

Entre 2007 et 2008, 25 œuvres de Zhang Xiaogang ont dépassé le million de dollars. Le record, avec 6 millions de dollars, revient à *Big family n°3*[422], acquise en 2008 chez

---

416 Il y aurait eu selon les différents bilans, entre 3000 et 10 000 victimes.
417 Les événements sont toujours un tabou dans le pays et ne figurent pas dans les livres d'histoire chinois.
418 Elle ne sera rétrocédée à la Chine qu'en 1997 (et Macao et 1999).
419 Saspartas F., *Hong Kong, une montagne d'art*, Le Figaro.fr, publié le 31/05/2013 à 12h58, mis à jour le 31/05/2013.
420 En 2014, elle est entrée en bourse à Londres et à New York.
421 Il est aujourd'hui également présent à Tokyo (Japon) et à Séoul (Corée du Sud).
422 Hst., 179 x 229 cm, 1995.

Sotheby's, à Hong Kong, par Greg Liu. Pour atteindre 12,1 millions de dollars, chez Sotheby's Honk Kong en 2014. L'œuvre, réalisée en 1995, appartient à la série *Bloodline*[423] débutée par l'artiste en 1993, série qui renvoie à des questions identitaires auxquelles les collectionneurs chinois sont particulièrement sensibles. *Big family n°3* fait référence à l'histoire de la chine maoïste et à la politique de l'enfant unique.

Figure 15 - Zhang Xiaogang, *Big family n°3*, 1995.

La toile représente un couple posant avec son enfant. Si la composition et la pose des personnages, comme leurs costumes, renvoient aux photographies de famille imposées par la Révolution culturelle chinoise, la tonalité grise de l'ensemble évoque la pression que la surveillance du Parti faisait peser sur les citoyens. Ultime clin d'œil, qui tourne, l'air de rien, le passé en dérision, l'enfant, vêtu de l'uniforme vert, porte au bras le petit brassard de la Garde rouge. De ce point rouge qui focalise le regard, l'œil saute à la lumière rose qui baigne le visage de sa mère et qui lui fait écho. Là réside la promesse d'un avenir meilleur, celle qui fait de l'œuvre un manifeste pour le progrès social !

Considérée d'emblée comme l'une des œuvres les plus importantes de la série, sinon la pièce maîtresse de celle-ci, *Big family n°3* évoque aussi une icône de l'Amérique, *American Gothic* peint en 1930 par Grant Wood. Le tableau du peintre réaliste américain rendait hommage aux pionniers qui ont fait l'Amérique, tout en soulignant l'isolement dans lequel vivaient recluses certaines communautés nord-américaines dans cette

[423] Que l'on peut traduire par « lignée » ou « lien de sang ».

période extrêmement difficile de l'après crise de 1929. Il était plus le constat d'une grandeur passée et d'une dignité sauvegardée qu'une promesse d'avenir.

Big family n°3 tranche avec le réalisme américain, comme avec le réalisme soviétique de l'art officiel. La toile se démarque également de l'art officiel chinois, mais ce en le tournant en dérision sans l'affronter frontalement. Elle ne renie pas le passé, mais passe sur celui-ci pour construire l'avenir. Ce faisant, elle entend bien dépasser l'art occidental, à la fois dans la forme d'adhésion à la société de consommation que promouvait l'Ecole de New York et dans sa dimension réaliste, moins médiatisée, mais non moins importante.

Rien d'étonnant donc à ce que de telles œuvres aient balayé ce qui subsistait encore de la politique d'hégémonie culturelle nord-américaine ! Particularisme notable, l'œuvre n'a manifestement pas été acquise pour prendre place dans une collection visant à la durée ou même pour figurer à la place d'honneur dans un intérieur. Son achat semble relever à la fois d'une démarche patriotique et d'une volonté de lucre. Transférée dans un entrepôt sécurisé dès la fin de la vente, elle n'en est jusqu'ici sortie que pour participer à titre de prêt à des expositions à Copenhague et Tel-Aviv, opérations destinées à accroître sa notoriété et donc à lui conférer une plus grande valeur marchande.

L'acheteur a même avoué, quelque peu naïvement, quelques mois après l'acquisition, ne pas avoir eu la curiosité d'examiner l'œuvre de visu, celle-ci étant demeurée à l'abri dans son emballage de transport. Il faut y voir la démonstration du fait que ces nouveaux collectionneurs, dont l'initiation à l'esthétique demeure encore sans doute en grande partie à faire, sont, pour l'instant, mus par des motivations particulières, telles que la recherche de notoriété, le patriotisme culturel, le désir de réaliser des plus-values conséquentes, *etc.* Avec le temps, d'autres ambitions leur viendront et *Big family n°3,* probable icône en devenir d'une Chine de la réussite sociale, finira bien par sortir définitivement de son entrepôt de stockage et de sa (très) relative obscurité.

Si la Russie et la Chine ont vu naître sur leur sol un noyau de collectionneur suffisamment important pour peser de manière décisive sur le marché, il n'en a pas été de même à ce jour, au sein des BRICA, du Brésil, de l'Inde et de l'Afrique du Sud. La situation du Brésil est particulière du fait de l'ancienneté de son intérêt pour l'art

contemporain. La création dans l'immédiate après-guerre[424] de la Biennale d'art contemporain de Sao Paulo, longtemps troisième événement d'art contemporain au monde[425], en témoigne. Du fait de cet intérêt précoce pour l'art contemporain, le Brésil s'est trouvé associé à la plupart des grands débats nés de la création de la scène artistique internationale dans le cadre de la politique d'hégémonie culturelle nord-américaine.

De grandes expositions s'y tiennent[426]. Quelques grands collectionneurs[427] s'y signalent à l'attention du monde. Mais l'essentiel de la population vit aujourd'hui une crise économique de très grande ampleur, provoquée par la corruption des élites, y compris au plus haut niveau de l'Etat[428]. C'est ce qui explique sans doute que malgré la présence de longue date d'un petit noyau de collectionneurs et d'artistes, le marché de l'art contemporain ne parvient pas vraiment à y décoller pour l'instant. Il stagne à un niveau qui n'a jamais dépassé 0,1% du marché mondial. Il en va de même de l'Inde et de l'Afrique du Sud, qui se signalent à l'attention du monde par l'existence au sein de leurs populations respectives de quelques grands collectionneurs ou artistes, mais qui ne possèdent à ce jour qu'un marché de l'art contemporain balbutiant.

Un autre ensemble d'acteurs s'est montré très actif sur le marché international de l'art au cours des quinze dernières années. Il s'agit de membres de familles royales de pays du Golfe, et notamment du Qatar et des Emirats Arabe unis. Ces acheteurs constituent un cas à part dans la mesure où leur intérêt pour l'art puise sa source première dans un choix politique éclairé visant à faire de la culture et de l'éducation[429] l'une des ressources qui assureront la richesse de leurs pays lorsque la manne pétrolière, qui en fait actuellement des nations financièrement privilégiées, sera tarie.

---

[424] 1951.

[425] Après la Biennale de Venise et la Documenta de Kassel.

[426] A l'image par exemple, en 2011, de l'exposition de Mauritz Cornelis Esher au Centre Culturel Banco do Brasil (CCBB) de Rio de Janeiro, qui a accueilli au total quasiment 1,2 millions de visiteurs. L'entrée étant gratuite.

[427] C'est par exemple le cas de l'industriel et exploitant minier Bernardo Paz, qui a ouvert à Brumhadino dans l'Etat de Belo Horizonte, un centre d'art contemporain, Inhotim, qui présente, dans un parc de 35 hectares, des œuvres monumentales d'artistes brésiliens ou plus largement sud américain, Tunga, Cildo Meireles, Vik Muniz, Hélio Oiticica, Adriana Varejao, *Etc.* , mais aussi occidentaux comme Olafur Eliasson, Matthew Barney, Paul Mc Carthy, Giuseppe Penone, Chris Burden, *etc*.

[428] La présidente Dilma Roussef a été contrainte de démissionner et l'ancien président Lulla, mis en cause, à fait l'objet d'une condamnation par les tribunaux.

[429] Avec le tourisme et les investissements boursiers, industriels et immobiliers en Occident. En une décennie, le Qatar aura investi plusieurs milliards de dollars en achats immobiliers sur le sol britannique. Des investisseurs qataris ont notamment financé le Shard London Bridge. Réalisée par l'architecte Renzo Piano, la tour de verre de 1,8 milliards d'euros, concentre bureaux et appartements de luxe.

A Doha, capitale du Qatar, des musées et équipements culturels remarquables ont surgi du sol, alors même que le pays reste fermé, pour l'instant, à toute forme de liberté d'expression. Ieoh Ming Pei y a notamment construit un musée d'Art islamique. La famille royale Al Thani du Qatar, avec l'aide de conseillers spécialisés dans le marché de l'art a, par ailleurs, investi dans des œuvres occidentales de premier plan. Le premier de ces achats particulièrement marquants a porté sur *Les joueurs de cartes* de Paul Cézanne. Le tableau a été acheté en 2012 pour la somme de 250 millions de dollars[430] à l'armateur grec Georges Embericos, magnat des transports maritimes[431].

Figure 16 - Paul Cézanne, *Les joueurs de cartes*, 1892-1895.

Un autre achat de la famille royale du Qatar a défrayé la chronique. Il porte sur la toile peinte en 1892 à Tahiti par Paul Gauguin, figurant deux adolescentes sur fond d'île paradisiaque*, Nafea faa ipoipo*[432]. L'existence de cette vente, réalisée secrètement, n'a été dévoilée qu'après coup. La rumeur évoquait un prix de vente de 300 millions de dollars[433], ce qui en aurait fait la plus importante transaction jamais réalisée. Une

[430] 191,5 millions d'euros.

[431] L'artiste a traité ce thème à cinq reprises, les quatre autres pièces étant conservées au Musée d'Orsay, à la galerie Courtaud de Londres, au Metropolitan Museum of Art de New York et à la fondation Barnes de Philadelphie.

[432] *Quand te maries-tu ?*

[433] 265 millions d'euros.

information récente[434], plus surement établie, fait état d'un montant plus raisonnable, même s'il reste considérable, soit 210 millions de dollars[435].

Cézanne et Gauguin sont, non seulement des peintres de premier plan, mais également, en termes de capacité à attirer des visiteurs dans un établissement ouvert au public, des valeurs sûres qui font se déplacer les foules et pas seulement les amateurs d'art. Il est donc logique que leurs œuvres soient recherchées dans le cadre de la constitution de collections muséales. Au-delà de ces achats, attendus sinon convenus, d'œuvres d'artistes morts depuis longtemps et adoubés par les plus grands musées, qu'en est-il de l'art contemporain dans les pays du Golfe persique ?

Il est aujourd'hui, en grande partie du moins, l'apanage d'Occidentaux expatriés et de femmes de la caste au pouvoir. C'est ce qui explique que la princesse Sheikha al-Mayassa, généralement considérée comme un exemple en matière d'émancipation de la femme au Moyen-Orient, ait pu être qualifiée de plus important acheteur au monde d'art moderne et contemporain. La princesse qatarie dépense, en effet, une grande partie du milliard par an qui lui est attribué par le chef de la famille royale, autant en achat d'œuvres d'art, qu'en soutien à des expositions d'envergure.

Le Qatar Museums Authority a par exemple, grâce à son soutien financier, accueilli, du 20 janvier au 1er juin 2012, la première exposition au Moyen-Orient des œuvres de Louise Bourgeois[436] : *Conscious and Unconscious*. Le mécénat de Sheikha Al Mayassa ne se limite pas à des actions ciblées sur son pays. Il vise également, dans le contexte d'internationalisation de l'art, à créer des liens avec d'autres pays et des institutions culturelles étrangères et notamment européennes. C'est ce qui explique, par exemple, que l'exposition *Ego* de l'artiste japonais Takashi Murakami, financée par la princesse, ait été présentée en premier lieu, en 2010, à Versailles en France, avant d'être accueillie aux Émirats du 9 mars au 24 juin 2012.

L'opération, inscrite dans le cadre du développement des relations entre les Emirats Arabes Unis et la France, a permis à un établissement culturel local de nouer des liens

---

[434] 2017.

[435] Ces hésitations témoignent de la difficulté à réunir des informations fiables sur les transactions de gré à gré, qui sont, du même coup, généralement non prises en compte lors de l'établissement de statistiques sur le marché de l'art.

[436] (1911-1910).

avec l'une des institutions culturelles les plus connues au monde, soit l'Etablissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles. Les organisateurs de l'événement ont, bien évidemment, joué sur la notoriété de l'acteur français de ce partenariat pour attirer des visiteurs lors de la présentation de l'exposition aux Emirats. De telles actions relèvent d'une approche stratégique globale de la question. Volonté politique d'anticiper sur les ressources à venir des pays et souci féminin de s'affirmer dans un environnement sexiste figurent donc parmi les principaux moteurs du développement actuel du marché de l'art dans le golfe persique.

Des motivations circonstancielles aussi particulières peuvent-elles suffire à créer un marché de l'art, notamment contemporain, pérenne ? La question mérite d'être posée. Sur le plan touristique, les grandes institutions culturelles en cours de création devraient attirer des millions de visiteurs grâce au pôle bicéphale constitué par Dubaï[437] et Abu Dhabi. Abu Dhabi, capitale des Emirats Arabes Unis, promet de devenir une destination phare pour les touristes intéressés par l'art[438], du moins en ce qui concerne l'Asie, avec l'ouverture de pas moins de quatre musées construits[439] par de grands noms de l'architecture mondiale : le Louvre Abu Dhabi réalisé par Jean Nouvel ; un centre culturel des arts vivants[440] œuvre de Zaha Hadid[441] ; le musée Guggenheim d'Abu Dhabi construit par Frank Gehry ; et un musée de la mer[442] conçu par Tadao Ando.

---

[437] 14 millions de visiteurs attendus en 2016 à Dubaï, 25 millions espérés pour l'exposition universelle de 2020.

[438] A la nuance près que, même avec tout l'argent du monde, il est aujourd'hui totalement impossible, ne serait que faute d'œuvres en circulation, de constituer des collections telles que celles du musée du Louvre ou du British Museum. Les nouveaux musées du Golfe persique pourront satisfaire la curiosité de touristes simplement intéressés par une incursion ponctuelle dans le monde de l'art. Les amateurs d'art continueront à ambitionner de fréquenter les musées du monde entier et, notamment, ceux de l'Ancien Monde.

[439] Dans l'*« île des félicités »* (saadiyat).

[440] En forme de tête de serpent.

[441] Architecte d'origine irakienne décédée en 2016.

[442] En partie immergé.

Figure 17- Jean Nouvel, *Louvre Abu Dhabi*, 2006-2017.

Une forme de concurrence dans la démesure s'est même, un temps, exercée entre Etats voisins. Lorsque le Qatar a annoncé l'érection d'une tour de 1000 mètres de hauteur, soit plus que les 829 mètres de haut de la Burj Khalifa de Dubaï, l'émirat s'est empressé de lancer le projet d'une nouvelle tour pour Dubaï, de 1200 mètres de hauteur, dont la réalisation a été confiée à l'architecte espagnol Santiago Calatrava. Quelques mois plus tôt, au printemps 2016, la ville s'était fait remarquer par une « première », la construction en dix-sept jours d'un musée du futur entièrement imprimé en 3D. Fin 2016, Dubaï a inauguré son opéra de deux mille places, en forme de boutre[443], qui concurrence désormais celui de Mascate, la capitale du sultanat d'Omar voisin. En 2020, la ville accueillera la prochaine exposition universelle. *Etc.*

La chute des cours du pétrole d'environ 50 %, en diminuant les ressources des familles régnantes, est venue mettre un terme à ces excès. Elle a douché l'enthousiasme des investisseurs étrangers, mis quasiment à l'arrêt l'élaboration de nouveaux projets et entraîné des retards dans l'achèvement de certains grands chantiers en cours. L'ouverture du Louvre Abou Dhabi, annoncée pour 2016, a ainsi été reportée à plusieurs

[443] Bateau traditionnel.

reprises[444]. L'ouverture du musée Guggenheim d'Abou Dhabi a été repoussée de cinq ans[445]. *Etc.*

Au-delà du tourisme, les bases nécessaires à l'émergence d'un marché de l'art vivace paraissaient être en place à Dubaï dès le milieu des années deux mille. Christie's y avait réalisé sa première vente en 2006 et celle-ci avait été une réussite[446] avec 53 records établis pour des œuvres d'artistes modernes et contemporains[447]. Avec Art Fair Dubaï, créée en 2007[448], la ville s'était dotée d'une grande foire d'art contemporain. En 2008, c'est la maison de vente aux enchères publiques Bonham's qui s'était implantée sur place. Les galeristes avaient suivi. Les conditions de création d'un marché de l'art contemporain prospère paraissaient donc réunies dans la zone et notamment à Dubaï.

Reste que ces conditions sont nécessaires, mais pas suffisantes pour qu'émerge véritablement un marché de l'art contemporain actif. L'exemple du Brésil ne peut, sur ce point, qu'inciter à la prudence. Qu'en a-t-il été au Moyen-Orient ? Entre 2006 et 2016, soit sur une période d'environ une dizaine d'années, environ soixante-dix galeries d'art ou boutiques dédiées au design ont ouvert leurs portes à Dubaï. Celles qui se consacrent aux œuvres et objets d'art traditionnels se sont, pour la plupart, regroupées dans le quartier du centre financier. Celles qui sont tournées vers l'art contemporain sont, pour l'essentiel, installées sur l'avenue Alserkai, dans le quartier d'Al Quoz.

Selon la galeriste Isabelle van den Eynde, deux périodes se seraient succédées : « D'abord l'effervescence spéculative sur l'art contemporain, brisée par la crise financière de 2008 qui a calmé la folie locale et assaini le secteur[449]. Puis l'installation de Christie's et le lancement d'Art Fair ont déclenché un dynamisme local très excitant. Tout est à construire » [450]. Cet optimisme est partagé par Sybel Vazquez, de la galerie Third line[451] : « Cette prolifération (de galeries et d'établissements culturels), signe

---

[444] Elle a finalement eu lieu en 2017.

[445] Benhamou Judith, *Dubaï : espoirs et désespoir d'un marché de l'art au Moyen Orient*, *Les Echos*, 19 janvier 2016, 16 heures 23.

[446] Avec, pour l'année, un montant d'adjudications global d'environ 8,5 millions de dollars et 87 % de lots vendus.

[447] Des collectionneurs indiens y avaient notamment acquis, pour plus de 900 000 dollars, soit environ dix fois l'estimation, une œuvre de 1979 de Rameshwar Brooka, *Numbers,* ainsi que, pour 330 000 dollars environ, soit plus de deux fois son estimation, une œuvre de la même année de Syed Haider Raza, *Sourya.*

[448] La primauté revient à l'émirat de Sharjat, qui organise une biennale d'art contemporain depuis 1993.

[449] Entre 2008 et 2009, le produit des ventes de Christie's à Dubaï avait chuté de 79 %.

[450] Raspiengeas Jean Claude, *Dubaï, la ruée vers l'art, La Croix*, publié le 3 janvier 2017.

[451] Spécialisée dans l'art du Moyen Orient.

d'une ville entreprenante qui bouge très vite, marque le début de son décollage culturel ».

Malgré l'ouverture, de bon augure, d'un bureau de Sotheby's à Dubaï à l'automne de 2016, le français Guillaume Cuiry, de la Galerie nationale, est plus réservé quant à l'imminence du « décollage du marché » : « La demande vient surtout des européens expatriés qui disposent d'excellents salaires. Ils ne paient ni impôts, ni TVA et ont tendance maintenant à rester plus longtemps. La troisième génération de dubaïotes voyage beaucoup, étudie à l'étranger. Ses goûts évoluent, mais on voudrait qu'elle rattrape trois siècles d'histoire de l'art en quinze ans. Laissons le temps au temps »[452].

En janvier 2016, la journaliste française spécialiste du marché de l'art, Judith Benhamou, écrivait : « Manifestement, l'auditoire local de l'art a, selon tous les témoignages, besoin d'un renouvellement pour permettre un développement du négoce de l'art »[453]. Deux mois plus tard, Roxana Azimi, autre journaliste écrivant sur le marché de l'art, affirmait, à propos des dix ans de la création de la foire Art Fair Dubaï, que le succès de celle-ci était « à relativiser ». Elle précisait que, si la fréquentation de la foire avait progressé, passant de 8 000 visiteurs en 2008 à 26 000 visiteurs en 2015, il n'en allait pas de même des ventes, deux galeristes parisiens, Nathalie Obadia et Chantal Crousel étant même allées jusqu'à « jeter l'éponge » en renonçant à participer à l'événement[454].

Kourosh Nouri, de la galerie Carbon 12 à Dubaï, avouait, toujours en 2016, qu'« il y avait une décélération du marché depuis 2010 ». William Lawrie concédait la même année que « la coalition des ventes de Christie's et de la foire Art Dubaï a donné naissance à quelque chose qui ressemble à une scène régionale[455] ». C'est également le caractère régional de cette scène artistique moyen-orientale qui frappait, l'année suivante, Guillaume Roignot[456]. A ce jour, il n'y a donc pas aux Emirats Arabes Unis d'explosion du marché de l'art contemporain. Même s'ils progressent, les volumes financiers globaux en jeu demeurent faibles par rapport au marché mondial[457]. Il se développe en revanche

---

[452] Raspiengeas Jean Claude, *op.cit.*

[453] Benhamou Judith, *op.cit.*

[454] Azimi Roxana, *Dubaï, scène régionale du marché de l'art, Le Monde*, Economie, 15 mars 2016.

[455] *Ibid.*

[456] Roignot G., Dubaï, *nouvelle place régionale du marché de l'art*, Luxus-plus, 30 mars 2017.

[457] Pour relativiser les choses, on peut, par exemple, relever que les excellents résultats financiers de Christie's à Dubaï pour sa première année dans l'émirat (2006) représentent moins du dixième du chiffre d'affaires du seul artiste entrepreneur Jeff Koons pour la même période.

rapidement sur place une scène artistique régionale portée par les achats d'expatriés, ainsi que par ceux de collectionneurs locaux, indiens, pakistanais, *etc.*

Ce marché en développement profite sans surprise à des artistes du Moyen-Orient. C'est le cas notamment de Farhad Moshiri, né à Shiraz en Iran sous le régime du Shah, c'est-à-dire à l'époque de la plus forte occidentalisation du pays. En 2003, il fit sensation, lors de la sixième Biennale de Sharjah, avec l'installation *Golden Love super Deluxe*, une vitrine dans laquelle des objets les plus divers – balles de fusils, téléphones portables, angelots ou figurines de Walt Disney, étaient recouverts d'une fine couche d'or… transformation ironique d'objets populaires, guerriers ou technologiques en icônes précieuses.

En avril 2006, lors de sa première vente à Dubaï, Christie's avait mis aux enchères une toile de l'artiste représentant une vue satellite de l'Iran. Celle-ci fut adjugée 40 000 dollars, soit le quadruple d'une estimation que certains avaient jugé très optimiste. Suivant en cela une courbe ascendante vertigineuse, la cote de l'artiste a atteint 900 000 dollars chez Bonhams Dubaï, en mars 2008 avec *Eshgh* (*Love*). La même année, le plus connu des sculpteurs iraniens, Parviz Tanavoli, obtenait chez Christie's 2,5 millions de dollars, soit quatre fois l'estimation haute, pour *The Wall* (Oh Persepolis), une pièce unique en bronze, en forme de stèle, réalisée en 1975.

La réussite de quelques-uns ne doit toutefois pas faire illusion. La situation des artistes contemporains iraniens n'est guère différente, sur le plan de la difficulté à percer, de celle de la plupart des artistes dans le monde. Ici ou là, le marché de l'art contemporain se développe et de nouveaux artistes locaux tentent de se faire une place. Ceux qui y parviennent demeurent, pour l'instant, des exceptions. En Chine, ce sont en revanche des cohortes d'artistes qui paraissent se lever aujourd'hui pour répondre aux attentes de légions de nouveaux collectionneurs et cela semble bien en passe de peser en profondeur sur le marché de l'art contemporain.

3. 2008 : un probable changement de centre de gravité du marché

De la même façon que l'immédiate après-guerre avait vu le centre de gravité du marché de l'art se déplacer de la vieille Europe et tout spécialement de Paris à l'Amérique triomphante, notamment incarnée par la place de New York, les six premiers mois de l'année 2009 auront vu le centre de gravité du marché de l'art, dans lequel l'art contemporain occupe une place croissante au détriment de l'art ancien, basculer de l'Occident à l'Orient. Cette évolution aura été facilitée par la formation et l'éclatement, en 2008, d'une nouvelle bulle spéculative se différenciant notamment de la précédente par le fait d'être centré sur le marché de l'art contemporain.

C'est à nouveau un mouvement vers le marché de l'art d'investisseurs échaudés par les marchés financiers, qui va provoquer, en 2008, l'apparition d'une bulle sur le marché de l'art, bulle qui ne tardera pas à éclater. Cette seconde bulle du marché de l'art se distingue de la précédente, soit celle de 1987-1991, par le fait qu'elle affecte tout particulièrement l'art contemporain. Elle s'en rapproche par le fait que l'élément déclencheur en a été, là encore, l'éclatement d'une bulle boursière.

A la source de cette bulle boursière se trouve, en bonne part, l'avidité de spéculateurs et de banquiers qui, pour entretenir la hausse du marché de l'immobilier, n'ont pas hésité à accorder des crédits hypothécaires à des emprunteurs peu solvables, les *« subprimes »,* puis à refinancer ces crédits par de nouveaux emprunts, créant ainsi des produits financiers toxiques. La multiplication, la surévaluation et la financiarisation abusive de ces produits bancaires vont mettre en difficulté de nombreux établissements bancaires, ce qui va provoquer l'éclatement de la bulle.

Les marchés d'actions, ainsi que les marchés des matières premières et de l'énergie vont se laisser entrainer sur cette pente dangereuse. Le phénomène débute, comme à l'ordinaire, par une période d'euphorie déraisonnable. Le baril de pétrole, qui était à 85 dollars environ à la bourse de New York en octobre 2007, dépasse 140 dollars en juillet 2008, soit à peine dix mois plus tard et la quasi-totalité des économistes prédisent qu'il ne redescendra jamais en dessous de cent dollars[458]. La bourse est au plus haut. Sur le

[458] Il est, en 2017, aux alentours de 50 dollars, ce qui témoigne de la fiabilité toute relative de nombre de prévisions économiques.

marché parisien, l'indice du CAC 40 a atteint les 5634 points et le seuil des 6000 points semble pouvoir être franchi dans un proche avenir.

C'est, en fait, un scénario tout autre qui va se mettre en place en quelques semaines, à la suite d'un ralentissement de l'économie mondiale. Cette baisse de la croissance mondiale fait chuter l'économie américaine dans le rouge. Ces difficultés rejaillissent en bout de course sur les américains de la classe moyenne. Elles placent de nombreux acquéreurs immobiliers dans l'impossibilité de rembourser leurs prêts. Saisis, les immeubles, lorsqu'ils ne sont pas rachetés par les banques, sont vendus à vil prix aux enchères.

Dans les villes les plus touchées, certaines rues se retrouvent avec 30 à 60 % de maisons vides, créant ainsi de véritables « quartiers fantômes ». Les prix de l'immobilier s'effondrent, entraînant dans leur sillage les cours de la bourse. A New York, l'indice Dow Jones se déprécie de 21 % en quelques semaines. A Paris, le CAC 40, s'effondre, passant de plus de 5600 points à 4200 points environ.

Comme en 1991, une part de l'argent investi à titre spéculatif sur les marchés de la bourse et de l'immobilier se reporte sur le marché de l'art et spécificité propre à cette seconde bulle, plus spécialement sur le marché de l'art contemporain. Les prix s'y envolent en conséquence. Autre particularité de cette nouvelle bulle par rapport à la précédente, elle se forme en quelques mois et non en quelques années. Elle est aidée en cela par le fait que l'envolée des prix de l'art contemporain peut apparaître comme spectaculaire lorsqu'on la rapporte aux plus bas atteints lors de l'éclatement de la précédente bulle[459]. Entre 1989 et 2007, les prix de l'art contemporain aux Etats-Unis ont, en effet, progressé en moyenne, de 88 %[460].

C'est en septembre 2008 que se produit le réajustement sur le marché de l'art contemporain, entendez l'explosion de la bulle, et il est plus que conséquent. Le taux d'invendus dans les ventes aux enchères publiques bondit de 30 % à 43 %. En incluant le premier trimestre 2009, les prix chutent globalement de 40 %[461]. Alors que 1285

---

[459] Ce qui génère un biais, ces plus bas étant inférieurs aux niveaux retrouvés quelques semaines ou mois plus tard.

[460] Calculée à partir de début 2002, la progression dépasse même les 200 %, ce qui témoigne de l'accélération du phénomène.

[461] Les principales maisons de ventes aux enchères publiques vont réagir en procédant à des compressions d'effectifs. Christie's, par exemple, réduit sa masse salariale de 20 %.

enchères avaient dépassé le million de dollars en 2007, il n'y en a plus que 525 à franchir ce seuil en 2009, soit presque 60 % de moins. Les ventes d'œuvres d'artistes vivants tels que Banksy, Richard Prince, ou encore Hirst, chutent d'environ un tiers. Le chiffre d'affaires de l'artiste entrepreneur Jeff Koons passe de 89 millions de dollars à 28 millions de dollars.

Certains artistes asiatiques, à la notoriété qui semblait pourtant jusqu'alors solide, sont plus sévèrement touchés[462]. L'artiste japonais Takashi Murakami passe ainsi de 32 millions de dollars de vente en 2008 à 3 millions de dollars de vente en 2009, soit dix fois moins. Toujours en termes de montant d'adjudication, mais pour des artistes chinois, Wang Guangyi baisse de 75 %, Yan Pei-Ming de 80 %, Zhang Xiaogang de 86 %, Liu Xiaodong de 88 %, *etc.* Les intermédiaires asiatiques ne sont pas épargnés. Pour la seule Chine, par exemple, une cinquantaine de galeries d'art contemporain ferment en 2009. *Etc*.

L'appréhension du phénomène fut compliquée par le fait que la montée des prix consécutive au gonflement de la bulle de 2008 n'avait pas profité aux seuls artistes asiatiques. Des artistes occidentaux déjà au fait de la renommée avaient également vu leurs prix s'envoler. Le 30 juin 2008, lors d'une vente de Christie's à Londres, le *Balloon Flower* de couleur magenta de Jeff Koons avait ainsi atteint l'enchère de 25,8 millions de dollars. L'œuvre était vendue par les collectionneurs Howard et Cindy Rachofsky, qui l'avaient acheté en 2001, pour la somme de 1,1 million de dollars, la plus-value étant en l'espèce considérable[463].

Le lundi 15 septembre 2008 fut marqué par deux événements qui témoignèrent de l'absence de synchronicité entre les marchés boursiers et le marché de l'art contemporain. D'un côté le psychodrame qui se jouait depuis des semaines sur le terrain financier autour des difficultés de la banque américaine *Lehman & Brothers* se termina de manière inattendue. Le gouvernement américain, après quatre jours de négociations

---

[462] Un certain nombre d'investisseurs se reportent sur des artistes chinois. Les exemples les plus marquants concernent l'abstraction lyrique avec Zao Wou-Ki, mort en 2013 et Chu Teh-Chun, décédé en 2014. Le prix des œuvres de ces deux artistes s'envole sur le marché.

[463] Le résultat est d'autant plus notable que, le travail de l'artiste ayant été décliné en cinq couleurs, la vente de l'exemplaire magenta au-delà de 20 millions de dollars était susceptible de conférer une plus-value du même ordre aux quatre autres pièces : le jaune appartient à la collection Pinault à Venise, le orange à une collection dont le propriétaire a choisi de conserver l'anonymat, le bleu à la collection Daimler en Allemagne. Le rouge a été conservé par l'artiste.

effrénées, renonça à sauver la banque. La faillite annoncée de celle-ci entraina un effondrement des cours de la bourse.

De l'autre côté, le marché de l'art contemporain vécut à l'heure d'une *success-story* à l'américaine : celle de la première vente de ses œuvres organisées par un artiste vivant, en l'occurrence Damien Hirst. Réalisée par Sotheby's, l'opération, baptisée par l'artiste *Beautiful Inside My Head Forever*, obtint un succès considérable. Sur le plan financier, l'évènement fut une réussite. L'opération réalisa un montant global d'adjudication de 198 millions de dollars pour 223 lots présentés. Jamais une vente consacrée à un seul artiste n'avait rapporté autant d'argent !

Et cet argent revint presque en totalité à l'artiste[464], celui-ci s'affranchissant de l'entremise d'un galeriste. Cerise sur le gâteau, l'une des pièces majeures de l'artiste, *Golden Calf*, soit un veau plongé dans du formol avec des cornes d'or, référence transparente au veau d'or de l'Ancien Testament valant critique de la société de consommation, atteignit l'enchère de 18,6 millions de dollars, signant ainsi un nouveau record pour l'artiste[465].

Si l'existence du phénomène, fut immédiatement perçue par les médias, y compris généraux[466], qui s'en inquiétèrent, l'ampleur et la nature de celui-ci semblèrent bien souvent leur échapper. A cela deux raisons : la première tient au fait que des enchères record continuèrent à être décrochées par des œuvres occidentales, ce qui put créer l'illusion d'une absence de changement ; la seconde est que, malgré un premier mouvement de recul important, les investisseurs asiatiques revinrent très rapidement, soit dès le second trimestre de 2009, à l'achat d'œuvre de leurs compatriotes, ce qui permit au marché de redémarrer dans la foulée[467].

Le fait que l'effondrement de la bulle spéculative de 2008 n'ait pas engendré une nouvelle crise du marché de l'art s'explique en effet, pour l'essentiel, par une reprise très

---

[464] Il n'en fut soustrait que le montant des frais et de la commission de la maison de vente aux enchères publiques.

[465] Le précédent datait de 2007 avec *Lullaby Spring* de 2002 qui avait atteint l'enchère de 17,1 millions de dollars chez Sotheby's à Londres.

[466] Bellet Harry, *Le marché de l'art contemporain défie la crise financière*, Le Monde, 18 octobre 2008 ; Colonna-Césari Annick, La crise financière ébranle le marché de l'art, L'Express, 23 octobre 2008 ; etc.

[467] Cette attitude, à laquelle la fierté nationale chinoise notamment n'est pas étrangère, aura permis d'éviter que l'effondrement de la bulle ne se transforme en crise du marché de l'art contemporain. Il existe là une différence importante entre les deux bulles majeures du marché de l'art.

rapide, dès le deuxième trimestre de 2009, des achats de collectionneurs chinois. Des nouveaux sommets vont être rapidement atteints. L'un d'entre eux se matérialise par la vente à Hong-Kong par la société Sotheby's, le 3 avril 2011, de la collection d'art contemporain chinois du baron Guy Ullens, industriel belge. Avec un montant global d'adjudications de 32 millions de dollars[468] pour 1500 œuvres proposées aux enchères, la vente est un franc succès.

L'enchère record de la vente, soit la plus importante enchère hongkongaise obtenue à l'époque, est de 9 millions de dollars pour le triptyque *Forever Lasting Love*[469] de Zhang Xiaogang. Plus largement, l'année 2011 est une année record pour les ventes d'art contemporain. Le résultat annuel mondial en matière de ventes aux enchères publiques est évalué à 11,54 milliards de dollars, soit 8,7 milliards d'euros. 1675 œuvres, dont 774 pour la seule Chine, ont dépassé cette année-là, la barre du million de dollars en vente aux enchères publiques.

Depuis 2011, les artistes chinois ont vu la valeur de leurs œuvres continuer à croitre. Dès 2013, la barre des vingt millions de dollars en vente aux enchères publiques est franchie avec *The last Supper* de Zeng Fanzhi qui atteint les 23,3 millions de dollars. La Chine devance dès 2016, en termes de montant annuel d'adjudications, les Etats-Unis[470]. Cela s'explique sans doute parce qu'une part plus importante de son marché est dévolue aux artistes vivants. Ceux-ci y représentent 33 % du marché en nombre de lots vendus et 24 % en montant d'adjudications, alors que ce dernier pourcentage est de l'ordre de 20 % sur les places occidentales.

---

[468] Ce qui reste tout de même très loin, en valeur absolue, des 198 millions de dollars de la vente Hirst, par exemple.
[469] Huile sur toile, 125 x 97.5 cm, 1988.
[470] Ceux-ci étant suivis par le Royaume-Uni et la France.

Figure 18 - Zeng Fanzhi, *The last supper*, 2001.

Cela n'empêche pas le marché occidental de se signaler par de bons résultats. Le succès de la vente *Thinking Big* organisée à Londres le 17 octobre 2013 par le galeriste et collectionneur Charles Saatchi avec la société Christie's en témoigne. La vente, présentée comme expérimentale, car portant sur une cinquantaine de sculptures et installations de jeunes artistes peu connus, sans prix de réserve, pouvait apparaître comme un pari osé.

Celui-ci a pleinement réussi : *Riesen (Giants)* de Martin Honert a culminé pour sa première adjudication à près de 256 000 dollars hors frais ; *Ghost* de Kader Attia a presque atteint 240 000 dollars ; *Spectre (The Yacoubian Building, Beirut)* de Marwan Rechmaoui s'est vendue pour 183 000 dollars ; *Love Poem (10 Minutes After the End of Gravity)* d'Adam Cvijanovic passe d'un précédent sommet de 31 260 dollars à près de 120 000 dollars ; l'installation hybride *Marthe* de Berlinde de Bruyckere a obtenu 351 604 dollars ; *To Meet My Past* de Tracey Emin est partie pour 639 280 dollars ; *etc.*

Figure 19 - Berlinde de Bruyckere, *Marthe*, 2008.

Il faut ajouter que des œuvres d'artistes occidentaux[471] à la notoriété avérée réalisent toujours régulièrement des enchères record. C'est par exemple le cas pour les six œuvres qui, en 2013, ont dépassé 50 millions de dollars en ventes aux enchères publiques. Cinq de ces œuvres ont été réalisées par des artistes décédés : 50 millions de dollars pour *Woman with Flowered* de Roy Lichtenstein ; 51 millions de dollars pour *Coca-Cola* d'Andy Warhol ; 52 millions de dollars pour *Number 19* (de 1948) de Jackson Pollock ; 94 millions de dollars pour *Silver, Car Crash (Doucle Disaster)* également d'Andy Warhol ; et 142,4 millions de dollars pour *Three Studies of Lucian Freud* de Francis Bacon.

La sixième, soit le *Balloon Dog orange*[472], en obtenant l'enchère de 58,4 millions de dollars, a fait de Jeff Koons l'artiste vivant le plus cher au monde. Ces deux dernières enchères record, soit les 142,4 millions de dollars de Francis Bacon et les 58,4 millions de dollars de Jeff Koons, ont été obtenues lors de la vente remarquable réalisée par Christie's à New York le 12 novembre 2013. Avec un produit total d'environ 700 millions de dollars, cette vente est devenue la plus importante au monde en montant

[471] Ces records sont développés dans la partie intitulée « l'éclat trompeur de la marchandisation ».

[472] Issu de la série Celebration, il existe cinq Balloon Dog. Les quatre autres sont : le bleu du philanthrope Eli Broad, le jaune du roi des *Edge Fund*, Steven A. Cohen, le rouge de l'industriel grec Dakis Joannou et le rose magenta de François Pinault.

d'adjudications, le précédent record, soit 495 millions de dollars, ayant été établi en 2012.

De nouveaux records pour des artistes décédés ont été obtenus en 2015. Le 11 mai, la sculpture, *L'homme au doigt*, d'Alberto Giacometti a réalisé 141,2 millions de dollars et *Femmes d'Alger* (version O) (1955) de Pablo Picasso est devenue l'œuvre la plus chère au monde en atteignant les 179,4 millions de dollars. Le 9 novembre, *Nu couché* (1917-1918) d'Amadeo Modigliani a été achetée par un collectionneur chinois, qui souhaite garder l'anonymat, pour 170,4 millions de dollars.

Figure 20 - Amedeo Modigliani, *Nu couché*, 1917-1918.

Alors que les records de 2013 oscillaient entre 50 et 95 millions de dollars, ceux de 2015 s'étagent entre 140 et 180 millions de dollars, l'enchère la plus élevée étant 3,5 fois plus importante que les enchères à 50 millions de dollars qui effaraient les commentateurs deux ans plus tôt. Nul ne peut aujourd'hui prédire si ce mouvement ascendant va se poursuivre et, si oui, dans quelles proportions. Il s'inscrit dans le cadre plus général d'une course au profit qui, *in fine*, s'avère préjudiciable aux intérêts financiers, des artistes considérés dans leur ensemble.

I.2.3. Une course aux profits préjudiciable aux artistes

Si elle s'avère susceptible de générer d'importants profits, la marchandisation de l'art ne bénéficie pas aux artistes vivants considérés dans leur ensemble. Elle fait, de plus en plus, dépendre la notoriété de ceux-ci, et corollairement leur réussite financière, du bon vouloir de grands collectionneurs qui se considèrent comme des « faiseurs de rois », quant ils ne jouent pas, purement et simplement, aux démiurges, attitude qu'ils partagent avec un certain nombre d'intermédiaires : commissaires d'exposition, critiques d'art, galeristes, *etc.* La multiplication de ces intermédiaires, aggravée par l'avidité de certains d'entre eux, réduit trop souvent l'artiste à la portion congrue des bénéfices, alors même que son activité créatrice en est la source première. Il en va de même de l'importance que l'activité du marché confère au temps, le mécanisme juridique de compensation mis en place par l'Etat, soit le droit de suite, s'avérant globalement inefficace.

1. La toute-puissance des grands collectionneurs

Le collectionneur peut, non seulement acheter des œuvres d'artistes disparus ou multiplier les achats d'œuvres d'artistes divers, mais aussi faire le choix de se focaliser sur l'acquisition d'œuvres d'un même artiste vivant, voire passer commande d'œuvres à celui-ci. Il endosse alors les habits du mécène[473]. Sous l'Ancien Régime, le mécénat a changé progressivement de nature. Il est passé du domaine réservé du prince à celui de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie commerçante. Au cours des périodes troublées[474], les mécènes privés ont joué un rôle conséquent dans la vie de grands artistes, les Etats, absorbés par les urgences du moment, ne leur accordant pas toute l'attention dont ils auraient eu besoin.

[473] Le droit français entend distinguer, sur la base de l'existence d'une contrepartie directe, le mécénat du parrainage. Les anglo-saxons se contentent de désigner par l'emploi du terme *sponsoring* l'ensemble de ces pratiques.

[474] Au sens de bouleversement par des événements dramatiques tels que la Première Guerre mondiale, la crise boursière de 1929, *etc*.

Cette évolution s'est poursuivie et amplifiée au XIXème siècle. L'aide à la création publique a alors été suppléée par le mécénat de grands mécènes privés soutenant les avant-gardes : Peggy Guggenheim (1898 - 1979) ; Leo Stein (1872 - 1947) et sa sœur Gertrude (1874 - 1946) ; Anton (1862 - 1941) et Hélène (1869 -1939) Kröller-Müller ; Charles (1891 - 1981) et Marie-Laure (1902 - 1966) de Noailles ; Aimé (1906 -1981) et Marguerite (1909 - 1977) Maeght ; la famille Rockefeller[475] ; Helena Rubinstein (1872 - 1965) ; *etc.*

Figure 21 - Man Ray ; Charles et Marie-Laure de Noailles, Jean Cocteau, Georges Auric, vers 1926.

Ces mécènes ne sont plus uniquement des hommes comme aux siècles précédents. Il s'agit fréquemment de couples, ou de familles, ce qui influe probablement sur la relation qu'ils nouent avec les artistes qu'ils protègent. La fratrie Stein, par exemple, tout en réunissant une collection exceptionnelle regroupant nombre d'œuvres des grands maîtres du temps[476], soutient plus particulièrement Matisse et Picasso. Ils ne se contentent pas d'acheter leurs œuvres. Ils les invitent à déjeuner dans leurs hôtels particuliers ; ils les accueillent dans leurs villas de plaisance et autres villégiatures ; *etc*. De la même façon que l'artiste de la Renaissance était reçu à la Cour, l'artiste du

[475] John Davison Rockefeller (1839 - 1937) et ceux de ses enfants ayant survécu jusqu'à l'âge adulte : Bessie Rockefeller (1866 - 1904) ; Alta Rockefeller (1871 - 1962) ; Edith Rockefeller (1872 - 1932) ; et John Davison Rockefeller junior (1874 - 1960).

[476] Pierre Bonnard, Paul Cézanne, Juan Gris, Francis Picabia, *etc.*

vingtième siècle est admis dans le cercle d'amis des mécènes, voire dans leur intimité familiale.

Les femmes sont bien souvent le fer de lance de ces audaces. Elles n'hésitent pas à prendre des risques et s'autorisent des transgressions aux codes sociaux, sans toutefois atteindre la liberté qui est de règle chez certains artistes[477]. Preuve d'une capacité peu courante à prendre des risques, le mécénat d'Helena Rubinstein absorbe une part non négligeable de sa fortune et contribue largement au succès de certains artistes. Ce n'est pas non plus faire preuve d'exagération que d'affirmer que le soutien sans faille de Peggy Guggenheim bouleversa la vie de Jackson Pollock[478]. *Etc.*

---

[477] Tout en revendiquant sa capacité à « faire tout ce qu'un homme sait faire », la tragédienne Sarah Bernhard s'improvise sculpteur et architecte de la maison qu'elle fait bâtir à Belle-Ile-en-Mer. Se promenant dans Paris avec un guépard apprivoisé en laisse en guise d'animal de compagnie, elle vit une relation amoureuse à trois avec Louise Abbema, deuxième femme peintre après Rosa Bonheur à obtenir la Légion d'honneur pour ses travaux en peinture, et le peintre Georges Clairin. Conscients de l'hostilité que suscitait leur liberté, Sarah Bernhard, Louise Abema et Georges Clairin avaient, en guise de clin d'œil au « quant dira-t-on ? », fondé une société (les associations n'existaient pas encore) intitulée « Le doigt dans l'œil ». La devise en était : « si cela ne vous plait pas – comprenez notre façon de vivre – fourrez-vous le doigt dans l'œil ».

[478] Débarquée des Etats-Unis en 1921 pour tenter de comprendre l'effervescence artistique qui régnait alors en Europe, Peggy Guggenheim s'était installée à Paris où elle vivait au contact des artistes à qui elle servait bien souvent de muse et de mécène. Lorsque la guerre éclata, elle prit fait et cause pour ceux d'entre eux qui étaient menacés par le nazisme et finança leur voyage et leur installation en Amérique ou ailleurs. Rentrée aux Etats-Unis en 1941, Peggy Guggenheim y ouvre en octobre 1942 une galerie musée. Jackson Pollock, jusque-là à peu près inconnu, s'y fait remarquer par une œuvre, *Stenographic Figure.* Peggy Guggenheim décide de lui verser une rente mensuelle de 150 dollars pour lui permettre de se consacrer à son travail. Du 9 au 27 novembre, elle organise sa première exposition personnelle. Le succès, qui est au rendez-vous, ne le quittera plus.

Figure 22 – Peggy Guggenheim et Jackson Pollock, 1943.

La proximité d'Aimé Maeght[479], mécène et galeriste, avec Bonnard, Marc Chagall et Miró, est également avérée. De cette proximité va naître une familiarité profitable aux deux parties. Si la gloire de l'artiste renforce le prestige du mécène, la fréquentation de ce dernier lance l'artiste dans la « bonne société ». Cette inclusion progressive de l'artiste dans la vie mondaine par l'entremise des collectionneurs mécènes s'est développée tout au long du XXème siècle.

Jeff Koons doit ainsi une part de sa réussite au collectionneur grec, Dakis Joannou. Membre des conseils d'administration du New Museum of Contemporary art de New York, membre International du MoMa et de la Tate Gallery de Londres, ce dernier a créé à Athènes sa propre fondation, la *Deste Foundation*. Devenu le mécène et l'ami[480] de Jeff Koons, il a mis à profit son réseau relationnel exceptionnel pour aider au développement de la carrière de celui-ci, tout en lui offrant des opportunités sortant de l'ordinaire[481].

---

[479] Yoyo Maeght, *La Saga Maeght*, livre de poche, Editions Robert Laffont, 2014.

[480] Jeff Koons est le parrain de l'un de ses fils.

[481] C'est ainsi, par exemple, que Jeff Koons s'est vu confier le commissariat de l'exposition de la collection de son mécène au New Museum of Contemporary Art à New York.

Le même dévouement à la cause de jeunes artistes se retrouve chez Eli Broad et son épouse Edythe, qui ont fait fortune aux Etats-Unis dans les assurances et l'immobilier[482]. Membre de plusieurs conseils d'administration de musées, dont le MoCa de Los Angeles et le MoMa de New York, Eli Broad a fait construire par l'agence architecturale Diller Scofidio + Rendo un musée d'art contemporain à Los Angeles, dont l'ouverture a eu lieu le 20 septembre 2015. Le bâtiment offre une surface d'exposition de plus de 11000 mètres carrés et son entrée est intégralement gratuite. Les deux mécènes y exposent les œuvres des artistes qu'ils soutiennent.

En 2015, le collectionneur et mécène François Pinault, désireux de trouver à Paris un lieu prestigieux pour y exposer une partie de sa collection d'art contemporain, avait jeté son dévolu sur une partie de l'île Seguin, libéré par le démantèlement des usines Renault de Boulogne-Billancourt en 2004-2005. L'île, achetée pour 43 millions d'euros à la Régie Renault, était la propriété de la Société Anonyme d'Economie Mixte (SAEM) Val de Seine Aménagement, dont le capital social était majoritairement détenu par la ville de Boulogne, les principaux actionnaires minoritaires étant le département des Hauts-de-Seine et la Caisse des Dépôts et consignations.

François Pinault avait envisagé un partenariat avec la SAEM. Il proposait d'acquérir une partie de l'île pour y faire construire un bâtiment par l'architecte de renommée internationale Tadao Ando, tout en demandant à la société d'aménager le reste de l'île en parc public accueillant certaines de ses sculptures monumentales[483]. Une polémique politicienne prétendant opposer la mémoire ouvrière du lieu à la création d'un musée d'art contemporain naquit[484]. Elle fut suivie de l'adoption d'une posture consistant à s'opposer de manière radicale à toute utilisation de biens publics pour un projet trouvant sa source dans une initiative privée, une telle opération étant abusivement qualifiée de « subvention déguisée ».

L'intérêt général, qui eut dû guider les élus aux commandes de la SAEM, fut passé par pertes et profits. Nul d'entre eux ne voulut voir que le projet n'était pas porté par l'homme d'affaires, mais par une fondation créée par celui-ci, c'est-à-dire par une

---

[482] Eli Broad est le cofondateur de la puissante immobilière Kaufman & Broad.

[483] Le succès du musée Kröller-Müller et de son parc suffirait, s'il en était besoin, à démontrer la pertinence, pour l'accueil d'une collection d'art, de l'association d'un parc de sculptures et d'un bâtiment.

[484] C'était là, pour les auteurs de cette controverse, accorder bien peu de considération aux ouvriers dont ils prétendaient défendre la mémoire en sous-entendant en fait que ceux-ci n'auraient pas eu la possibilité (voire le droit ?) de s'intéresser à l'art contemporain.

structure juridique à but non lucratif poursuivant un but d'intérêt général. Aucun compte ne fut tenu de l'intérêt que l'ouverture de ce pôle culturel aurait pu avoir pour les habitants de leur circonscription. Il en alla de même de son attractivité touristique et de sa contribution au rayonnement culturel de la ville, du département et de l'Ile de France.

Différentes pesanteurs administratives s'ajoutaient à ces controverses. Le caractère idéologique de ces dernières s'opposait à ce qu'elles puissent être dépassées dans l'instant par le seul appel à la raison. Conscient du fait que seul le temps pourrait permettre de résoudre le problème et visiblement partisan de la pédagogie par l'exemple, le mécène, non sans pragmatisme, choisit alors de se tourner, pour une parenthèse, vers un pays et une municipalité plus ouverte à l'initiative privée en matière de culture. Le 10 mai 2005, par une tribune publiée dans le quotidien *Le Monde*, il annonça renoncer à son projet et surseoir à l'implantation de son musée en France pour ouvrir un lieu d'exposition à Venise en Italie.

Ce fut, en douze années à peine, l'ouverture du musée du Palazzo Grassi, puis le développement du pôle culturel vénitien par la Pointe de la Douane et le Teatrino. Si la capacité d'autocritique était la règle et non l'exception dans la classe politique française, les élus à la tête de la SAEM Val de Seine Aménagement auraient dû depuis longtemps battre leur coulpe au vu du succès exceptionnel du projet développé à Venise par François Pinault.

Fort de ce résultat, le mécène français a décidé de tourner à nouveau ses regards vers son pays d'origine : « Cette aventure vénitienne, je l'avais indiqué dès le départ, constituait une première étape et portait en elle l'espérance de nouvelles initiatives à venir»[485]. Il a trouvé pour ce faire dans la municipalité de Paris le partenaire qu'il cherchait et dans l'ancienne Bourse du commerce de Paris[486] le lieu qu'il lui fallait. Un bail de cinquante ans lui a été consenti par la ville pour cet espace de 4000 m^2, qui sera aménagé, pour l'essentiel, par l'architecte Tadao Ando, celui-là même qui avait déjà été pressenti pour le projet de l'île Seguin. Ce nouveau lieu culturel de la capitale devrait ouvrir en 2018.

---

[485] Vafalino Mathilde, *Dix ans après, François Pinault ouvrira bien un musée à Paris*, Les Inrocks, 2 mai 2016.

[486] Installée au XIXème siècle par la Chambre de commerce dans l'ancienne halle aux grains de la capitale.

S'agissant du soutien aux créateurs, le cas de François Pinault est particulièrement intéressant dans la mesure où celui s'avère, au-delà de sa capacité à influer sur la reconnaissance d'un artiste par les institutions muséales et le grand public, en position d'agir directement[487] sur le marché, tout en ayant apparemment choisi de franchir ce pas nonobstant les questions éthiques qu'un tel comportement est susceptible de soulever.

Les mécènes ont, de tout temps, contribué à créer et à soutenir le marché de l'art. En achetant les œuvres de leurs « poulains », ils exercent une pression à la hausse sur la cote de ceux-ci. La notoriété qu'ils assurent à leur travail, notamment en l'exposant au public à travers le monde, contribue également à faire progresser, ou à soutenir la cote des artistes considérés. Le fait d'être membre de conseils d'administration de grands musées, voire d'avoir créé leur propre musée ou fondation, les y aide grandement. Des indices comme le *KunstKompass*, par exemple, sont en partie calculés sur la visibilité des artistes en fonction du lieu et des types d'expositions.

Les mécènes, et plus largement l'ensemble des collectionneurs, participent donc au processus de légitimation des artistes, ce en termes de reconnaissance institutionnelle, populaire et marchande. Une nouveauté semble toutefois se faire jour, en lien avec l'extension du domaine d'activité d'acteurs majeurs tels que, par exemple, François Pinault. Cette nouveauté consiste dans le renforcement de l'influence que peuvent avoir certains mécènes de premier plan sur le marché de l'art. C'est ce que reconnaît Guillaume Kentz, conservateur au Musée du Louvre, lorsqu'il déclare que, pour renforcer le marché de l'art, « il faut construire du collectionneur »[488]. C'est également ce qu'avaient exprimé, quelques années plus tôt, Nathalie Moureau et Jean-Yves Leroux en parlant de « la main invisible des riches collectionneurs dans la formation de la valeur artistique »[489].

---

[487] Et non pas indirectement à travers un accroissement de notoriété comme la plupart des autres mécènes.

[488] *Journal des Arts*, 11 et 24 novembre 2016.

[489] Leroux Jean-Yves et Moureau Nathalie, *La main invisible des riches collectionneurs dans la formation de la valeur artistique*, in *L'art, l'argent et la mondialisation*, sous la direction de Jean-Noël Bret et Nathalie Moureau, Editions L'Harmattan, 2013, Paris, p. 25.

François Pinault n'est pas un collectionneur mécène comme les autres. Il est également, via sa société holding[490], le principal associé de la maison de vente aux enchères publiques, Christie's, ce qui en fait l'un des acteurs majeurs du négoce des œuvres d'art. Cette appréhension directe du marché lui offre une connaissance de ses mécanismes de nature à lui permettre de mettre au point des tactiques lui donnant la possibilité de tirer profit de son réseau relationnel pour valoriser les œuvres de ses protégés et accroître, du même coup, la valeur marchande de sa collection.

Les relations qu'il a nouées avec Jean-Jacques Aillagon, qui fut l'un de ses conseillers en achat d'œuvres d'art avant de prendre la direction de sa fondation d'art contemporain du Palazzo Grassi à Venise, en attestent. Devenu ministre de la Culture, Jean-Jacques Aillagon a, en quittant ses fonctions, pris la direction de l'établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles. Il n'y a là rien d'exceptionnel. D'autres anciens ministres de la culture l'avaient fait avant lui[491].

Ce sont les choix d'expositions de Jean-Jacques Aillagon en tant que conservateur qui ont retenu l'attention de certains journalistes et polémistes, ceux-ci évoquant, mais ce sans aucune preuve ni suite judiciaire, une possible situation de conflits d'intérêts. L'attention des uns et des autres a été plus spécialement attirée par le fait que Jean-Jacques Aillagon ait choisi d'exposer à Versailles, lieu d'exception dont la notoriété ne peut que rejaillir favorablement sur les pièces exposées, des œuvres de trois artistes fortement représentés dans la collection d'art contemporain de François Pinault : Jeff Koons ; Xavier Veilhan et Takashi Murakami[492].

La polémique la plus vive a été soulevée par la première de ces trois expositions, soit celle des œuvres de Jeff Koons, qui s'est tenue à Versailles dans les grands appartements et la galerie des Glaces du château, du 10 septembre 2008 au 4 janvier 2009. Les critiques se sont concentrées sur deux points, soit le fait que six des dix-sept œuvres exposées appartenaient à la collection Pinault et le fait que le collectionneur mécène ait apporté 800 000 euros sur les 1,9 millions d'euros du budget total de l'exposition. Il peut être objecté que Jeff Koons est un artiste majeur qui n'avait jamais, jusque-là, bénéficié d'une rétrospective en France, ce qui suffit à justifier de l'intérêt d'une telle exposition.

---

[490] Une société holding est une société dont l'objet est de contrôler d'autres sociétés. Elle chapeaute généralement un groupe de société, ce qui est le cas du groupe Pinault.

[491] La situation étant même devenue, de facto, une sorte de passage obligé ces dernières années.

[492] Artiste japonais représenté en France par le galeriste Emmanuel Perrotin.

Il a également été avancé que les œuvres de Jeff Koons atteignent depuis bien longtemps des sommets financiers dans des ventes aux enchères publiques et que l'exposition versaillaise, si elle contribue indéniablement à soutenir la cote de l'artiste, ne l'a pas créée. Les spécialistes du marché enfin, ont fait observer que, lorsqu'un conservateur de musée réalise sa programmation d'expositions, il le fait en s'appuyant sur son réseau relationnel et qu'il n'est donc pas étonnant que Jean-Jacques Aillagon ait spontanément fait appel à François Pinault, celui-ci étant sa principale relation dans le monde des grands collectionneurs d'art contemporain.

Les « grands » collectionneurs peuvent, non seulement contribuer de façon marquée au succès d'un artiste, mais ils peuvent également, ce qui est peut-être plus inquiétant du point de vue des créateurs, nuirent de façon considérable à l'un d'entre eux. Le collectionneur et galeriste bien connu, Charles Saatchi, découvreur des YBAs, s'est ainsi fait remarquer défavorablement[493] pour sa pratique de l'*« expose and sell »*, dont l'artiste italien, Sandro Chia, aurait notamment fait les frais. La pratique en question consiste dans le fait, après avoir réuni un nombre important d'œuvres d'un même artiste, de les vendre en une seule fois, ce qui, par un gonflement artificiel de l'offre, entraîne généralement une chute des prix.

2. L'importance accrue des intermédiaires

Depuis plus de deux siècles, les intermédiaires entre artistes et collectionneurs n'ont cessé de croître en nombre et en taille, tout en se diversifiant, tant en ce qui concerne le négoce marchand au sens strict que les ventes aux enchères publiques. Au-delà de l'existence ancienne des commissaires priseurs et auctioneers , la Révolution française a permis à de nombreux intermédiaires de se lancer dans le commerce de l'art, sans préjudice de pousser certains nobles ruinés, obligés de travailler, à en faire leur métier. Parmi ces « antiquaires » sont apparus, notamment grâce au marché des impressionnistes, des marchands spécialisés dans le commerce des œuvres de leurs contemporains, ouvrant ainsi la voie à l'émancipation, dans la seconde moitié du vingtième siècle, des galeristes, profession toujours en devenir aujourd'hui. Différentes

[493] Damien Hirst aurait même qualifié le collectionneur de « *shopaholic* ».

catégories d'autres intermédiaires s'y sont ajoutées : le conseiller en achat d'œuvres ou constitution de collections ; l'expert, catégorie qui se subdivise aujourd'hui entre expert conventionnel et expert scientifique ; les critiques d'art ; les commissaires d'exposition, dont tentent de s'émanciper aujourd'hui ceux qui se baptisent curators ; sans oublier les scénographes.

Le recours aux enchères publiques pour disposer de biens culturels anciens ou d'œuvres d'artistes vivants est chose ancienne. Il remonte, en France, à un édit d'Henri II de février 1556. La première vente de Sotheby's, qui est aujourd'hui la plus ancienne maison de vente aux enchères publiques au monde, date de 1744. Dès lors, qu'il n'est qu'un moyen de vendre parmi d'autres, ce mode de négoce ne nuit ni aux artistes, ni aux collectionneurs. Il leur offre, au contraire, une possibilité supplémentaire de se rencontrer, ce qui, dans un marché de plus en plus déterritorialisé, peut s'avérer être un avantage conséquent. La possibilité d'enchérir en ligne qui se développe aujourd'hui devrait d'ailleurs, dans les années à venir, élargir sensiblement la clientèle des ventes aux enchères publiques.

Deux situations peuvent toutefois s'avérer préjudiciables aux artistes : le déséquilibre entre l'offre et la demande, ainsi que la création de positions dominantes pour les maisons de ventes aux enchères publiques. La Révolution française, en précipitant une quantité phénoménale d'objets et d'œuvres d'art sur le marché par le jeu des confiscations, a montré qu'une exacerbation de l'offre pouvait réduire quasiment à néant les prix. Les commissaires-priseurs en furent à ce point affectés financièrement qu'ils demandèrent leur suppression. C'est dire si ce moyen d'existence fut alors fermé aux artistes.

Les dangers de la création d'une situation de position dominante ont été illustrées par la découverte d'une entente illicite conclue dans les années quatre-vingt-dix entre Sotheby's et Christie's. Si ces deux sociétés peuvent se vanter de remonter au XVIIIème siècle, elles sont demeurées, jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale, des sociétés britanniques, c'est-à-dire des sociétés nationales d'une taille insuffisante pour pouvoir peser sur le marché mondial à leur avantage. Tout changea, lorsque celles-ci, en se positionnant, au lendemain de la guerre, sur le marché américain, devinrent de véritables multinationales. Fortes du fait qu'elles représentaient, au début des années quatre-vingt-dix, 70 % du marché des ventes aux enchères publiques, leurs principaux

dirigeants de l'époque, soit l'homme d'affaires américain Alfred Taubman pour Sotheby's et le britannique Sir Anthony Tennant pour Christie's, décidèrent de se rencontrer secrètement. Il en ressortit une entente illicite sur les commissions et frais de vente.

L'affaire fut découverte à l'occasion de changements de gouvernance au sein de Christie's. Une enquête lancée en 1997 par la justice américaine établit, deux années plus tard, que les deux maisons de ventes, en 1992 et en 1995, avaient augmenté simultanément, et ce dans des proportions voisines, leurs tarifs. Si la pratique n'était pas répréhensible en soi, la « coïncidence » pouvant laisser soupçonner qu'une entente, ayant pour but de fausser le libre jeu de la concurrence ce qui est illicite, avait été conclue entre les deux « poids lourds » du marché de l'art.

Dans l'intervalle entre le début de l'enquête et ce premier résultat tangible, François Pinault, *via* sa holding Artemis, avait acheté 29,1 % de Christie's, ce qui, compte tenu de la dispersion du capital, lui assurait le contrôle de fait de l'entreprise. Sous la nouvelle direction de François Pinault, Christie's, prit la décision de coopérer à l'enquête, ce qui permit à la justice de réunir des preuves de la collusion entre Alfred Taubman et Sir Anthony Tennant et à la multinationale de bénéficier de la clémence des juges comme le prévoit le droit américain.

Nantis de ces informations, des clients des deux entreprises portèrent plainte contre celles-ci. Une transaction conclue en octobre 2000 aboutit à l'abandon de ces poursuites civiles moyennant le versement par les deux sociétés aux clients concernés d'une indemnité globale de 512 millions de dollars. Entretemps, des actionnaires minoritaires de Sotheby's avaient également intenté des poursuites contre Alfred Taubman. Contraint à la démission de la présidence de la société en 2000, il échappa aux poursuites des autres actionnaires en leur versant 30 millions de dollars et en s'engageant à rembourser la moitié de la somme versée par Sotheby's à ses anciens clients.

Le risque que se produisent des abus préjudiciables aux artistes, dans le cadre de l'organisation et de la tenue de ventes aux enchères publiques d'œuvres d'art contemporaines, est donc bien réel. Il faut toutefois convenir que la réalisation de ce risque correspond à des hypothèses bien particulières et peut être prévenue. En la matière, les avantages pour les artistes et collectionneurs, vendeurs et acheteurs,

demeurent bien supérieurs aux risques. En va-t-il de même dans le cadre de leurs relations avec les marchands d'art ?

Sous l'Ancien Régime, les négociants en œuvre d'art étaient très peu nombreux. Généralement spécialisés dans un secteur particulier du marché, ils étaient regroupés dans les grandes villes. Rome possédait ses marchands d'antiques et de médailles. Paris avait ses marchands de livres anciens. *Etc.* La société Sotheby's elle-même, à ses débuts, était spécialisée dans le commerce de livres anciens. C'est l'afflux de biens mis en vente à bas prix, généré par les confiscations révolutionnaires, qui a entraîné en France l'apparition, sur l'ensemble du territoire, d'une grande quantité de brocanteurs.

Rien d'étonnant donc à ce que le paysage international actuel des acteurs du marché de l'art se caractérise par son hétérogénéité. A l'origine uniquement installées dans les grandes villes des pays d'Europe, hors le cas de la France, les maisons de ventes aux enchères se sont implantées peu à peu dans le reste du monde. Partout, ou presque, se rencontrent de grands marchands, généralement spécialisés et localisés dans les grandes villes. En France, outre des maisons de ventes dans la plupart des villes, s'y surajoute un maillage très dense de petits antiquaires ou brocanteurs.

Cette structuration particulière du marché français a favorisé depuis bien longtemps le développement d'une pratique potentiellement nuisible aux artistes, car empêchant le développement des enchères. Celle-ci, qui fausse le libre jeu de la concurrence, est devenue des plus courantes et s'est répandue dans le monde entier. Il s'agit de la « révision ». La révision est une entente illégale entre enchérisseurs, et plus précisément dans la quasi-totalité des cas entre enchérisseurs professionnels, en vue de fausser, au détriment du vendeur, l'établissement du prix de vente par le libre jeu des enchères. Comment ? En se partageant le surcroît de prix qu'aurait dû provoquer la concurrence entre les membres du groupe.

La pratique est très simple à mettre en œuvre. Il suffit que les membres du petit groupe de personnes qui désirent réviser s'entendent pour ne pas surenchérir les uns sur les autres. En pratique, chacun d'entre eux demeure libre, à sa convenance, d'enchérir sur un lot quelconque. Si aucune autre enchère n'est portée, le lot lui est alors adjugé par le commissaire-priseur. Si une personne étrangère au groupe fait monter les enchères, chaque membre du groupe dispose à nouveau, tacitement s'entend, de la possibilité

d'enchérir, ce sans risquer une surenchère de la part de ses camarades. Les lots acquis par le groupe sont donc adjugés à l'un quelconque de ses membres ou à plusieurs d'entre eux, ce qui n'a aucune importance eu égard à ce qui va suivre.

La révision ne commence en effet qu'une fois la vente terminée. Pour ce faire les membres du groupe se réunissent immédiatement et discrètement, soit, la plupart du temps, dans le café le plus proche. Ils remettent alors en vente entre eux la totalité des objets acquis par le groupe. La méthode peut, sur ce point, différer. La plupart du temps, chaque participant écrit secrètement sur un morceau de papier la somme qu'il est disposé à verser pour acquérir la propriété de chaque objet. Après confrontation des offres, chacun des biens mis ainsi à l'encan est vendu au plus offrant.

Ordinairement, le prix atteint lors de cette seconde vente secrète est supérieur à celui de la vente aux enchères. Le « gagnant » garde pour lui la somme destinée à être remise à la maison de ventes aux enchères publiques et verse la différence dans un fonds commun. Si, par extraordinaire, la meilleure des offres secrètes est inférieure à l'enchère officielle, la différence est compensée par de l'argent pris dans le fond commun.

Une fois toutes les enchères secrètes terminées, l'excédent, baptisé « pot » dans l'argot du métier, est ordinairement partagé à parts égales entre tous les participants à la révision. Il est ainsi possible de gagner de l'argent, sans préjudice d'autres fraudes, en participant à une révision sans acheter le moindre objet. Toutefois, ce comportement, lorsqu'il tend à devenir une habitude, est ordinairement mal supporté par les autres membres du groupe et aboutit généralement rapidement à l'exclusion de celui qui ne « joue pas le jeu ».

La pratique de la révision est probablement née dans la foulée de l'organisation des premières ventes aux enchères publiques. Elle est attestée par écrit depuis le dix-huitième siècle. La seconde édition des *Dialogues sur la peinture*, publiée anonymement en 1773 et 1774, la décrit avec précision sous couvert d'une conversation supposée entre un prélat italien, Monseigneur Fabretti, un grand seigneur anglais, Milord, et un marchand de tableaux, Monsieur Rémi.

« M. Rémi – je veux vous parler de ces gens habiles qui, sans argent, sans connaissances, sans l'art même de restaurer, ont avec nous un bénéfice très honnête.

M. Fabretti - Comment font-ils ?

M. Rémi - Ce sont les secrets du métier que je vous révèle. On s'associe sept ou huit pour une vente. Les particuliers craignent les marchands, parce qu'étant confédérés, ils vendraient cher leur vie : ainsi, faute de concurrents, un brocanteur a souvent pour cent écus un tableau qui en vaut mille.

M. Fabretti - Dans cette opération, je ne vois qu'un homme qui gagne neuf cents écus.

M. Rémi - C'est là le mystère et le point cardinal. Après la susdite vente, on se rend dans ce que vous appelez en Angleterre un bouchon à bière, et l'on tient là une séance du parlement que nous appelons Révision. Le tableau s'établit au prix de la vente et, poussé par tous les associés, il reste au dernier enchérisseur, à mille écus par exemple. En voilà donc neuf cents au-dessus de la vente publique qui se partagent entre tous les confédérés. Donc, sans argent, sans connaissances, sans l'art même de restaurer, on a un bénéfice honnête : ce qu'il fallait démontrer ».

Il est donc patent qu'un nombre très conséquent de marchands n'hésitent pas à violer la loi pour accroître leurs profits en s'enrichissant au détriment des personnes qui vendent en salle des ventes. Cela ne signifie pas pour autant que ces galeristes peu regardants avec la légalité soient prêts à s'aventurer hors des sentiers battus sur le terrain de l'aide à la création. A condition de la pratiquer habilement, la révision est, en effet, une pratique quasiment sans risque eu égard à la difficulté de la preuve.

En matière de prises de risques en termes de soutien à de jeunes artistes, il a fallu attendre le dernier quart du dix-neuvième siècle pour voir quelques marchands de fournitures pour artistes commencer par faire crédit à ceux en qui ils croyaient, avant que quelques marchands d'art éclairés ne finissent enfin par se lancer en se faisant « découvreurs d'artistes ». Le plus connu de ces novateurs, qui joua successivement les deux rôles, est, probablement, Julien François Tanguy, dit « le père Tanguy ». Originellement marchand de couleurs, puis marchand de tableaux à partir de 1870, il a soutenu toute sa vie sans faiblir les impressionnistes, notamment en leur faisant crédit, ce qui lui vaut aujourd'hui d'avoir accédé à la célébrité, à défaut d'avoir fait sa fortune de son vivant.

Si « le père Tanguy », figure notable à la personnalité sympathique, est facilement passé à la postérité, il ne fut pas, faute de moyens financiers, le plus efficace au soutien des jeunes créateurs de son temps. Ceux-ci sont à chercher du côté de ceux qui firent profession à grande échelle de la vente des œuvres de ceux qu'ils appelaient leurs « poulains ». Durand-Ruel, marchand de tableaux de son état, va exposer les impressionnistes dans ses galeries de Paris, Londres, Bruxelles, New York. Ambroise Vollard, lui aussi marchand de tableaux, est l'ami et le soutien financier de Renoir, de Degas, de Cézanne, puis de Gauguin, de Matisse et de Picasso. A partir de 1907, Kanhweiler expose les cubistes. *Etc.*

L'Ecole de New York qui émerge des ruines de la Seconde Guerre mondiale et de la volonté du gouvernement américain de continuer par d'autres moyens sa politique d'hégémonie à ses galeristes attitrés. Le plus connu d'entre eux, Léo Castelli, avait ouvert une galerie en 1939 à Paris avec René Drouin. Fuyant devant l'arrivée des nazis, il s'installe à New York. Il y « fait » la renommée de nombre d'artistes qui figureront parmi les plus reconnus, des abstractions européennes et américaines, du Pop Art et de l'art contemporain : Kandinsky, Pollock, De Kooning, Rauschenberg, Warhol, Stella, Calle, Lavier, *etc.*

Son correspondant parisien est Daniel Templon. Avec sa compagne de l'époque, Catherine Millet, celui-ci ouvre sa première boutique, la Galerie Cimaise Bonaparte, dans une cave de Saint-Germain-des-Prés. Il y expose Ben, Boltanski, Journiac, *etc.* En 1972, le couple créé avec l'éditeur Goldet Hubert, la revue *Artpress*, dont Catherine Millet prend la direction. La revue soutiendra les artistes dans lesquels croit sa directrice. Cette dernière va rapidement devenir, en tant que critique d'art, l'une des figures marquantes de la scène artistique internationale.

Si ces galeristes sont des marchands, ils se veulent plus que cela. Il est parmi eux nombre de passionnés d'art contemporain qui assurent la promotion des artistes dans lesquels ils croient et qui n'hésitent pas à dépenser de fortes sommes d'argent pour leur permettre de travailler dans les meilleures conditions possibles et d'accéder à la notoriété. De véritables relations d'amitié, basées sur une estime mutuelle et le partage d'une passion commune pour l'art, se nouent entre certains galeristes et « leurs » artistes. Avec sa femme Hildy, Ernst Beyeler, par exemple, a collectionné avec passion

les œuvres des artistes qu'il vendait. A leur mort, les deux époux sont allés jusqu'à ouvrir leur collection personnelle au public, par la création d'une fondation.

Cela a valu à l'époux, plus en vue, ce joli mot d'un journaliste italien : « Il y a des marchands qui font de l'argent avec de l'art, d'autres, très rares, qui font de l'art avec de l'argent. Beyeler est de ceux-là ». Parlant de ces galeristes amoureux de l'art qui tranchent de l'agent d'artistes, voir du mécène, Raymonde Moulin disait qu'ils ne sont plus « de simples intermédiaires des échanges », mais « assurent un travail de légitimation et de promotion d'artistes vivants, prennent des risques et tirent leur rémunération de leur capacité à découvrir de nouveaux talents ».

Découvreurs et soutiens d'artistes, ces galeristes polyvalents entendent parfois endosser les habits de mécène, mais aussi ceux de chargé de diffusion et de communication du travail des artistes, voire de conseiller des collectionneurs. Une des antiennes des communicants qui assurent la promotion de l'ensemble de la profession est d'affirmer qu'ils se comportent tous de même et qu'ils font en tous points cause commune avec les artistes. Faire sienne une telle affirmation sans la nuancer relèverait de l'angélisme. S'il existe nombre de belles histoires en la matière, il y a également des situations problématiques, notamment en raison du fait que les intérêts financiers des galeristes peuvent s'écarter de ceux des artistes. Il ne faut pas oublier que la fixation de la commission revenant au galeriste sur chaque transaction peut faire l'objet d'âpres négociations, voire de procès, sans même parler des « pseudo-galeristes » qui entendent facturer des services à des artistes inconnus, sollicités pour « exposer à leur compte » et des mercantis qui créent des cotes fictives pour revendre avec d'importantes plus-values des œuvres qu'ils ont acquises à bon prix.

Il faut, surtout, se souvenir du fait que les galeristes menèrent, dès le vote de la loi sur le droit de suite en 1920, un *lobbying* forcené pour tenter de faire échapper au paiement du droit en question les œuvres vendues par leurs soins. Il ne s'agit pas ici de critiquer une profession dans son ensemble, mais simplement de reconnaître qu'il y a galeristes et galeristes. Si certain d'entre eux sont des passionnés d'art qui défendent effectivement efficacement les intérêts des artistes, d'autres sont avant tout des hommes d'argent qui n'hésitent pas à faire prévaloir leurs propres intérêts lorsque ceux-ci sont en conflit avec ceux des artistes .

Un autre phénomène, tenant aux mécanismes du capitalisme, mérite d'être interrogé. Il est que la concurrence économique se traduit ordinairement, à plus ou moins long terme, par une raréfaction des acteurs et une augmentation de leur taille. Il s'agit plus précisément de la modalité horizontale de ce que les économistes appellent la concentration économique. C'est le mécanisme que l'on observe à l'œuvre depuis plusieurs décennies, dans un contexte qui s'internationalise, avec l'apparition de « méga-galeristes » tels que Larry Gagosinan, Thaddaeus Ropac, Emmanuel Perrotin, Daniel Templon, Kamel Mennour, *etc*.

Même si ces grands galeristes appartiennent ordinairement à la catégorie des passionnés amateurs d'art contemporain, il n'est pas certain que cette course au gigantisme soit globalement favorable aux artistes. Elle accroît notablement, ne serait-ce que par les frais de location ou d'achat des espaces et les dépenses de personnels, les frais fixes des galeristes. Il en découle la nécessité, pour demeurer rentable, de « faire du chiffre ». Cette exigence de gestion n'est pas forcément compatible avec les conditions optimales pour la création artistique, ne serait-ce, par exemple, qu'en termes de délais et de quantité d'œuvres produites.

Une tendance inverse semble toutefois se dessiner aujourd'hui dans le cadre de la déterritorialisation de l'art. Certains galeristes font observer que, si les collectionneurs se déplaçaient autrefois pour venir voir les œuvres dans les galeries, de plus en plus d'entre eux souhaitent aujourd'hui que les œuvres viennent à eux, virtuellement par le biais des nouvelles technologies de l'information et de la communication, mais aussi matériellement, au moyen d'exportations temporaires. De là est née l'idée, clin d'œil inattendu aux colporteurs d'estampes de l'Ancien Régime, de l'apparition de galeristes itinérants allant à la rencontre des collectionneurs avec leur stock d'œuvres virtuellement stocké dans une tablette numérique et physiquement à l'abri dans les chambres fortes d'un quelconque port-franc.

Le métier de galeriste se rapprocherait ainsi de celui des conseillers en achats d'œuvres ou constitutions de collections dont s'entourent de plus en plus fréquemment les grands collectionneurs. Bénéficiant de leur confiance, ces derniers sont des personnes avec qui ils peuvent se détendre en conversant de leur passion pour l'art, ce qui en fait fréquemment des amis. Puissance et richesse, l'un allant souvent avec l'autre, génèrent

en effet trop souvent pour leur détenteur, qui doit se défier des flatteurs et se protéger des quémandeurs, une forme de solitude.

La valeur amicale de ces affinités électives fondées sur un goût commun suffirait à elle seule à justifier l'existence de conseillers du collectionneur, même si celle-ci a pour ce dernier un coût financier. Le recours à ces conseillers ne peut nuire aux artistes, si ce n'est, en cas d'exercice d'autres fonctions par l'un de ces intermédiaires au travers du risque de survenance de conflits d'intérêts. C'est ce qu'a montré la polémique née des choix d'expositions de Jean-Jacques Aillagon à Versailles, peu important que celui-ci ait encore été conseiller, ou non, du collectionneur, l'amitié survivant bien souvent à la disparition de la fonction. L'apparition de ces intermédiaires, comme le fait qu'ils puissent être appelés à exercer les plus hautes fonctions de l'Etat en matière de culture, ou qu'ils puissent être issus du milieu des galeristes ou des experts en art contemporain, s'avère symptomatique de la porosité de leurs milieux respectifs et de la facilité à passer d'une fonction à une autre. Le parcours de nombre d'experts en témoigne également.

Il est un fait peu connu du grand public. Celui-ci est que l'exercice du métier d'expert en œuvres d'art ne requiert aucun diplôme, ni aucun titre dont l'obtention ne soit garantie par l'Etat. Alors que généralement, s'adonner à l'expertise nécessite de disposer d'une qualification reconnue par les autorités, toute personne physique peut, de son propre chef, se proclamer expert dans tel ou tel domaine de l'art, sans risquer pour autant quoi que ce soit de ce seul fait au plan juridique. C'est ce que font, par exemple, des auteurs de biographie d'artistes, voire des détenteurs de droits moraux , quand ce ne sont pas des techniciens en analyse d'œuvre d'art oubliant que l'expertise scientifique n'est, en réalité, qu'un simple auxiliaire de l'expertise traditionnelle .

Il faut toutefois se garder en la matière de toute généralisation, un titulaire de droit moral passionné pouvant parfaitement se montrer aussi compétent, sinon plus, qu'un expert autoproclamé, voire reconnu comme tel par le marché de l'art. L'histoire de Jean Fabris, et de sa passion pour Maurice Utrillo, le démontre clairement. L'histoire tragique de Maurice Utrillo a été mainte fois racontée. Il est moins connu que sa veuve, Lucie Valore, artiste peintre demeurée inconnue, lui survécut jusqu'en 1965 et qu'elle se contenta, jusqu'à sa mort, de laisser le marchand attitré de l'artiste, Paul Pétridès, faire la pluie et le beau temps sur l'œuvre de son époux en exerçant un monopole de fait sur l'expertise y afférant.

Les choses changèrent au décès de Lucie Valore en raison du fait que celle-ci avait légué à son secrétaire particulier, Jean Fabris, entre autres choses, le droit moral sur l'œuvre de Maurice Utrillo. Après avoir publié une biographie de l'artiste, *Utrillo, Sa vie, son œuvre*, Jean Fabris entreprit deux séries d'actions en justice. En premier lieu, il contesta le fait que la reproduction d'une œuvre d'art dans un catalogue de ventes aux enchères publiques soit considérée comme une simple citation et exonérée de ce fait du paiement du droit de reproduction. Sa demande fut accueillie par les tribunaux, ce qui surprit la plupart des commentateurs.

En second lieu, Jean Fabris, arguant du droit moral, contesta l'authenticité de plusieurs œuvres attribuées à Maurice Utrillo, certificat d'authenticité de Paul Pétridès à l'appui, ce dans des galeries d'art, à l'hôtel Drouot et même sur les cimaises du musée de Montmartre. Là encore, nombre de commentateurs furent étonnés de voir que la justice, y compris dans certains cas sur la base d'expertise scientifique, lui donna raison pour une part conséquente des œuvres incriminées par ses soins. L'expertise du titulaire du droit moral se révéla donc en la matière plus fiable que celle du marchand, jusque-là adoubé en tant qu'expert par le marché.

Tout intermédiaire dans la vente des œuvres d'art encourt le reproche de vivre aux dépens des créateurs ou des collectionneurs. La plupart de ces intermédiaires tentent ordinairement de justifier leur existence vis-à-vis des artistes, soit en arguant du fait qu'ils apporteraient à l'œuvre une plus-value financière bénéficiant également aux artistes vendeurs, soit en se présentant comme contribuant au bon fonctionnement du marché, ou encore en s'affirmant utiles aux collectionneurs, quant cela n'est pas les trois. C'est notamment ce que soutiennent ordinairement les experts.

Les experts racontent fréquemment qu'ils protègent les artistes contre le risque de voir contrefaire leur travail, ce qui ne pourrait que dévaloriser celui-ci. Ils ajoutent sécuriser les collectionneurs en garantissant à ceux-ci l'authenticité des œuvres. En réalité, l'exercice du droit moral pourrait parfaitement suffire à l'artiste pour se protéger des faussaires, tandis que l'œil du collectionneur devrait être le principal garant du bon choix de ses acquisitions. C'est, en fait, la marchandisation de l'art qui, en hissant l'authentification sur un piédestal, a ouvert la porte aux experts, puis a fait leur fortune au détriment des vendeurs et des acheteurs ou, en tout cas, s'agissant des

collectionneurs, de ceux suffisamment compétents en tant qu'amateurs d'art pour décider par eux-mêmes de leurs choix de collection. Cela ne signifie pas, pour autant, que les experts en œuvres d'art soient inutiles ou incompétents. Bien au contraire.

Lorsqu'ils font sérieusement leur travail, les experts peuvent permettre, non seulement d'identifier des faux, mais aussi de découvrir l'identité de l'auteur de certaines œuvres, d'en retracer la provenance et plus généralement de découvrir des informations sur les œuvres soumises à leur examen. Les experts peuvent, en conséquence, être utiles aux connaisseurs, pour lesquels ils sont des interlocuteurs privilégiés. Ils sont indispensables aux néophytes dont ils accompagnent les premiers pas sur le marché de l'art. Du conseiller en achat d'œuvres d'art et constitution de collections à l'expert, la frontière est bien mince et les rôles facilement interchangeables.

De l'une ou l'autre de ces pointes d'une même étoile, soit celle de la connaissance de l'art et de son marché, il est tout aussi facile de sauter, à la seule condition d'aimer écrire, à la condition de critique d'art. La création de la « scène artistique internationale » a propulsé ces intermédiaires sur le devant de la scène. Dès lors qu'elle était née de la mise en œuvre d'une idéologie, soit le fait de vouloir convaincre le monde entier de la supériorité des choix de vie des États-Unis d'Amérique, la scène artistique internationale se devait d'être un lieu accordant une importance toute particulière au verbe et à la capacité des individus à polémiquer pour parvenir à imposer leur point de vue.

Cette évolution allait remettre en cause le modèle vénitien de la biennale d'art contemporain fonctionnant par pavillons nationaux au sein desquels des conservateurs de musée s'efforçaient d'oublier leurs préférences personnelles pour offrir au jugement du public un aperçu le plus objectif possible de l'ensemble de la production artistique contemporaine de leur pays. Désormais, il ne s'agit plus de laisser le public de connaisseurs des biennales décider, sur la base de ses connaissances et de son goût, de ce qu'il aime. Il faut convaincre le « grand public », dont le degré d'ignorance croît avec le nombre, d'adorer, dans tous les sens du terme, les artistes qui sont dans la ligne, et d'ignorer les autres.

L'artiste élu de la scène artistique internationale doit être adoubé par les grands prêtres de la nouvelle religion avant d'être livré à l'adulation des masses. Le temps n'est plus des « sages », entendez par là les conservateurs de musée, qui laissaient leurs concitoyens

libres de leurs choix artistiques et se contentaient de répondre à leurs questions éventuelles. L'heure est venue des prêcheurs et des missionnaires. Sous leurs nouveaux habits de critiques d'art et de journalistes, ils vont sermonner les foules de nouveaux amateurs d'art du monde entier et servir à qui veut bien la suivre la grande messe de l'argent roi, nouveau seigneur du marché de l'art.

Une proximité nouvelle va s'établir entre artistes, critiques et journalistes, qui œuvrent pour la même chapelle. Dès lors qu'il s'agit de distribuer la bonne parole, le verbe prend une importance nouvelle. La parole du critique d'art se fait loi. L'œuvre de l'artiste va, progressivement, devenir concept. Critiques d'art et artistes travaillent côte à côte à répandre le message divin. Leurs voix se mêlent au point qu'il devient parfois difficile de savoir qui a eu l'idée en premier. La relation quasi fusionnelle qui se noue entre Yves Klein et Pierre Restany en témoigne, l'artiste et le critique d'art se rejoignant dans un même élan créateur.

A la différence de Pierre Restany, Catherine Millet ne vient pas du milieu de la diplomatie, mais de celui des collectionneurs d'art contemporain et galeristes. Elle bénéficie d'un complexe de relations qui se nourrissent et s'entretiennent mutuellement. Les artistes qu'elle défend lui en sont reconnaissants. Les directeurs de biennale et les galeristes dont elle valorise le travail soutiennent sa revue. Valoriser le travail de l'un de ses « artistes » revient en effet à justifier le choix qu'elle a fait de celui-ci.

Journalistes et critiques d'art forment le noyau dur des commissaires d'exposition de l'après-guerre. Leurs choix artistiques font l'objet d'un consensus interne, car nul, dans ce petit monde qui s'adopte et se coopte, n'a intérêt à faire entendre une voix dissonante. Ils souffrent, certes, initialement, d'un déficit de légitimité, mais ils vont très vite le rattraper. Ils ont, en effet, la main sur les revues dans lesquelles publier et le réseau relationnel que le marché leur a permis de tisser leur offre la possibilité de voyager, *etc.* S'ils empiètent parfois sur l'espace de créativité des artistes, ces commissaires d'exposition ne le font toutefois pas avec l'intention de s'affirmer en tant qu'artiste. Lorsqu'ils aspirent à la reconnaissance de leur talent, c'est en qualité de chercheurs ou d'écrivains.

Dans le contexte de crise économique nouveau qui est celui de la diffusion de la création artistique depuis une vingtaine d'années a émergé une nouvelle sorte de commissaires

d'expositions. Souvent fortement diplômés, ils vivent la plupart du temps dans une situation économique dont la fragilité contraste ave celle de leurs prédécesseurs. Il faut dire que le contexte dans lequel ils évoluent s'est modifié. La diffusion de la création artistique a évolué. A l'exception, marquante, de la France, la plupart des pays d'Europe, notamment l'Angleterre et l'Allemagne, sans revenir pour autant à l'affirmation de l'existence d'arts nationaux, soutiennent désormais plus activement leurs créateurs. Ils adoptent en cela la même attitude que les nouveaux intervenants sur le marché que sont les collectionneurs russes et chinois.

Même si aucune corrélation directe n'a été établie à ce jour avec certitude, il est clair que la reconnaissance des artistes concernés a cru, notamment, pour le cas de l'Europe, pour les britanniques et les allemands. Dans le même temps, l'influence des commissaires d'exposition décroit ou, tout du moins, s'étiole faute de nouvelles têtes d'affiche. Il semble désormais pleinement admis que le commissariat d'exposition ne puisse être vu comme une profession à part entière. Ce qui n'était qu'un accessoire utile au développement de la carrière de critiques ou de journalistes d'art n'est pas, le temps passant, devenu un métier.

Il faut y voir une activité ponctuelle exercée sous forme de missions ne suffisant pas, à elles seules, à garantir, à celui ou à celle qui les remplit, des conditions d'existence pérennes. Si elle est toujours exercée ponctuellement par des critiques ou journalistes d'art, l'activité est également pratiquée aujourd'hui en complément par des artistes, par des enseignants, par des écrivains, par des communicants, etc. A défaut de pouvoir vivre de l'exercice d'une seule quelconque de ces activités, n'était il pas possible de faire métier de l'ensemble d'entre elles ? C'est ce qui a généré, sans surprise, un questionnement sur l'émergence éventuelle la profession de curator. C'est à cette question que Jérôme Glicenstein a consacré en 2015 un livre intitulé *L'invention du curateur*, *Mutations dans l'art contemporain*.

L'auteur justifie l'écriture de ce livre, non par sa situation propre, mais par un questionnement induit par la tenue, à l'été de 2013 au Palais de Tokyo à Paris, de l'exposition Nouvelles vagues, destinée selon lui à « promouvoir » l'activité des curateurs. Que nous dit Jérôme Glicenstein du questionnement qui a justifié l'écriture de son livre ? « Que penser du travail des curateurs ? S'agit-il uniquement de choisir des artistes ou des œuvres – de les accompagner en rédigeant des textes -, ou bien, s'agit-il

aussi de concevoir la programmation de lieux culturels, de suivre la production d'œuvres, voire l'aménagement d'espaces ? L'indépendance ou la singularité des curateurs est-elle un critère à prendre en compte ? Faut-il s'intéresser aux œuvres, aux objets, aux artistes exposés… ou seulement aux démarches curatoriales » ?

Se demander s'il faut prendre en compte « l'indépendance ou la singularité » du curateur… User du mot « Singularité » qui sonne comme « originalité ». Se poser la question de savoir s'il convient de s'interroger sur les « démarches curatoriales »… Ces propos ne peuvent signifier qu'une chose. C'est que, pour l'auteur, la question se pose de savoir si le curateur doit être, ou non, considéré comme un artiste.

C'est effectivement l'interrogation à laquelle Jérôme Glicenstein se propose de répondre positivement dans la première partie de son ouvrage : « Le débat qui touche à la relation ambivalente entre artistes et organisateurs d'expositions permet de s'interroger sur l'évolution de cette figure au cours du temps et de voir en quoi la distinction parfois posée entre des curateurs qui seraient des « auteurs » et d'autres qui ne seraient que des « interprètes » n'est peut-être pas celle qui convient le mieux . Une définition de l'activité du curateur à notre époque est alors proposée ; cette activité n'étant plus envisagée comme complètement séparable de celle de l'artiste ».

Ce n'est pas ici le lieu de tenter de répondre à cette question. C'est, en revanche, celui de noter que le curateur, tel qu'il est pensé par certains de ceux qui choisissent de se désigner sous ce nom, a clairement des velléités de voir son travail, ou tout au moins une partie de celui-ci, reconnu en tant qu'œuvre d'art. Il rejoint en cela les collectionneurs qui entendent être considérés comme des créateurs d'œuvres de l'esprit du fait de l'organisation de leurs collections en un lieu dédié en vue de leur présentation au public. Au-delà de la précarisation de la situation financière des artistes, la marchandisation de l'art peut donc aujourd'hui induire des empiètements sur les prérogatives des artistes, notamment en poussant certains intermédiaires à se vivre comme des créateurs d'œuvres de l'esprit.

Il en va de même du cas d'un autre intermédiaire récemment apparu, le scénographe. L'activité de celui-ci, clairement cernée, consiste en l'organisation et la disposition d'une collection, ou d'un ensemble d'œuvres de l'esprit ou d'autres objets, en un lieu précis, en vue de leur présentation au public. Dès lors que le collectionneur effectuant cette

démarche peut être reconnu en tant que créateur d'œuvre de l'esprit, il ne peut en aller que de même du scénographe, y compris lorsque celui-ci entend s'effacer au profit des œuvres. Aucune revendication de ce genre ne s'est, à ce jour, exprimée devant les tribunaux à notre connaissance, mais la possibilité que cela se produise ne peut être totalement exclue.

3. L'inefficacité de la réponse institutionnelle

Au cours du dernier quart du XIXème siècle, en France et notamment à Paris alors considérée comme la capitale mondiale de l'art, un fait social suscite discussion parmi les amateurs d'art. Il tient en premier lieu, au fait que certains d'entre eux jugent « indécents » les profits considérables et sans cesse croissants réalisés par les galeristes, ainsi que par les spéculateurs revendant aux enchères des œuvres achetées quelques mois ou quelques années plus tôt. Il touche, en second lieu, à la misère qui est le lot commun d'une foule d'artistes[494] et à la détresse dans laquelle se trouvent les familles de certains de ceux qui sont morts avant d'avoir connu le succès. Le contraste grandissant entre ces deux faits est perçu comme une injustice[495].

Une histoire est dans toutes les bouches. Elle est celle d'un homme assistant à une vente aux enchères et voyant *L'Angelus* de Millet se vendre à un prix extrêmement élevé, tout en surprenant une conversation entre deux enfants en haillons, l'un disant à l'autre en lui montrant *L'Angélus* : « Regarde. C'est le tableau de papa ! ». A dire vrai, l'histoire est peu crédible. Certes, Jean-François Millet a eu, avec sa seconde épouse Catherine Lemaire, pas moins de neuf enfants... Certes, il est issu d'un milieu modeste, pour ne pas dire pauvre, d'agriculteurs...

Mais il est loin de ne pas avoir été reconnu de son vivant, tant socialement que financièrement ! Au Salon de 1848, *Le vanneur,* salué par la critique et notamment par Théophile Gautier[496], lui a valu un encouragement de cent francs par l'Etat. Il a été

---

[494] Au point que la caricature invente la figure du rapin, artiste, peintre ou sculpteur méconnu n'ayant à manger qu'un jour sur deux et grelotant l'hiver.

[495] Peut-être faut-il voir là le dernier sursaut collectif contre la marchandisation de l'art, ce qui était vu à l'époque, comme une injustice insupportable apparaissant aujourd'hui aux masses comme banal, sinon légitime ?

[496] « Le Vanneur, qui soulève son van de son genou déguenillé et fait monter dans l'air, au milieu d'une colonne de poussière dorée, le grain de sa corbeille, se cambre de la manière la plus magistrale. II est d'une couleur superbe ; le mouchoir rouge de sa tête, les pièces bleues de son vêtement délabré sont d'un

acquis pour 500 francs par le ministre de l'Intérieur du gouvernement provisoire, Alexandre Ledru-Rollin. En 1854, un premier mécène, Letrône, lui amène par ses commandes une petite aisance[497]. En 1859, il achève *L'Angelus,* qu'il vend pour 1000 francs, l'année suivante, au ministre belge Van Praet.

Figure 23 - Jean-François Millet, *L'Angelus*, 1859.

En mars 1860, un second mécène lui achète l'intégralité de sa production de tableaux et dessins à venir pour les trois prochaines années moyennant 1000 francs par mois. De 1864 à septembre 1865, il est occupé par la commande d'une décoration de grand format représentant les quatre saisons pour la salle à manger de l'hôtel particulier de Mr. Thomas, boulevard Hausmann à Paris. En 1865, c'est l'architecte parisien, Emile Gavet, qui lui passe commande de plusieurs dizaines de pastels. En 1868, il est fait chevalier de la Légion d'honneur...

En 1869, le musée de Marseille lui achète *La bouillie*. A compter de cette année-là, les commandes se multiplient, tandis que le prix de ses œuvres grimpe dans des proportions très importantes. Le 7 avril 1873, *Femme à la lampe* atteint l'enchère de 35 000 francs or lors de la vente Laurent-Richard. Le 12 mai 1874, 50 000 francs or lui sont attribués par la Direction des Beaux-arts pour la commande de huit tableaux à

---

caprice et d'un ragoût exquis. L'effet poudreux du grain, qui s'éparpille en volant, ne saurait être mieux rendu, et l'on éternue à regarder ce tableau. Le défaut de M. Millet le sert ici comme une qualité ».

[497] Il en profite pour voyager en famille dans le Cotentin.

motifs religieux destinés à orner la chapelle Sainte-Geneviève du Panthéon à Paris. Son décès, survenu au tout début de l'année 1875, l'empêche de s'exécuter.

S'il n'était pas facile à l'époque pour une femme de se retrouver seule avec de nombreux enfants à élever, la vérité est que Jean-François Millet ne laissa pas sa veuve sans ressources. Le motif de l'invention de l'anecdote est à chercher ailleurs. Il se trouve dans la controverse que suscita le projet d'acquisition de *L'Angelus* par l'Etat, compte tenu du prix très élevé du tableau. Vendu 1000 francs or par l'artiste en 1860, *L'Angelus* passe de mains en mains et son prix grimpe de façon astronomique. En 1881, Eugène Secrétan l'achète pour 160 000 francs or. A sa mort, en 1889, c'est l'American Art Association, qui l'emporte, après une bataille d'enchères acharnées pour la somme de 553 000 francs or, ce qui en fait alors le tableau le plus cher au monde.

La vente est d'autant plus remarquée que la toile est l'objet d'un conflit idéologique[498]. Les nationalistes, qui y voient l'incarnation de l'âme française, militent pour que le tableau demeure sur le sol français et ne parte surtout pas aux Etats-Unis comme nombre d'autres toiles de premier plan à l'époque. D'autres s'indignent d'un prix, fruit de la spéculation, qu'ils jugent plus qu'excessif[499] et s'opposent à l'acquisition de l'œuvre par l'Etat. Le critique d'art et écrivain Octave Mirbeau est l'un des plus virulents pourfendeurs de la spéculation : « J'aime l'art et j'adore Millet. Mais je dis que payer une peinture 550 000 francs est une chose monstrueuse, que c'est un défi barbare porté à la résignation du travail et de la misère, un outrage à la beauté de la mission de l'artiste ».

---

[498] *L'Angelus* est un tableau dont le thème même a suscité une polémique. Dans un livre intitulé, *Le mythe tragique de L'Angelus de Millet*, Salvador Dali a affirmé que le panier de pommes de terre vers lequel semble se pencher le couple de paysans en prière, était, en fait, le berceau d'un enfant mort en bas-âge, dénonçant ainsi le drame de la mortalité infantile aggravée par la misère. Le fait qu'une radiographie effectuée en 1963 ait montré, sous le panier, une forme rectangulaire a apporté de l'eau au moulin de l'artiste catalan, qui l'a interprété comme un cercueil d'enfant. Mais il pourrait, en réalité, s'agir de toute autre chose. La nature particulière de la sonnerie de cloche considérée peut également être portée au crédit de la thèse de Salvador Dali. *L'Angelus,* en effet, rappelle l'incarnation du Christ et souligne l'annonce faite à Marie par l'archange Gabriel, ce qui revient bien évidemment à l'idée de l'enfant. Mais l'annonce faite à Marie est annonciatrice de la naissance d'un enfant et non de sa mort. Peut-être faut-il simplement voir dans l'écrit de Salvador Dali, le reflet de ses propres interrogations sur la perte d'un enfant, ce qui était arrivé à ses parents ? En définitive, le mot de la fin doit, sans doute, être laissé à Jean-François Millet qui, en 1865, écrivait à l'un de ses amis : « *L'Angelus* est un tableau que j'ai fait en pensant comment, en travaillant autrefois dans les champs, ma grand-mère ne manquait pas, en entendant sonner la cloche, de nous faire arrêter notre besogne pour dire l'angelus pour ces pauvres morts, bien pieusement et le chapeau à la main. ».

[499] Le prix passant de 1000 à 800 000 francs or, le différentiel est donc de 800. Si l'on appliquait à rebours ce différentiel aux 250 millions de dollars obtenu par *Les joueurs de cartes* de Cézanne, on obtiendrait un prix de vente initial par l'artiste d'environ 311 000 dollars, ce qui est sans commune mesure avec la réalité. Il faut en déduire que le différentiel qui choquait à l'époque les amateurs d'art s'est, par la suite, considérablement accru.

Le gouvernement s'est prononcé après bien des hésitations, en faveur de l'acquisition de la toile. Il n'a pas enchéri contre l'American Art Association, car celle-ci, discrètement, œuvrait en sa faveur. A peine, la vente aux enchères achevée, elle a déclaré se désister en faveur de l'Etat français. Malheureusement, le gouvernement va se heurter à l'opposition des parlementaires qui refusent de voter les crédits nécessaires à l'achat du tableau. En désespoir de cause, une souscription publique est lancée. Elle ne parvient pas à réunir les fonds nécessaires à l'acquisition. Pour sauver la situation, il faut l'intervention du célèbre collectionneur et mécène, Alfred Chauchard, qui rachète la toile pour 800 000 francs or dans la perspective de la léguer à l'Etat[500].

Toute fictive qu'elle soit probablement, l'anecdote, loin de rappeler un simple fait divers, symbolisait, à travers l'*Angelus*, les errements de la spéculation[501] et les effets pervers de la marchandisation de l'art sur nombre d'artistes et leurs familles. L'histoire prit corps sous le crayon du caricaturiste Jean-Louis Forain (1852-1931), dont le dessin fit sensation. Le député André Hesse s'en inspira pour rédiger un projet de loi instituant pour les artistes, ainsi qu'aux bénéfices de leurs ayants-droit[502], pour une durée limitée[503], un droit de suite.

Le droit de suite est une disposition législative qui n'existait jusque-là dans aucune législation nationale. Il trouve son origine dans une comparaison entre la situation du peintre et du sculpteur[504]et celle de l'auteur de pièces de théâtre. L'auteur de théâtre, bénéficie du versement d'une somme d'argent, à chaque représentation de sa pièce : c'est ce que l'on appelle le droit de représentation. Il n'existait pas, dans la loi, de droit du même ordre qui permettrait au peintre et au sculpteur de percevoir une somme d'argent chaque fois que l'une de ses œuvres était exposée au public, ce que l'on désigne en évoquant l'idée d'un possible « droit de monstration »[505]. La loi prévoyait seulement, au bénéfice du peintre ou du sculpteur un droit de reproduction qui lui était versé chaque fois que l'une de ses œuvres était reproduite. C'est ce dispositif que la loi sur le droit de suite est venue compléter.

---

[500] Ce qui se réalise en 1909.

[501] Qui rend les œuvres financièrement inaccessibles pour l'Etat français et fait de l'intervention des mécènes privés une nécessité pour l'enrichissement des collections publiques.

[502] C'est-à-dire de leurs héritiers légaux

[503] Soit, 70 ans après la mort de l'artiste.

[504] On dirait aujourd'hui du « plasticien ».

[505] De l'ancien français, monstre, qui a donné montre pour désigner la mise en vitrine d'un produit.

Le projet de loi initial s'inscrit dans une finalité égalitariste assortie de deux postulats. Le premier de ces postulats est que le fait que l'artiste n'ait pas de droit de monstration, ce qui créerait à son détriment un déséquilibre financier par rapport à ce que le droit de représentation rapporte à l'auteur. La finalité égalitariste postule de compenser ce déséquilibre. Le second postulat est que l'addition d'un droit de suite au droit de reproduction pourrait venir rééquilibrer les choses en apportant aux artistes l'équivalent financier du droit de représentation.

Le projet de loi initial a également un but. C'est là que l'histoire supposée de la veuve et des enfants de Jean-François Millet réduits à la misère alors que le prix des œuvres de celui-ci crève tous les plafonds[506] prend tout son sens. Le but du projet de loi initial est, en effet, d'assurer financièrement des conditions de vie décentes aux artistes et à leurs ayants-droit. L'efficacité de l'instauration du droit de suite doit en conséquence se mesurer à l'aune des moyens d'existence qu'elle confère à l'ensemble des artistes et de leurs ayants-droit. Si elle assure un minimum vital financier à la majeure partie des artistes et de leurs ayants-droit, son but est atteint. Si elle ne profite qu'à une minorité de privilégiés, elle ne fait que renforcer les inégalités contre lesquelles elle est censée lutter. Son but est alors complètement manqué.

Qu'en est-il en France presque cent ans plus tard[507]? Comme l'affirmait déjà en 1988, lors du huitième congrès des commissaires-priseurs, maîtres G. Gaultier et G. Loudmer : « On peut se demander à l'usage s'il (le droit de suite) a bien rempli la fonction qu'on lui assumait à sa création : aider les héritiers pauvres d'artistes parvenus tardivement à la notoriété. Il semble bien que, jusqu'ici, il ait été infiniment plus profitable aux héritiers déjà favorisés d'artistes parvenus à la gloire de leur vivant qu'à ceux d'artistes couronnés après leur mort »[508].

L'étude des données chiffrées le confirme. Elle montre que le droit de suite profite très majoritairement en France aux héritiers de grands artistes tels que Picasso, Matisse, Bourdelle, *etc.* Sur un total d'environ 7 millions d'euros produit chaque année par le droit de suite, les successions Picasso et Matisse prélèvent, en effet, à elles seules un peu moins de 2 millions d'euros, soit environ un quart de la somme totale. Le reste, soit pour

---

[506] Agitée jusque dans l'hémicycle de l'Assemblée Nationale.
[507] La première loi en la matière datant de 1920 dans sa forme finale.
[508] *Journal des Commissaires-Priseurs*, troisième et quatrième trimestres 1988.

l'essentiel ce qui est collecté par l'ADAGP[509], a été pris comme base de calcul[510] par Serge Kancel, inspecteur général des affaires culturelles, pour le rapport qu'il a consacré au droit de suite et au marché de l'art pour les années 2005 à 2010[511].

En s'en tenant aux données qu'il a prises en compte, Serge Kancel[512] relève que, pour l'année 2010, 1696 artistes ou successions d'artistes[513] ont bénéficié d'une perception de droit de suite. Il ajoute que, tout calcul fait, le revenu annuel moyen a été de 2420 euros pour ces artistes vivants et de 5286 euros pour ces successions. Rapportées au chiffre par mois, ces sommes représentent un peu moins de 202 euros par mois pour ces artistes vivants et un peu moins de 441 euros par mois pour ces successions.

Il ressort de l'ensemble de ces données que, pour l'année 2010, le droit de suite n'a concerné qu'environ 1700 plasticiens et ayants-droit, alors que, en 2009, les chiffres de la Maison des artistes faisaient état de l'inscription de plus de 48 500 plasticiens, ce qui peut laisser à penser que les bénéficiaires réels du droit de suite représentent moins de 3,5 % de ceux qui pourraient potentiellement y avoir droit. Il faut ajouter que plus du quart des sommes récoltées vont à quelques privilégiés et que les sommes perçues mensuellement par les autres ne peuvent suffire, et de loin, à assurer leur subsistance. Il faut en conclure que le droit de suite, même s'il n'est pas totalement inefficace, est bien loin, malgré une centaine d'années d'existence, d'atteindre les objectifs que le législateur lui avait assignés.

Et pourtant, malgré son inefficacité flagrante, le droit de suite a progressivement gagné du terrain sans se réformer de manière convaincante. Il a, dès 1921, été adopté par la Belgique, ce qui n'a rien de surprenant, car son droit suit en la matière de très près le droit français. En 1965, c'est l'Allemagne qui l'a fait sien. Puis, finalement, une directive européenne[514] a imposé à tous les Etats membres de l'Union européenne de s'y

---

[509] Soit la société des Auteurs Dans les Arts Graphiques et Plastiques, qui regroupe plus de 10 000 artistes.

[510] Ce faisant, sans truquer pour autant les chiffres, il introduit dans sa présentation un biais tendant à masquer partiellement l'inefficacité du droit de suite, ce qui peut induire en erreur un lecteur inattentif.

[511] Kancel Serge, *Le droit de suite et le marché de l'art en France, 2005-2010*, rapport du Ministère de la Culture, mars 2011.

[512] Ce qui de nos jours, ne permettrait bien évidemment pas de faire vivre une personne et, à fortiori, une mère et ses neuf enfants.

[513] 44 % d'artistes vivants et 56 % de successions, avec, en pourcentage sur les sommes perçues, 74 % pour les ayants-droit et 26 % pour des artistes vivants.

[514] Directive 201/84/CE du Parlement européen et du Conseil du 27 septembre 2001.

conformer[515]. La transposition en droit français n'a toutefois eu lieu qu'en 2007 en raison du lobbying des galeristes qui ont tout fait pour retarder l'opération[516]. A ce jour, outre les 28[517] pays membres de l'Union européenne, 47 autres pays dans le monde appliquent ce droit, avec des variantes plus ou moins importantes[518].

L'actualité de la question montre que celle-ci s'est déportée, à l'initiative de syndicats de galeries et maintenant de collectifs d'artistes, vers l'aspiration à la création d'un droit de monstration. La majeure partie des galeristes souhaiteraient voir celui-ci se limiter aux expositions institutionnelles, tout en étant pleinement conscient, ce qui n'est pas forcément le cas des artistes, du fait que cette évolution devrait, en toute logique, s'accompagner à *minima* de la disparition du droit de suite. Le droit de monstration a en effet vocation à prendre la place du droit de suite, voire du droit de suite et du droit de reproduction.

La disparition du droit de suite, perçu par les professionnels de la vente d'œuvre d'art contemporain comme une entrave au développement du marché à l'international, faute d'équivalent dans certains pays, déplairait d'autant moins aux galeristes qu'une partie de leurs transactions y sont désormais soumises. Le droit de reproduction ne leur rapporte rien par ailleurs. Il est donc facile de comprendre pourquoi les galeristes trouveraient leur compte dans une substitution au droit de suite[519] d'un droit de monstration auquel ils ne seraient pas assujettis.

Interroger du point de vue de l'intérêt des plasticiens la création d'un droit de monstration peut, en revanche, apparaître comme le modèle même de la fausse bonne

---

[515] Les directives européennes ne sont pas en principe directement applicables dans les Etats membres. Leur application suppose que chaque Etat membre intègre par une loi le contenu de la Directive dans son droit interne, étant entendu qu'il peut aller au-delà. L'intégration doit être effectuée dans un délai raisonnable sous peine d'amende.

[516] Le vote de la première loi française avait été retardé par le lobbying des galeristes qui avait finalement obtenu que le droit de suite ne soit pas applicable aux ventes de gré à gré. La loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique avait étendu le droit aux ventes en galerie, mais le lobbying, très efficace des galeristes avait fait obstacle à sa mise en œuvre en obtenant que le décret d'application ne soit pas publié par le gouvernement, ce qui avait entrainé une condamnation de l'Etat français, « le délai raisonnable étant dépassé » ; Conseil d'Etat, 9 avril 1993, Revue trimestrielle de droit commercial, 1993, page 511, observation Françon.

[517] 27 lorsque la Grande-Bretagne aura achevé de sortir de l'Union européenne.

[518] Le droit de suite à la française, par exemple, ne bénéficie qu'aux artistes et aux ayants-droit, tandis que le droit de suite à l'espagnole y ajoute les fondations d'artistes instituées légatrices universelles de l'ensemble des droits d'auteur d'un artiste. Le droit de suite français s'applique aux ventes aux enchères et aux ventes par les galeristes, mais ce uniquement pour les œuvres vendues plus de 750 euros et ne joue pas lorsque le vendeur professionnel a acquis l'œuvre directement de l'auteur moins de trois ans avant sa revente, *etc*.

[519] Voire au droit de suite et au droit de reproduction, ce qui n'est pas à ce jour réclamé.

idée, dans la mesure où un droit de monstration se révélerait tout aussi inapte que le droit de suite à améliorer significativement les conditions d'existence de la majeure partie d'entre eux. Le droit de suite ne constitue en effet pas un outil efficace de lutte contre la précarisation des plasticiens et de leurs familles dans la mesure où il ne bénéficie en pratique qu'aux artistes dont les œuvres se revendent fréquemment pour des prix conséquents, c'est à dire aux artistes reconnus par le système marchand. Mais ce sont ces mêmes artistes reconnus qui bénéficient également très massivement de la consécration institutionnelle par leur exposition au public. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, il faut en déduire que la création d'un droit de monstration serait tout aussi inefficace que celle du droit de suite pour lutter contre la précarisation des artistes.

En réalité, ce n'est pas ici la question du mécanisme de collecte de fonds qui pose problème, mais celle de l'absence de mécanisme de redistribution. Peu importe que la collecte s'effectue sur la base d'un droit sur la revente (droit de suite) ou d'un droit sur l'exposition au public (droit de monstration) dès lors que cette collecte, ce qui est le cas, vient frapper les œuvres ayant la plus grande valeur marchande et qu'elle est complétée par un système de redistribution équitable[520].

Plus précisément, rétablir l'égalité entre artistes riches et artistes dans le besoin ne peut s'effectuer que par la mise en place d'un mécanisme de redistribution de la richesse fondée sur la solidarité qui doit naturellement exister entre artistes reconnus, soucieux de voir la création se perpétuer, et artistes en devenir. C'est l'absence de ce mécanisme de redistribution qui pose ici problème.

Eliminer totalement les inégalités entre artistes n'est ni souhaitable[521], ni sans doute possible[522]. Que faudrait-il donc faire pour réduire les inégalités de façon sensible sans brider pour autant la créativité ? Ni plus ni moins que créer un statut de l'artiste plasticien[523] en assurant à *minima* à celui-ci une couverture santé convenable, une retraite acceptable et un régime d'indemnisation chômage sérieux[524]. C'est le

---

[520] Ce qui apparaît comme cohérent dans la mesure où la démarche s'inscrit dans une logique égalitariste.

[521] Le collectivisme en art débouchant, comme la plupart des nivellements par le bas, sur un conformisme détruisant toute créativité ou peu s'en faut. L'art officiel russe ou chinois le démontre aisément.

[522] Le génie trouvait toujours à s'exprimer, quelle que soit la contrainte, du moins, espérons-le.

[523] La maison des artistes en fournit déjà un embryon pour la santé.

[524] Il est frappant de voir certains plasticiens rêver de bénéficier d'un statut analogue à celui de l'intermittence, alors que ce statut est actuellement tout sauf satisfaisant.

financement de ce statut qui pourrait être assuré par le reversement de tout ou partie des sommes provenant du droit de suite, du droit de reproduction et d'un éventuel droit de monstration.

La création d'un tel statut soulèverait de multiples questions à résoudre. Il faudrait notamment distinguer entre la pratique amatrice, accessible à tous, et le statut de professionnel réservé à quelques-uns, ce qui pose le problème du choix. Il serait en conséquence nécessaire de définir, non pas un, mais plusieurs critères d'accès au statut[525], ce qui n'exclurait pas l'existence de refusés, mais en diminuerait notablement le nombre. Outre un critère de marché, pourraient être mis en œuvre, ouvrant ainsi différentes portes d'entrée, des critères de cooptation[526], d'examens d'entrée[527], de diplômes[528], *etc.* Ce dernier point montre que se poserait également la question de la durée du bénéfice du statut, qui devrait être limité dans le temps, ce qui soulèverait la difficulté de son renouvèlement. Ce n'est pas là le lieu de ce débat.

[525] Il est à noter que l'accession aux prestations de santé gérée par la maison des artistes se fait déjà sur la base d'un critère, soit en l'occurrence un critère de marché consistant dans le fait d'atteindre un seuil de vente.

[526] Par un jury de pairs.

[527] Par un jury de spécialistes.

[528] Il serait ainsi possible de créer un statut provisoire pour les jeunes diplômés offrant à ceux-ci un délai pour parvenir à remplir d'autres critères, ce qui se fait dans d'autres disciplines tel que le théâtre.

II. L'ECCEITE

« Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps. »[529]

De la même façon que, par l'eucharistie, le vin et le pain sont transformés en sang et en corps sans perdre pour autant leurs qualités substantielles, l'étincelle créatrice transmue la production de l'artiste en œuvre d'art sans pour autant que disparaisse sa nature marchande. L'existence d'un triple jeu de l'artiste d'art contemporain montre que l'eccéité[530], lui permet de ne pas se laisser submerger par la marchandisation de l'art. Cette dernière n'est au final, qu'une illusion qui masque, plus ou moins habilement, le fait que le travail de l'artiste crée de la richesse humaine en dynamisant le processus de don par l'élan vital qu'il insuffle dans l'œuvre.

II.1. Le triple jeu de l'artiste contemporain

Si la plupart de ceux qui aspirent à vivre de leur art se noient dans les flots impétueux de la marchandisation actuelle de l'art, quelques têtes surnagent néanmoins. Ce sont celles de ceux qui maîtrisent tous les arcanes du spectacle qu'offre le marché de l'art contemporain. Aussi à l'aise sur la scène qu'avec la technique, ils savent également régler les problèmes d'intendance. Evoluant sous les sunlights, maîtres des éclairages ou hommes de l'ombre peuplant les coulisses, ils sont tout à la fois acteurs, techniciens et

---

[529] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* , Rivages poche, Petite bibliothèque, 2008.

[530] « Une heccéité n'a ni début ni fin, ni origine ni destination ; elle est toujours au milieu. Elle n'est pas faite de points, mais seulement de lignes. Elle est rhizome. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *Capitalisme et schizophrénie*, Editions de Minuit, 1980, p. 321.

régisseurs du ballet mécanique de l'argent. Le luxe et ses ostentations sont leur pré carré. La lumière nécessaire à la mise en valeur de leur travail n'a pas de secrets pour eux. Il leur faut toutefois se garder d'en faire trop, au risque de s'égarer dans des dérives et d'en pâtir, victime de « luxation »[531].

II.1.1. Luxe

Geste de liberté, la création artistique fait de l'artiste un inclassable, « *un sans visage* » circulant dans la Cité libre de Braavos[532]. C'est ce qui rend si difficile leur étude, la nature conceptuelle de la pensée humaine aux facettes polycéphales poussant à tenter de les cloîtrer dans des catégories, ce qui est vain[533] ou, pour le moins, réducteur. Les pratiques artistiques se laissent plus aisément cerner, à condition de ne pas se laisser aller à croire que la liste en soit fermée. C'est donc, sans surprise, à l'aune de leurs pratiques que le marché de l'art récompense les artistes d'art contemporain. Ceux qui lui semblent abonder dans son sens, c'est-à-dire favoriser son développement[534], sont ceux qui bénéficient des retombées financières les plus importantes. Pour tenter, non pas une hiérarchisation, mais une simple sériation, il est possible de distinguer, entre ces artistes adoubés par le marché, ceux qui recourent à des pratiques entrepreneuriales directement inspirées de celles des sociétés multinationales et ceux dont l'activité créatrice se concentre sur des mécanismes de production qui tendent à rapprocher l'art du design et de la mode. Mais le marché se caractérise également, volonté d'agrandissement oblige, pas sa nature englobante qui le conduit à tenter d'intégrer, fut-ce au prix d'une rémunération moindre, des pratiques artistiques qui ne vont pas totalement dans son sens et notamment des pratiques qui tranchent, par leur « misérabilisme », avec l'ostentation qui en constitue sinon la norme, du moins l'ordinaire. C'est ainsi que le marché oint, à des degrés divers et avec des récompenses

---

[531] Employé par Yves Michaud dans son ouvrage, *Le Nouveau Luxe, Expériences, arrogance, authenticité*, Les essais Stock, Paris, 2013.

[532] Georges R.R Martin, *Le Trône de fer*, 1996.

[533] Assujettir un artiste à un seul courant artistique serait réducteur. Par exemple, réduire la peinture de Renoir à l'impressionnisme revient à omettre qu'il en est sorti à un moment donné.

[534] Ce marché de l'art étant par essence un marché déséquilibré dont la bonne tenue exige qu'il soit en croissance perpétuelle.

différentes, aussi bien ce que réalisent de véritables multinationales artistiques que de l'art produit ou des œuvres « misérabilistes ».

1. Les multinationales artistiques

Si le terme luxe est d'usage courant, le concept de luxe est extrêmement difficile à définir, ne serait-ce que parce qu'il s'apprécie pour partie en fonction de la personne qui l'emploie et du contexte dans lequel il est usité. Dans une première acception, le luxe serait ce qui est « coûteux, raffiné et somptueux ». Il est facile de se rendre compte qu'une telle définition ne peut s'appliquer à certaines circonstances.

Dans *La République*, Platon introduit l'idée que le luxe pourrait consister dans tout ce qui s'étend au-delà de la satisfaction des besoins, c'est à dire dans le superflu. Mais, à moins de s'en tenir aux seuls besoins vitaux, ce qui renverrait à une conception du luxe digne d'un anachorète[535], cette approche se heurte à la difficulté de définir les besoins humains, qui n'est pas moindre que celle consistant à cerner le luxe. De surcroît, il serait problématique de vouloir aujourd'hui réduire le luxe au superflu, la notion ayant évolué depuis l'époque de Platon.

Le luxe peut assurément résider dans le superflu. Le sac à main de type *Birkin*[536] de la maison Hermès est bien évidemment un objet de luxe du fait du raffinement du matériau et de son prix qui le met hors de portée de la plupart, soit 380 000 dollars pour sa dernière enchère record. Bien qu'il constitue un objet nécessaire à sa propriétaire, cet objet revêt l'habit du luxe en s'habillant d'un matériau totalement superflu, voire en faisant appel à une qualité d'exécution superfétatoire. Mais disposer d'un accès quasi illimité à l'eau potable serait assurément perçu comme un luxe par les 240 millions d'êtres humains qui en sont aujourd'hui privés sur Terre, alors qu'il s'agit là de la satisfaction d'un besoin élémentaire. Le luxe ne peut donc, dans son acception moderne, se confondre avec le superflu.

La question de la distinction entre nécessaire et superflu peut même être l'objet de débats entre artistes. On se souvient sur ce point de la répartie de Degas au peintre

---

[535] Bien évidemment inadaptée au commun des mortels.
[536] Le sac à main *« Himalaya Niloticus Crocodile Diamond Birkin 30 »* orné de diamants et d'or.

Vibert qui l'invitait à visiter une exposition d'aquarelles : « Vibert : *Vous trouverez peut-être nos cadres, nos tapis, un peu riches, mais, enfin, la peinture, n'est-ce pas des objets de luxe ?* Degas : *La vôtre, monsieur. La nôtre, c'est des objets de première nécessité*[537]*. »* Ces débats sont aujourd'hui renouvelés par des travaux tels que ceux d'Yves Michaud avec *Le nouveau luxe*[538]*, ou* ceux dirigés par Olivier Assouly, notamment *Le luxe, Essais sur la fabrique de l'ostentation*[539].

S'il est, en définitive, une chose certaine, c'est que le luxe est toujours une forme de privilège. Il n'est que parce qu'il permet à une minorité d'individus qui y ont accès de se distinguer de la masse de leurs semblables. Le luxe est sur ce point soumis aux codes sociaux. Le goût, quel qu'il soit, s'exerce tant sur les objets que l'on se procure pour améliorer son quotidien que sur les œuvres d'art dont on choisit de s'entourer.

Rien d'étonnant donc à ce que le travail de certains artistes, en passe de devenir de véritables entrepreneurs, tend de plus en plus à s'entrecroiser et à s'entremêler avec celui des créateurs de luxe. Considérés comme les acteurs les plus influents du monde de l'art, les artistes-entrepreneurs, sont au centre de réseaux d'interconnexion du marché. Conquérant le monde *via* leurs multinationales artistiques, ces businessmen digèrent la société capitaliste pour la transmuer en or[540]. Cattelan, Koons, Ai Weiwei, et autres savent utiliser le monde comme atelier et lieu d'exposition.

Ces artistes nomades évoquent irrésistiblement le voyageur solitaire de Caspar Friedrich[541] contemplant, du haut de son pic, une mer de nuages s'étalant à l'infini. Mais, si l'inconnu de Friedrich semble pensif, voire passif, il n'en va pas de même des artistes entrepreneurs qui sillonnent allégrement l'océan des nues pour mieux nous en révéler la variété à travers leurs regards. Ce n'est pas à l'exploration d'un monde que ces artistes nous invitent, mais à la découverte d'une infinité de mondes, comme l'a écrit Nelson

---

537 Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir,* Paris, Grasset, 1938, 321 pages, page 107.

538 Yves Michaud, *Le nouveau luxe, Expériences, arrogance, authenticité*, Les essais Stock, Paris, 2013.

539 Collectif, sous la direction de Olivier Assouly, *Le Luxe,* Essais sur *la fabrique de l'ostentation,* 2e édition revue et augmentée, Edition du regard, Paris 2011 ; *Le capitalisme esthétique : essai sur l'industrialisation du goût*, Editions Cerf, 2008, ou encore, *Goût à vendre : essai sur la captation esthétique*, Institut français de la mode Editions du regard, 2007.

540 Tout ce que l'artiste touche, de l'œuvre d'art aux produits dérivés, deviendrait occasion d'ostentation.

541 Caspar Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuage*, peinture à l'huile, 94,4 x 74,8 cm, Kunsthalle de Hambourg, 1818.

Goodman[542]. Le monde devient leurs mondes. C'est ainsi que l'univers, dans toutes ses acceptions, peuplé par ces figures d'artistes, est aujourd'hui à percevoir.

Artiste sans le sou ou richissime homme d'affaires ? Certains jouent de cette différence. Dans l'imaginaire populaire perdure le mythe de l'artiste maudit, sans le sou. A cette image d'Epinal qu'incarne Vincent Van Gogh, les artistes entrepreneurs préfèrent la figure de l'homme d'affaires qui a réussi. Qu'il dénonce ou glorifie l'ère monétaire, le thème de l'argent prend une place prépondérante dans le travail de l'artiste entrepreneur, qui sait se parer des masques appropriés. A ses yeux, l'esthétique et le « commercial » ne feraient qu'un. La recette du Pop Art a été retenue, décortiquée et assimilée. Elle est aujourd'hui mise en œuvre à grande échelle avec l'aide d'artisans et d'assistants, véritable confrérie œuvrant en faveur de l'économie artistique.

De toute antiquité, la notoriété de grands artistes a attiré à eux de jeunes créateurs désireux d'apprendre d'un maître. Aux époques bénies des muses, dans certains ateliers, de futurs « grands » de la peinture se croisent ou se succèdent. Ainsi de l'atelier de Bellini où passent Giorgione et Titien. Les artistes entrepreneurs font, pour leur part, largement appel à des assistants, voire, de plus en plus, à des machines. Dans le domaine voisin de la musique, la pratique semble être en passe de devenir courante. La chanteuse pop américaine, Taryn Southern vient, par exemple, d'utiliser un système d'intelligence artificielle pour la composition de son album à paraître, *I am AI*.

L'artiste, qui est aussi l'interprète des chansons, a, en tant qu'auteur, écrit les paroles de celles-ci. Mais c'est un système d'intelligence artificielle, *Amper*[543], qui s'est chargé de la composition de la musique. Dans un proche avenir, l'utilisation de systèmes d'intelligence artificielle pour composer de la musique va probablement se banaliser et se développer à grande échelle. D'ores et déjà, F*low Machines* de la société Sony compose à la demande du jazz et de la pop. *Jukedeck* a été conçu pour fournir à qui le veut de la musique libre de droits à la demande, *etc.*

---

[542] Nelson Goodman, *Manière de faire des mondes*, Editions Folio Essais, 2006.

[543] Détail intéressant, la chanteuse a déclaré, sans autres précisions, vouloir « partager ses royalties avec Amper ».

Le recours plus classique aux assistants peut se comparer, pour sa part, à l'utilisation d'outils alliant artisanat et science, faisant une part belle à la *technè* antique[544]. Il est loin le temps de l'artiste bohème travaillant seul dans son atelier. « En réalité, l'expression (bohème) traduit l'écart de cet artiste à une société industrielle lancé dans une fuite en avant »[545]. La posture a changé du tout au tout. Bien loin de vouloir s'affirmer comme soucieux de prendre ses distances avec la société capitaliste, l'artiste entrepreneur revendique haut et fort son inclusion au cœur de celle-ci.

Aujourd'hui, pour produire, l'artiste d'affaires fait appel à toute une palette de spécialistes, qui gravitent autour de son atelier, voire travaillent dans celui-ci. Au cours des années soixante, s'est imposé progressivement l'idée que l'atelier n'était plus le cocon dans lequel l'artiste se protégeait pour créer. L'exposition *When attitudes become form,* d'Harald Szeemann[546], a sanctifié cette désacralisation. L'atelier est devenu un lieu de création ouvert. Rien d'étonnant donc à ce qu'il puisse prendre aujourd'hui sans difficulté l'allure d'un atelier[547] dans lequel s'affairent de multiples techniciens.

Platon[548], élaborant la théorie de la *mimésis*, observe que l'artiste n'est qu'un imitateur imparfait. Le philosophe tire argument du fait que le lit que l'artiste représente, par exemple, s'il venait idée à quelqu'un de le construire, serait impropre à son usage. Œuvrant la plupart du temps en trois dimensions, les artistes entrepreneurs ne peuvent s'accommoder de tels arrangements avec la réalité. Or, ils n'ont généralement pas les connaissances techniques nécessaires à la construction des pièces qu'ils imaginent. Il leur faut donc recourir à l'aide de techniciens. Sachant qu'il ne sait rien, l'artiste entrepreneur crée « tout ». Il globalise le mécanisme de création en assumant désormais des fonctions de direction et de coordination. Du travail solitaire, il a franchi un pas vers le travail d'équipe qui rapproche sa démarche de celle du chef d'entreprise.

---

544 « La nature de toute *technè* est de rendre compte de la genèse d'une œuvre, d'en rechercher la technique et la théorie, d'en trouver le principe dans la personne qui l'a fait naître, et non dans l'œuvre elle-même. » Aristote, *l'Esthétique*, cnrs editions.

545 Xavier Greffe, *Arts et argent*, Editions Economica, Paris, 2017, pp. 133-134.

546 En 1969 à Berne.

547 L'atelier est un lieu dans lequel on travaille de ses mains, que ce soit seul ou en groupe.

548 Dans *La République*.

Recourir à des aides n'a rien en soi de révolutionnaire. Dans la basilique Saint-François-d'Assise à Assise, Giotto[549] (1266-1337) réalise, après 1296, un vaste cycle de fresques sur la vie du saint. Celui-ci couvre la quasi-totalité des murs de la nef et de l'église supérieure. Une telle œuvre, de par sa taille, n'aurait pu se réaliser sans l'intervention de multiples assistants[550]. Lorsqu'il dirige, au XVIIème siècle, l'édification de la Fontaine des Quatre Fleuves à Rome, c'est toute une équipe de fontainiers, de tailleurs de pierre, de maçons et de journaliers que dirige Le Bernin (1598-1680). Pour l'édification de la colonnade de la Basilique Saint-Pierre de Rome, ils sont des dizaines sous ses ordres...

Luca della Robia[551] n'est pas simplement un sculpteur du début de la Renaissance. En tant que céramiste recourant aux techniques et aux méthodes les plus novatrices, il a mis au point une procédure rapide[552] de production de pièces réalisées en série à moindre coût grâce à l'utilisation de la terre cuite émaillée. Elle va faire la renommée de son atelier et lui permettra de toucher une vaste clientèle en ornant les plus beaux palais et églises de Florence. Les ateliers flamands du XVIIIème siècle, qui inondent les riches intérieurs du nord de l'Europe de scènes champêtres et de scènes d'intérieur, ont recours au partage des tâches bien avant l'ère du taylorisme : un premier peintre spécialisé réalise les fonds ; un second plante les arbres ; un troisième lâche les animaux ; un quatrième ajoute les personnages...

Il serait inapproprié de rechercher un modèle ancien ayant inspiré les artistes entrepreneurs. Leur démarche est trop originale, et trop connotée à l'évolution du marché, pour que cela puisse faire sens. En revanche, sans prétendre à une quelconque filiation ce qui serait nécessairement artificiel[553], il est possible de relever que quelques rares artistes, au lieu de se concentrer sur leur seule activité créatrice[554], se sont également préoccupé de façon importante de l'accroissement de leur notoriété et, surtout, de la commercialisation de leur travail. En sus de Luca della Robia, citons ici Pierre-Paul Rubens (1577-1640) qui, notamment, prit grand soin de faire tirer des centaines de gravures de ses œuvres afin de multiplier la diffusion de son travail par la

---

[549] Il prend également soin de valoriser son mécène en le représentant dans l'oeuvre. C'est ce qu'il fait, par exemple, en 1302 à Padoue en insérant un portrait d'Enrico Scrovegni dans les fresques de la chapelle Scrovegni.

[550] Françoise Chaudenson, *A qui appartient l'œuvre d'art ?,* Armand Colin, Paris, 2007.

[551] (1400-1481)

[552] On dirait aujourd'hui un *process* industriel.

[553] Il s'agit ici plutôt de convergence.

[554] Ce qui est le cas de Giotto, du Bernin, *etc.*

reproduction de celui-ci. C'est ce qui lui permit d'asseoir sa notoriété et de s'assurer ainsi des commandes en quantité.

En filigrane du développement de l'activité des artistes entrepreneurs, s'inscrit une intrigante transformation du lieu de cette activité : l'atelier. Elle invite à interroger la notion. Les tout premiers ateliers, ou en tous cas les premiers lieux de travail pour artistes considérés en tant que tels, voient le jour en Italie, au XVème siècle, sous le nom de *botteghe*. Ils s'organisent autour de la figure du maître. Progressivement, l'atelier va se structurer. L'atelier de la Renaissance italienne a son Christ *pantocrator*, le maître. Celui-ci a tout pouvoir, mais il en use ordinairement avec discernement.

Un ou deux élèves favoris l'assistent. Ils préviennent ses désirs, donnent les ordres nécessaires aux préparateurs et conseillent les autres élèves pour les travaux courants. Ils travaillent même parfois au côté du maître lorsque celui-ci doit exécuter une commande d'envergure. En sus de son travail personnel, le maître n'est requis par leurs soins que pour les décisions impliquant des choix ou appréciations qu'ils ne peuvent effectuer à sa place. Il n'intervient, hors de ces cas bien particuliers, que lorsqu'il choisit de procéder à une inspection du travail de tout ou partie de ses élèves.

Figure 24 – Gustave Courbet, L'atelier du peintre, 1854-55.

Somme toute, l'atelier fonctionne comme une famille, amputé de ses éléments féminins[555]. Le Maître en est le chef, les élèves favoris les ainés et le reste des élèves les cadets. Ce fonctionnement patriarcal va perdurer quasiment sans changement durant tout l'Ancien régime. Au cours du XIXème siècle, l'atelier perd peu à peu son caractère

[555] Hors les modèles.

intime. Il s'ouvre aux commanditaires d'abord, puis aux simples visiteurs. L'atelier devient un lieu ou l'on reçoit ses amis et même au-delà. C'est ce que Courbet immortalise en 1855 avec son tableau au format monumental *L'Atelier du peintre.* De lieu où peindre, l'atelier est devenu le lieu à peindre.

L'excès n'est pas loin et la limite va malheureusement être vite franchie. Les ateliers des peintres en vue s'embourgeoisent et se mettent en scène. L'atelier est devenu un lieu de mondanité, ce qui, bien souvent, a le don d'exaspérer l'artiste. Les adeptes de la peinture de plein air, facilitée par les progrès de la technique dont, au premier chef, l'invention du tube de peinture vont progressivement le déserter durant l'entre-deux-guerres. Il faudra attendre la seconde moitié du XXème siècle pour que l'atelier redevienne un espace de création privilégié, mais ce au prix d'une mutation. D'œuvre solitaire, la création est devenue un processus requérant l'intervention de multiples acteurs.

Le plus connu de ces ateliers d'un nouveau genre est la *Factory* d'Andy Warhol, qui voit le jour dans une friche industrielle de la 47ème rue Est de New York en 1964. Au cœur de cette marmite culturelle underground s'affairent et se croisent une multitude d'esprits en ébullition autour du nouveau Midas[556], Andy Warhol. Le succès sera tel que les locaux vont vite devenir trop petits. Victime de sa célébrité, Andy Warhol déménage, en 1974, pour une ancienne usine sise, au 860 Broadway. Il y trouve l'espace dont il a besoin pour produire.

A la *Factory* a succédé « le bureau ». Dans son premier écrit autobiographique, *Ma Philosophie de A à B et retour*[557], Warhol écrit, ce qui éclaire d'un jour nouveau ce changement de nom[558] : « L'art des affaires est l'étape qui succède à l'art. J'ai commencé comme artiste commercial [Warhol fait ici allusion à son métier de designer pour une marque de chaussures dans les années 50] je veux finir comme artiste d'affaires ».[559].

De la même façon que l'entreprise tend à multiplier les lieux de productions et à les séparer de l'endroit où s'effectue la recherche, l'artiste entrepreneur ne peut qu'éprouver la tentation de multiplier les ateliers consacrés à la production et de se

---

[556] Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, traduction Claude Hary Schaeffer, Editions du Seuil, Paris, 1989.

[557] Andy Warhol, *Ma Philosophie de A à B et retour,* Flammarion, 1992, p. 79.

[558] Si tant est que le mot puisse encore lui être appliqué.

[559]http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-atelier-artiste-contemporain/ENS-atelier-artiste-contemporain.html

réserver la possibilité d'effectuer sa recherche où il se trouve. C'est tout simplement ce qu'a fait Damien Hirst, par exemple. Son atelier de Leyton était destiné à la représentation des *Spots paintings* et celui de Vauxhall servait à la production des pilules[560]. Pour que les équipes pluridisciplinaires qui œuvrent dans ces ateliers d'un nouveau genre puissent être le plus efficace possible, il leur faut travailler dans un environnement agréable, à l'image de ce que revendiquent, pour leurs salariés, les majors de l'économie numérique, Google ou Facebook, adeptes d'espaces propices au bien-être et donc, selon elles, à la création.

Certains artistes entrepreneurs ont, sans surprise, eu recours à des architectes et à des designers pour façonner et habiller les lieux. Le français, Xavier Veilhan occupe un bâtiment des années soixante-dix, voûté de béton brut, entièrement réhabilité par les architectes Elisabeth Lemercier et Philippe Bona. Scindé en deux, il abrite un atelier autour duquel gravitent, une cuisine, des bureaux, un espace de projection et un lieu de contemplation. La décoration du lieu est soigneusement étudiée : une porte de Charlotte Perriand, du mobilier des Eames, des assises des frères Bouroullec, des éclairages de Castiglioni, *etc.*

En Chine, en plein Shanghaï ou Pékin, de tout jeunes artistes peuvent espérer bénéficier d'espaces de travail exceptionnels. C'est le cas, par exemple, de Hao Liang, qui occupe un grand atelier à Pékin, ou encore de Cao Fei, artiste vidéaste[561], qui a posé ses valises dans un ancien théâtre pékinois des années soixante. Zhang Huan[562], révélé dans les années quatre-vingt-dix par des performances[563] et des photographies de body art, a élu pour sa part, domicile dans une gigantesque structure, qui s'étend sur plus de 3 hectares[564] non loin de Shanghaï. Il y travaille avec une équipe de plus de deux cents personnes.

En sus d'être redevenu un lieu où il fait bon travailler, l'atelier est désormais, de plus en plus souvent, un lieu où voir les œuvres et l'artiste et ses aides au travail. Ce besoin de

---

[560] Il est même allé jusqu'à projeter, avec l'architecte Mike Rundell, de construire une ville dans le Devon, à Chalford.

[561] Par exemple son film d'animation *RMB City* de 2007.

[562] Né en 1965. Il est révélé, après un détour par les Etats-Unis.

[563] En 1994, il s'enduit d'une concoction de miel et d'huile de poisson, puis s'offre en festin aux mouches des latrines publiques dans un quartier de Pékin. Cet artiste collectionneur de tombes chinoises est un des plus grands noms de la scène artistique chinoise. Il est aujourd'hui, suivi de près par Bernard Arnault et François Pinault. La marque Louis Vuitton l'avait reçue pour une exposition dans une de ses boutiques à Macao en 2011.

[564] 30 000 m².

visibilité favorise le choix de *l'open space*. Le « maître » s'y entoure d'une multitude de collaborateurs d'horizons de tout bord. Cette évolution est à rapprocher de l'intérêt du public pour les performances et à mettre en parallèle avec la multiplication des expositions sur le geste créateur et l'engouement du marché pour les esquisses et autres œuvres préparatoires. Alors que l'attention se focalisait autrefois sur l'œuvre, une part de celle-ci se porte désormais sur le processus de création artistique et notamment sur l'exécution, ce alors même que celle-ci, dans le cas des artistes entrepreneurs, est en passe d'être transférée à des assistants.

Certains artistes entrepreneurs disposent de véritables ateliers musées. L'artiste chinois Xu Zhen[565], découvert par Ai Weiwei, a fondé en 2009 la *MadeIn Company*, un gigantesque atelier basé à Songjiang, dans un entrepôt de plus 5000 m². L'endroit est bien évidemment un lieu de production[566], mais aussi un espace d'exposition et de vente[567] et même un lieu où se réalisent les activités créatrices les plus diverses[568]. Xu Zhen s'est expliqué sur les raisons de ce choix en mettant en avant la nécessité d'opter pour un fonctionnement obéissant aux règles du marketing aux motifs du fait que le marché de l'art deviendrait de plus en plus concurrentiel : « Il y a une telle consommation de l'art, aujourd'hui ! Une demande de plus en plus forte des galeries, des musées, des collectionneurs, une compétition de plus en plus grande entre les artistes. Créer une entreprise est une réponse efficace à cette mutation du monde ou plutôt « des mondes »[569] de l'art. Il ne faut pas être dépassé par ce système, il faut le dominer. »[570].

---

[565] Né en 1877, il est connu pour peindre, entre autres, avec de la poudre d'encens. Xu Zhen est un artiste hyperactif. En 2001 il est le plus jeune artiste à représenter la Chine à la Biennale de Venise, où il retournera en 2005. Cette année-là, il réalise, une de ses œuvres phare, intitulée *8848 - 1,86*. Cette installation multimédia, produite dans un studio réalisant des effets spéciaux pour duper le spectateur, veut faire croire qu'il escalade l'Everest accompagné d'une équipe. Lors de l'expédition, il finit par « raboter à coups de scie le sommet de la montagne de 1,86 m, soit, l'équivalent de sa taille. » Il est également connu pour avoir fondé avec le collectionneur David Chau une boutique/stand, nommé PIMO, pour mettre en avant la production de produits dérivés d'œuvres d'artistes, (celle-ci a été ultérieurement remplacée par un festival). Jouant à merveille avec les règles de la mondialisation, il sait mêler les cultures comme, par exemple, dans son œuvre *Eternity*, qui représente la *Victoire de Samothrace* retournée, mêlée à un bouddha bodhisattva, le tout exposé à la fondation Vuitton.

[566] Ses nombreux assistants y fabriquent et y signent ses œuvres, ainsi que celles d'autres artistes.

[567] En 2013, Xu Zhen a déposé son nom en tant que marque. L'année suivante, il a ouvert la *MadeIn Gallery* qui met en avant des nouveaux talents chinois.

[568] Les assistants de Xu Zhen produisent, par exemple, des spots publicitaires qui mettent certaines œuvres en valeur.

[569] Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1990.

[570] Accessible sur le site:
http://thegoodlife.thegoodhub.com/2016/12/16/rencontre-avec-xu-zhen-un-artiste-entrepreneur/

Libre d'exercer à sa guise, dans son atelier d'un nouveau genre, « l'artiste devient le dirigeant d'une petite entreprise »[571]. Wim Delvoye, Jeff Koons[572], Marilyn Minter, Takashi Murakami[573] ou encore Ai Weiwei s'inscrivent dans cette approche. Celle-ci présente l'avantage de libérer l'artiste de tâches pratiques qui dévoraient auparavant une part non négligeable de son temps. Le temps ainsi libéré est autant de gagné pour la part de travail que l'artiste ne peut déléguer à personne. C'est ce qu'a fait notamment observer Jeff Koons dans une interview accordée au *Wall Street Journal* : « Si je devais faire cela moi-même, je ne serais même pas capable de finir une peinture en une année. ». Wim Delvoye, est même allé jusqu'à relever qu'il lui faudrait plusieurs vies pour apprendre les techniques complexes nécessaires à la réalisation de ses œuvres.

Takashi Murakami produit en moyenne entre 30 à 50 œuvres par an. La troublante texture, lisse et sans faille, de ses images et sculptures fait de celles-ci des œuvres nécessitant un travail assidu et d'une grande complexité. Il lui serait impossible de parvenir seul à ce résultat. « Un tableau de grand format exige la présence de six personnes travaillant seize heures par jour pendant trois semaines. Le processus peut nécessiter jusqu'à mille étapes. »[574]. Tout autant complexes sont les procédés techniques à l'œuvre dans la réalisation des œuvres de Jeff Koons, qui travaille avec une centaine d'assistants[575].

Cette évolution de la pratique artistique permet également à l'artiste de renouer avec la conception de l'artiste humaniste, à la fois chercheur et scientifique, mais aussi profondément humain. Cet humanisme se manifeste dans l'attention accordée par l'artiste au travail de ses assistants. A deux reprises, pour sa série *Banality*, Jeff Koons a décidé de faire signer une œuvre par les assistants qui l'ont produite. Takashi Murakami a choisi de mentionner au revers de certaines toiles le nom de ses assistants. Relève en revanche d'une autre démarche, clairement marchande, le fait que Xavier Veilhan,

---

571 Accessible sur le site :
http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-atelier-artiste-contemporain/ENS-atelier-artiste-contemporain.html

572 Par exemple, avec son atelier à Chelsea sur Broadway.

573 Par exemple, Ai Weiwei a fait fabriquer à la main, par des artisans, de la ville de Jingdezhen en Chine, environ 1500 graines de tournesol en porcelaine, ce qui a pris plus de deux ans. Ces éléments étaient destinés à la réalisation de son œuvre, *Sunflower Seeds*, exposée au Tate Modern Museum à Londres en 2010.

574 *Beaux-Arts édition*, *Murakami Versailles*, 2010.

575 La médaille a son revers : en 2017, faute de commande et à cause de l'utilisation de techniques moins complexes pour la réalisation de sa série *Gazing Balls*, Jeff Koons a licencié la moitié du personnel de son atelier.

mentionne « contre paiement »[576] le nom d'un fabricant sur le cartel d'un « Mobile » exposé au château de Versailles.

Il est, par ailleurs, devenu monnaie courante que les artistes, entrepreneurs ou autres, sous-traitent certaines tâches à des sociétés dont la production artistique n'était pas nécessairement la finalité première. « Sol LeWitt, Donald Judd ou Barnet Newman, travaillent avec les firmes new-yorkaises *Bernstein Brothers* ou *Treitel-Gratz*. L'atelier, *Milgo Industrial*, installé à Brooklyn, devient au début des années 1970, le plus grand fabriquant de sculpture contemporaine au monde »[577]. Au-delà de la vision romantique qui a longuement perduré, la création artistique, pour les artistes entrepreneurs, n'est plus le produit d'un don mystérieux et d'un savoir-faire hors-norme.

De multiples acteurs, dont des firmes industrielles, participent au processus de création[578]. L'apport technique à l'œuvre de ces « faiseurs d'art » est indéniable. La variété et l'étendue de leurs interventions sont également avérées. Des constats similaires opérés dans le domaine de la sculpture en bronze ont, par le passé, suscité des revendications touchant à la distinction entre l'artiste et l'exécutant. Des interrogations du même ordre pourraient surgir à propos de ces interventions. Pourraient-elles conférer le statut de coauteur à ceux qui les évoqueraient ?

Non répond David Thomisse. « Ces firmes interviennent au niveau du conseil, résolvent des questions d'ordre organisationnel et sont au centre de vastes réseaux de production. [...] Parce que la distribution des rôles est bien établie, la question de la paternité de l'œuvre est moins ambivalente que dans le cadre de la collaboration avec des assistants, comme en témoigne cette déclaration de Peter Carlson : « Nous ne nous considérons en aucun cas comme les coauteurs des œuvres, mais nous voulons être reconnus en tant que fabricants. » »[579].

---

[576] *L'artiste entrepreneur ?* Les impressions nouvelles / Collectif sous la direction du Bureau d'études de SMartBe, association professionnelle des métiers de la création, 2011, Bruxelles, article de David Thomisse, p. 356.

[577] Patsy Craig, *Making Art Work : Mike Smith Studio*, Trolley, London, 2003 et Michael Petry, *The Art of Not Making : The New Artist/Artisan Relationship*, Thames&Hudson, London, 2011, p. 357.

[578] L'éditeur d'art, Mike Smith Studio, par exemple, facilite depuis 1989 la production d'œuvres d'art contemporaines, de design ou d'architecture. Il a travaillé pour le compte d'artistes comme Steeve Mc Queen, Damien Hirst, Dinos Chapman, Angela de la Cruz, mais aussi pour celui d'architectes, de concepteurs, d'institutions, de promoteurs, de musées. A tous, il apporte le soutien de ses compétences en ingénierie.

[579] Paul Young, *Those Fabulous Fabricators and Their Finish Fetish*, dans LA Weekly, Los Angeles, 10 janvier 2008, article de David Thomisse, p. 357.

Ces dénégations sont loin de convaincre tout le monde. Les pratiques nouvelles semblent déstabiliser de tous côtés la conception que certains se font de ce qui caractérise le travail artistique. Si certains se demandent si les fabricants ne mériteraient pas le statut de coauteur, d'autres s'en prennent directement à l'auteur en cherchant, de façon plus ou moins assumée à le déchoir de son statut pour « fait de collaboration ». L'idée, ne nous méprenons pas, serait que la collaboration avec le fabricant priverait le créateur de la possibilité de se revendiquer en tant qu'auteur.

Il a ainsi été reproché à l'artiste américain Kehinde Wiley de faire produire la plupart de ses œuvres en Chine par d'autres que lui. Soutenu et exposé par le galeriste Daniel Templon, l'artiste reprend le principe du portrait d'apparat[580] ou du tableau d'histoire. Mais, il innove en choisissant des personnes d'aujourd'hui, traitées avec des codes d'inspiration africaine. Il a démarqué, par exemple, *Le portrait du Chancelier Séguier*[581], réalisé par Charles Le Brun, ou encore *Le portrait de Monsieur Bertin*[582] de Jean Auguste Dominique Ingres, en remplaçant les personnages d'origine par des modèles choisis dans les rues de Harlem, tout en conservant les poses d'origine.

Que lui reproche-t-on plus précisément ? Soit de ne pas intervenir suffisamment en ne s'occupant que des visages, des carnations et de la lumière, soit de demander trop de choses à ses assistants en leur confiant tout le reste de l'exécution, les deux critiques se confondant en fait. Pour moderne, qu'elle puisse paraître à ses auteurs, cette critique est, en fait, éculée. Sans remonter aux calendes grecques, il est possible de relever qu'elle n'est autre que le mauvais procès que tentèrent de faire, en leur temps, certains critiques d'art à Rodin. Que reprocha-t-on à l'artiste ? D'avoir moulé sur le modèle les courbes de *L'Age d'airain*[583] au lieu de les faire surgir de la glaise.

C'était, au-delà de la fausseté de l'affirmation, se baser sur deux idées tout aussi erronées l'une que l'autre. La première était que le peintre ou le sculpteur devait imiter la nature[584] et non la reproduire servilement par un procédé mécanique. En réalité, l'artiste n'est pas plus tenu à l'imitation de la nature qu'à sa reproduction. Aurait-on

---

[580] Il a réalisé le portrait officiel du 44e président des Etats-Unis, Barack Obama.

[581] 1660, huile sur toile, 295 x 357 cm.

[582] 1832, huile sur toile, 116 x 96 cm.

[583] Statue en bronze, 178 x 62 cm, 1877, Musée d'Orsay, Paris.

[584] Degas à qui une visiteuse, vantait les mérites de son fils en affirmant qu'il imitait parfaitement la nature alors qu'il n'était âgé que de quinze ans : « Quinze ans et il imite déjà parfaitement la nature ! Il est perdu (pour la peinture), Madame ! ».

l'idée de reprocher à Ingres les « cous de girafe » de ses modèles ou leurs mains molles « en anémones de mer » ?

Ceux qui soutenaient, que Rodin avait moulé le corps de son modèle auraient dû, non pas s'en offusquer, que cela soit exact ou non, mais se réjouir d'avoir ainsi découvert une information précieuse, soit le fait que l'originalité de l'artiste résidait, non pas dans la reproduction du corps d'un être humain, mais dans ce qu'il faisait subir après coup à sa pièce. Ce qui fait toute la valeur esthétique de *L'Age d'Airain,* comme également par exemple de *L'homme qui marche*[585], ne réside pas dans une hypothétique perfection du corps du modèle ou dans la fidélité de sa fixation dans le bronze. L'originalité de l'artiste tient ici toute entière dans le fait d'en avoir brisé et retiré la tête ou tel ou tel membre.

De la même façon, relever que Kehinde Wiley se réserve dans l'exécution la réalisation des visages, le soin des carnations et le traitement de la lumière permet tout simplement de comprendre que ce sont là à ses yeux ce qui fait œuvre dans son travail. Et, soit dit en passant, il faut être bien peu artiste pour penser que la lumière ou la carnation des peaux ne sont pas des éléments essentiels d'un portrait.

Peut-on prétendre, sans sombrer dans l'absurdité, juger du mérite d'une œuvre d'art au fait que l'artiste se soit chargé de l'intégralité de son exécution ? A s'engager dans cette voie, on finirait par lui demander de confectionner lui-même ses pinceaux, de broyer ses couleurs, d'aller chercher ses pigments... Ces errements s'expliquent probablement par l'intérêt moderne pour le geste et l'exécution. Mais c'est tomber dans le fétichisme que de croire que l'importance que l'on prête à l'exécution justifie que celle-ci soit de la seule main de l'artiste.

La démarche de création artistique débute toujours par la naissance, dans l'esprit de l'artiste, d'une idée qui se signale à l'attention par son originalité. Le passage de cette idée à l'œuvre, implique une phase de réalisation. Cette réalisation est classiquement vue comme offrant à l'artiste l'opportunité de faire la preuve de son savoir-faire. Mais il n'est pas dit pour autant qu'il doit tout réaliser de A jusqu'à Z. La réalisation peut s'entendre aussi du fait de diriger l'opération, confiée à des exécutants, voire du fait de la contrôler et d'en prendre la responsabilité.

---

[585] Statue en bronze, 86 x 56 cm, 1877-1878.

C'est ce que fait par exemple l'artiste Anselm Reyle, qui emploie une véritable cohorte d'assistants dans son atelier de Berlin. Celui-ci, n'intervient, que pour rectifier ou perfectionner la production. « J'ai commencé à travailler avec un assistant il y a cinq ans. J'avais du mal à me motiver en travaillant seul. Et puis je ne suis pas si doué que ça en matière d'artisanat (...). Aujourd'hui je travaille avec environ une vingtaine d'employés et une trentaine de personnes en free-lance. »[586].

Nous sommes là, à l'opposé de la vision de l'artiste seul à même de réaliser chaque étape du processus de création artistique qu'a dénoncé Norbert Hilaire[587] : « comment ne pas voir que cette vision[588] ne fait que consacrer une fois de plus le mythe romantique de l'artiste inspiré des dieux, homme du génie plutôt que de l'*ingenium*. »[589]. Takashi Murakami, Damien Hirst et bien d'autres ne sont pas moins artistes que Léonard de Vinci, lorsque celui-ci expérimentait tel ou tel procédé. L'évolution dont les artistes entrepreneurs sont les pionniers pose bel et bien une question délicate de frontière, mais celle-ci ne réside pas dans la vieille lune que constitue la question de la distinction entre l'artiste et l'artisan.

Elle se trouve dans la balance à faire entre l'activité créatrice de l'artiste entrepreneur et son nouveau rôle de chef d'entreprise, c'est-à-dire dans le questionnement qu'a soulevé Norbert Hilaire, notamment à partir de l'étude de la création par Raphaëlle Bidault-Waddington d'un *Laboratoire d'ingénierie d'Idées*[590], en interrogeant l'existence de l'artiste en tant qu'entrepreneur et celle de l'entrepreneur en tant qu'artiste.

---

[586] Interview de Christopher Mooney, *Anselm Reyle : The New King of Kitsch?*, in Art Review, 2008.

[587] Directeur du département sciences de la communication de l'Université de Nice-Sophia Antipolis.

[588] Celle qui ferait de l'artiste un bohème en totale opposition avec la figure de l'artiste entrepreneur.

[589] *L'artiste entrepreneur ?* Les impressions nouvelles / Collectif sous la direction du Bureau d'études de SMartBe, association professionnelle des métiers de la création, 2011, Bruxelles, article de Norbert Hilaire, *Portrait de l'artiste en entrepreneur et de l'entrepreneur en artiste*, p. 94.

[590] www.liid.fr

2. L'art produit

L'une des principales innovations du commerce de détail au XIXème siècle fut l'invention des « grands magasins » : le Bon marché, les Galeries Lafayette, le Printemps, La Samaritaine... Lieux nouveaux, ces commerces sont également des entreprises innovantes qui ouvrent leurs portes aux artistes contemporains du temps. Leurs propriétaires de l'époque, comme Alfred Boucicaut qui fonde en 1869 le premier d'entre eux, soit le Bon marché, figurent au premier rang des collectionneurs de la fin du siècle. Leurs propriétaires actuels, comme Bernard Arnault, propriétaire du groupe LVMH et de la Samaritaine, par exemple, figurent également parmi les plus grands collectionneurs de leur époque. Il n'est donc pas surprenant que le magasin des Galeries Lafayette, situé rue du boulevard Haussman à Paris, ait accueilli Xavier Veilhan et Sylvie Fleury, ou que Ai Weiwei ait été invité en 2016 à peupler les vitrines et la partie aérienne de l'espace central du Bon marché[591].

Investir les vitrines et autres showrooms ne pouvait suffire à satisfaire le besoin d'art des pourvoyeurs de luxe. Les artistes d'art contemporain se sont vus confier le design de collections pour de grandes marques. Takashi Murakami, par exemple, a concédé une licence d'exploitation à Louis Vuitton. La rétrospective de l'artiste au MoCA de Los Angeles, en 2007, présentait des sacs monogrammés et comportait la création d'une boutique Louis Vuitton. Partie intégrante de l'exposition, la boutique devient un élément essentiel de celle-ci, voire un passage des plus attendus pour le visiteur, qui pourra y acheter des produits dérivés à moindre coût.

Cette collaboration entre Takashi Murakami et Marc Jacobs[592] a ouvert de nouvelles perspectives à l'art contemporain. Même si cela n'était pas la première fois, loin s'en faut, que haute-couture et art contemporain se rencontraient, l'art contemporain n'avait, le plus souvent, été pour les grands couturiers qu'une source d'inspiration[593] ou une occasion de rencontre avec un client d'exception[594]. C'est désormais à l'artiste contemporain d'œuvrer pour la haute-couture, ou à celui-ci de travailler main dans la

[591] Ce qu'il a fait avec des cerfs-volants faits de bambou et de papier représentant des animaux.

[592] Aujourd'hui au service d'Hermès.

[593] Yves Saint-Laurent, par exemple, avait réalisé une robe Mondrian en 1965 et rendu également hommage à Picasso et Matisse.

[594] Elsa Schiaparelli, par exemple, avait collaboré avec Dali et avec Jean Cocteau, pour ses créations de pièces avant-gardistes.

main avec le grand couturier. L'artiste belge Jean-Luc Moerman, par exemple, a dessiné des Sacs Longchamp, tandis que Daniel Buren a réalisé une série de carrés Hermès[595].

De leur côté, les grands couturiers, après avoir donné un temps l'impression de vouloir « transformer leurs boutiques en Guggenheim », n'en sont pas restés là et ont investi directement les lieux d'exposition. Le Grand Palais est devenu le lieu d'accueil privilégié des défilés des plus grandes maisons de couture. Le plus fidèle d'entre eux, et le plus inspiré par les potentialités du lieu[596] est, sans conteste, le couturier Karl Lagerfeld. S'y retrouvent également, le créateur belge, Dries Van Noten, qui exploite les sous-sols, mais aussi Hermès, Armani ou encore Elie Saab. Yayoi Kusama[597], avec son Pop-up Store[598], a même réussi à transformer momentanément une boutique Vuitton en magasin éphémère prenant la forme d'une installation où tous les produits vendus étaient customisés d'après ses œuvres *Dots Obsession*[599]. *Etc*.

De nombreuses entreprises détenant des marques connues dans le secteur du luxe sont même allées jusqu'à créer des fondations d'entreprise. Dès 1984, la joaillerie Cartier crée la Fondation Cartier pour l'art contemporain. Trente années plus tard, en 2014, la Fondation Louis Vuitton inaugure au bois de Boulogne à Paris, un espace d'exposition et de travail tout à fait exceptionnel[600]. L'apport de ces fondations à la création et à la diffusion de l'art contemporain peut être de premier plan. Réalisant ainsi un événement hors norme, la Fondation Prada de Venise a recréé en 2013 l'exposition de Berne de 1969, *When attitudes become forms*. La fondation d'entreprise Hermès pour l'art contemporain[601] « développe neuf grands programmes », destinés aux arts de la scène, aux arts plastiques, à la photographie, au design, à « la découverte et l'approfondissement des métiers artisanaux »[602]. *Etc.*

---

[595] Avant leur commercialisation, ces pièces ont fait l'objet d'une exposition à la Monnaie de Paris, en 2010, en collaboration avec la galerie Kamel Mennour.

[596] Notamment par sa nef, espace exceptionnel qui est souvent qualifié de « cathédrale de la modernité ».

[597] Surnommée « la princesse aux petits pois », en raison du fait qu'elle utilise systématiquement le motif du pois.

[598] Dépassant ainsi le pop-shop de Keith Haring,

[599] Ce type de collaboration complexe, que ses détracteurs vont jusqu'à qualifier de « pacte avec le diable », a ceci de particulier qu'il place les artistes sous les feux des projecteurs. Yayoi Kusama a, ainsi, été consacrée artiste « la plus populaire de l'année 2014 ». Il faut dire que la rétrospective de l'artiste intitulée *Infinite Obsession* à la MALBA-Fundacion Constantini de Buenos Aires avait accueilli plus de deux millions de visiteurs.

[600] Lancée en 2006 par le groupe LVMH, la conception du bâtiment a été conçue par Franck Gehry.

[601] Elle soutient également, depuis 2008, le Prix Marcel Duchamp qui récompense un artiste français résidant en France. Elle coproduit aussi des expositions, dont celle qui a eu lieu au centre Pompidou-Metz, *Formes simples* en 2014.

[602] Visible sur : http://www.fondationdentreprisehermes.org

Jovan Mrvaljevic écrivait en 2017 : « On ne compte plus les collaborations des plasticiens avec le monde du luxe et du show business, à l'image de Takachi Murakami qui a conçu le magasin Louis Vuitton à Tokyo en 2009, de Jeff koons qui a réalisé le design du yacht du milliardaire Dakis Joannou, des magazines de mode élargissant leur gamme avec l'édition « art » (L'Officiel - Art), des pop stars qui deviennent commissaires d'expositions (Pharell Williams), des lancements de parfums lors des expositions (la marque de vêtements prêt-à-porter BLK DNM à la foire de Bâle), ou encore de Marina Abramovic dans le clip du rappeur Jay-Z. Autant d'exemples qui sont les manifestations les plus visibles de la porosité actuelle entre l'art et le capital[603]».

Si elle apparait aujourd'hui courante, voir banale, cette porosité entre les mondes de l'art et du luxe n'allait pas de soi il y a ne serait-ce qu'un siècle. Le XIXème siècle était même allé jusqu'à tracer entre les deux une ligne de démarcation conçue comme infranchissable. Qu'est-ce qui, dans la conception classique qui fut celle du XIXème siècle et qui domina durant la première moitié du XXème siècle, était censée établir cette ligne de séparation stricte entre œuvres d'art et produits de luxe ? La première réponse qui venait généralement à l'esprit, à l'époque, touchait aux modalités de réalisation. L'artiste était vu comme travaillant de ses mains, non pas sans outils bien évidemment, mais avec des outils simples qui se manient à la main tels que pinceaux, couteaux, spatules, marteaux, burins, *etc.*

A l'opposé l'industriel du luxe, comme tous les industriels, était perçu comme cherchant à mécaniser les tâches, c'est-à-dire à recourir le plus souvent possible aux machines, ce en standardisant la production[604]. Sur ce point, l'œuvre d'art s'opposait au produit manufacturé, défini dans un sens étroit comme le produit de la mécanisation des taches et non pas seulement comme un objet réalisé par la main de l'homme. Toutefois, cette opposition va rapidement s'amoindrir du fait de l'emploi par les artistes de biens manufacturés pour créer.

---

[603] Mrvaljevic Jovan, *Bizarre Love Triangle*, in *L'art et l'argent*, ouvrage dirigé par Jean-Pierre Cometti et Nathalie Quintane, éditions Amsterdam, 2017, 140 pages, p. 17.

[604] A l'exception d'Arts & Crafts fondé par William Morris, inspiré par les idées de John Ruskin, qui à l'instar des guildes et corporations moyenâgeuses souhaitait rapprocher l'art et l'artisanat pour améliorer le cadre de vie et offrir des produits et un habitat de qualité. Cet idéal se retrouvera chez les partisans de l'art nouveau comme ceux du Bauhaus.

En premier lieu c'est l'utilisation de biens manufacturés comme composants d'une œuvre qui va, dès le début du XXème siècle, opérer un rapprochement sensible entre art et produit. C'est Pablo Picasso qui ouvre la piste, en 1912, avec *Nature morte à la chaise cannée*[605]. De nombreux autres artistes vont s'engager dans cette voie. Mais l'acte radical revient à Marcel Duchamp. Avec ses ready-made, l'artiste ne se contente plus d'utiliser un objet manufacturé comme l'une des composantes d'une œuvre. Il fait d'un objet manufacturé une œuvre, ce qui va beaucoup plus loin dans le rapprochement entre œuvre d'art et produit manufacturé[606].

L'attitude consistant à opposer l'artiste au producteur d'objets manufacturés, sur la base du fait que l'artiste travaillerait essentiellement à la main tandis que l'industriel se servirait préférentiellement de machines, se heurtait par ailleurs à l'existence de l'artisan. Il était en effet facile d'observer qu'un grand nombre d'objets de luxe étaient produits par des artisans et que ces derniers, comme les artistes, travaillaient essentiellement de leurs mains. L'argument n'était pas sans valeur. Il se heurtait toutefois au fait que la distinction entre artisan et artiste ne s'effectuait pas sur ce seul élément. Il était également observé que l'artiste réaliserait des œuvres uniques, tandis que l'artisan produisait, comme l'industriel, des séries, les siennes étant seulement plus petites que celles de ce dernier.

Là encore, cette affirmation n'était pas sans contre-exemples, et ce, pour certains, fort anciens. Il est, par exemple, déjà possible de parler de « standardisation de la production », pour la fabrication en série, au XVème siècle, de retables de bois sculpté dans le Brabant ou de tombeaux en albâtre dans les Midlands anglais[607]. C'est à une autre forme de série que renvoie, cinq siècles plus tard, le travail de Claude Monet (1840-1926). L'artiste, qui s'intéresse aux variations de la lumière en fonction de l'heure et du temps, reproduit un lieu ou un monument à différentes heures de la journée, en prenant bien soin de noter l'instant et le temps qu'il fait pour pouvoir effectuer des comparaisons.

---

605 En collant sur sa toile un morceau de toile cirée imitant le cannage de la chaise.

606 Il faudra ensuite attendre les artistes du Pop Art, pour voir les biens manufacturés être mis au service d'une critique de la société de consommation.

607 Sophie Cassagnes, *D'art et d'argent, les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord (XIV - XVe siècle)*, Presses Universitaires de Rennes, Collection Histoire, 2001, p16.

Qu'il s'agisse de *Peupliers au bord de l'Epte*, de *Meules de foin*, du *Pont japonais* de son *Jardin de Giverny*, ou du *Parlement de Londres*, tout motif peut être sujet à l'étude de la lumière, c'est à dire prétexte à série. La pratique peut presque tourner, sinon à la manie, du moins à une forme d'obsession, ce dont témoigne par exemple, les vingt-huit[608] représentations de la cathédrale de Rouen. Avec *Les Nymphéas*, c'est encore à une autre forme de série que s'attaque l'artiste, le motif étant toujours le même, mais le point de vue pouvant varier. Du même ordre est la passion de Paul Cézanne (1839-1906) pour *La Montagne Sainte Victoire*, qu'il peint en 1885, 1887, 1897, 1904[609], *etc*.

Dans le monde mécanisé et industrialisé des « Trente glorieuses », synonyme de société d'abondance, la série va rapidement acquérir bonne presse. Perçue comme emblématique de la fertilité économique, elle se révèle, de surcroît, plus facilement accessible que l'œuvre d'art unique, que sa rareté réservait à une élite[610]. La série peut apparaître comme un moyen de rendre l'art accessible à tous en le démocratisant par la multiplication[611]. Cette manne d'un nouveau genre connaitra ses heures de gloire grâce à la sérigraphie. Les artistes entrepreneurs ne se priveront pas d'y recourir, à l'image du pionnier Andy Warhol qui applique les préceptes de Moholy-Nagy[612] à la lettre.

Les séries réalisées par les artistes d'art contemporain qui emploient des méthodes de production d'œuvres à grande échelle peuvent aborder des thématiques des plus variées, simples ou complexes. Dans *Nurse*, par exemple, Richard Prince, décline des images d'infirmières érotisées. Dans *The Complete Medicine Cabinets*[613], Damien Hirst intègre des références à chaque chanson de l'album *Never Mind The Bollocks* du groupe

---

608 Qui comprend, pour être exact, plusieurs points de vue sur le monument.

609 Il va même jusqu'à faire bâtir l'atelier des Laures dont la fenêtre de l'étage donne sur la montagne.

610 Les œuvres d'art généralement considérées comme accessibles sont celles dont le prix se situe en dessous de 5000 euros.

611 Le plus surprenant, en apparence, dans cette démocratisation de l'art est le fait que l'art contemporain considéré comme accessible soit produit par les artistes qui réalisent également les enchères record : Takashi Murakami, Jeff Koons, Damien Hirst, ... Entre dix et quelques centaines d'euros, les petites pièces s'arrachent : estampes, sculptures miniatures, sérigraphies tirées à plusieurs milliers d'exemplaires, peluches, figurines en plastiques. (On peut, à titre d'exemple, citer *Superflat museum* de Murakami qui est un groupe de dix personnages en PVC qui étaient vendus pour 350 euros chez Pandolfini Casa d'Aste à Florence). Les spécialistes du marché, pour leur part, ne s'étonnent guère de ce fait. Ils savent que les artistes qui ont la chance de disposer de pièces courantes accessibles et de pièces de grande qualité et de grande valeur bénéficient d'un effet d'entrainement du prix des pièces de grande valeur sur le prix des pièces courantes, dès lors que les deux catégories de pièces présentent suffisamment d'analogie pour que l'acquéreur des pièces courantes puisse avoir l'illusion de se procurer une part, ou un succédané, des pièces précieuses.

612 László Moholy-Nagy (1895-1946) membre du Bauhaus, a rédigé *The New Vision* en 1938. Il affirme notamment que le pinceau a vécu et que l'heure est désormais aux artistes ingénieurs qui feront reproduire industriellement leurs dessins pour pouvoir les diffuser à grande échelle.

613 (1988-1997).

The Sex Pistols[614]. Le fait qu'il existe plusieurs œuvres sur le même thème ne fait pas, par ailleurs, obstacle à ce que chacune d'entre elle puisse se vendre à un prix très élevé. Il suffit pour s'en convaincre, de songer à la série *Celebration* de Jeff Koons.

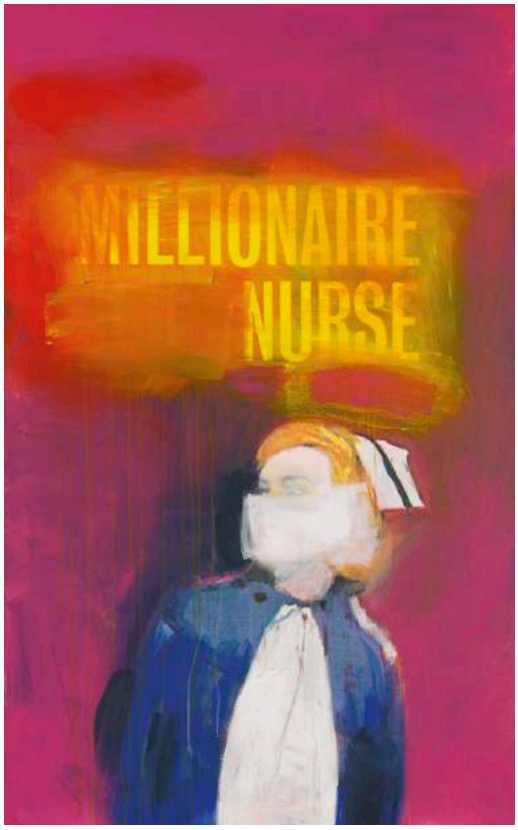

Figure 25 - Richard Prince, *Millionaire Nurse*, 2002.

Si le recours aux techniques de reproduction peut être employé par des artistes d'art contemporain pour créer des œuvres, les institutions, pour leur part, font argent de la reproduction des œuvres et ce notamment sur des supports à bas coût de production : cartes postales, marques-pages, porte-clefs, jeux de cartes, *etc.* Rien d'étonnant donc à ce que chaque musée ou lieu d'exposition tende à se doter de sa boutique de livres et de souvenirs[615], parfois accompagnés de café ou de restaurants[616]. L'œuvre est à tel point fétichisée qu'elle accouche, sans la moindre difficulté, d'une multitude de produits dérivés.

---

[614] La série se compose plus précisément de dix-huit armoires à pharmacie sur lesquelles sont inscrits les titres de chaque chanson.

[615] Chaque musée se dote aujourd'hui de son espace librairie et souvenir. Lors de mon expérience professionnelle à la Direction des établissements culturels de la ville de Bordeaux (DEC), j'ai contribué à la création de la boutique du musée du CAPC musée d'art contemporain. En plus d'ouvrages, celle-ci regorge de produits dérivés. Afin d'ouvrir cette boutique, il a fallu réaliser un business plan et se documenter sur tous les musées d'art de France en bénéficiant.

[616] Par exemple, le musée d'Orsay qui, en sus de son restaurant du premier étage et de son café du deuxième étage, vient de se doter du café de l'Ours, du nom de l'Ours blanc de Pompon, au rez-de-chaussée, sans oublier sa librairie principale et sa librairie des hauteurs, stratégiquement disposée à l'entrée de la galerie des impressionnistes

Si le grand public ignore généralement que la carterie est ce qui rapporte le plus d'argent dans une boutique de musée, les artistes producteurs de séries n'ont pas manqué de le noter et d'être interpellés par le succès des produits dérivés. Ils se sont mis, sans surprise, à exploiter eux-mêmes ce filon. Il leur fallait pour cela intégrer à chacune de leurs œuvres un élément qui signe leur travail, c'est-à-dire un élément qui permette à sa seule vue de savoir qu'ils étaient les auteurs de la pièce considérée, de la même façon que, dans le domaine de l'automobile, le losange renvoie à Renault et le cheval cabré à Porsche ou Ferrari.

S'agissant d'art, cet élément devait avoir une dimension graphique particulièrement marquée. C'est ce qu'à parfaitement réussi, par exemple, Ben, avec son écriture bien à lui, à la fois ludique et accrocheuse. Rien d'étonnant à ce que les artistes, à l'image de Ben, en soient venus à déposer des marques, ni même que leur succès ait suscité, sinon des imitateurs, du moins des émules. Il faut en conclure que, si le produit dérivé rend l'œuvre d'art accessible à tous, c'est en se désacralisant, notamment par le dépôt d'une marque, que l'art devient marchandise. « Après l'art pour les dieux, l'art pour les princes, et l'art pour l'art, c'est maintenant l'art pour le marché qui triomphe[617] ».

De l'apparition de boutiques dédiées aux manifestations d'art prenant largement en compte l'accessibilité des prix, comme *Art Fair* à Paris par exemple, la multiplication des produits dérivés, parfois en édition limitée, permet de toucher toutes les bourses et, surtout, tous les âges. En rapprochant l'art du produit de consommation, l'artiste s'octroie des possibilités infinies. Ce nouveau syndrome, dans toutes ses acceptions, n'est-il pas en passe de résoudre la séparation de l'artiste et de « l'homme d'affaires », ou en tout cas d'en faire une question secondaire ?

De la trousse ou du cahier de Ben à trois euros aux six assiettes empreintes des cinq doigts de la main et de la paume de César, numérotées de 1 à 1000 et estimées entre 400 et 600 euros, en passant par la production prolifique de Takashi Murakami[618], tout se vend. Pour s'en tenir à Takashi Murakami, celui-ci travaille notamment en collaboration

---

[617] Gilles Lipovestsky et Jean Serroy, *L'esthétisation du monde, Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Editions Gallimard, Paris, 2013, pp. 132-230.
[618] Né en 1962.

avec des entreprises japonaises de jouets, Kaiyodo et Takara, afin de réaliser des jouets et des produits divers inspirés de la Pop culture et de l'univers manga ou otaku[619].

C'est non sans un brin d'ironique provocation que les petits pères-noël en chocolat de Paul McCarthy exposés à la Monnaie de Paris, entre 2014 et 2015, tiennent à la main un arbre de noël aux allures de godemiché, sans préjudice de la production complémentaire de sapins stylisés aux allures, dixit la critique, de « plug anal ». Satire de la société de consommation, l'exposition *Chocolate Factory* offre à voir la production journalière de l'équipe de l'artiste, soit environ 500 pères-noël et sapins. Les visiteurs de l'exposition peuvent repartir avec les chocolats[620] moyennant le paiement d'une somme de 50 euros pièce, tarif qu'une mention d'édition limitée est censée justifier.

Figure 26 - Paul McCarthy, *Chocolate Factory*, 2015.

La critique de Wim Delvoye est plus radicale, car appliquée non pas uniquement aux produits manufacturés, mais également à l'appareil de production et, qui plus est, dans une logique de comparaison avec l'accomplissement par l'homme de ses fonctions

[619] Un exemplaire du Coussin *Flower Cushion Rainbow* (multicolore), en édition limitée Kaikai Kiki Co, par exemple, a été estimé en vente aux enchères en 2017, entre 200 à 300 euros, tandis que la Peluche *Dob Edition Hiropon Factory* de 1999 était pour sa part, située dans une fourchette allant de 100 à 150 euros ; Vente du Mercredi 16 août à 14h30 de la maison de vente Tradart de Deauville.

[620] De 300 grammes chacun.

vitales. L'installation *Cloaca*, machine qui reproduit le principe de la digestion[621], montre comment « fabriquer de la merde ». Le spectateur abasourdi, voire en extase devant ce ballet mécanico-organique, peut, *in fine*, acheter un « étron » fraichement emballé.

Avec *Cloaca*, Wim Delvoye innove en créant une installation qui produit elle-même des œuvres, soit des déjections. « Wim Delvoye ne réalise pas seulement des œuvres d'art : il crée des produits artistiques. Loin de travailler en solitaire dans son atelier, il s'entoure d'une équipe de techniciens et de spécialistes. Son atelier est aussi un bureau et un quartier général. En quelque sorte, le nom « Delvoye » peut être assimilé à une marque déposée. »[622] C'est également ce que fait Paul McCarthy avec son installation performative[623], *Chocolate Factory*, pour les pères-noël et sapins en chocolat.

Les deux artistes réussissent à produire de l'art en faisant de l'art. Ils se rapprochent en cela de performances telles que, par exemple, les *anthropométries* réalisées par Yves Klein, dans lesquelles l'artiste demandait à des femmes nues de s'enduire de peinture bleue avant de se rouler sur des toiles. Mais Yves Klein, en usant de ses « pinceaux humains », ne produisait, au final, qu'une œuvre[624], soit une peinture sur toile, alors que Wim Delvoye et McCarthy réalisent des œuvres, qui, à leur tour, produisent des œuvres, ce qui pousse à son terme le parallélisme avec la production de produits dérivés.

Ajoutons que, là où le travail de McCarthy était « classiquement » [625] provocateur en s'en prenant, par ses références à caractère sexuel, aux tabous de la société bien-pensante, l'œuvre de Wim Delvoye peut apparaître comme « révolutionnaire » dans la mesure où elle s'attaque aux fondements mêmes de la société capitaliste soit, la richesse. C'est en ce sens que l'on peut le qualifier de véritable *« paragon* de notre humanité capable

---

[621] Produite à partir de 2000, elle a été réalisée en dix exemplaires, ce qui lui permet d'être déployée simultanément dans diverses institutions.

[622] Bart Verschaffel, *Le Gothique comme manifeste*, dans *Wim Delvoye, Knockin' on Heaven's Door*, Editions Lannoo, Tielt, Belgique, 2010, p. 45.

[623] La différence entre les deux œuvres est que ce sont les assistants de McCarthy qui confectionnent les sujets en chocolat, tandis que c'est la machine *Cloaca* qui produit seule les déjections, l'intervention humaine se limitant à lancer et alimenter la machine.

[624] Yves Klein n'a pas le même objectif que les deux autres artistes.

[625] Il ne s'agit pas de procéder ici à une appréciation comparée du travail des deux artistes, mais seulement de relever des différences. L'œuvre de McCarthy comporte également une critique de la société capitaliste, mais celle-ci ne réside pas dans l'élément le plus ouvertement provocateur de son travail. Elle tient dans le traitement quasi inhumain des assistants, critiquant ainsi plus les excès du capitalisme que le capitalisme lui-même.

désormais de faire simultanément de l'or avec de la merde et de la merde avec de l'or. »[626] .

La demande, toujours croissante, de ces produits dérivés pousse les artistes à s'associer avec des sociétés de production. Ben, par exemple, s'est rapproché de l'industrie et a traité avec les sociétés Latitude Sud et Quo Vadis pour réaliser des produits dérivés tels que des trousses ou des cartables. Les pratiques s'interconnectent entre artistes et designers. Si « tout est art » aujourd'hui, ou tout au moins produit dérivé comme le laisse à penser le travail de Ben, « tout » ne serait-il pas en train de devenir Design[627] ?

Le cœur des objets balance désormais entre le design et l'art pour mieux nous séduire : Ron Arad, le collectif Droog Design, les frères Bouroullec, Matalie Crasset et tant d'autres en font « l'objeu »[628]. « Si les designers prennent une telle importance aujourd'hui, c'est aussi parce que les caractéristiques de l'économie contemporaine les placent au centre des enjeux de développement contemporain »[629]. Le monde doit être attrayant, rayonnant, séduisant, pour mieux faire naître l'envie de consommer. Le designer Raymond Loewy l'avait compris dès les années cinquante, comme le montre le *streamline,* qui soumet l'objet à la règle de la belle ligne aérodynamique au service de la fonction.

C'est notamment par cette « esthétisation du monde »[630], au sens où Gilles Lipovestky et Jean Serroy l'entendent, que l'art se confond en toute chose. Dans cette ode à la pensée des Nouveaux Réalistes, l'art et la vie ne font qu'un, le luxe devient accessible à tous... Il en résulte que la société moderne tend à la standardisation de l'ostentatoire. « Ce qui est un art mineur ici peut être un majeur là »[631] disait Jean-Marie Shaeffer. Qui pourrait croire que c'est le seul fruit du hasard si le belge Wim Delvoye encense la tradition flamande qui met en exergue l'intérêt du détail ?

---

[626] Norbert Hilaire Collectif, *op.cit.* , p. 103.

[627] Le sujet est traité dans le numéro 29 de la revue *Figures de l'art*, intitulé, *Le design dans l'art contemporain*.

[628] Bernard Lafargue, *op.cit*.

[629] Xavier Greffe, *op.cit.*, p. 55.

[630] Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *op.cit.*

[631] *L'artiste entrepreneur ?* Les impressions nouvelles / Collectif sous la direction du Bureau d'études de SMartBe, association professionnelle des métiers de la création, 2011, Bruxelles, article de Norbert Hilaire, p. 94.

En présentant au public, des objets du quotidien, comme des bombonnes de gaz, des pneus, des valises, des pelles, des bétonnières, des radiographies, des animaux, des scies, des vitraux, il rend l'œuvre accessible à tous. Passeur de frontières, il nous offre à voir d'un œil nouveau des objets « artialisés ». Déjà, Emile Gallé prêchait qu'« une partie des tâches peut être réservée à la machine, laissant alors à l'ouvrier la possibilité de donner une identité à l'objet »[632]. En art, la science et la *techné* sont désormais au service de l'esthétique, faisant de ce qui est traditionnellement du *low* un *high*, à l'image d'une bonbonne de gaz de Wim Delvoye qui s'habille de l'élégance de la porcelaine de Delft[633].

Figure 27 - Wim Delvoye, série *Butagaz*, 1987.

Insatiables découvreurs, les artistes ont mis le doigt sur l'industrie culturelle, sans se rendre compte sans doute qu'ils ne pouvaient qu'être aspirés par ce trou noir de la sphère capitaliste. Entre production limitée et produit dérivé, l'artiste ouvre une vanne qu'il n'a plus la possibilité de refermer. L'art coule à flots et engloutit tout ce qu'il touche au plus grand plaisir du marché. Car, si la reproductibilité, au sens où le philosophe Walter Benjamin la présente dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*[634], a permis « à l'artiste de s'émanciper de rites »[635], à travers son « aura ». « Cette esthétique de la distraction - ce dernier terme devant être entendu à la fois au sens de loisir et au sens d'inattention – annonce en fait une esthétique désesthétisée. »[636].

---

632 Xavier Greffe, *op.cit.,* p. 47.
633 *Butagaz 51Shell* N°209632, de 1987.
634 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, nouvelle édition, 2003.
635 Xavier Greffe, *op.cit*, p. 41.
636 Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain, op.cit.*, p. 64.

3. Les figures d'artistes

Au cœur du monde complexe de l'art, là même où « les attitudes deviennent formes », se démènent des figures d'artistes. Sous le voile du marché apparaissent des masques. Sous les masques qui défigurent le réel œuvrent des « ascètes » sanctifiés par les institutions et des « courtisans » élus par les galeristes et les grands collectionneurs. L'originalité de ces artistes singuliers est toutefois telle qu'ils ne se laissent jamais totalement cerner, et encore moins enfermer, par une catégorisation de quelque sorte que ce soit. Kant l'écrivait déjà : « le génie est le talent de produire ce dont on ne saurait donner de règles déterminées [...] ses productions doivent en même temps être des modèles et [...] être proposées à l'imitation des autres. »[637].

Il serait vain, nous l'avons écrit, de vouloir juger du mérite des artistes les uns par rapport aux autres. Il faudrait pour cela que chaque artiste puisse être évalué à l'aune d'un ou de plusieurs critères, ne tenant compte ni de l'époque, ni du contexte, ni même du regard porté par le spectateur, ce qui n'est pas. Tout au plus, peut-on occasionnellement comparer des artistes sur un point factuel, mais sans se livrer pour autant à un jugement de valeur[638]. Comparer pour mieux comprendre, oui ; hiérarchiser pour juger, non. Cette précaution énoncée, distinguons aujourd'hui, sous les masques, les « misérabilistes » qui mènent leur barque dans les canaux tracés par les institutions et les « courtisans » qui régatent en eau libre sous l'œil des grands collectionneurs.

L'œuvre d'un « ascète », si elle est ordinairement plus appréciée que rejetée par le public cultivé des expositions d'art, peut être moquée ou incomprise par les masses. Elle fait alors l'objet d'un traitement manichéen. Tandis que ceux qui se posent en réfractaires à toute nouveauté en art lui dénient le statut d'œuvre d'art, les aficionados de l'art contemporain l'adulent sans nuances. Peu s'interrogent sur le processus de création dont elle est l'aboutissement et sur son originalité. Membres du troupeau des passéistes et prosélytes de l'art officiel à venir se privent ainsi de la possibilité de jouir de toutes les

---

[637] Xavier Greffe, *op.cit.*. p. 146.

[638] Le fait, par exemple, que Picasso, dans sa période cubiste, ait peint des corps et des visages qui s'écartent de notre perception du réel ne veut pas dire pour autant qu'il ignore celle-ci, ni qu'il ne sache pas les représenter. En témoignent les périodes rose et bleues qui montrent son habilité à reproduire les traits du visage d'un modèle. C'est là un choix de l'artiste qui, en soi, ne saurait être bon ou mauvais. *Etc.*

facettes du travail des « misérabilistes », ainsi que d'une opportunité de profiter pleinement de la vie en goûtant des plaisirs d'esthète.

L'œuvre d'un « ascète » ne heurte pas frontalement les conventions sociales, tel qu'entendu par les institutions artistiques. Elle accompagne la marchandisation contemporaine de l'existence humaine : « Dès avant Courbet elle dit la condition économique du modernisme et fixe la condition sociale de l'artiste moderne comme travailleur libre ou petit entrepreneur. Mais ce n'est qu'avec le modernisme tardif, celui d'un Warhol par exemple, que les conditions économiques de la pratique artistique, jusque-là tenue pour contingentes et extérieures à l'art proprement dit, sont devenues son sujet, sa substance et sa forme. »[639].

Si le « misérabiliste » n'affronte pas directement les conventions sociales, ce qui le mettrait hors système et le condamnerait quasi à coup sûr à la misère et à l'oubli, il ne fait pas non plus de concession au goût des acheteurs, à la différence des « courtisans ». Il crée selon son inspiration, sans se préoccuper du fait que son travail présente, ou non, un caractère marchand. Pour pouvoir vivre et créer, il a donc impérativement besoin du soutien des institutions, au travers d'achats ou de commandes. La reconnaissance que lui offrent les institutions lui permet par ailleurs de bénéficier d'acquéreurs autres qu'institutionnels, notamment parmi les grands collectionneurs qui ambitionnent d'exposer leur collection au public.

Entré dans le marché par la bande[640], c'est-à-dire grâce à sa reconnaissance institutionnelle, le « misérabiliste » n'y réussit pas toujours aussi bien que le « courtisan ». Le prix de ses œuvres ne tutoie pas ordinairement les sommets. Cela n'est pas d'une grande importance dans la mesure où la réussite sociale n'est pas un moteur pour nombre d'artistes et un critère d'appréciation discriminant pour bien des amateurs d'art. Il est en effet heureusement des amateurs d'art qui ne jugent pas de l'intérêt d'une œuvre par son seul prix ou à l'aune de la réussite financière de son auteur.

Le fait d'être voué au second rôle du marché de l'art n'a pas empêché l'*Arte povera* ou le *Land art* d'obtenir une large audience. Des créateurs tels que Hans Haacke, Thomas

---

[639] *Télérama* hors-série, *L'art contemporain, Origines, acteurs, enjeux*, 2014.

[640] A l'image du point réussi au billard en passant par la bande, c'est grâce à la reconnaissance que lui confèrent les institutions que le « misérabiliste » parvient à tirer son épingle du jeu sur le marché.

Shütte, Richard Long et bien d'autres gagnent très bien leur vie et s'en satisfont même s'ils ne caracolent pas sur les cimes du marché de l'art. Ils s'offrent même parfois le luxe de prendre leurs distances avec celui-ci, à l'image, par exemple, de Thomas Shütte : « Quand j'ai vu que ma galeriste photographiait ce que je produisais dans mon atelier avec son Smartphone pour l'envoyer par e-mail depuis la banquette arrière de ma voiture, j'ai dit « ça suffit ». »[641].

Il serait toutefois caricatural de considérer les « misérabilistes » comme les seuls créateurs libres en ravalant les « courtisans » au rang d'esclaves du marché. La question que soulève l'opposition ici faite entre « misérabilistes » et « courtisans » est celle de l'étendue de la liberté de création. Celle-ci impose-t-elle que la volonté de l'artiste ne rencontre aucun obstacle ou peut-elle s'exercer dans un cadre contraint ? L'analyse de la question montre que l'absolu de la liberté de création n'est qu'une illusion. L'existence de contraintes variées est le lot ordinaire de l'artiste.

L'architecte qui construit un bâtiment doit, par exemple, s'adapter à la forme de la parcelle, mais aussi aux contraintes techniques liées à la nature des matériaux, voire aux contraintes juridiques. Le peintre figuratif est confronté à la difficulté à rendre dans l'espace à deux dimensions du support une scène qu'il perçoit en trois dimensions[642]. Le peintre, qu'il soit figuratif ou non figuratif, emploie des matériaux qui comportent des limites physiques ou chimiques. S'il applique un pigment sur une couche picturale encore humide, par exemple, il ne pourra pas empêcher les deux couches picturales d'interagir. *Etc.*

La question qui se pose à l'artiste en termes de liberté n'est pas d'accepter ou non de faire des concessions. Il est des concessions inévitables. La question est de choisir parmi les concessions que l'artiste est libre ou non d'accepter. En d'autres termes, il s'agit de distinguer entre concessions n'altérant pas ce que l'artiste considère comme essentiel à sa liberté et concession portant atteinte à celle-ci à ses yeux. Si le « misérabiliste » refuse de se préoccuper des attentes du marché, c'est parce qu'il estime que le faire pourrait

[641]Chaîne de télévision Arte, Magazine *Metropolis*, dimanche 10 avril 2016, 11h50.

[642] Cézanne, par exemple, l'a fait observer à propos de la Montagne Sainte-Victoire. Pour Cézanne, la gageure se compliquait encore du fait qu'il ne cherchait pas à peindre la montagne telle qu'elle existait dans le lointain ou tel qu'elle était vue par l'œil du spectateur, mais les deux à la fois, compléter par la représentation de la masse d'air les séparant.

porter atteinte à sa liberté de création. Pour le « courtisan », le garant de sa liberté de création est ailleurs.

Il peut même, renversant ainsi la proposition, faire de la contrainte un moteur de sa création, et ce qu'il respecte celle-ci ou qu'il la transgresse. Etre un « courtisan » n'a jamais empêché un artiste de prendre ses distances avec le pouvoir. Cela signifie seulement qu'une part de sa production est marchande et cette part de son travail concédée aux nécessités de l'existence peut varier considérablement, du strict nécessaire à l'abandon le plus total. La période troublée de la Révolution française en témoigne. Certains artistes, à l'image de Jacques-Louis David[643], vécurent passionnément les bouleversements historiques[644]. D'autres artistes ne firent guère, pour leur part, que surnager.

Si les artistes reconnus peuvent prendre des libertés avec leur public, les autres en sont plus étroitement dépendants. En élargissant la clientèle des amateurs d'art, de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie à la moyenne bourgeoisie, la Révolution française a créé un marché qui va permettre à un plus grand nombre d'artistes de subsister. Un certain nombre d'entre eux vont tirer une part substantielle de leurs revenus de commandes de portraits.

Si la bourgeoisie détient le levier de l'argent, elle reste taraudée par le souci d'imiter l'aristocratie en qui elle voit l'arbitre du goût et des élégances. Il va en résulter, sinon des poncifs, du moins des sortes d'exercice de style pour les « courtisans ». *Le Portrait du prince impérial avec son chien Néro* exécuté par Jean-Baptiste Carpeaux en 1865, par exemple, devient rapidement une référence pour les portraits de famille.

Céder à la facilité de complaire au public est porteur d'un risque de sombrer dans l'académisme. Les « courtisans » qui se refusent à cet abandon sont les héritiers de la tradition de « légèreté » en art : le grotesque du XVIème siècle ; le carnavalesque du XVIIème siècle ; la satire du XVIIIème siècle ; la caricature du XIXème siècle ; ou encore dada et les surréalistes au XXème siècle ; *etc.* L'emploi du terme « légèreté » n'est, à vrai dire,

---

[643] Les institutions poussèrent leur rejet de l'artiste jusqu'à lui refuser la direction de l'Ecole des Beaux-arts de Paris, qui aurait dû logiquement lui revenir en tant que chef de file de l'école néo-classique et d'artiste le plus célèbre de son temps. Ce refus injustifié contribua largement à son exil à Bruxelles.

[644] Il fut tour à tour portraitiste d'Ancien Régime, chantre de l'héroïsme populaire révolutionnaire, puis peintre officiel de l'Empire.

qu'une approximation bien incomplète et bien affadie d'une notion toute en aériennes nuances, la « sprezzata desinvoltura », née dans les Cours fastueuses et bouillonnantes de la Renaissance italienne.

La « *sprezzata desinvoltura* » est, pour partie, « *sprezzatura* », c'est-à-dire « une manière de se moquer du monde par amour du monde, de se déprendre du présent pour mieux s'y laisser prendre, de voyager en revêtant des *personae* différentes selon les lieux, afin de goûter les multiples facettes de l'insoutenable légèreté de l'être. »[645] Il s'agit, pour l'amoureux de la vie qu'est le « courtisan », de profiter pleinement de celle-ci, dans l'instant présent, en affectant un souverain mépris (« *sprezzo* ») pour les biens matériels.

L'emploi du terme « affecter » est ici essentiel. Le « courtisan » n'est pas dans le renoncement aux biens de ce monde, qui tient du registre de la grâce divine et relève de la croyance dans la possibilité d'existence d'un don totalement gratuit. Il connait la valeur des biens matériels et n'entend pas y renoncer, mais il sait, le moment venu, s'en passer sans regret pour vivre pleinement. C'est cette désinvolture qui fait de lui un objet d'admiration pour ceux qui n'ont pas son détachement.

Le « courtisan » ne se contente pas de faire sienne la maxime « carpe diem ». Il prend la vie comme elle vient et c'est ce choix conscient qui fait de lui un être sans prix, mais non sans valeur, marqué au sceau de la « sprezzata desinvoltura » : « souriant à la vie, la fortune lui sourit, aussi longtemps qu'il joue juste. Un ton au-dessus ou au-dessous, et, il le sait, le charme est rompu. »[646]. L'artiste qui entend ainsi jouer au diapason de l'instant présent ne se complaît pas dans la facilité. Il n'hésite pas à traiter des sujets les plus profonds et les plus sérieux, mais il le fait avec légèreté.

Son œuvre n'est pas de celles qui font disparaître des visages le sourire de l'insouciance du moment. Elle est de celles qui ne marquent la gaîté que d'une ombre qui la rend infiniment plus précieuse par la saveur des contrastes, une ombre qui ne trouble point les ris et les bals, mais qui appelle, après coup, dans l'intimité, à la réflexion et même parfois au repentir. Les artistes qui jouent les « courtisans » sont des équilibristes qui

---

[645] Figures de l'art 14, *La désinvolture de l'art*, Revue d'études esthétiques, Textes réunis par Bernard Lafargue, PUP, Pau, 2008. Avant-propos de Bernard Lafargue, *Désinvolture de l'art et art de la désinvolture*, p. 18.

[646] *Ibidem*., p. 18.

usent de l'ironie et du rire comme d'un balancier. S'ils marchent dans la lumière, c'est en pleine conscience de l'obscurité qui environne leurs pas.

Lorsque Kant et Hegel se gaussent de la légèreté de ces artistes, ils ne leur rendent pas justice. C'est là envelopper dans la même réprobation le « parasite titré » de Cour et l'artiste ne méconnaissant pas le réel, mais s'en détachant avec élégance[647]. Il a fallu la clairvoyance de Nietzsche pour prendre la pleine mesure de cet art « divinement désinvolte[648] » qui interroge, l'air de rien, les fondements même de l'existence humaine, ce tout en se jouant de la difficulté qu'éprouve l'homme à distinguer entre superficialité et essentialité, à trancher entre illusions et vérités, à savoir rire et pleurer des mêmes choses[649]…

Les « raisonneurs » et autres « gens sérieux » trouvent toujours à redire au travail des « courtisans » : *Le repas chez Lévi* (1573) de Paolo Véronèse ? - « Trop d'exubérance » ; *La mort de la Vierge* (1605) du Caravage ? – « A-t-on idée de prendre une noyée pour modèle de la Vierge Marie ? » ; *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) d'Edouard Manet ? – « Est-ce convenable de mêler ainsi courtisanes (femmes nues) et gentlemans (hommes vêtus) ? » ; *Fountain* (1917) de Marcel Duchamp ? - « Aux chiottes l'artiste » ; *La poupée* (1932) d'Hans Bellmer ? – « Pervers pépère » ; *Merda de artista* (1961) de Pietro Manzoni ? – « Conserve scatologique » ; *Messe pour un corps* (1969) de Michel Journiac ? – « Cannibalisme campagnard » ; *Mosaic* (1990) de Wim Delvoye – « Scatologie pour carreleurs » ; *La nona ora* (1999) de Maurizio Cattelan ? ; « Sacrilège[650] à la sauce Goldorak » ; *etc.*

Il existe heureusement suffisamment d'esthètes, notamment de grands collectionneurs, pour soutenir les « courtisans » et les propulser sur le devant de la scène économique. La réussite financière d'artistes tels que Jeff Koons[651], Damien Hirst[652], Maurizio

---

[647] Il serait abusif de ne voir dans les « courtisans » que des têtes de linotte (la linotte est un oiseau qui construit son nid sans prendre la peine de le dissimuler aux prédateurs, insouciance qui entraîne fréquemment la perte de sa progéniture) ne vivant que pour entretenir d'autres écervelés dans l'illusion d'être le sel de la terre, ou des profiteurs ne cherchant qu'à complaire à des amateurs aussi cyniques que frivoles.

[648] Göttlich unbehelligte, *Nietzsche, préface au Gai Savoir*, traduction de pierre Klossowski, Gallimard, 1967, p. 18.

[649] Ainsi, par exemple du *(le) Verrou* et de *L'adoration des bergers* de Fragonard, pendants qui appellent à prendre part à la discussion sur la difficulté à faire la part des choses entre l'amour sacré et l'amour profane, ce sans qu'il soit aisé de dire qui, de la scène galante ou du tableau pastoral, incarne l'une ou l'autre des deux notions objets du débat.

[650] Le sacrilège se distingue de la profanation par son caractère non intentionnel, l'auteur du sacrilège n'ayant pas eu comme but d'offenser la divinité ou de blesser les croyants.

[651] Né le 21 janvier 1955 à York en Pennsylvanie (USA).

Cattelan[653], ou encore Takashi Murakami[654] témoigne du fait que l'adoption de la posture du « courtisan » constitue une stratégie gagnante en termes de marché de l'art.

Les œuvres de Jeff Koons touchent l'expérience commune du plus grand nombre. En confortant certains spectateurs dans leur adhésion aux valeurs de la société de consommation, l'artiste suscite à son profit sympathie et amour. En générant de la défiance chez d'autres spectateurs, il focalise sur sa personne des frustrations et des rancœurs. L'important pour lui est d'être, dans l'un ou l'autre cas, objet d'une attention qui va attirer les médias et faire bénéficier ainsi son travail d'une caisse de résonnance.

Dans *Les stratégies fatales*[655], Baudrillard, dès 1983, annonçait le couronnement d'un « monde encombré d'images ». Trois années plus tard, en 1986, Jeff Koons débutait sa série *Luxe et dégradation*. En peignant sur toile, à l'huile, des copies de publicité pour alcool, il soulignait l'influence de la publicité et dénonçait discrètement le « matraquage » visuel auquel le public est soumis. La stratégie qu'il développa au cours des trente années suivantes s'avéra à ce point payante qu'elle lui permit, en 2013, de dépasser Gerhard Richter au palmarès des ventes aux enchères publiques en devenant l'artiste vivant le plus cher[656] au monde.

Nourri au lait du capitalisme, Jeff Koons en maîtrise pleinement les arcanes financiers. C'est son premier emploi, soit celui de trader à Wall Street, qui lui a permis de financer sa production et ses premières expositions. En 1983, il fonde sa première entreprise, la *Jeff Koons Production Inc*. Le succès va être fulgurant et, d'un point de vue économique, phénoménal. Enfant chéri du capitalisme triomphant, Jeff Koons est également en phase avec les générations qui ont grandi avec le développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication.

La révolution numérique a changé la manière d'appréhender le monde. Là où la pensée cartésienne dégageait des conclusions en élaborant des raisonnements sur la base de

---

652 Né le 7 juin 1965 à Bristol (Angleterre).

653 Né le 21 septembre 1960 à Padoue (Italie). Vit et travaille à New York (USA).

654 Né le 1 février 1962 à Tokyo (Japon).

655 Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, biblio essais, Le livre de poche, 1986.

656 « Avant 1999, sa plus haute enchère était de 288 500 dollars. Après la vente de Pink Panther, 15 œuvres ont dépassé le million de dollars. Le collectionneur norvégien Hans Rasmus Astrup a payé la somme record de 5,6 millions pour *Michael Jackson* and *Bubbles* (1988), dont le prix original était de 250 000 dollars. » ; Sylvie Coellier, *Le collectionneurs, spéculateurs..., in L'art et l'argent*, sous la direction de Jean-Pierre Cometti.

l'identification de liens de cause à effet, la pensée globale nouvelle fait émerger des motifs par la justification d'images n'ayant pas forcément de lien entre elles. Le sens n'est plus cette lueur qui cheminait d'un élément du raisonnement à un autre en se fortifiant progressivement. Il éclot d'un coup de ce qui, l'instant d'avant, ne paraissait être qu'un chaos et qui vient de s'ordonner instantanément par la réunion de l'ensemble des pièces du puzzle.

Jeff Koons, et c'est sans doute là l'une des principales raisons de la fulgurance de son succès, a perçu l'un des premiers le fait que l'émergence de cette nouvelle manière d'appréhender le monde ne pouvait qu'interagir avec l'art de son temps. Le développement des nouvelles technologies, en court-circuitant les systèmes traditionnels de diffusion de l'image, favorise, en effet, une appréhension plus directe, voire littérale, des concepts esthétiques. Jeff Koons s'inscrit en conséquence pleinement dans la modernité[657] par l'adoption d'un langage susceptible d'être directement compris par tous ses contemporains, amateur d'art ou non[658].

Il se livre pour cela à une application littérale de la légèreté en art en choisissant de s'inspirer, pour sa série *Célébration,* de ballons de polytéréphtalate d'éthylène[659] (PET) gonflés à l'hélium. L'inconscient collectif associe le ballon de baudruche à la fête et à l'enfance, tous deux porteurs d'insouciance. Une apparence de légèreté se combine ici à une image d'insouciance pour faire œuvre. La désinvolture qui était autrefois celle de l'artiste est désormais partie intégrante de la création et cela fait lien avec les nouveaux modes d'interaction de l'homme avec son environnement.

Si l'œuvre se fait ici apparence de désinvolture, sa réalité est tout autre puisque les *Balloon Dog*, les *Hanging heart* , les *Balloon Flower*, les *Tulips*, *Moon (Etc.)* sont toutes de taille monumentale et d'acier poli. En cela aussi, le travail de Jeff Koons est d'une parfaite modernité. De même que la réussite affichée des quelques enfants chéris du capitalisme peut masquer la dureté des conditions de vie de la masse des exclus du système, l'image de fragilité et de chaleur attachée au ballon de baudruche peut dissimuler la solidité et la

---

[657] Au sens d'être de son temps, comme l'était Andy Warhol avant lui.

[658] Il use également de sujets de son temps, tels que, par exemple, avec *Made in Heaven,* la banalisation de la pornographie et son intrusion dans la sphère familiale et dans la vie politique. Les œuvres de la série le montrent en train d'avoir des relations sexuelles avec sa compagne et égérie du moment, soit la Cicciolina, ancienne vedette de films X, mais aussi mère de leurs enfants et ex-députée au Parlement italien.

[659] Soit un plastique de type polyester saturé.

froideur de l'acier. A l'image du monde moderne, l'œuvre de Jeff Koons est plus complexe qu'elle n'en a l'air et ses apparences sont trompeuses.

Alors qu'un ballon de baudruche ne coûte presque rien et peut être gonflé en un instant par un homme usant des seules ressources de son souffle, n'importe quelle œuvre de la série *Celebration* a nécessité pour sa réalisation beaucoup d'argent, de temps, de moyens humains et de recours à la technologie. Le temps de réalisation d'une sculpture varie en moyenne de neuf à douze mois et peut aller jusqu'à cinq ans pour les plus compliquées d'entre elles. L'artiste s'est entouré d'une équipe de 75 salariés. A partir de photomontages réalisés sur ordinateur, ceux-ci produisent des maquettes, qui sont ensuite transmises à des entreprises spécialisées en charge de la réalisation finale.

Pour lancer, pour la première fois l'étape de « fabrication », en 1994, l'artiste a eu besoin de réunir une somme tournant autour de trois millions de dollars. Il les a obtenus de trois de ses amis, Jeffrey Deitch, Max Hetzler et Anthony d'Offay, ceux-ci ayant pré-vendu plusieurs pièces à de riches collectionneurs[660]. L'aventure, car cela en était une sur le plan financier, a failli tourner au tragique. Un allongement des délais dû à des difficultés techniques imprévues a entraîné des problèmes de paiement responsables d'une interruption momentanée de la production en 1997. Celle-ci ne s'est achevée qu'en 2004.

Si Jeff Koons est dans une relation totalement décomplexée avec l'argent, il ne voit dans celui-ci qu'un moyen pour mener la vie de son choix et réaliser son œuvre, ainsi qu'une expression de la reconnaissance de son talent. Damien Hirst lui accorde plus d'importance : « *Je pense que l'argent est une grande partie de nos vies. J'ai toujours pensé que c'est aussi important que l'amour, ou la mort, ou quelque chose à accepter, quelque chose à comprendre. C'est une clé et c'est quelque chose que vous devez respecter.* »[661]. Au vu de ses déclarations, la relation de Damien Hirst à l'argent ne peut être que complexe. L'argent n'est pas, pour l'artiste, un simple moyen comme cela est le cas pour Jeff Koons par exemple. L'argent peut être, selon Damien Hirst, une raison de vivre. C'est en ce sens qu'il constitue une clé.

---

[660] « Deitch s'associe à Max Hetzler (Cologne) et Anthony d'Offay (Londres) et vend certaines de ces pièces à quelques collectionneurs fortunés, avant même qu'elles ne soient produites. » ; Thomisse David, *op.cit.*, p. 350.

[661] Neuendorf Henri, *Arnet,* 19 mai 2016.

Cela ne signifie pas pour autant que l'argent soit une raison de vivre pour l'artiste. Cela montre plutôt que celui-ci s'interroge sur ce qui en fait une raison de vivre pour de nombreux acteurs majeurs du monde contemporain. Ce n'est pas, en effet, parce que le « courtisan » bénéficie des largesses financières du système capitaliste qu'il en partage nécessairement tous les choix et les valeurs. Pleinement conscient du fait que la seule vente de ses œuvres suffirait à lui rapporter beaucoup d'argent, Damien Hirst a choisi d'interroger ce qui, dans ce succès, tenait à son seul talent et ce qui était dû au fonctionnement du marché et notamment aux stratégies commerciales dont usent les galeristes et autres intermédiaires.

L'artiste a choisi, pour ce faire, d'organiser sans l'aide d'un galeriste, en 2008, une vente aux enchères publiques de ses œuvres. Si la pratique était, sinon courante, du moins classique, sous l'Ancien régime, une telle opération n'avait, apparemment, jamais eu lieu depuis plus de deux siècles. Les marchands d'art, puis les galeristes avaient soigneusement œuvré pour préserver leur pré carré. Seuls les artistes morts avaient eu droit à des ventes aux enchères publiques réservées à leur travail, notamment au travers des ventes d'atelier après décès[662].

En 1993[663], un record avait été établi avec la vente aux enchères publiques de 88 œuvres de Pablo Picasso pour un montant global d'adjudications de 20 millions de dollars. Quinze années plus tard, le 15 septembre 2008, la vente Hirst a réalisé un produit dix fois supérieur avec un montant global d'adjudications de 200,7 millions de dollars[664]. Fort de cette réussite et compte tenu du contexte difficile de crise bancaire de l'époque[665], l'artiste déclarait : « Je suis complètement épuisé et émerveillé que l'art se vende alors que les banques s'écroulent... Ca veut peut-être dire que les gens préfèrent mettre leur argent dans des papillons plutôt que dans les banques. – J'y vois un monde meilleur. »[666].

Damien Hirst levait ainsi une partie du voile ayant jusque-là masqué sa vision d'un monde meilleur, celui-ci donnant la priorité à l'art sur l'argent. Il rappelait, dans la foulée

---

[662] Au cours desquelles un cachet d'atelier était apposé sur les pièces vendues, ce qui s'avérait particulièrement intéressant pour les œuvres non signées.
[663] Soit vingt ans après le décès de l'artiste.
[664] Environ 140,3 millions d'euros de l'époque.
[665] Le jour même de la vente, la banque Lehman Brothers est déclarée en faillite.
[666] The Herald du 16 septembre 2008, accessible en ligne :
http://www.pressreader.com/uk/the-herald/20080917/281676840716949.

et de façon originale, la porosité caractérisant les relations entre ces deux mondes. Comment ? En projetant d'utiliser une grande partie de l'argent que lui avait rapporté la vente aux enchères publiques pour construire dans le nord de Londres un hôtel de soixante-et-une chambres. De la même façon que l'acteur français Gérard Depardieu, avant de quitter la France, utilisait une partie de ses cachets pour investir dans des commerces de bouche parisiens ou des exploitations viticoles et donnait ainsi du travail à plus d'une centaine de personnes, le plasticien anglais, lui, envisageait d'investir une partie du produit de la vente de ses œuvres dans l'hôtellerie et de procurer ainsi du travail à des dizaines de ses compatriotes.

Les deux avaient compris qu'un artiste qui, au lieu de profiter égoïstement du bénéfice de son travail, réinvestit une partie de ses gains dans l'économie traditionnelle, notamment dans son pays, fait ainsi fructifier de manière sensible et son patrimoine et son capital de sympathie populaire. Selon Maurizio Cattelan : « Damien Hirst, plus que Koons, a atteint un public qui dépasse de loin le public habituel des galeries et des musées. En Grande-Bretagne, il a quasiment la même notoriété qu'une Pop-star, tout ce qu'il fait entre dans le domaine public. »[667].

Car Damien Hirst est un artiste populaire, voire le plus populaire des « courtisans » vivants. Comment Damien Hirst est-il devenu un artiste populaire ? En étant moderne, notamment, avec *For the Love of God,* par le choix d'un sujet directement inspiré de l'un des rares mythes contemporains, à l'audience décuplée par le cinéma, internet et les jeux vidéo : la légende des crânes de Cristal. L'existence des crânes de cristal est bien réelle et on en connaît à ce jour un peu moins d'une dizaine[668]. C'est leur ancienneté, leur provenance, et les pouvoirs surnaturels que leur prêtent certains amateurs d'ésotérisme qui relèvent de la légende.

---

[667] Maurizio Cattelan, Catherine Grenier, *Le Saut dans le vide*, Editions du Seuil, Condé-sur-Noireau, 2011, 149 pages, p. 91.

[668] Ceux qui leur prêtent une haute antiquité et des pouvoirs surnaturels affirment qu'il en existerait 13 au total, dont 1 animant les 12 autres, ce sans même s'interroger sur le fait que ce schéma est manifestement calqué sur celui du Christ et de ses 12 disciples, ce qui témoigne du fait que la légende possède un fond d'imprégnation chrétien.

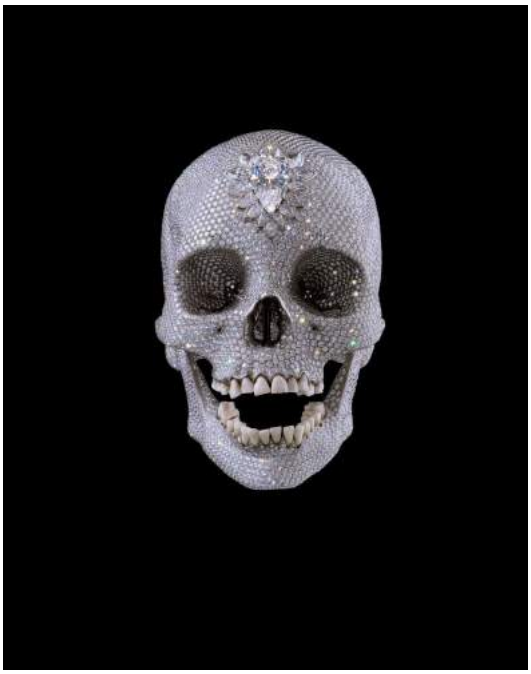

Figure 28 - Damien Hirst, *For the love of God*, 2007.

Apparus au XIXème siècle, les crânes de cristal ont été à tort considérés, au moins jusqu'à la seconde guerre mondiale, comme des artefacts précolombiens rarissimes liés à de mystérieux cultes des morts. En réalité, les crânes de cristal sont de fausses antiquités[669], sans équivalent précolombien, fabriqués de toute pièce par un ou des faussaires occidentaux jouant sur le goût des amateurs occidentaux pour les *mememto mori*[670]. A l'origine de cette escroquerie, tout au moins pour la vente des pièces les plus anciennes, se trouverait un antiquaire français installé au Mexique au dix-neuvième siècle, Eugène Boban-Duvergé[671]. Celui-ci est, de façon certaine, le vendeur des crânes dit de Paris[672] et de Londres[673].

---

[669] Le plus imposant d'entre eux, soit celui du *Smithsonian Institute*, mesure 25,5 x 22,5 cm pour un poids de 14 kg.

[670] Le *memento mori* rappelle aux hommes qu'ils sont mortels et souligne la vanité des possessions terrestres.

[671] Selon Jane MacLaren Walsh, du Smithsonian Institute, il les aurait fait fabriquer secrètement en Allemagne entre 1867 et 1886 à partir de pierres brutes provenant de gisements brésiliens de cristal de roche ; MacLaren Walsh Jane, *Crystal skulls and other problems,* Smithsonian Institute Press, Washington DC, 1996.

[672] Actuellement conservé dans les collections du musée du quai Branly, le crâne dit de Paris mesure 11 cm de hauteur et pèse un peu moins de 2,8 kg. Translucide, il a été vendu par Eugène Boban-Duvergé à l'explorateur Alphonse Pinart. Ce dernier l'a offert en 1883 aux musées français, ce qui explique qu'il se trouve aujourd'hui dans les collections nationales.

[673] Le crâne dit de Londres a été initialement proposé à la vente par Eugène Boban-Duvergé au Smithsonian Institute, qui a décliné la proposition. L'antiquaire l'a alors vendu à la galerie New Yorkaise Tiffany's, qui l'a revendu, en 1898, au British Museum.

Il n'a pas été possible de remonter jusqu'au vendeur initial des crânes du Smithsonian Institute[674] et de la collection Mitchell-Hedges[675], mais il est envisageable que ceux-ci aient la même origine. Quant aux crânes aujourd'hui en mains privés, aucune donnée fiable n'existe sur leur origine. Le fait que la fausseté des crânes qui ont fait l'objet d'études scientifiques ait été démontrée n'a pas découragé ceux qui s'imaginent que ces artefacts possèdent des pouvoirs surnaturels. La propagation de la légende dans le grand public en a, au contraire, été facilitée par l'adjonction d'une rumeur, dans l'air du temps, sur l'existence d'un prétendu complot visant à dissimuler la réalité aux masses.

C'est cette histoire partagée que Damien Hirst a sublimée avec *For the Love of God* en conférant littéralement à la « relique » une valeur marchande considérable en l'incrustant de pas moins de 8601 diamants d'un poids de 1106,18 carats disposés sur une nappe de platine. Le fait que le crâne ait été fabriqué à partir du modèle de celui d'un homme du XVIIIème siècle dont les dents ont été conservées[676] joue sur la polémique relative à l'ancienneté des crânes de cristal. L'incrustation de pierres précieuses n'est pas sans rappeler la pratique maya consistant à se faire incruster à des fins décoratives des pierres précieuses ou semi-précieuses circulaires dans les canines ou incisives. En jouant ainsi avec la légende, Damien Hirst renouvelle le genre du *memento mori*[677] et le merveilleux au sens premier du terme[678].

D'un coût supérieur à 20 millions de dollars[679], l'œuvre a été présentée pour la première fois au public le 1 juin 2007 à la White Cube Galery à Londres. Muni d'un ticket gratuit, les spectateurs étaient mis en présence de celle-ci, présentée dans une vitrine blindée surveillée par des gardes, par groupe de trois, ce pour une durée maximale de deux minutes. L'intention première de l'artiste était de constituer un groupe d'investisseurs

---

[674] Le Smithsonian Institute ne s'est pas clairement expliqué à ce jour sur la façon dont le plus grand des crânes de cristal est entré dans ses collections. Selon les dires de l'institution, il lui aurait été offert en 1990 par un donateur désirant conserver l'anonymat, qui l'aurait lui-même acheté au Mexique dans les années soixante, ce sans qu'aucune trace de l'importation de la pièce aux USA n'ait pu être retrouvée.

[675] Le crâne de la collection Mitchell-Hedges a appartenu à un marchand londonien, Sidney Burney. Après avoir, en vain, tenté de le vendre aux enchères chez Sotheby's en 1943, il l'a cédé en 1944 à l'explorateur Frédérick Albert Mitchell-Hedges, qui a prétendu ultérieurement l'avoir découvert lors de fouilles exécutées par ses soins dans un temple maya. En réalité, aucun crâne de cristal n'a jamais été découvert en Amérique du sud à l'occasion de fouilles archéologiques.

[676] Il s'agit d'un *mememto mori* ancien acquis par l'artiste à Islington.

[677] Damien Hirst modernise ici magistralement le genre, décliné depuis des siècles par les artistes, en y intégrant un mythe contemporain.

[678] Le conte merveilleux, tout en faisant appel au surnaturel, oppose le mal au bien pour se conclure généralement par le triomphe du bien. Par les pouvoirs que leur prêtent leurs adorateurs, les crânes de cristal relèvent du surnaturel. En s'appropriant la légende et en enrichissant les crânes de diamants, Damien Hirst pose de façon nouvelle la question de l'opposition entre l'art et l'argent qui lui tient à cœur, ce dans l'espérance du triomphe de l'art.

[679] 14 millions de livres sterling.

partageant la propriété de l'œuvre avec lui dans l'intention de la présenter dans le monde entier sous forme d'une exposition itinérante payante, à l'image de ce que fait par exemple Von Hagen avec ses corps « plastinés », mais la proposition n'a pas rencontré le succès escompté.

Maurizio Cattelan, pour sa part, est parvenu à renouveler l'approche artistique de la révolution cognitive tendant à remplacer la pensée cartésienne[680] par une pensée globale nouvelle faisant émerger des motifs par la simple juxtaposition d'images. Là où Jeff Koons s'était inscrit dans la modernité par une application littérale de la légèreté en art, Maurizio Cattelan joue sur le contraste que peut susciter le télescopage d'images en apparence antinomiques. La *sprezzata desinvoltura* se fait chez lui primesautière, jouant ici sur l'effet de surprise, s'amusant plus loin d'un télescopage visuel, sautant d'un clin d'œil à une provocation…

Ainsi, pour les télescopages avec effet de surprise, d'un cheval empaillé suspendu à l'un des plafonds peints du château de Rivoli pour *Novecento* de 1996, ou encore d'une autruche empaillée à la tête faussement enfoncée dans le parquet d'une salle d'exposition pour *Autruche mâle naturalisée* de 1997… Mais aussi, au registre des clins d'œil, d'un enfant aux deux mains clouées par des crayons sur un pupitre avec *Charlie don't surf* de 1997.

Au premier plan des provocations doit être placée *La Nona Ora* de 1999, effigie en cire grandeur nature du pape Jean-Paul II écrasé par la chute d'une météorite. L'œuvre interpelle d'autant plus aujourd'hui qu'elle témoigne d'un temps où l'art pouvait interroger la religion sans encourir la vindicte de fanatiques religieux ou risquer la censure d'organisateurs d'exposition timorés. Car les œuvres de Maurizio Cattelan, comme celles de tous les courtisans de talent, interrogent, l'air de rien, les grands problèmes de notre temps.

[680] Le cartésianisme suppose une façon de penser reposant sur des enchainements ayants la logique comme fil conducteur.

Figure 29 - Maurizio Cattelan, *La Nona Ora*, 1999.

La Nona Ora fait écho au doute sur la légitimité des religions humaines dominantes qui a traversé tout le XXème siècle, mais aussi à la question de la religiosité. Tombée du ciel, la météorite ne peut être qu'un châtiment divin pour celui qui s'est cru autorisé à se présenter comme le représentant de Dieu sur terre. Si le Dieu des chrétiens n'est qu'illusion, la religiosité est bel et bien une réalité, nous suggère l'artiste. Car c'est « l'Etre suprême » des révolutionnaires français, ou « Le grand ingénieur » des créationnistes Jeune Terre américains, qui fait ici étalage de son courroux et de sa toute-puissance.

Him, statue de cire de 2001 représentant Adolf Hitler agenouillé, les yeux levés vers le ciel comme s'il priait, dénonce bien évidemment le nazisme et l'horreur de la Shoah, tout en soulevant, avec toute la force des questionnements muets, une interrogation qui a taraudé bien des croyants : si Dieu existe, pourquoi a-t-il permis qu'une telle abomination se produise ? Lors de l'épisode biblique du Sacrifice d'Abraham, Dieu a arrêté la main du prophète qui se levait sur son fils. Que n'a-t-il fait de même en étouffant dans l'œuf le nazisme ?

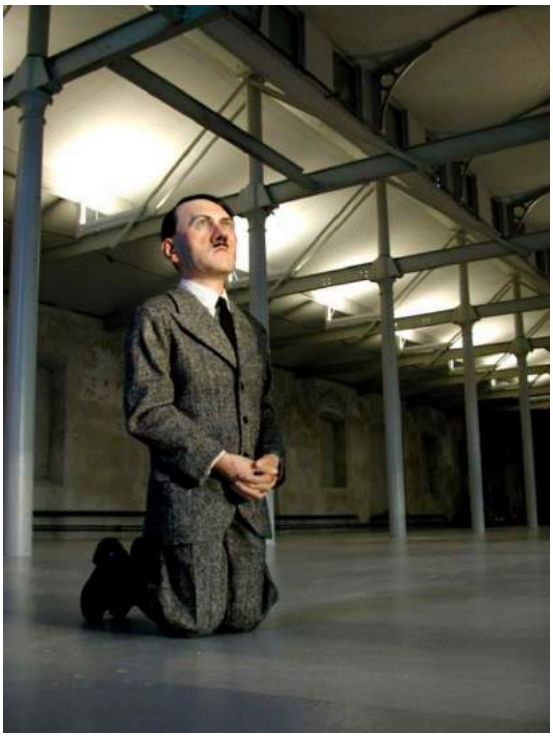

Figure 30 - Maurizio Cattelan, *Him*, 2001.

En repoussant la limite jusque-là connue de l'horreur, la Shoah a semé le doute dans l'esprit des croyants sur la capacité du Bien à triompher, *in fine,* du Mal. C'est toute la modernité du travail de Maurizio Cattelan de s'être emparé de ce doute majeur de notre temps pour l'exprimer d'une sculpture en un écho d'aujourd'hui à l'interrogation de *La madeleine*[681] de Donatello sur la possibilité du rachat de l'homme. Rien d'étonnant donc à ce que *Him* ait suscité une polémique en 2012 lors d'une exposition à Varsovie, ou qu'elle se soit vendue le 8 mai 2016, chez Christie's à New York, pour 17 millions de dollars.

Moderne également est la façon dont Maurizio Cattelan joue avec le spectateur en entraînant celui-ci dans un ballet ou l'absence de l'artiste peut se faire art tout autant que la présence de l'œuvre, la magie de l'humour désarmant ici par avance tout mouvement d'humeur de l'esthète ainsi joué, sinon mené en bateau. Feu d'artifice désarmant de facéties artistiques : en 1989, l'artiste envoie un arrêt maladie à son galeriste, en lui enjoignant de le mettre à la place de l'œuvre attendue ; la même année, il accroche sur les cimaises de la galerie Néon à Bologne, *Torno subito,* soit littéralement « je reviens de suite » ; en 1992, au château de Rivera, il simule sa fuite en accrochant à

[681] Donattello, *La Madeleine pénitente*, museo dell'Opera del Duomo, Florence, 1455.

l'une des fenêtres du bâtiment, la veille du vernissage, une corde faite de draps noués pendants à l'extérieur….

Maurizio Cattelan joue également avec les œuvres fondatrices de la modernité, qu'il revisite à sa manière, par exemple en s'en servant pour interroger la marchandisation de l'art. *América,* soit un siège de toilette avec cuvette et chasse d'eau opérationnelle[682], en or massif, constitue ainsi à la fois un hommage appuyé à *Fountain* de Marcel Duchamp, le processus ayant privé le ready-made de sa fonctionnalité ayant été ici inversé, et un formidable pied-de-nez, de par le contraste entre son matériau précieux et la trivialité de sa fonction, à la valeur marchande…

Figure 31 - Maurizio Cattelan, *America*, 2017.

Le moderne « courtisan » peut, comme Damien Hirst, renouveler, au sens de moderniser, la *sprezzata desinvoltura* en y intégrant un mythe contemporain. Il peut aussi s'en emparer, et c'est ce que fait Takashi Murakami, en y fondant un mode d'expression moderne qui, du Japon, a gagné toute la société occidentale : le manga ou plus globalement, l'univers *kawaii*. Chef de file du mouvement Superflat, Takashi Murakami se positionne en tant qu'héritier, mais non suiveur, d'Andy Warhol. S'il puise librement dans le répertoire du Pop art, il en profite pour poser la question de la place de l'art japonais contemporain dans le concert artistique mondial.

Takashi Murakami n'est, ni un énième déclinateur du Pop art, ni un artiste japonais traditionnel. Il est un représentant de l'art japonais contemporain, nourri de la tradition nationale, mais également de l'intégration d'éléments librement empruntés à d'autres

[682] Exposée au musée Guggenheim de New York depuis le 16 septembre 2016, l'œuvre est à la disposition des visiteurs, ceux-ci étant libres de l'utiliser.

cultures telles que le capitalisme nord-américain. *My Lonesome Cowboy* de 1998, par exemple, figure un personnage masculin de manga faisant tournoyer un jet de sperme fruit de son éjaculation. L'œuvre emprunte au répertoire stylistique des mangas pour adultes (*hentai*), tout en dénonçant la violence et l'hypersexualisation de la société de consommation moderne, problème actuel s'il en est.

II.1.2. Lux

Surnager dans les flots du marché de l'art contemporain est affaire pour l'artiste de maîtrise. Pour parvenir au succès, il lui faut apparaître en pleine lumière, ce qui passe par l'implémentation au sens que Nelson Goodman donne à ce terme[683]. Selon celui-ci, l'aboutissement du geste créateur par la divulgation de l'œuvre au public ne suffit pas pour devenir un artiste à succès. Pour parvenir à cette plénitude, il faut maîtriser la communication de l'œuvre au moyen des outils et des voies d'aujourd'hui, mais aussi investir les biennales et les foires et s'inviter dans les institutions.

1. L'ère numérique

En étudiant de près le fonctionnement des entreprises dans le marché, les artistes entrepreneurs ont perçu toute l'importance de la communication préalable sur le succès de leur œuvre actuelle et à venir. Ils ont appris à employer pour ce faire les nouveaux médias. La maîtrise de ces outils d'expression novateurs, alliée à la curiosité qui va de pair avec la créativité, a fait qu'ils se sont mis spontanément à les utiliser pour créer. Il en est résulté le développement de nouvelles pratiques de création artistique susceptibles de modifier de manière notable les rapports entre art et capitalisme.

Les créateurs du siècle des Lumières ambitionnaient de servir de guide à leurs contemporains. En partageant avec ceux-ci leur savoir encyclopédique et en dissipant

[683] Nelson Goodman, *L'implémentation dans les arts*, *L'Art en théorie et en action*, Editions de l'Eclat, 1996 (Trad. J.-P. Cometti et R.Pouivet).

l'ombre propice aux agissements iniques, ils escomptaient promouvoir la tolérance et la liberté. Si les motivations des créateurs contemporains peuvent être plus diverses ou plus personnelles, leurs ambitions ne sont pas moindres. Dans, *Mais qui a créé les créateurs ?*[684], Pierre Bourdieu soulignait déjà l'importance nouvelle de la valeur sociale de l'artiste[685], affirmant que, ce qui compte, ce « n'est pas la rareté du produit, mais la rareté du producteur, manifestée par la signature, équivalent de la griffe, c'est-à-dire la croyance collective dans la valeur du producteur et de son produit. ». Ces propos précurseurs se sont révélés prophétiques. L'accession à la notoriété semble, en effet, constituer aujourd'hui le « Graal » de la plupart des artistes vivants.

La notoriété d'un artiste peut se faire, ou se défaire, en mettant en œuvre des stratégies empruntées au domaine des marques commerciales, à l'image de la communication maîtrisée d'Apple, de Sony, de Tesla, *etc.* Les clefs du succès, empruntées à ce que les cours de marketing désignent sous le nom de merchandising, tiennent dans le fait d'avoir compris que la communication doit précéder et accompagner l'œuvre de manière à générer une attractivité sans faille tout en assurant une plus-value constante. Les artistes entrepreneurs ont vite saisi tous les bénéfices qu'ils pouvaient tirer pour ce faire des nouvelles technologies de l'information et de la communication.

L'un des plus créatifs en la matière est Banksy. Il a notamment été parmi les premiers à percevoir le fait que l'une des meilleures façons de créer un événement artistique médiatiquement marquant était de jouer sur les contrastes, tout en agissant de manière ludique[686]. Quoi de mieux pour ce faire, par exemple, que d'intervenir au sein d'une institution culturelle perçue par la plupart des gens comme un parangon de classicisme ? Passant à l'acte, Banksy est allé réaliser une œuvre en un endroit discret d'une salle du British Museum. L'artiste de rue faisant fi de la propriété privée est ainsi entré au musée[687], mais ce subrepticement, comme si son identité masquée lui donnait accès à une porte dérobée.

---

[684] Pierre Bourdieu, « *Mais qui a créé les créateurs ?* », Questions de sociologie, Paris, Minuit, 1984.

[685] A la suite de Walter Benjamin.

[686] Ce qu'il fait aussi pour la totalité de son œuvre en cultivant le mystère autour de son identité, comme le font les chanteurs du groupe Daft Punk, ou l'auteure Elena Ferrante, ce secret étant un moyen d'entretenir l'intérêt des journalistes et du grand public pour sa personne.

[687] Le musée n'était apparemment pas au courant, mais, s'il l'avait été, à condition d'oser, il aurait pu, en s'associant à une telle démarche, fissurer l'image d'institution surannée dont il souffre auprès des visiteurs non avertis.

Au sein de ce Saint des saints à la gloire de l'art, parmi les milliers d'œuvres reconnues qui trônent en pleine lumière, un intrus couleur de muraille s'est faufilé par des chemins de traverse. De cette visite discrète, une trace d'art est née, pulsant dans le silence des cimaises et des piédestaux. Et ce cœur d'art vivant qui bât contraste avec l'apparente rigidité cadavérique des chefs d'œuvre des siècles passés. Ayant donné la vie en ce monument à la gloire des artistes passés que certains qualifient, sinon de cimetière, du moins de cénotaphe, l'artiste a tracé jusqu'à cette source d'espérance[688] une sente d'indices analogues au chemin de lumière que dessine, à chaque solstice, les rayons du soleil, du porche de la basilique Sainte-Marie Madeleine de Vézelay à l'hôtel où se célèbrent les mystères du culte[689].

Le 18 mai 2005, par un message sur son site internet, l'artiste ouvre l'accès à cette voie sacrée[690]. Des centaines de personnes vont se lancer dans cette quête. L'opération sera un franc succès[691]. La communication de Banksy, marquée au sceau de l'originalité, se révèle donc particulièrement efficace. Pour autant, est-elle payante au sens littéral du terme ? Il semble que oui si l'on s'en réfère au simple constat du fait que, entre la première vente de l'une de ses œuvres aux enchères en 2003 et les 550 000 dollars atteints par *The Rude Lord*[692] en 2007 chez Sotheby's, il ne s'est écoulé que quatre années[693].

Banksy n'est, bien évidemment, pas le seul artiste vivant à maitriser à son profit les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Ai Weiwei, par exemple, utilise également habilement la plupart des ressources disponibles, du blog aux réseaux sociaux : Facebook, Instagram, Tweeter, *etc.* Il a su s'approprier les pratiques des

---

[688] Ce qui démontre qu'il serait faux, selon lui, de voir dans les musées l'enfer de Dante.

[689] Le jour du solstice, la lumière passant par les vitraux de l'édifice forme sur le sol de celui-ci des taches circulaires de lumière qui s'alignent pour tracer une voie du porche d'entrée à l'hôtel où officie le prêtre.

[690] Pendant tout le mois d'octobre 2013, il a décliné le thème de la chasse au trésor d'une autre façon et à l'échelle d'une ville, New York, ce au rythme d'une œuvre par jour, les indices étant mis en ligne sur le site *Better Out than in*.

[691] L'initiative peut apparaître comme d'autant plus intéressante qu'elle tranche avec les mesures étatiques sur l'amélioration de la fréquentation des musées qui se heurtent depuis des décennies à un plafond de verre sociologique. Dans le cas français, seul un citoyen sur deux fréquente régulièrement un musée, et même un sur trois pour les musées d'art contemporain. L'amélioration du niveau d'études moyen n'y a rien changé. Pierre Bourdieu y consacre une étude minutieuse dans *L'Amour de l'art, les musées d'art européens et leur public* en 1968, ce qui aurait dû ouvrir les yeux aux responsables politiques de tous bords. Il n'en a malheureusement rien été et les mêmes mesures vouées d'avance à l'échec, gratuité en tête, reviennent régulièrement sur le tapis. Une pratique artistique transgressive pourrait-elle réussir là où l'action politique a jusqu'ici échoué ?

[692] Huile sur toile, 88,6 x 76,8 cm, 2006.

[693] Il serait réducteur de vouloir expliquer le succès financier de l'artiste par sa seule communication, son talent, comme la pertinence du regard qu'il porte sur la société et bien d'autres choses, entrant également en compte.

internautes et les mettre au service de sa renommée. Du *selfie*, il a fait une action artistique et militante, notamment en réalisant des photographies dénonçant la tragédie vécue par les migrants en méditerranée. Parallèlement, par la création d'un mur, *Selfie Wall*, il a réussi à en bâtir une exposition à sa gloire.

Au rythme d'une dizaine de publications par jour, l'artiste s'est fait l'écho de rencontres avec des familles de migrants qu'il a effectué sur l'île de Lesbos en Grèce. De même que l'image et l'idée semblent se mêler au sein du message de reconnaissance des souffrances des migrants que véhiculent les selfies et les photographies d'Ai Weiwei, l'exposition de ceux-ci sur son mur fond en un même combat l'engagement militant et l'acte de création, le don envers autrui et le geste pour soi.

Le profit suit, sans surprise, la notoriété. Considéré par le magazine *L'œil* comme l'une des cinquante plus importantes personnalités du monde de l'art, Christian Boltanski a lancé, le 15 février 2012, un site par abonnement[694] censé fonctionner comme son « journal intime ». Il y publie dix fois par mois des vidéogrammes d'une minute, présentés comme « des cartes postales de sa vie »[695]. Il invente ainsi une « nouvelle manière de s'adresser au public », dont l'un des objectifs est de toucher le plus grand nombre par un tarif des plus attractifs, soit 120 euros pour 120 œuvres vidéo[696]. Comme Salvador Dali avant lui, Christian Boltanski fait de tranches de sa vie une œuvre, mais ce en usant des outils de son temps, modernité oblige, pour en démultiplier l'impact sur le public.

Il tire ainsi économiquement profit de la modernité sans pour autant exploiter qui que ce soit, l'abonnement impliquant un engagement libre de la part des spectateurs. Il n'en va pas de même du collectif italien *Iocose*, connu pour ses photographies de selfies Drone, lorsque celui-ci, avec *A contemporary portrait of the Internet artist*, passe commande, à des copistes chinois payés à bas prix, de la reproduction sur toile de certaines de ses œuvres numériques[697]. Force est de constater que, si les nouvelles technologies de l'information et de la communication offrent aux artistes des possibilités

---

[694] http://www.christian-boltanski.com/fre/2/presentation-oeuvre
[695] Christian Boltanski fait la promotion de *Storage Memory* sur artnet : http://www.artnet.fr/magazine/portraits/KEHAYOFF/boltanski-presente-une-oeuvre-art-video-en-ligne.asp
[696] Chaque abonné se voit remettre, au terme d'une année de téléchargement, un certificat d'authenticité.
[697] Banque d'images Getty.

nouvelles de création, celles-ci portent également en elles le germe d'une contamination par le capitalisme susceptible de générer l'exploitation de l'artiste par l'artiste, perversion à l'opposé des valeurs humanistes fondatrices de toute pratique artistique constructive.

Au-delà de ces abus à combattre, les nouvelles pratiques artistiques numériques ne modifient-elles pas en profondeur le rapport de l'homme à l'art, voire la création artistique elle-même ? Dans son *Rapport sur les pratiques culturelles des français à l'ère numérique, éléments de synthèse 1997-2008,* Olivier Donnat écrit que, si la « révolution numérique a radicalement modifié les conditions d'accès à une grande partie des contenus culturels et déstabilisé les équilibres économiques dans les secteurs des industries culturelles et des médias, elle n'a pas bouleversé la structure générale des pratiques culturelles ni surtout infléchi les tendances de la fin du siècle dernier » [698].

Mais ce qui est vrai des pratiques culturelles ne l'est pas nécessairement des pratiques artistiques et notamment de ce qui touche à la démarche de création des artistes. L'examen de la production artistique des trente dernières années témoigne sur ce point d'évolutions que l'on peut être tenté de mettre en relation avec le développement des pratiques artistiques numériques. C'est ce qui a notamment conduit Norbert Hilaire à parler de notre époque comme de celle du temps d'un « duchampisme généralisé », ou du « devenir allographique des arts autographes » [699] .

Que faut-il entendre par là ? L'auteur veut ici souligner la dissociation nouvelle qui s'opère, au sein du processus de création artistique, entre la conception de l'œuvre et sa réalisation, cette dernière pouvant être déléguée par l'artiste à des tierces personnes. Mais, si ce constat est indiscutable, faut-il pour autant y voir un produit du développement des pratiques artistiques numériques ? Ne relève-t-il pas plutôt d'une évolution plus générale que l'adoption de ces nouvelles pratiques ne fait que favoriser ? La création d'une œuvre numérique, par la démultiplication aisée de l'image qu'elle permet, facilite la reproduction de celle-ci et, du même coup, la dissociation entre sa conception par voie numérique et son exécution par des moyens traditionnels, soit, par exemple, le transfert sur toile par une technique classique telle que la peinture à l'huile d'une image numérique.

---

[698] Pratiques culturelles 2008, DEPS, Ministère de la culture et de la communication, 2009.
[699] Accessible sur le site : http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/08synthese.pdf

D'un point de vue analytique, le processus de création artistique peut se schématiser comme consistant en la naissance d'une idée dans le cerveau d'une personne, puis en la concrétisation de cette idée par sa matérialisation par une démarche. Analyser celui-ci comme pouvant conduire à la création d'une œuvre à partir d'une image numérique revient en fait à projeter un schéma de pensée ancien sur une pratique nouvelle. Comme dans la peinture traditionnelle, seule la production ultime du processus est ici considérée comme œuvre, le fruit du travail numérique se trouvant ainsi ravalé, sans le dire, au seul rang d'idée. C'est là oublier que la réalisation d'une image numérique nécessite une démarche, soit l'utilisation d'un logiciel de dessin ou d'écriture, et se concrétise par la production de données informatiques stockées sur un ou plusieurs ordinateurs, processus dont l'aboutissement se traduit par la création d'une œuvre et non par l'expression d'une idée.

Comment analyser alors le transfert sur toile de cette image numérique par une tierce personne ? Par la réalisation par l'artiste d'une nouvelle œuvre, relevant du domaine de la série, tout apport créatif étant dénié à l'exécutant par le refus de voir dans son travail une marque d'originalité. L'apport de la technologie numérique au travail de l'artiste devrait, en fait, s'analyser plutôt comme le fait de lui offrir une possibilité accrue de créer une multiplicité d'œuvres différentes à partir d'une même idée de départ, déclinée de manière différente, ce qui est le principe même de la série. Ce principe se retrouve dans l'art contemporain bien au-delà des seules pratiques numériques, celles-ci devant être vues, non comme le creuset lui ayant donné la vie, mais comme un milieu favorable à son éclosion.

Norbert Hilaire relève encore que, si « Internet est un moyen de raccourcissement des distances, il est plus encore celui du raccourcissement des délais » [700]. Il touche ici du doigt un fait essentiel, soit celui que le développement des réseaux connectés semble de nature à modifier, non pas la perception même du temps par l'homme, mais la perception que celui-ci a de la nécessité de l'écoulement du temps pour la concrétisation de certains de ses désirs. En d'autres termes, l'utilisation des réseaux connectés serait porteuse du risque de donner à l'homme l'illusion de pouvoir satisfaire instantanément le moindre de ses désirs. Ainsi, se réaliserait l'intuition de Walter Benjamin, lorsque

[700] Norbert Hilaire, *L'art dans le tout numérique, Une brève histoire des arts numériques à partir de trois numéros de la revue Art Press*, Editions Manucius, 2015, p. 38.

celui-ci affirmait que, « à de grands intervalles, se transforme en même temps que leur mode d'existence, le mode de perception des sociétés humaines. » et que, « la façon dont le mode de perception s'élabore n'est pas seulement déterminée par la nature humaine, mais par les circonstances historiques » [701].

Perception illusoire ne serait-ce que parce que nombre de désirs humains sont hors d'atteinte de ceux qui s'y abandonnent, ce qu'Epictète avait relevé il y a déjà plus de deux mille ans, mais aussi parce que les réseaux sociaux, de par les motivations de leurs créateurs, ont une nature commerciale qui les assimile à un dévoiement par le capitalisme du sentiment d'appartenance à l'humanité qui pousse toute personne à vouloir communiquer avec ses semblables. A chaque membre de la communauté humaine de trouver en lui-même la force de ne pas être la dupe de ce système capitalisme, l'artiste lui montrant la voie à suivre.

C'est ce que font certains artistes attachés au sentiment de liberté découlant de la gratuité de l'accès aux contenus Internet, tout en étant conscient du fait que leur travail mérite d'être rémunéré. En créant une série d'œuvres numériques et en jouant sur leur divulgation au public, ils combinent ce qui paraît de prime abord inconciliable : gratuité et vente. Il leur suffit pour cela de prévoir sur leur site deux modes de divulgation : une divulgation gratuite échelonnée dans le temps[702] et une divulgation payante intégrale et instantanée.

Ce faisant, ce n'est plus la communication de son œuvre que l'artiste fait payer à l'internaute, la communication de celle-ci au public s'inscrivant dans le registre du don, mais le prix de son impatience. C'est là revenir aux origines mêmes de la propriété, soit au fait de se réserver l'usage d'un bien, mais ce dans sa dimension spéculative, c'est-à-dire dans le passage de l'appropriation (instantané) à la propriété (continue) par l'intention de se réserver l'usage du bien pour d'hypothétiques besoins ou profits futurs. L'artiste souligne ici le fait que la propriété avait originellement une dimension matérielle[703], mais aussi une dimension temporelle[704] que le matérialisme allant de pair

---

[701] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, nouvelle édition, Allia, Petite collection, 2011.

[702] Par exemple, la mise en ligne de l'intégralité d'une série de six œuvres en six mois au rythme d'une œuvre par mois.

[703] Par la privation pour autrui de la possibilité de se servir du bien, ce qui renvoie à sa nature essentiellement égoïste.

[704] Par l'inscription de l'appropriation dans la durée.

avec le capitalisme a fini par réduire à peau de chagrin. Salutaire rappel que celui de la valeur du temps, capable bien souvent de donner en toute liberté à l'homme ce que l'argent procure à ceux qui en sont esclaves.

En 2003, Paul Ardenne écrivait que « l'art contemporain, en somme, n'a plus de temporalité propre » [705]. Il serait sans doute possible d'écrire[706], que l'art contemporain n'a plus une temporalité unique. Chaque artiste possède désormais sa temporalité propre, en ce sens qu'il est désormais maître d'organiser, via les réseaux sociaux, les rapports du public à l'intégralité de son œuvre. « Tel un Homer et son Springfield, Wim Delvoye a son *Wim City*. Ce site web présenté comme une ville fictive avec ses magasins, son église, sa librairie. Les bâtisses de cette « Ville-Delvoye », regroupent les œuvres exposées au Louvre. Chaque structure a sa spécialité, « une église pour les œuvres gothiques et les vitraux, une mosquée, un garage pour les pneus sculptés, une ferme pour les cochons, un atelier de tatouage, un château, une usine, une fonderie, une boutique, une librairie, une réserve pour les œuvres endommagées. »[707]

« Malraux disait que tout art invente ses prédécesseurs ; le grand artiste est celui qui nous donne à voir autrement que nous ne les voyons les grandes œuvres du passé[708] ». Le « grand » artiste contemporain est peut-être, en fait, non pas celui qui donne à voir autrement les œuvres du passé, mais celui qui décide de la façon dont son œuvre doit être vue. Comme le pressentait Heidegger, l'artiste contemporain, confronté à l'angoissante question de l'existence du divin, peut choisir d'y répondre par la « dédivinisation du monde[709] », créant ainsi une cosmologie de la culture consistant à mettre en lumière l'artiste créateur, appliquant son propre *nomos*.

Les sociologues, « gens sérieux » ce que ne sont pas toujours les créateurs, se sont demandés si les artistes, ce faisant, ne s'attachaient pas, purement et simplement, à détruire l'art. Par exemple, de Raymonde Moulin : « Comment reconnaître une œuvre capitale, quels critères réunir pour la considérer supérieure à une autre. Question que

---

[705] Ardenne Paul, *Art, L'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Editions du Regard, Paris, 2003, p. 41.

[706] Là peut-être réside le principal apport des pratiques artistiques numériques.

[707] Collectif Marie-Laure Bernadac, *Wim Delvoye au Louvre*, Fond Mercator, p. 6. L'ouvrage accompagne l'exposition de l'artiste du 31 mai au 17 septembre 2012.

[708] Dominique Moulon, *Art et numérique en résonance*, Nouvelle éditions Scala/ La maison populaire, Ardèche, 2015, Introduction de Norbert Hilaire, août 2015, p. 9.

[709] Il est d'autres façons d'y répondre, comme, par exemple, celle d'une expression du sacré choisie par Bacon.

les artistes des années soixante se sont investis à anéantir en œuvrant en faveur de « la contestation de l'œuvre et la dénonciation de l'argent. »[710] Pour se faire, « il leur suffisait de poursuivre l'entreprise d'autodestruction de l'art commencée dès le début du vingtième siècle » [711].

La génération suivante a admis qu'il puisse s'agir, non d'une destruction, mais d'une transgression. C'est ce qu'a écrit, par exemple, Nathalie Heinich : « L'art classique, c'est un art qui respecte les conventions académiques de figuration » ; « l'art moderne, opère une rupture avec ces conventions » ; « l'art contemporain transgresse radicalement les frontières de l'art telles que le sens commun les considère et le perçoit. »[712]. Mais, si elle accepte de reconnaître que l'artiste puisse transgresser les règles, elle ne saurait admettre qu'il en aille de même du public, ce qui la conduit à présenter les rapports entre acteurs du marché dans une logique d'affrontement.

Comment ne pas songer ici à la mise en garde de Marcel Duchamp : « Le danger, c'est la délectation artistique. Mais on peut faire avaler n'importe quoi aux gens ; c'est ce qui est arrivé. Pourtant j'attirais l'attention des gens sur le fait que l'art est un mirage[713] ». Comment ne pas, non plus, revenir à l'analyse de Kant sur les Lumières, ou à celle d'Yves Michaud sur le fait que l'art serait « un concept flou[714] » ?

2. Biennales et foires

Les biennales et foires d'art contemporain, véritables vitrines commerciales, ont envahi la sphère culturelle mondiale dans laquelle prospère le microcosme de l'art contemporain. Devenues en quelques décennies, de véritables accélérateurs de particules pour jeunes artistes, elles sont une des causes de la hausse du marché de l'art contemporain. Chaque grande ville qui souhaite faire assaut de culture avec ses concurrentes en crée une. Il en découle une « biennalisation » du monde de l'art contemporain dont l'avenir est difficile à anticiper.

---

[710] Moulin Raymonde, *De la valeur de l'œuvre d'art, recueil d'articles*, Flammarion, Paris, 1995, p. 107.

[711] *Ibidem.*

[712] Nathalie Heinich, *La sociologie à l'épreuve de l'art : entretien, 1ere partie*, Edition Aux lieux d'être, Paris, 2006, pp. 52-53.

[713] Entretien de Marcel Duchamp réalisé en 1964 avec le critique d'art Otto Hahn à propos du ready-made.

[714] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Essai sur le triomphe de l'esthétique, Hachette Littératures, Editions Stock, Paris, 2003.

En France, sous l'Ancien régime, l'artiste qui aspirait à la notoriété et au succès matériel connaissait la voie à emprunter. Il devait se faire admettre au sein de l'Académie des Beaux-arts ou, en d'autres termes, se faire adouber par ses pairs. Si la Révolution française ruina les collectionneurs de l'ancien temps et permit aux antiquaires, au nouveau sens du terme[715] de se faire une place au soleil en tant qu'intermédiaires dans les transactions d'œuvres et d'objets d'art, elle ne jeta pas à bas l'édifice patiemment édifié par plusieurs générations d'artistes.

Des artistes politiquement engagés tels que, par exemple, Jacques-Louis David[716], Gabriel-François Doyen[717], ou encore Alexandre Lenoir[718], avec l'aide d'hommes éclairés tels que l'abbé Grégoire, sauvèrent ce qui pouvait l'être des chefs-d'œuvre du passé et maintinrent en l'état, fût-ce au prix d'une abolition provisoire, les principales institutions artistiques, avant d'œuvrer à leur relance sous l'Empire. La Réaction royaliste, qui ramena aux affaires les artistes les plus conservateurs, les évinça des leviers de commande.

A l'ogre d'Ancien régime qu'était l'Académie royale de peinture et de sculpture[719] succéda une hydre bicéphale, composée de l'Ecole des Beaux-arts de Paris[720] et du Salon annuel de peinture et de sculpture[721], institutions qui firent et défirent, durant la plus grande partie du dix-neuvième siècle, les réputations et le succès des artistes contemporains. Peu à peu, Paris redevint le lieu par lequel tout créateur devait passer. L'Ecole des Beaux-arts de Paris, tout en s'internationalisant avec l'institution des prix de Rome[722], s'ouvrit aux artistes étrangers.

---

[715] L'antiquaire d'ancien régime était l'amateur d'antiques.

[716] 1748-1825.

[717] 1726-1806.

[718] 1761-1839.

[719] Fondée en 1648 ; dissoute en 1793.

[720] Fondée en 1817. Il convient d'y ajouter les écoles des Beaux-arts de province déjà existantes.

[721] Au Salon (sallon dans l'orthographe initiale) de l'Académie royale de peinture et de sculpture créée en 1725 succède, sous la Révolution française, le Salon de peinture et de sculpture, puis, sous la Restauration, le Salon de l'Académie royale. Renommé Salon de peinture et de sculpture sous la Deuxième république, la manifestation prend, en 1881, le nom de Salon des artistes français

[722] Si les grands prix de sculpture et de peinture créés en 1663 pouvaient déboucher sur un séjour à l'Académie de France à Rome avec une pension (de 2 à 4 années), cela n'avait rien d'automatique. L'octroi de cette distinction demeurait subordonné à la faveur royale. Suite à l'ouverture de l'Institut de France par les révolutionnaires, les concours, qui avaient été abolis, sont recréés dès 1797 pour la peinture, la sculpture et l'architecture. A la différence de l'Ancien régime, l'obtention du premier prix donne désormais automatiquement accès pour trois ans à l'Académie de France à Rome. De nouveaux concours seront ultérieurement créés : en 1803 pour la composition musicale ; en 1804 pour la gravure en taille douce ; et en 1817 pour le prix du paysage historique (qui sera supprimé en 1861).

Avec l'avènement de la Troisième république[723] et le développement de sa politique de soutien à la création artistique, l'école compta de nombreux ateliers ouverts aussi bien aux artistes professionnels qu'aux « gens du monde » pratiquant en amateur[724]. Au fil du siècle, inspiré par le succès de l'institution parisienne et le développement des musées, toutes les grandes villes de province réformèrent ou créèrent leurs écoles des Beaux-arts[725], ainsi que leurs sociétés des amis des musées[726].

L'intérêt pour le Salon de peinture et de sculpture crut également tout au long de la plus grande partie du siècle, tant en termes de fréquentation par le public que de candidats à l'exposition, sans même parler de l'intérêt croissant de la critique d'art toujours plus nombreuse. Rien d'étonnant donc à ce que toutes les grandes villes de province aient choisi peu à peu de se doter de leur propre salon de peinture et de sculpture, ce en passant par la création préalable de sociétés des amis des arts. C'est chose faite en 1832 pour Strasbourg, en 1836 pour Lyon, en 1841 pour La Rochelle, en 1851 pour Bordeaux[727], *etc*.

A Paris même, malgré de multiples agrandissements successifs[728], l'espace dévolu aux cimaises n'étant pas extensible à l'infini, le tri effectué parmi les œuvres présentées devient progressivement drastique et de plus en plus soumis à l'arbitraire des réseaux de connaissance et des goûts des artistes en place. Le jury sévit avec constance contre les audaces de la jeune peinture. Il tonne contre le traitement de la peinture de genre au

---

[723] 1870-1940.

[724] La réforme de 1863 entraîna la création d'ateliers officiels, mais ne supprima pas pour autant les ateliers libres qui pouvaient accueillir des participants variés.

[725] L'école des Beaux-arts de Bordeaux peut s'enorgueillir de remonter à 1584 grâce à Michel de Montaigne qui s'inspira pour, sa création, de celle de Florence. Celle de Toulouse fut créé en 1680 ; Marseille le fut en 1752 ; Lyon en 1756 ; Rennes en 1795 ; Strasbourg en 1892 ; Nantes en 1904 ; Metz en 1951 ; *etc.*

[726] A ne pas confondre avec les sociétés des amis des arts, les sociétés des amis des musées municipaux œuvraient essentiellement à la diffusion des connaissances et à l'enrichissement des collections publiques municipales. Pour prendre l'exemple de Bordeaux, au Musée créé en 1783 puis supprimé par les révolutionnaires, succéda l'éphémère Lycée littéraire, puis, en 1801, le Museum d'instruction publique. Devenue la société philomathique en 1808, la structure fut refondue en 1945 en Société des amis du musée de peinture et de sculpture de Bordeaux. En 2015, elle a pris le nom de Société des amis du musée des Beaux-arts de Bordeaux.

[727] De toutes ces sociétés des amis des arts provinciaux, la seule à avoir fait l'objet à ce jour d'une étude approfondie est celle de Bordeaux, analysée dans la thèse de Dominique Dussol (*op.cit.).*

[728] Cette multiplication des œuvres ne va pas sans susciter quelques inquiétudes sur leur valeur marchande : « En voyant que le Palais de l'industrie contient 41 213 numéros (pour le Salon de 1868), dont moitié pour la peinture, on peut craindre qu'il n'en soit de nos artistes comme de nos fabricants, à qui les libres échangistes opposent l'accroissement de la production générale quand ils se lamentent de l'encombrement de la plupart des magasins et de la baisse des prix » ; Amédée Pichot, *Revue britannique*, année 1868, tome 3, nouvelle série décennale, p. 299.

format de la peinture d'histoire[729], puis contre l'utilisation des aplats en peinture[730], contre la représentation des femmes qui se déshabillent[731] sans prendre l'apparence d'une déesse antique ou d'une beauté exotique[732], contre le télescopage du passé et du futur[733], contre, contre… Contre tout ce que ses membres ne pouvaient, ou ne voulaient pas, comprendre.

En 1863, certains des artistes laissés pour compte s'élèvent, avec le soutien d'une partie de la critique, contre le traitement réservé à leur travail. Le ministère des Beaux-arts cède et leur attribue quelques salles vides en parallèle de celles consacrées au Salon de peinture et de sculpture. Cette exposition imprévue a un large succès. La critique lui donne ironiquement le nom de « Salon des refusés », ce qui revient à affirmer que leurs œuvres valent celles des admis au Salon, tout en critiquant le fait que leurs travaux y aient été refusés.

Le scandale, touchant à l'incompétence supposée des artistes renommés membres du jury du Salon et des autorités, va exacerber les critiques des partisans des deux camps et donner à l'événement un retentissement considérable dépassant de très loin le cercle fermé des amateurs d'art. Le Salon va devenir un lieu où se montrer, y compris pour nombre de personnes que l'idée d'acquérir une œuvre d'art n'avait jusque-là jamais effleurées.

Désormais, on dénigre le travail des plus en vue des artistes arrivés. En témoigne, par exemple, la façon dont Jean-Léon Gérôme[734] se fit étriller au Salon de 1867 avec *Golgotha*, *Consumatum est*[735]. L'artiste avait dessein de représenter ici, non pas un moment quelconque de la crucifixion, mais l'instant même où le Christ expire, ce qui explique l'arrière-plan de la toile montrant la foule redescendant vers Jérusalem et les cieux commençant à rouler de sombres nuées s'apprêtant à plonger la scène dans l'obscurité, ainsi que la référence faite par le titre aux dernières paroles du messie.

---

[729] *Le radeau de la Méduse* de Géricault, huile sur toile, 1818-1819, 491 x 716 cm ; *Un enterrement à Ornans* de Courbet, huile sur toile, 1849-1850, 315 x 668 cm ; *etc.*

[730] *Olympia* de Manet, hst, 1863.

[731] *Le Rolla* de Gervex, hst, 175 x 220 cm, 1878.

[732] Par convention, la nudité était considérée comme acceptable à condition qu'elle se couvre du voile du temps ou de la distance.

[733] Le salon de 1863 était marqué par l'exposition des *Naissance de Vénus* d'Amaury-Duval et de Cabanel, celui de 1879 par la *Naissance de Vénus* de Bouguereau. Dans l'intervalle, Manet avait présenté au salon de 1865 son *Olympia* (peinte en 1863), que Cham caricatura violemment dans le Charivari du 14 mai 1865.

[734] (1824-1904).

[735] Parfois appelée également *Jérusalem*, hst, 82 x 144,5, 1867.

L'audace formelle de l'œuvre tenait dans le fait que l'artiste, au lieu de représenter le Christ et les larrons l'entourant avait eu l'idée de réaliser un effet en peignant l'ombre portée des trois croix sur le sol. A la place de l'ombre des trois croix, le caricaturiste, mis celle de trois décorations, signifiant ainsi que l'artiste était de ceux que le gouvernement avait chargé d'honneurs. La charge tenait dans la légende, aussi lapidaire qu'assassine : « quelques croix font de l'ombre à une mauvaise peinture ».

Les attaques portées contre la nouvelle peinture sont toutes aussi féroces. En 1874, Monet expose dans l'atelier du photographe Nadar, à l'instigation de la Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs et graveurs[736], une huile sur toile de format moyen[737] représentant le lever du soleil sur la rade du Havre qu'il a probablement peinte en 1873 ou au début de l'année 1874[738]. Alors qu'il avait classiquement prévu de l'intituler « Vue du Havre », le rédacteur du catalogue de l'exposition lui demande de changer ce titre, ce qu'il fait en « Impression », mais c'est finalement en y apportant une précision descriptive que le rédacteur du catalogue la présente sous le nom de : « Impression, soleil levant ». Un critique d'art hostile se saisit du terme pour inventer celui, censé ridiculiser les peintres, d'impressionnisme[739]. La critique ne se veut plus constructive et didactique, comme pouvaient l'être les Salons de Diderot au siècle précédent. C'est à qui décochera la flèche la plus acerbe pour garantir les « gros titres » des journaux. L'intérêt de façade pour le Salon, sinon pour l'art, s'en trouve multiplié.

Associée à la remise en cause de la légitimité des artistes en place à laquelle l'Etat, en autorisant en 1863 la tenue d'un « Salon des refusés », a semblé apporter caution, l'engouement apparent du public pour les expositions de peinture et de sculpture va pousser à la création de Nouveaux Salons, concurrents de l'officiel. L'année 1884 voit l'ouverture, en France, du Salon des Indépendants et, à Bruxelles, du Salon des XX, sans oublier, un peu plus de dix ans plus tard, en 1897, la fondation de la Sécession viennoise,

---

[736] Il s'agit là de la première exposition dite, après-coup, des impressionnistes. Il y en eut 8 en tout, entre 1874 et 1886 (1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 et 1886). Ce qualificatif, rejeté par la plupart des participants, était trompeur, car ces expositions, au moins pour les premières d'entre elles, regroupaient, tous genres confondus, des artistes ayant été refusés au Salon et non pas uniquement des impressionnistes. Il n'y eut d'ailleurs qu'un seul des peintres ayant appartenu au mouvement impressionniste, soit Camille Pissarro, qui participa aux huit expositions.

[737] 48 x 63 cm.

[738] Même si la date du 13 novembre 1872 y fut apposée lors de sa première vente.

[739] Il s'agit de Louis Leroy qui écrit le 25 avril 1874 dans le Charivari, sous le titre narquois « L'exposition des impressionnistes » : « Que représente cette toile ? Impression ! Impression, j'en étais sûr. Je me disais aussi, puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l'impression là-dedans ».

qui crée son propre espace d'exposition, le Palais de la Sécession. En 1907, c'est le Salon d'hiver qui voit le jour, puis, en 1913, le Salon d'Automne, *etc.* Sans même parler des Salons de province et des Expositions universelles, il y a pléthore de lieux d'exposition.

C'est cette prolifération des Salons qui va, à compter du dernier quart du dix-neuvième siècle, condamner à mort le « système des Salons ». L'explication tient dans le fait que le Salon, on l'oublie trop souvent de nos jours, n'est pas seulement le lieu où l'artiste expose son travail. Il est aussi le lieu ou celui-ci vend sa production. Or, si le public des Salons s'est multiplié, c'est le nombre de visiteurs, et non d'acheteurs, qui a crû dans d'importantes proportions. Pour quantité de membres de la classe moyenne qui en auraient matériellement les moyens, acquérir une œuvre d'art demeure, d'un point de vue psychologique, un luxe réservé à une élite dont ils se sentent exclus.

La faille qui a décidé du déclin inéluctable des Salons tout au long du vingtième siècle consiste dans le fait d'avoir confondu visiteurs et acheteurs en estimant que les deux avaient crû dans d'égales proportions. En réalité, si les visiteurs sont légion, le groupe des acheteurs n'a pas augmenté à proportion du nombre de Salons et autres expositions-vente. Le problème est que ce sont les commissions prélevées sur les ventes par les organisateurs qui financent les expositions. Multiplier les Salons ne peut, dès lors que les achats ne suivent pas à proportion, qu'éparpiller les ressources. A partir du moment où celles-ci ne sont plus suffisantes pour financer un Salon, celui-ci est condamné à disparaître.

Compte tenu de l'inertie du « système des Salons », inhérente à l'importance des sommes engagées et à la résistance de l'homme au changement, il faudra attendre plus d'une cinquantaine d'années, soit l'achèvement de la première moitié du vingtième siècle, pour que ce système soit remplacé par un autre en ordre de marche. Les pouvoirs que l'Académie royale des Beaux-arts d'Ancien régime concentrait dans ses mains furent partagés[740], entre écoles des Beaux-arts pour l'enseignement et Salons pour la montre et la vente. De la même façon, les pouvoirs que détenaient les artistes organisateurs des Salons, soit le contrôle de la montre et de la vente, vont être répartis entre deux catégories d'acteurs montants du monde de l'art. Les galeristes vont désormais être en charge de la vente, notamment *via* les foires d'art contemporain. Les conservateurs de

[740] Au lendemain de la Révolution française.

musée, puis les critiques et journalistes d'art prendront à leur compte la montre, avec les biennales et autres expositions d'art contemporain telles que la Documenta de Kassel.

Si tout se passe au final comme si le monopole longtemps détenu par les artistes était progressivement dépecé entre les acteurs montants du monde de l'art, suivant en cela un schéma en forme de ramification, cette évolution est loin de s'être accomplie de manière linéaire. Dans un premier temps, ce sont les biennales, dont pendant une cinquantaine d'années quasiment la seule biennale précurseur de Venise, qui ont semblé être en passe de se substituer aux Salons et ce tant pour la montre que pour la vente. Ce n'est qu'à partir des années soixante et soixante-dix que, dans un second temps, les foires d'art contemporain, sous la houlette des galeristes, ont pris la main dans le domaine de la vente, tandis que les biennales y renonçaient pour se concentrer sur la montre.

Lorsque, en 1895, est fondée la Biennale de Venise, la Sécession viennoise[741] (1897) ne s'est pas encore produite. Le mouvement de création de nouveaux Salons, concurrents de l'officiel, est toujours à l'œuvre et un esprit inattentif pourrait penser que la Biennale de Venise se contente de prendre place parmi ceux-ci. En réalité, si la biennale, comme un Salon, comporte parmi ses objectifs la volonté d'aider les artistes à présenter leurs œuvres au public et à les vendre, deux éléments séparent clairement ces deux institutions. En premier lieu, à la Biennale de Venise, ce ne sont plus les artistes qui promeuvent leurs pairs, mais les Etats qui exposent la production de leurs artistes. En second lieu, un système de distribution de prix en argent, aux montants nettement plus conséquents que ceux existant jusque-là, est mis en place.

La création de la Biennale de Venise s'inscrit, dans la continuité de la célébration du jubilé du mariage de Umberto Ier et de Marguerite de Savoie[742], événement éminemment politique pour un pays de création récente telle que l'Italie moderne[743]. S'impose alors naturellement l'idée de présenter la production de tous les artistes italiens, vivant ou non sur le sol national, ce qui n'a de sens qu'à condition d'admettre la survie de traditions artistiques nationales. En d'autres termes, il s'agit de reconnaître l'existence

[741] Officiellement fondée en 1897, formée autour de Gustav Klimt, Josef Maria Olbrich, Koloman Moser, et Otto Wagner.

[742] Le roi ayant épousé sa cousine germaine le 22 avril 1868, la célébration de leurs vingt-cinq années de mariage avait eu lieu en 1893, soit deux ans avant la première édition de la biennale.

[743] L'unification du royaume d'Italie avait été proclamée le 17 mars 1861 et s'était officiellement terminée avec l'annexion de Rome le 20 septembre 1870.

d'arts nationaux, ce dans une perspective de confrontation de ces œuvres nationales avec celles des artistes d'autres pays. Il s'ensuit l'adoption d'une présentation par pavillons nationaux, chaque Etat ayant la charge de son exposition nationale. Cela qui réduit les coûts pour le comité d'organisation, celui-ci n'étant plus en charge que du commissariat central.

Les premiers commissaires d'exposition nationaux étaient des artistes reconnus des pays considérés, ce qui s'explique probablement par une volonté d'arrondir les angles avec les artistes dans le cadre du passage du système des Salons à celui des biennales[744]. Mais, très rapidement, ceux-ci furent majoritairement remplacés par des conservateurs de musée, jugés plus à même d'avoir une vue objective de l'art de leur temps. Il leur fut demandé de faire abstraction de leur goût pour présenter, dans un esprit de neutralité bienveillante, un panorama de la production artistique du moment de leur pays, sans que cela ne les empêche ponctuellement de mettre l'accent sur une œuvre ou un artiste jugé par leurs soins particulièrement significatif.

L'élément fondateur de cette évolution, au-delà de l'épuisement même du Système des Salons, tient dans le fait que l'art contemporain soit devenu un enjeu géopolitique à part entière. Le contexte, qui était celui de la montée des nationalismes qui devait aboutir, quelques années plus tard, au déclenchement de la Première Guerre mondiale, y était particulièrement favorable. La conséquence en fut que l'art, ou tout au moins certaines de ses manifestations, devrait désormais être interrogés en tant que geste politique.

L'Entre-deux-guerres, qui vit se reformer rapidement les nuages d'orage lourd de menaces de guerre de la montée des nationalismes, et notamment du pangermanisme[745], fut le temps des impuissances, puis des radicalisations, sinon des reniements. Il vécut, avec Dada, l'affirmation du rejet du système sans passage à l'action politique, puis, avec les futuristes italiens et les surréalistes français, un temps de scissions radicales, certains membres de ces groupes basculant à l'extrême-droite, tandis que leurs compagnons de la veille s'engageaient à l'extrême gauche.

---

[744] Ainsi que par des problèmes de temps, il fallut, un peu de temps pour convaincre certains conservateurs de musée que cela était conforme à l'éthique de leur profession.

[745] Mouvement politique visant à l'unification en un même territoire, la « Grande Allemagne », de tous les germanophones d'Europe.

Le début de l'après-Seconde Guerre mondiale fut marqué par le fait que les Etats-Unis d'Amérique, rompant avec leur isolationnisme passé, se lancent dans une politique d'hégémonisme culturel tendant à imposer comme *doxa* une scène artistique internationale. Il faut entendre par là un mode et une forme d'expression artistique reflet de leur choix de société d'un mode et d'une forme de vie marquée au sceau du capitalisme « sauvage », entendu comme faisant primer la « loi de la jungle », soit la loi du plus fort, sur la protection des faibles et l'attention apportée aux laissés-pour-compte de la réussite économique. Le commissariat d'exposition dans les biennales passa logiquement à des autodidactes ayant fait la preuve de leur capacité à imposer leur point de vue lors de débats, soit des critiques d'art tels que Pierre Restany et des journalistes d'art issus du monde de la collection et du négoce tels que Catherine Millet.

La fondation de la biennale de Sao Paulo en 1951 témoigne de la bascule qui s'opère à ce moment charnière. Appelée à devenir par sa taille la deuxième biennale au monde, elle fut conçue sur le modèle traditionnel des pavillons nationaux abritant des expositions orchestrées par de grands conservateurs de musée tels que, par exemple pour le pavillon français, Jean Cassou. Cela n'a rien de surprenant pour qui sait qu'elle fut créée par un couple de collectionneurs, Francisco Matarazzo Sobrinha et Yolanda Penteado, connaissant bien les milieux culturels européens, dans un pays ou l'enseignement artistique était calqué sur le modèle français.

La création de cette institution ne fut pas, par ailleurs, le fruit d'un caprice ou de l'ambition d'un couple de collectionneurs avides de notoriété. Activement soutenue par la municipalité, elle intervint au moment où la ville, appelée à devenir la métropole économique du pays, avait choisi de se doter d'institutions culturelles, musées et autres, correspondant à ses ambitions. Bénéficiant du concours de musées et de fondations nord-américaines, l'opération était au cœur d'un complexe de relations géopolitiques la liant aux Etats-Unis d'Amérique.

Elle devint, sans surprise, l'un des fers de lance du développement du concept de scène artistique internationale et un tremplin capable de propulser un artiste au sommet de l'affiche. Il en fut par exemple ainsi pour Jean-Pierre Reynaud qui bénéficia du soutien de Pierre Restany, qu'il connut en 1963, ce qui lui valut d'être invité à participer à la biennale de Sao Paulo : « j'y ai rencontré Pontus Hulten et Edy de Wilde et des conservateurs américains, ce qui m'a permis d'avoir trois grandes rétrospectives – à

Stockholm, à Amsterdam et à Boston ». « Je crois qu'à partir de là, je suis devenu un artiste qui compte »[746].

L'impact d'un succès à la Biennale de Venise est, pour un artiste, encore plus important. Pour simplement y participer, il doit « avoir acquis un profil d'importance nationale et être à un stade décisif de sa carrière », tandis que le commissaire qui l'invite doit « être reconnu(e) dans le milieu de l'art, avoir une expérience de la réalisation d'expositions importantes en France et une expérience au niveau international. »[747] Le Lion d'or, c'est-à-dire la récompense suprême que Robert Rauschenberg remporta en 1964, lors de la trente-quatrième édition de la manifestation dirigée par Alan Solomon, contribua fortement à sa notoriété. Comment ne pas faire un lien entre la récompense obtenue par Gerhard Richter à la Biennale de Venise de 1999 et le fait que celui-ci devint, trois années plus tard, en 2012, l'artiste le plus cher au monde ?

Les artistes provocateurs peuvent, en usant du second degré, questionner l'importance de ces manifestations pour l'accroissement de leur notoriété. C'est ce que fit, par exemple, en 2001, Maurizio Cattelan en parvenant à faire se déplacer 150 personnalités du monde de l'art, d'un saut d'avion, jusqu'à Palerme, pour y découvrir son installation, *Hollywood* : neuf lettres blanches trônant sur une colline dominant la plus imposante décharge de Sicile. D'autres interrogent aujourd'hui la dimension internationale de l'art contemporain en amenant les visiteurs à réfléchir sur les liens qui les relient au reste du monde. C'est ce qu'a fait, par exemple, Lee Mingwei, lors de la biennale de 2017 (57ème édition) avec son installation, *The mending project*[748]. Des vêtements apportés par les visiteurs y sont décousus ou détricotés pour constituer des bobines de fil disposées de manière à créer une mappemonde colorée[749].

Le passage aux expositions par pavillons nationaux justifia l'engagement financier des Etats, ce qui permit, entre autres choses, la mise en place de prix richement dotés. Les plus anciens sont les Lions d'Or et d'Argent, qui ont vu le jour en 1895, lors de la toute première Biennale de Venise. La remise d'une statuette y facilite la médiatisation de

---

[746] Article de Maiten Bouisset.

[747] http://www.culturecommunication.gouv.fr/Aides-demarches/Appels-a-projets/Appel-a-projets-56e-Biennale-Internationale-d-art-de-Venise

[748] 2009-2017.

[749] Cette année-là, c'est l'artiste allemande, Anne Imhof, qui remporte le lion d'Or pour sa performance *Faust*. Les visiteurs du pavillon allemand sont invités à déambuler sur des plaques de verre qui laissent deviner les silhouettes de personnes emprisonnées en dessous.

l'artiste. Aujourd'hui, parmi les prix attribués à un artiste vivant, les deux plus conséquents en montant sont, sans nul doute, le prix Hugo Boss décerné par le musée Guggenheim de New York depuis 1996 et le Bucksbaum Award décerné depuis 2000 par le Whitney Museum à un artiste participant à sa biennale. Ils se chiffrent tous deux à 100 000 dollars et ajoutent à cette récompense monétaire une exposition personnelle dans l'enceinte de l'institution concernée.

Ce ne sont plus uniquement les biennales qui décernent des prix importants. Cela se produit désormais également dans le cadre de foires d'art contemporain, le plus souvent en partenariat avec des institutions muséales, lorsque ce ne sont pas ces dernières qui prennent directement la main. Le prix annuel Marcel Duchamp est ainsi, depuis 2000, décerné par l'ADIAF[750] à l'occasion de la FIAC. Il est attribué à un artiste français ou à un artiste résidant en France. Son montant est de 35 000 euros, sans préjudice d'une exposition de trois mois au Centre Pompidou, de la publication d'un catalogue et du financement de la production d'une œuvre. Depuis 1984, la Tate Gallery décerne le Turner Prize. D'un montant de 40 000 livres, il est attribué à un artiste de moins de 50 ans exerçant au Royaume-Uni. *Etc.*

Le succès de cette pratique d'octroi de récompenses financières importantes aux artistes jugés les plus méritants s'explique par le fait qu'une telle démarche coïncide parfaitement avec la logique concurrentielle du capitalisme. Il détonne en revanche avec les valeurs humanistes de l'art. C'est ce qui explique qu'une vive controverse se soit développée sur le sujet au sein de la Biennale de Venise et ait abouti à une suspension de plusieurs années de la remise des prix.

A l'inverse, le recours systématique aux aides institutionnelles peut apparaître comme néfaste aux yeux des tenants du capitalisme, ceux-ci y voyant une façon de fausser le libre jeu du marché. Les commissaires d'exposition, pour leur part, le perçoivent très majoritairement comme une façon de se libérer des contraintes du système marchand, et notamment de l'obligation de vendre pour pouvoir exister, tout en ayant à se garder du risque de mise en place d'un art d'Etat. Il en découle une injonction paradoxale conduisant à demander aux Etats de payer tout en leur refusant le moindre droit à décider. Une échappatoire a été trouvée. Elle consiste dans la mobilisation de nouvelles

[750] Association pour la diffusion internationale de l'art français.

sources de ressources telles que le recours au mécénat privé ou la mise en place de régies publicitaires, la vente de billets d'entrée et de produits dérivés, *etc.*

Quant aux partenaires institutionnels, il leur est désormais soutenu que leur engagement financier se justifie par les retombées de l'évènement et notamment par ses retombées économiques. Si le budget de la biennale d'art contemporain de Lyon s'élevait à 6 millions d'euros pour 2017, par exemple, les organisateurs de la manifestation escomptaient accueillir 250 000 visiteurs[751].

A seulement 25 euros de moyenne de retombées économiques par visiteur, l'opération rapporterait déjà plus qu'elle ne coûterait. A 50 euros de moyenne de retombées économiques par visiteur, elle générerait un apport financier de plus du double de son coût, et ce sans tenir compte du gain, non négligeable, de notoriété pour la ville et la région. Dans les années soixante/soixante-dix, l'adoption de ce type de raisonnements a largement contribué à séparer la vente, désormais assurée par les foires d'art contemporain, de la montre, sur laquelle se concentrent désormais les biennales.

Qu'est-ce qu'une « biennale d'art contemporain ? », se demande Paul Ardenne, lors de la 53ème biennale *Fare mundi* sous la direction de Daniel Birnbaum. Désormais, « un événement émanant des services de l'industrie culturelle, événement reconduit à un rythme régulier dédié à la mise en valeur de la création vivante en arts plastiques. »[752] Il s'ensuit une multiplication des biennales, sur le modèle de Venise avec, par exemple, la création de la biennale d'Istanbul en 1989 ; celle de Lyon en 1991 ; celle de Dakar en 1992 ; celle de Gwanjiu en Corée en 1995 ; celle de Sydney en 1996, *etc.*

Ce « syndrome de Venise » [753] a une croissance exponentielle. En plus d'une visibilité artistique, ce type d'événement, crée du lien social, permet d'alimenter son réseau, voire, favorise l'insertion dans une politique culturelle mondiale. Rien d'étonnant donc à ce que toutes les villes rêvant de développement envisagent de créer leur propre biennale. La création de foires internationales d'art contemporain n'est pas en reste.

---

751 Le Monde, *Une passerelle des arts au-dessus d'un monde*, 19 septembre 2017.

752 Figure de l'art 20, *Le syndrome de Venise, la biennalisation de l'art contemporain*, texte de Paul Ardenne, la biennale d'art contemporain, un événement culturel de moins en moins culturel et de moins en moins événementiel, PUPPA, octobre 2011, p. 176.

753 Titre du n°20 de la revue *Figure de l'art,* Textes réunis par Bernard Lafargue, PUPPA, 2011.

Si la première grande foire internationale d'art contemporain, soit l'Armory Show de New York, a été créée dès 1913, il a fallu attendre les années soixante/soixante-dix pour voir se multiplier ces événements. Art Cologne a été créée en 1967 ; Art Basel en 1970 (sur le modèle de Cologne) ; la FIAC de Paris en 1974 (sur les modèles de Bale et Cologne.) ; l'ARCO de Madrid en 1981, Bruxelles en 1982 ; Art Basel Miami Beach en 2000. *Etc.* Pour un artiste contemporain, être remarqué à l'occasion d'une grande foire d'art contemporain peut s'avérer aussi important que d'être distingué dans une grande biennale. Selon Nathalie Heinich, « être admis à Bâle équivaut, selon certains, à obtenir trois étoiles au Michelin pour un grand restaurant »[754].

Avec la partition de la vente et de la montre entre les foires et les biennales, le système qui a remplacé celui des Salons paraît, a priori, être parvenu à maturité. Il devrait donc se révéler efficace, mais l'expérience montre que cela n'est pas le cas. D'un côté, certaines biennales rencontrent des problèmes de financement. De l'autre, certaines foires peinent à atteindre leur seuil de rentabilité. Cela semble montrer que le nouveau système n'est pas parvenu à trouver un état d'équilibre, probablement en raison de la prolifération excessive des biennales et des foires. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, il faut alors se demander si le système des biennales et des foires, comme le système des Salons avant lui, ne pourrait pas imploser à son tour un jour prochain ?

La 14ème Documenta de Kassel, organisée sous le commissariat d'Adam Szymczyk, s'est brutalement révélée être un fiasco financier, 7 millions d'euros au moins manquant à l'appel. « La ville de Kassel et le Land de Hesse ont dû garantir en urgence un prêt pour éponger les dettes[755] ». La ville de Los Angeles, malgré ses 13 écoles d'art, ses 250 galeries et ses multiples ateliers d'artiste a vu deux de ses foires internationales d'art contemporain, la FIAC L.A. et la quatrième édition du « Paris Photo LA » être purement et simplement annulées pour des questions financières. La biennale de Paris 2017 a accueilli 25% d'exposants en moins que l'année passée. *Etc.*

S'agit-il d'événements isolés pouvant s'expliquer par des circonstances particulières ? Ne s'agit-il pas plutôt de signes concordants révélateurs de l'existence d'un problème plus profond ? Dans le cas où l'hypothèse la plus pessimiste s'avérerait la bonne, par

---

[754] Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain*, structure d'une révolution artistique, Editions Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2014.
[755] *Journal des Arts*, n° 491 du 15 décembre au 4 janvier 2018.

quoi le système des biennales et des foires pourrait-il, à terme, être remplacé ? Peut-être bien par une reprise en main du commissariat et du négoce par les artistes eux-mêmes. Quelques actes précurseurs le suggèrent.

En octobre 2016, Kader Attia a reconverti un ancien dancing en lieu artistique, ~~La Colonie~~. Il y organise aussi bien des expositions que des performances, des concerts et même des colloques. Des projets associatifs, du même genre, existent un peu partout, en France et ailleurs, parfois depuis des dizaines d'années, à l'image, par exemple, du Garage moderne à Bordeaux, dont la notoriété a atteint un seuil suffisant pour lui permettre d'avoir le soutien des institutions locales.

La notoriété de Banksy, lui a permis de voir plus grand[756]. Avec la création en 2015 du parc *Dismaland*[757] à Weston-super-Mare au Royaume-Uni, il s'est livré à une critique du monde contemporain au moyen d'une inquiétante caricature de l'image du parc d'attractions de Disneyland, *dismal* signifiant lugubre. Au personnel toujours souriant et serviable de l'entreprise américaine, répondent des employés acariâtres et dépressifs, qui se plaignent aux visiteurs de ne pas être payés. L'artiste invite ici le spectateur à se questionner, au-delà des apparences, sur la situation sociale peu envieuse des « petites mains » qui font marcher le parc d'attractions et, plus généralement, sur l'ensemble de la société de consommation.

Figure 32 – Banksy, Panorama de *Dismaland*, 2015.

[756] Avec ce projet, Banksy s'impose en *curator* décriant tout un système. Il donne ainsi sens et forme au concept d'hétérotopie présenté par Foucault. En 1997 à Bethléem il avait déjà orchestré l'exposition *Santa's Ghetto*, à Bristol en 1998, il en avait fait de même avec *Walls on Fire*. En 2008, il s'est aussi chargé du *Can's Festival* à Londres.

[757] *Journal des Arts*, du 18 septembre au 1 octobre 2015, p. 18.

Le projet accueille dix-sept nationalités différentes, avec des artistes et intermédiaires reconnus sur la scène internationale : Jenny Holzer, Damien Hirst, Jessica Harrisson, ou encore l'historien de l'art Gavin Grindon. Les œuvres exposées touchent aux divers thèmes qui agitent notre quotidien : pollution, vidéosurveillance, condition animale, migrants, questions écologiques, critique des médias, *etc.* Damien Hirst y a, par exemple, suspendu un ballon au-dessus de couteaux acérés. Dietrich Wegner y a construit une cabane en forme de champignon atomique. Sur l'« île de la Guérilla », les visiteurs peuvent découvrir des textes anarchistes de David Graeber et de David Harvey ou du Journal Strike. Un bus peint en noir abrite un musée des objets cruels, c'est-à-dire d'objets contemporains transformés pour faire souffrir[758]. *Etc.*

3. Des alchimistes aux musées

De la même façon que les foires et biennales sont aujourd'hui des lieux de consécration, les grands musées sont devenus des lieux où sont sacrés les artistes vivants. Les intermédiaires, qui prêchent en faveur de la démocratisation culturelle invitent, en effet, les artistes à investir des lieux historiques. Dorénavant, on vient au Louvre contempler des œuvres d'art contemporain comme on venait admirer les jardins d'André Le Notre, aux Tuileries ou à Versailles, au temps de Louis XIV.

Ces expositions consécrations osent placer les artistes vivants au même rang que les plus grands maîtres des générations passées. Elles offrent l'opportunité à Jan Fabre de devenir, pour quelques semaines, l'égal de Léonard de Vinci ; les sculptures de Wim Delvoye côtoient les objets d'art du Louvre et celles de Jeff Koons dansent dans la galerie des Glaces. Il faut souhaiter à leur travail la même longévité que celles des œuvres de leurs devanciers.

Parmi les quatre musées d'Ile de France qui accueillent le plus grand nombre de visiteurs, soit le Musée du Louvre, le château de Versailles, le musée d'Orsay et le Centre George Pompidou, deux, le Louvre et le château de Versailles, se signalent par l'attention qu'ils apportent au travail des artistes contemporains. Avec le Grand Palais, ils

[758] Le musée est inspiré de l'exposition à succès de 2014 qui a eu lieu au Victoria and Albert Museum de Londres, *Disobedient Objects*.

contribuent à raviver l'image de capitale culturelle de Paris en alliant grandeur du passé et espoir d'avenir.

Au château de Versailles, c'est Jean-Jacques Aillagon, ex-ministre de la Culture, qui a osé franchir le pas, en s'aidant des relations d'amitié nouées avec son ancien employeur, François Pinault[759]. En 2008, Jeff Koons ouvre le bal ; en 2009, Xavier Veilhan entre dans la danse ; en 2010, c'est au tour de Takashi Murakami de virevolter ; en 2011, c'est le sculpteur Bernard Venet qui se lance[760] ; en 2012, une première femme, l'artiste portugaise Joana Vasconcelos, entre en scène. En 2013, l'exposition de Giuseppe Penone marque une rupture radicale sous forme d'un retour à la nature ; en 2014, le mouvement amorcé l'année précédente se poursuit avec Lee Ufan ; en 2015, c'est Anish Kapoor qui est à l'honneur ; En 2016, c'est au tour de l'artiste danois Olafur Eliasson ; *Etc.*

A dire vrai, l'investissement de la place ne s'est pas fait sans combattre. Le premier à s'engager, Jeff Koons, présente dix-sept pièces mises en scènes dans la Galerie des Glaces et les appartements du roi et de la reine. Un homard géant, *Lobster*, accroché dans le salon de Mars, suscite une polémique et entraîne des manifestations devant les grilles du château. Suite à ces incidents, le français, Xavier Veilhan préfère déployer ses œuvres dans les jardins.

L'artiste japonais, Takashi Murakami retourne à l'intérieur pour y présenter son univers fantasmagorique. Au-delà des fleurs géantes *kawaii,* le grand public voit son attention attirée par la presse, toujours à la recherche de scandales faciles, sur une sculpture représentant un jeune garçon encerclé par une vague éjaculatoire, *My Lonesome cowboy*[761]. Comme pour Jeff Koons, des associations de fait tentent de faire annuler l'exposition, pétitions en ligne à l'appui. Baptisées « collectifs », elles occupent le devant de la scène médiatique bien qu'elles ne regroupent que quelques centaines de personnes, au mieux, la plupart du temps. Sans surprise, la justice les déboute et le soufflet médiatique retombe.

Du 9 juin 2015 au 1er novembre 2015, Anish Kapoor expose à Versailles. Si *Shooting into the Corner* siège dans la salle du Jeu de Paume, la plupart des œuvres de l'artiste sont

---

759 Il fut l'un de ses conseillers en achat d'œuvres d'art contemporain.
760 L'établissement du château de Versailles étant désormais présidé par Catherine Pégard.
761 Adjugé à 13,5 millions de dollars à New York.

installées dans le parc du château : « quatre sur la Grande perspective et une dans le Bosquet de l'Etoile. »[762] *Dirty Corner*[763], structure monumentale d'acier semblable à une corne d'abondance vide de 60 mètres de long, va, bien involontairement, occuper le devant de la scène médiatique en étant vandalisée à trois reprises. Démontrant ainsi que l'analyse de leurs motivations relève plus du champ de la psychiatrie que de celui de l'esthétique, ses détracteurs affirment y voir un message pornographique, l'œuvre figurant à leurs yeux le « vagin de la Reine », et plus précisément celui de la reine Marie-Antoinette[764].

Figure 33 - Anish Kapoor, *Dirty Corner*, 2011-2015.

La différence ne tient que dans le fait que la haine qui se déversa il y a plus de deux siècles sur la reine déferle aujourd'hui sur l'œuvre et sur l'artiste. L'un des iconoclastes écrit, avec de la peinture rouge, à l'intérieur de l'œuvre : « Respect Art as U trust God ». D'autres mains, plus crûment, ne tardent pas à couvrir l'extérieur d'injures, et notamment d'insultes antisémites. Devant ces « mots de haine », Anish Kapoor évoque « un enterrement de la culture ». La tristesse, partie intégrante de l'œuvre, en est accrue. Il ne faut pas l'effacer, mais s'en souvenir.

Le Musée du Louvre s'est également ouvert à l'art contemporain. Un précèdent vieux de plus de cinquante ans existait. En 1953, George Braque s'était vu confié la décoration d'un plafond de la salle Henri II, dans l'aile Sully, au 1er étage du musée. Il y peignit *Les*

---

[762] http://www.chateauversailles.fr/les-actualites dudomaine/evenements/evenements/expositions/kapoor-versailles

[763] 60 m de longueur x 8 m de hauteur, 2011-2015.

[764] La comparaison n'est pas sans rappeler le flot de haine qui se déversa sur la reine à la suite de « l'affaire du collier » et pendant sa détention avec le reste de la famille royale à la prison du Temple.

Oiseaux[765], œuvre qui retient aujourd'hui l'attention de la plupart des visiteurs. Le Musée du Louvre avait ainsi renoué timidement avec une tradition ancienne d'accueil d'artistes contemporains, perdue depuis la fin de la troisième république.

Retrouvaille timide, car il fallut l'immense talent de Pablo Picasso pour qu'un artiste vivant rentre à nouveau au Louvre, en 1971[766], pour une exposition dans la grande galerie, soit presque vingt ans plus tard. C'est avec l'arrivé d'Henri de Loyrette[767] à la direction du Musée, en 2003, que l'art contemporain va enfin y avoir totalement droit de cité. De 2004 à 2006, s'y tiennent trois expositions thématiques en forme de « contre-point »[768] aux collections. En 2007, un pas en avant audacieux est effectué avec la décision de confier désormais des « cartes blanches » à certains artistes, ceux-ci se voyant attribuer, dans le musée ou le jardin des Tuileries, des espaces ou exercer leur talent au milieu des œuvres de la collection de l'établissement.

En 2007, Anselm Kiefer crée *Athanor ;* en 2008, Jan Fabre, expose *L'ange de la métamorphose ;* en 2009-2010, Cy Twombly, montre *The Ceiling ;* en 2010, François Morellet, présente *L'esprit d'escalier ;* en 2011, Mark Lewis présente un ensemble de films, de lui et d'autres ; en 2012, C'est au tour de Wim Delvoye ; en 2013, Michelangelo Pistolleto investit les lieux ; entre 2014 et 2015, Claude Levêque réalise *Sous le plus grand chapiteau du monde* ; en 2016, JR fait disparaitre la pyramide ; *etc.*

2012 est, pour Wim Delvoye, l'année de la consécration parisienne. Exposé à la galerie Perrotin, il est invité à investir le jardin des Tuileries, le hall sous la pyramide, les appartements Napoléon III et les salles gothiques du département des objets d'art. Devenu célèbre avec sa série d'installations intitulées, *Cloaca*[769], Wim Delvoye, est le second artiste belge après Jan Fabre à avoir l'honneur d'exposer au Musée du Louvre. Entre hommage et irrévérence, Wim Delvoye offre aux visiteurs une relecture du passé inédite. Sculptures gothiques, figurines en porcelaines, vitraux ou autres cochons naturalisés s'immiscent dans le paysage muséal, que cela soit à l'intérieur des vitrines ou ici ou là. C'est au spectateur venu spécialement pour voir son travail de fureter à droite

---

[765] 270 x 212 cm.

[766] Deux ans avant sa mort.

[767] Conservateur, historien de l'art, directeur du musée d'Orsay (1994-2001) puis directeur du Musée du Louvre (2001-2013), et à partir de 2014, conseiller d'Etat et ensuite président de l'Admical.

[768]Soit : Contrepoint : l'art contemporain au Louvre ; Contrepoint : De l'objet d'art à la sculpture contemporaine ; Contrepoint.

[769] Soit une installation biotechnologique, de 2000, qui reproduit le cycle complet de la digestion des aliments jusqu'à l'excrétion.

et à gauche pour découvrir ses œuvres. Cela l'amène, insensiblement, à découvrir au passage telle ou telle pièce de la collection du musée.

Les autres spectateurs, outre le plaisir de découvrir l'œuvre de l'artiste, trouvent dans la confrontation de son travail aux ouvrages du passé matière à réfléchir sur celles-ci et plus généralement sur l'art. Dans le cocon des appartements Napoléon III, resplendissant de surcharge décorative, le visiteur découvre une œuvre qui fait écho aux controversés cochons tatoués. Assis à califourchon sur une chaise, un homme, dos tourné vers le spectateur, écouteurs aux oreilles, écoute de la musique pour passer le temps. C'est Tim Steiner, un jeune zurichois, dont le dos a été tatoué par Wim Delvoye, faisant ainsi de lui, sinon une œuvre d'art vivante comme le laisse à penser le titre *Tim*, du moins le support vivant d'une œuvre d'art.

Figure 34 - Wim Delvoye, *Tim*, 2006.

L'œuvre qui représente une madone surmontée d'un crâne a été vendue, avec son support de peau au collectionneur allemand, Rik Reinking pour 150 000 euros, ce que le droit français ne pourrait autoriser en aucune façon. Celui-ci estime, en effet, que le corps humain, ne peut faire l'objet d'une quelconque appropriation et n'est pas dissociable de la personne du vivant de celle-ci. Dans le cas présent, Tim Steiner a touché un tiers du prix de vente, le reste ayant été partagé entre l'artiste et la galerie zurichoise Pury & Luxembourg. Tim Steiner, en sus d'avoir accepté de se faire tatouer, s'est engagé à exposer son dos au public lors de trois expositions par an et à léguer à sa mort à « l'acheteur » le morceau de sa peau portant le tatouage. Wim Delvoye et son ingénuité caustique n'ont pas fini de nous étonner.

L'artiste belge, basé à Gand, a débuté sa carrière vers la fin des années quatre-vingt. Passé maître dans l'art de surprendre[770] ; expert dans l'art des détournements et des contournements, il a déclaré : « J'emploie des artisans, des céramistes, des vitriers ou des bataillons d'avocats lorsque j'imprime des obligations convertibles. Au début, je pensais que ce n'était pas possible d'émettre des actions boursières, et c'est une motivation. C'est pour moi aussi une critique de l'art comme produit d'investissement. Il est tout aussi difficile d'inventer une machine qui produit des excréments dans un musée et l'idée est partie d'une même volonté de repousser les limites. »[771]

De 2007 à 2013, la nef du Grand Palais a accueilli chaque année l'évènement artistique *Monumenta* organisée par le Ministère de la Culture et de la Communication, coproduit par la RMN[772] et le CNAP[773]. Sa périodicité est passée à deux ans en 2014[774]. L'artiste invité se voit confier la tâche d'occuper l'immense espace de la nef, soit 13500^{m2} au sol et 45 mètres de haut. Le premier à tenter l'aventure, en 2007, a été l'allemand Anselm Kiefer[775] avec *Chute d'étoiles*.

En 2008, l'artiste américain Richard Serra (1939) y présente son exposition intitulée *Promenade* ; après une année blanche, en 2010, c'est le français Christian Boltanski (1944) qui y dévoile *Personnes* ; en 2011, Anish Kapoor (1954) y expose *Leviathan* ; en 2012, c'est au tour de Daniel Buren (1938) avec *Excentrique(s)* ; en 2014, Emilia (1946) et Ilya (1933) Kabakov (Russie) donnent à voir *L'Etrange Cité* ; en 2016, c'est au tour de Huang Yong Ping (1954) avec *Empires*.

Chute d'étoiles d'Anselm Kiefer était dédié à deux poètes, Paul Celan et Ingeborg Bachmann. L'artiste entretient un rapport aux livres fort en suivant le « principe du livre qui ne se lit pas ». Il utilise le livre comme médium, ce qui signifie que, pour lui, le sens se dérobe sous la matière. L'intensité de ses installations tient dans l'attention apportée à la scénographie. Obnubilé par la Seconde Guerre mondiale, il semble être demeuré figé entre la rédemption et la destruction, allant jusqu'à déclarer « Quand je peins c'est la

---

[770] C'est l'unique collectionneur connu au monde d'étiquettes du fromage « La vache qui rit ». La groupe Bel, propriétaire de la marque, a voulu lui racheter sa collection, en vain.

[771] Wim Delvoye, catalogue d'exposition MAMAC Nice, édition Skira Flammarion, 2010. Article de Nicolas Bourriaud, *L'entreprise et la valeur travail*, p. 29.

[772] Réunion des musées nationaux.

[773] Centre national des arts plastiques.

[774] Uniquement les années paires.

[775] (1945).

guerre dans ma tête »[776]. Dans une œuvre qui est affrontement, il brûle, déchire et brise la matière.

L'accroissement du nombre de ces expositions nous montre que, de l'artiste entrepreneur au musée, il n'y a qu'un pas. C'est, peut-être parce que les musées sont, en parallèle, du moins pour les plus grands d'entre eux, en passe de devenir de véritables entreprises. Par l'adoption de nouveaux statuts juridiques, spécialement conçus à leur intention, les grands musées parisiens ont gagné en autonomie. Ils ont intégré du même coup la nécessité, non pas de s'autofinancer, mais de gagner en autofinancement en se dotant de nouvelles ressources.

Disposant de lieux d'exceptions et de collections incomparables, ils ont choisi d'en faire profiter, moyennant finance, de grandes entreprises et quelques très rares particuliers partageant les mêmes valeurs. Ces privilégiés ont la possibilité, par exemple, pour une soirée, de louer l'espace sous la pyramide du Louvre, ainsi que l'accès à une partie des collections. Il en va de même au musée d'Orsay avec le restaurant du premier étage. *Etc*. Ces concessions aux nécessités économiques ont leurs limites. L'extension de l'espace de restauration de Versailles, par exemple a été refusée à plusieurs reprises.

La location pour le tournage de films ou de publicités peut également constituer une ressource supplémentaire, mais là encore dans certaines limites tenant à l'éthique. Une publicité pour un chauffage central, refusée par Versailles, par exemple, a été tournée à Vaux-le-Vicomte. Dernière en date de ces nouveautés rémunératrices : l'ingénierie culturelle qui, avec le Louvre Abu Dhabi, s'exporte avec succès. Devenus entreprises muséales, les musées se découvrent des affinités avec les artistes entrepreneurs. Cela n'a sans doute, au fond, rien de bien surprenant !

[776] *Beaux Arts Hors Série*, *Anselm Kiefer*, 2015, p. 13.

II.1.3. « Luxation »

Les relations entre les artistes vivants et le marché de l'art sont complexes, car multiples, voire, pour certaines d'entre elles, en apparence, antinomiques. C'est ce dont témoignent, par exemple, les ventes de « zone de sensibilité picturale immatérielle » effectuées en 1959 par Yves Klein. L'artiste remettait à l'acquéreur, contre vingt grammes d'or fin, un certificat de propriété rédigé et signé par ses soins. Il exigeait immédiatement après que l'acquéreur détruise ce titre de propriété, tandis que lui-même dispersait dans l'air la poudre d'or. La démarche de création considérée impliquait une atteinte à la propriété, ainsi qu'à l'argent, ou plutôt en l'espèce à son équivalent en poudre d'or. L'opération témoigne du fait que les relations des artistes au marché de l'art interrogent les rapports de ceux-ci à l'argent, mais aussi à la propriété et à la création.

1. Les dérives par le goût du lucre

Le système capitaliste aujourd'hui dominant dans le monde fonde sur le travail l'accès de la majeure partie des personnes aux ressources nécessaires à leur existence[777], tout en permettant, voire en favorisant, une répartition inégale des richesses. Il y a là de quoi choquer tout être épris de justice et de liberté, dont, au premier chef, les artistes. D'où la tentation, toujours forte, de rejeter en bloc ce choix de vie. Le problème est que ce désir du refus de cette société si peu en accord avec ce qui fonde notre humanité, soit le partage et l'entraide dans le respect des libertés de chacun, place l'artiste face à une injonction paradoxale.

Jean Dubuffet, qui a tourné et retourné la question dans son esprit, a parfaitement cerné les deux exigences en présence : « Voici comment se définit la position ambiguë de l'artiste. Si sa production n'est pas empreinte d'un caractère personnel très fortement

[777] C'est cet enracinement dans le capitalisme de l'idée que le salaire doit être la contrepartie d'un travail qui explique que les projets de revenu universel se soient heurtés à des a priori idéologiques.

marqué, elle est de nul apport. Si, cependant, cette humeur individualiste est poussée au point de refuser toute communication au public, elle devient comme une détonation qui, produite dans le vide, n'émet plus aucun son. L'artiste se trouve par-là, sollicité par deux aspirations contradictoires, tourner le dos au public et lui faire front[778] ».

Comment sortir de l'impasse ? Jean Dubuffet évoque deux possibilités pour ce faire : fermer les yeux sur l'existence d'un public façonné par le marché[779] ; désarçonner le public reflet du marché en bouleversant ses références à la valeur marchande[780]. C'est dans cette dernière attitude que s'inscrit la démarche précitée d'Yves Klein à l'occasion de la vente de *Zone de sensibilité picturale immatérielle*. C'est la même voie de contestation fondamentale de la possibilité d'acquérir avec de l'argent l'essence de l'œuvre d'art qu'avait exploré Marcel Duchamp lorsqu'il avait imaginé, faute d'autre chose, de payer son dentiste, le collectionneur Daniel Tzanck, avec un faux chèque tamponné de la mention « original »[781], certifiant ledit chèque de la main de l'artiste et lui conférant une valeur supérieure à la somme mentionnée[782].

Il est aussi des artistes, peu nombreux, qui, tout en étant conscients de la difficulté, parviennent à la considérer comme chose négligeable grâce à leur détachement des contingences matérielles. A la mort de Giacometti, on retrouva ainsi chez lui « des tas de billets de banque qui n'avaient plus cours et de chèques non endossés. »[783]. Pablo Picasso, passé de la misère noire de ses premières années parisiennes à la richesse consécutive à sa notoriété, en était pour sa part arrivé sur le tard, non pas à mépriser les

---

[778] Dubuffet Jean, *op.cit.*, p. 58.

[779] « Certains des auteurs des collections de l'Art Brut ont un comportement qui conduit à penser que leur production se fait strictement à leur seul usage et sans qu'intervienne le moindre désir qu'elle ne soit jamais montrée à qui que ce soit. A y regarder mieux, on peut se demander s'ils n'ont pas plutôt résolu l'affaire par la solution ingénieuse d'un public imaginaire qu'ils se sont créé pour applaudir à leurs ouvrages (ou pour s'en indigner) » ; Dubuffet Jean, *Op.cite*, pp. 58-59.

[780] « Nous voyons ainsi le grand Adolf Wölfli inscrire au dos de ses tableaux le prix qu'il leur assigne et qui est tantôt d'un million de milliards et tantôt d'un paquet de tabac » ; Dubuffet Jean, ouvrage cité, page 58. Adolf Wölfli est l'une des figures marquantes de l'art brut. Né à Berne en Suisse en 1864, il y est mort interné en 1930.

[781] Marcel Duchamp, *Tzanck Check*, 1919, encre sur papier, 21 x 38.2 cm, collection particulière, succession Marcel Duchamp, ADAGP, Paris 2012.

[782] « Duchamp demanda à son dentiste de garder le chèque, au moins jusqu'à ce que sa valeur artistique égale sa valeur numéraire. L'œuvre sera finalement rachetée par Arturo Schwarz, qui la donnera à l'Israël Jewish Museum ! Annulant ainsi à nouveau sa valeur marchande. » ; http://artsdocuments.blogspot.fr/2010/02/duchamp-marcel.html

[783] Christophe Mory et Ernst Beyeler, *La passion de l'art, Entretiens avec Christophe Mory*, Gallimard, Collection Témoins de l'art, 2009, p. 83.

conséquences du manque d'argent, mais à acquérir l'assurance que donne aux riches la certitude de ne jamais en manquer[784].

Le problème est que l'on voit mal comment les artistes qui n'ont pas la chance de disposer d'une fortune personnelle ou d'un mécène pourraient travailler de manière durable sans marché de l'art. « Le nœud de l'affaire, vois-tu, écrivait Van-Gogh à son frère Théo, c'est que mes possibilités de travail dépendent de la vente de mes œuvres [...] Ne pas vendre, quand on n'a pas de ressources, vous met dans l'impossibilité de faire aucun progrès, tandis que cela irait tout seul dans le cas contraire. »[785] La plupart des artistes, réalisme oblige[786], affectent en fait de mépriser l'argent, tout en y étant attentifs[787]. C'est ce qu'a relevé, par exemple, Ernst Beyeler : « Les artistes donnent toujours l'impression qu'ils ne s'intéressent pas à l'argent, mais je puis assurer qu'ils sont très rigoureux sur le sujet. » [788]

Gustave Courbet, qui s'était fait, le chantre de la « révolte contre l'art officiel », eut soin, non pas de s'opposer à toute promotion de son travail, mais de se dresser contre les seules institutions, en appelant le public, ou tout au moins son avant-garde éclairée, à se désolidariser de cet académisme. S'il refusa la Légion d'honneur, il prit soin de se présenter chaque année au Salon, faisant des refus qu'il essuyait le symbole de la modernité par laquelle il voulait arriver[789].

---

[784] A un restaurateur qui lui proposait de signer la nappe pour payer son repas, il répondit qu'il n'avait pas l'intention d'acheter le restaurant, montrant ainsi qu'il avait une conscience aiguë de la valeur que le marché accordait, non pas même à son œuvre, mais à sa seule signature. Une rumeur persistante fait état du fait qu'il aurait également vendu des toiles blanches revêtues de sa seule signature, manière de fustiger l'incongruité du fait d'acheter des œuvres d'art pour leur valeur de placement sans s'intéresser à leur valeur esthétique, ce en affirmant, à plus ou moins de choses près : J'ai deux sortes d'acquéreurs, ceux qui aiment ma peinture et ceux qui spéculent sur mon talent. Les premiers ne pourront se laisser abuser par des faux revêtus de ma signature authentique, car ils reconnaîtront toujours mon travail, les seconds en auront pour leur argent. Aucun faux de ce type n'a toutefois été découvert à ce jour, ou, tout au moins, aucune découverte de ce type n'a été rendue publique.

[785] Vincent Van-Gogh, *Lettres à son frère Théo*, Paris, Gallimard, 1956, p. 271.

[786] Une mention doit toutefois être faite du cas de Camille Pissarro qui, malgré ses nombreuses bouches à nourrir, fut sans doute celui des impressionnistes qui fit le moins de concessions au goût du public. Il le paya de multiples difficultés financières de son vivant. Plus de cent années plus tard, son œuvre, sous-estimée par rapport à celle des autres membres du groupe, en souffre encore.

[787] Une anecdote circule sur ce point à propos de Chagall. L'artiste adressait généralement ses acheteurs à son épouse, Bella, pour ce qui était de la fixation du prix de l'œuvre, dont il faisait mine de se désintéresser. L'un de ses acheteurs a raconté que, alors qu'il était en pleine négociation avec Bella, il remarqua, grâce à un miroir, que l'artiste, qui se trouvait derrière lui, adressait de grands signes à son épouse pour l'encourager à augmenter ses exigences financières. Qu'elle se soit, ou non, produite, l'anecdote a le mérite de la vraisemblance.

[788] Christophe Mory et Ernst Beyeler, *op.cit.,* p. 83.

[789] En 1863, sa toile, *Le retour de conférence,* autrement appelé *Les curés,* est rejetée par le Jury. Courbet rétorque que c'est ce refus qui permettra à sa toile de lui rapporter de l'argent. Un extrémiste catholique la détruit. La réclame n'en est que meilleure, l'artiste pouvant désormais se présenter en martyr du cléricalisme.

Cette attitude systématique d'opposition peut aboutir à une radicalisation manichéenne dont l'artiste devient esclave alors qu'il ne voulait paradoxalement à l'origine que préserver sa liberté. « Le désir d'être approuvé et admiré est très voisin de celui de choquer et de provoquer le scandale ; il n'y a, de l'un à l'autre, qu'un petit pas, qui n'est même pas toujours bien clairement ressenti ; il y a, dans un cas comme dans l'autre, appétit d'étonner, de recueillir de l'attention. Sans doute pour obtenir, par le moyen d'un contact avec les autres – contact ou conflit – une impression de participation. En somme pour lutter contre l'aliénation… D'où on est amené à cette surprenante constatation que le parti de l'aliénation peut être pris, est probablement souvent pris, par le jeu d'un mécanisme à l'origine duquel se trouve une recherche de moyens pour échapper à l'aliénation »[790].

Il en a été ainsi, par exemple, à la Renaissance, de peintres qui ont sacrifié leur liberté de création à la sécurité que procuraient les commandes religieuses, voire l'obtention du titre de peintre du Roi, ou de tel ou tel grand seigneur, qui suppose, outre une pension en argent sonnant et trébuchant, un toit et une table, sans parler d'autres avantages liés à la reconnaissance publique[791]. Mais ces compromissions ne privent pas d'intérêt le travail de ceux qui s'y refusent. Que pèse par exemple le fait qu'un Daniele da Volterra[792] ait accepté, pour satisfaire à la pudibonderie de son temps, de voiler les sexes des personnages peints par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine par rapport aux audaces picturales du même Michel-Ange ?

Comment ne pas voir que la contrainte n'a pas empêché le talent de Piero della Francesca, de Donatello, de Fra Angelico et de tant d'autres d'éclater au grand jour ! Comment ne pas se demander si *Piss Christ*[793], œuvre de l'américain Andres Serrano, ne renouvelle pas de nos jours la vision du sacrifice du Christ, en mettant l'accent, non plus sur la crucifixion, mais sur l'incarnation, position reflétant le pessimisme de notre époque sur l'homme ?

---

[790] Dubuffet Jean, *op.cit.,* p. 59.

[791] Par exemple, par des commandes d'autres personnes. « Les dons en argent ne suffisent pas à résumer tous les avantages dont bénéficie un artiste de Cour. » ; *op.cit.*, p. 171.

[792] Surnommé *Il braghettone*.

[793] Photographie, 152 x 102 cm, 1987.

Figure 35 - Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987.

De même que les artistes de la Renaissance œuvrant à la louange de la religion catholique ont eu à se garder de rôtir dans les flammes de l'inquisition, certains artistes du vingtième siècle ont couru le risque, en s'engageant en politique comme d'autres avant eux en religion, de se brûler aux feux des totalitarismes. Qu'il s'agisse, par exemple, de Diego Rivera au Mexique ou de Candido Portinari au Brésil, pour s'en tenir à l'exemple de l'Amérique latine, leur engagement à l'extrême gauche se paye au prix fort. Adhérent au parti communiste brésilien en 1945, candidat malheureux à la députation en 1947 et aux sénatoriales en 1949, Candido Portinari reste douze ans sans pouvoir mettre un pied aux Etats-Unis. Dans son pays même, il n'est alors que toléré et fait l'objet de multiples tracasseries administratives.

Pablo Picasso, après avoir peint, en 1937, *Guernica*[794], adhère en 1944 au parti communiste. En 1949, il donne un drapeau au « camp de la paix » en le dotant d'une colombe et il refuse la légion d'honneur que veut lui décerner l'Etat français. En 1951, il peint *Massacre en Corée,* qui dénonce la responsabilité des Etats-Unis dans la guerre de Corée. L'œuvre emprunte au *Très de Mayo* (1814) de Goya et à *L'exécution de l'Empereur*

[794] Commande du gouvernement républicain espagnol pour l'exposition universelle de Paris en 1937. La toile, de grande dimension, soit 350 x 376 cm, participe de l'intense propagande menée par les républicains contre les crimes du franquisme.

Maximilien (1868) de Manet. Elle s'inspire également de *Os Retirantes*[795] de Candido Portinari[796] qu'il avait vu en 1946 à l'exposition de l'artiste à la galerie Charpentier à Paris[797]. Pour dénoncer les désastres de la guerre, Pablo Picasso emprunte ici à une figuration de la misère fruit d'une économie sans conscience, mais aussi de catastrophes naturelles.

C'est le signe que l'objet même de l'attention doit être, non pas le capitalisme ou la sécheresse, mais l'œuvre de ces phénomènes, le mal fait aux innocents. Le capitalisme n'est, en soi, qu'une mauvaise idée, une calamité humaine et non naturelle. Il faut l'éradiquer pour ce qu'il fait à l'homme et non pas pour ce qu'il est, ce qu'oublient parfois certains de ses détracteurs. Il existe en effet un risque de se méprendre, à confondre tenants et aboutissants, sur l'essentiel.

Bien qu'il s'en soit toujours défendu fermement, le sculpteur César a été accusé par certains journalistes, à mots couverts eu égard à sa célébrité, d'avoir cédé à une forme de facilité en se pliant aux goûts du « Grand public ». Ses détracteurs lui ont reproché d'avoir décliné, pendant plus d'une trentaine d'années[798], sa sculpture en forme de pouce dressé vers le ciel dans des formats et matériaux variés[799]. Ils l'ont également accusé d'avoir sacrifié aux caprices des institutions françaises en reprenant, pour la Biennale de Venise de 1995, où il représentait la France, un projet qu'il avait élaboré trente ans plus tôt[800]. Le risque est ici, pour tout artiste, d'aliéner sa liberté de création artistique à la satisfaction du goût des amateurs ou des institutions, gage d'un succès assuré.

---

[795] A proprement parler intraduisible, bien qu'il l'ait souvent été par *« Emigrants »,* le terme renvoie aux groupes d'hommes, de femmes et d'enfants miséreux qui fuyaient les terribles sécheresses frappant régulièrement la région du nord-est du Brésil.

[796] Cette influence était réciproque. En 1942, Candido Portinari déclara à la revue portugaise Vértice : « J'ai ressenti beaucoup d'influences, je ne peux pas les indiquer avec précision. Toute l'école italienne, Goya (j'ai une phase un peu goyesque). Picasso me foudroie. »

[797] « Dans *Massacre en Corée* de 1951, le peintre espagnol utilise très clairement, pour figurer les victimes dans la partie gauche de son tableau, la composition d'ensemble du groupe des *Retirantes* de 1944. La femme nue aux paumes de la main ouvertes reprend même très clairement la position du bras droit, pendant, et le « désaxement » des épaules de l'homme du groupe de Candido Portinari », Silva Joseane, *L'anthropophagisme, dans l'identité culturelle brésilienne*, classique des sciences sociales, 2009.

[798] On en fabrique encore aujourd'hui, vingt ans après la mort de l'artiste en décembre 1998.

[799] Le premier, commandé en 1965 par la galerie Claude-Bernard à Paris pour l'exposition « La main de Rodin à Picasso » était en plastique translucide rose et mesurait 40 centimètres de hauteur. En 1988, un exemplaire en bronze de 6 mètres de haut a été coulé pour les Jeux olympiques de Séoul. Un géant de 12 mètres de hauteur, également en bronze, a été installé à La Défense à Paris en 1994, l'artiste s'engageant à ne pas dépasser cette taille.

[800] Une gigantesque compression de voitures d'un poids de 520 tonnes.

Si c'est faire un bien mauvais procès à César que de s'interroger sur sa créativité, qui n'est plus à démontrer, ne pourrait-on pas, avec plus d'à-propos, se questionner sur certains partenariats commerciaux conclus par de célèbres artistes entrepreneurs ? Que penser du fait que Jeff Koons ait choisi de mettre son *Balloon Venus*[801], de la série *Antiquity* commencée en 2008, au service des ventes de Noël de la maison de champagne Dom Pérignon ? Qu'il n'y a peut-être là qu'une association somme toute logique eu égard à l'image de luxe du produit, renforcée par le choix de la rareté[802] et d'un prix élevé[803].

Figure 36 - Jeff Koons, *Balloon Venus (Magenta)*, 2008-2012.

Les rapports entre l'art et le luxe sont, en effet, étroits. Un temps remis en cause par l'« artialisation »[804], ils sont rapidement revenus à l'ordre du jour[805]. Pour Yves Michaud, le luxe sert à distinguer[806] et à plaire[807], les œuvres d'art entrant « bien sûr, dans la

---

801 Inspirée de la Vénus de Willendorf, célèbre œuvre d'art paléolithique de 11 centimètres de haut, découverte en 1908 en Autriche (musée de Vienne).

802 L'entreprise a décliné son produit en deux coffrets, tirés à 650 exemplaires pour les fêtes de fin d'année, l'un pour la cuvée Dom Pérignon Rosé de 2003, l'autre pour la cuvée Dom Pérignon blanc 2004.

803 Environ 15 000 euros le coffret.

804 « La transsubstantiation à la manière de Marcel Duchamp de l'objet quelconque en œuvre précieuse, la transfiguration moderne du banal en objet d'art, ce qu'on désigne maintenant comme « artialisation », bref le triomphe du regard esthétique remirent en question dans les premières années du vingtième siècle cette solidarité de l'art et du luxe » ; Yves Michaud, *Le nouveau Luxe*, *Expériences, arrogance, authenticité*, *op.cit*, p. 24.

805 « La banalisation à force de répétition de ces opérations de transsubstantiation esthétique en a cependant rapidement épuisé les pouvoirs » ; *op.cit.*, p. 25.

806 La distinction a été théorisée, selon Yves Michaud, par Thorstein Veblen (*Théorie de la classe de loisir* (1899), traduit de l'anglais par Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1970), puis par Pierre Bourdieu (*La Distinction*, *Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979).

consommation de luxe. Elles sont rares, chères, difficiles à fabriquer ; elles suscitent la compétition des désirs pour se les approprier. Elles ne flattent pas d'abord le plaisir, mais la vanité »[808]. La question est assurément complexe. Comme l'a écrit Georges Bataille : « Ce n'est pas la nécessité, mais son contraire, le luxe, qui pose à la manière vivante et à l'homme leurs problèmes fondamentaux ».

La question est à mettre en lien avec le rapport à l'argent dans la tradition judéo-chrétienne, comme l'a relevé le sociologue Max Weber en soulignant le fait que la société anglo-saxonne est beaucoup plus à l'aise avec l'argent que la société française, en raison de son recours à l'éthique protestante[809]. Si la plupart des choix des artistes en la matière peuvent sans doute se justifier de par ce rapport au luxe, il n'en va pas de même de l'attitude d'héritiers qui, loin de chercher à protéger l'intégrité de l'héritage artistique du défunt, font sans discernement argent de sa notoriété. Que penser, par exemple, du fait que le Comité Picasso, en charge de la gestion des intérêts des héritiers de l'artiste, ait autorisé un fabricant automobile[810], propriétaire de la marque Citroën, à user du nom de Picasso pour tenter de créer dans l'esprit du public une association d'idées entre l'un de ses véhicules et le luxe induit par le nom de l'artiste ?

L'artiste a également la possibilité, tout en tirant profit du système pour s'assurer une existence confortable, d'œuvrer à saper les fondements mêmes du capitalisme. Il s'engage alors dans la voie de la subversion. Le terme subversion est ici essentiel. Comme l'a relevé Jean Dubuffet, « Max Loreau oppose avec une grande pertinence subversion et révolution. Révolution, c'est retourner le sablier. Subversion est tout autre chose ; c'est le briser, l'éliminer »[811]. Car c'est d'une véritable guerre à mort qu'il s'agit, d'une guerre opposant, sur la base d'une incompréhension tragique, des positions à jamais irréconciliables.

---

[807] Michaud Yves, *op.cit.*, pp. 39-40.

[808] Michaud Yves, *op.cit.*, p. 33.

[809] Weber Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme,* Editions Flammarion, collection Champs classiques, 2017.

[810] Lorsque l'entreprise n'utilise pas purement et simplement l'œuvre sans la moindre autorisation de l'artiste, en violation des droits de celui-ci. L'artiste Space-Invader a ainsi porté plainte, le 20 juillet 2005, pour contrefaçon contre l'entreprise Peugeot après avoir vu des « space invaders » dans le show-room des Champs-Elysées à Paris sans son approbation. L'année suivante, il a attaqué en justice l'entreprise de design Saguez&Partners, qui avait organisé l'exposition pour l'entreprise. C'est cette dernière qui a été tenue pour responsable et condamnée à indemniser l'artiste à hauteur de 10 000 euros.

[811] Jean Dubuffet, *op.cit.,* 2014.

Ecoutons ce que nous en dit Nietzsche dans ses *Considérations inactuelles II* consacrées à l'étude de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie : « Qu'on imagine les natures anti-artistiques ou douées d'un faible tempérament artistique, armées et équipées d'idées empruntées à l'histoire monumentale de l'art. Contre qui ces natures dirigeront-elles leurs armes ? Contre leurs ennemis héréditaires : les tempéraments artistiques fortement doués, par conséquent contre ceux qui sont seuls capables d'apprendre quelque chose dans les événements artistiques ainsi présentés, capables d'en tirer parti pour la vie et de transformer ce qu'ils ont appris en une pratique supérieure. C'est à ceux-là que l'on barre le chemin »[812].

Et plus loin : « Si l'on s'avise même de transporter dans le domaine de l'art l'usage du suffrage populaire et de la majorité du nombre, pour forcer en quelque sorte l'artiste à se défendre devant un forum d'esthétisants oisifs, on peut jurer d'avance qu'il sera condamné. Non point, comme on pourrait le croire, malgré le canon de l'art monumental, mais parce que ses juges ont proclamé solennellement ce canon. Au contraire, pour l'art qui n'est pas encore monumental, c'est-à-dire pour celui qui est contemporain, il leur manque premièrement le besoin, en second lieu la vocation, en troisième lieu précisément l'autorité de l'histoire. Par contre, leur instinct leur apprend que l'on peut tuer l'art par l'art. A aucun prix pour eux le monumental ne doit se former à nouveau et ils se servent comme argument de ceux qui tirent du passé son autorité et son caractère monumental. De la sorte, ils apparaissent comme amateurs d'art, parce qu'ils voudraient supprimer l'art ; ils se donnent des allures de médecin, tandis qu'au fond, ils se comportent en empoisonneurs »[813].

Et plus loin encore : « L'histoire monumentale est le travestissement que prend leur haine des grands et des puissants de leur temps, le travestissement qu'ils essaient de faire passer pour l'admiration saturée des grands et des puissants d'autrefois. Ce masque leur permet de changer le véritable sens de cette conception de l'histoire en un sens absolument opposé. Qu'ils s'en rendent compte ou non, ils agissent en tous les cas comme si leur devise était : laissez les morts enterrer les vivants »[814].

---

[812] Friedrich Nietzsche, *Oeuvres complètes*, Arvensa Editions, ouvrage numérique, p. 242.
[813] *Ibid.*
[814] *Ibid.*

Ecoutons maintenant Jean Cassou[815], à qui sont empruntés les extraits précédents de Nietzche[816] : « Je n'ai pas craint de citer ce long texte, car il met au jour et sous son aspect le plus pathétique la grande peine de tout art vivant. Celui-ci n'a pas encore atteint sa maturité monumentale, il ne peut encore se soumettre à la juridiction de l'histoire, mais c'est en vertu de cette juridiction que ses détracteurs le condamnent, lesquels, croyant parler au nom de Saint-Pierre de Rome, ne se doutent pas qu'ils parlent au nom de la mort. Car ne discernant pas la vie dans leur présent, ils ne la discernent pas non plus dans Saint-Pierre de Rome »[817].

Comment s'est produite cette rupture majeure entre l'artiste et la société ? Par une réaction contre un système social, soit celui de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle, assignant aux artistes une place prédéfinie niant à l'art toute autonomie[818]. Car le germe du conflit est là : la société peine à concevoir l'art autrement qu'à travers sa fonction sociale, c'est-à-dire ce que celui-ci lui apporte. Elle cherche donc à assigner à l'art une fonction sociale et aux artistes un rôle social, ce qui revient à un enfermement. Car, si l'art peut avoir une utilité sociale, il ne saurait en aucun cas être réduit à celle-ci. L'art est fort d'une dimension esthétique irréductible qui fait obstacle de manière définitive à l'utilitarisme auquel la société voudrait le réduire.

Abordé au travers d'une démarche constructive, ce constat devrait amener la société à considérer l'art comme précieux, car pouvant lui apporter en cohésion, de l'intérieur, par son rôle social, et lui permettre d'évoluer, de l'extérieur, par son rôle d'alerte sur les risques de dérive et de proposition pour des évolutions positives. Mais la société s'y refuse, car l'art, de par son irréductibilité sociale, comprend nécessairement une part d'imprévisible, ce dont elle se méfie de par sa peur des changements brutaux.

---

[815] Entre autres choses militant actif du Mouvement de la Paix et compagnon de route du parti communiste français jusqu'à la conclusion du pacte germano-soviétique en 1939, il était parfaitement à même d'apprécier l'engagement d'artistes tels que Pablo Picasso ou Candido Portinari.

[816] Qui les avait empruntés à l'ouvrage de John Rewald sur Cézanne ; Cassou Jean, *La situation de l'art moderne*, Les éditions de minuit, 200 pages, 1950, pp. 83-85.

[817] Cassou Jean, *op.cit.*, pp. 85-86.

[818] « Elle (la société) avait son art, son art officiel, son art social, et ses artistes qu'elle continuait à considérer comme ses sorciers, ses prêtres, ses courtisans et ses fonctionnaires. Elle leur faisait décorer ses temples, ses palais, ses universités et ses cimetières, célébrer ses fêtes et ses batailles, et immortaliser l'effigie de ses personnages principaux. Un artiste, pour elle, avait devant lui une carrière toute tracée, analogue à celle des autres serviteurs de la société, et par exemple de ses ingénieurs des mines ou des tabacs. Il entrait dans une école où lui était dispensé un enseignement académique, se présentait à un concours qui l'envoyait à la Ville Eternelle considérée comme la source de cet enseignement et le siège d'une immuable doctrine, en revenait, exposait ses œuvres aux seuls Salons qu'inaugurait en grande pompe le chef du gouvernement, recevait des médailles, puis des commandes, était élu à l'Institut, faisait le portrait des généraux, des actrices de l'Opéra et du Président de la République, répandait à son tour l'enseignement consacré, et le circuit était fermé » ; Cassou Jean, *op.cit.* p. 103-104.

Quitte à contribuer ainsi à leur malheur, car ils ont leur part de responsabilité dans ce qui s'est produit, les artistes réfractaires à l'art officiel, en réaction à un rejet qu'ils percevaient comme une marque de désamour, se sont mis à leur tour à adopter une posture de rejet, affirmant ainsi leur mépris pour les institutions. Peut-on le démontrer autrement qu'en rapportant des propos des uns et des autres, le témoignage étant par essence fragile ? En 1950, Jean Cassou en voyait la preuve dans la désaffection des artistes contemporains pour le genre du portrait.

« Le dernier grand portraitiste du dix-neuvième siècle, celui qui a peint les gens de son temps comme ils lui venaient, et qui l'a fait avec sympathie, en leur conférant de la noblesse et de la grandeur, celui qui a pratiqué le portrait à la façon des grands portraitistes du passé[819], c'est Ingres. Pourquoi ? Parce qu'il vécut dans une société avec laquelle il pouvait se sentir en harmonie, dans une bourgeoisie ascendante, parce qu'il fut le dernier bourgeois au sens héroïque du mot, au sens d'aristocrate, et que, dans les bourgeois de son temps, il voyait ce que, selon lui, Raphaël avait vu dans ses propres modèles : « d'honnêtes gens ». Depuis, l'artiste moderne a mené son dramatique destin à travers un monde sans visages. Les autres acteurs de la comédie sont, pour lui, muets et aveugles. Ou bien c'est sa réponse à lui de les rendre tels »[820].

Qu'en est-il 70 ans plus tard ? Des artistes vivants semblent aujourd'hui en passe de renouveler le genre du portrait. Comment ? En ne peignant plus les élites au fait de la réussite sociale, mais les anonymes et en ne les peignant plus pour la place qu'ils occupent dans la société, mais pour ce qu'ils font, avec les autres, pour changer en mieux la société. Ce faisant, l'artiste, au lieu de se contenter de critiquer un modèle de société ou ses conséquences, affirme positivement son soutien à ceux qui agissent pour changer le monde et faire évoluer les sociétés.

C'est ce qu'à fait J.R en accrochant ses trois portraits monothéistes, *Triptyque sacré*[821], sur les murs de la bande de Gaza, ce qui lui a permis de décrocher le prix Ted et la somme allouée de 100 000 dollars. C'est ce qui l'a conduit à aller à la rencontre des femmes des favelas de Rio, des habitants du bidonville de Kibera au Kenya, des

---

[819] Ceux de la Renaissance, ceux du dix-huitième, à la façon de Raphaël, du Titien, de Rubens, de Van Dyck, de Quentin de La Tour.
[820] Cassou Jean, *Op.cit*. p. 106-107.
[821] *Triptyque sacré*, Face 2 face, 2006.

personnes âgées de Carthagène, *etc.* C'est ce qui l'a conduit à proposer à toute personne le désirant de s'afficher au Panthéon. C'est ce qui fait qu'il se pose comme question de savoir si l'art peut changer le monde[822].

Figure 37 - JR, *Triptyque Sacré*, 2006.

C'est aussi ce qui avait amené Bilal Berreni, connu sous le nom de Zoo Project, à se rendre à Détroit, ville sinistrée en raison des mauvais résultats de l'industrie automobile et gangrénée par la mafia et la criminalité. Bilal voulait aller à la rencontre des invisibles qui souffre de cette situation. Ayant fait le choix courageux de vivre dans la rue pour être au plus proche d'eux, il y a été assassiné en 2013 par trois jeunes hommes[823] qui cherchaient à le voler[824]. Avant cela, l'artiste s'était fait connaître en 2011 en allant en Tunisie pour y peindre des portraits grandeur nature des acteurs du Printemps arabe. Il s'était ensuite rendu à la frontière de la Libye pour y réaliser des portraits de réfugiés.

Ai Weiwei, a réalisé, en 2007, pour la Documenta 12 de Kassel, *Fairytale Project*. Cette œuvre complexe avait pour but de faire venir à Kassel 1001 chinois, de 2 à 70 ans, sélectionnés directement sur le blog[825] de l'artiste à travers tout le pays. Chacun de ces voyageurs était photographié, filmé et interviewé tout au long de ses déplacements et de son séjour. L'œuvre, devenue un événement sociologique a forgé une passerelle entre les âges et les cultures et a permis à ses participants de réaliser un de leurs le rêve.

---

[822] JR, Nato Thomson, Joseph Remnant, Marc Azoulay, *L'art peut-il changer le monde ?,* éditions Phaidon, 2015.

[823] Agées de 17 à 20 ans.

[824] Suscitant ainsi le courroux du Procureur instruisant le procès de son meurtrier : « Cela me rend malade qu'un jeune artiste talentueux qui faisait le tour du monde pour suivre son rêve ait été tué ici » ; Détroit : le meurtrier du graffeur français Zoo Project lourdement condamné, *Le Parisien*, 10 janvier 2016.

[825] Le questionnaire portait sur les rêves et les souhaits des internautes.

Figure 38 - Ai Weiwei, *Fairytale*, 2007.

L'artiste dit subversif, quant à lui, est fondamentalement pragmatique. Il profite de l'argent du capitalisme, tout en sapant allègrement les fondements de celui-ci. Il va même jusqu'à utiliser les armes que lui procure le capitalisme dont au premier chef l'argent, pour parfaire son entreprise de destruction de celui-ci. Dans *Misère symbolique*, *La catastrophe du sensible, L'esprit perdu du capitalisme,* Bernard Stiegler développe l'idée que le capitalisme consumériste, en prenant le contrôle du symbolique par son appropriation hégémonique de la technologie industrielle, a créé une misère symbolique dans laquelle le conditionnement se substitue à l'expérience. Il en déduit qu'une part de la lutte contre le capitalisme doit se mener sur le terrain de l'esthétique, mais ce en utilisant les armes du capitalisme, notamment le contrôle de la technologie.

C'est ce que font certains des artistes subversifs. Le capitalisme utilise la technologie pour ravaler l'homme au rang de consommateur, c'est-à-dire d'individus conditionnés dont les comportements, d'achat ou autres, peuvent être contrôlés et orientés. Certains logiciels de téléphonie mobile, par exemple, sont conçus pour solliciter quasiment en permanence l'usager de manière à empêcher celui-ci de disposer du temps nécessaire à l'assimilation des données qui lui sont transmises. Ils suscitent une angoisse de passer à côté de la bonne affaire qui génère des achats irréfléchis et pousse l'individu à vivre dans l'urgence, c'est-à-dire dans l'immédiateté, au détriment des temps moyen et long.

Une entreprise de liquidation de ce que Paul Valéry appelait la « valeur esprit » est, en sous-main, à l'œuvre. Elle se traduit d'ores et déjà, parmi les jeunes générations, qui sont soumises massivement et très tôt à ces agressions mentales, par une baisse marquée de

la capacité d'attention, de l'aptitude à la réflexion et de l'imagination. L'art, qui ne saurait se plier à cette tyrannie de l'impatience, est à même de participer à la lutte contre ces utilisations déshumanisantes des nouvelles technologies en donnant à voir aux individus un autre rapport au temps et en leur faisant comprendre que l'accès au plaisir ne réside pas dans l'utilisation d'une carte bancaire. Il lui faut pour cela utiliser lui-même les nouvelles technologies, mais ce de manière nouvelle.

Lorsqu'il affirme que « les idées ont beaucoup plus de valeur que l'argent »[826], Maurizio Cattelan exprime une réalité qui devrait être de l'ordre du lieu commun, mais que le capitalisme a fortement brouillé. Lorsqu'il déclare que l'œuvre d'art « doit surtout te faire réfléchir au monde où tu vis, et non pas servir à le décorer »[827], l'artiste est dans le même registre d'évidence que l'esprit du lucre s'emploie à détruire. Comment inverser la tendance ? En employant, quitte à afficher le masque du cynisme, les techniques qui ont réussi à l'adversaire, notamment l'utilisation de la voie de l'humour et tout particulièrement celle de l'humour décalé.

Comme il aime à le dire, « l'ironie cache souvent un moment dramatique »[828]. Après une grande rétrospective[829], l'artiste est revenu, durant la transition entre 2016 et 2017, avec une exposition qui lui a été consacrée à la Porte de la Monnaie de Paris, *Cattelan without Cattelan.* Outre sa célèbre sculpture de 1999, *La Nona ora*[830], le visiteur pouvait y découvrir : *Les gisants*[831]*, soit* neuf corps recouverts de tissu en marbre de Carrare ; *Sans titre* de 2007 qui représente une femme crucifiée de dos dans une caisse de bois et *Gérard,* de 1999, qui figure un mendiant avec une couverture.

« Ce qui a pu ressembler à une blague par le passé paraît aujourd'hui plus sérieux »[832]. L'importance des prix atteints par les œuvres de l'artiste aux enchères témoigne du fait que les capitalistes prennent effectivement au sérieux le travail de l'artiste. Le 8 mai 2016, *Him*[833]*,* soit une statue représentant Adolf Hitler en prières, a été adjugée à New

---

826 Maurizio Cattelan, Catherine Grenier, *Le Saut dans le vide*, Editions du Seuil, Condé-sur-Noireau, 2011, 149 pages, p. 26.

827 Ibid. p. 31.

828 Ibid. p. 40.

829 *All*, en 2011, au Musée Guggenheim de New York.

830 Résine polyester, gomme de silicone, pigment, cheveux naturels, tissu, vêtements, accessoires, pierre, moquette.

831 2007.

832 Maurizio Cattelan, « la fonction de l'art a été de me sauver et de me donner une dignité que je n'avais pas acquise avant cela » ; *op.cit.*, p. 64.

833 Cire et résine, 2001.

York chez Christie's pour 17,189 millions de dollars. Organisée par Loïc Gouzer, la vente, intitulée *Bound to fail*, soit littéralement : « vouée à l'échec », critiquait, en usant d'un humour au second degré, le caractère commercial de certaines œuvres d'après-guerre et contemporaines.

Invité à parler de l'échec sous l'angle de son choix, Maurizio Cattelan transcendait ce questionnement primaire en une réflexion fondamentale sur la question du Mal rapportée au choix offert à l'humanité. « *Him* représente la part négative de nous-mêmes, la possibilité du mal. Chacun d'entre nous porte en soi le bien et le mal, et ce que nous sommes résulte d'un choix. » Ce faisant, l'artiste élevait le débat au niveau de la question fondamentale de la dignité humaine que le capitalisme broie de tout son poids.

2. Usus / abusus /fructus

Les relations des artistes contemporains au marché de l'art interrogent les rapports de ceux-ci à l'argent, mais aussi à la propriété. Pour mieux cerner la difficulté à laquelle sont confrontés les artistes, il faut commencer par s'interroger sur les circonstances qui entourent l'apparition du concept de propriété. La propriété n'est pas consubstantielle à l'humanité. Elle pose la question des rapports entre l'être humain et son environnement.

Nul être ne vit en circuit fermé. Vivre nécessite d'interagir avec son environnement, par exemple par des échanges de chaleur, mais aussi en consommant des ressources telles que, pour un être humain, de l'air, de l'eau, de la nourriture, *etc.* Comme un certain nombre d'animaux, l'être humain a, très tôt, compris qu'il pouvait utiliser certaines ressources pour s'en procurer d'autres ou pour les modifier à sa convenance. L'homme préhistorique a ainsi appris à tailler le silex pour se confectionner des armes ou des outils et à faire du feu pour cuire ses aliments et pour d'autres usages[834].

L'être humain tend à utiliser de multiples façons les ressources qu'il trouve dans son environnement. Ce faisant, il est tenté de faire prévaloir ses propres intérêts, y compris sur ceux de ses semblables. C'est cette tentation qui est, pour partie, à la base de l'apparition du concept de propriété. L'autre source d'émergence du concept de

[834] Par exemple se réchauffer, durcir les pointes de ses épieux, *etc.*

propriété est à rechercher dans le rapport de proportion entre les ressources et les besoins, ou plus exactement dans la tension entre êtres humains qui est née du fait que les ressources disponibles soient, à un moment donné, devenues insuffisantes pour suffire aux besoins de tous.

En ces temps d'abondance, la propriété n'existait pas. Et puis vint la disette, c'est-à-dire le manque de ressources, soit par exemple le manque de nourriture pendant une période froide, ou le manque d'eau pendant une période de sécheresse. Il est probable que la faim ou la soif poussèrent alors certains êtres humains à consommer toute la ressource disponible sans partager celle-ci avec les autres membres de leur groupe. Un animal eut pu faire de même et il n'y a là qu'une faiblesse inhérente à la nature humaine.

Il est, en revanche, une idée qui ne germa que dans le cerveau de certains êtres humains : celle de s'approprier une part de la ressource plus importante que nécessaire à la satisfaction de leurs besoins, voire l'intégralité de la ressource. Pour en faire quoi ? Pour la conserver en vue de la satisfaction de leurs besoins futurs ou pour s'arroger le pouvoir de ne la partager qu'avec les membres du groupe de leur choix, montrant ainsi que goût de la propriété et recherche de pouvoir sont partis liés.

En prétendant qu'il aurait seul le droit de décider de l'usage de la ressource, le propriétaire nouveau-né ne faisait que choisir de priver les autres de la possibilité d'en user. Cela signifie que, dans un monde où tout le monde pouvait jusque-là accéder librement à n'importe quelle ressource, l'invention de la propriété, par essence égoïste, revenait à instaurer des limites à la possibilité, pour tout un chacun, de satisfaire ses besoins et ses envies. Il faut en déduire que la propriété est affaire d'usage et qu'elle s'inscrit dans un rapport à l'autre fondé sur la privation, ce qu'exprime parfaitement la présence d'un « a privatif » dans le terme appropriation.

Mais la propriété, dès lors qu'elle ne se limite pas à la consommation immédiate de la ressource, possède également une dimension temporelle. La propriété est donc une question d'usage qui s'inscrit dans une double dimension, privative et temporelle. En se réservant tout ou partie de la ressource pour des usages ultérieurs, c'est-à-dire en refusant de partager avec ses semblables, le propriétaire choisit de donner la priorité à sa part d'altérité sur sa part d'humanité. Il fait passer la satisfaction de ses besoins futurs avant celle des besoins immédiats d'autrui, ce qui revient à faire primer dans l'instant

son superflu sur le nécessaire d'autrui. C'est ce qui explique que Pierre-Joseph Proudhon ait pu écrire cette phrase qui marqua les mémoires : « La propriété c'est le vol ». Il serait sans doute plus exact d'y voir une expression de la tendance de l'homme à faire prévaloir l'égoïsme sur l'altruisme[835].

Par le fait qu'il porte en lui le refus du partage et, plus largement, le rejet de l'ouverture à l'autre, l'acte d'appropriation est antinomique du geste de création. Alors que le propriétaire privatise la ressource commune, le créateur met une part de lui-même à la disposition des autres. Il n'est donc pas surprenant que l'artiste ait du mal à admettre que son œuvre[836] puisse faire l'objet d'une appropriation, ce qui ne va pas sans soulever des difficultés juridiques et explique sans doute, au moins en partie, qu'une législation spéciale, soit celle de la propriété littéraire et artistique, ait été créée en droit français.

Nous n'avons guère de connaissances précises sur la façon dont les sociétés anciennes traitaient de la propriété avant la période romaine. Nous savons en revanche que les juristes romains ont fait évoluer le concept en décidant que le droit de propriété conférait trois pouvoirs à son titulaire, soit le pouvoir de se servir de la ressource appropriée, le pouvoir d'en retirer un avantage autrement qu'en s'en servant soi-même et, enfin, le pouvoir d'user de celle-ci de manière à ne plus pouvoir l'utiliser par la suite. Ils ont donné à ces pouvoirs les noms d'*usus*, de *fructus* et d'*abusus*.

Pour les décrire, en faisant l'hypothèse de la propriété d'un logement, ils ont eu recours à trois exemples, devenus classiques avec le temps. L'usus est ainsi le pouvoir d'habiter personnellement les lieux. Le fructus est le droit, car droit et pouvoir se sont rapidement confondus en la matière, d'en percevoir le loyer, c'est-à-dire d'en toucher le fruit financier. L'abusus, contraction de l'expression « ab usus » soit littéralement de « l'usage au-delà » (de la normale), est le pouvoir de donner le logement à autrui, de le lui vendre et même de le détruire[837].

En développant leur raisonnement, les juristes romains ont opéré un glissement dont l'importance n'a peut-être pas été correctement appréciée à ce jour. En ramenant la

---

[835] Les effets du premier lui étant plus perceptibles.

[836] Ce qui ne l'empêche pas de se comporter comme n'importe quel individu pour les autres types de biens et même pour les œuvres d'autres artistes.

[837] La propriété étant classiquement considérée comme « le droit de disposer de la chose de la manière la plus absolue qui soit ».

propriété à l'exercice de pouvoirs, rapidement confondus avec des droits, ils ont fait passer au second plan le geste d'appropriation et son auteur, tout en mettant l'accent sur l'objet de cette appropriation. Ils en ont déduit que, à côté des droits personnels qui traduisent l'existence de rapports d'obligation entre individus, devaient exister des droits réels[838] qui portent sur le produit d'une appropriation[839].

Cette vision matérialiste, reflet du pragmatisme romain, a été reprise par l'ancien droit français et s'est transmise jusqu'à nos jours. Elle fait du bien objet de l'appropriation le point focal du concept de propriété, l'usage passant alors au second plan[840]. La meilleure preuve en est que celui qui est en possession du bien en est considéré comme le propriétaire présumé, selon l'adage « Possession vaut titre ». Les dimensions privatives et temporelles de la propriété, ainsi que sa référence à l'usage, ont donc été progressivement gommées, l'attention se focalisant sur la seule existence du bien.

Appliquée à l'art, cette conception ferait de l'œuvre l'alpha et l'oméga de la création artistique en amputant le processus de création artistique de toutes les étapes antérieures à la production finale. Elle reviendrait également à nier l'existence du lien qui relie le créateur à son œuvre. De la même façon que l'appropriation s'avère antinomique du geste de création, la conception actuelle de la propriété ne peut, en conséquence, être appliquée à la création sans priver celle-ci d'éléments essentiels à son appréhension[841].

La conception matérialiste de la propriété a malheureusement déteint sur la propriété littéraire et artistique, c'est-à-dire sur les règles juridiques censées encadrer la création artistique. L'artiste ne dispose en effet pas de droits inhérents à sa condition, ni à son

---

[838] De « res » qui signifie « chose ».

[839] Soit plus précisément des biens, la catégorie, plus générale, des choses incluant les choses appropriables, soit les biens, et des choses non appropriables telles que, par exemple, l'air que nous respirons ou l'eau que nous buvons.

[840] Ce n'est que pour les choses considérées comme insusceptibles d'appropriation, telles que par exemple l'eau potable, que subsiste une référence explicite à l'usage. Les sociétés privées qui fournissent de l'eau potable aux citoyens soutiennent ainsi généralement qu'elles ne font pas payer l'eau à leurs clients, mais qu'elles leur facturent seulement l'acheminement de celle-ci jusqu'à leur domicile, de manière à ce qu'ils puissent en user. Il faut ajouter que, l'eau potable se raréfiant sur la planète (plus de 200 millions d'êtres humains n'y auraient d'ores et déjà pas – en 2018 – un accès suffisant), les appétits des capitalistes s'aiguisent et que des voix réclament que l'eau potable soit désormais considérée comme faisant partie des choses appropriables.

[841] Lorsqu'on les interroge sur la propriété de la terre, les peuples autochtones répondent bien souvent que ce n'est pas la terre qui est la propriété de l'homme, mais l'homme qui appartient à la terre et l'appartenance a alors le sens de « partie de ». De la même façon, en dehors d'une approche matérielle triviale, cela n'a guère de sens de dire qu'une œuvre est la propriété de son auteur. C'est bien plutôt l'auteur qui est partie intégrante de son œuvre.

travail. C'est l'existence de l'œuvre qui génère les droits, patrimoniaux et moraux, qu'il peut acquérir. Alors que l'être humain est au cœur de la création artistique, la législation française de l'art ignore l'humain et se focalise sur l'œuvre.

Le droit français, englué dans sa logique matérialiste, fait de l'abusus, c'est-à-dire de la capacité ultime à décider de l'existence du bien, le cœur de la propriété. Considérant qu'il est possible de séparer usus, fructus et abusus, il décrète que le propriétaire est celui qui dispose de l'abusus, y compris lorsque celui-ci a été séparé de l'usus et du fructus, concédés au titulaire d'un usufruit[842] (usus-fructus). La difficulté qu'a l'artiste à s'accommoder de la propriété se retrouve au niveau de ces trois attributs de la propriété : usus, fructus et abusus.

Des trois attributs de la propriété, l'usus est celui qui est le moins impacté par les droits spéciaux dont dispose le créateur de l'œuvre. Cela s'explique par le fait que la création n'est totalement achevée que lorsque l'œuvre est communiquée au public[843]. Il est, en conséquence, dans la continuité du processus de création[844] que l'œuvre soit utilisée. Compte tenu du fait que l'usage de l'œuvre consiste dans son appréhension par les sens humains[845], il est très simple de passer de la création à l'usage. Un coup d'œil y suffit pour une œuvre plastique. Pourtant, malgré cette facilité, l'usage de l'œuvre d'art est affecté d'une singularité juridique. Elle tient à l'existence du droit de divulgation.

Le droit français de la propriété littéraire et artistique confère au créateur de l'œuvre de l'esprit un droit moral qui comporte cinq prérogatives. Parmi celles-ci figure le droit de divulgation, c'est-à-dire le droit de décider si l'œuvre doit être, ou non, communiquée au public. L'existence de cette prérogative juridique crée une singularité dans l'usage. L'appropriation d'un bien autre qu'une œuvre d'art suppose simplement que la

---

[842] Une hypothèse que l'on rencontre fréquemment en pratique est celle d'une personne âgée qui fait don à un membre de sa famille du logement dont elle est propriétaire, avec réserve d'usufruit. La personne âgée est ainsi délivrée de la charge de l'entretien du logement, qui repose désormais sur les épaules du nouveau propriétaire, soit le titulaire du seul abusus, que l'on nomme, de manière parlante, nu-propriétaire. En temps qu'usufruitière, la personne âgée conserve le droit d'habiter le loger ou de le louer pour en percevoir le loyer, par exemple pour l'aider à payer ses frais de maison de retraite. Le nu-propriétaire, de son côté, à la charge d'un local qui ne lui rapporte rien et dont la valeur marchande est fortement réduite du fait de la servitude d'usufruit qui le grève. Il s'en accommode, car il sait que l'usufruit s'éteint avec le décès de l'usufruitière et qu'il récupérera à ce moment-là la pleine propriété du bien. Dans le domaine artistique, il arrive qu'une œuvre soit donnée à l'Etat avec réserve d'usufruit.

[843] Cela n'exclut pas la possibilité que certaines œuvres ne soient pas destinées à être communiquées au public, par exemple dans le cas d'un processus de catharsis dans lequel la création permet à son auteur d'extérioriser la difficulté à laquelle il est confronté.

[844] Sinon de l'œuvre.

[845] Eventuellement amplifié par la technologie.

ressource soit accessible matériellement[846] et juridiquement[847]. L'appropriation d'une œuvre d'art suppose un préalable : il est nécessaire que le créateur de celle-ci ait autorisé son appropriation, ce qui peut se déduire du fait qu'il ne s'y oppose pas.

Ce particularisme témoigne du fait que l'œuvre d'art n'est pas un bien comme les autres, ou, plutôt, de l'existence d'un lien privilégié entre le créateur et son œuvre. Ce lien ne fait pas obstacle à l'appropriation. Il assortit simplement celle-ci de précautions destinées à protéger l'artiste contre un usage de son œuvre qui porterait atteinte à son identité. Ce lien privilégié fait également de l'artiste une personne plus consciente que les autres du rapport qui existe entre la propriété et l'usage. Il s'ensuit que les artistes, lorsqu'ils collectionnent, peuvent avoir des pratiques radicales. C'était, par exemple, le cas d'Edgar Degas, qui tournait ordinairement face contre le mur les pièces de sa collection après les avoir examinées minutieusement, de manière à s'en réserver l'usage[848].

Le fructus, pour sa part, est nettement plus impacté que l'usus par les droits spéciaux dont dispose le créateur de l'œuvre. Ce n'est pas une prérogative du droit moral qui est ici concernée, mais l'un des droits patrimoniaux[849], soit le droit de reproduction. Celui-ci est le droit, pour le créateur, de percevoir une rémunération chaque fois que son œuvre est reproduite, et ce par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit[850].

Cela signifie que tout emploi d'un procédé quelconque qui est susceptible d'accroître la communication de l'œuvre au public, c'est-à-dire de multiplier les possibilités pour les tiers d'user de celle-ci, tout en permettant éventuellement au propriétaire de tirer profit de son état, doit également donner lieu à rémunération de l'artiste. C'est donc en s'appuyant sur l'usage que le créateur, en se rémunérant, empiète sur le fructus du propriétaire de l'œuvre.

Le droit de reproduction ne concerne que la communication indirecte de l'œuvre au public, c'est-à-dire la communication effectuée au travers d'un support, par exemple par

---

[846] Elle doit exister et se trouver à portée de main.

[847] Il doit être juridiquement possible d'en devenir propriétaire.

[848] « Mais toujours, la nouvelle acquisition, une fois bien regardée sous toutes ses faces, était tournée contre le mur. La jouissance que Degas éprouvait à « retourner » ses trésors, il ne voulait la partager avec personne. Je le vois encore, le dos rond, penché devant un carton entr'ouvert pour en masquer le contenu » ; Vollard A., *op.cit.*, p. 130.

[849] Les droits patrimoniaux sont les droits évaluables en argent, c'est-à-dire les droits qui ont une valeur marchande.

[850] A quelques exceptions près, telles que, par exemple, la reproduction dans un catalogue de ventes aux enchères.

l'intermédiaire d'une photographie, et non pas l'exposition à la vue du public. Une revendication, qui s'affirme progressivement, s'est fait jour il y a quelques années à l'initiative de galeristes. Elle vise à obtenir une rémunération pour l'artiste en cas d'exposition directe de l'œuvre au public[851] par son propriétaire dans un lieu tel qu'un musée ou un lieu d'exposition temporaire[852]. Promue sous le nom de « monstration[853] », elle témoigne clairement du fait que toute revendication des artistes visant à empiéter sur le fructus du propriétaire de l'œuvre se fonde nécessairement sur l'usage, c'est-à-dire sur le fondement originel de la propriété[854].

Une difficulté du même ordre est née d'un désaccord entre artiste et collectionneur propriétaire à propos de l'inclusion d'une œuvre dans une exposition. Le propriétaire avait donné son accord à l'opération, mais l'artiste[855], en l'occurrence Daniel Buren, ne voyait pas la chose d'un bon œil. Il eut l'idée, pour manifester sa désapprobation, de faire paraître dans la presse un communiqué affirmant qu'il désavouait la paternité de l'œuvre pour toute la durée de sa participation à l'exposition. Bien que dépourvue de la moindre valeur juridique, l'affirmation était parlante. Elle témoignait de la conscience qu'avait l'artiste du fait qu'un usage de son œuvre[856] contraire à sa volonté pouvait porter radicalement atteinte à son travail.

L'abusus, quant à lui, est tout autant impacté que le fructus par les droits spéciaux dont dispose le créateur de l'œuvre. Il est touché, à la fois, par un droit patrimonial de l'artiste, soit le droit de suite, et par le droit moral. Le droit de suite est le droit pour l'artiste de percevoir, lors de chaque revente de l'œuvre aux enchères publiques[857], un pourcentage du prix de vente[858]. Face à l'exercice du droit essentiel du propriétaire, soit l'usage au-delà de la norme (abusus), qui lui fait perdre la possibilité d'user de l'œuvre, le créateur de celle-ci se dresse contre cette privation de la possibilité d'user qui rappelle celle, originelle, qu'il a subi.

---

[851] Elle s'inspire du droit de représentation. Celui-ci est relatif à la représentation de l'œuvre théâtrale, c'est-à-dire à *« la communication directe de l'œuvre au public ».*

[852] A l'exclusion des galeries d'art.

[853] Qui fait référence au vocable de « montre », anciennement « monstre », tombé en désuétude, la montre, ou monstre, étant la mise en vitrine, soit, littéralement, le fait d'être montré (exposé) au public.

[854] La modernité consistant dans le fait d'accepter la privation de l'usage moyennant finance.

[855] Qui n'avait pas été consulté.

[856] En l'espèce par son propriétaire.

[857] L'extension de ce droit aux ventes en galerie a été proposée à plusieurs reprises, mais le lobby des galeristes, qui ne défend les intérêts des artistes que lorsque ceux-ci n'interfèrent pas avec les siens, est toujours parvenu à faire en sorte qu'il demeure lettre morte.

[858] Dégressif en fonction du montant.

Il met à profit la dimension temporelle de la propriété pour prélever au passage sa dîme. Il affirme ainsi que chaque prolongation dans le temps de la possibilité pour un tiers d'user de son œuvre, dans la mesure où elle accroît l'impossibilité d'une user pour lui-même qu'il a subi *ab initio* en s'en séparant, doit être compensée, car elle va à l'encontre du lien irréductible que la création a tissé entre lui et ladite œuvre. L'exercice de l'abusus par le propriétaire se heurte également frontalement à une prérogative du droit moral : le droit au respect de l'œuvre.

Le droit au respect de l'œuvre permet à l'auteur de protéger son œuvre contre toute atteinte à son intégrité. Le droit de propriété, quant à lui, est le droit de disposer de la chose de la façon la plus absolue qui soit. L'abusus, qui en constitue le cœur, confère à son titulaire le droit de vendre la chose, de la donner, de la modifier ou même de la détruire. Le droit au respect de l'œuvre de l'artiste vient, purement et simplement, priver le propriétaire de l'œuvre de la possibilité d'user de ces deux dernières modalités d'action, sauf autorisation préalable de l'artiste.

Le propriétaire de l'œuvre d'un artiste vivant n'a pas sur celle-ci un droit de propriété aussi étendu que sur n'importe quel autre type de biens. Il ne peut, ni la modifier, ni la détruire, sans une autorisation préalable du créateur. Compte tenu du fait qu'il s'agit de protéger l'intégrité de l'œuvre, l'artiste peut même obliger le propriétaire de celle-ci à l'entretenir lorsqu'elle se dégrade. C'est ce qui s'est produit avec les colonnes installées par Daniel Buren dans la cour du Palais-Royal à Paris. L'Etat français qui en était propriétaire n'a pas pu les détruire, alors que son ministre de la culture avait annoncé que tel était son intention. Il a, au contraire, été obligé de les restaurer.

Un bémol tiré de la pratique doit être apporté à la règle. La mise en œuvre de celle-ci se heurte, bien souvent, à l'inertie des propriétaires qui laissent dépérir des œuvres qui leur appartiennent, voire plus rarement à des tentatives délibérées de destruction. Or, la plupart du temps, les créateurs des œuvres considérés ne sont informés du dépérissement de celles-ci que lorsqu'il est trop tard pour intervenir et les sauver. Il en résulte que la protection des œuvres n'est effective que lorsque les artistes, ou leurs ayant-droits, s'en préoccupent activement.

3. L'exaptation

Tout acte de création artistique comporte une part de mystère, une inconnue qui semble devoir résister de manière irréductible à toute tentative d'explication causale. Les anciens en faisaient un Mystère, c'est-à-dire un objet de foi échappant à toute possibilité de discussion ou, en d'autres termes, un dogme révélé à l'homme pour être objet de contemplation et non pas de débats[859]. Les modernes s'interrogent sur sa portée[860] et se demandent si un sens peut y être trouvé.

A Bergson revient d'avoir proposé de voir dans l'art, sous l'influence de la durée, l'instrument de la création d'une réalité nouvelle et imprévisible : « Ce qui fait la spécificité de l'art, ce n'est plus de rejoindre un fond de réalité accessible en droit à tous les hommes, c'est au contraire de créer une réalité nouvelle, imprévisible en droit pour tous les hommes, y compris en un sens l'artiste qui en est comme le premier surpris »[861]. Cette réalité nouvelle, de nature à surprendre jusqu'à l'artiste lui-même, pourrait-elle être le produit du hasard ? Si Aristote nous dit qu'« il y a une foule de choses qui se produisent et qui sont par l'effet du hasard et spontanément », il ajoute que « le hasard, ni rien de ce qui vient du hasard ne peut être la cause des choses qui sont nécessairement et toujours ou des choses qui arrivent dans la plupart des cas ».

Pierre-Simon de Laplace affirmait qu'il existait une explication causale à tout événement et que l'utilisation du terme hasard ne servait qu'à qualifier les situations dans lesquelles les causes étaient demeurées inconnues. C'est ce déterminisme que conteste, dès le dix-neuvième siècle, Antoine-Augustin Cournot lorsqu'il affirme que de la rencontre fortuite de deux séries d'événements déterminés, soit « deux séries causales indépendantes », peut naître un nouvel événement imprévu, ce processus caractérisant l'intervention du hasard. La difficulté tient à la définition du mot hasard. Celui-ci peut

---

[859] « On dégrade les mystères de la foi en en faisant un objet d'affirmation ou de négation, alors qu'ils doivent être un objet de contemplation » ; Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, PLON, Paris, 1943, p.131.

[860] Il y a bien quelques artistes inspirés comme Arman qui affirment y voir le fondement du rapport de l'humanité au réel, mais ils font figure d'exception : « Je suis persuadé que l'homme des trente mille dernières années, celui que les scientifiques appellent homo sapiens, est en réalité un *homo artisticus*. La grande différence entre le fabricant d'outils, *homo faber*, et celui qui commence à penser son rapport avec l'environnement en fait un homme artistique, pas un homme qui sait. … Le sens de toute création artistique, du chant et de la poésie à la peinture et la sculpture, c'est son but, qui est de systématiser, comme un ordinateur pourrait-on dire, une pensée en avance. Un groupe riche en art a de meilleures chances de survivre qu'un groupe sans art. C'est pourquoi nous, les artistes, ne devrions pas avoir de complexes à l'égard de la société bourgeoise : nous lui avons déjà donné sa réalité, sans nous elle n'aurait rien de réel » ; cité par Pierre Nahon ; Nahon Pierre, *Pour la galerie. Un marchand et ses artistes*. 1973-1993, Plon, Paris, 254 pages, 1993, p. 108.

[861] Worms Frédéric, *L'art et le temps chez Bergson. Un problème philosophique au cœur d'un moment historique*, mil neuf cents. Revue d'histoire intellectuelle, 2003/1 (n°21), pp. 153-166, p. 164.

être vue comme caractérisant ce que l'on ne parvient pas à expliquer ou comme ce qui échappe à toute possibilité d'explication.

A s'en tenir à la première de ces définitions[862], le hasard peut être perçu, comme le propose Raphaël Enthoven, soit comme « contingence », c'est-à-dire comme absence de sens, soit comme « coïncidence », c'est-à-dire comme fait qu'aucune intelligence humaine ne pouvait prévoir. Appréhendé comme « coïncidence », le hasard n'est que « la mesure et l'asile de l'ignorance ». Définie comme « contingence », « L'énigmatique absence de mystère est une invitation permanente à nous livrer en aveugles au hasard qui nous entraîne, comme on accorde à la vie le bénéfice du doute. Le caractère général du monde, écrit Nietzsche, est de toute éternité chaos, non pas au sens de l'absence de nécessité, mais au contraire au sens de l'absence d'ordre, d'articulation, de forme, de beauté, de sagesse, et de tous nos anthropomorphismes esthétiques quelque nom qu'on leur donne »[863].

C'est dans cette pente que s'est laissé glisser avec délectation Daniel Spoerri pendant plusieurs dizaines d'années, comme l'a relevé Pierre Nahon : « Depuis le début des années 60, Spoerri n'a cessé de se fier au bonheur du hasard. Pour reprendre le titre de son livre-manifeste de 1962, *Topographie anecdotée du hasard*, Daniel Spoerri aura été toute sa vie un topographe du hasard objectif : tableaux-pièges, détrompes l'œil, collections, le langage « spoerrien » est axé sur la notion de fixation du hasard objectif. Vingt ans plus tard, il continue de nous étonner, car il est resté fidèle au grand jeu de l'aléatoire, à sa profession de foi « nouveau réaliste » de 1960 : Je peux me permettre d'être fier du hasard, car je suis seulement son vaniteux et humble serviteur. Vaniteux, parce que je signe ces propositions, dont je ne suis même pas responsable, de mon nom ; humble, parce que je me contente d'être seulement son manœuvre »[864].

---

[862] Du point de vue du calcul des probabilités, il serait théoriquement possible, à condition de disposer de la puissance de calcul nécessaire, de prendre en compte la totalité des événements envisageables ainsi que l'ensemble de leurs interactions possibles, ce qui permettrait de prévoir toutes les suites possibles de celles-ci. La question se limiterait alors à un calcul de probabilité pour chaque occurrence. Mais, à supposer qu'il soit possible d'appréhender l'ensemble des événements et de leurs interactions, une telle opération est clairement au-delà des possibilités de l'entendement humain, y compris avec l'assistance de machines. Or, dans la mesure où le hasard est utilisé, entre autres choses, pour apprécier des actions impliquant des choix humains, le terme « hasard » doit être défini à l'aune de la capacité de compréhension humaine.

[863] Enthoven Raphael, *Le cycle hasard*, blog France culture.

[864] Pierre Nahon, *Pour la galerie. Un marchand et ses artistes*. 1973-1993, Plon, Paris, 1993, 254 pages, p. 139.

L'art peut-il être le produit du hasard ? Tout dépend de ce que l'on entend par hasard. L'art n'est point le fruit d'une contingence. Il est même tout le contraire de par les relations qu'il entretient avec le don. Tout au plus, coïncidence dans la mesure où son produit semble échapper à toute prévisibilité humaine, il est, plus exactement, exaptation. Que faut-il entendre par là ? Pour le comprendre, il fait s'intéresser à la question de l'innovation, ce qui est plus facile à faire à partir du domaine de la technique.

L'histoire de la connaissance scientifique est affaire d'accumulation. L'innovation suppose en effet ordinairement que préexistent à une nouvelle invention un certain nombre d'autres découvertes, sans préjudice de celles qui peuvent l'améliorer. L'invention du « vélo », par exemple, n'a été possible que parce qu'elle avait été précédée par celle de la roue. L'invention du frein a sensiblement accru la sécurité de son utilisation. C'est, ordinairement, d'une association nouvelle de matériaux et de techniques que nait une invention. Il en résulte que l'accumulation des matériaux et des techniques disponibles rend possible, à un moment donné correspondant à un seuil technologique, l'apparition de nouvelles inventions par voie de combinaison de l'existant. C'est ce qui explique, par exemple, que la paternité du téléphone soit encore discutée de nos jours[865].

Si la plupart des inventions apparaissent, en conséquence, à leur heure et dans le cadre de recherches spécialement conduites à cet effet, il peut également advenir qu'une réflexion menée sur un autre sujet débouche fortuitement sur une invention inattendue. C'est ce que l'on appelle sérendipité[866]. Combinaison de l'existant et sérendipité ne sont toutefois pas les seules voies qu'emprunte l'innovation. Elles ont en commun de reposer sur le fait qu'un seuil technologique ait été atteint dans un contexte qui est en perpétuelle évolution.

Or, il peut arriver également qu'une invention préexistante se voit doter, de par l'évolution du contexte, de nouvelles fonctionnalités. En d'autres termes, l'évolution du fond commun de connaissances scientifiques peut jouer de deux façons sur l'innovation.

---

[865] Alors que l'histoire a consacré le seul Alexander Graham Bell comme inventeur du téléphone, deux autres chercheurs peuvent lui en disputer la paternité. Il s'agit d'Antonio Meucci, qui avait déposé un brevet en 1870, brevet dont l'expiration en 1874 permit à Bell de déposer le sien en 1876, et d'Elisha Gray qui ne fut battu sur le fil que d'un chevet par Bell dans la course au dépôt de brevet. Il serait injuste de ne pas citer également Charles Bourseul qui, en 1854, publia dans l'Illustration un article exposant les principes de la « transmission électrique de la parole », ainsi que Phillips Reis qui, en 1861, employa pour la première fois publiquement le mot « téléphone ».

[866] Littéralement « don de faire des trouvailles », de l'anglais *serendipity*.

D'une part, elle peut créer les conditions de nouvelles inventions, ce qui correspond à la combinaison de l'existant et à la sérendipité. D'autre part, elle peut permettre la transformation d'une invention déjà existante en lui procurant une nouvelle utilité, ce que l'on nomme exaptation.

Le concept est tiré de la théorie de l'évolution qui y voit une « adaptation sélective opportuniste privilégiant des caractères qui sont utiles à une nouvelle fonction pour laquelle ils n'avaient pas été initialement sélectionnés ». Des paléontologues ont ainsi récemment émis l'idée que la lignée évolutive ayant engendré les oiseaux actuels repose sur une exaptation. A l'origine des oiseaux se trouveraient des dinosaures que la nature avait dotés de plumes destinées principalement à les protéger du froid, la fonction essentielle de ces plumes étant donc celle de régulateur thermique. Progressivement, d'autres évolutions auraient entraîné une transformation de la morphologie de ces animaux[867] qui, combinées à de nouvelles fonctionnalités des plumes, leur auraient permis de s'élever dans les airs et de voler ou de planer. La plume régulateur thermique se serait donc métamorphosée en une plume rendant le vol possible, ces deux fonctions n'ayant a priori guère de points communs.

Au lieu de s'appuyer sur le fait que le franchissement d'un seuil de connaissance rende une invention possible par le jeu de combinaisons inédites, l'exaptation joue sur le fait que l'évolution des connaissances permette à une invention déjà existante d'acquérir, toujours par un jeu de combinaison, de nouvelles fonctionnalités. Etre clairvoyant, au sens de possédant une capacité d'appréhension du réel, et donc d'anticipation de ses transformations, plus fine que celle de la moyenne, l'artiste perçoit le monde dans lequel il vit plus intensément que la plupart de ses contemporains. Il y discerne, plus ou moins clairement et consciemment[868], des lignes évolutives qui demeurent cachées aux yeux de la plupart des individus.

L'artiste tire de cette perception aiguisée du réel une faculté de combinaison des éléments en sa possession qui prend en compte les évolutions à venir du contexte, ce qui s'apparente à l'exaptation. « Sismographe » attentif aux battements de cœur du monde, l'artiste est l'éclaireur du genre humain, celui qui repousse au-delà des confins de

---

[867] Transformation des pattes avant en ailes ; allègement de leur structure osseuse ; *etc.*
[868] Lorsque cette perception est de l'ordre de l'inconscient, elle est ordinairement appelée « intuition ».

l'expérience humaine, non pas les limites de la connaissance humaine, mais celles de la perception du réel par l'homme.

II.2. La transsubstantiation

Pour clinquants qu'ils soient, les ors du marché de l'art dissimulent mal la vacuité d'un capitalisme déshumanisant. Il faut toute l'énergie mentale porteuse de vie qui émane de la tension entre le don et l'art pour contrebalancer cette influence néfaste à l'individu comme à l'humanité. L'essentiel est ailleurs. Il réside dans la singularité de l'œuvre qui explique que l'adhésion à l'art soit affaire de croyance.

II.2.1. L'illusion du veau d'or

Dans le monde qui est notre, œuvre d'art et valeur marchande de l'art cheminent main dans la main. Elles ne marchent pas pour autant de pair. La marchandisation, parée des brillants atours des prix record ou couverte de dorure d'un coup de baguette magique de la « fée verte[869]», semble mener le bal. Mais, pour qui sait regarder au-delà des apparences, cela n'est que saupoudrage déshumanisant à base de poudre de perlimpinpin. Le succès persistant de cette illusion, d'autant plus délétère qu'elle est généralisée, ne s'explique que par le pouvoir du fétiche.

1. L'éclat trompeur de la marchandisation

L'inflation des prix de certaines œuvres d'art majeures, produites par des artistes des temps passés, mais aussi par des artistes vivants, a atteint en quelques années un niveau très important. Lorsque, en mars 1987, les *Tournesols* de Vincent van Gogh réalisèrent 39,9 millions de dollars chez Christie's, il y eut de nombreux commentateurs pour s'étonner de cette enchère, voire pour affirmer qu'il ne pouvait s'agir que d'un

[869] Le dollar et non l'absinthe.

accident[870]. Lorsque la même maison de ventes aux enchères publiques obtint, deux mois plus tard, en juin 1987, 20,24 millions de dollars pour *Le Pont de Trinquetaille* du même artiste, les commentateurs dubitatifs, évoquant la « loi des séries », réitérèrent leurs affirmations.

La vente des *Iris* de l'artiste à l'homme d'affaires australien Alan Bond[871], pour 53,9 millions de dollars en novembre 1987[872], rendit tout le monde prudent et attentiste. Le *Portrait d'Adeline Ravoux* suivit, avec 13,75 millions de dollar en mai 1988 chez Christie's. Puis, ce furent les *Livres jaunes* avec 12,25 millions de dollars en juin 1988 chez Christie's ; le *Vieil if* avec 20,35 millions de dollars en novembre 1989 chez Christie's ; *Carrière près de Saint-Rémy* avec 11,55 millions de dollars en novembre 1989 chez Sotheby's ; et, enfin, le *Portrait du Docteur Gachet,* qui battit tous les records de l'époque avec 82,5 millions de dollars le 15 mai 1990 chez Christie's à New York.

Figure 39 - Vincent van Gogh, *Les Iris*, 1889.

En un peu plus de trois ans, entre mars 1987 et mai 1990, huit toiles de Vincent van Gogh dépassèrent le seuil des 10 millions de dollars en vente aux enchères publiques, avec deux enchères au-delà des 50 millions de dollars, soit 53,9 pour les *Iris* et 82,5 pour le *Portrait du docteur Gachet.* Trois autres œuvres de l'artiste ont, depuis lors, à nouveau franchi la barre des cinquante millions de dollars. En 1993, la seule encore en main

[870] Notamment en soutenant que l'acquéreur de la toile n'avait eu en vue que les retombées publicitaires de la médiatisation de l'opération.

[871] Celui-ci n'ayant pas pu régler la totalité de son achat, le tableau fut revendu à l'amiable au musée Getty de Malibu pour une somme non révélée, mais qui pourrait tourner autour de 40 millions de dollars.

[872] Par Sotheby's à New York.

privée des trois versions du *Champ de blé avec cyprès* a été vendue de gré à gré à New York pour 57 millions de dollars. Le 19 novembre 1998, c'est *Autoportrait sans barbe* qui a été vendue à New York par Christie's, aux enchères publiques, pour la somme de 71,5 millions de dollars. Enfin, le 13 novembre 2017, *Laboureur dans un champ*[873], de 1889, a obtenu, toujours à New York chez Christie's, l'enchère de 81,3 millions de dollars. La plupart des spécialistes du marché estiment que le seuil des 100 millions de dollars pourrait être aujourd'hui dépassé si une œuvre majeure de l'artiste était mise en vente.

Cinq toiles de Pablo Picasso, dont trois œuvres de jeunesse et deux œuvres de la maturité de l'artiste (1932), ont également dépassé les dix millions de dollars en vente aux enchères publiques durant la période 1987/1990. En mai 1989, l'autoportrait de 1901, *Yo Picasso,* a été adjugé chez Sotheby's pour 47,8 millions de dollars frais compris, ce qui constituait à l'époque la plus haute enchère jamais obtenue pour une œuvre du vingtième siècle. Le 30 novembre 1989, *Les noces de Pierrette*, toile de 1905, ont atteint, à Paris, 51,6 millions de dollars frais compris, créant ainsi un nouveau record mondial. *Au lapin agile*, de 1905, quant à lui, a obtenu 40,7 millions de dollars frais compris[874].

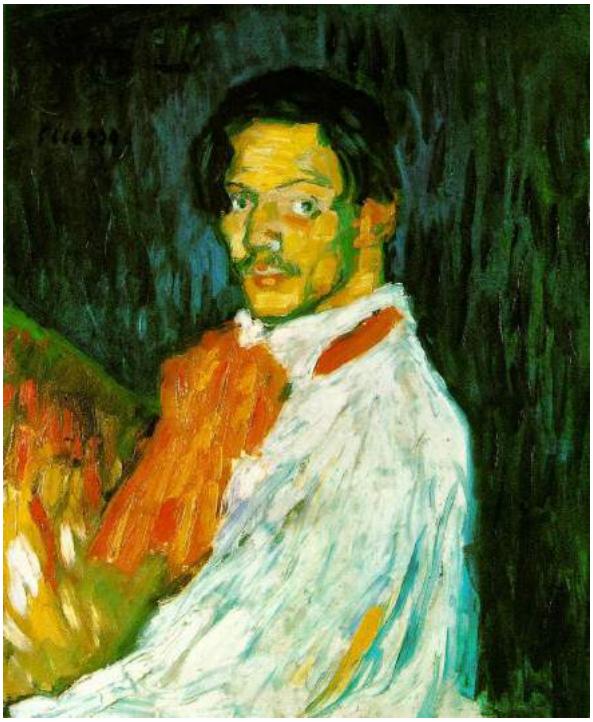

Figure 40 - Pablo Picasso, *Yo*, 1901.

[873] 50,3 x 64,9 cm.
[874] François Duret-Robert, *op.cit.*, p. 10.

Toujours en novembre 1989, *Le Miroir,* un portrait en buste de Marie-Thérèse Walter endormie devant un miroir, exécuté en 1932, s'est vendu pour 26,9 millions de dollars à New York chez Sotheby's, tandis que Christie's obtenait 45,1 millions de dollars de *Nu au fauteuil noir* de la même année. Ces cinq œuvres au-delà de 25 millions de dollars, ainsi qu'au moins autant d'œuvres entre 10 et 25 millions de dollars, avaient été vendues durant le gonflement d'une bulle spéculative due à l'afflux sur le marché d'investisseurs se détournant des marchés boursiers, soit entre 1987 et 1990.

Il aurait pu paraître logique d'en inférer que l'explosion de cette bulle spéculative allait faire retomber les enchères record. Cela aurait été oublier que ces œuvres s'étaient, en réalité, révélées peu sensibles à la spéculation, celle-ci portant, pour l'essentiel, sur des pièces de moindre valeur. Par ailleurs, si la création de la bulle spéculative de 1987 à 1990 a pu être l'élément déclencheur de la hausse vertigineuse des prix record, la poursuite et même l'accélération de celle-ci ne s'est pas démentie depuis lors et ce sans paraître être significativement affectée par les soubresauts du marché.

En 2000, Christie's a vendu à New York, pour 55 millions de dollars, *Femme aux bras croisés*[875] de 1901-1902. La barre des 100 millions de dollars a été franchie le 5 mai 2004 avec 104,1 millions de dollars pour le *Garçon à la pipe* de 1905 vendu à New York par Sotheby's. Le 3 mai 2006, c'est encore Sotheby's, toujours à New York[876], qui a adjugé, pour 95,2 millions de dollars, *Dora Maar au chat* de 1941. D'un point de vue global, alors que les prix des œuvres majeures de l'artiste avaient dépassé les 50 millions de dollars dans la décennie 1990/2000, ceux-ci se mirent à tendre vers les 100 millions de dollars dans la décennie suivante, soit 2000/2010, la barre étant même franchie en 2004 avec *Garçon à la pipe*.

La décennie actuellement en cours, soit 2010/2020, a vu franchir à nouveau, dès 2010, la barre des 100 millions de dollars avec *Nu au plateau de sculpteur* de 1932, adjugé 106,4 millions de dollars à New York par Christie's[877]. Trois ans plus tard, en 2013, c'est le seuil des 150 millions de dollars qui a été franchi avec la vente de gré à gré par Stephen A. Wynn à Steven A. Cohen, pour 155 millions de dollars, de l'œuvre de 1932, *Le*

---

[875] 81 x 58 cm

[876] Qui est très clairement devenue la ville où ces œuvres se vendent le mieux.

[877] Pièce majeure de la collection Frances Lasker Brody, l'œuvre était estimée entre 70 et 90 millions de dollars. Vendue le 10 juin 2015.

Rêve[878]. Il n'aura fallu que deux années de plus pour que, le 11 mai 2015, ce soit la barre des 175 millions qui tombe à son tour avec la vente à New York par Christie's de la *Version O* de la toile *Les femmes d'Alger*[879], de 1955, pour 179,4 millions de dollars[880]. Nul doute que la barre des 200 millions, voire plus, sera franchie avant la fin de la décennie.

Le Rêve et la *Version O* des *Femmes d'Alger* présentent l'intérêt d'avoir changé deux fois de mains en une dizaine d'années. Vendu 155 millions de dollars en 2013[881], *Le Rêve* avait été acquis en 1997 à New York chez Christie's pour 48,4 millions de dollars. Quant à la *Version O* des *Femmes d'Alger* achetée 179,4 millions de dollars en 2015, elle avait été précédemment cédée en 1996 chez Christie's pour 31,9 millions de dollars. L'examen de ces chiffres, sous la réserve de la faiblesse de l'échantillon, semble montrer que, non seulement la valeur des œuvres les plus chères au monde croît, mais encore qu'elle augmente de plus en plus rapidement.

Figure 41 - Pablo Picasso, *Les femmes d'Alger (Version 'O')*, 1955.

Le phénomène est toutefois à relativiser dans la mesure où il ne concerne qu'un nombre limité d'artistes et porte préférentiellement sur des œuvres appartenant à des périodes particulières de la carrière de ceux-ci. Pour Picasso, par exemple, ce sont

---

878 130 x 97 cm.

879 L'œuvre fait partie d'une série de quinze toiles sur le même thème, référencées de A à O, que Pablo Picasso réalisa en hommage à son ami Henri Matisse, décédé en 1954.

880 Sur une estimation de 140 millions de dollars.

881 Elle avait déjà failli se vendre en 2006 pour 139 millions de dollars, mais l'opération avait échoué parce que son propriétaire l'avait accidentellement déchirée.

essentiellement les œuvres de jeunesse, soit celle des périodes bleue et rose[882], ainsi que les œuvres de la maturité de l'artiste, notamment avec l'année 1932[883], qui sont concernées. S'agissant des impressionnistes et de leurs contemporains, devanciers ou suiveurs immédiats, seuls les artistes plus célèbres sont concernés et, au-delà de Vincent van Gogh, rarement pour plus d'une œuvre : Cézanne[884], deux ; Renoir[885], une ; Manet, une[886] ; Monet, une[887] ; Gauguin, une[888].

C'est à la même aune de une ou deux œuvres par personne qu'entrent dans la danse une dizaine d'artistes des dix-neuvième et vingtième siècles : Amadeo Modigliani, deux[889] ; Alberto Giacometti, deux[890] ; Gustav Klimt, deux[891] ; Edvard Munch, une[892]. La même logique s'applique aux artistes du vingtième siècle nés avant 1945 avec toutefois plus de créateurs ayant obtenu des enchères record pour deux à quatre œuvres et non une seule : quatre œuvres[893] pour Andy Warhol ; trois œuvres[894] pour Francis Bacon ; autant[895] pour Willem De Kooning ; deux œuvres[896] pour Mark Rothko ; une œuvre[897]

---

882 Sans doute plus rassurante pour les investisseurs.

883 Avec pas moins de huit œuvres au-delà de 20 millions de dollars : *Nu au collier* (23,7) ; *Le Miroir* (26,9) ; *Nature morte aux tulipes* (28,6) ; *Le repas* (34,7) ; *Femme assise près d'une fenêtre* (43,5) ; *Nu au fauteuil noir* (45,1) ; *Le Rêve* (48,4) ; et *Nu au plateau de sculpteur* (106,5).

884 *Rideau, cruche et compotier* de 1893-1894, vendu 60,5 millions de dollars par Sotheby's New York le 10 mai 1999 ; *Les joueurs de cartes* de 1892-1893, vendu 250 millions de dollars par Georges Embiricos à la famille régnante du Qatar en 2011.

885 Le 16 mai 1990, soit le lendemain de l'adjudication du *Portrait du docteur Gachet* de Vincent van Gogh par Christie's pour 85 millions de dollars, son principal rival, Sotheby's, obtenait, du même enchérisseur, 78 millions de dollars frais compris pour le *Bal du moulin de la Galette* d'Auguste Renoir.

886 *Le printemps*, vendu 65 millions de dollars par Christie's New York en 2014.

887 *Bassin aux nymphéas* de 1919, vendu 80,45 millions de dollars par Christie's à Londres le 24 juin 2008.

888 *Nafea faa ipoipo ? (Quand te maries-tu ?),* de 1892, vendu aux environs de 300 millions de dollars au Qatar en 2015.

889 *Nu assis sur un divan* ou *La belle romaine* de 1917, vendu 68,9 millions de dollars à New York par Sotheby's le 3 novembre 2010 ; *Nu couché*, vendu 170,4 millions de dollars par Christie's le 9 novembre 2015.

890 *L'homme qui marche*, vendu 103,9 millions de dollars à Londres par Sotheby's en 2010 ; *L'homme au doigt*, de 1947, vendu 141,3 millions de dollars en 2015.

891 *Portrait d'Adèle Bloch-Bauer I*, de 1907, vendu de gré à gré 135 millions de dollars le 19 juin 2006 ; *Portrait d'Adèle Bloch-Bauer II,* de 1912, vendu 88 millions de dollars à New York par Christie's le 8 novembre 2006.

892 *Le Cri,* vendu 120 millions de dollars à New York par Sotheby's le 2 mai 2012.

893 *Green, Car Crash* de 1957, vendu à New York par Christie's le 16 mai 2007 pour 71,72 millions de dollars ; *Men in her life* de 1962, vendu en 2010 par la famille Mugrabi (qui possède la plus importante collection en main privée d'œuvres de Warhol) pour 63,36 millions de dollars (sur une estimation de 40 à 50 millions de dollars) ; *Silver, Car Crash (Double Disaster),* vendu en novembre 2013 à New York par Sotheby's pour 105,4 millions de dollars ; *Sixty last suppers* de 1986, vendu le 15 novembre 2017 par Christie's à New York pour 61 millions de dollars.

894 *Etude d'après le portrait du Pape Innocent X par Vélasquez* de 1962, vendu 52,68 millions de dollars, le 15 mai 2007, par Sotherby's à New York ; *Triptych 76,* vendu 86,28 millions de dollars le 14 mai 2008 ; *Trois études de Lucian Freud,* de 1969, vendu 142,4 millions de dollars à New York par Christie's le 13 novembre 2013.

895 *Interchange* de 1951, vendu 300 millions de dollars à Kenneth C. Griffin en février 2015 (l'œuvre avait été précédemment vendue, en novembre 1989, au marchand japonais Shigeki Kamayama, pour 20,68 millions de dollars, soit presque quinze fois moins) ; *Woman III* de 1952-1953 vendu par Larry Gagosian à New York le 16 novembre 2006 pour un prix non révélé, mais compris entre 137 et 159 millions de

pour Jackson Pollock ; une œuvre[898] pour Roy Lichtenstein ; une œuvre[899] pour Barnett Newman ; une œuvre[900] pour Gerhard Richter ; et une œuvre[901] pour Jasper Johns, cette dernière étant, à ce jour, avec 80 millions de dollars, l'œuvre la plus chère pour un artiste vivant.

Figure 42 - Jasper Johns, *False Start*, 1959.

Si l'on fait abstraction du cas[902] de Jean-Michel Basquiat[903], un seul artiste né après 1945, Jeff Koons, est parvenu, à ce jour, à dépasser la barre des 50 millions de dollars. L'artiste a, plus précisément, obtenu 33,8 millions de dollars de *Jim Beam – JB. Turner Train* le 1 mai 2014 et 58,4 millions de dollars du *Balloon Dog Orange* le 12 novembre

---

dollars ; *Police Gazette* de 1955, vendue 63,5 millions de dollars à New York, par Richard Gary à Steven A. Cohen en octobre 2006.

896 *Orange, Red, Yellow*, de 1961, vendu le 8 mai 2012 à New York par Christie's pour 86,9 millions de dollars ; *White Center* de 1950, vendu le 14 mai 2017 à New York par Sotheby's, à la famille régnante du Qatar, pour 72,8 millions de dollars.

897 *N°5* de 1948, vendu en novembre 2006 pour 140 millions de dollars.

898 *Nurse*, vendue en novembre 2015 à New York par Christie's pour 95,37 millions de dollars.

899 *Black Fire I,* vendu en 2014 chez Christie's à New York pour 84,2 millions de dollars.

900 *Domplats Mailand*, vendu 37,5 millions de dollars en mai 2013.

901 *False Start*, de 1959, vendu en octobre 2006 par Richard Gary à New York pour 80 millions de dollars.

902 Car celui-ci, bien que né après 1945, peut voir son travail être rapproché de celui des artistes nés avant cette date, notamment en raison de la brièveté de son existence qui ne lui a pas permis de se réaliser pleinement.

903 *Unteitled* ou *Tête noire sur fond bleu* de 1982 vendu le 18 mai 2017 par Sotheby's à New York pour 110,5 millions de dollars.

2013[904]. De la même façon qu'Andy Warhol avait joué sur la place d'une marque de soupe dans la mémoire collective pour *Campbell Soup*, avec *Jim Beam – J.B Turner Train* Jeff Koons s'approprie l'image de deux pionniers de la production d'alcool, en l'associant, via la locomotive et le choix de l'acier comme matériau, à l'évocation, empreinte de fierté[905], de la construction des chemins de fer et de l'industrialisation du pays. *Balloon dog Orange* renvoie, pour sa part, aux ballons de fêtes foraines confectionnés en un tour de main. L'artiste s'adresse ainsi à l'Amérique des pionniers et des gens simples. C'est sans doute là que réside l'une des principales clefs de l'immédiateté de son succès. Cette réussite pourrait laisser à penser que l'argent mène désormais le monde de l'art, mais cela est-il autre chose qu'une apparence ?

Figure 43 - Jeff Koons, *Balloon Dog (Orange)*, 1994-2000.

Si l'éclat des prix record éblouit le grand public et les commentateurs non spécialisés, la plupart des artistes, tout en souhaitant certes améliorer leurs conditions d'existence, ne manquent pas de se tenir à l'écart des puissances d'argent, voire de critiquer plus ou moins ouvertement la marchandisation de l'art. Cette mise à distance ne date pas d'aujourd'hui. En 1420, à Florence, Masaccio peint a fresque, dans la chapelle Branccaci, *Le paiement du tribut*, soit le miracle dans lequel Jésus ordonne à Saint-Pierre d'éventrer

[904] Vente Christie's à New York.
[905] Sans oublier une touche de nostalgie.

un poisson pour y trouver l'argent destiné à payer le percepteur venu récolter l'impôt. Difficile de dire plus clairement que l'argent n'est pas l'essentiel.

Chantre de la société américaine, Andy Warhol ne pouvait passer à côté de la représentation du dollar. Mais en choisissant d'exposer 200 billets de un dollar[906], ou 80 billets de deux dollars[907], et non pas des liasses de billets verts ou de grosses coupures, il signifie subtilement que l'essentiel n'est pas pour lui dans l'argent ou dans son accumulation. En remplissant de billets de un dollar un buste de femme en résine, *Vénus aux dollars*[908], Arman va plus loin en affirmant clairement la préséance de l'art sur l'argent et en rapprochant les thuriféraires de l'argent des adorateurs du veau d'or incapable de discerner la présence du vrai Dieu, soit l'amour (de l'art).

C'est dans un registre voisin que s'inscrit Orlan à la FIAC de 1970 lorsqu'elle offre, à chaque visiteur le désirant, un baiser contre une pièce de cinq francs. *Le Baiser de l'artiste* déclare aux spectateurs que l'art s'offre à tous ceux qui acceptent de prendre le risque de s'abandonner à l'amour. Gianni Motti[909] participe de cette démarche de révélation du réel : « Qu'il revendique éclipses et tremblements de terre auprès des agences de presse, qu'il entreprenne une marche à pied dans l'accélérateur de particules le plus puissant du monde, qu'il se substitue au délégué indonésien dans une session des Droits de l'Homme à l'ONU ou qu'il propose au gouvernement cubain d'expulser les Etats-Unis de la baie de Guantanamo pour la transformer en centre culturel, l'artiste se réapproprie des réalités qui semblent dépasser le citoyen ordinaire et oppose son absolue liberté à toute forme de suprématie. »[910].

Du 9 avril au 7 juin 2009, il réalise une installation à la ferme du Buisson, *Money Box.* Des billets de un dollar épinglés au plafond de la salle d'exposition par l'une de leurs extrémités représentent le budget de la manifestation. Si l'ensemble évoque le linge que l'on voit flotter en Italie d'une fenêtre à l'autre, suspendu à une corde passant dans deux poulies de manière à coulisser pour l'accrochage et le décrochage, le message est

---

906 *200 one dollars bills,* 1962, sérigraphie sur toile, 233 x 204 cm.
907 80 two dollars bills (front and rear), 1962, sérigraphie sur toile.
908 *Vénus aux dollars,* 1970 polyester, 90,2 x 38,1 x 25,7cm, tirage à 20 exemplaires plus 4 exemplaires hors commerce et 4 épreuves d'artiste, Adagp, Paris 2012.
909 (1958).
910 http://www.lafermedubuisson.com/Gianni-Motti,599.html

clairement de souligner que l'argent, bien qu'accessoire par rapport à la création, est toutefois nécessaire à la mise en place des conditions matérielles de celle-ci.

Figure 44 - Tracey Emin, *I've got it all*, 2000.

De la dénonciation de la même dépendance insatisfaisante de la création à l'argent participe la photographie de 2000 de Tracey Emin, *I've Got It All*[911]. Cet instantané Polaroid élargi[912] montre l'artiste assise sur un sol rouge, jambes écartées, dans une robe Vivienne Westwood décolletée. Elle tente en vain d'empiler des pièces de monnaie anglaises qui semblent jaillir de son intimité. Nommée en 1999 pour le prix Turner avec *My Bed* de 1998, l'artiste, bien que faisant partie des perdants, avait fini par éclipser médiatiquement le vainqueur. Elle y avait gagné la certitude de pouvoir triompher, par la qualité de son travail, d'obstacles en apparence insurmontables. A la lumière de cet éclairage, *I've Got It All* témoigne à la fois de la conscience qu'à l'artiste de la difficulté à gérer la marchandisation de son travail et de la certitude qui l'anime de la capacité de l'art à sortir vainqueur de sa confrontation avec le capitalisme.

Il est même des artistes pour prêter à la financiarisation du monde bien des méfaits. Malachi Farell évoque ainsi une connivence entre politique et terrorisme en créant deux

---

[911] *I've Got It All*, Tracey Emin, Courtesy of White Cube, 2000, 109 x 124 cm.

[912] Qui renvoie à de nombreux thèmes importants qui traversent la pratique artistique d'Emin ; la sexualité, l'intimité, l'honnêteté, l'exposition, la cruauté, la colère refoulée qui accompagne généralement la douleur émotionnelle, *etc.*

automates qui représentent Oussama Ben Laden et Georges W. Bush se faisant, chacun leur tour, l'offrande de quelques pièces de monnaie[913]. Dans le même registre, deux artistes chiliennes, Teresa Aninat[914] et Catalina Swinburn[915], dénoncent les rapports entre fondamentalisme religieux musulman et argent produit du capitalisme sauvage. Une photographie de leur performance montre une jeune femme portant une burka tissée de billets verts[916]. Sur chaque dollar est écrit : « *In god we trust* ». De nombreux artistes ont donc pleinement conscience de la toxicité potentielle de l'argent pour la création artistique.

Une fois acté le constat, que faire de cette information ? Pour les institutions, rien de plus que de souligner le fait, mais pourraient-elles faire autre chose ? C'est, en tout cas, à l'honneur de *La monnaie de Paris* d'avoir, en 2011, organisé une exposition virtuelle, via Internet, intitulée de façon on ne peut plus claire : *Art et Argent, liaisons dangereuses*[917]. Il appartient aux artistes d'aller plus loin. C'est ce qu'à fait, avec modération Josef Beuys, en déclarant : « On oublie le mieux-être de l'être humain et on lui substitue le profit. », ce que souligne avec humour[918] sa sérigraphie *Kunst = Kapital*, de 1980[919]. C'est aussi ce qu'a fait, sans la moindre retenue, Maurizio Cattelan, avec sa sculpture de marbre blanc de 2010, *Love*, un « doigt d'honneur » de onze mètres de hauteur installé devant la bourse de Milan !

---

[913] Malachi Farell, *Bush/Ben Laden*, 2001-2008. Installation électronique. 145 x 50 x 50 cm pour chaque marionnette. Programme de 1 min 30.

[914] Née en 1973.

[915] Née en 1979.

[916] L'œuvre est installée sur un monticule de plaques de granit en guise de socle.

[917] http://expo.monnaiedeparis.fr/content/flux

[918] Par le titre « L'art = capital », qui joue sur le double sens du terme « capital ».

[919] Sérigraphie sur tableau noir, bois, courtesy of the Walker Art Center, Minneapolis, Adagp, Paris, 2012.

2. La force de l'illusion

L'étude des transactions sur le marché de l'art montre que la valeur des œuvres les plus chères du monde augmente de façon importante et qu'elle le fait de plus en plus rapidement. Elle met également en évidence le fait que le phénomène ne concerne que quelques œuvres phares d'artistes de grande notoriété, mais qu'il englobe, de façon plus ou moins importante, toutes les périodes de l'histoire de l'art récente. Il faut ajouter que, si le mécanisme en marche paraît avoir été amorcé par des spéculations hasardeuses et par la recherche par les acheteurs de retombées autre qu'artistique, notamment en termes de publicité pour des entreprises[920], il a clairement acquis son autonomie depuis lors.

Ce faisant, le phénomène, tout en servant de vitrine et de locomotive au marché, paraît s'être déconnecté de la valeur marchande des œuvres concernées rapportées à celle des autres œuvres. En d'autres termes, les différences considérables de valeurs entre ces œuvres record et d'autres œuvres phares ne se justifieraient pas réellement du seul point de vue du marché. Elles s'expliqueraient par la concentration des richesses au niveau planétaire entre les mains de quelques privilégiés[921] rivalisant dans l'étalage de leur puissance et par l'importance actuelle des liquidités, une part non négligeable de celles-ci ayant du mal à se placer sur les marchés d'investissement classiques.

De la même façon que le capitalisme sauvage a entrainé un découplage entre la valeur réelle des entreprises et leur capitalisation boursière, source potentielle de krachs boursiers, la libéralisation incontrôlée du marché de l'art a abouti à cette aberration de l'existence d'enchères qui ne reflètent plus la réalité du marché, mais sont seulement l'expression de l'accroissement des inégalités et de la démesure de l'égo de certains grands capitalistes. Dans cette perspective, rien ne permet aujourd'hui de préjuger du niveau où cette hausse s'arrêtera. Un indice permet toutefois de présumer que les marges de progressions sont encore très importantes.

---

[920] Le président de la compagnie japonaise d'assurance Yasuda, acquéreur des *Tournesols* (l'authenticité du tableau est discutée) de Vincent van Gogh, par exemple, avait annoncé avoir acquis la toile parce qu'elle avait été peinte à une date correspondant à l'année de la création de sa société et avec l'intention de se rembourser d'une partie du prix d'achat en en faisant la pièce centrale d'une exposition payante.

[921] « Les 1 810 milliardaires en dollars de la liste Forbes pour 2016, dont 89% d'hommes, détiennent 6 500 milliards de dollars, soit autant que les 70 % les plus pauvres de l'humanité » ; Une économie au service des 99%, Rapport Oxfam 2017.

Il est à rechercher dans le marché des tableaux anciens[922], qui présentent la particularité d'une emprise forte des musées tendant à la raréfaction des pièces à vendre. Le 10 juillet 2002, *Le massacre des Innocents* de Pierre Paul Rubens avait atteint à Londres chez Sotheby's l'enchère de 78 millions de dollars, correspondant, peu ou prou, à ce que l'on observe pour les tableaux d'aujourd'hui. Le 15 novembre 2017, ce plafond a été pulvérisé lorsque Christie's a vendu à New York, pour 450,3 millions de dollars, le *Salvator Mundi*[923]. De 200 à 450 millions de dollars, la marge de progression demeure considérable !

Figure 45 - Léonard de Vinci, *Salvator Mundi*, vers 1520.

Fait marquant, le phénomène semble en passe de gagner, toutes proportions gardées, de nouveaux territoires. Le marché de la photographie en constitue un bon exemple. Depuis les années 1970, la cote des photographies, ne cesse de croître. C'est en 1971, aux Etats-Unis, que Sotheby's ouvre le tout premier département de photographies au niveau international, mais c'est en 1997, avec la toute première foire « Paris Photo », que ce segment du marché prend réellement son envol. La numérotation des photographies assortie du choix de ne procéder qu'à un nombre limité de tirages génère la rareté

[922] Avant le XVIIIe siècle.
[923] Vers 1500.

source d'inflation. Sans surprise, une première enchère millionnaire est obtenue en 2005 pour *Untitled (Cow Boy)* de 1989 de Richard Prince.

Le 27 octobre 1999, une photographie d'un paysage sétois[924] par Gustave Le Gray, *La Grande Vague*, atteint le prix record de 838 000 dollars chez Sotheby's Londres. Ce tirage albuminé devint ainsi le plus cher du XXème siècle. En février 2006, ce sont deux photographies de Georgia O'keeffe par Alfred Stieglitz, prises en 1919, qui atteignent 1,36 et 1,47 millions de dollars. La première est un nu et la seconde un gros plan des mains du modèle[925]. Onze années plus tard, des artistes contemporains passent régulièrement la barre du million de dollars pour ce médium : Jeff Koons ; Cindy Sherman ; Andreas Gursky ; Richard Prince ; Gilbert & George ; Jeff Wall ; Hiroshi Sugimoto ; Mike Kelley ; Thomas Struth ; Piotr Uklanski[926] ; *etc.*

Figure 46 - Andreas Girsky, *Rhein II*, 1999.

Des plus-values considérables sont aujourd'hui réalisées dans le secteur en quelques années seulement. *Le Panthéon* de Thomas Struth, par exemple, vendu une première fois pour 1,263 millions de dollars chez Sotheby's à Londres le 26 juin 2013, a atteint l'enchère de 1,8 millions de dollars en mai 2015[927], soit 547 000 dollars de gain. *Rhein II*[928], une photographie monumentale du « maître du cadrage », Andréas Gursky, a été adjugée 4,3 millions de dollars le 8 novembre 2011 chez Christie's à New York. L'artiste avait déjà atteint le million de dollars avec trois tirages d'une autre photographie, *99*

[924] Réalisé depuis une plage de la ville de Sète dans l'Hérault en France.
[925] *Hands of Georgia O'Keeffe* et *Georgia O'Keeffe nude* de 1919.
[926] Rapport *Art Price* 2015, p. 41.
[927] *Panthéon, Rome,* éditions 5/10, Sotheby's, New York.
[928] Tirée à 6 exemplaires, cette photographie mesure 185,4 x 363,5 cm, 1999.

cent II Diptychon de 2001, vendus successivement 2,25 millions, 2,48 et 3,35 millions de dollars en 2006 et en 2007.

Cindy Sherman le talonnait avec *Untitled #96,* vendue le 11 mai 2011 pour 3,89 millions de dollars. Le 12 novembre 2014, un nouveau seuil a été franchi lorsque cette dernière artiste a obtenu l'enchère photographique la plus chère de l'année avec un portfolio de 21 tirages argentiques de la série *Untitled Film Still* de 1977, vendu 6,7 millions de dollars chez Christie's à New York. Trois jours plus tôt, le 9 novembre 2014, *Phantom*, une photographie de paysage prise dans le sud-ouest des Etats-Unis par l'artiste australien Peter Lik s'était vendue pour 6,5 millions de dollars.

Figure 47 - Peter Lik, *Phantom*, date inconnue.

Mais c'est toutefois Jeff Koons qui détient le record des enchères photographiques d'artistes nés après 1945, avec un autoportrait titré *The New Jeff Koons,* vendu pour 9,4 millions de dollars frais inclus le 14 mai 2013 chez Sotheby's à New York. L'artiste américain est ainsi parvenu la même année, soit en 2013, a dépassé les 50 millions de dollars pour l'une de ses sculptures avec le *Balloon Dog Orange* et à tendre vers les 10 millions de dollars avec une photographie.

Au final, la marchandisation de l'art semble s'être emballée, tel un cancer qui génère une prolifération incontrôlée de cellules. Elle a suscité l'apparition d'enchères record dont la croissance paraît désormais hors de contrôle[929]. Le phénomène parait de surcroit s'étendre à de nouveaux territoires, tel que, par exemple, la photographie, *etc.* Partout,

[929] Si le phénomène tend à s'étendre, il n'en reste pas moins limité à une fraction infime des œuvres existantes, ce que ne traduit pas correctement la surexposition médiatique dont il fait l'objet.

ou presque, l'argent semble régner en maître. Comme l'absinthe autrefois, le parfum du dollar, nouvelle « fée verte »[930], enivre les enchérisseurs. Tous les acteurs du marché ne se laissent par pour autant gagner par cette ivresse dangereuse, notamment du côté des artistes. Si tous, ou presque, reconnaissent que l'argent est nécessaire à la création[931], certains, comme Tracey Emin ou Gianni Motti, s'en inquiètent. D'autres, comme Maurizio Cattelan, s'en offusquent. Cette indignation est naturelle. C'est, en effet, au meilleur de l'humanité que s'attaque le capitalisme sauvage, telle une tumeur rongeant ce qui fait lien entre les hommes.

Tout espoir de voir advenir un monde meilleur est-il pour autant perdu ? Non, car l'art, par la magie du don, est ouverture à l'autre. C'est ce que murmurent les baisers d'Orlan. C'est ce que proclame la *Vénus aux dollars* d'Arman. Et tous deux, audibles également, nous disent que c'est le travail de l'artiste, et non la vaine agitation de l'agioteur, qui fait sens ! Pourquoi cela n'est-il pas évident pour tous ? Parce que s'exerce le pouvoir du fétiche, ou, plus précisément, celui de la fétichisation de la marchandise que Karl Marx dénonçait déjà il y a presque deux siècles de cela.

L'analyse marxiste postule que la valeur d'une chose appropriable[932] peut être évaluée de trois façons différentes. Elle parle, pour les désigner, de valeur d'usage, de valeur d'échange et de valeur marchande. La valeur d'usage correspond à l'utilité du bien, c'est-à-dire à ce que l'usage de celui-ci procure comme avantages à celui qui s'en sert. La valeur d'échange désigne le type et la quantité de biens autres qu'il est possible d'obtenir en troquant le bien[933]. La valeur marchande se détermine en combinant la valeur d'usage et une notion, le prix, qui est fixé par un équilibre censé s'établir sur le marché entre l'offre et la demande[934].

Cette analyse de la valeur peut être utilement rapprochée de l'étude de la formation de la notion de propriété, qui s'est effectuée en trois étapes. La première a consisté dans le fait, pour un individu, de se réserver, dans l'instant, l'usage d'une chose. La seconde

---

[930] Surnom donné par dérision à l'absinthe.

[931] Ou, tout au moins, un minimum d'argent.

[932] D'un « bien » diraient les juristes.

[933] Elle repose sur la création, par un jeu de comparaisons, d'une échelle de valeurs. Celle-ci peut être fixe ou flottante. L'échelle fixe est celle qui est rattachée à un étalon de valeur (une référence à partir de laquelle on peut évaluer tous les biens), tel que cela était autrefois le cas avec l'or, par exemple, pour la plupart des monnaies. L'échelle flottante n'est rattachée à aucune référence.

[934] Par cette nécessité de recourir au marché, elle témoigne de l'introduction des mécanismes du capitalisme dans la détermination de la valeur.

reposait sur l'idée d'étendre dans le temps cette privatisation de l'usage de la chose, afin de garantir la possibilité future de nouveaux usages exclusifs de celle-ci. La troisième, enfin, est allée beaucoup plus loin. Elle a vu le propriétaire, agissant désormais en maître de la chose et non plus en usager de celle-ci, s'autoriser à transférer à autrui ses prérogatives, voir à détruire la chose.

A la première étape de la constitution de la propriété, c'est-à-dire au fait de se réserver dans l'instant l'usage du bien, correspond la création de la valeur d'usage[935]. La seconde étape de la constitution de la propriété, soit le fait d'étendre dans le temps la privatisation de l'usage de la chose, implique la création de la valeur d'échange[936]. C'est, enfin, à la troisième étape de la création de la propriété, c'est-à-dire à ce moment où le propriétaire s'est senti suffisamment assuré de son pouvoir pour s'autoriser à le transmettre à d'autres avec la chose, ou à en user jusqu'à destruction de ladite chose[937], que répond la création de la valeur marchande, ce qui correspond à l'introduction de mécanismes du capitalisme dans la détermination de la valeur.

Le point est essentiel. Lors de ses deux premières étapes de construction, la propriété ne se situait que dans un rapport de personne à personne, autour de l'usage de la ressource. Le propriétaire entendait se réserver cette utilisation quitte, du même coup, à priver les autres de la possibilité d'user de la ressource. C'est le fait que le rapport en question soit un rapport humain qui a été rétrogradé au second plan lors de la troisième étape de construction de la propriété.

Pour pouvoir prétendre transférer ses droits à autrui, le propriétaire a été obligé de donner corps à l'objet de ces droits, ceux-ci étant attachés à la chose avec laquelle ils se transmettent. Ce faisant, il a substitué à la ressource, qui n'était que la source de l'usage, la chose qui est l'objet donnant substance aux droits. A compter de cet instant, les rapports de personne à personne qui régnaient jusque-là sans partage sur le lien social

---

[935] C'est le fait que cette appropriation s'exerce dans l'instant qui explique que la valeur d'usage soit fluctuante, au gré des besoins du propriétaire. Sans intérêt immédiat sur le pont du navire, un gilet de sauvetage, par exemple, peut dans l'instant devenir vital si son porteur tombe à l'eau.

[936] L'introduction d'une dimension temporelle dans le mécanisme à l'œuvre autorise les comparaisons entre biens nécessaires à la création de l'échelle de valeurs sur laquelle repose la valeur d'échange.

[937] C'est ce qu'expriment les juristes en parlant d'abusus, c'est-à-dire d'usage au-delà de la normale. Né de la normalisation de la possibilité de l'usage excessif de la chose, le capitalisme est, par essence, dans l'excès et le déséquilibre. Incapable de trouver une position de stabilité, il ne peut être que dans une fuite en avant qui génère régulièrement des crises et risque, tôt ou tard, de conduire au désastre.

se sont vu adjoindre les rapports des personnes avec les choses[938]. Des lustres plus tard, ce premier pas dans la réification partielle des rapports sociaux a abouti, sous l'influence du capitalisme, à la fétichisation de la chose.

C'est cette dérive funeste que Marx a décrite dans le chapitre du livre premier du *Capital* consacré à la marchandise[939] : « D'où provient donc le caractère énigmatique du produit du travail, dès qu'il revêt la forme d'une marchandise ? Evidemment de cette forme elle-même. Le caractère d'égalité des travaux humains acquiert la forme de valeur des produits du travail ; la mesure des travaux individuels par leur durée acquiert la forme de la grandeur de valeur des produits du travail ; enfin les rapports des producteurs, dans lesquels s'affirment les caractères sociaux de leurs travaux, acquièrent la forme d'un rapport social des produits du travail. Voilà pourquoi ces produits se convertissent en marchandises, c'est-à-dire en choses qui tombent et ne tombent pas sous les sens, ou choses sociales ». [940]

Et plus loin : « La forme valeur et le rapport de valeur des produits du travail n'ont absolument rien à faire avec leur nature physique. C'est seulement un rapport social déterminé des hommes entre eux qui revêt ici pour eux la forme fantastique d'un rapport des choses entre elles. […] C'est ce qu'on peut nommer le fétichisme attaché aux produits du travail, dès qu'ils se présentent comme des marchandises, fétichisme inséparable de ce mode de production ». [941] Les analyses ontologiques et économistes du marxisme ont choisi de laisser de côté le recours fait par Marx à la notion de

---

[938] « En général, des objets d'utilité ne deviennent des marchandises que parce qu'ils sont les produits de travaux privés exécutés indépendamment les uns des autres. L'ensemble de ces travaux privés forme le travail social. Comme les producteurs n'entrent socialement en contact que par l'échange de leurs produits, ce n'est que dans les limites de cet échange que s'affirment d'abord les caractères sociaux de leurs travaux privés. Ou bien les travaux privés ne se manifestent en réalité comme divisions du travail social que par les rapports que l'échange établit entre les produits du travail et indirectement entre les producteurs. Il en résulte que pour ces derniers les rapports de leurs travaux privés apparaissent ce qu'ils sont, c'est-à-dire non des rapports sociaux immédiats des personnes dans leurs travaux mêmes, mais bien plutôt des rapports sociaux entre les choses » ; Karl Marx, *Le Capital. Critique de l'économie politique*, Livre premier : le développement de la production capitaliste, éditions sociales, 1969, p. 85.

[939] « Marx développe explicitement dans *Le Capital* l'idée que les rapports sociaux entre les hommes deviennent dans le capitalisme des rapports sociaux entre des choses. Les choses apparaissent aux sujets comme si elles disposaient de qualités subjectives » ; Jan Spurk, *Le noyau dur de la théorie sociale de Marx : du fétichisme et de ses conséquences*, in *Que faire, que penser de Marx aujourd'hui ?*, revue du MAUSS 2/2009 (n°34), pp. 209-229.

[940] Karl Marx, *op.cit*, pp. 84-85.

[941] *Ibid*. p. 85.

fétichisme[942], mais cette position, pour majoritaire qu'elle soit, n'est pas partagée par tous.[943]

Le rapprochement entre ces deux pensées prend tout son sens lorsque l'on y intègre la notion d'utilitarisme. La valeur d'usage se définit par l'utilité que la ressource présente dans l'instant pour le propriétaire, tandis que la valeur d'échange se détermine pour partie en fonction de l'utilité que la ressource présente pour les uns et les autres, comparée à celle d'autres ressources. L'existence de l'abusus amène à considérer l'opération, non plus en tant que consommation d'une ressource, mais en tant qu'exercice d'un droit privatif sur la chose. De la combinaison des deux découle l'idée que la valeur de la chose s'apprécie à l'aune de son utilité.

En introduisant dans la détermination de la valeur la prise en considération du prix, le concept de valeur marchande fait appel aux mécanismes du marché pour déterminer la valeur de la chose. C'est l'obtention d'un accord entre l'offre et la demande qui fixe le prix et la répétition de l'opération qui, par le jeu des moyennes, détermine la valeur. Le capitalisme postule que l'obtention de cet accord entre l'offre et la demande correspond à un état d'équilibre. C'est refuser de voir qu'il entre dans l'opération une part d'aléa, offre et demande fluctuante et ne se rencontrant pas nécessairement. C'est l'existence de cet aléa que tend à minimiser le fait de procéder à une moyenne des prix pour déterminer la valeur marchande, celle-ci n'étant autre que le prix moyen calculé sur une certaine période de temps.

Ce lissage du prix sur une période donnée, dans la mesure où il prend en considération la vente de plusieurs choses et non d'une seule, tend à faire de la valeur marchande une abstraction et non plus une caractéristique d'une chose particulière. Ce glissement vers l'abstrait a facilité le fait de figurer par l'objet une réalité autre que celle de celui-ci, par exemple le fait de ne voir au travers de l'œuvre que l'argent que celle-ci permet d'obtenir par sa vente. C'était là ouvrir la voie à l'adoration de l'œuvre en tant que

---

[942] Le fait que Marx lui-même se soit détourné, après 1840, de la notion de fétichisme, ainsi que de celle d'aliénation qui lui est lié, ne prive pas, pour autant, d'intérêt la vision qu'il avait de ces concepts rapportés à l'approche par le biais de la propriété.

[943] On peut se référer à l'Ecole de Francfort et aux auteurs cités par Jan Spurck, soit Lukacs, Korsch, Sohn-Rethel, J.M. Vincent, Artous, Jappe, Postone. « La notion de fétichisme est considérée dans quelques travaux classiques [Lukacs 1922/1978, Korsch 1967] comme noyau dur de la théorie marxienne ; dans d'autres (dans les travaux de l'École de Francfort, par exemple), la référence à cette notion est discrète, mais structurante. On doit également rappeler les analyses de Sohn-Rethel [1973, 1992]. En France, ce sont surtout les travaux de J.M. Vincent [1987, 2001] et plus récemment les travaux d'Artous [2006] et Jappe [2003] ainsi que la publication en français du livre de Postone [2009] qui ont contribué à réactualiser le débat sur le fétichisme ». http://1libertaire.free.fr/JanSpurk03.html

représentant l'argent qu'elle est susceptible de procurer, ce qui est une forme d'idolâtrie. C'est de ce culte que les médias se font les prosélytes zélés lorsqu'ils s'esbaudissent des enchères record[944].

C'est cette mise en scène que critique, Guy Debord, dans *La société du spectacle*[945] : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacle*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. » L'auteur détourne ainsi, la première phrase du *Capital* de Marx « Toute la vie des sociétés modernes est accumulation de marchandise »[946]. Membre de l'international situationniste, Guy Debord, dépeint une société de marchandise où le peuple lui-même est traité, à son tour, comme marchandise. Asservi, il dit oui au spectacle, à l'aliénation et au mensonge, prêt à tout accepter du moment que le monde qui s'offre à son regard scintille. Ainsi présenté, le spectacle « est le cœur de l'irréalisme de la société ».

La réalité est ailleurs. Si l'étincelle créatrice transforme le travail de l'artiste en œuvre d'art sans pour autant que disparaisse sa valeur marchande, cela ne signifie pas pour autant que les deux sont équivalentes. La mise au pinacle de la valeur marchande par la société contemporaine s'explique par le pouvoir du fétiche qui étincelle superficiellement sans éclairer en profondeur. Si le babil médiatique fait briller de mille feux la marchandisation de l'art, son influence pathogène est contrebalancée par la transmutation du geste créateur via le don.

---

[944] Les sommes mises en jeu sont telles qu'elles n'ont guère de sens aux yeux de la plupart des individus. Leur réalité étant de ce fait difficile à appréhender, l'adulation des foules ne peut alors que tendre à se reporter sur l'objet lui-même, ce qui relève du fétichisme.

[945] Guy Debord, *La Société du Spectacle*, publié en 1967, Editions Gallimard, collection Folio Paris, 1992.

[946] *Ibid.,* p.15.

II.2.2. La transmutation du geste créateur *via* le don

La déshumanisation induite par la marchandisation de l'art est contrebalancée par la transmutation du don par le geste créateur. Ancré dans l'inconscient cosmique, l'artiste, tel une alchimiste, dynamise le processus du don en lui insufflant une partie de son énergie vitale ce dont témoigne plusieurs des œuvres d'art, présentées à Venise durant la Biennale d'art contemporain de 2017.

1. L'alchimie entre art et don

Le processus de création artistique est un geste pour soi et un pas vers les autres. Ce rapprochement en apparence antinomique évoque de prime abord la démarche de Janus bâtissant dans le temps un pont complexe entre passé et avenir. A bien y réfléchir, il s'en écarte par son absence de passéisme, la démarche de création étant toute entière tournée vers la vie, c'est-à-dire vers l'avenir. Une image plus exacte en est fournie par un phénomène naturel brésilien : la rencontre des eaux formant l'amazone.

Ce confluent voit les eaux sombres[947] du Rio negro cheminer de concert avec celles de couleur ocre[948] du Rio Solimões pendant plusieurs kilomètres avant de se fondre l'une en l'autre pour former le plus grand fleuve du monde. De la même façon, le geste créateur trace dans la glèbe humaine un sillon achronique, le lit d'un fleuve charriant deux démarches que tout oppose en apparence, soit l'introspection et l'ouverture aux autres, mais qui finissent par se fondre pour n'en former qu'une : l'humanité.

L'essentiel se situe ici dans la tension entre le créateur et l'œuvre analysée d'un point de vue phénoménologique. Celle-ci est vue comme un dépassement, l'artiste produisant quelque chose qui prend vie et lui échappe. C'est ce qu'a cherché à filmer Henri-Georges Clouzot dans *Le mystère Picasso*. Il a tenté de mettre ainsi à nu le mécanisme de la

[947] Chargées de fer et de matière organique.
[948] Chargées de limon et de sable.

création, démarche qui est également celle de *L'art du roman* de Kundera ou du *(Le) Vol du vampire* de Michel Tournier. Mais l'œuvre lui résiste obstinément, refusant de se dévoiler.

Il semble qu'existe, dans la création, une part d'inexplicable ou d'insaisissable, quelque chose qui échappe à la compréhension humaine. Lorsque l'artiste se laisse enthousiasmer au sens platonicien du terme, les muses viennent l'inspirer. C'est cet inconscient cosmique poïétique, au sens de faire et au sens poétique, qui le dépasse et s'avère réfractaire à toute explication purement cartésienne. Pour reprendre François Julien, il semble que l'inconscient immémorial de l'artiste prenne le dessus, comme si celui-ci se dépersonnalisait voire se dés-égotisait, ce qui lui permet de se dépasser.

En s'abandonnant ainsi, l'artiste effectue un saut dans l'inconnu et c'est cette prise de risques, cette manifestation absolue de confiance, qui lui permet de créer. En termes d'introspection, l'artiste, en créant l'œuvre, met en celle-ci une part de lui-même. Cela ne peut se produire que par une tension créative qui se concrétise, *cum crescere*, et permet à l'artiste de sortir de lui-même. C'est cette force créatrice que Nietzsche appelle la volonté de puissance. L'artiste la focalise dans un médium ou une attitude.

L'impact de cette tension ne se limite pas à l'artiste. Une fois crée, l'œuvre stimule, maïeutise, énergétise les personnes qui la regardent. Le spectateur peut alors, à son tour, participer de la création. Au travers de l'art, c'est une étincelle de vie qui passe d'un être humain à un autre. L'art doit être célébré pour cela. C'est ce que nous rappelle le titre de la 57ème édition de la Biennale de Venise 2017, dirigée par la commissaire générale Christine Macel, *Viva arte viva*. Paroles de bon sens qui soulignent le fait que l'art doit être du côté de la vie[949] pour ne pas se laisser happer par la voie mortifère et étriquée des partis-pris idéologiques.

Passeur du vivant, l'artiste crée grâce à l'inconscient collectif. Créateur artificiel, c'est un être cosmique qui projette une part de son être dans l'œuvre. Il traduit ainsi l'ambivalence du *cosmos cosmesthétique* dont l'homme, de par sa perfectibilité infinie, est l'élément le plus artificieux, capable du pire, les passions tristes, comme du meilleur,

[949] Soit l'expression et l'exclamation des passions.

les passions joyeuses. Le don, compris comme volonté de puissance plastique et non de pouvoir, est le véhicule essentiel de ce qu'il fait de mieux.

L'aède Ion, chante ses épopées, pour mieux nous enchanter. Héraut du cosmos, il transmet un message et, par le fait même, maïeutise ceux qui l'écoutent. Passeur, il est le relayeur de tous les passeurs avant lui. Comme les cercles concentriques que provoque sur l'eau la chute d'un corps, chaque œuvre nouvelle étend le champ du message. Elle participe du désir de rayonnement qui se retrouve dans la vision nietzschéenne de la vie comme volonté de puissance qui veut croître.

Cette reconnaissance du spectateur engendre chez l'artiste un plaisir qui nait, plus précisément, d'une part du fait d'être conforté par autrui dans sa démarche, d'autre part du fait de partager avec d'autres une appréciation esthétique. La reconnaissance de l'artiste par les spectateurs, dès lors qu'elle est le fait de groupes humains « autorisés[950] » ou conséquents[951], lui permet de s'insérer dans la société et lui confère au sein de celle-ci un « rang » de choix. Pour l'artiste ainsi promu socialement, cette distinction est source d'accomplissement social.

A l'opposé de cet accomplissement personnel et social fruit de l'introspection de l'artiste, qui est un geste pour soi, le processus de création peut également s'analyser au prisme du don. En mettant à nu une part de sa personnalité par la création, l'artiste procède à un don de soi. En offrant son œuvre au regard des spectateurs, il accomplit un don à autrui. La reconnaissance que les spectateurs accordent à son travail témoigne à la fois du fait que ceux-ci ont reçu son don et du fait qu'ils ont choisi d'effectuer en retour un contre-don. Elle est l'expression du fait que la triade identifiée par Marcel Mauss, soit, donner, recevoir, rendre, est à l'œuvre dans la relation que l'art tisse entre les individus.

Un phénomène en tout point identique s'observe dans la reconnaissance sociale que le groupe confère à l'artiste, celle-ci témoignant de la réception de son don par les spectateurs et se traduisant en termes de contre-don. Ce rapport entre artistes et spectateurs que le processus de création génère n'est pas de l'ordre marchand. Comme le potlatch, il relève fondamentalement de la dimension des rapports humains. Mais, là

---

[950] Composés de personnes considérées par la société comme des arbitres du goût ou des experts en art.

[951] Certains peuvent avoir de très nombreux membres comme en témoigne le fait que certaines expositions attirent des centaines de milliers de visiteurs.

où le potlatch ne fait qu'autoriser la transmission des biens dans une relation agonistique entre individus, là où la kula ne permet que de préserver le lien entre êtres humains en prévenant l'apparition de conflits, le processus de création construit le lien considéré.

Ramenée à l'artiste, cette mise en œuvre du don est un pas vers les autres, initiateur d'un dialogue entre individus que la réception et le contre-don des spectateurs rendent effectif, sans préjudice d'une structuration de la société. La création joue ici le rôle de l'étincelle qui amorce le mécanisme du don au niveau individuel, avant de devenir le feu qui alimente celui-ci jusqu'à le transformer en un brasier qui englobe la collectivité des individus. Elle est l'énergie, le « prana » des hindouistes, source nourricière de l'énergie qui anime le groupe, le « mana » des polynésiens, la force vitale qui anime les sculptures magiques et les objets apotropaïques des cultures animistes[952].

C'est aussi à cette énergie première que renvoie la grâce de l'esthétique de la théologie relevant du mystère de la transsubstantiation telle que la donnent à voir les retables chrétiens[953] ou les dispositifs s(c)ynesthésiques[954] de notre temps. La création de l'œuvre est à la fois un geste pour soi et un pas vers les autres, c'est-à-dire un accomplissement et un don, une plongée en l'être et une ouverture aux autres. De l'ouverture aux autres, c'est-à-dire du registre du don relèvent également la réception de la proposition de l'artiste et la réponse que celle-ci suscite sous forme de contre-don, soit en termes de reconnaissance.

Rapportée à la proposition de Marcel Mauss d'analyser le mécanisme du don comme un enchaînement entre don, réception de celui-ci et contre-don, cette description des phénomènes que suscite la création artistique attire l'attention sur un point. Si aucune différence n'est observable au niveau de la réception et du contre-don, il n'en va pas de même au stade initial de l'opération. A la triade « donner / recevoir / rendre », de Marcel Mauss l'approche artistique propose de substituer le quatuor « créer / donner / recevoir / rendre ».

---

[952] Par exemple, les masques rituels chargés d'énergie par la croyance en un esprit, à l'image de ceux de la fertilité ou de la nature.

[953] Par exemple, le retable de *l'Adoration de l'Agneau Mystique* de Jan van Eyck (1432) exposé dans la cathédrale Saint-Bavon de Gand ; le retable du *Jugement dernier* (1445-1450) de Rogier Van der Weyden commandé par le Chancelier Rolin pour les Hospices de Beaune.

[954] Par exemple, à travers l'installation-performance, *Faust*, de l'allemande Anne Imhof qui a remporté le Lion d'or à la biennale de Venise 2017 ou l'installation architecturale de Xavier Veilhan dans le pavillon français, *etc.*

Mais créer, et il s'agit là d'un point essentiel de l'analyse, dès lors qu'il s'agit d'art, ne consiste pas simplement en un geste pour soi, en une façon de nourrir et d'élever sa personnalité. Il y a dans l'accomplissement qu'est le geste créateur une incarnation d'une partie de la personnalité de l'artiste qui ne peut s'analyser que comme une forme de don de soi. Cela signifie que le geste créateur s'inscrit à la fois dans le registre du don et dans celui de l'enrichissement personnel. Antée dans le cosmos tel un démiurge, l'artiste insuffle l'étincelle vitale au processus de don qui, sans cela, serait statique.

Ce souffle de vie se retrouve dans l'*Ion* de Platon. En aimantant les spectateurs, la pierre de magnésie lie ceux-ci à l'artiste. Animés par ce souffle de vie, tous acceptent de se dépersonnaliser pour recevoir et donner en retour. Pensé sous forme de triade, le mécanisme du don pourrait donner l'impression d'un système fonctionnant en vase clos, ce qui soulèverait l'irritante question de son alpha et de son oméga, tout en encourant la critique de ne permettre aucune progression. Le quatuor qui constitue une expression du mécanisme de la création artistique apparait au contraire comme un système dynamique.

Il fonctionne comme un apport d'énergie qui amorce le mécanisme du don et entretient la réaction qui en découle jusqu'à ce que le contre-don vienne irriguer la personnalité de l'artiste et permettre ainsi la germination de nouveaux gestes créateurs. C'est là que se situe l'essentiel de la rencontre entre l'art et le don. Celui-ci ne réside ni dans la création, ni dans le don. Il est dans l'énergie que génère la rencontre entre les deux et dans les tensions qui en résultent. C'est de l'attention apportée à ces transferts d'énergie dont témoignent diverses œuvres exposées à Venise en 2017.

2. De quelques œuvres présentées à Venise en 2017

Deux créations visibles à Venise en 2017 présentent l'intérêt d'attirer l'attention sur les transferts d'énergie que suscite la rencontre entre l'art et le don : *Morrow return* de l'artiste chinois Tang Nannan présentée à la biennale d'art contemporain et l'exposition *Treasures from the wreck of the unbelievable* du britannique Damien Hirst, invité, en parallèle de la manifestation, par François Pinault.

De l'œuvre de Tang Nannan, le visiteur remarque d'abord une grande citerne à carburant rouillée, dont l'une des extrémités fait face au public. Un mannequin figurant un jeune asiatique, que nombre de visiteurs commencent par prendre pour un spectateur parmi d'autres, se tient debout à quelques dizaines de centimètres de la citerne, à laquelle il fait face. Il semble fixer intensément deux petits cercles de lumière. Un petit film figurant un paysage marin y défile en boucle. De courtes vagues s'y succèdent inlassablement. A y regarder de plus près, c'est un appareil dissimulé dans le corps du mannequin qui projette les deux films sur la citerne, les faisceaux lumineux sortant de ses yeux.

A côté de la citerne gît un petit tas de pierres. Le mannequin, dont les mains sont croisées dans le dos, tient une pierre similaire dans sa main gauche. Aucune explication n'est fournie au spectateur. C'est à celui-ci de donner sens à l'œuvre ou de passer son chemin. Allusion transparente aux excès liés à la consommation de produits pétroliers par les sociétés contemporaines, la citerne, de par la rouille qui la ronge comme une lèpre, se fait allégorie de la destruction par l'homme de son environnement naturel. Les deux vidéogrammes indiquent clairement que la seule chance d'avenir pour l'homme réside dans un retour aux origines, soit plus précisément ici à l'océan, milieu dans lequel est apparue la vie sur terre, et, accessoirement, poumon de Venise.

C'est ce que confirme le seul indice langagier fourni par l'artiste, celui-ci étant le titre de l'œuvre, *Morrow return,* qui indique expressément qu'il n'existera de futur pour l'homme que par un retour en arrière. Le principal intérêt de l'installation réside dans le dispositif imaginé par l'artiste pour convaincre le spectateur de prendre conscience de la nécessité impérieuse d'accepter immédiatement ce bouleversement à venir des modes de vie moderne de la plupart des individus. L'intérêt de la démarche de l'artiste tient plus précisément au fait que celui-ci tire profit, pour arriver à convaincre, du processus de

don que déclenche la création artistique, ce en jouant sur les transferts d'énergie générés par l'opération.

En projetant les vidéogrammes sur la citerne, les yeux du mannequin appellent les spectateurs à prendre conscience, tout à la fois, du fait que la création est le produit d'une réflexion de l'artiste sur lui-même, par l'intériorité du regard et l'expression d'un don de soi, par la projection sur un objet extérieur, ici, la citerne. Mais le mannequin[955] est également dans l'attitude du spectateur, ce au point d'être souvent confondu avec un visiteur. Evocation du créateur par la modalité d'expression du message, le mannequin renvoie au spectateur par l'attention apportée à la réception de ce don.

Figure 48 - Tang Nannan, *Morrow Return*, 2015.

Evanescents et répétitifs, les vidéogrammes frappent par leur vacuité. C'est le signe du fait que l'essentiel du message est, peut-être, dans la relation entre le créateur et le spectateur telle qu'orientée par le choix par l'artiste de l'environnement[956]. Créateur et spectateur sont ici les deux visages d'un être qui se cherche et d'une humanité qui s'offre et s'accepte via le processus de don. Il y a également, dans le petit tas de pierres qui jouxte la citerne et dans la pierre qui en est issue et que le mannequin tient dans sa main

[955] Et ce jeu sur l'ambiguïté des postures est l'une des grandes forces du dispositif de l'artiste.
[956] La citerne et les pierres.

gauche, une invitation de l'artiste au spectateur d'autant plus prégnante qu'elle est muette.

Complémentaire du message délivré par les vidéogrammes, elle est appel au contre-don et rappel de la liberté dont bénéficie celui qui peut l'effectuer. L'artiste invite ici le spectateur, non pas seulement à renoncer à la société de consommation, mais à précipiter la chute de celle-ci[957]. C'est ce qu'indique la référence symbolique à la lapidation et le fait que le mannequin tienne la pierre dans sa main gauche, soit la senestre, main des actions violentes et destructives. Mais la concentration du mannequin et le fait que la main armée soit encore dans son dos, au repos, montrent que le spectateur, fort de son libre arbitre, a également la possibilité de décider de contribuer à la destruction de l'environnement en renonçant à lutter.

L'artiste joue ici sur la tension qui accompagne l'existence du choix offert au visiteur. Elle nait de la confrontation entre la liberté individuelle qui permet à celui qui reçoit d'effectuer ou non un contre-don et la pression qu'exerce sur ses épaules le fait qu'il soit conscient de la nécessité d'agir pour permettre à l'humanité de survivre. C'est en jouant, l'air de rien, sur cette tension que l'artiste fait passer son message. Œuvre d'apparence discrète, *Morrow return,* n'occupe que l'angle d'une pièce. La mesure, toute de sagesse chinoise, dont témoigne la modération de cette empreinte spatiale contraste avec l'extravagante monumentalité de *Treasures from the wreck of the unbelievabel.* L'œuvre de Damien Hirst se déploie en effet sur l'intégralité de deux lieux marquants de Venise : le *Palazzo Grassi* et la *Punta della Dogana.*

Mordant sur la création littéraire, l'œuvre débute par l'évocation quasi caricaturale d'une saga, celle d'un esclave affranchi, Cif Amotan II, devenu fabuleusement riche et ayant usé de sa richesse pour accumuler une fantastique collection d'œuvres d'art, fruit de pillages et de malversations. Elle tourne ensuite au drame lors d'un naufrage qui n'est pas sans rappeler que la richesse de Venise dépendait des caprices de l'océan. Du produit de cette catastrophe est née une aventure des temps modernes : celle de la découverte des œuvres englouties par des archéologues et de leur restitution au public au moyen de leur exposition à la biennale. L'œuvre se fait ici exposition dans l'exposition.

---

[957] Ce qui peut s'expliquer par la dégradation actuelle de l'environnement naturel, situation d'urgence qui appelle à des modifications radicales des comportements humains.

Censé avoir vécu aux Ier et au IIème siècle après Jésus-Christ, Cif Amotan II serait le contemporain d'Epictète[958]. Tous deux esclaves, Cif Amotan II et Epictète ont été affranchis, le premier en récompense pour son habilité de gestionnaire, le second probablement en raison du décès de son maître. Tous deux ont également choisi de se retirer dans la ville de leur choix, le premier à Antioche en Turquie, le second dans la cité de Nicopolis d'Epire[959]. Mais leurs destins diffèrent de façon radicale. Cif Amotan II, qui avait voué sa vie à l'accumulation de richesses, n'en a retiré que ruine et mort, tandis qu'Epictète, qui prônait l'ataraxie[960], a vécu une vieillesse longue et heureuse bien que marquée au sceau de la simplicité matérielle[961]. Comment ne pas voir ici une dénonciation de l'absurdité de la société de consommation, de ce faux fuyant que constitue la recherche de la richesse, cri de révolte qui traverse toute l'œuvre de Damien Hirst ?

Quoi de mieux pour dénoncer l'absurdité d'une quête qui n'a d'autre but que l'accumulation de richesses qu'une Œuvre qui se signale à l'attention des spectateurs par la richesse de ses matériaux[962] et par l'abondance de ses représentations[963] ? Représentations et non-figures d'antan, car c'est en fait de mythes, et non de témoignages du passé, que se compose la cargaison du vaisseau naufragé. Et ces mythes sont de tous âges et de toutes civilisations : antiquité et présent mêlés ; égyptiens, grecs, incas, chinois confondus, *etc.* Le message est ici, non pas l'universalité de certains mythes, mais l'omniprésence des mythes dans les sociétés humaines, chacune d'entre elles générant les siens ou en renouvelant d'anciens.

Enseveli sous un amas de vestiges, le visiteur s'il n'en sort pas noyé ou du moins nauséeux, peut se prendre au jeu et adopter l'une des attitudes attendues, soit une posture de rejet ou d'émerveillement. Dans ce trésor sauvé des eaux se côtoient des figures hétéroclites, tirées aussi bien du répertoire classique que de celui des icônes de la société contemporaine mondialisée : monde enfantin de Disney (Mickey, Dingo ou

---

[958] De 50 à 125 ou 130 après Jésus-Christ.
[959] Soit la cité de la Victoire.
[960] C'est-à-dire la recherche de la paix de l'âme par l'acceptation du destin.
[961] Il vécut frugalement dans une pauvre maison, mais entouré du respect et de l'affection de tous.
[962] Bronze, onyx, lapis-lazuli, *etc.*
[963] Gorgone, cyclope, Mickey-mouse, *etc.*

encore Mowgli et Baloo), univers cinématographique (Elephant man[964], La mouche[965], Les dents de la mer[966]) ou musical (le buste de Pharell Williams, celui de Rihanna), *etc.*

Qu'il s'agisse d'un Bouddha de jade, d'une souris de dessin animé, ou d'une déesse de la destruction (Kali), chaque société possède ses propres icônes. L'essentiel n'est pas pour l'artiste d'en dresser l'inventaire. L'important ne réside pas dans tel ou tel détail de l'œuvre, ni même dans telle ou telle partie de celle-ci. C'est la construction même de l'œuvre, la tension que l'artiste introduit dans son récit et que soulignent des jeux d'emboîtement[967] ou d'oppositions en miroirs[968], qui font ici sens.

Accumulateur plus qu'esthète, Cif Amotan II a thésaurisé et non réuni une collection d'œuvres d'art. Les œuvres faisant partie de la cargaison de son navire ont été achetées et réunies pour leur valeur marchande et non pour la valeur qu'aurait pu conférer à celles-ci leur inclusion dans le processus de don par leur exposition au public. En s'en réservant la beauté, il a mis un terme aux cycles du don amorcés par leurs créateurs. C'est ce qu'éclaire d'une lumière crue, théâtralement[969] et dramatiquement, le naufrage, en enfouissant celles-ci dans la noirceur des profondeurs marines.

---

[964] De David Lynch.

[965] De Cronenberg.

[966] De Steven Spielberg.

[967] Par exemple, le fait que son œuvre soit censée représenter une exposition d'œuvres retrouvées dans les fonds marins, tout en étant elle-même une œuvre exposée à Venise, soit, dans une ville construite sur la mer.

[968] Par exemple la présentation simultanée d'œuvres avant et après restauration.

[969] Il y a dans l'œuvre de Damien Hirst, comme dans la plupart de ses productions, une emphase assumée, une volonté de passer la limite et de s'afficher dans l'excès, à l'opposé de la mesure recherchée par Tang Nannan. C'est là l'un des traits de sa personnalité et l'un des marqueurs de sa manière de créer.

Figure 49 – Damien Hirst, *The severed Head of Medusa*, 2017.

En exhumant les œuvres des eaux et en les exposant, les archéologues imaginaires réactivent le cycle du don de chacune d'entre elles. Ils renouent le fil coupé et retissent avec celui-ci la trame du don qui relie les hommes entre eux. C'est une parabole qu'a écrit et illustré ici Damien Hirst : la parabole de l'utilité sociale. Elle enseigne la stérilité sociale de l'homme d'argent et l'utilité sociale de l'homme qui crée, comme l'artiste, ou qui recrée, tel l'archéologue. Le sérieux du message sous-jacent n'enlève rien au fait que l'œuvre soit *cosa mentale*, c'est-à-dire incarnation d'une pensée. C'est un *Gai savoir*, auquel il ne faut pas dénier une part d'humour, d'humeur rieuse qui se manifeste dans le vivant et dans l'art. En retour, l'artiste reçoit un contre-don qui découle de la puissance jubilatoire des œuvres d'art. Ce contre-don transmute son travail en créant au sein de celui-ci la possibilité d'apparition de nouvelles œuvres.

Cette tension joyeuse entre art et don n'est qu'un maillon de la grande chaîne de la vie qui témoigne de l'exubérance de celle-ci, mélange de force et de grâce. C'est la force qu'exprime la *terribillità* du *Moïse* et des *Esclaves* du maître Michel-Ange. C'est la grâce qu'irradie les madones de Raphael comme l'écrivit Giorgio Vasari : « On vit clairement dans la personne, non moins excellente que gracieuse, de Raphaël à quel point le Ciel peut parfois se montrer généreux et bienveillant, en mettant – ou pour mieux dire – en déposant et accumulant en un seul individu les richesses infinies ou les trésors de ses

innombrables grâces, qui sont de rares dons qu'il ne distribue cependant que de temps à autre, et encore à des personnes différentes. »[970]

Damien Hirst entrechoque de son large geste de semeur d'or les mythes et les époques de l'histoire de l'art. Il ensemence ainsi celles et ceux qui regardent à l'analogue de la douce bonté que répandent autour d'elle les madones des peintres inspirés. Il insuffle la vie dans le produit de son travail et en fait l'offrande au spectateur. Ce souffle de vie se fortifie de l'énergie qu'irradie la part d'humanité déposée en l'œuvre. Au-delà de l'art, sans cesse renouvelé et recommencé, d'*Ainsi parlait Zarathoustra*[971], se réchauffe en l'homme l'humanité[972].

C'est ainsi que l'artiste se fait transmetteur par le biais de son œuvre qui parvient à objectiver l'inconscient créatif. A la douce chaleur, du feu se délient les membres et les langues. Au spectacle, toujours changeant, de la danse des flammes s'éveille la délicatesse du goût que Hume appelait de ses vœux, et l'appétence pour l'autre, empreinte de cette générosité que prônait Descartes. Touché au cœur, l'esthète peut alors s'abandonner à l'extase du contre-don.

L'être humain se pense par rapport aux autres et trouve sa place au sein du groupe grâce à une tension relationnelle qui se manifeste au travers de la relation alchimique qui s'établit entre art et don. Les deux ont en commun d'être des manifestations de la tension relationnelle qui structure les individus et cimente les groupes humains. Tout en étant nécessaires l'un à l'autre, ils ne sont pas porteurs des mêmes apports. En projetant une partie de son être dans l'œuvre par le geste créateur, l'artiste s'ancre dans un inconscient cosmique et dynamise ainsi le processus de don en lui insufflant l'étincelle vitale. Il reçoit en retour la puissance jubilatoire des œuvres d'art, si chère à Daniel Arasse, qui transmute son travail par la création de multiples rhizomes. C'est ce dont témoignent plusieurs des œuvres d'art présentées à Venise en 2017.

---

970 Giorgio Vasari, *Vies des artistes, (Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes)*, Les Cahiers Rouges, Grasset, Paris, 2007, pp. 220-254.

971 Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, (1891), Folio essais, Gallimard, Italie, 2012.

972 La même dynamique se retrouvant dans l'œuvre de Damien Hirst, dans les pratiques collectives, du net art aux offrandes du street art, dans l'esthétique générale de Roger Caillois, dans l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud, *etc.*

Mais de quelle utilité est-il ici question ? Pour les tenants de l'utilitarisme, qui se placent dans la perspective d'une analyse sociale, l'utilité ne peut être que celle de la satisfaction des besoins de la société, doublée de celle des besoins vitaux des individus. C'est là omettre sciemment le fait que l'utilité puisse résider, au-delà du bon accomplissement des fonctions animales de l'homme, dans la satisfaction de besoins autres. Passée au filtre réducteur de la fonctionnalité, l'œuvre d'art ne peut être vue que comme inutile, ou rabaissée au rang d'objet de décoration propre à satisfaire seulement des besoins accessoires.

Le système marchand mis en place par le capitalisme peine de ce fait à prendre en compte l'œuvre d'art, car celle-ci n'a pas d'utilité fonctionnelle, ce qui rend difficile la détermination de sa valeur et ce qu'elle qu'en soit la déclinaison, qu'il s'agisse de la valeur d'usage, de la valeur d'échange, ou de la valeur marchande. L'œuvre d'art est, fondamentalement, étrangère à la logique utilitariste du marché. Sa valeur s'apprécie à l'aune du désir et non à celle de l'utilité.

II.2.3. Vers une valeur volitive

En rabaissant l'œuvre d'art au rang de simple objet de convoitise mercantile, le capitalisme tente de l'enchainer au monde terrestre des passions humaines les plus viles. Il la rapproche ainsi du fétiche qui réifie la croyance de certains hommes en un pouvoir d'origine « divine ». Cette convergence n'a pas manqué d'attirer l'attention, mais son étude montre que, si proximité il y a, celle-ci est plus dans l'analogie entre procédés à l'œuvre que dans le partage d'une même essence. La valeur de l'art est ailleurs. Elle tient au passage d'un élan vital entre êtres humains auquel s'oppose irréductiblement le mercantilisme. Par la marchandisation de l'art, le capitalisme s'emploie, en effet, à dilapider la richesse humaine que produit la dynamisation du processus de don par l'élan vital que l'artiste y insuffle. Pour préoccupant qu'il soit eu égard à son importance quantitative et à sa médiatisation extrême, ce processus d'aridification est voué à l'échec. Il se heurte à l'irréductibilité de l'art qui tient au fait que celui-ci, au-delà du pouvoir illusoire du fétiche, repose sur la contagion de la croyance, ce qui s'explique par la singularité de l'œuvre.

1. Le pouvoir illusoire du fétiche

Si l'origine du fétichisme se perd dans la nuit des temps, il a fallu attendre le XVIIIème siècle pour que Charles de Brosses forge le mot et propose le concept à l'attention des philosophes et autres penseurs. Si les faiblesses de la notion, et notamment sa subjectivité relevée par Hegel, ont conduit Marcel Mauss et Claude Lévi-Strauss à ne lui concéder qu'un rôle secondaire, Auguste Comte et Edward B. Tylor ont tenté de l'intégrer dans une approche plus générale censée lui conférer du sens.

C'est en l'appliquant à son objet d'étude que Freud s'est approprié le concept pour en faire un outil de caractérisation d'une forme de perversion. Allant plus loin, c'est en le dotant d'une charge négative que Marx et Nietzsche l'ont mi au service d'une critique de la marchandisation pour le premier, d'une dénonciation des illusions de la raison pour le second. Notion aux mille et une facettes, le fétichisme parle également à qui étudie le

processus de création artistique, avec lequel il présente des analogies fonctionnelles évidentes. Il n'est donc pas excessif de relever qu'art et fétichisme présentent des éléments communs. Mais la question qui se pose est de savoir à quel point ? Ou, plutôt, de se demander si le fétichisme constitue un instrument efficace pour mettre en évidence ce qui fait, *in fine*, la valeur de l'art ?

Dans la mesure où l'analogie entre fétichisme et processus de création artistique est d'ordre fonctionnelle, il semble nécessaire d'aller plus loin. L'approche sous l'angle du fétichisme met en lumière la façon dont fonctionne le mécanisme de la création artistique. Elle répond à la question du « comment », mais reste muette sur celle du « pourquoi ». Pour aller plus loin, il faut interroger, l'existence de l'œuvre et, corrélativement, le fait que celle-ci est source de croyance.

Si l'on met à part l'épineuse question de la signification de l'art pariétal[973], les créations préhistoriques qui nous sont parvenues sont, bien souvent, des objets, sinon de culte, du moins d'adoration[974]. C'est Charles de Brosses[975] qui, le premier, essaya de distinguer entre les religions ayant produit ces œuvres d'art en isolant l'idolâtrie[976], la zoolâtrie[977] et le fétichisme[978], c'est-à-dire la vénération de l'objet même[979]. Auteur d'une Histoire des navigations aux terres australes[980] publiée en 1756, Charles de Brosses soumit au public quatre années plus tard, en 1760, un ouvrage ayant pour titre : Du culte des dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Egypte avec la religion actuelle de *Négritie*[981].

En s'inspirant du latin *facticius*[982], qui a le sens de « fait de main d'homme », les portugais avaient créé le terme de *feitiço*, qui renvoie à l'idée d'artifice, mais aussi à celle de sortilège[983]. Charles de Brosses en fit en français le « fétiche », soit, au sens premier, un objet manufacturé porteur d'une charge magique justifiant son adoration, celle-ci

---

973 Michel Lorblanchet, *L'origine de l'art*, Diogène, (n°214), 2006, /2, pp. 116-131.
974 Tout au moins les figurations humaines, Vénus ou autres.
975 1709-1777.
976 L'idole étant la représentation d'un être ou d'une idée.
977 Culte des animaux.
978 Le mot fétiche est une invention de cet auteur.
979 Ce qui suppose une confusion entre le « représentant » et le « représenté ».
980 Soit une compilation de tous les récits de voyages dans les mers du Sud connus.
981 L'emploi de ce terme serait aujourd'hui péjoratif. L'auteur, soumis aux préjugés du temps, l'employait pour désigner indistinctement l'ensemble de l'Afrique subsaharienne.
982 Qui a donné factice en français.
983 Ce qui explique qu'un *feiticeiro* soit un sorcier.

relevant du fétichisme. La définition est des plus vastes. Elle est susceptible d'inclure tous les objets faits de main d'homme, ce qui, dans une acception large, peut englober aussi bien les objets entièrement manufacturés que des productions de la nature modifiées par l'homme, y compris sommairement.

Un simple galet ramassé sur la plage[984] et balafré d'une encoche intentionnellement réalisée, ou une dent volontairement percée d'un trou de suspension, par exemple, rentrent dans la catégorie des productions de l'homme au sens d'objets portant la trace d'une intervention humaine intentionnelle. L'élément discriminant du fétiche est à rechercher ailleurs que dans l'objet. Il tient dans la charge magique que lui attribue celui qui croit en son pouvoir. C'est ce que l'homme projette sur l'objet, et non l'objet lui-même, qui fait le fétiche. Mais la force du fétiche réside dans le fait que son adorateur ne le voit pas comme un objet qu'il dote fictivement de pouvoir. Celui-ci croit en un pouvoir du fétiche et la force de cette croyance est telle, comme l'a observé Robert K. Merton à propos des mécanismes boursiers, que sa diffusion au sein d'une communauté est capable d'en faire une « prophétie autoréalisatrice[985] ».

Le fétiche est donc un objet que son adorateur croit doté de pouvoir et auquel la diffusion de cette croyance au sein d'un groupe peut conférer une forme de pouvoir sur celui-ci. Création d'une œuvre d'art et adoration d'un fétiche peuvent être mis en parallèle. Dans l'acte de création artistique, l'artiste insuffle en l'œuvre une part de la vie qui l'anime. Lors de la fétichisation, l'adorateur projette sur l'objet une croyance qui est une part de lui-même. En diffusant son œuvre, l'artiste effectue un don à autrui, source potentielle de contre-don. En faisant connaître sa croyance en le pouvoir du fétiche, l'adorateur apporte à sa communauté une information susceptible de déclencher la réalisation de l'événement espéré ou redouté. Là où l'artiste vivifie le mécanisme du don, le féticheur confère du pouvoir au fétiche. A l'humanisme du don répond la crédulité qui engendre le pouvoir : don contre pouvoir ; humanisme *versus* crédulité.

La faiblesse du concept de fétiche tient dans le fait qu'il est subjectif par nature. C'est ce que relève Hegel dans sa *Leçon sur la philosophie de l'histoire* de 1831 lorsqu'il fait observer que la chose fétichisée n'est adorée que parce que celui qui en fait un fétiche en

---

[984] Dans la vente du mobilier de l'appartement d'André Breton, figuraient de simples galets qu'il avait ramassés sur les plages.

[985] Mécanisme qui fait que la diffusion d'une croyance portant sur l'avenir contribue à faire advenir l'événement attendu.

décide ainsi, sans que ledit objet présente intrinsèquement une quelconque qualité qui puisse lui assurer un tel statut aux yeux des tiers, ce qui en fait un concept purement subjectif : « Un tel fétiche n'a donc ni autonomie religieuse, ni autonomie artistique ; c'est uniquement une créature qui exprime la volonté du créateur et qui demeure toujours entre ses mains ».

Considérant que cette subjectivité intrinsèque au fétichisme privait en grande partie la notion d'intérêt, Marcel Mauss, puis Claude Lévi-Strauss n'ont accordé qu'une importance secondaire à la notion de fétiche. Auguste Comte a, pour sa part, avancé l'idée que le fétichisme pourrait être la première forme de religion[986], mais cette proposition n'a pas résisté à l'examen des preuves archéologiques. Edward B. Tylor[987], quant à lui, a proposé de relativiser le terme fétichisme en en faisant une forme d'animisme[988]. En tentant de voir le fétichisme comme prenant place dans un ensemble plus vaste, Comte et Tylor n'avaient pour but que de tenter de préciser la notion pour la rendre plus efficiente.

Sigmund Freud, qui use plus volontiers du concept de totem[989], a détourné le terme de « fétiche » pour l'adapter à son objet d'étude. Dans *Trois essais* de 1905-1910, puis dans *Fétichisme* de 1927, il l'a transposé dans le domaine sexuel en désignant par celui-ci le contact physique, voire simplement visuel, avec un objet[990] ou une partie du corps humain[991] qui déclenche une excitation d'ordre sexuel, comportement qu'il range dans la catégorie des perversions sexuelles. C'est à une tout autre logique que renvoie l'utilisation du concept par Marx et par Nietzsche. Tous deux cherchent à justifier une hypothèse qu'ils ont élaboré et comptent sur une appréhension critique du fétichisme pour y contribuer.

---

986 Auguste Comte avait émis l'idée que la croyance religieuse était passée par trois états successifs : l'état théologique correspondant au fétichisme ; l'état métaphysique renvoyant au polythéisme ; et l'état positif (dit encore scientifique) allant de pair avec le monothéisme.

987 « Il m'a semblé qu'il valait mieux employer le terme animisme pour désigner la doctrine des esprits en général et restreindre la signification du terme fétichisme à la partie de cette grande doctrine qui lui appartient tout particulièrement, c'est-à-dire de s'en servir pour désigner la doctrine des esprits incarnés dans certains objets matériels, des esprits attachés à ces objets, ou des esprits exerçant une influence par l'entremise de ces objets » ; ASSOUM Paul-Laurent, *Le fétichisme*, collection Que sais-je ?, troisième édition mise à jour, Paris, 1994.

988 Tylor entend réserver le terme fétichisme à l'hypothèse dans laquelle l'adorateur est persuadé qu'un esprit s'est incarné dans un objet, ou use d'un objet pour parvenir à ses fins, étant entendu que cet esprit doit être doté d'une conscience propre et du pouvoir d'agir sur le plan terrestre. Il veut ainsi le distinguer de la « doctrine des esprits », dont il est une composante. Cette notion plus générale renvoie à toutes les formes de pouvoir reconnues aux esprits.

989 Qui renvoie, non pas à l'adoration personnelle d'un objet, animal ou autre, mais à la vénération par le groupe d'une catégorie d'objets, animaux ou autres.

990 Fétichisme des talons aiguille par exemple.

991 Fétichisme des pieds par exemple.

Marx a à cœur de démontrer que la valeur que la marchandisation confère aux choses n'est qu'illusion. En la qualifiant de fétichisation, il entend prouver qu'elle ne repose que sur une croyance fragile, susceptible de s'écrouler à tout moment, comme s'effondra, par exemple, le « commerce du vent » portant sur les oignons de tulipe lors de la crise de la « tulipomanie » au dix-septième siècle. Le fétiche est ici artifice au sens de « coupé du réel » et non pas « fait de main d'homme ». Nuisible aux travailleurs, il est aussi maléfice, comme l'était, à l'origine, le « *feitiço* ».

Nietzsche s'est également assigné une mission : celle de détruire les illusions de la raison. Il s'y emploie en dénonçant une fétichisation générale des choses par la tentation à laquelle cède fréquemment l'être humain de chercher à expliquer tout événement par la volonté, fut-ce « celle » d'une chose : « Nous voyons partout des actions et des choses agissantes : nous croyons à la volonté comme cause en général : nous croyons au « moi », au moi en tant qu'être, au moi en tant que substance, et nous projetons nos croyances, la substance du moi sur toutes ces choses – par là nous créons la conception de « chose. » »[992].

Cette illusion animiste est celle que dénonçait déjà Charles-François Dupuis, mais ce en y voyant la source des religions primitives[993]. C'est également, selon Claude Lévi Strauss, la source dont découle la pensée magique[994]. Ce n'est pas dans ces utilisations, critiques ou non, au service de thèses variées, que se révèle le lien entre fétichisme et art. Celui-ci est affaire de processus et non d'emploi de la notion. C'est, plus précisément, en prenant le fétiche en son sens de réceptacle d'une croyance en son pouvoir que lui donnait Charles de Brosses que le processus de fétichisation révèle sa proximité avec le processus de création artistique.

---

[992] Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, 1888, « La « raison » dans la philosophie », § 5, Denoël-Gonthier, 1976, p. 31.

[993] Critiquant le fait de croire, Charles-François Dupuis écrivait, dès la fin du dix-huitième siècle que les raisons de l'apparition de croyances religieuses étaient à rechercher dans le spectacle de la nature, et notamment des astres, l'homme ayant cédé à la tentation d'adorer ce qu'il ne comprenait pas et qui l'impressionnait vivement : « L'idée la plus simple, la plus naturelle, et la première qui a dû se présenter aux hommes, lorsqu'ils ont commencé à raisonner sur les causes des effets produits ici-bas, et dont ils font partie, a été de les placer dans la Nature même et dans ses agents les plus apparents, dont l'activité se manifestait à leurs yeux. Ayant rendu l'idée de cause éternelle et supérieure à eux par le nom Dieu, c'est donc dans la Nature et ses parties qu'ils ont vu leurs Dieux, et ils n'en ont pas dû voir d'autres, jusqu'à ce que l'esprit, par ses abstractions, s'en fût créé de nouveaux sous le nom de Dieux invisibles et intellectuels » ; Dupuis C.-F., *Origine de tous les cultes ou religion universelle*, livre I, chapitre III, 1794.

[994] Claude Lévi Strauss a montré que la magie était un système de croyance qui résultait de l'écart entre un esprit humain cherchant toujours des significations et un monde ne signifiant jamais assez, la pensée humaine disposant « toujours de trop de significations pour la quantité d'objets auxquels elle peut accrocher celle-ci ». Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, 1958, réédition. Pocket, 1997, p. 211.

Si un fétiche peut être une œuvre d'art, fétiche et œuvre d'art ne sont pas synonymes pour autant. Le lien entre les deux est ici affaire de mécanismes à l'œuvre et non de choses. Le geste créateur et la manifestation de la croyance participent tous deux de la communication de l'être humain avec ses semblables et ce suivant des modalités voisines. Il y a dans le processus de fétichisation un apport de l'être humain à la chose générateur d'une tension qui présente des analogies avec celle que crée l'artiste en insufflant dans l'œuvre une part de son élan vital. C'est ce qu'avait déjà perçu Auguste Comte lorsqu'il supposait dans le fétichisme une « vie… presque toujours plus énergique » qui constitue « le gain de l'opération »[995]. Voilà pourquoi art et fétichisme ont partie liées.

Cette analogie fonctionnelle peut nous permettre de comprendre plus facilement, à partir de l'exemple de la fétichisation, comment s'enchainent les différentes étapes du processus de création artistique. Elle ne nous renseigne pas pour autant sur ce qui anime celui-ci. Il existe, en réalité, une différence essentielle entre le mécanisme de fétichisation et le processus de création artistique. Le mécanisme de fétichisation est un système fermé qui fonctionne en boucle, ce qui le rend stérile et qui démontre l'inanité de la marchandisation qui en est l'illustration la plus nette. Le fétichiste anime le fétiche par la croyance qu'il déverse sur celui-ci et c'est cette croyance qui, en lui revenant, assure le pouvoir du fétiche. De la même façon, le marché fabrique la valeur marchande de la chose sous forme de cote et c'est cette cote qui, en lui revenant, lui sert à justifier les prix qu'ils affichent.

A l'opposé de ce mécanisme stérilisant, le processus de création artistique est un système ouvert aux autres, ce qui assure sa fertilité. L'artiste insuffle en l'œuvre un élan vital que celle-ci transmet aux spectateurs par le jeu du don. Il déclenche ainsi une réponse en termes de croyances, qui revient à l'artiste sous forme de confiance, *via* le contre don. A l'élan créateur que l'artiste offre aux spectateurs répond la confiance que ceux-ci lui accordent en raison du fait qu'ils croient en lui. C'est sur le terreau fertile de cette confiance que germent de nouveaux élans créateurs.

---

[995] Paul-Laurent Assoum, *Le fétichisme*, collection Que sais-je ?, troisième édition mise à jour, Paris, 1994.

Le fétiche n'est qu'un miroir grossier qui renvoie au féticheur une image déformée de la croyance que celui-ci avait mis en lui. Il déclenche, ainsi l'angoisse et non-plus la confiance. Au contraire, l'œuvre d'art est le réceptacle de la croyance de l'artiste (don) et la source de la croyance, ou des croyances, des spectateurs (contre-don). Elle suscite la croyance, tissant ainsi le fil de la confiance qui relie les êtres humains entre eux.

Stérilisante est la marchandisation, fruit d'un capitalisme mortifère. Non pas voué à la destruction de la vie, car sans dessein, mais obstacle à toute trace de vie, à tout acte qui soit une manifestation positive de volonté créatrice. C'est contre son inertie que se bat l'artiste passeur de vie, nécessaire est de lui venir en aide.

b. L'insaisissable légèreté de l'œuvre.

Inlassablement, rafale après rafale, prix record après prix record, le vent de la marchandisation souffle sur la plaine humaine qu'il tente de dessécher. Mais rien n'y fait. Tandis que le geste créateur laisse couler en l'œuvre l'élan vital de l'artiste, la croyance que génère celle-ci bouillonne d'une vie foisonnante d'images changeantes que rien ne saurait contenir.

Au bouillonnement d'images changeantes que déclenche le geste créateur, répond le lever d'une aurore nouvelle que pressentait Nietzsche : « De fait, nous autres philosophes, « libres esprits », apprenant que « l'ancien Dieu est mort », nous nous sentons illuminés comme par une nouvelle aurore » [996]. Les deux notions ne sont pas similaires, mais convergentes. Il en résulte que le monde est énergie et qu'il se compose de forces actives et réactives. Nietzsche a compris, en analysant la culture occidentale, que celle-ci s'est bâtie sur une primauté donnée aux forces réactives sur les forces actives[997].

Ce nihilisme qui s'enracine dans le rejet, voire la détestation, du réel, a trouvé sa fin dans le fait que la politique, forte d'un effort d'émancipation plurimillénaire, est finalement

[996] Nietzche, *Le Gai savoir*, Livre V, § 343, GF Flammarion, Nouvelle édition, Paris, 1997, p. 283-284.
[997] Ce dont témoigne, de façon particulièrement nette, le christianisme, religion qui postule la nécessité pour l'homme de se racheter d'une faute originelle.

parvenue à cantonner la religion à la sphère privée. Cette « mort sociale de Dieu » n'implique pas que l'espace laissé vacant par la déroute des forces réactives soit automatiquement occupé par les forces actives. Il n'existe pas, comme le postulerait une vision manichéenne[998] du monde, et notamment celle qui a prévalu en Europe pendant des siècles[999], d'affrontement général entre forces positives (le Bien) et forces négatives (le Mal). Forces actives et réactives peuvent s'opposer localement et ponctuellement[1000], mais aussi coexister, voire s'appuyer l'une sur l'autre.

L'effondrement des valeurs de la culture occidentale associées à la primauté des forces réactives ne pouvait initialement laisser place qu'au vide. Pour que les forces actives se déploient dans cet espace qui s'ouvrait à elles, il était nécessaire que se produise un déclic. Le dieu fait à l'image de l'homme[1001] étant tombé, ne restait debout que l'homme. Désormais, il ne tenait qu'à lui de devenir autonome, *auto-nomos*, c'est-à-dire de s'affirmer en tant que celui qui dicte ses propres lois. Pour y parvenir, c'était à lui de prendre ses responsabilités et de tirer le meilleur profit possible de sa liberté retrouvée en faisant jouer le ressort qui enclencherait le jeu des forces actives se trouvant en lui. C'est ce qu'ont fait certains artistes d'art contemporain.

C'est ce qu'expriment, les œuvres de Vincent Gicquel, le seul artiste français à avoir été acheté, en 2017, par le collectionneur François Pinault. Ses tableaux nous rappellent que, le genre humain, dans ses aspérités, des plus délicates au plus animales, dans ses vices et

---

998 Du latin *« manichaeus »,* qui renvoie au Manichéisme, religion des sectateurs de Mani. Née en Iran au III siècle après Jésus-Christ, la religion manichéenne s'est rapidement répandue en Orient et en Occident, où elle a été combattue par les chrétiens, notamment par Saint-Thomas d'Aquin (1224 ou 1225/1274), comme constituant une hérésie, avant de disparaître, au moins sous sa forme originelle, durant le Moyen-âge. La théologie manichéenne oppose, dans une guerre primordiale, le royaume de la *Lumière* à celui des *Ténèbres.* Cette simplicité a été critiquée à un point tel que le terme manichéen a fini par entrer dans le vocabulaire courant pour désigner une simplification abusive ou un schématisme excessif.

999 « La vision manichéenne du monde a été une tentation constante pour l'esprit européen… Même dans les dogmes de l'Église romaine, on peut trouver le résidu de cette théologie "dualiste" (…) La doctrine catholique affirme l'éternité de l'Enfer et le sort irréversible des anges déchus, qui impliquent que certaines parties du Mal, voire des très grandes parties, sont indestructibles, incurables et irrachetables, et que l'univers sera toujours divisé entre deux royaumes moralement opposés l'un à l'autre… Même le judaïsme, la religion d'un seul Dieu par excellence, le modèle de la pensée monothéiste, n'est pas tout à fait libre de cette tentation. Gershom Sholem, le grand savant spécialiste de l'histoire des Kabbala et de la mystique juive, nous dit que le livre de Zohar présente souvent le Mal comme une réalité positive et non pas comme une privation » ; Kolakovski L., *La métaphysique et l'expérience du Mal. Leibnitz et Job*, Commentaire, été 2006, volume 29, n° 114, 301-306, p. 303.

1000 Comme l'exprime les vedas, soit probablement, les plus anciens écrits religieux subsistants, ce qui n'est pas nécessairement une coïncidence, les religions et l'art ayant eu primitivement partie liée.

1001 A propos du récit biblique, relatant la création de l'homme à l'image de Dieu, Saint-Irénée écrit que sa véracité « a pu être vérifiée lorsque le Verbe de Dieu est devenu homme, se rendant lui-même semblable à l'homme et l'homme à lui-même, afin que, par sa ressemblance avec le Fils, l'homme devînt précieux aux yeux du Père. » ; Irénée de Lyon, *Contre les hérésies*, Editions du Cerf, Paris, p.102. Pour Irénée de Lyon, si des auteurs antiques affirmaient que l'homme avait été fait à l'image de Dieu, il n'en existait aucune preuve visible. Cela a changé avec l'incarnation du verbe au travers de la naissance de Jésus-Christ. Par son Incarnation, le Christ a conféré à l'image son sens ontologique et restauré celle de l'homme. Médiateur suprême, il réunit en sa personne l'humain et le divin séparé par la chute.

ses vertus, dans ses forces et ses faiblesses, ne peut être autre que ce qu'il est, mais qu'il porte en lui un souffle vital. Il est possible d'y croiser, tour à tour, un personnage à l'air «débile»[1002], des fous, des ravis, des béats, des hilares, mais tous tellement heureux d'être en vie. *Ecce homo !*

Ses personnages n'ont rien à envier au monde fantasmagorique de Jérôme Bosch. Ils sont le réel, une vérité nue, débordante de vitalité. Dotés pour certains, de sexes démesurés, parfois semblables à des fusées colorées, leurs âmes errantes sont vouées au jeu des pulsions de vie et de mort. L'homme ne peut être que ce qu'il est déjà ! Une vérité singulière, où des macules arc-en-ciel s'écoulent ci et là, pour mieux nous rappeler que nous ne faisons que passer. Ces vivants, nous fixent d'un regard tantôt sadique, tantôt rieur, voire moqueur, pour mieux nous scander qu'ils seront les seuls à subsister. A l'opposée de la souffrance prônée par les forces réactives[1003], leur credo est la vie.

Figure 50 – Vincent Gicquel, Arc, 2017.

[1002] Entretien avec l'artiste en février 2018.

[1003] « Qui n'a pas souffert d'une chose ne la connait ni ne l'aime. Et cet enseignement se résume d'un mot, mais il faut du cœur pour l'entendre : le sens de la douleur, c'est de nous révéler ce qui échappe à la connaissance et à la volonté égoïste ; c'est d'être la voie de l'amour effectif, parce qu'elle nous déprend de nous, pour nous donner autrui et pour nous solliciter à nous donner à autrui… Elle gâte, aigrit, endurcit ceux qu'elle n'attendrit et n'améliore point… Mais la souffrance n'est pas seulement une épreuve ; elle est une preuve d'amour et un renouvellement de la vie intérieure, comme un bain rajeunissant pour l'action. Elle nous empêche de nous acclimater en ce monde et nous y laisse comme un malaise incurable… Sans l'éducation de la douleur, l'on n'arrive point à l'action désintéressée et courageuse… La souffrance est la voie qui marche et qui monte… On n'acquiert pas l'infini comme une chose ; on ne lui donne accès en soi que par le vide et la mortification » *;* Blondel M., *L'Action. Essai d'une critique de la vie et d'une science de la pratique,* 1893.

Mais l'homme est mortel objecteront les septiques. Oui, mais si l'homme est mortel, le principe de vie, quant à lui, est, sinon éternel[1004], du moins assuré d'être tant qu'un souffle animera un être humain. Car la vie, ou plutôt le souffle vital, passe d'être en être, tissant un pont qui reliera peut-être un jour le premier homme au dernier. C'est là, que se mesure l'importance du travail de l'artiste, compte tenu du fait que le processus de création artistique joue, dans la transmission de ce souffle un rôle majeur.

Ce faisant, il passe par la création d'une œuvre qui, même si elle ne constitue que l'une des étapes de la transmission du souffle vital, tend à focaliser le regard par sa matérialité. Rien de surprenant, donc, à ce que des quiproquos se soient formés autour de l'image qui est le produit le plus apparent de la création[1005], notamment à partir du moment où des inventions telles que la découverte de la gravure sur bois au Moyen-âge, ont permis sa multiplication à moindre coût.

Au XIVème siècle, par exemple, l'archevêque Thomas Arundel de Canterbury n'hésite pas à faire prêter à quatre habitants de Nottingham le serment suivant : « A partir de ce jour, je vénérerai les images en leur adressant des prières et par des offrandes destinées aux saints dont elles sont le reflet[1006] ». Ce n'est, ni plus ni moins, que de l'idolâtrie, en ce sens que c'est adorer au travers de l'image le pouvoir que l'on prête au saint, soit celui d'intercéder auprès de Dieu.

Il y a là une part d'illusion, car l'objet que représente l'image (l'idole), pas plus que l'image elle-même (le fétiche), ne possède de pouvoirs surnaturels. Si pouvoir il y a[1007], c'est en l'homme qu'il réside. L'image agit comme un révélateur. Elle se comporte comme un miroir dans lequel peut se lire, non pas un simple reflet de celui qui y plonge son regard, mais tous les aspects de l'humanité. En sollicitant le pouvoir de l'imagination, elle nous ouvre des perspectives infinies. C'est ce qu'écrit Serge Tisseron : « Toute image est ainsi comme un dieu ambigu aux deux visages : d'un côté, elle ouvre ses espaces de familiarité qui nous engagent à risquer sans cesse de nouvelles transformations avec elle, en elle et sur elle ; et d'un autre côté, elle menace de nous

---

[1004] Libre à ceux qui le souhaitent de le croire.

[1005] L'autre étant dans la transmission.

[1006] Cité par J. Danton, 1987, p. 23.

[1007] Tout dépend du sens que l'on donne au terme, le phénomène pouvant également être qualifié de force, voire de capacité, *etc.*

engloutir dans l'illusion d'une attribution à l'image même des pouvoirs que nous y puisons. Nous sommes ainsi constamment poussés à chercher la vérité dans l'image, bien que, dans l'image, nous soyons condamnés à errer[1008] ».

Pour qui redoute l'irritation des désirs par l'euphorie des sens, l'imagination est la boîte de Pandore. C'est ce que dénonçait à d'Alembert le rigoriste Jean-Jacques Rousseau : « Le pouvoir immédiat des sens est faible et borné : c'est par l'entremise de l'imagination qu'ils font leurs plus grands ravages ; c'est elle qui prend soin d'irriter les désirs, en prêtant à leurs objets encore plus d'attraits que ne leur en donna la nature[1009] ». C'est ce qu'avait déjà dit Luther, en relevant que ce n'est pas l'image qui exerce un pouvoir sur l'homme, mais ce dernier qui y trouve un reflet de ses passions. Toute image passionnelle asservit l'homme, mais « tant que l'intellect évite de s'y joindre, la passion s'évanouit d'elle-même ; si, au contraire, il s'unit à l'image, la violence de la passion croît en proportion de cette fusion, et sa violence peut aller jusqu'à l'obsession, voire la possession ».[1010]

Museler ses passions pour se concentrer sur soi-même ne vaut pas mieux. L'expérience esthétique contemplative ressemble ordinairement à l'illusion dont est victime Narcisse. Obsédé par l'idée qu'une image puisse le contenir tout entier, celui-ci cherche à l'atteindre sans pouvoir y parvenir, car ce qu'il voit se modifie sans cesse. Fruit de son imagination, ou travesti par celles-ci, les images que lui transmettent ses sens ne sont que des traces et des ombres. En voulant saisir ces apparences irréelles, l'homme risque de se perdre, de se noyer dans le grand flux du devenir éternel dont parle le philosophe Héraclite et de vivre en aveugle chez les ombres. Il lui faut, pour se prévenir de cet écueil, tourner la quête de son âme vers l'intelligible et vers la contemplation du bien.

C'est à cette fuite ascétique, dans laquelle on retrouve, naturellement, bien des formules du Phèdre et du Banquet, que Plotin pousse l'homme en l'invitant, dans un texte splendide, à être son propre sculpteur[1011]. Le philosophe y attribue à l'art une valeur nouvelle en le définissant non plus par la *mimésis,* mais par la sagesse (*sophia*) et c'est celle-ci qui le métamorphose en *« poièsis* » authentique, c'est-à-dire en création. Suivre

---

[1008] Tisseron Serge, *Y a-t-il un pilote dans l'image*, Editions Aubier Montaigne, 1998, p. 12.
[1009] Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Tome II, Chez P. Dupont, Libraire - éditeur, Paris, 1824, p. 188.
[1010] Starets Silouane, moine du mont Athos, *Vie, Doctrine, Ecrits,* Editions Présence, Sisteron, 1973, p.139.
[1011] Plotin, *Ennéades* I, 6,8.

ce « chemin droit » permet à l'esthète de trouver en l'œuvre d'art une infinité de sentiments plus intenses et plus complexes les uns que les autres. Edgard Morin relève sur ce point que la force de l'œuvre d'art peut résider dans le fait de faire éprouver du plaisir au moyen d'œuvres représentant un événement tragique tel que, par exemple, la scène de *La Crucifixion*. Carole Talon-Hugon ajoute que les « *tavolettes* présentées aux condamnés à mort produisaient sur eux des effets apaisants, que les images pieuses édifient, qu'un tableau tel que *La Mort de Barra* de David renforce l'acquiescement aux valeurs de la Révolution française »[1012]. *Etc.*

Il y a longtemps que l'on sait que le pouvoir d'une œuvre d'art ne tient pas à l'objet qui en est la matérialisation ou même au fait qu'il représente, ou non, le réel. « Si au vingt-et-unième siècle on ne croit plus à l'image ou à l'objet apotropaïque, on éprouve toujours de la compassion face à *Migrant Mother* de Dorethea Lange, du dégoût devant une photographie de déjections de Cindy Sherman, de l'indignation devant cette enfant fuyant nue un village vietnamien attaqué au napalm. [...] Nous n'avons pas besoin de savoir ou de croire une chose réellement existante pour en être affecté. »[1013].

Mais si la scène peut nous toucher par ce qu'elle suggère, vrai ou faux, de la personne y figurant ou de son sort, l'œuvre vaut aussi par ce qu'elle ne montre pas directement et qui témoigne de la transmission. Si la photo[1014] de Nick Ut est particulièrement forte, c'est bien évidemment au premier chef, par le fait qu'elle a témoigné en son temps de l'atrocité de la guerre du Vietnam et de la barbarie de l'acte consistant à frapper des populations civiles avec des bombes au napalm. C'est aussi en fonction de son contexte que ce cliché nous touche et notamment en raison de ce que nous savons de cette fillette nommé Kim Phuc[1015].

L'image évoque, mais aussi invoque et convoque, y compris ce qui n'a encore jamais été transcrit dans son langage. « Tout grand imagier est un maître de l'imaginaire, un praticien de l'absence, créateur d'une similitude qui n'imite rien[1016] ». Comme le rappelle

---

[1012] Figures de l'art 11, *Le pouvoir des images*, Revue d'études esthétiques, PUP, Pau, 2006, p. 174.

[1013] *Ibid.*

[1014] Prise le 8 juin 1972 à Trang Bang au Vietnam.

[1015] Le caractère emblématique de cette photographe tient également au faut que la victime est devenue la présidente d'une ONG, The Kim Foundation International, qui vient en aide aux enfants victimes de la guerre. Sa force tient dans le fait que cette femme a su s'emparer de l'acte mortifère de l'aviateur américain anonyme pour le transformer en un geste œuvrant pour la vie et la réconciliation entre les peuples.

[1016] Marie-José Mondzain, *L'image naturelle*, Le Nouveau Commerce, Paris, 1995, p. 20.

Arthur Danto, l'image « transfigure le banal ». Il en résulte que le réel, si tant est qu'il existe[1017], n'a pas plus d'importance que les apparences et les ombres, l'*eidôla* des grecs, le *simulacra* des romains. « L'image est son propre simulacre pur[1018] », comme l'a écrit Jean Baudrillard.

La question n'est pas de démêler le vrai du faux, de distinguer le réel de l'imaginaire. Elle est d'appréhender les possibles. L'art, en les fixant par l'image, le son, l'odeur, la forme, les rend visibles, audibles, perceptibles par l'odorat, tangibles, en un mot « sensibles ». C'est ce qu'affirme, Paul Klee, lorsqu'il écrit : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ». Si l'art fixe les possibles, nos sens nous permettent d'y accéder fugitivement, dans l'instant. Il faut donc, non pas uniquement vivre dans l'instant présent (*carpe diem*), mais savoir profiter de l'instant présent en évitant de faire l'erreur de le sacrifier à la spéculation : « Notre intelligence est le prolongement de nos sens, avant de spéculer, il faut vivre[1019] ».

Ce sont les joyeux échos de ce pouvoir du jouir, c'est-à-dire cette capacité à profiter en toute innocence[1020] de l'instant présent en pleine conscience de sa fugacité et de sa relativité qui résonnent dans l'ode de Nietzsche à la liberté retrouvée : « Notre cœur déborde de gratitude, d'étonnement, de pressentiment et d'attente ; Voilà qu'enfin, même s'il n'est pas clair, l'horizon, de nouveau, semble libre, voilà qu'enfin nos vaisseaux peuvent repartir, et voguer au-devant de tout péril ; toute tentative est permise au pionnier de la connaissance, la mer, notre mer, de nouveau, nous ouvre toutes ses étendues ; peut-être même n'y eu-t-il jamais si « pleine mer ». »[1021].

Profiter de l'instant présent est une chose. Le faire en demeurant conscient de sa fugacité et de sa relativité en est une autre. Relativiser implique de comprendre que l'image, en fixant un possible, risque de priver l'homme de l'accès à tous les autres possibles par une focalisation abusive. « Le visible la dissimule, mieux encore, l'image a élu le visible pour se dissimuler. [...] Ce qu'on nous donne à voir nous prive souvent

---

[1017] Ce que nous appelons le réel n'est que la perception que nous avons du monde qui nous entoure au moyen des instruments (sens) qui sont les nôtres. Un chien, par exemple, ne voit pas, n'entend pas, ne sent pas comme nous. Il n'a pas la même perception que nous du réel.

[1018] Baudrillard Jean, *Simulacres et simulations*, Editions Galilée, 1981.

[1019] Bergson, *La pensée et le mouvant*.

[1020] Sans entraves ni arrière-pensées.

[1021] Nietzsche, *Le Gai savoir*, Livre V, § 343, GF Flammarion, Nouvelle édition, Paris, 1997, p. 284.

d'image, je dirai même, peut n'avoir d'autre but que de nous en priver[1022]. ». Relativiser implique d'être également conscient des limites inhérentes au processus de traitement mental de l'image[1023] et à l'environnement dans lequel l'homme évolue[1024].

Mais, quelles que soient leurs limites, la capacité des forces actives à occuper l'espace laissé libre par l'effondrement des forces réactives ne devrait pas être un objet de surprise, mais d'émerveillement devant le spectacle de l'infinie richesse qui réside en l'homme. C'est là sans doute que la raison doit s'incliner et reconnaître que tout ne lui est pas réductible. Il est une part d'inexplicable. Elle tient dans l'étincelle, dans le ressort dont le jeu a mis en branle les forces actives et celui-ci est à rechercher dans l'acte de création[1025].

Ce ressort est l'élan vital que le créateur insuffle en l'œuvre. Produit de la vie, Freud dirait de la pulsion de vie, il est la marque du triomphe de celle-ci[1026]. Si l'acte de création insuffle la vie en l'œuvre, le jeu du mécanisme du don et du contre-don fait de la confiance qu'il suscite un témoin qui se transmet d'être en être et qui, telle la flammèche propageant l'incendie au loin, alimente le brasier et créé, ici et là, de nouveaux foyers de création.

Faut-il, pour autant, en oublier l'œuvre ? Non, même si, depuis un demi siècle environ, des pratiques artistiques telles que la performance tendent à lui substituer la démarche, ou à faire primer l'idée sur la réalisation dans le cas de l'art conceptuel. Ces pratiques témoignent d'une évolution de l'intérêt des artistes. Ceux-ci concentrent leur attention sur la partie de leur démarche qu'ils jugent la plus importante. Elle n'élimine pas pour autant le fait que la démarche de création génère une production. Elle change simplement la nature de cette production qui, dans le cas de la performance perd en

---

[1022] Marie-José Mondzain, *op.cit.*, p. 12.

[1023] « Le rôle de l'image est, pour une part, d'attirer l'attention par la surprise de l'inattendu et de l'improbable, et ensuite de la retenir par le développement du processus d'interprétation » ; Gombrich E. H., *L'Art et l'Illusion*, Paris, Gallimard, 1996, p. 196.

[1024] « Toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile et puisque la vision est palpation par le regard, il faut qu'elle aussi s'inscrive dans l'ordre d'être qu'elle nous dévoile, il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde » ; Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, « L'entrelacs-le chiasme », Editions Gallimard, 1964, p. 177.

[1025] « L'effort est pénible, mais il est aussi précieux, plus précieux encore que l'œuvre où il aboutit, parce que grâce à lui, on a tiré de soi plus qu'il n'y avait, on s'est haussé au-dessus de soi-même. Le triomphe de la vie est la création » ; Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, Essais et conférences, Presses Universitaires de France, Paris VI, 1962, p. 22.

[1026] C'est ce que Nietzsche a exprimé en en tirant une interrogation sur le sens de l'art : « L'instinct le plus profond de l'artiste va-t-il à l'art, ou bien n'est-ce pas plutôt au sens de l'art, à la vie, à un désir de vie ? - L'art, est un grand stimulant à la vie : comment pourrait-on l'appeler sans fin, sans but, comment pourrait-on l'appeler l'art pour l'art ? » ; Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des Idoles*, §24, trad. H.Albert, 2002.

matérialité. C'est ce qu'écrit Yves Michaud lorsqu'il fait observer que : « l'art s'est volatilisé en éther esthétique ». L'œuvre ne disparaît pas pour autant. Elle joue même un rôle essentiel.

De la même façon que la complexité de l'être humain tient à la tension qui découle du fait pour celui-ci d'être simultanément conscient de son altérité et de son appartenance à l'humanité, la puissance de l'art réside dans la tension qui nait de la coexistence de l'œuvre et de l'élan vital que dynamise la fusion entre le geste créateur et le processus de don et de contre-don. L'œuvre d'art est tout à la fois un aimant et un catalyseur. Elle attire les êtres humains, et crée les conditions qui font que ceux-ci sont traversés par un élan vital qui cimente leur humanité. Elle les protège ainsi des effets délétères de la marchandisation, fruit d'un capitalisme mortifère.

Conclusion

S'adressant à la Pythie, censée être capable de lever le voile masquant l'avenir des hommes, Socrate déclara « ce que je sais, c'est que je ne sais rien ». Selon Jeanne Hersch, il entendait ainsi lui dire : « j'ai aiguisé mon sens du vrai à tel point que mon exigence de vérité ne se contente plus des apparences de vrai que je tiens parfois pour valables. Ce que je possède, c'est l'exigence d'une vérité plus haute, non la vérité elle-même »[1027]. Peut-être aurait-il pu ajouter que la vérité est incertaine[1028].

Découvrir la « vérité », si tant est qu'il existe une vérité, et non pas des vérités diverses suivant les temps et les lieux, ou le degré d'analyse, est-il si important que cela ? N'est-ce pas plutôt, comme le formula laconiquement Socrate l'exigence d'une vérité plus haute qui fait sens ? En d'autres termes, si l'on représente la vie par un cheminement, l'essentiel tient-il dans le point où ce parcours s'arrête de par les hasards de la mort, ou dans la façon dont le marcheur a avancé tout au long de sa vie ?

Qui dit exigence d'une vérité plus haute sous-entend qu'il faille faire des efforts pour se maintenir dans cette voie ascendante, ce qui inclue qu'il soit possible d'en choir. C'est ce qui explique que son « instinct le plus profond » pousse l'artiste, comme l'a pressenti Nietzsche, à s'engager dans un combat, le mot n'est pas trop fort, pour la vie[1029]. C'est dans ce combat essentiel pour la vie que s'inscrit la lutte entre la marchandisation et l'eccéité de l'art, combat qui ne peut, fort heureusement, que tourner au final à l'avantage de l'art, c'est à dire de la vie.

Au crépuscule du XVIIIème siècle, la Terreur, en balayant l'Ancien monde, met un terme à un huit-clos entre possédants et artistes qui se jouait depuis des siècles. Ce qui n'avait

---

[1027] Jeanne Hersch, *L'étonnement philosophique, une histoire de la philosophie*, Folio essais, Gallimard, Bussières. 1981, 1993.

[1028] « Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au-delà » dira, deux mille ans plus tard, Blaise Pascal.

[1029] « L'instinct le plus profond de l'artiste va-t-il à l'art, ou bien n'est ce pas plutôt au sens de l'art, à la vie, à un désir de vie ? » ; Nietzsche, *Le crépuscule des idoles, « Flâneries intelectuelles »*, paragraphe 24, Trad Blondel E., Hansen-Løve O., Leydenbach T. et Pénisson P., Flammarion, 1996.

été jusque là ordinairement regardé que comme une œuvre source de plaisir devient une marchandise, objet de convoitise et de spéculation. Car la marchandisation de l'art, émanation d'un capitalisme destructeur de ce qui fait l'humanité de l'être est une démarche mortifère, une action qui tire vers le bas, vers le sacrifice aux idoles du matérialisme ambiant, l'artiste et son travail. C'est à cette démarche destructrice qu'est la marchandisation de l'art que l'eccéité qui caractérise le travail de nombreux artistes contemporains, mais aussi l'œuvre de certains collectionneurs, permet de résister victorieusement.

Il convient en effet de distinguer, parmi les collectionneurs, ceux, et ils sont nombreux, qui se contentent d'accumuler des œuvres sans plan d'ensemble et sans projet pour les mettre en valeur, voire ceux qui ne voient dans leurs achats qu'un placement financier parmi d'autres, bien souvent relégué dans une chambre forte sans même être sortis de leur caisse de transport, de ceux mus par leur passion pour l'art et dont la collection, patiemment construite, est le fruit de choix esthétiques et est destinée à être présentée à la jouissance du public.

Les « *tycoons* » [1030] et autres « accumulateurs », lorsqu'ils n'agissent pas sous l'emprise de l'envie de paraître ou sous celle d'un quelconque autre syndrome, ont fréquemment à l'esprit, consciemment ou non, le souci de survivre à leur mort à venir dans la mémoire collective par l'association de leur nom à celle d'une collection ou d'œuvres qu'ils estiment de nature à défier le passage du temps. Mais ces « *tycoons* » se trompent tout aussi dramatiquement que les iconoclastes qui, depuis l'incendie du temple d'Artémis à Ephèse par Erostrate en 356 avant Jésus-Christ, cherchent à graver leur nom dans le marbre du temps par la destruction d'œuvres d'art.

Dans la nouvelle qu'il consacra à l'incendiaire en 1936[1031], Jean-Paul Sartre avance l'idée selon laquelle le fait que le nom de l'architecte de l'ouvrage ne nous soit pas connu, alors que celui de son destructeur a survécu jusqu'à nous, prouverait que ce dernier n'aurait « pas fait un si mauvais calcul ». C'est faire bon marché du fait que ceux qui cherchent à se survivre dans la mémoire des autres ne le désirent généralement pas à tout prix et surtout pas à celui de passer pour être insensible à la beauté et prêt à tout pour parvenir à leur fin.

[1030] Terme employé par la collectionneuse Florence Cathiard, lors d'un entretien de février 2018.
[1031] Sartre Jean-Paul, *Erostrate,* recueil *Le mur,* 1936.

C'est en tant qu'être sensible, qu'esthète, que le « *tycoon* » cherche à se survivre et son drame est qu'une telle imposture ne peut longtemps résister à l'épreuve du temps, à la décomposition qui en résulte et qui met à nu aussi bien l'absence de squelette de l'accumulation d'œuvres disparates qu'il avait formé que la solide et harmonieuse ossature de l'œuvre d'un collectionneur esthète. C'est de ce registre[1032] que relève la collection d'art contemporain que constitue, au rythme moyen de l'acquisition d'une nouvelle œuvre par an[1033], la famille Cathiard, propriétaire d'un des plus anciens domaines viticoles du bordelais, le château Smith-Haut-Lafitte.

Avec son époux David, Florence Cathiard, qui est l'âme de la constitution de cette collection, a choisi, en harmonie avec la passion familiale pour la nature, de la lier intimement avec le domaine en faisant de celui-ci l'écrin destiné à l'accueillir, à l'image, par exemple, du parc accueillant la collection de sculptures du Kröller-Müller Museum à Otterlo aux Pays-Bas. Si l'œuvre la plus connue de la collection Cathiard est actuellement *Le lièvre* de 1995 de Barry Flanagan, l'une des dernières acquisitions est une installation de José Le Piez à base d'*Arbrassons,* sculptures musicales en forme d'instruments produisant des sons par l'effleurement de la main du spectateur.

C'est le souci des collectionneurs de s'en tenir à quelques choix simples et thématiques, soit le choix du Land Art, l'attention apportée aux artistes locaux et le souci de favoriser l'éclosion de jeunes talents, mais aussi la volonté d'organiser la présentation de la collection au public dans une symbiose avec le domaine et suivant une ligne directrice mettant en valeur les « cinq sens »[1034], qui fait ici œuvre. Le succès croissant du lieu en témoigne.

De la même façon que l'artiste, en insufflant une part de son être en l'œuvre dynamise le processus de don, les collectionneurs donnent vie à cette méta-œuvre que constitue la présentation de leur collection en leur domaine. En invitant leurs visiteurs à partager la part d'eux-mêmes qui s'exprime au travers de leurs choix et celle qui s'enracine dans ce lieu d'élection, ils participent à leur tour du miracle que constitue le fait d'être un passeur de vie. C'est avec la même passion que Christophe et Laurence Cadu-Narquet,

---

[1032] Du collectionneur esthète.

[1033] La collection comptait, au début de l'année 2017, 27 œuvres.

[1034] Parcours de Land Art appelé, *La forêt des 5 sens*, depuis le 1 juillet 2017, Les Sources de Caudalie, Bordeaux-Martillac.

galeristes et collectionneurs soutiennent dans leur nouveau lieu d'exposition à Bordeaux, la Chrysopée, des artistes dont certains ne manquent pas d'intérêt.

Les collectionneurs esthètes seraient-ils des artistes qui avancent masqués, usant telle Métis de la ruse pour parvenir à enchanter les spectateurs ? Le droit l'a admis en conférant le statut d'œuvre d'art à des collections mises en scène en vue de leur présentation au public. Mais l'important n'est pas là. Evitant l'écueil de l'*hybris* sur lequel se brisent bien des rêves de grandeur et d'éternité de « *tycoons* », ils participent du même processus complexe que les artistes contemporains ayant échappé aux mirages de la marchandisation de l'art.

La complexité du processus de création tient notamment au fait que celui-ci ne relève entièrement ni de l'immanence ni de la transcendance. Il participe des deux. A la transcendance, il se rattache par le fait qu'il n'est qu'un maillon de la chaîne humaine qui permet la transmission de la vie. Ses racines se perdent dans le lointain passé de l'humanité et le lien qui le lie au premier homme qui traça un trait sur la paroi d'une grotte il y a plus de 30000 ans est tout aussi fort que celui qui le relie à celui qui lui passa le témoin. Son avenir se confond avec celui de la lignée humaine et se perd dans les lointains brumeux d'un art qui réenchante sans cesse le monde.

De l'immanence relève le fait que l'œuvre d'art ne saurait relever du seul registre de l'esprit, que ce soit au sens d'idée, de projection d'une partie de l'élan vital du créateur, de don et de contre-don, *etc.* L'œuvre d'art est fruit de l'intellect, mais aussi produit de la matière et expression de la forme. Comme l'a énoncé Aristote, elle est pour partie matière, c'est-à-dire être en puissance, et forme, c'est-à-dire être en acte. Cela ne signifie pas que l'œuvre d'art soit tantôt esprit, tantôt matière et tantôt forme, ou que coexistent en elle des fragments d'esprit, de matière et de forme. Elle est le tout à la fois.

Dans la mesure où elle a en elle la force de l'influx vital de l'artiste, l'œuvre d'art est empreinte de vie. Chaque spectateur communie avec ses semblables dans ce creusé de vie. Il y puise la connaissance directe de sa communauté des sens avec les siens. Contre cette certitude, toute la puissance déshumanisante de la marchandisation ne peut rien. L'œuvre d'art est aussi un catalyseur qui déclenche et nourrit le mécanisme du don et du contre-don. Elle est ainsi un instrument qui tisse du lien social et neutralise ainsi l'isolement que tend à générer le capitalisme par la promotion des égoïsmes.

L'essence de l'œuvre réside dans la tension que suscite cette fusion intime, qu'elle opère entre esprit, matière et forme. Elle est ainsi source d'influx générateur de vie. Cette vie qui saute sans arrêt de l'esprit à la matière et à la forme, et vice-versa, glisse entre les doigts du capitalisme qui tente de la saisir, à l'image de l'eau dans laquelle elle s'est formée sur terre il y a 3,8 milliards d'années de cela. Insaisissable, elle est aussi impossible à arrêter. Aucune digue, fut-ce elle aussi hautes que celles de la marchandisation de l'art, ne sauraient la contenir. Il nous en revient d'en tirer le meilleur profit possible.

ANNEXES

VENTE RECORD					
	ARTISTE	**TITRE**	**PRIX EN MILLION DE DOLLARS**	**MAISON DE VENTE**	**DATE D'ACHAT**
1	Léonard de Vinci (1452-1519)	*Salvator Mundi* (vers 1500)	450,3	Christie's New York	15/11/2017
2	Paul Gauguin (1848-1903)	*Nafea faa ipoipo ?* Quand te maries-tu ? (1892)	300	Vente de gré à gré Famille royale du Qatar	2015
3	Willem de Kooning (1904-1997)	*Interchange* (1955)	300	Vente de gré à gré	2015
4	Paul Cézanne (1839-1906)	*Les Joueurs de cartes* (1892-1893)	274	Vente de gré à gré Famille royale du Qatar	2011
5	Pablo Picasso (1881-1973)	*Les femmes d'Alger (Version O)* (1955)	179,4	Christie's New York	11/05/2015
6	Amedeo Modigliani (1884-1920)	*Nu couché* (1917)	170,4	Christie's New York	9/11/2015
7	Willem de Kooning (1904-1997)	*Woman III* (1952-1953)	Entre 137 et 159	Vente de gré à gré par Larry Gagosian New York	16/11/2006
8	Pablo Picasso (1881-1973)	*Le Rêve* (1932)	155	Vente de gré à gré de Stephen A. Wynn à Steven A.	2013

				Cohen	
9	Gustav Klimt (1862-1918)	*Le Portrait d'Adèle Bloch-Bauer I* (1907)	Entre 135 et 154,9	Vente de gré à gré	19/06/2006
10	Francis Bacon (1909-1992)	*Trois études de Lucian Freud* (1969)	142,4	Christie's New York	13/11/2013
11	Alberto Giacometti (1901-1966)	*L'homme au doigt* (1947)	141,3	Christie's New York	11/05/2015
12	Qi Baishi (1864-1957)	*The landscape Screens* (1925) (12 peintures de paysages)	140,9	Poly International Auction Pékin	17/12/ 2017
13	Jackson Pollock (1912-1956)	*N°5* (1948)	140	Vente de gré à gré	11/2006
14	Edvard Munch (1863-1944)	*Le Cri* (une des 4 versions peint entre 1893 et 1897)	119,9	Sotheby's New York	2/05/2012
15	Jean-Michel Basquiat (1960-1988)	*Sans Titre* (1982)	110,5	Sotheby's New York (Acheté par le japonais Yusaku Maezawa)	18/05/ 2017
16	Pablo Picasso (1881-1973)	*Nu au plateau de sculpteur* (1932)	106,4	Christie's New York	10/06/2015
17	Andy Warhol (1928-1987)	*Silver Car Crash (Double*	105,4	Sotheby's New York	11/2013

		Disaster) (1963)			
18	Pablo Picasso (1881-1973)	*Garçon à la Pipe* (1905)	104,1	Sotheby's New York	5/05/2004
19	Roy Lichtenstein (1923-1997)	*Nurse* (1964)	95,37	Christie's New York	9/11/2015
20	Pablo Picasso (1881-1973)	*Dora Maar au chat* (1941)	95,2	Sotheby's New York	3/05/2006
21	Gustav Klimt (1862-1918)	*Le Portrait d'Adèle Bloch-Bauer II* (1912)	87,9	Christie's New York	8/11/2006
22	Francis Bacon (1909-1992)	*Triptych 76* (1964)	86,3	Sotheby's New York (Vente de la collection Moueix - famille bordelaise)	14/04/2008
23	Barnett Newman (1905-1970)	*Black Fire I* (1961)	84,2	Christie's New York	13/052014
24	Vincent van Gogh (1853-1890)	*Portrait du Docteur Gachet* (1890)	82,5	Christie's New York	15/05/1990
25	Mark Rothko (1903-1970)	*No 10* (1958)	81,9	Christie's New York	13/05/2015
26	Claude Monet (1840-1926)	*Meule de foin* (1891)	81,4	Christie's New York	11/2016
27	Vincent van Gogh	*Laboureur dans un champ*	81,3	Christie's New York	13/11/ 2017

	(1853-1890)	(1889)			
28	Claude Monet (1840-1926)	*Le bassin aux nymphéas* (1919)	80,4	Christie's Londres	24/06/2008
29	Jasper Johns (1930)	*False Start* (1959)	80	Vente de gré à gré	10/2006

VENTE RECORD ARTISTES NES AVANT 1945					
	ARTISTE	**TITRE**	**PRIX EN MILLION DE DOLLARS**	**MAISON DE VENTE**	**DATE D'ACHAT**
1.	Jasper Johns (1930)	*False Start* (1959)	80	Vente de gré à gré	10/2006
2.	Gerhard Richter (1932)	*Domplatz Mailand* (1968)	37,1	Sotheby's New York	14/05/2013
3.	Cui Ruzhuo (1944)	*Screens of finger ink landscapes* (2017)	36,5	Poly Auction International Pékin	17/12/2017
4.	Gerhard Richter (1932)	*Abstraktes Bild (648-3)* (1987)	31,5	Christie's New York	12/11/2014
5.	Ed Ruscha (1937)	*Smash* (1963)	30,4	Christie's New York (Acheté par Larry Gagosian)	12/11/2014
6.	Jasper Johns (1930)	*Flag* (1960-1966)	28,6	Christie's New York	12/05/2010
7.	Cui Ruzhuo (1944)	*Sound of lotus* (2013)	22,6	Poly Auction Hong Kong	03/10/2017
8.	Gerhard Richter (1932)	*Abstraktes Bild (809-2)*	22,1	Christie's New York	15/11/2016
9.	Gerhard Richter (1932)	*Eisberg (1982)*	21,6	Sotheby's Londres	08/03/2017
10.	Robert Ryman (1930)	*Bridge* (1980)	20,6	Christie's New York	13/05/2015

VENTE RECORD ARTISTES NES APRES 1945					
1.	**ARTISTE**	**TITRE**	**PRIX EN MILLION DE DOLLARS**	**MAISON DE VENTE**	**DATE D'ACHAT**
2.	Jeff Koons (1955)	*Balloon Dog (Orange)* (1994-2000)	58,4	Christie's New York	12/11/ 2013
3.	Damien Hirst (1965)	*For the Love of God* (2007)	50	Vente de gré à gré	30/08/ 2007
4.	Jeff Koons (1955)	*Jim Beam - JB Turner Train* (1994)	33,8	Christie's New York	13/05/ 2014
5.	Peter Doig (1959)	*Rosedale* (1991)	28,8	Phillips New York	18/05/ 2017
6.	Jeff Koons (1955)	*Balloon Monkey (Orange)* (2006-2013)	26	Christie's New York	12/11/ 2014
7	Peter Doig (1959)	*Swamped* (1990)	25,9	Christie's New York	11/05/ 2015
8.	Jeff Koons (1955)	*Balloon Flower (Magenta)* (1995-2000)	25,8 $	Christie's Londres (Vendue 1,1 million de dollars en 2001)	30/06/ 2008
9.	Christopher Wool (1955)	*Apocalypse Now* (1988)	23,8	Christie's New York	12/11/ 2013
10	Jeff Koons (1955)	*Hanging Heart* (1999)	23,6 $	Sotheby's New York (Acquis par François Pinault)	14/05/ 2008

11.	Christopher Wool (1955)	*If You* (1992)	23,6	Christie's New York	13/05/ 2014
12.	Zeng Fanzhi (1964)	*The Last Supper* (2001)	23,3	Sotheby's Hong Kong	5/10/ 2013
13.	Peter Doig (1959)	*Red House* (1995-1996)	21,1	Phillips New York	16/11/ 2017
14.	Peter Doig (1959)	*Camp Forestia (1996)*	20,1	Christie's Londres	06/10/ 2017
15.	Peter Doig (1959)	*THE ARCHITECT'S HOME IN THE RAVINE* (1991)	19,9	Sotheby's Londres	7/03/ 2018
16.	Damien Hirst (1965)	*Lullaby Spring* (2002)	19	Sotheby's Londres	21/06/ 2007
17.	Peter Doig (1959)	*Pine House (Rooms for Rent)* (1994)	18	Christie's New York	12/11/ 2014
18.	Maurizio Cattelan (1960)	*Him* (2001)	17,1	Christie's New York	8/05/ 2016
19.	Christopher Wool (1955)	*Untitled* (1998)	17,1	Christie's New York	17/05/ 2017
20.	Christopher Wool (1955)	*Untitled* (1990)	16,9	Christie's New York	10/11/ 2015
21.	Damien Hirst (1965)	*Golden Calf* (2008)	16,5	Sotheby's Londres	15/09/ 2008
22.	Jeff Koons (1955)	*Pink Panther* (1998)	15,8	Christie's New York	12/11/ 2014
23.	Takashi Murakami	*My Lonesome Cowboy*	15,5	Sotheby's New York	14/05/ 2008

	(1962)	(1998)			
24.	Damien Hirst (1965)	*The Kingdom* (2008)	15,2	Sotheby's Londres	15/09/ 2008
25.	Jeff Koons (1955)	*One Ball Total Equilibrium Tank (Spalding Dr. J Silver Series)* (1985)	15,2	Christie's New York	8/05/ 2016
26.	Jeff Koons (1955)	*Balloon Swan (Yellow)* (2004-2011)	14,7	Christie's New York	10/11/ 2015
27.	Christopher Wool (1955)	*Untitled*	14,1	Christie's New York	12/11/ 2014
28.	Zeng Fanzhi (1964)	*Mask Series No.6* (1996)	13,5	Poly Auction Pékin (Achat chez Christie's Pékin en 2008 pour 9,6, soit +40% de plus-value)	3/04/ 2017
29.	Zhang Xiaogang (1958)	*Bloodline: Big Family No 3* (1995)	12,1	Sotheby's Hong Kong	5/04/ 2014
30.	Damien Hirst (1965)	*Eternity* (2002-2004)	8,5	Phillips de Pury & Company Londres	13/10/ 2007

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Rivages poche, Petite bibliothèque, 2008.

ARISTOTE, *l'Esthétique*, cnrs editions.

ARDENNE Paul, *Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XXème siècle*, Paris, Editions du Regard, 2003.

ARDENNE Paul, BEAUSSE Pascal et GOUMARRE Laurent, *Pratiques contemporaines, L'art comme expérience*, Paris, Éditions Dis Voir, 1999.

ASSOULY Olivier, Goût à vendre : essai sur la captation esthétique, Institut français de la mode Editions du regard, 2007.

— Le capitalisme esthétique : essai sur l'industrialisation du goût, Editions Cerf, 2008.

— Le luxe : essai sur la fabrique de l'ostentation, Institut français de la mode Editions du regard, 2011.

ASSOUM Paul-Laurent, *Le fétichisme*, collection Que sais-je ?, troisième édition mise à jour, Paris, 1994.

BABELON Jean-Pierre et CHASTEL André, *La notion de patrimoine*, Revue de l'Art, 1994.

BARRER Patrick, *Le double jeu du marché de l'art contemporain. Censurer pour mieux vendre*, Favre, Lausanne/Paris, 2004.

BATAILLE Georges, *Lascaux, ou la Naissance de l'art*, Edition Skira, Paris, 1955.

— *La part maudite*, Les Editions de Minuit, Collection critique, (1949) 1995,

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulations*, Editions Galilée, 1981.

— *Les stratégies fatales*, biblio essais, Le livre de poche, 1986.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, nouvelle édition, Allia, Petite collection, 2011.

BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1990.

— *Propos sur l'art. Traduction française*, Paris, L'Harmattan, 1999.

— *Les ficelles du métier*, Paris, La Découverte, 2002.

BELLET Harry, *Le marché de l'art s'écroule demain à 18h30*, Paris, NiL éditions, 2001.

BELTING Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ?,* Edité par Jacqueline Chambon, collection Rayon art, Paris, 1989.

BENHAMOU Françoise, *L'économie de la culture*, Paris, Collection Repères, La Découverte, 2004.

BENHAMOU Françoise, MOUREAU Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les galeries d'art contemporain en France : Portrait et enjeux dans un marché mondialisé*, Paris, La Documentation Française, 2001.

BENHAMOU-HUET Judith, *Art Business : Le marché de l'art ou l'art du marché*, Paris, Assouline, 2001.

— Art Business (2), Paris, Assouline, 2007.

BEHRMAN S. N., *Duveen. La chasse aux chefs-d'œuvre*, Hachette, 251 pages, 1953.

BERGSON Henri, *L'énergie spirituelle*, Essais et conférences, Presses Universitaires de France, Paris VI, 1962.

BERNIER Georges, *L'art et l'argent, le marché de l'art à la fin du vingtième siècle*, éditions Ramsay, Paris, 1990.

BERRYER Pierre-Nicolas, *Souvenirs de M. Berryer, doyen des avocats de Paris 1774-1838*, tome II, Paris, A. Dupont, 1839.

BLONDEL M., *L'Action. Essai d'une critique de la vie et d'une science de la pratique,* 1893.

BEUYS Joseph, *Qu'est-ce que l'argent ?* , Un débat avec Johann Philipp von Bethmann, Hans Binswanger, Werner Ehrlicher, Rainer Willert, L'arche, Paris, 1994.

BONNAFOUS-BOUCHER Maria, CUIR Raphael, PARTOUCHE Marc, *Le nouveau à l'épreuve du marché, La fonction non instrumentale de la création*, collection Cahiers du midi, Vilnius, 2011.

BOURDIEU Pierre, La distinction : Critique sociale du Jugement, Paris, Collection Le sens commun, Les Editions de Minuit, 1979.

— *Mais qui a créé les créateurs ?*, Questions de sociologie, Paris, Minuit, 1984.

— *Les règles de l'art*, Paris, Collection Libre Examen, Seuil, 1992.

BOURRIAUD Nicolas, Radicant pour une esthétique de la globalisation, Paris, Denoël, 2009.

CABANNE Pierre, *Les Grands collectionneurs, Tome I Du Moyen-Age au XIXe siècle*, Les éditions de l'Amateur, Regard sur l'art, Paris, 2003.

— *Les grands collectionneurs, Tome II, Etre collectionneur au XXe siècle*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 2004.

CASSAGNES Sophie, *D'art et d'argent, les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord (XIV - XVème siècle)*, Presses Universitaires de Rennes, Collection Histoire, 2001.

CASSOU Jean, *La situation de l'art moderne*, Les éditions de minuit, 200 pages, 1950.

CATTELAN Maurizio et GRENIER Catherine, *Le Saut dans le vide*, Editions du Seuil, Condé-sur-Noireau, 2011.

CHANDERNAGOR André, *Les conditions du développement du marché de l'art en France*, Observatoire des mouvements internationaux des œuvres d'art, Paris, 1998.

CHARREYRE-MEJAN Alain, *Expérience esthétique et sentiment de l'existence, l'indifférence du monde*, Paris, 2000.

CHAUDENSON Françoise, *A qui appartient l'œuvre d'art?,* Armand Colin, Paris, 2007.

COENEN-HUTHER Jacques, *Sociologie des élites*, Paris, Armand Colin, 2004.

CORNETTE DE SAINT CYR Pierre et Arnaud, *Profitez-en, l'art est encore en vente libre !,* Paris, Buchet/Chastel, 2009.

CUECO Henri, *Le collectionneur de collections*, Paris, Ed du Seuil, Collection Point Virgule, 1995.

DANTO Arthur, *La transfiguration du banal*, traduction Claude Hary Schaeffer, Editions du Seuil, Paris, 1989.

DAVILLIER Jean-Charles, *La vente du mobilier du château de Versailles pendant la Terreur*, documents inédits, Aubry, 1877.

DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, publié en 1967, Editions Gallimard, collection Folio Paris, 1992.

DENIS Maurice, *Charmes et leçons de l'Italie,* Paris, librairie Armand Colin, 1947.

DERVAZ Alexandra, *Demain, j'investis dans l'art : comment devenir collectionneur ?,* Suisse, Georg Editeur, Chêne-Bourg, 2003.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, *Capitalisme et schizophrénie*, Editions de Minuit, 1980.

DELVAUX Céline et VIGNES Marie-Hélène, *Les procès de l'art, Petites histoires de l'art et grandes affaires de droit*, Editions Palette, France, 2013.

DIDEROT Denis, *Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765*, Paris, Buisson, 1791.

DUBUFFET Jean, *Asphyxiante culture,* les éditions de Minuit, 1986.

DUPUIS C.-F., *Origine de tous les cultes ou religion universelle*, livre I, chapitre III, 1794.

DURET-ROBERT François, *Marchands d'art et faiseurs d'or,* édition Belfond, 1991.

DUSSOL Dominique, *Art et bourgeoisie. La société des Amis des Arts de Bordeaux (1851-1899),* Le Festin, Atelier du CERCAM, 287 pages, 1997.

FELIBIEN André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1667*, Préface, Paris, F. Léonard, 1668.

GIMPEL René, *Journal d'un collectionneur marchand de tableaux*, Paris, Calmann-Lévy, 1963.

FOUQUIERES André de, *Cinquante ans de panache,* Pierre Horay, Flore, Paris, 1951.

GLICENSTEIN Jérôme, *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain,* Presses Universitaires de France, 2015.

GOMBRICH E. H., *L'Art et l'Illusion*, Paris, Gallimard, 1996.

GONCOURT Edmond de, *La maison d'un artiste,* édition définitive de 1881, Flammarion et Fasquelle, Paris, 2012.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal, mémoires de la vie littéraire,* tome premier, 1851-1861, édition définitive, Flammarion et Fasquelle, 330 pages, 1935.

GOTTLICH Unbehelligte, *Nietzsche, préface au Gai Savoir*, traduction de pierre Klossowski, Gallimard, 1967,

GREMION Pierre, *Berlin 1950 : aux origines du Congrès pour la liberté de la culture*, Commentaire, 9 (34), été 1986.

— *Preuves dans le Paris de la Guerre froide, Vingtième siècle, revue d'histoire,* n° 13, janvier-mars 1987.

GRENIER Catherine et ORLANDO Sophie, *Art et mondialisation décentrements : anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2013.

GOODMAN Nelson, *L'implémentation dans les arts*, *L'Art en théorie et en action*, Editions de l'Eclat, 1996

— *Manière de faire des mondes*, Editions Folio Essais, 2006.

GOUVION (DE) SAINT-CYR Laurent, *Aventures et secrets du collectionneur*, Paris, Stock, 1971.

GRANGE Cyril, *Les gens du Bottin Mondain, 1903-1987. Y être c'est en être*, Paris, Fayard, 1996.

GREFFE Xavier, *Arts et argent*, Editions Economica, Paris, 2017.

GROYS Boris, *Politique de l'immortalité*, Paris, Maren Sell Editeurs, 2005.

GUGGENHEIM Peggy, *Confessions of an art addict*. New York, Universe Books, 1979 (1946).

HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Editions de Minuit, 1998.

— *La sociologie de l'art*, Paris, Collection Repères, La Découverte, 2004.

— *La sociologie à l'épreuve de l'art : 1ère partie*, La Courneuve, Aux lieux d'être, 2006.

— *La sociologie à l'épreuve de l'art : 2ème partie*, La Courneuve, Aux lieux d'être, 2006.

— *Le paradigme de l'art contemporain*, structure d'une révolution artistique, Editions Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2014.

HERSCH Jeanne, *L'étonnement philosophique, une histoire de la philosophie*, Folio essais, Gallimard, Bussières, 1981.

HILAIRE Norbert, *L'art dans le tout numérique, Une brève histoire des arts numériques à partir de trois numéros de la revue Art Press*, Editions Manucius, 2015 ;

HOOG M. et E., *Le marché de l'art*, Paris, PUF, Que sais-je?, 1991.

HUGO Victor, *Lettre aux démolisseurs,* Revue des deux mondes, 1832.

JIMENEZ Marc, *La critique, crise de l'art ou consensus culturel ?,* Klincksieck, Paris, 1995.

— *L'esthétique contemporaine, Tendances et enjeux*, Klincksieck, Langres, 2004.

— *La querelle de l'art contemporain*, collection folio essais, Editions Gallimard, 2005

— *La fin de la fin de l'art,* dossier Progrès et déclins, Le philosophaire, 2011/2, n°36.

JR, THOMSON Nato, REMNANT Joseph, AZOULAY Marc, *L'art peut-il changer le monde ?*, éditions Phaidon, 2015.

KANCEL Serge, *Le droit de suite et le marché de l'art en France, 2005-2010*, rapport du ministère de la culture, mars 2011.

KOLDEHOFF Stephan et TIMM Tobias, *L'affaire Beltracchi, Enquête sur l'un des plus grands scandales de faux tableaux du siècle et sur ceux qui en ont profité*, Actes Sud, 2013.

LAHIRE Bernard, *Ceci n'est pas qu'un tableau : essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Editions La Découverte, 2015.

LAMARQUE Gilles, *Droit et fiscalité du marché de l'art*, Presses universitaires de France, Paris, 1992.

LENOTRE G., *La petite histoire*, Hachette, 1947.

LEROI-GOURHAN André, *Préhistoire de l'art occidental*, éditions Mazenod, 1971.

LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie Structurale*, 1958, rééd. Pocket, 1997.

LEVY Pierre, *Des artistes et un collectionneur*, Paris, Flammarion, 1976.

LINDEMANN Adam, *Collectionner l'art contemporain*, Taschen, 2006.

LIPOVESTSKY Gilles et SERROY Jean, *L'esthétisation du monde, Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Editions Gallimard, Paris, 2013.

LISBONNE Karine & ZURCHER Bernard, *L'art avec pertes ou profit ?, Des compétences de l'art dans l'entreprise*, Flammarion, Paris, 2007.

LORBLANCHET Michel, *L'origine de l'art*, Diogène, (n°214), 2006.

MAEGHT Yoyo, *La Saga Maeght*, livre de poche, Editions Robert Laffont, 2014.

MARX Karl, *Le Capital. Critique de l'économie politique*, Livre premier : le développement de la production capitaliste, éditions sociales, 1969.

MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, « L'entrelacs-le chiasme », Editions Gallimard, 1964.

MAERTENS Marie, *L'art du marché de l'art*, Bruxelles, Luc Pire, coll. Que, 2008.

MAHE DE BOISLANDELLE Henri, *Marché de l'art et Gestion de Patrimoine*, Paris, Economica, 2005.

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphose du capitalisme*, Paris, Seuil, collection La république des idées, 2003.

MICHAUD Yves, *L'artiste et les commissaires : Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989.

— *La crise de l'art contemporain, utopie, démocratie et comédie*, Paris, P.U.F, coll. Intervention philosophique, 1997.

— *L'art à l'état gazeux : Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éditions Stock, 2003.

— *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel Arts, 2005.

— *Le nouveau luxe, Expériences, arrogance, authenticité*, Les essais Stock, Paris, 2013.

MICHELET Jules, *Histoire de la Révolution française*, tome septième, Paris, 1793, Google book.

MILLET Catherine, *L'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1997.

— *La vie sexuelle de Catherine M...,* Paris, Seuil, collection Récit et Cie, 2001.

— *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 2005.

— *L'art contemporain : Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2006.

MONDZAIN Marie-José, *L'image naturelle*, Le Nouveau Commerce, Paris, 1995.

MORY Christophe et BEYELER Ernst, *La passion de l'art, Entretiens avec Christophe Mory*, Gallimard, Collection Témoins de l'art, 2009.

MOULIN Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, La Découverte, 1967.

— *De la valeur de l'œuvre d'art, recueil d'articles*, Flammarion, Paris, 1995.

— *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Champs, Flammarion, 1997.

— *Sociologie de l'art*, L'Harmattan, Paris, 1999.

— Le marché de l'art, Mondialisation et nouvelles technologies, Paris, Flammarion, 2000.

MOULON Dominique, *Art et numérique en résonance*, Nouvelle éditions Scala/ La maison populaire, Ardèche, 2015, Introduction de Norbert Hilaire, août 2015.

MOUREAU Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 2006.

MUENSTERBERGER Werner, *Le collectionneur : anatomie d'une passion*, Paris, Edition Payot et Rivages, 1996.

NARP Olga, *Etre collectionneur*, Paris, Sequier, 2000.

NAHON Pierre, *Pour la galerie. Un marchand et ses artistes*. 1973-1993, Plon, Paris, 254 pages, 1993.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai savoir*, Présentation et traduction par Patrick Wolting, GF Flammarion, Paris, 1997.

— *Oeuvres complètes*, Arvensa Editions, Friedrich Nietzsche, ouvrage numérique.

— *Ainsi parlait Zarathoustra*, (1891), Folio essais, Gallimard, Italie, 2012.

— *Le crépuscule des idoles, folio essais, Gallimard, 1888.*

— *Le Gai savoir*, Livre V, § 343, GF Flammarion, Nouvelle édition, Paris, 1997.

POGGIOLI Renato, *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge, Harvard University Press, 1968.

POUIVET Roger, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation, essai d'ontologie de l'art de masse*, collection essais la lettre volée, Bruxelles, 2003.

QUEMIN Alain, *Les commissaires-priseurs, la mutation d'une profession*, Paris, Economica, 1997.

— *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché* (le rapport disparu), Nîmes, Ed J. Chambon/Artprice, 2002.

— *Les stars de l'art contemporain, Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, CNRS éditions, Paris, 2013.

REYMONDIN Michel, *Psychologie du marché de l'art,* Encyclopédie de poche, 1984.

RHEIMS Maurice, *La vie étrange des objets*, Paris, Plon, Collection 10/18, 1959.

RHEIMS Maurice, *Les collectionneurs : De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, Paris, Ramsay, 2002.

ROSENBERG Pierre, *L'année Poussin,* catalogue de l'exposition Poussin, Galeries Nationales du Grand-Palais, 27 septembre 1994 - 2 janvier 1995, Réunion des musées nationaux, septembre 1994.

— *Un nouveau chef d'œuvre de Georges de La tour : le Saint Jérôme récemment réapparu à Madrid* ; Boletin del museo del Prado, T XXIII, n°41, 1 septembre 2005.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, Tome II, Chez P. Dupont, Libraire- éditeur, Paris, 1824.

RUBY Christian, *Les résistances à l'art contemporain*, collection quartier libre, Editions Labor, Bruxelles, 2002.

SARTRE Jean-Paul, *Erostrate,* recueil *Le mur,* 1936.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 2000.

SILVA Joseane, *L'anthropophagisme, dans l'identité culturelle brésilienne*, classique des sciences sociales, 2009.

STARETS Silouane, moine du mont Athos, *Vie, Doctrine, Ecrits,* Editions Présence, Sisteron, 1973.

THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire,* Bruxelles, 1845.

TISSERON Serge, *Y a-t-il un pilote dans l'image*, Editions Aubier Montaigne, 1998.

THOMAS Mona, *Un art du secret : collectionneurs d'art contemporain en France*, Nîmes, Ed J. Chambon, 1997.

VAN GOGH Vincent, *Lettres à son frère Théo*, Paris, Gallimard, 1956.

VASARI Giorgio, *Vies des artistes, (Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes),* Les Cahiers Rouges, Grasset, Paris, 2007.

VEBLEN Thorstein, *Théorie de la classe de loisir*, traduit de l'anglais par Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1970.

VERLAINE Julie, *Daniel Templon, Une histoire d'art contemporain*, Flammarion, collection Ecrire l'art, 2016.

VERSCHAFFEL Bart, *Le Gothique comme manifeste*, dans *Wim Delvoye, Knockin' on Heaven's Door*, Editions Lannoo, Tielt, Belgique, 2010.

VOLLARD Ambroise, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir,* Paris, Grasset, 1938.

WARHOL Andy, *Ma Philosophie de A à B et retour,* Flammarion, 1992.

WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Editions Flammarion, collection Champs classiques, 2017.

WEIL Simone, *La pesanteur et la grâce*, PLON, Paris, 1943.

WORMS Frédéric, *L'art et le temps chez Bergson. Un problème philosophique au cœur d'un moment historique*, Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle, 2003.

ZOLA Emile, *L'œuvre,* première publication 1886, Les classiques de poche, 1968.

Citations d'articles dans les revues

Art Press, Ecosystèmes du mon de l'art, n° 22, 2001

Beaux-Arts Hors série, *Murakami Versailles*, 2010.

Beaux Arts Hors Série, *Anselm Kiefer,* 2015.

Connaissance des Arts*,* n° 491, janvier 1993.

Conseil d'Etat, 9 avril 1993.

Gazette de l'Hôtel Drouot, n° 25, 25 juin 2004.

Journal des Commissaires-Priseurs, troisième et quatrième trimestres 1988.

La Croix, publié le 3 janvier 2017.

Le Figaro.fr, publié le 31/05/2013 à 12h58, mis à jour le 31/05/2013.

Les Echos, 19 janvier 2016, 16 heures 23.

Le Journal des Arts, n° 341 du 18 février au 3 mars 2011.

Le Journal des Arts, n° 442 du 18 septembre au 1 octobre 2015.

Le Journal des Arts n° 458, du 27 mai au 9 juin 2016.

Le Journal des arts*,* n° 465 du 14 au 27 octobre 2016.

Le Journal des Arts, n° 467 du 11 et 24 novembre 2016.

Le Journal des Arts, n° 477 du 4 au 27 avril 2017.

Le Journal des Arts, n° 491 du 15 décembre au 4 janvier 2018.

Le Monde, Economie, 15 mars 2016.

Le Monde, *Une passerelle des arts au-dessus d'un monde*, 19 septembre 2017.

Le Monde, 18 octobre 2008.

Les Inrocks, 2 mai 2016.

L'Express, 23 octobre 2008.

Revue du MAUSS, 2/2009 (n°34).

Revue française de Sociologie, 1964 et 1974.

RFI, article de Siegfried Forster, publié le 28/11/2016.

Télérama, 24 juin 1992, n°2215.

Télérama hors-série, *L'art contemporain*, Origines, acteurs, enjeux, 2014.

Petites Affiches, n° 196, 2 octobre 2006, 6-12.

The ArtReview, The Magazine Online, novembre 2009.

Ouvrages Collectifs

ASSOULY Olivier, collectif sous la direction de. *LE LUXE,* Essais sur *la fabrique de l'ostentation,* 2ème édition revue et augmentée, Edition du regard, Paris 2011.

BELTING H., DANTO A., GALARD J., HANSMANN M., MacGREGOR N., SPIES W., WASCHEK M., *Qu'est ce qu'un chef d'œuvre ?*, Collection art et artistes, Gallimard, Paris, 2000.

BERNADAC Marie-Laure, sous la direction de. *Wim Delvoye au Louvre*, Fond Mercator, 2012.

BRET Jean-Noël et MOUREAU Nathalie sous la direction, *La main invisible des riches collectionneurs dans la formation de la valeur artistique*, in *L'art, l'argent et la mondialisation*, Editions L'Harmattan, 2013.

BUREAU d'ETUDES de SMartBe Collectif, sous la direction de. *L'artiste entrepreneur ?,* Les impressions nouvelles / association professionnelle des métiers de la création, 2011, Bruxelles.

COMETTI Jean-Pierre et QUINTANE Nathalie, dirigé par. *L'art et l'argent*, éditions Amsterdam, 2017.

DALLOZ, Propriété littéraire et artistique, 2010.

Figures de l'art 11, *Le pouvoir des images,* n°11, PUPPA, 2006

Figures de l'art 14, *La désinvolture de l'art*, PUP, Pau, 2008.

Figures de l'art 20, *Le syndrome de Venise, la biennalisation de l'art contemporain*, PUPPA, octobre 2011.

Figures de l'art 29, *Le design dans l'art contemporain,*

TALON-HUGON Carole, sous la direction de. *Les théoriciens de l'art*, PUF, Paris, 2017.

Rapports

ART PRICE : 2009 ; 2010 ; 2011 ; 2012 ; 2013 ; 2014 ; 2015 ; 2016.

Sitographie

MAGAZINES

Art + Auction (New York)

www.artandauction.com

Art in America (New York)

www.artinamericamagazine.com

The Art Newspaper (Londres)

www.theartnewpaper.com

Art Review (Londres)

www.art-review.com

Artforum (New York)

www.artforum.com

ARTnews (New York)

www.artnews.com

artpress (Paris)

www.artpress.com

freize (Londres)

www.freize.com

SITES INTERNET

ADAGP (société d'auteur)

www.adagp.fr

Art Resource

www.artres.com

Artfacts

www.artfacts.net

Artnet

www.artnet.com

Artprice.com

www.artprice.com

The Baer Faxt

www.baerfaxt.com

Centre d'art

www.lafermedubuisson.com

Centre Pompidou

www.mediation.centrepompidou.fr

Château de Versailles

www.chateauversailles.fr

Conseil des ventes volontaires

www.conseildesventes.fr

e-flux.com

www.e-flux.com

Hermès

www.fondationentrepriseshermes.org

Hiscox (newsletter)

http://www.hiscox.be/belgium_newsletter/1209/pdf/Hiscox-Bulle.pdf

Liid Futur Lab

www.liid.fr

Monnaie de Paris

www.monnaiedeparis.fr

Mike Smith Studio (éditeur d'art)

www.mikesmithstudio.com

Pratiques culturelles

www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr

MAISONS DE VENTE

Christie's – www.christies.com

Phillips de Pury – www.phillipsdepury.com

Sotheby's – www.sothebys.com

EXPERTS

www.franceantiq.fr

www.ewpertscnes.fr

www.cne-experts.com

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 – Grotte de Lascaux, La scène du puits. _____ *24*
http://www.dinosoria.com/grotte_lascaux.htm
Figure 2 – Vincent van Gogh, Portrait du Docteur Gachet, 1890. _____ *35*
https://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_du_docteur_Gachet_avec_branche_de_digitale#/media/File:Portrait_of_Dr._Gachet.jpg
Figure 3 – Vente de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, 2009. _____ *37*
http://www.pba-auctions.com/html/infos.jsp?id=2418
Figure 4 - Gustave Courbet, Un Enterrement à Ornans, 1849-1850. _____ *46*
https://fr.wikipedia.org/wiki/Un_enterrement_%C3%A0_Ornans#/media/File:Gustave_Courbet_-_A_Burial_at_Ornans_-_Google_Art_Project_2.jpg
Figure 5 – Jacques-Louis David, Marat assassiné, 1793. _____ *48*
https://www.histoire-image.org/fr/etudes/marat-martyr-revolution
Figure 6 – Jean Goujon, La fontaine des Innocents, 1548. _____ *51*
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D369-_fontaine_des_innocents_-_liv3-ch12.png
Figure 7 – Auguste Rodin, Balzac, 1891-1897. _____ *96*
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monument_to_Balzac.jpg
Figure 8 - Pablo Picasso, La Celestine, 1904. _____ *104*
http://www.chefsdoeuvre.org/2013/09/la-celestina.html
Figure 9 - Pablo Picasso, Les noces de Pierrette, 1905. _____ *106*
http://www.devoir-de-philosophie.com/dissertation-picasso-pablo-noces-pierrette-86411.html
Figure 10 - Pierre-Auguste Renoir, Bal du moulin de la Galette, 1876. _____ *114*
https://en.wikipedia.org/wiki/Bal_du_moulin_de_la_Galette
Figure 11- Willem de Kooning, Interchange, 1955. _____ *115*
https://www.artmarketmonitor.com/2016/02/17/de-koonings-interchange-jackson-pollock-work-said-to-be-sold-in-major-private-sale/
Figure 12 – Damien Hirst, The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991. _____ *128*
http://blog.artsper.com/wp-content/uploads/2014/02/DHS76_771_0.jpg
Figure 13 – Tracey Emin, My bed, 1998. _____ *129*
https://www.christies.com/lotfinder/Lot/tracey-emin-b-1963-my-bed-5813479-details.aspx
Figure 14 - The Blue Noses, Era of Mercy, 2005. _____ *138*
http://www.insituparis.fr/fr/artistes/presentation/5397/the_blue_noses#oeuv-5
Figure 15 - Zhang Xiaogang, Big family n°3, 1995. _____ *141*
http://fr.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/may/16/art-inspired-by-the-cultural-revolution/
Figure 16 _ Paul Cézanne, Les joueurs de cartes, 1892-1895. _____ *144*
https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Joueurs_de_cartes_(C%C3%A9zanne)
Figure 17- Jean Nouvel, Louvre Abu Dhabi, 2006-2017. _____ *147*

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louvre_Abu_Dhabi.jpg
Figure 18 - Zeng Fanzhi, The last supper, 2001. 156
http://www.pbase.com/alain_guillemet/zengfanzhi
Figure 19 - Berlinde de Bruyckere, Marthe, 2008. 157
http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/berlinde_debruyckere_marthe_colour.htm
Figure 20 - Amedeo Modigliani, Nu couché, 1917-1918. 158
https://fr.wikipedia.org/wiki/Amedeo_Modigliani#/media/File:Modigliani_-_Nu_couch%C3%A9.jpg
Figure 21 - Man Ray ; Charles et Marie-Laure de Noailles, Jean Cocteau, Georges Auric, vers 1926. 160
https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cMedgjz/r9jxARo
Figure 22 – Peggy Guggenheim et Jackson Pollock, 1943. 162
https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-story-pollock-guggenheim-masterpiece-created-one-night
Figure 23 - Jean-François Millet, L'Angelus, 1859. 183
https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Ang%C3%A9lus#/media/File:JEAN-FRAN%C3%87OIS_MILLET_-_El_%C3%81ngelus_(Museo_de_Orsay,_1857-1859._%C3%93leo_sobre_lienzo,_55.5_x_66_cm).jpg
Figure 24 – Gustave Courbet, L'atelier du peintre, 1854-55. 198
https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Atelier_du_peintr5e#/media/File:Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg
Figure 25 - Richard Prince, Millionaire Nurse, 2002. 212
http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/contemporary-art-evening-sale-n09141/lot.32.html
Figure 26 - Paul McCarthy, Chocolate Factory, 2015. 214
Crédit Crubilé Marine
Figure 27 - Wim Delvoye, série Butagaz, 1987. 217
http://raise-magazine.com/wim_delvoye
Figure 28 - Damien Hirst, For the love of God, 2007 . 229
http://www.damienhirst.com/for-the-love-of-god
Figure 29 - Maurizio Cattelan, La Nona Ora, 1999. 232
https://www.perrotin.com/fr/artists/Maurizio_Cattelan/2/la-nona-ora/15420
Figure 30 - Maurizio Cattelan, Him, 2001. 233
https://www.perrotin.com/fr/artists/Maurizio_Cattelan/2/him/6510
Figure 31 - Maurizio Cattelan, America, 2017. 234
https://www.guggenheim.org/exhibition/maurizio-cattelan-america
Figure 32 – Banksy, Panorama de Dismaland, 2015. 256
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dismaland_overview_01-02_combined.jpg
Figure 33 - Anish Kapoor, Dirty Corner, 2011-2015. 259
http://anishkapoor.com/1053/dirty-corner-5
Figure 34 - Wim Delvoye, Tim, 2006. 261
Crédit Crubilé Marine
Figure 35 - Andres Serrano, Piss Christ, 1987. 268

http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/contemporary-art-day-sale-n09142/lot.496.html
Figure 36 - Jeff Koons, Balloon Venus (Magenta), 2008-2012. _____ *270*
https://www.thebroad.org/art/jeff-koons/balloon-venus-magenta
Figure 37 - JR, Triptyque Sacré, 2006. _____ *275*
http://www.latelierdesphotographes.com/2014/08/triptyque-sacre/
Figure 38 - Ai Weiwei, Fairytale, 2007. _____ *276*
http://www.ima.org.au/ai-weiwei-fairytale/
Figure 39 - Vincent van Gogh, Les Iris, 1889. _____ *292*
http://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/oeuvres/vincent-van-gogh-les-iris-1889.html
Figure 40 - Pablo Picasso, Yo, 1901. _____ *293*
https://curiator.com/art/pablo-picasso/yo-picasso
Figure 41 - Pablo Picasso, Les femmes d'Alger (Version 'O'), 1955. _____ *295*
https://www.christies.com/features/In-The-Saleroom-Pablo-Picassos-Les-femmes-dAlger-Version-O-6065-3.aspx
Figure 42 - Jasper Johns, False Start, 1959. _____ *297*
http://www.artchive.com/artchive/J/johns/false.jpg.html
Figure 43 - Jeff Koons, Balloon Dog Orange, 1994-2000. _____ *298*
https://www.christies.com/lotfinder/Lot/jeff-koons-b-1955-balloon-dog-5739099-details.aspx
Figure 44 - Tracey Emin, I've got it all, 2000. _____ *300*
https://www.christies.com/lotfinder/Lot/tracey-emin-b-1963-my-bed-5813479-details.aspx
Figure 45 - Léonard de Vinci, Salvator Mundi, vers 1520. _____ *303*
https://fr.wikipedia.org/wiki/Salvator_Mundi_(L%C3%A9onard_de_Vinci*)*
Figure 46 - Andreas Girsky, Rhein II, 1999. _____ *304*
http://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-the-rhine-ii-p78372
Figure 47 - Peter Lik, Phantom, date inconnue _____ *305*
https://www.journaldunet.com/patrimoine/art-de-vivre/1130293-photo-la-plus-chere/
Figure 48 - Tang Nannan, Morrow Return, _____ *317*
Crédit Crubilé Marine
Figure 49 – Damien Hirst, The severed Head of Medusa, 2017 _____ *321*
Crédit Crubilé Marine
Figure 50 – Vincent Gicquel, Arc, 2017 _____ *332*
Crédit Vincent Gicquel

Table des matières

Remerciements 7

Introduction 11

I. LA MARCHANDISATION DE L'ART 21

I.1. La dérive progressive de la collection 21

I.1.1. Les errements de certains collectionneurs 22

1. La collection : un besoin originel 22
2. La collection comme marqueur d'appartenance sociale 24
3. La collection au service d'une recherche de publicité personnelle 34

I.1.2. La lente émancipation du critère de valeur de l'œuvre d'art 39

1. La fin d'un monde clos 39
2. L'ouverture au monde 42
3. L'existence de freins à l'émancipation 45

I.1.3. La dérive par l'objectif d'investissement financier 55

1. Du glissement de l'appréciation de la beauté vers l'attribution 55
2. Des sacrifices effectués sur l'autel du lucre et de l'attribution 62
3. Du triomphe de l'authentification 73

I.2. L'assujettissement de la valeur de l'art au capitalisme 79

I.2.1. La désagrégation progressive du marché 79

1. L'absurde promotion de la cote au rang d'oracle absolu 80
2. La sanctification médiatique de la notoriété 95
3. Le piège de la spéculation 101

I.2.2. La recomposition en cours du marché de l'art contemporain 126

1. La traversé du désert 126
2. Une décennie de bouleversements 133
3. 2008, un probable changement de centre de gravité du marché 151

I.2.3. Une course aux profits préjudiciable aux artistes....159
1. La toute puissance des grands collectionneurs 159
2. L'importance accrue des intermédiaires 167
3. L'inefficacité de la réponse institutionnelle 182

II. L'ECCEITE 191
II.1. Le triple jeu de l'artiste contemporain 191
II.1.1. Luxe....192
1. Les multinationales artistiques 193
2. L'art produit 207
3. Les figures d'artistes 218

II.1.2. LUX 235
1. L'ère numérique 235
2. Biennales et foires 243
3. Des alchimistes au musée 257

II.1.3. LUXATION....264
1. Les dérives par le goût du lucre 264
2. Usus, abusus, fructus 278
3. L'exaptation 286

II.2. La transsubstantiation 291
II.2.1. L'illusion du veau d'or 291
a. L'éclat trompeur de la marchandisation 291
b. La force de l'illusion 302

II.2.2. La transmutation du geste créateur *via* le don 311
a. L'alchimie entre art et don 311
b. De quelques œuvres présentées à Venise en 2017 316

II.2.3. Vers une valeur volitive 324
a. Le pouvoir illusoire du fétiche 324
b. L'inssaisissable légèreté de l'art 330

Conclusion **339**
ANNEXES 347
BIBLIOGRAPHIE **357**
TABLE DES ILLUSTRATIONS 369
Table des matières **373**
Résumé et Abstract 377

RESUME

L'art contemporain ou le fétichisme du lucre

La marchandisation de l'art se traduit par une dérive progressive de l'esprit de collection. Elle est notamment perceptible dans le désir de plus-value des collectionneurs, qui va de pair avec le fait que l'aura de la valeur artistique et esthétique d'une œuvre est fonction du prix qu'elle atteint en tant que marchandise de luxe dans les salles de vente. La valeur de l'art s'en est trouvée assujettie à un marché capitaliste dont les guerres ont paradoxalement favorisé la mondialisation. Ce marché de l'art, qui est en cours de restructuration permanente, favorise chez les artistes une course à la « starification » et à des cotations tout particulièrement ambivalentes. Faut-il en conclure que la marchandisation a pris le pas sur l'artistique, le prix sur la valeur de l'œuvre, le lucre sur l'esthétique ? Cette thèse défend l'idée que la force et la ruse des œuvres d'art se manifestent dans leur capacité à se jouer du milieu religieux, idéologique ou imagologique dans lequel elles voient le jour. Cette force se révèle aujourd'hui dans l'aptitude du geste créateur, qui relève — Marcel Mauss l'a bien vu — fondamentalement du don et du contre-don, à faire voler en éclat les illusions engendrées par la marchandisation. En permettant à l'imaginaire de s'incarner à l'égal du réel, l'artiste ouvre le champ infini des possibles. C'est pourquoi la vie des œuvres d'art n'en finit pas de rendre le cosmos cosmétique, quitte à se servir du « lucre » comme d'un appât habile à stimuler le marché, dont se sert *in fine*, sa « main invisible ».

Mots clés : art contemporain, fétichisme, lucre, marché de l'art, esthétique, marchandisation, création artistique, prix record, valeur de l'art, collection, collectionneurs, artistes, capitalisme, don, geste créateur.

ABSTRACT

Contemporary art or lucre fetishism

The commodification of art results in a gradual drift of the collection spirit. This is particularly noticeable in the desire of collectors for added value, which goes hand in hand with the fact that the aura of the artistic and aesthetic value of work depends on the price it has achieved as a luxury commodity in the sales rooms. The result was a subjugation of the value of art to a capitalist market whose wars paradoxally favored globalization. This art market, which is undergoing permanent restructuring, favors artists' quest for « starification » and particularly ambivalent ratings. Must we conclude that commodification has overtaken the artistics, that the price is now beyond the value, the profit beyond the aesthetic ? This thesis defends the idea that force and cunning of works of art are manifested in their opportune ability to trifle with the religions, ideological or imaginary environment in which they emerge. This force is today identified in the aptitude of the creative gesture, which – Marcel Mauss saw clearly – is fundamentally a gift and a counter-gift, to smash to pieces the illusions engendered by the commodification. And strong work links the imaginary to the symbolics to become « real ». By making the imaginary equal to the real, the artist opens the infinite field of possibilities. This is why the life of works of art never ceases to make the cosmos cosmetic, even if it uses the « lucre » as a bait skilful enough to stimulate the market, which is, in fine, manipulated by its « invisible hand ».

Keywords : contemporary art, fetishism, lucre, art market, aesthetics, merchandising, artistic creation, record price, value of art, collection, collectors, artists, capitalism, gift, creative gesture.

RÉSUMÉ

L'ART CONTEMPORAIN OU LE FÉTICHISME DU LUCRE

La marchandisation de l'art se traduit par une dérive progressive de l'esprit de collection. Elle est notamment perceptible dans le désir de plus-value des collectionneurs, qui va de pair avec le fait que l'aura de la valeur artistique et esthétique d'une œuvre est fonction du prix qu'elle atteint en tant que marchandise de luxe dans les salles de vente. La valeur de l'art s'en est trouvée assujettie à un marché capitaliste dont les guerres ont paradoxalement favorisé la mondialisation. Ce marché de l'art, qui est en cours de restructuration permanente, favorise chez les artistes une course à la « starification » et à des cotations tout particulièrement ambivalentes. Faut-il en conclure que la marchandisation a pris le pas sur l'artistique, le prix sur la valeur de l'œuvre, le lucre sur l'esthétique ? Cette thèse défend l'idée que la force et la ruse des œuvres d'art se manifestent dans leur capacité à se jouer du milieu religieux, idéologique ou imagologique dans lequel elles voient le jour. Cette force se révèle aujourd'hui dans l'aptitude du geste créateur, qui relève — Marcel Mauss l'a bien vu — fondamentalement du don et du contre-don, à faire voler en éclat les illusions engendrées par la marchandisation. En permettant à l'imaginaire de s'incarner à l'égal du réel, l'artiste ouvre le champ infini des possibles. C'est pourquoi la vie des œuvres d'art n'en finit pas de rendre le cosmos cosmétique, quitte à se servir du lucre comme d'un appât habile à stimuler le marché, dont se sert *in fine*, sa « main invisible ».

Université BORDEAUX MONTAIGNE
MICA