



L'art et l'argent

Dirigé par

Jean-Pierre Cometti & Nathalie Quintane

LES PRAIRIES ORDINAIRES



L'ART ET L'ARGENT

© Éditions Amsterdam/Les Prairies ordinaires, 2021 pour la
présente édition

Couverture © Sylvain Lamy

Tous droits réservés

15, rue Henri-Regnault,

75014 Paris

www.editionsamsterdam.fr

amsterdam@editionsamsterdam.fr

ISBN : 978-2-35480-228-8

Diffusion-distribution:

Les Belles Lettres

Sommaire

Prologue :

Onze thèses sur l'art et le marché de l'art

Jean-Pierre Cometti

10

1. *Bizarre Love Triangle*

Artiste – Institution – Capital

Jovan Mrvaljevic

14

2. La valeur somptuaire de l'art

et la pauvreté des artistes

Olivier Quintyn

34

3. Nous sommes tous des artistes publics

Claire Bishop

56

4. Dernières nouvelles des écoles d'art,

ou comment se débarrasser

de la démocratisation culturelle

64

5. L'école des classes

80

6. L'art riche

Faits et méfaits de la main invisible

Jean Pierre Cometti

108

7. Collectionneurs, spéculateurs...
Sylvie Coëllier 138
8. Parler d'art en plein tournant mécénal
Nathalie Quintane 174
9. Tokeniser pour mieux régner?
Sur différents usages des blockchains dans l'art
Aude Launay 198

Contributrices et contributeurs

Jean-Pierre Cometti (1944-2016) a enseigné la philosophie et l'esthétique à l'université de Provence. Il a dirigé la collection « Tiré-à-part », aux éditions de l'Éclat. Il est l'auteur de plusieurs livres consacrés à Ludwig Wittgenstein, à Robert Musil, au pragmatisme américain et à des questions d'esthétique.

Jovan Mrvaljevic est artiste et doctorant à l'université Paris 8, il est chargé d'enseignement à la même université dans le département arts plastiques.

Olivier Quintyn anime la collection « Saggio Casino » au sein des éditions Questions théoriques. Son dernier ouvrage paru est *Implémentations/Implantations. Pragmatisme et théorie critique; essais sur l'art et la philosophie de l'art* (Questions théoriques, 2017).

Claire Bishop est historienne de l'art, critique et professeur au sein du département d'histoire de l'art du CUNY Graduate Center à New York. Elle a coordonné les ouvrages collectifs *Participation* (MIT Press, 2006), *Installation Art: A Critical History* (Tate Publishing, 2005) et *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* (Koenig Books, 2013).

Sylvie Coëllier est directrice de recherches au LESA (laboratoire d'études en sciences des arts) au sein d'Aix-Marseille Université. Elle dirige la série « Histoire, pratique et théorie des arts » aux Presses universitaires de Provence.

Nathalie Quintane est poète et écrivain, auteur notamment chez P.O.L de *Tomates* (2010), *Que faire des classes moyennes ?* (2016), *Un œil en moins* (2018), ou, plus récemment, *Un hamster à l'école* (2021) aux éditions La Fabrique.

Aude Launay est critique d'art et curatrice indépendante. Diplômée en philosophie, elle est rédactrice en chef associée de la revue *02*.

Prologue :
Onze thèses sur l'art
et le marché de l'art
Jean-Pierre Cometti

1. Le marché de l'art est l'objectivation du processus même de l'art *autonome* et de la dissociation qu'il opère entre la *valeur* attribuée à ses *objets* et leurs conditions *matérielles* et *sociales* de production.
2. Cette dissociation en marque l'aliénation; elle disqualifie *l'usage* au bénéfice du seul *échange*. L'argent en est la forme et la fin. L'art partage avec l'argent la propriété de n'en avoir aucune, sinon les *usages* qu'il autorise et les *représentations* dans lesquelles il s'épuise.
3. Un tel art possède ses formes propres de *fétichisme*, étroitement liées au fétichisme de la marchandise. Les grand-messes artistiques en disent à la fois la « force » et la misère.

4. L'artiste, depuis le xix^e siècle, en est la figure aliénée, prise entre intéressement et désintéressement, valeur économiquement quantifiable et activité socialement inqualifiable, légitimation marchande et dépossession de soi.
5. Le processus marchand prive l'art autonome de sa fonction critique et la critique de sa fonction autonome. La finalité marchande élève le commissaire au rang d'artiste ; elle assujettit l'artiste aux calculs du commissaire et relègue la critique au rang d'auxiliaire médiatique et institutionnel.
6. L'art, dès lors, peut être dit *abstrait*, au sens où, dissocié de la vie et de ses conditions de production réelles, il s'accomplit dans la tautologie.
7. Le cynisme moderne, celui de la « fausse conscience éclairée », en inverse ironiquement les valeurs dans la vulgarité du kitsch et de la mode.
8. La « fin de l'art » se confond avec la fin du marché, l'intégration à l'échange en soi et pour soi, conçu et vécu comme fondement et comme fin, débarrassé des scories de leur histoire.
9. La seule alternative à l'art : non pas le *refus* de l'art, ni l'*anti-art*, ni la *dialectique*, fût-elle négative, mais

le réinvestissement du politique, abandonné à lui-même et au désert social. Soustraire l'art à l'art et à sa contamination de et par la culture propre à la sphère esthético-marchande.

10. Le méta-art est soustractif, « interstiel », contextuel. Il s'insinue dans les blancs ou dans les zones encore franches de la « communication ».

11. L'art et la politique n'ont fait qu'*interpréter* le monde, il convient de l'*inventer*.

Jean-Pierre Cometti – 2009

Texte initialement publié sur le site

PROTOCOLES-MÉTA, Expérimentations artistiques, sociales, politiques et leurs malentendus,

le 13 novembre 2011, accessible en ligne :

<http://protocolesmeta.com/spip.php?article125>

Bizarre Love Triangle

Artiste

Institution

Capital

Jovan Mavalić

On ne compte plus les collaborations des plasticiens avec le monde du luxe et du show business, à l'image de Takashi Murakami qui a conçu le magasin Louis Vuitton à Tokyo en 2009, de Jeff Koons qui a designé le yacht du milliardaire Jakis Doannou, 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. Soupçonner les artistes d'être faibles devant le pouvoir de l'argent n'est cependant pas nouveau : Proudhon menaçait ainsi les artistes qui sont « au service des corrompus, des luxueux, des

fainéants¹ », les jugeant néfastes à son projet de société. Dans une lettre adressée à son amie artiste Katherine Dreier, Marcel Duchamp dit des artistes qu'ils sont des « imposteurs du moment qu'ils ont le moindre succès² » et qu'ils sont entourés par des « escrocs ». Mais au-delà de ces intérêts individuels qui ont fleuri pendant les noces du modernisme et du capitalisme, il est intéressant d'observer les ressorts de l'avènement et de la pérennisation d'un système de l'art favorisant les intérêts privés, notamment à travers les institutions publiques. Cette parenthèse de l'art « orienté affaires », omniprésent dans les musées et centres d'art aide à comprendre le fonctionnement des institutions qui lui sont consacrées. Une possible illustration en est la controverse qui a suivi les expositions au château de Versailles, et le conflit d'intérêt du collectionneur qui a financé l'exposition d'œuvres qu'il possède dans sa collection.

Encore faut-il comprendre quel est l'intérêt public d'un tel star system lorsqu'il s'agit des « hautes sphères » de ce qu'on appelle le monde de l'art : doit-on y voir un simple effet du capitalisme, s'expliquant par le fait que dans ce type de système l'État, tout comme les individus

1. Pierre-Joseph Proudhon, *Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2011, p.122.

2. Lettre de Marcel Duchamp à Katherine Dreier, 5 novembre 1928, accessible en ligne : <http://www.deslettres.fr/lettre-de-marcel-duchamp-a-katherine-dreier-plus-je-vis-parmi-les-artistes-plus-je-suis-convaincu-qu'ils-sont-des-imposteurs-du-moment-qu'ils-ont-le-moindre-succes>.

privés, suit une logique de rentabilité, ou cela a-t-il une fonction idéologique et donc politique ? Sachant que la politique se trouve dans une position de subordination par rapport à l'économie. Pourtant, si l'on présuppose que tout l'art présenté dans les institutions publiques n'est pas concerné par la logique du capital, étant donné que la plupart des artistes exposés – souvent touchés par la précarité malgré une carrière relativement établie – ne sont pas des stars et que les lieux d'expositions sont quasiment gratuits, il est permis de s'interroger sur la présence de ce même capital dans ces lieux et sur le rapport entre des sphères qu'on prétend distinguer. Il est alors nécessaire d'observer la « répartition des biens » au sein du système *artiste-institution-capital*.

L'artiste contre les institutions

Le fait, pour des artistes et des écrivains, de s'en prendre aux institutions, est profondément ancré dans la modernité, depuis Rousseau qui admirait la démolition de la célèbre bibliothèque d'Alexandrie et approuvait, dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, l'interdiction du théâtre à Genève, jusqu'aux avant-gardes et à Malevitch quand il écrit, dans son essai sur les musées, qu'il faut brûler les œuvres anciennes pour pouvoir jouir du spectacle de leurs cendres. C'est avec les artistes et les théoriciens des avant-gardes, avec leurs manifestes dirigés contre les conservateurs et insistant sur la futilité des vieilles formes et pratiques de l'art, que la contestation

doit effacer toute distinction de goût et créer une illusion de solidarité avec l'esthétique des masses – une solidarité qui dissimule les véritables structures de pouvoir et les inégalités économiques⁴. » Groys en conclut qu'en appliquant l'analyse de Greenberg au moment actuel, on peut dire que les élites contemporaines collectionnent précisément l'art qui leur paraît assez spectaculaire pour attirer les masses. Voilà pourquoi, selon lui, les grandes collections privées paraissent « non élitistes » et de nature à devenir des attractions touristiques mondiales chaque fois qu'elles sont exposées. Dans ces conditions, l'art véritablement « élitiste » correspond à l'art produit par les artistes pour les artistes, dont la pratique artistique ne dépend pas de ce goût. Bien entendu, les artistes n'appartiennent pas vraiment à l'élite : ils ne sont ni assez riches ni assez puissants. Ceux qui utilisent le mot « élitiste » en l'appliquant à l'art produit par les artistes ne suggèrent pas que les artistes gouvernent le monde, mais que le fait d'être artiste revient à appartenir à une minorité.

Cette notion de minorité qu'évoque Groys semble avoir une importance non seulement pour la perception de cet art, mais aussi pour la lecture des valeurs « d'origine » qui le structuraient et qui étaient considérées comme opposées à celles des autres disciplines. Ces valeurs sont présentées comme aristocratiques,

4. Boris Groys, *e-flux Journal*, n° 24, avril 2011.

relevant du génie et du don inné, au contraire d'autres domaines basés sur la méritocratie, les compétences acquises, etc⁵. Ce point a permis au capitalisme de trouver un appui et d'exploiter financièrement au maximum la notion de génie individuel dans l'art moderne. Dans le même temps, cette notion semble s'être enracinée dans l'inconscient de l'artiste en le privant de toute volonté de s'associer (revendications sociales, salariales, etc.) aux autres artistes comme lui précaires, dans l'attente d'un hypothétique moment de gloire. La croissance des industries culturelles et leur besoin d'un plus grand nombre de producteurs, la massification des artistes consécutive à l'expansion des institutions, n'ont pas changé l'aspiration de ces mêmes artistes à occuper une position minoritaire considérée comme alternative. À cet égard, la position de l'artiste Pavel Pepperstein, qui explique la relation entre la culture de masse et l'art contemporain, est intéressante:

L'art contemporain est une zone sacrificielle qui prend sur elle tous les courants empoisonnés, qui apparaissent sans cesse, et par lesquels tout le monde serait infecté. On pense que c'est un domaine alternatif, mais en réalité, c'est l'une des annexes sanitaires de la culture de masse,

5. Je me rapporte ici à un tableau rapide d'Ève Chiapello indiquant les points de conflit entre l'art (moderne) et le management historique. Ève Chiapello, *Artistes versus managers*, Paris, Éditions Métailié, 1998, p. 59.

comme, par exemple, une usine avec des annexes techniques qui assurent l'évacuation des eaux contaminées [...] Il me semble que l'art contemporain joue exactement ce rôle : les idées et les images potentiellement dangereuses y sont canalisées, et tout cela fonctionne parfaitement. C'est un mécanisme d'évacuation, et on laisse aux artistes l'illusion d'être une alternative, de s'opposer à la culture de masse, alors qu'en réalité, il en sont une fonction, ses aides – soignantes⁶.

Incorporées dans l'environnement néolibéral, les pratiques artistiques radicales servent en effet à donner un *make-up* démocratique au monde de l'art et à ses institutions, en se résumant à l'emprunt d'une esthétique « révolutionnaire » déchargée de sa signification historique, comme c'est souvent le cas avec les formes collectives d'art. Ainsi, Rainer Rochlitz écrit : « À la différence des époques pré-modernes, qui soumettaient l'artiste à la censure de leurs mécènes, à la différence aussi de l'époque moderne qui faisait de l'artiste émancipé et subversif la victime d'une société largement obtuse, l'époque contemporaine tente d'institutionnaliser la révolte et de faire coexister la subversion et la subvention⁷. »

6. *Le Pôle du froid, IHM et l'art russe des années 90*, Paris, ENSBA, 2000, p.119.

7. Rainer Rochlitz, *Subversion et Subvention. Art contemporain et argument esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, p.19.

L'artiste et le manager

La position de l'artiste soucieux d'être subventionné soulève la question du « salaire artistique », de la nature du travail artistique et de sa (non) ressemblance aux autres types de travail. Le débat porte sur la question de la créativité, imposée à l'ensemble du salariat par les doctrines managériales du capital ayant pour objectif une forte productivité, et de ce qui distingue ce type de travail de l'art. L'artiste Mladen Stilinovic dans son œuvre *Artist at work* (1978) montre l'artiste (lui-même) allongé sur un lit en train de ne rien faire. Pour cet artiste, ce n'est que par l'action paresseuse qu'on atteint l'art ; les artistes (occidentaux), trop occupés (à se construire un réseau, à recueillir de l'argent, etc.), n'y parviennent pas. La manière dont on peut rémunérer cette « production » de l'art à travers le « non-travail » est naturellement incertaine. Certains artistes, comme George Maciunas travaillant dans des bureaux d'architecture pour éviter de gagner sa vie avec son art, Ilya Kabakov vivant de son travail d'illustrateur, ou Marcel Duchamp vendant les œuvres d'autres artistes, ont essayé de séparer travail productif et travail artistique. Ces tentatives sont aujourd'hui jugées romantiques, idéalistes, tout comme la thèse de Joseph Beuys selon lequel tout le monde est artiste. Même si de plus en plus de personnes ont une activité artistique ou quasi artistique, la position des institutions va vers une plus grande exclusivité, en opérant une distinction fondée sur l'exposition comme media.

À la différence des périodes précédentes qui ont connu des media tels que le dessin, la photographie, la vidéo, etc., pratiqués par des artistes, on a vu se multiplier les usages liés à l'expansion technologique de ces mêmes media, notamment sur Internet (Youtube, applications pour la photographie, etc.). D'où une distinction des artistes par rapport à ces masses de créateurs qu'on ne veut pas nommer « artistes » et, en creux, le rôle de l'exposition comme critère.

Plus précisément, un musée ou un centre d'art, en proposant son espace d'exposition à un artiste, souvent sous la forme d'une « carte blanche⁸ », le qualifie d'artiste. Ce choix qualifiant se fait sur la base d'une documentation du parcours, ce qui implique, pour les artistes, tout un travail de montage de dossiers. L'économiste Michael Spence a utilisé la notion de « signal » afin d'expliquer pourquoi, dans le système éducatif et dans le monde du travail, un haut niveau d'éducation et certains diplômes permettent de trouver plus facilement du travail ; selon lui l'éducation n'aurait pas forcément un effet sur la productivité du futur salarié, elle serait surtout utile pour prouver une compétence face à un employeur⁹. La documentation contenue dans ledossier de l'artiste semble

8. Cela implique des moyens matériels et logistiques exceptionnels dont seules les institutions disposent qui ne sont donc pas à portée de chacun.

9. Michael Spence, « Job Market Signaling », *Quarterly Journal of Economics*, 1973.

avoir cette fonction de « signal » pour son destinataire, qui va éventuellement sélectionner l'artiste et lui faire confiance.

Ce processus paraît ainsi moins fortuit et mystérieux que ne le laisseraient présager les mythes artistiques qui voilent ces rapports. Ces correspondances sont induites par les transformations socio-économiques du champ artistique, les doctrines managériales qui commencent dès la fin des années 1980 à être introduites dans la culture. Deux processus parallèles d'apparence paradoxale se sont déroulés ces dernières décennies : d'une part, la déprofessionnalisation de l'artiste¹⁰ et d'autre part, la professionnalisation du monde de l'art. Par rapport à « l'état naturel des choses » que décrit Wagner, où le peuple chante, danse, écrit de la poésie et peint, car cela dérive de la constitution naturelle des corps¹¹, la professionnalisation des pratiques artistiques a d'abord eu lieu principalement à travers les écoles d'art qui ont divisé les disciplines artistiques et ont insisté sur la maîtrise de chaque technique. Puis, après la Seconde Guerre Mondiale, comme le signale Boris Groys, on a assisté à une déprofessionnalisation de l'art sous l'influence des avant-gardes. La part discursive a pris le dessus sur l'enseignement des techniques, cependant

10. Boris Groys explique précisément ce processus dans son essai « The Weak Universalism », in *Going Public*, Berlin, Sternberg press, 2010, p. 104-106.

11. Richard Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, 1849.

que techniquement les artistes étaient formés un peu pour tout mais pour rien en particulier. Simultanément, la bureaucratie est devenue de plus en plus présente : les artistes sont désormais préoccupés par la documentation de leurs dossiers, portfolios, CV, projets, création de réseaux etc. Bref, le monde de l'art s'est professionnalisé et s'est doté des instruments du management. En témoigne, en France, la politique des années Lang. Claude Mollard, qui a été à l'origine de la relance de la politique des arts plastiques, déclarait que « le marché de la culture ne doit pas être conçu comme la marge résiduelle des actions publiques, mais comme le domaine principal, premier naturel en quelque sorte, de l'action culturelle¹² » ; prenant pour modèle les États-Unis et la Grande-Bretagne, il plaiddait pour la réduction de l'intervention publique dans le champ de la culture. Ces années ont aussi été marquées par l'insistance sur la question de la rentabilité des institutions culturelles et on a assisté à la création de masters spécialisés dans le management de la culture au sein de grandes écoles de commerce et d'universités prestigieuses (HEC, Paris Dauphine, etc.).

Aujourd'hui, les jeunes artistes sont nombreux à rejoindre les masters et les doctorats des universités après leur carrière artistique, le temps que leurs œuvres circulent dans les institutions et attirent l'attention

12. Cité par Eve Chiapello dans *Artistes versus managers*, op. cit., p. 209 ; Claude Mollard, *Profession : ingénieur culturel*, Morsang-sur-Orge, Éditions Charles Le Bouil, 1989, p. 21-22.

des collectionneurs – pour une durée de quatre ans en moyenne, selon Walid Raad¹³. Ils tentent ainsi de se lancer dans l'enseignement en arts, perpétuant l'existence et la rentabilité économique de ces institutions (en particulier dans le monde anglo-saxon) en s'endettant afin d'obtenir les diplômes nécessaires sans être assurés d'accéder à un poste de façon stable¹⁴. L'époque du capitalisme financier dit cognitif, avec son extrême marchandisation, est celle du travail immatériel où l'artiste est payé en visibilité et en capital symbolique, comme à travers les activités d'enseignement, aussi précaires soient-elles sur le plan matériel. Mais dans le même temps, la position de l'artiste et de l'esthétique est valorisée et occupe une place centrale au sein du système capitaliste, qui ne cesse de s'en servir pour se pérenniser. Cette situation est assez bien résumée par les propos du philosophe Olivier Assouly, qui se réfère à la pensée d'Adam Smith : « Ainsi le pire des maux n'est-il pas de vivre dans la pauvreté mais bien dans la misère de l'anonymat, hors de toute forme d'association, et sans jouir *a fortiori* du regard envieux des autres¹⁵. » Les revenus perçus par le

13. Walid Raad lors de sa performance-lecture à Documenta 13. Ces données viennent de l'Artist Pension Trust. Rapporté dans l'article « Art without Market », *Art without Education: Political Economy of Art* d'Anton Vidokle sur le site *e-flux*.

14. Anton Vidokle, *Art without Market, Art without Education: Political Economy of Art*, *e-flux*.

15. Olivier Assouly, en expliquant les propos d'Adam Smith dans *Le Capitalisme esthétique*, Paris, Les éditions du cerf, 2011, p.50.

travail structurent la position sociale ; or l'artiste accède à cette position par la visibilité qui lui est donnée.

Le monde de l'art et le capital globalisé

Ce mode de rémunération des artistes et la multiplication des lieux d'exposition, certains étant quasiment gratuits¹⁶ grâce aux subventions des pouvoirs publics et au soutien des mécènes, méritent réflexion. La reconversion d'anciens stigmates (industriels, portuaires, etc.) des villes en lieux culturels organisés autour d'une esthétique attrayante et synonyme d'un style de vie moderne, à des fins d'attractivité urbaine et de maintien de la paix sociale, est emblématique d'un monde de l'art devenu, selon l'historienne de l'art américaine Pamela M. Lee, à la fois objet et agent du capital globalisé¹⁷. Dans son ouvrage *Forgetting the Art World*, cette auteure déplore ainsi que le monde de l'art soit trop ancré dans le capital globalisé, mais il faut se rappeler que l'économie s'est désormais imposée comme discipline à laquelle obéissent les autres sphères de la vie. À ce constat du livre, qui voit l'influence du virage global du capitalisme tardif sur la scène de l'art, on peut adresser les mêmes critiques que celles que plusieurs philosophes et économistes adressent aux traitements des symptômes locaux

16. Par exemple la Friche la Belle de Mai à Marseille, le Magasin à Grenoble, etc.

17. Pamela M. Lee, *Forgetting the Art World*, Cambridge, MIT Press, 2012.

du capitalisme tardif qui font abstraction de la nature propre de ce dernier. L'une des spécificités du capitalisme actuel réside en effet dans sa capacité à endogénéiser des courants qui lui sont *a priori* radicalement opposés, ce qui se traduit par la cohabitation dans les pages des magazines d'art de penseurs radicaux de gauche avec des publicités de luxe. Ce type de cohabitation donne une impression d'ouverture intellectuelle en même temps qu'elle introduit un relativisme qui confisque l'idée même de rupture.

Pour revenir sur le terrain des institutions, il est curieux de constater que le nombre de lieux consacrés à l'art contemporain est en constante augmentation et qu'il en est de même pour le nombre de visiteurs, alors qu'hier encore on jugeait souvent cet art inaccessible. On peut se demander si ce n'est pas le même processus qui transforme les stades de football jadis, considérés comme des lieux propices à la violence et à l'affrontement, en des lieux de sortie familiale. Appliqué aux centres d'art contemporains, ce processus crée une ambiance favorable à un état d'esprit consensuel qui se veut de plus en plus inclusif grâce à la gratuité ou quasi-gratuité des lieux et des contenus attenants afférents au *lifestyle* : cafés, restaurants, magasins, etc. On voit bien l'attractivité de ces endroits pour le capital : Marc-Olivier Wahler, ex-directeur du Palais de Tokyo, parle de son engagement et de la réussite du lieu en ces termes : « Nous avons réussi à fidéliser de nombreux mécènes,

en les convaincant que le palais leur offrait un vrai retour d'images, qu'il avait une vraie identité : sexy, branchée, prise de risque¹⁸. » La rhétorique managériale et le potentiel éducatif et de socialisation de ces institutions de l'art sont clairs, mais il reste à déterminer la place et le rôle de l'artiste. Le projet « gestARTbeiter » de l'artiste bulgare Luchezar Boyadjiev, qui a compté tout ce que les institutions ouest-européennes ont dépensé en l'espace de quelques années pour lui en voyages, expositions, résidences d'artiste, conférences, etc., et qui a évalué ce montant à 100 000 dollars – alors que lui-même ne dispose ni d'argent de côté ni de propriété – mène celui-ci à la conclusion qu'il est un parfait touriste. Ce travail se veut illustratif de la condition de l'artiste, question soulevée par des groupes d'artistes, performeurs et commissaires indépendants à propos des iniquités économiques et des pratiques de non-paiement chroniques dans ce milieu, à l'image de W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy). Cette structure se donne pour but d'éveiller les consciences et de régulariser le paiement des artistes par les organisations et musées à but non lucratif. Cette prise de conscience, de la part des artistes, de leur position au sein d'un système de l'art fortement institutionnalisé qui semble les considérer comme des biens culturels, est de plus en plus aigue.

18. Marc-Olivier Wahler, « J'aurai fini mon mandat en chien errant », *Le Monde*, 9 février 2012.

Quarante ans après le courant de la critique des institutions, à l'époque où l'économie domine les autres disciplines, penser les institutions consacrées à l'art implique de les considérer comme des structures de pouvoir (politique) par leur capacité à décider ce qui va être montré et ce qui ne va pas l'être, ce qui nous renvoie à la question de la démocratie. De fait, elles s'avèrent de plus en plus inclusives pour le public, les « gens », et en même temps davantage exclusives (sélectives) envers les artistes. Une distinction s'impose, au moins formellement, entre les différentes sphères¹⁹, celles dans lesquelles opèrent des « grands noms », avec les institutions qui leur sont adaptées, et d'autres sphères qui se veulent représentatives d'un art plus minoritaire (dans le sens évoqué plus haut). Le rapport que ces différentes sphères entretiennent avec le capital paraît varier selon leur fonction, les premières tendant à être rentables et les secondes ayant une fonction « sociale » sans être pour autant dénuées de fins économiques. De façon générale, les institutions consacrées à l'art semblent partager le même destin que les autres institutions, au sens où elles ont un caractère politique et visent à leur propre maintien, qu'elles assurent

19. Les institutions majeures telles que le Moma de New York, le Centre Pompidou à Paris, etc. présentent le plus souvent des grandes expositions avec des noms qui attirent les foules tandis que les centres d'art contemporain qui fleurissent dans plusieurs villes dans le cadre de stratégies de renouvellement urbain présentent le plus souvent des artistes moins célèbres ; enfin il y a les manifestations culturelles ponctuelles (biennales, foires, etc.).

par le choix de « signaux artistiques » incorporés dans l'environnement capitaliste. L'idée de l'art comme continent à part et autonome, ancré dans l'inconscient collectif, ne permet pas de saisir les processus à l'œuvre et peut encore susciter des affects. Cette constellation de choses où l'art est assujetti à un ensemble d'acteurs qui ont leur place et leur fonction au sein d'un système fait inévitablement penser à l'art réaliste-socialiste dans l'ancien système communiste, leurs mécaniques huilées respectives opérant dans un cadre bien défini. Comme le communisme, qui reconnaissait le potentiel idéologique de l'art et l'utilisait dans ce sens, le capitalisme a trouvé ses manières de l'utiliser, comme source de profit, vecteur de consensus, voire moyen de le dépolitiser, avec pour seule fin sa propre pérennisation. Le communisme assumait la dimension politique et idéologique de l'art; le capitalisme tend à la relativiser, voire à la subtiliser. Par là, le communisme revendiquait sa propre essence politique, tandis que le capitalisme s'abrite derrière l'apparente neutralité de l'économie de marché.

Olivier Quiintym

des artistes

2

**La valeur somptuaire
de l'art et la pauvreté
des artistes**

Dans le procès global d'accumulation qui caractérise la phase actuelle du capitalisme, la tâche d'une théorie critique de l'art contemporain consiste non seulement à interroger les dimensions émancipatrices possibles et secourables attachées aux pratiques artistiques, mais aussi à clarifier les fonctions d'ordre « positionnel » dont le monde de l'art est porteur dans la reproduction et le creusement des inégalités économiques et symboliques. Au croisement entre une économie de la *financiarisation* et une économie de l'« auratisation » nouvelle des marchandises dans le but de maximiser des profits, le capitalisme contemporain repose sur une dynamique de l'*enrichissement* au sein de laquelle l'art est une pièce maîtresse. Au-delà de la sidérante concentration des richesses aux mains des plus favorisés, cette dynamique de l'enrichissement touche plus largement le monde du

commerce et des marchandises : elle redéploie ce dernier d'une manière décisive. L'hypothèse théorique défendue par Jean-Pierre Cometti¹ et partagée par Luc Boltanski et Arnaud Esquerre dans leur dernier livre² repose ainsi sur la circulation d'une « nouvelle aura » produisant des *différences*, monnayables en gains potentiels, dans l'espace transitif des marchandises.

Cette « nouvelle aura » résulte de plusieurs figures de mise en valeur qui viennent *enrichir* les objets marchands par projection et accrétion de qualités symboliques distinctives : la *patrimonialisation*, qui relie l'objet à un passé culturel en fonction de récits produits *ad hoc* ; la *collectionnabilité*, qui valorise l'objet par proximité avec d'autres appartenant à une série déjà constituée et articulée autour d'un principe directeur, dans laquelle il est susceptible de s'inscrire ; enfin, la *capitalisation*, où l'objet est destiné à stocker une certaine masse de capital monétaire susceptible de produire une plus-value à la revente et d'être ainsi porteur d'un *rendement*. Si ces différentes figures d'« enrichissement » ont déjà été répertoriées, par exemple chez Boltanski et Esquerre, il reste à

1. Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture*, Paris, Questions théoriques, 2016.

2. Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017. J'emprunte à Boltanski et Esquerre les formulations d'« enrichissement de la marchandise » et d'« objet enrichi ». L'enrichissement désigne en ce sens le fait d'être pris dans une forme de mise en valeur. Il s'articule aussi à la richesse, puisqu'une marchandise enrichie voit son prix augmenter.

s'interroger plus avant sur les modalités selon lesquelles l'art fonctionne comme un *diffuseur d'aura* au sein de ce régime de valorisation.

Plus précisément, on aimerait ici suggérer que l'*art-cité* et, au-delà, les processus sociaux d'*artification* (c'est-à-dire de transformation et d'intégration à la sphère de l'art) servent d'*interface somptuaire* reliant des domaines différents de l'espace économique par des effets de transfert d'aura et de prestige symbolique. Ces transferts peuvent être modélisés, de façon schématique, par des *spirales de valorisation* qui conjuguent rétrocouplage et déplacement par contiguïté marchande. Retraçons ici quelques spires de cette diffusion d'aura: de l'œuvre d'art possédée à la personne du grand collectionneur, et du collectionneur aux différentes firmes qu'il possède; de l'œuvre d'art unique exposée dans une institution aux objets *collector*, bien qu'industriels, sur lesquels un artiste contemporain à haut degré de visibilité a apposé sa signature; de l'artiste aux produits de luxe vendus par les marques qui sponsorisent ce dernier et les institutions qui l'exposent; de l'image de marque aux diverses stratégies de distinction sociale du consommateur, chez qui l'on cherche à solliciter aussi des *tendances collectionnantes et artifiantes* alimentant en retour, à sa base, l'ensemble de la chaîne. Par le haut, cette économie tire profit de la valeur ostentatoire de signes liés à la richesse (et aux formes de vie qui lui sont consubstantielles), signes qui en quelque sorte *percolent* dans la structure

sociale hiérarchisée; elle sert du même coup à renforcer le pouvoir oligarchique des plus riches, la *ploutocratie* mondialisée qui en contrôle le commerce. Ce paradoxe de l'économie de l'enrichissement est poussé à son comble dans les structures où se font les plus vastes profits – ceux liés aux marchés financiers d'*actifs*, et donc aux revenus associés à la *détention* du capital. Ces profits sont toujours privés, concentrés dans les mains de fonds d'investissement et de grands groupes qui possèdent déjà une quantité exponentielle de capital, tandis que les coûts des crises et des effondrements financiers se trouvent être *socialisés*, c'est-à-dire pris en charge par le public, qui doit payer les dommages causés par des processus de décision risqués conduisant à des paniques spéculatives, comme le montre le renflouement public des banques après la crise des crédits *subprimes* en 2008.

L'art comme actif financier et le problème de la liquidité

Un *actif* est un bien acquis en attente de revente à des fins de profit. Il est orienté, on l'a vu, vers une capitalisation, dans un devenir *spéculatif* reposant sur un prix de revente escompté supérieur au prix d'achat. La fixation des prix d'un actif comprend alors récursivement des hypothèses présentes sur ses prix futurs, englobant une dimension temporelle (pour une revente proche ou lointaine) et une dimension de « risque » possible. La première forme que peut prendre un actif est une forme

« objectale » : des biens, des logements, des œuvres d'art, qui solidifient une certaine quantité d'argent. La deuxième forme est une forme *dérivée* ou spéculaire sur laquelle repose la financiarisation de l'économie, et qui se développe depuis l'ère post-Bretton-Woods. Ce qu'on appelle un produit financier, qui s'échange sur des marchés financiers dérégulés, est une écriture institutionnelle standard sous la forme d'un *titre contractuel* à terme, c'est-à-dire une prétention sur de la richesse à venir, ou sur des intérêts promis sur des créances. Mais ces produits financiers peuvent être nommés « dérivés » au carré, *i. e.* pris dans une logique de second ordre, lorsqu'ils ne concernent qu'une « exposition » financière sans possession de marchandise, à savoir l'achat d'une projection dans le futur du rendement d'un actif donné³. Il s'agit alors d'une troisième forme d'actif, certes liée à la précédente en ce qu'elle est aussi une « écriture » institutionnelle et contractuelle, mais dont la forme même est une innovation ingénieuse permettant de transformer sans reste en *titre* échangeable tout pari sur l'incertitude de l'avenir, et ce, sans aucune limite sur le contrôle des risques pris. En somme, l'oscillation des prix de ces produits dérivés permet des affaires purement

3. Je renvoie ici aux analyses de Cédric Durand, *Le Capital fictif. Comment la finance s'approprie notre avenir*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2014.

simulationnistes au sens baudrillardien⁴; elles flottent, sans référent aucun, en ce que ces affaires portent sur des marchandises virtualisées et non existantes, ainsi que sur des spectres de risques futurs sur ces marchandises – futur contingent lui-même marchandisé. Les prises de « position » sur ces marchés sont alors comme des devinettes spéculaires où les agents individuels parient sur ce que le marché lui-même, conçu comme « ensemble » d'agents qui s'observent mutuellement, peut penser de l'avenir. C'est pourtant le marché de ces produits dérivés et contrats à terme qui est actuellement le plus grand du monde, donnant lieu à une accumulation pyramidale de capital fictif propice à tous les déséquilibres, tous les emballages mimétiques, les bulles fulgurantes suivies de krachs soudains: soit cet ensemble de phénomènes cycliques qui relèvent de l'instabilité financière structurelle diagnostiquée par Hyman P. Minsky⁵.

Une œuvre d'art est ainsi un actif de premier degré, un titre de créance direct (un *bond* sur une dette souveraine tel qu'un bon du Trésor public) est un actif de seconde forme, un titre sur la projection future (et incertaine) de rendements d'actifs que l'on ne possède pas et sur lesquels on spéculer est un actif dérivé au carré, comme les *subprimes*, titres sur des rendements de combinaisons de

4. Jean Baudrillard, « La précession des simulacres », *Simulacres et Simulations*, Paris, Galilée, 1981.

5. Hyman P. Minsky, *L'Hypothèse d'instabilité financière* [1982], trad. fr. F.-X. Piour, Bienne, Diaphanes, 2013.

chaînes de crédit immobilier feuilletées, où se distendent les liens entre prêteurs et débiteurs, jusqu'à opacifier complètement la notion de risque encouru et la vérification de la solvabilité. La recherche du profit pousse en effet à créer des produits de plus en plus risqués et des titres de plus en plus variés, comme s'il s'agissait de diluer les risques dans le *nombre d'engagements pris*; de façon analogue, cette logique du profit maximal tend à *minorer structurellement* l'actif « *objectal* », dont le rendement est par définition « *fini* »: un logement ou une œuvre d'art ne se multiplient ontologiquement pas, alors que des contrats à terme du type « *options* » ou « *futures* » sur des rendements de marchandises virtuelles, susceptibles eux-mêmes d'être mis à la puissance $n+1$, décollent les échanges de tout ancrage matériel et de toute clôture extensionnelle.

Ce mouvement d'immatérialisation tendancielle des actifs pourrait, à un niveau formel, être rapproché des modes de dématérialisation de l'œuvre d'art opérés dans le sillage de l'art conceptuel. Mais cet appariement formel possible ne doit pas masquer la profonde asymétrie des logiques économiques: dans le cas des actifs financiers, l'immatérialisation vise à démultiplier et maximiser la potentialité des types de gains en cas de cession future, alors que dans l'art conceptuel, l'utilisation de protocoles, de fichiers, de classeurs de documents photocopiés et de notations écrites se substitue à la réalisation matérielle des œuvres, oblitérant ainsi, au moins en

intention, la qualité fétiche des marchandises échangées sur le marché de l'art et la valorisation de leur caractère autographe. De façon converse, la mise en production et en circulation de titres écrits, en tant que construction sociale instituée, a pu faire l'objet d'une « artification » de la part d'un artiste comme Marcel Duchamp avec ses *Monte-Carlo Bonds*; la vente de monnaie de crédit réelle ou « fictive » (dans le cas des institutions muséales fictionnelles de Broodthaers) fait signe vers une *liquidité* maximale dont l'art ne peut se prévaloir. Cette dernière équivaut à la possibilité, pour celui qui détient l'actif, d'en tirer un revenu espéré lorsqu'il le souhaite, et avec la plus grande facilité d'échange.

En effet, c'est assurément le problème de la *liquidité* des actifs artistiques qui fait du marché de l'art à proprement parler un marché marginal au regard des marchés de produits dérivés, malgré les sommes très importantes mises en jeu et les records battus régulièrement en salles d'enchères. Il est certes toujours possible d'obtenir des gains exponentiels en revendant certaines œuvres acquises au début de l'émergence d'un artiste contemporain, surtout lorsque celui-ci appartient à un groupe ou un courant dont la renommée d'ensemble fait l'objet d'une mise en valeur agressive par des réseaux d'acteurs influents sur le marché. Il n'en demeure pas moins que les bulles de tendance peuvent se retourner à l'échelle d'une décennie, parfois même plus rapidement encore, bien qu'il soit extrêmement rare que des œuvres

et des artistes ayant été fortement valorisés subissent une dépréciation telle qu'ils sombrent dans l'abîme, au point de disparaître des dispositifs de cotation et, corrélativement, du système marchand des galeries et des salles de vente. Ces dernières jouent un rôle majeur dans l'établissement de cotes pour les artistes: la valeur de l'art comme actif ne devient concrète et ne s'externalise, en quelque sorte, que dans les *résultats* des « reventes » effectives d'œuvres d'art, qui sont l'apanage du marché secondaire des salles d'enchères. La fréquence des échanges marchands d'œuvres d'art connaît ainsi des bornes temporelles et spatiales, car elle demeure liée à un marché *physique* au sens traditionnel du terme, dont l'espace de la *foire d'art contemporain* pourrait constituer encore un paradigme, de Bâle à Miami.

Si l'on envisage strictement l'art comme un produit financier, le taux de valorisation des œuvres reconçues comme actifs peut certes être supérieur aux engagements pris pour les acquérir, et autoriser ainsi des profits, mais plusieurs facteurs constituent des entraves à sa liquidité. D'une part, le rendement global de l'art est sujet à des incertitudes, au contraire des obligations et des dettes souveraines de pays, toujours bien mieux notées par les agences (de notation), en tant que des titres de dette souveraine sont des promesses fermes et effectives de paiement de la part du Trésor public de pays échappant à la banqueroute. D'autre part, il n'y a pas du tout, pour l'art, de marché considéré comme

strictement financière de l'actif: on pourrait la désigner comme une *valeur somptuaire ajoutée* qui, à partir d'une idéologie attribuant à l'art des qualités différentielles, se diffuse aux autres branches de l'économie et aux marchandises mises en commerce, qui bénéficient dès lors, par des chaînes de médiations plus ou moins longues, de son aura rémanente. À ce titre, on peut même faire l'hypothèse que le modèle théorique de l'œuvre d'art contemporain, articulé schématiquement entre les trois pôles de la commande institutionnelle, de l'ancrage *esthétique* affirmé (et souvent spectaculaire) et de la dimension conceptuelle, participe, à rebours de l'héritage avant-gardiste encore souvent revendiqué à titre de légitimation, à produire une aura « créative » renouvelée, particulièrement soluble dans le capitalisme esthétique.

Art et oligarchie : collection, concentration et transfert d'aura

L'art, et notamment l'art contemporain, est une marchandise dont on fait le commerce, mais il sert plus sûrement à valoriser, par une sorte d'effet « secondaire », un nombre bien plus élevé d'autres marchandises conçues pour être diffusées à plus large échelle. L'art contemporain a certes un prix du fait de la structure discordante de son marché; l'envolée de certains de ces prix apparaît sans commune mesure avec les objets échangés au sein de ce commerce. Ces phénomènes d'inflation réservent globalement les achats et la possession de

l'art contemporain aux plus riches. Mais il se pourrait bien que la valeur de l'art prenne sa source au-delà du commerce effectif dont il est l'objet: son *intérêt*, au-delà de son prix, serait avant tout d'*enrichir* d'autres secteurs de l'économie et d'autres marchandises par un transfert de capital symbolique qui se traduit en capitalisation réelle. En ce sens, l'art participe de plain-pied, en tant que pourvoyeur de prestige résiduel instrumentalisable, à augmenter la valeur différentielle des choses diverses auxquelles on le relie, pourvu qu'une mythologie publi-citaire ou une forme narrative *ad hoc* produise les transferts d'aura idoines.

L'intégration de l'art dans le monde du commerce passe souvent par des combinatoires symboliques de mise en valeur qui utilisent les ressources du « *sponsoring* »: des fondations et des prix au nom de marques commerciales financent des artistes lauréats déjà renommés, des résidences, des expositions. En retour, l'art sponsorisé, qui appartient souvent au régime *post-conceptuel spectaculaire* qui est un des paradigmes dominants de l'art contemporain⁶, participe à nourrir l'image de marque du sponsor. Ce processus classique d'échange de capital (symbolique du côté de l'art, et monétaire du

6. Au sujet du recodage par l'art contemporain, au sens institué du terme, des stratégies anti-institutionnelles des avant-gardes et sur le paradigme de l'œuvre d'art qui en résulte, je renvoie à mon ouvrage, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, Paris, Questions théoriques, 2015.

côté de la firme) connaît toutefois une actualité particulièrement intense: la prolifération de l'art contemporain utilisé comme *brand content*, y compris lorsque des marques participent, en tant que mécènes « désintéressés », au financement d'expositions dans des institutions publiques, vise à construire une porosité entre les formes de valorisation. Venant se substituer aux formes plus traditionnelles de réclame et de marketing, cet entrelacement entre la marque et la création artistique la plus contemporaine n'en obéit pas moins aux mêmes fonctions, en mettant l'accent sur une économie des *singularités*. Il s'agit alors de déplacer la « distinction » somptuaire de l'art à la marchandise industrielle consommée, et, plus largement, à la forme de vie où s'inscrit ce *signe-marchandise enrichi*.

L'une des spirales de valorisation majeures du capitalisme contemporain passe par un *storytelling* dont le groupe LVMH fait usage de façon paradigmique: les différences dans l'espace des marchandises sont produites par une transitivité savamment entretenue entre art, collection d'objets valorisés, savoir-faire artisanal et art de vivre ancré dans des traditions et des terroirs. Plus exactement, la spécularité giratoire de la mise en valeur fait se confondre, par chevauchement, l'œuvre d'art collectionnée et exposée dans la fondation, le produit de luxe (qui, bien qu'industriel, exploite les mécanismes de consommation ostentatoire), l'image des marques associées et la figure « totale » de l'actionnaire

principal et richissime collectionneur Bernard Arnault, dont les goûts vont même jusqu'à façonner une partie de l'art contemporain à haut degré de visibilité, en tant qu'il passe directement commande à certains artistes vivants reconnus qu'il collectionne, comme s'il s'agissait de « coproduire » leur œuvre. Au-delà des discrepancies et des incommensurabilités des acteurs et des objets reliés par ce réseau artificiel de valorisation, c'est un même *ethos* de collectionneur d'exception qui doit circuler à des échelles différentes. Le collectionneur produit structurellement de l'inégalité entre les choses ; il crée, dans l'espace de la marchandise, des lignes de différenciation, selon des critères de reconnaissance de singularités que son goût personnel averti fait saillir et rend remarquables. Mais il en va ici des objets comme des personnes : *enrichir* un ensemble très limité d'objets considérés comme exceptionnels a pour corollaire l'*appauprissement* du reste indifférencié des choses. Le collectionneur restreint ainsi drastiquement la classe des objets désirés et, au sein de cette classe, développe des prétentions à l'accumulation et à la totalité, pour laquelle il est prêt à payer bien au-delà du calcul rationnel acceptable de l'agent économique. Vouloir, par contact et capillarité, infuser la logique auratique de la collection, non seulement dans l'achat répété de produits de luxe, mais aussi dans la consommation courante de produits industriels standard, constitue à cet égard une stratégie optimale de maximisation des gains.

Le choix de collectionner de l'art peut obéir à des logiques de *connoisseur* mais, en réalité, la pratique somptuaire et censément désintéressée de la collection s'articule souvent à des intérêts bien plus tangibles: exposer sa collection dans des fondations privées « personnelles », ou prêter certaines de ses œuvres à des musées publics reconnus est non seulement un moyen d'affirmer sa puissance personnelle, mais aussi de valoriser davantage encore la capitalisation de la totalité de la collection constituée en faisant monter les cotes, en plus de donner lieu à des mesures d'optimisation et d'abattement fiscal de la part des États. Le nouage entre finan-ciarisation, mondialisation et économie du luxe et de l'enrichissement contrôlée par quelques individus déjà fortunés a donné naissance à une ploutocratie mondiale qui fait de l'art contemporain institutionnel sa danseuse et, plus encore, un laboratoire de formes de création de valeur. Les grandes maisons de vente aux enchères sont en effet possédées par les quelques capitaines d'industries du luxe qui sont aussi des magnats collectionneurs (comme François Pinault, à la fois PDG du groupe de luxe Kering et de la maison Christie's): s'opère ainsi une forme de *prédition* circulaire de la valeur, à la fois en amont et en aval des adjudications effectuées.

Les grandes salles d'enchères, avec la dramaturgie qui leur est propre, ont ainsi pour fonction symbolique de conforter et de *concentrer* encore plus la richesse des plus riches, en maintenant un étage extrêmement élevé

dans l'achat et la vente d'œuvres: il s'agit simultanément de conjuguer dépense somptuaire et affirmation de la valeur exceptionnellement haute d'un actif qui se maintient à travers les transactions dont il est l'objet. La concurrence entre, d'un côté, les galeries, spécialisées dans le marché dit « primaire » des œuvres d'art (en tant qu'elles sont le lieu de la première vente d'une œuvre) et, de l'autre, le marché « secondaire » des salles de vente dévolues aux « reventes » se fait le plus souvent au détriment des premières. La galerie contractualise à plus ou moins long terme une relation suivie avec le travail d'un artiste, et organise des expositions régulières pour montrer et vendre ce dernier; le prix des œuvres suit alors une logique de graduation, en fonction de la fréquence et de la régularité des ventes effectives. Les salles d'enchères sont plus cyniquement liées à la spéculation et au profit, et sont d'ailleurs accusées de parasitisme par certains galeristes, à qui échoient les tâches plus ingrates et coûteuses de sélection, de suivi et d'assurance des risques potentiels (d'insuccès ou de décote) liées au *pool* d'artistes avec lesquels ils sont en contrat. Les (re)ventes aux enchères profitent de ce premier système de filtrage: soit elles dispersent des collections déjà constituées, et par là même déjà fortement valorisées en tant que *totalités*, lors de ventes-événements dotées de catalogues et d'un appareillage historique et scientifique majeur, soit elles autorisent des reventes à intervalles rapides d'ensembles épars d'œuvres contemporaines, pour

assurer le turn-over et le remaniement des contours de collections en cours. Mais cette division du travail commercial entre galeries et salles de vente est sujette à des troubles: les salles d'enchères peuvent court-circuiter le marché primaire des galeries en organisant des ventes directes de l'artiste aux acheteurs; en miroir, les galeries internationales les plus puissantes n'hésitent pas à organiser des événements quasi muséaux, opérant ainsi sur le marché secondaire.

Le marché de l'art est donc très loin de former un marché efficient au sens libéral du terme. Rappelons que dans ce type de marché, selon Milton Friedman, les prix sont censés refléter les informations disponibles: les prix sont traduits alors en décisions d'achats, qui elles-mêmes produisent des informations publiques sur les prix⁷. A *contrario*, c'est plutôt le *délit d'initié* qui est la norme dans l'économie de l'enrichissement qui est celle de l'art contemporain. Les prix du marché de l'art sont non seulement manipulés à l'aide de médiateurs institutionnels (curateurs, commissaires d'exposition, commissaires-priseurs) et de disciplines qui servent de cautions d'expertise (universitaires spécialistes d'histoire de l'art et critiques d'art, directeurs d'institutions publiques), mais l'accès à l'information est toujours

7. Il faut toutefois garder à l'esprit la critique de Minsky : les marchés les plus efficents au regard de Friedman, c'est-à-dire les marchés financiers, produisent de l'instabilité. En un mot, leur efficience est toujours dysfonctionnelle.

préempté par les plus puissants qui disposent d'une main-d'œuvre de conseillers en achats, chargés d'une mission de prospective et de sélection des tendances susceptibles de faire l'objet d'une mise en valeur croissante. Les quelques artistes postconceptuels « élus » par ces macrocollectionneurs font l'objet de ventes privées, de commandes précises qu'ils doivent honorer, à la manière d'un *art de cour* renouvelé, destiné à mettre en scène le pouvoir somptuaire du prince à travers les prodigalités qu'il dispense et les festivités parfois transgressives qu'il autorise. Les pratiques de présélection introduisent de l'opacité et de l'asymétrie, toujours au bénéfice de ceux qui disposent déjà du capital accumulé. Le monde professionnel de l'art contemporain ne cesse ainsi de reconduire, à tous les niveaux de sa structure verticale, un culte de la célébrité qui creuse des écarts de plus en plus grands: à l'oligarchie des collectionneurs répond celle des artistes-stars dont le travail est exposé par une poignée de curateurs eux-mêmes starifiés. Il faut bien évidemment reconnaître que certaines des œuvres produites dans ce *nexus* économique sont absolument profondes et dignes d'intérêt, contrairement à ce dont voudraient nous convaincre les idéologues conservateurs en mal d'académisme ou d'une politisation souvent artistiquement rétrograde. Mais si un nombre non négligeable d'œuvres contemporaines reconnues résistent en partie à la dynamique somptuaire, et si certains artistes intégrés revendiquent encore, au moins en intention,

des visées de critique institutionnelle, tous et toutes participent *de facto* à la reproduction des inégalités.

On retrouve dans le monde de l'art une opposition, fondamentale chez Marx, entre le *capital* et le *travail*: le premier est distribué de façon très inégalitaire car concentré dans les mains de quelques-uns, le second est la condition quantitative de la perpétuation du premier. L'hypervisibilité et le succès se détachent sur le fond du travail *artistique* de la multitude invisible et de plus en plus paupérisée: quelque chose comme un *prolartariat* créatif dont la masse est paradoxalement de plus en plus nombreuse, et qui vit peu ou très mal de son activité, sauf à bénéficier de revenus d'appoint de l'enseignement, du *design* ou des arts numériques appliqués. La structure des prix de l'art contemporain dépend dans son ensemble d'une multitude d'acteurs sociaux, mais l'immense majorité de ces acteurs ne partage absolument pas la richesse créée, car leur rôle se situe en amont de la signature somptuaire de l'artiste qui va « enrichir » l'objet. Au-delà de la « matière noire » des artistes pauvres, candidats à la visibilité, et dont émergent souvent les expérimentations institutionnelles assimilées dans un second temps par l'art *insider*, pensons à l'invisibilité dans laquelle sont tenus tous les ateliers de sous-traitance, qui confectionnent matériellement une partie des œuvres postconceptuelles où la main de l'artiste n'a plus de rôle à jouer, et auxquels la fabrication est déléguée. Il est symptomatique que

seuls les intermédiaires marchands aient une réelle incidence cumulative sur le prix, et non la chaîne effective de travail et de production. Terminons en évoquant deux moyens complémentaires possibles pour remettre en cause et hypothétiquement transformer cet état de choses: premièrement, la mobilisation de classe nécessaire de ce *prolartariat* dans une lutte pour la reconnaissance. Cette lutte implique de passer outre la logique de la concurrence, qui défait brutalement les solidarités, pour penser en termes de revendications collectives, au regard desquelles le combat des intermittents du spectacle, malgré toute l'ambiguïté qui le caractérise, pourrait constituer une amorce. Deuxièmement, l'institution, à une échelle d'abord nationale, d'un équivalent de taxe Tobin⁸ sur les transactions artistiques élevées, à des fins de redistribution plus égalitaire – quelque chose comme un tribut collectif sur la dépense somptuaire et sur l'enrichissement, dont les modalités d'organisation et de collecte restent à inventer.

8. Rappelons toutefois que dans sa première formulation, en 1972, la taxe proposée par James Tobin ne portait pas sur l'ensemble des transactions financières, mais sur les transactions *monétaires* internationales, dans le contexte post-Bretton Woods, afin de limiter la volatilité des taux de change. Elle apparaît alors plus comme un instrument de contrôle que de redistribution effective de la richesse. Ce n'est que depuis les années 1990, et surtout depuis la crise de 2008, que cette proposition a été reprise et élargie.

**Nous sommes tous
des artistes publics**

Claire Bishop

3

Les visiteurs de la Tate Modern de la semaine dernière¹ auront remarqué les étranges activités qui se déroulaient alors dans le Turbine Hall². Au lieu du manège habituel des élévateurs, des nacelles et des techniciens qui indiquent l'arrivée d'une nouvelle installation, on pouvait voir une cinquantaine de personnes de taille et d'allure variée, courant tout autour de la grande salle, opérant des spirales en boucle, se regroupant en grappes, et dévalant la rampe de haut en bas et de bas en haut. Au milieu, l'artiste germano-britannique Tino Seghal, peaufinant sa performance – ou comme il préfère le dire, sa « *constructed situation* » – qui serait bientôt offerte au public.

1. N.d.E. : Texte initialement paru le 23 juillet 2012.

2. N.d.T. : Il s'agit de l'ancienne salle des machines.

Les « These Associations » de Seghal sont très éloignées des spectacles visuels boursouflés auxquels la Commission annuelle Unilever nous a habitués³. On commence par ne rien voir, absolument rien, puis on perçoit d'étranges ondulations auxquelles les cinquante « performeurs » donnent naissance par leur chorégraphie sur l'étendue de béton. Il suffit de prendre place et de rester un moment pour que l'un d'entre eux s'approche de vous et se mette à vous raconter l'expérience qui fut la sienne au moment de participer à l'action en cours.

Seghal est célèbre pour des expériences participatives au cours desquelles des groupes de non professionnels s'engagent dans une conversation avec le public. Cette fois-ci, plus de 100 personnes avaient été recrutées ; la plus jeune avait 16 ans et les plus âgées plus de 70.

Le fait de s'en remettre à des « performeurs » non spécialistes s'inscrit dans un large courant qui existe dans l'art participatif depuis le milieu des années 1990 – et il en constitue probablement l'apothéose institutionnelle. Jusqu'à récemment, les artistes participatifs ont toutefois travaillé en dehors du monde dominant des musées. Ce n'est que depuis peu que cette tendance est devenue très influente, comme le montre *One and Other*, d'Antony

3. N.d.T. : Chaque année, cette commission invite un artiste, chargé de créer une œuvre, spécialement conçue pour le « Turbine Hall » de la Tate Modern.

Gormley (2010)⁴, lorsque plus de 2400 personnes, venues de toute la Grande Bretagne, se donnèrent le mot pour occuper une heure par jour le quatrième socle de Trafalgar Square.

Dans le *Guardian*, Charlotte Higgins parla alors de cette œuvre comme relevant du « Twitter art ». Elle n'était pas loin de la vérité. L'art participatif a proliféré en même temps que les boucles rétroactives sur les réseaux sociaux du Web 2.0.⁵, parallèlement à la fascination qu'exerçait auprès des non-professionnels excentriques le populisme de la télé réalité. Ils ont ainsi tissé un fil très fin entre la démocratisation culturelle et la perpétuelle banalité.

Mais l'art participatif a une longue histoire qui s'étend sur tout le xx^e siècle. Aujourd'hui, il a acquis une dimension internationale, avec des orientations probablement moins politiques. Alors qu'il s'oppose à un marché de l'art en proie à une inflation absurde, il cherche à légitimer tous ceux qui ne bénéficient pas des mêmes priviléges. En Grande-Bretagne, une part de sa récente popularité est toutefois liée à des motivations idéologiques spécifiques. Au milieu des années 1990, le New Labour a confié à des *think tanks* le soin d'évaluer les bénéfices de la participation sociale dans les arts. La preuve fut faite qu'elle réduit l'isolement en aidant les

4. N.d.T. : Ce socle, à la différence des autres, présente la particularité d'être vide.

5. N.d.T. : Source techniquement simplifiée d'échanges et d'interactivité.

gens à se faire des amis, à développer des réseaux communautaires, en permettant aux auteurs et aux victimes de délits de s'entendre sur une issue, en encourageant les gens à accepter le risque positivement, et à transformer l'image des organismes publics.

Pour le meilleur ou pour le pire, ces études favorables à la participation sont devenues le fondement de la politique culturelle du New Labour; elles ont conduit à faire de l'art participatif et de l'éducation des vecteurs privilégiés du programme travailliste d'intégration sociale. L'intérêt pour la culture se justifiait de l'idée qu'elle créait l'apparence de l'inclusion sociale, même si le gouvernement continuait en même temps à éroder les institutions qui en assurent la mission – l'éducation et la santé. D'où la contradiction propre à l'art participatif, qui répond aux attentes des artistes en raison de son indépendance à l'égard du marché tout en exerçant une fonction Potemkine pour les gouvernements qui le financent.

Avec l'arrivée de la « *Big Society* » de Cameron, en 2010, les termes de l'engagement ont changé une fois de plus. Les Tories n'ont que peu d'intérêt pour un usage politique de l'art; ils préfèrent s'en remettre aux diktats du marché (avec pour résultat la sculpture d'Anish Kapoor et Cecil Balmond : « ArcelorMittal Orbit », une monstruosité de 115 mètres portant le nom de l'individu privé qui a financé 85 % de sa production⁶). La créativité de masse,

6. N.d.T. : « The ArcelorMittal Orbit », immense sculpture dressée en plein centre du parc olympique, à l'occasion des Jeux de 2012.

en revanche, n'est soutenue qu'à partir du moment où elle est assume elle-même sa production et son financement. Conformément à la doctrine de la *Big Society*, les bénévoles sont priés d'intervenir là où le gouvernement réduit sa participation. Dans ce climat, l'art participatif acquiert une résonance différente, plus proche des sacrifices du travail non rémunéré. Ce n'est pas un hasard si une part importante de la *Cultural Olympiad* fait appel à un tel bénévolat : *Adain Avion*, de Mac Reed, par exemple, a demandé à des groupes locaux de fournir les matériaux d'une œuvre constituée de fuselages d'avion, tandis que *Forest Football*, de Craig Coulthard, en Écosse, doit être activée par des équipes amateurs dont les tenues ont été dessinées par des enfants du coin.

Une importante différence se fait jour ici entre le travail de Tino Seghal à Turbine Hall et la communauté des bénévoles de l'art participatif, si répandue au sein de la *Cultural Olympiad*. Seghal n'a pas d'intérêt particulier pour l'accomplissement des personnes; ceux qui travaillent pour lui sont des exécutants payés dont l'intervention répond à ses fins (une œuvre énigmatique conçue en vue d'une réflexion sur le musée comme espace d'adresse à la fois individuelle et de masse). Mais ce que Seghal partage avec la majorité des artistes participatifs, c'est une tendance à privilégier les formes de performance quotidiennes (plus que hautement stylisées).

En procédant de la sorte, ses pièces, comme tant d'autres de l'art participatif ayant vu le jour à l'époque

néolibérale, répondent à un double programme ; elles proposent un art populaire relatif à chacun et pour chacun, en même temps qu'elles nous rappellent que désormais nous faisons tous l'expérience d'une injonction constante à la performance qui ne nous laisse pas d'autre choix que de participer.

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti

*Article paru dans The Guardian, le 23 juillet 2012,
sous le titre « In the age of the cultural Olympiad
we're all public performers », à l'occasion de la série
des manifestations artistiques programmées dans le cadre
de la Cultural Olympiad*

Dernières nouvelles des écoles d'art, ou comment se débarrasser de la démocratisation culturelle

Entretien avec le directeur
d'une école d'art municipale

4

Vous dirigez une école d'art municipale dans une ville de province. Pouvez-vous brièvement retracer votre parcours ?

J'ai commencé en passant moi-même par les Beaux-Arts et en étant plasticien à mes débuts, ce qui était souvent le cas des directeurs d'école d'art à l'époque. À présent, ils viennent plutôt des métiers de la diffusion ou de la théorie. Je cherchais un boulot alimentaire après l'école, afin de pouvoir survivre et, parallèlement, continuer ma pratique artistique. J'ai commencé par enseigner dans de toutes petites structures, centres sociaux ou cours de pratique amateur, puis j'ai été recruté par une petite école à dominante péri et post-scolaire. Le directeur ayant démissionné, on m'a proposé son poste, d'abord en intérim. Cela fait à présent une vingtaine d'années que je dirige des écoles d'art,

toujours à destination du grand public, ce qu'on appelle le public de pratique amateur.

Qui finance l'école que vous dirigez actuellement ?

Les collectivités territoriales. En France, à part les 8 ou 9 écoles nationales qui dépendent du ministère de la Culture, toutes les écoles, y compris les écoles régionales comme Marseille ou Rennes, dépendent des collectivités territoriales – ce qui n'est pas sans incidence en cas de changement de personnel politique. Ces structures n'ont plus rien à voir avec ce qu'elles étaient il y a vingt ans. Comme la plupart des institutions culturelles, elles se sont énormément professionnalisées.

Quelles sont vos missions ?

Dans ce type de petites structures, il y a peu de personnel administratif ou technique. Le travail des directeurs est la fois un travail de terrain, un travail d'administration, de programmation... ce que ne fait absolument pas un directeur d'école régionale diplômante, qui a le plus souvent tout un « staff » administratif et des responsables spécialisés dans un grand nombre de secteurs : chargé des études, chargé de la communication, etc. Il peut donc déléguer. Pour ma part, en plus de l'administration, je m'occupe de la programmation, de l'accrochage des expos, de la communication ; il m'arrive même de faire le transport des œuvres des artistes invités. Je mets en place le projet pédagogique

et le coordonne, je gère le budget, je m'occupe de l'état du bâtiment, etc.

Pas de partenariats ?

Si. Il y a deux types de partenariats, ceux que je provoque, parce que ça m'intéresse pour l'école, son fonctionnement et son rayonnement, et ceux qui sont demandés par la collectivité ou qui émanent de l'extérieur. Les deux sont importants et complémentaires, parce qu'ils permettent de montrer que l'école n'est pas repliée sur elle-même mais fait partie du territoire, qu'elle est en relation avec ce qui s'y passe en matière de culture et d'éducation. Le public... et les collectivités peuvent alors mieux cerner le rôle d'une école rendue plus « visible ». Dans les propositions extérieures, je retiens celles qui me paraissent pertinentes pédagogiquement. Jusqu'à ce jour, je garde le pouvoir d'accepter ou de refuser les partenariats, tout en étant conscient de la nécessité d'en établir. Les changements qui ont eu lieu depuis une vingtaine d'années et sont encore en cours correspondent à une certaine professionnalisation, comme je le disais, mais aussi à une modification des attentes des élus, plus diverses, et aussi à la volonté des chefs de service de faire valoir le bien-fondé de leur institution – au sens où elle offre à la fois un enseignement et des « services culturels » à la population. La plupart des écoles ont un très faible auto-financement; tout le reste, c'est l'impôt.

Quel type de partenariat avez-vous refusé, par exemple ?

J'ai refusé, par exemple, un partenariat de type thérapeutique. On me proposait d'accueillir des patients en hôpital de jour. J'ai refusé parce que les enseignants de l'école ne sont pas formés à cet accompagnement et parce qu'il s'agissait d'une demande d'enseignement « à coût zéro », or les enseignants ne travaillent pas bénévolement – et je n'ai pas d'enveloppe d'heures supplémentaires. Il est vrai que beaucoup de personnes et parfois certains élus pensent que les enseignants ne travaillent que lorsqu'ils sont devant les élèves, autrement dit lorsqu'ils font cours. Ils ne comprennent pas, par conséquent, qu'on ne puisse faire « que » 20 heures de cours par semaine.

Avez-vous cherché à établir des partenariats avec le privé ?

C'est devenu un leitmotiv des élus et des représentants de l'État, vu les diminutions budgétaires qui touchent de plein fouet les collectivités territoriales et plus encore les petites collectivités rurales. On m'a donné à plusieurs reprises depuis quatre ou cinq ans le conseil de trouver des « sponsors » ou des « mécènes ». Un préfet, en particulier, mais également un délégué aux arts plastiques, m'ont dit qu'il était de bon ton d'avoir des partenariats privés : le fait de trouver de l'argent privé était visiblement, à leurs yeux, un gage de professionnalisme. Là où ces gens se fourvoient, c'est, à mon sens, qu'ils connaissent mal la nature des territoires et la nature des structures culturelles qui y sont implantées. L'école

que je dirige est une structure de proximité, avec une programmation qui s'inscrit dans la durée, autrement dit, un travail de fond qui vise à sensibiliser le public à l'art d'aujourd'hui, parallèlement à l'enseignement d'une discipline artistique (peinture, dessin, volume, photographie ou céramique). Notre mission n'est en aucun cas de faire des programmations de prestige, d'être dans « l'événementiel ». Il s'agit de démocratisation culturelle et non de culture comme plus-value économique et touristique. Vouloir attirer des mécènes ou des sponsors sur ce type d'activités ou de programmation, à mon sens, se fait en pure perte. Seuls les gros événements ou les grosses institutions sont médiatisés et seuls les événements médiatisés intéressent les sponsors. Je ne pense pas que les industriels de la région investiront dans une école d'enseignement artistique péri et post-scolaire. Si c'est pour avoir un logo « Caisse d'Épargne » dans le coin d'une affiche et 200 euros par an....

Mais outre ces questions d'échelle, cette injonction à trouver des financements privés pose en soi bon nombre de questions, et il est peut-être nécessaire de rappeler quelques évidences historiques : il y a encore 20 ans, où était le privé ? Tant que l'art n'était pas un domaine de spéculation et un marché apparenté au luxe... Comme chacun sait, la France, toujours orgueilleuse de son passé culturel, est passée totalement à côté des évolutions artistiques des années 1960-1970. Avant les années 1980, il n'y avait à Paris en tout et pour tout que deux

musées à programmer des expositions d'art contemporain : Beaubourg et le musée d'Art moderne de la Ville de Paris ; et en province, si l'on excepte Grenoble, Saint-Étienne et le musée des Sables-d'Olonne, c'était tout bêtement le désert. Du côté du privé, les choses étaient encore plus catastrophiques ; pas de collectionneurs ou très peu. Les grands groupes industriels français, singeant l'aristocratie, semblaient plus intéressés par le patrimoine et les chevaux de course que par l'art. Quant aux galeries, si l'on excepte Lambert, Templon, Durant-Dessert et la galerie Beaubourg, elles semblaient ne connaître de l'art contemporain que l'école de Paris et l'abstraction lyrique. Il a fallu que l'État, sous le premier septennat de Mitterrand, créé les FRAC (fonds régionaux d'art contemporain), les DRAC (directions régionales des affaires culturelles) et autres centres d'art pour que la population puisse enfin prendre connaissance de l'art de son époque. On peut donc légitimement se demander où était le privé durant les trente années en question. C'est donc grâce à ses fonctionnaires incomptents que l'art contemporain a réussi à se faire une place en France. C'est grâce à la fonction publique que la jeune création a eu enfin droit de cité et c'est grâce au travail effectué par l'institution publique et par ses acteurs qu'aujourd'hui des centres d'art, écoles d'art, musées et FRACs (avec des moyens somme toute très limités ou du moins sans commune mesure avec ceux que possèdent messieurs Pinault et Arnault) permettent à tout

un chacun, quelle que soit sa situation géographique, de pouvoir accéder à ce domaine de création. C'est grâce à ces acteurs et au travail de médiation qu'ils ont accompli qu'il y a aujourd'hui un public sensibilisé, de plus en plus nombreux, celui-là même qui permet aux fondations privées d'annoncer des taux de fréquentation record. C'est grâce à l'institution publique qu'un certain nombre de chefs d'entreprise s'impliquent à présent dans le mécénat et deviennent des collectionneurs avertis (pour de bonnes et de mauvaises raisons, cela va sans dire), et en dernier lieu, c'est grâce à l'institution publique que les galeries d'art contemporain ont connu en France un nouvel essor, bénéficiant notamment du travail de repérage des jeunes artistes fait par l'institution sur tout le territoire, et profitant sans état d'âme des œuvres produites et financées par l'argent public dans le cadre de résidences et d'expositions, pour les revendre sans avoir à débourser un centime... On pourrait se féliciter d'une telle réussite, au lieu de la vilipender constamment. Bien sûr, l'État n'a pas vocation à capter cet héritage ni à revendiquer un quelconque monopole en la matière ; on pourrait même prétendre qu'il peut aujourd'hui, satisfait du travail effectué, passer la main, se désengager et disparaître silencieusement. Mais je ne suis pas sûr que le privé soit réellement en mesure de réaliser un travail aussi conséquent et je crains qu'à ce jeu de dupes, la diversité des productions et le nombre d'artistes exposés ne pâtissent singulièrement de cette nouvelle répartition.

Contrairement à ce que pense Emmanuel Macron, tous les jeunes footballeurs n'aspirent pas forcément à jouer en première division ; un grand nombre d'entre eux sont heureux de jouer en division deux et de pouvoir vivre modestement de leur passion.

Comment le public amateur est-il vu par l'institution ?

Mieux que par le passé – même s'il y a bien souvent un océan entre les déclarations d'intention et la réalité des faits. Cela dit, les torts sont partagés. Il y a une vingtaine d'années, les écoles dites de pratique amateur n'étaient pas très ouvertes, voire réticentes, aux pratiques contemporaines. L'institution artistique, en réponse peut-être, portait sur ces petites structures un regard un peu condescendant.

Les discours officiels, de Catherine Trautmann à Aurélie Filippetti, renvoient l'image d'un ministère plus attentif aux amateurs. Il s'agit en effet, aussi, d'un public qu'on forme à la compréhension de l'art moderne et contemporain et aux valeurs d'émancipation dont il est porteur. Mais, comme je le disais, les faits ne sont pas toujours à la hauteur du discours. Par exemple, j'ai rencontré récemment l'ancien chef de service, qui s'occupait, au sein du ministère, du département des pratiques amateurs – qui ne comptait que deux secrétaires et un chef de service. J'ai pu observer la même ambivalence, pour ne pas dire plus, dans les écoles régionales. Dans les écoles supérieures, par exemple, ce ne sont pas les

mêmes enseignants qui font cours aux amateurs et aux étudiants, ce qui peut sans doute se justifier (bien que par le passé, au temps du militantisme culturel, il n'était pas rare que des professeurs enseignent aux deux publics) ; cependant, même certaines écoles municipales ont fait le choix de scinder leur corps enseignant (classes préparatoires aux écoles d'art/pratique amateur). Pour des raisons éthiques, je n'ai jamais souhaité faire cette différence.

Ce qui est frappant, c'est que les politiques culturelles ont toujours été accompagnées d'un discours de justification, comme s'il était inconcevable, voire indécent, de programmer une exposition juste avec le désir de faire découvrir au public le travail d'un artiste ! Ce discours a été dans un premier temps celui de la démocratisation culturelle et du lien social. Cette justification, si elle demeure présente dans les discours officiels, semble s'effacer au profit d'autres arguments, d'ordre économique et touristique. Or, les responsables des structures culturelles ont non seulement accompagné cette mutation, mais en ont été, le plus souvent, les initiateurs. J'ai le souvenir, au début de la décentralisation, de quelques acteurs très militants – comme Marchès à Vassivières, au début des années 1990 –, mais les choses se sont étiolées. Au point qu'on a pu voir des directeurs de centre d'art qui n'étaient même plus sur place mais dirigeaient leurs établissements depuis Paris et descendaient juste pour les vernissages. Les institutions culturelles (pour

les plus importantes tout au moins) ont à présent des organigrammes proches de celui des entreprises. Les missions ont été scindées, et pour chacune d'entre elles, on a mis en place un personnel spécialisé avec des formations adaptées. Le fait qu'il y ait, par exemple, des médiateurs culturels professionnels formés à l'université n'est-il pas de manière paradoxale une façon de se débarrasser de la question de la démocratisation culturelle ? Il fut une époque pas si lointaine où un conservateur de musée était également programmateur, écrivait sur les artistes qu'il exposait, participait, voire organisait l'accrochage et même quelquefois se prêtait à la médiation. Aujourd'hui, on ne compte plus les acteurs participant à la genèse, puis au montage et à l'accompagnement d'une exposition : directeur, curateur, critique spécialisé, scénographe, régisseur, médiateur, responsable des publics, responsable de la communication et, éventuellement, des artistes.

Cette multiplication des intervenants participe d'une segmentation des tâches consécutive aux nouveaux enjeux économiques des politiques culturelles, et indirectement, il est à l'image du « projet » néolibéral, qui ne doit en aucun cas être l'affaire de tous. Dès lors, les agents ne doivent réellement en maîtriser ni les tenants ni les aboutissants, même s'ils en entrevoient les objectifs et les finalités. Ils ne doivent pas s'en sentir responsables. Le néolibéralisme a tiré cette leçon du totalitarisme : seul le morcellement des tâches et des responsabilités peut

garantir son bon fonctionnement et son efficience. Les retraités américains ou canadiens qui vivent une retraite confortable grâce aux fonds de pension se gardent bien de savoir d'où provient cet argent, de quel plan social et de quel démantèlement industriel. Les supporters populaires du club de football de Liverpool mesurent les dérives néolibérales de leur club aux joueurs payés 250 000 euros en moyenne par mois, mais il ne leur viendrait pas à l'idée de boycotter les matchs, car, d'une part, ils ont intégré cette « nécessité » et, d'autre part, ils sont fascinés par la réussite individuelle de leurs joueurs. De la même manière (même si la comparaison est audacieuse), quand Catherine Millet, dans son éditorial *d'ArtPress*, s'excuse à mots couverts de faire sa une sur l'exposition de Jeff Koons à Beaubourg, elle la cautionne néanmoins avec cet argument révélateur : il faut bien vivre.

Mais ce public amateur, lui, est-il vraiment intéressé par l'art contemporain ? Avec tout ce qu'on voit dans les médias, il doit être plutôt dubitatif...

L'école ne se base pas sur le *Kunst Kompass* (palmarès des artistes les plus en vue) ! Et ce n'est pas seulement parce qu'elle n'en a pas les moyens. D'abord, les artistes sont invités en fonction de thématiques définies avec le corps enseignant. Ce sont des artistes « intermédiaires », qui ne sont ni dans le spectaculaire, l'événementiel, ni dans le ludique. Des artistes que le grand public ne connaît

pas. Je continue de croire qu'on peut articuler les pratiques amateurs avec une meilleure connaissance de l'art contemporain, même si on sait qu'il y a des élèves qui resteront extérieurs à cela, et d'autres qui s'y intéresseront progressivement. Il faut simplement réussir à convaincre les élus et les professionnels que ces établissements ne sont pas simplement des lieux de loisirs, d'« occupationnel ». Il faudrait revenir sur cette question de la culture comme loisir ou comme élément vital dans la construction de l'individu. Mais l'amateur n'est plus aujourd'hui « éclairé » ; il est devenu une sorte de sous-produit du professionnalisme. L'écart entre les amateurs et les professionnels de l'art ne s'est guère résorbé. C'est l'un des paradoxes de la situation actuelle : l'art contemporain ne cesse d'attirer de plus en plus de public, et pourtant, bon nombre d'élus de gauche comme de droite sont de plus en plus critiques à son égard ,et on ne compte plus les lieux d'exposition, centres d'art, en difficulté ou en passe de disparaître. Les raisons de ce retrait sont multiples : électoralistes et idéologiques dans un certain nombre de cas, et, bien entendu, budgétaires. Tant que la culture ne coûtait rien aux collectivités territoriales, elles acceptaient sans trop sourciller sur leurs territoires la présence de cet art trublion, mais sans se l'approprier réellement (trop de controverses au sein des administrés). Aujourd'hui qu'elles doivent mettre la main à la poche à la suite du désengagement de l'État, non seulement elles n'acceptent plus les diktats des

conseillers ministériels qui n'ont plus rien à offrir que leur expertise, mais les questions longtemps mises sous le boisseau réapparaissent nécessairement.

Où en est-on de l'évolution des classes préparatoires et des écoles d'art en général ?

Le fait que l'art contemporain soit devenu un enjeu économique a forcément des effets sur les modes d'enseignement. Est-ce qu'on entre en résistance ou est-ce qu'on suit ? Toute la question est là. On voit bien que certaines écoles d'art sont tentées d'accompagner le mouvement. À l'origine, les classes préparatoires n'étaient pas dans des écoles diplômantes, elles étaient dans des écoles municipales. Je me souviens même de directeurs, comme Sauvageot à Rennes, qui étaient contre la notion de classe prépa ; il trouvait cela ridicule. Depuis que les écoles sont passées en EPCC¹ – manière de libéraliser le système éducatif, à l'image de ce qui a eu lieu dans les universités –, la concurrence entre établissements est devenue terrible.

Dans le discours officiel, celui de l'ANdÉA² notamment, on continue à défendre l'idée de service public et de solidarité entre les territoires et les établissements,

1. Crées en 2002, les établissements publics de coopération culturelle associent plusieurs collectivités territoriales et éventuellement l'État dans l'organisation et le financement d'équipements culturels.

2. Association nationale des écoles supérieures d'art, ex-Association nationale des directeurs des écoles supérieures d'art.

qu'ils soient petits ou gros, mais, là aussi, il y a un hiatus entre les discours et les faits – on parle même d'une scission possible entre grandes et petites écoles, certaines d'entre elles voulant « se positionner à l'international ». Est-ce que cela peut se traduire par une augmentation des frais d'inscription et de scolarité ? On peut le craindre. Pour avoir des écoles de plus en plus performantes, de plus en plus médiatiques, il faudra bien trouver l'argent quelque part. La Saint Martin's School, modèle cité par certains directeurs d'école d'art comme référence, c'est 9 000 livres par an pour les Anglais et les ressortissants de l'Union européenne, 15 000 pour les autres³ ! La sélection risque de se faire au portefeuille, y compris en France. Pour certaines écoles, il s'agit de devenir le plus compétitif, c'est-à-dire de former des professionnels de plus en plus professionnels – dans la manière de communiquer ou de se vendre, par exemple. Bref, des artistes qui puissent figurer dans le « top ten » – d'ailleurs, on voit déjà des sites d'écoles où apparaissent d'emblée les noms des étudiants qui ont fait carrière ; un « *hall of fame* » des plus méritants ! Cela aboutit à des choses assez incongrues : écoles diplômantes qui créent

3. Saint Martins School : célèbre école publique britannique d'art et de design située à Londres, qui a formé de nombreuses personnalités de la mode (Galliano, Alexander McQueen...), dont la page Wikipédia française comporte la citation suivante : « Les frais de scolarité sont dérisoires. Plutôt que la sélection par l'argent, nous préférions pratiquer une sévère sélection par le talent. » 9 000 livres équivalent à 12 250 euros. 15 000 à 20 415 euros.

des classes préparatoires alors qu'il en existe déjà plein sur le territoire ; écoles municipales péri et post-scolaires qui tentent de devenir diplômantes pour gagner en légitimité. Il n'y a plus de vision territoriale ni de pensée globale du service éducatif – ce qui est quand même le fondement d'un service public. C'est un peu du chacun pour soi. J'ai cru comprendre qu'on était au début d'une vraie révolution dans ce secteur, quelque chose qui s'inspirerait de l'époque Reagan/Thatcher, mais près de 30 ans après et alors que ce système donne des signes de faiblesse et commence à être largement désavoué. Quand il est en débat même aux États-Unis, on commence à le mettre en place en France.

5 L'école des classes

**Texte écrit à partir d'un ensemble de
témoignages d'anciens étudiants en
écoles d'art récemment diplômés**

Les classes préparatoires

Quand on n'a pas de fric, après le bac, et qu'on veut faire de l'art, on pense aux solutions intermédiaires. On se dit qu'on peut bosser la journée et qu'on fera son travail artistique le soir après le boulot. Internet a répandu cette idée en créant l'illusion que l'on peut mener un travail viable grâce aux réseaux sociaux et aux plates-formes de diffusion, en restant chez soi et sans avoir besoin de fréquenter en personne des acteurs du monde de l'art. Mais dans les faits, ça ne fonctionne pas comme ça. L'autre option, c'est de faire de l'art appliqué : de l'architecture

ou du design. On nous conseille de faire un métier qui rapporte de l'argent en fonction de nos capacités scolaires : ingénieur ou comptable, par exemple. Comme je n'avais pas envie d'être une vache à lait, j'ai dit au conseiller d'orientation que je voulais faire de l'art. Il m'a sorti un classeur de 600 pages allant de la création de bijoux à la ferronnerie d'art, en passant par la communication visuelle. Les seules classes préparatoires conseillées par les écoles nationales étaient privées. Rien ne me correspondait dans cette masse d'informations, je suis parti.

Par ses origines sociales, ma famille n'a pas accumulé un capital culturel énorme. Il n'y avait pas d'artistes ni de gens intéressés par l'art contemporain chez moi. Mes premiers livres d'art étaient une série sur Gauguin, Van Gogh et Matisse que l'on obtenait en collectionnant les points Esso après les pleins d'essence. Dans mes perspectives d'avenir, je me rappelle que mon père me proposa de poser un CV pour devenir agent d'entretien dans une école d'art municipale, ce qui m'aurait permis d'avoir accès plus facilement aux ateliers pour pratiquer. Ou bien, il avait vu qu'on pouvait faire imprimer des dessins sur des nappes en papier, et il m'avait proposé de m'avancer de l'argent et de faire du porte-à-porte avec mes rouleaux de nappes en papier. Un prof sympa au collège m'a ouvert les portes de l'école municipale où les professeurs m'ont accompagné et permis de briser la coque du monde des écoles d'art, de comprendre un peu mieux comment ça se tramait.

Après la terminale, j'entre en classe préparatoire publique aux écoles d'art, la seule solution accessible à mes moyens. « Si on est paumé, ce n'est pas grave. Si vous êtes bon en rien, c'est tant mieux », *dixit* le directeur d'une classe préparatoire privée à 5 000 euros l'année. Être paumé n'était pas encore un luxe car, dans le public, l'année coûtait 300 euros. Cependant, ces classes ne donnaient pas accès au statut d'étudiant, il fallait donc sortir du système d'aide, c'est-à-dire n'avoir ni bourse ni sécurité sociale pendant un, voire deux ans, pour réintégrer ensuite les systèmes d'aides en entrant en école d'art. Dans le privé, c'est pareil, sauf qu'on s'endette et qu'on est confronté aux classes les plus hautes de la société, donc à certains codes et rapports très différents à la culture : un rapport de dominants, qui évoquent avec nonchalance les expositions ou les événements artistiques où ils sont allés. Séchant les cours qu'ils considèrent comme inutiles et socialisant dans des fêtes avec des codes très définis. Les étudiants y ont aussi des moyens plus élevés. Pour donner un ordre d'idée, un étudiant rencontré pendant ces années-là trouvait normal de dépenser plus de 1 000 euros à certaines de ses soirées.

L'année commence en septembre, et les premiers dossiers de candidature sont à envoyer fin janvier. Quand tu n'y connais pas grand-chose, tu as quatre mois pour monter dans un ascenseur social dont tu ne sais même pas s'il existe. On m'a demandé d'affirmer des formes et des idées fortes qui rentrent dans une pochette à dessin.

J'ai hésité sur mon orientation cette année-là, je suis allé plusieurs fois dire aux professeurs que je voulais faire de l'architecture ou bosser avec des enfants. Les dernières semaines avant mon premier grand départ (on candidate presque toujours à plusieurs écoles d'art), mes profs ont passé des heures à m'aider, à trier mes dessins et à préparer méthodiquement mon oral. Les dates des oraux des écoles se sont superposées et elles demandent systématiquement des sujets « personnels » différents ; la quantité de travail implique d'en sélectionner certaines. Je me suis préparé, j'ai acheté mes tickets de train, payé les frais d'inscription d'une dizaine de concours (en additionnant les deux, cela peut se chiffrer à plus de 1 000 euros). Heureusement, maintenant, certaines écoles groupent les concours, ce qui permet de passer les oraux dans une même journée. L'oral est censé montrer l'avancée de son travail, sa faculté à s'adapter à la pédagogie de la future école. L'idéal est de « devenir une force de proposition dans l'établissement ». Ces choses s'apprennent, mais c'est aussi malgré tout la culture, le vocabulaire, la prestance qui sont évalués. J'ai raté le premier concours où j'étais face à un jury de cinq personnes (trois professeurs et deux étudiantes) qui me disaient que j'avais un travail minable qui n'avait aucune inscription culturelle, que les classes préparatoires publiques étaient lamentables, que mon papier était moche et que je devais investir financièrement dans mon dossier. Il n'y a pas longtemps, j'ai entendu une étudiante dire que si

l'on n'était pas capable de se payer un ticket de train, c'est qu'on n'était pas entièrement dévoué à son travail. Les étudiants du jury appuyaient leurs professeurs, je vais vite me rendre compte qu'il s'agit d'un des moyens de gagner en soutien à l'intérieur de l'école, car on peut se faire virer chaque année. La semaine d'après, je vais dans une école bien plus « prestigieuse ». Assis à même le sol dans les couloirs, je vois les dossiers des classes préparatoires privées avec des carnets de dessins en papier, de grandes impressions de photographies, des impressions 3D, des trucs que je n'avais jamais vus. Le lendemain, je participe à une épreuve de dessin dans un gymnase, où l'on est plus de 200. Une classe préparatoire privée vient nous distribuer des tracts pour faire sa pub au cas où l'on ne serait pas pris. J'ai revu ces mêmes tracts et autres affiches dans une université publique quelques années plus tard. Juste après mon succès, une étudiante me dit : « Le plus dur, ce n'est pas de rentrer dans une école d'art, c'est d'en sortir. »

L'école

À la rentrée, j'ai payé mes frais d'inscription, environ 400 euros. Une copine a payé 1 000 € car son école lui « offre » un Mac; on lui dit que c'est « un partenariat pour l'égalité » et que tous les artistes ont maintenant un Mac. Je bénéficie de l'enseignement de nombreux artistes et théoriciens. J'accède à la fois à un matériel largement au-dessus de mes moyens, et à des techniciens

(vidéo, audio, électronique, bois, métal, sérigraphie...) avec qui je n'aurais jamais pu bosser autrement. Peu à peu, je me lie d'amitié avec des étudiants qui ont tous le même niveau social que moi. Certains de mes collègues, pour maintenir un niveau de vie élevé, souscrivent à des prêts étudiants ; commencer dans la vie endetté, c'est pas trop mon truc. Quelques municipalités proposent des postes d'assistant d'enseignement artistique (cours de dessins, modelage, peinture pour des enfants ou même des adultes). Cela arrondit mes fins de mois, et certains profs comprennent que l'on a un travail à côté et ferment les yeux sur des absences en cours. Certaines écoles sont en partenariat avec des centres d'art : ils prennent en stage les étudiants pour la médiation, la surveillance ou le montage des expositions – ça ne leur coûte pas cher, et ces mêmes étudiants dépensent leur argent au comptoir du barde l'institution. Le problème avec ces petits boulots, c'est que l'énergie utilisée pour biper des packs d'eau en caisse ou se déplacer en transports en commun, c'est autant de moins pour avancer le travail artistique. Un copain vient squatter chez moi car il laisse son appartement disponible sur Airbnb toute l'année. Les moins soutenus humainement et financièrement quittent l'école.

Pourtant, j'ai l'impression de me trouver dans une utopie. L'école d'art est l'une des dernières institutions où les gens ne sont pas intégralement fliqués. On est invité à prendre conscience que la vie a une forme qui peut être

pensée, façonnée collectivement. C'est un temps où l'on n'est pas pénalisé lorsque l'on hésite. Pas mal de cours se déroulent en petits effectifs, cela crée des moments agréables, on prend le temps, on discute et observe le travail des autres étudiants, y compris le personnel de l'administration et le personnel d'entretien. C'est un peu un village. J'ai un endroit où je peux bosser tard, expérimenter des formes, sauf qu'avec l'excuse de l'état d'urgence (ou d'un Mac volé), mon directeur, durant une réunion pédagogique et sans consultation, a fait installer à plusieurs niveaux, dans toute l'école, un passe qu'il peut démagnétiser à tout moment. En cinq années, l'effectif de l'école a presque doublé pour le même bâtiment. Les espaces collectifs des premières années laissent place à des ateliers à petits effectifs ; on a chacun notre bureau, on envoie nos mails, on passe nos coups de fil. En début d'année, les étudiants les moins pressés ou les moins offensifs n'ont pas d'atelier. Certains travaillent dans les couloirs pendant que d'autres mettent la pression à l'administration. Certains se résignent et travaillent chez eux. On ne nous propose que très peu de solutions pour l'après. Je sens que je dois me débrouiller tout seul avant la fin de l'école. Alors, certains couvrent les réseaux sociaux d'autopromotion. Ce sont des propositions informelles et plutôt des initiatives individuelles de profs qui nous mettent le pied à l'étrier. Des cours magistraux nous apprennent succinctement le fonctionnement de l'administration du métier d'artiste : SIRET, SIREN, Maison

des artistes, auto-entrepreneuriat, AGESSA, intermittence... Je m'attendais à ce que l'école nous aide à créer un parcours qui nous ressemble et à tracer notre propre route, ou à trouver des solutions collectives et autonomes au système, mais en fait, on nous place en situation de concurrence où chacun doit être capable de défendre son « thème » artistique pour obtenir les concours ou les appels d'offres à la place des autres. Les directeurs veulent des étudiants « compétitifs » pour les « lancer sur le marché ». Mon coordinateur me dit qu'un artiste aujourd'hui doit passer toute sa matinée à remplir des dossiers et l'après-midi à travailler son art. Les espaces d'expérimentation que sont les ateliers deviennent peu à peu des *open spaces*. Ce chantier d'investigation qu'était l'école d'art se referme et ressemble de plus en plus, pour moi, à un tombeau administratif.

Hors de l'école

En quatrième année, le voyage est devenu obligatoire dans le cursus, tandis que le budget disponible pour les aides au voyage s'est réduit comme peau de chagrin. Plus on va loin, plus c'est efficace, or, cela a un coût. Le directeur de mon école a conseillé à une de mes camarades souhaitant partir en Amérique du Sud et sollicitant une bourse : « Quand on n'a pas d'argent, on va à Bruxelles. » Quant à moi, l'administration me propose dans un coin de couloir une opportunité à saisir : un séjour dans une école à l'autre bout du monde qui lancera ma « carrière »

à coup sûr (il faut quand même payer le logement et louer une voiture là-bas : 3 000 euros). Une possibilité pour bouger gratuitement, c'est de faire de l'art, ou plutôt de la propagande, pour des entreprises partenaires, car elles, elles ont du fric à investir.

La rémunération peut aussi être symbolique. Des contacts et de la réputation valent souvent bien plus que de l'argent, même à l'intérieur de l'école, c'est une façon efficace d'obtenir du matériel (pigment, ciment, bois...) ou les services dont on a besoin. Certains professeurs utilisent à fond ce pouvoir symbolique. Cela donne des situations absurdes, comme bosser gratuitement pour déplacer une œuvre de château en château contre un carton d'invitation et les petits fours du vernissage. Ou encore emballer des œuvres direction les zones franches de Singapour, Luxembourg ou Genève, où les collectionneurs stockent leurs SWAG (*Silver, Wine, Art and Gold*) et les montrent dans des *privates showrooms*, des forteresses de stockage dignes de Fort Knox – le tout exonéré de taxes –, en échange d'un bon resto. On peut sinon se mettre dans le conseil d'administration et se montrer aimable avec le président, qui est un riche collectionneur.

« *L'école ? Mais fais l'école buissonnière* », me dit un artiste accompli pendant un de mes stages. Le monde de l'art est plein de stages, en institutions, en galeries ou pour des personnes privées – qui n'attendent que des jeunes artistes passionnés ou en manque de reconnaissance pour les payer au lance-pierre, au black, ou pas du

tout. Un artiste en perte de confiance me propose de faire une performance avec lui. Nous travaillons ensemble une semaine, ça se passe très bien. La performance a lieu dans une galerie, à deux. Il est ensuite invité dans un grand musée, mais sans moi, car il ne compte pas partager le cachet. Une copine, elle, a une proposition d'exposition dans un lieu où les artistes invités doivent décrocher l'ancienne exposition, emballer les œuvres, puis mettre les leurs, financer le vernissage, décrocher et nettoyer le lieu. Au point de se demander s'ils ne vont pas aussi installer l'exposition d'après. Je travaille avec beaucoup d'artistes, j'en tirerai, avec les années, beaucoup de choses, mais rien sur la façon dont je vais vivre de mon travail. Je m'aperçois qu'il y a un problème lorsque je réalise des objets finis. J'entends des : « Ne fais pas ça, j'ai l'impression que ça peut bien se vendre, mais est-ce que c'est vraiment ce que tu veux ? » Ce qui est paradoxal, c'est que la plupart des personnes qui formulent ces critiques ont aussi des galeries et vendent des objets, ou travaillent comme professeurs, donc sans la nécessité de vendre.

Pour connaître un peu plus le monde de l'art, j'ai embrassé la profession de monteur d'exposition. Mes collègues ont les épaules démontées passée la trentaine, à cause de poids beaucoup trop lourds à porter et d'un rythme de travail très élevé, qui abîme le corps et l'esprit. On n'a pas toujours le temps de respecter les normes de sécurité. Celles qui sont chiantes mais protègent

le travailleur sont les premières à sauter : mettre un masque, par exemple. Il y a aussi des monteurs qui choisissent de bosser pour le luxe et l'événementiel car dans ces milieux, les professionnels sont bien mieux payés. Les intermittents du spectacle ont des organisations syndicales qui les défendent et sont adaptées à leurs revendications, ce qui n'est pas du tout le cas quand on est artiste (la CGT artistes n'est pas des plus actives, en particulier en province). Le fric commence à rentrer autrement qu'au black (transport de pièces, fabrication de mobilier pour ateliers d'artistes, modélisation d'expositions en 3D, travail éditorial...). Je dois prendre un numéro SIRET et le statut d'auto-entrepreneur si je veux mes sous. Les conditions de travail de la profession de monteur se sont détériorées avec l'auto-entrepreneuriat (statut créé en 2008), car si tu te casses un truc, c'est pour ta gueule¹.

Je cherche une solution à ma portée : j'envoie donc des dossiers pour des résidences et des appels d'offres et je comprends assez vite que je dois appauvrir ma langue, je dois être efficace, ça doit se lire vite, une ou deux images, trois ou quatre mots-clefs – emballé, pesé. Quand on est refusé, on reçoit des réponses automatiques aux dossiers, qui sont moins personnelles et rédigées que des refus de CV de magasins de grande consommation. Alors à la fin, on propose des dossiers du même acabit,

1. Voir <http://vosdroits.service-public.fr/professionnels-entreprises/F32131.xhtml> et <https://www.service-public.fr/professionnels-entreprises/vosdroits/F23668>.

on ne s'emmêle plus à faire des dossiers personnalisés. Un jeune artiste de ma connaissance a envoyé le même par centaines dans toute l'Europe et ça a marché ! Maintenant, il va de résidence en résidence, reste très peu de temps au même endroit et doit sans cesse se réadapter à un nouveau cadre. Du coup, il a des difficultés à construire un contexte et une énergie pour développer son travail mais il a de l'argent. J'en prends acte et je fais autrement, je rencontre d'autres personnes de façon informelle et je rejoins l'une des nombreuses initiatives réjouissantes qui se développent en dehors du système des institutions publiques. Je suis pour le financement de l'art par l'État et la notion de service public, mais je me retrouve obligé de jouer le parfait petit soldat du néolibéralisme, à cause de l'absurdité d'un système public convaincu que la meilleure voie à suivre pour survivre est de copier de façon médiocre le privé.

Le mémoire et le diplôme

J'ai vu, au fil des années, avec le système LMD (license, master, doctorat) et post-Bac², les étudiants devenir de

². Déclaration de Bologne, 19 juin 1999. Les ministres de l'Éducation de 29 pays européens poursuivent la réflexion entamée à la Sorbonne et signent la déclaration de Bologne. Ils se fixent une série d'objectifs dont la réforme actuelle est l'aboutissement : 1/ adoption d'un système de reconnaissance européen afin de rendre les diplômes universitaires plus transparents et lisibles; 2/ mise en place de cursus universitaires fondés sur deux cycles de base et un 3^e cycle de recherche; 3/ introduction d'un système de crédits valorisant les acquis des étudiants; 4/ promotion de la mobilité des étudiants et des professeurs,

plus en plus jeunes et de moins en moins singuliers et divers, habillés de plus en plus en noir ; j'avais l'impression d'être dans une école de commerce. Une copine, qui est embauchée pour faire les photos des diplômes, va faire cette année la brochure de l'école ; on lui demande de photographier des étudiants avec des tenues colorées, souriants, arborant des tatouages, alors que l'univers des écoles d'art est désespérément blanc. Les professeurs de théorie ont l'obligation d'avoir un bac+8. Les profils atypiques de la pensée sont donc remplacés par des universitaires. J'avais fui la fac et je me retrouve avec les mêmes répliques et les mêmes postures intellectuelles, qui imposent leurs critères de jugement : nombre de signes dans un écrit, densité bibliographique, langue de qualité, « bonne » position dans le champ intellectuel. La séparation entre théorie et pratique est de plus en plus nette, comme dans certains post-diplômes où l'on demande aux étudiants de ne pas mettre en jeu leur travail artistique dans leurs recherches théoriques. Paradoxalement, cela crée des étudiants qui deviennent complètement allergiques à la théorie, qui se complaisent dans une approche uniquement technique. De l'autre côté, des étudiants complètement obnubilés par

des chercheurs et du personnel administratif; 5/ développement d'instruments communs permettant une meilleure évaluation de la qualité de l'enseignement, accroissement de la dimension européenne du contenu des cursus universitaires. Source : http://www.mesr.public.lu/enssup/dossiers/bologne/processus_bologne.pdf.

l'idée de citer les bonnes références se mettent à écrire beaucoup en pensant très peu et sans poursuivre leur travail formel. Avant le passage du diplôme, il y a la « *diplômabilité* » : les professeurs qui suivent des élèves pendant une année se réunissent et décident si ces élèves ont le droit de passer le diplôme et s'ils sont pris en master pour l'année suivante. Le mémoire est devenu obligatoire. Un exercice que l'on juge par l'écriture. Ce qui est vraiment important, c'est le choix du directeur de mémoire. Quelques-uns n'hésitent pas à pousser leurs étudiants à faire un film, une pièce sonore, un site internet ou une performance, tandis que d'autres veulent des mémoires universitaires normés. Certains enseignants sont extrêmement impliqués dans ce travail. Du coup, pendant des mois, on ne les voit plus et on les sent fatigués dans le reste de leurs cours. D'autres laissent les étudiants abandonnés à eux-mêmes, leur donnant juste quelques indications. Les étudiants étrangers qui n'ont pas déjà une très bonne maîtrise du français au concours sont éliminés directement car les professeurs voient déjà la charge de travail (non rémunérée) qui leur tombera tôt ou tard sur la tête ; je me souviens d'un prof disant à un étudiant chinois désespéré par l'écriture : « Tu n'as qu'à payer quelqu'un. »

À la fin, c'est le diplôme, où l'on montre les œuvres réalisées durant le temps de l'école dans une ou plusieurs salles. En troisième année, on passe un DNAP (diplôme national d'art plastique) qui dure 30 minutes (délibération

comprise, c'est plutôt 20 minutes). En cinquième année, c'est le DNSEP (diplôme national supérieur d'expression plastique), qui dure une heure, dont 20 minutes pour le mémoire. Les formes qui demandent un temps plus long (film, performance, vidéo...) sont pénalisées ; il faut aller vite et à l'essentiel. Dans ma promotion, pour leur DNSEP, les étudiants ont investi de 300 à 20 000 euros en fonction de leurs moyens (les 300 euros étant une somme de base, l'aide au diplôme, remise par l'école). À la fin de la semaine des diplômes, on vient un à un dans une salle où le jury nous annonce une note (ce qui n'était pas le cas quand je suis arrivé). On me dit que c'est très bien. Je m'attendais à des conseils, à une ligne à suivre, à des choses précises, mais je suis resté sur ma faim, et j'ai compris que je devais partir pour libérer la place du candidat suivant. J'ai quand même essayé de poser des questions, de rentrer dans un débat, mais on m'a fait comprendre que ce n'était pas le lieu. Quand on sort de la salle de jury, on est applaudi.

Durant le déménagement, faute de place, je laisse les trois quarts de mon travail à la poubelle, pendant que certains ont déjà revendu leurs pièces, les stockent dans leur nouvel atelier ou les envoient dans une exposition. Je me dis que jeter certaines œuvres ce n'est pas plus mal, ça permet de faire le vide pour avancer plus vite par la suite. Je reçois un ou deux textos et e-mails de félicitations, et puis c'est fini. Avant de partir, j'ai une conversation avec un des employés, triste parce qu'avec mes potes,

nous étions les seuls à lui dire bonjour chaque matin. Je vais dire au revoir aux deux-trois étudiants qui restent fin juin, à l'administration, et à l'équipe de ménage. J'ai du mal à être vraiment heureux, mais je ne devrais pas me plaindre : je serai peut-être l'un des derniers à pouvoir obtenir ce diplôme avec ce que j'ai dans les poches : les écoles régionales sont menacées de ne plus pouvoir donner le DNSEP, qui serait laissé aux 10 écoles nationales, financées par le ministère de la Culture³. Les 34 écoles territoriales vont probablement couler peu à peu – c'est déjà le cas pour Perpignan. Pendant ce temps, d'autres font les bons gestionnaires et s'acoquinent avec des entreprises et des grandes fortunes. Je suis sûr qu'il va y avoir un jour du « *naming* » comme sur les stades de foot. En attendant, il y a une expo de fin d'année dans la galerie de l'école ; on nous fait comprendre au dernier moment qu'elle n'aura pas lieu car ils viennent de créer le prix « *Friskies* », qui récompense un étudiant qui a fait une pièce détournant l'image de la croquette. Mon directeur débarque dans sa voiture aux vitres teintées en compagnie du président de *Friskies* et du maire. Je l'entends, à la croisée d'un couloir, dire à une directrice de classe préparatoire : « Seuls les étudiants riches m'intéressent. »

3. Voir https://www.change.org/p/collectif-de-professeur-e-s-des-écoles-d-art-lettre-ouverte-des-professeur-e-s-des-écoles-d-art?recruiter=2947192&utm_campaign=signature_receipt&utm_medium=facebook&utm_source=share_petition.

Du temps a passé depuis l'écriture de ce texte, et les choses ont changé. En plus d'être confrontées à une précarité plus dure, les nouvelles générations d'étudiant·e·s sont mieux informé·e·s et plus politisé·e·s. De nombreux collectifs ont donc pris directement la parole depuis leurs positions d'étudiant·e·s, pour faire entendre leur voix, souligner les dysfonctionnements des écoles dont ils et elles faisaient partie et proposer des alternatives. À partir de leurs noms, il suffit d'une recherche sur internet pour trouver plus d'informations sur leurs combats. Le collectif BlackFlower, issu de l'école d'art de Bordeaux. Le collectif École à défendre, issu de l'école d'art de Cergy. le collectif *balancetonecoleart Besak*, issu de l'école d'art de Besançon. Le collectif Château commun, issu de l'école d'art de Paris. Le collectif *balancetonecoleart ENSAM*, issu de l'école d'art de Marseille. Le collectif Cybersistas, issu de l'école d'art de Lyon. Le collectif La Manufacture d'art issu de l'école d'art de Saint-Étienne. Le collectif @les.mots.de.trop, issu de plusieurs écoles d'art. Le collectif Carré rouge issu de l'université Paris-8. Certains groupes se sont également constitués de façon plus ponctuelle, comme pour la visite du ministre de la Culture à l'école d'art de Nice en 2019 ou pour construire un char afin d'accompagner les Gilets jaunes à l'école d'art de Montpellier la même année. Bien sûr, il s'agit d'une liste non exhaustive.



Fig. 1 : Claude Closky, *10 euros de moins*, 2016, n° 6543, n° 207917, n° 723021 et n° 866534 sur 999999, papier monnaie, feutre gouache, chacun 15 x 10 cm.



Fig. 2 : Claude Closky, *10 euros de moins*, 2016, n° 866534 sur 999999, papier monnaie, feutre gouache, 15 x 10 cm.



Fig. 3 : Pratchaya Phintong, *What I learned I no longer know; the little I still know, I guessed*, 2009, sculpture composée de billets de dollars zimbabwéens (ZWD).

Une sculpture faite de billets de dollars zimbabwéens, anciennement la monnaie la plus dévaluée du monde (avec des billets pouvant atteindre 50 milliards de ZWD) jusqu'à son arrêt en juillet 2008. Pour réaliser cette pièce, l'artiste a échangé 5000 euros gagnés grâce à la vente de certaines de ses œuvres pour l'équivalent en dollars zimbabwéens, mettant en place un système de collecte et d'échange avec des communautés au Zimbabwe. Les billets ont été envoyés à Paris et petit à petit ajoutés à la pile sur le sol, matérialisant ainsi le processus d'échange de l'œuvre.



Fig. 4 à 6 : Cildo Meireles, *Insertion into ideological circuits 2 - Bank note project*, 1970, encre sur billets de banque.



Activation de l'œuvre de Cildo Meireles *Insertion into ideological circuits 2 - Bank note project* sur 6000 billets de 1 dollar.

Action réalisée dans le cadre de l'exposition de Mathieu Copeland *Une exposition (du) sensible*, centre d'art contemporain - la synagogue de Delme, 2010.
Photo : O. H. Dancy.

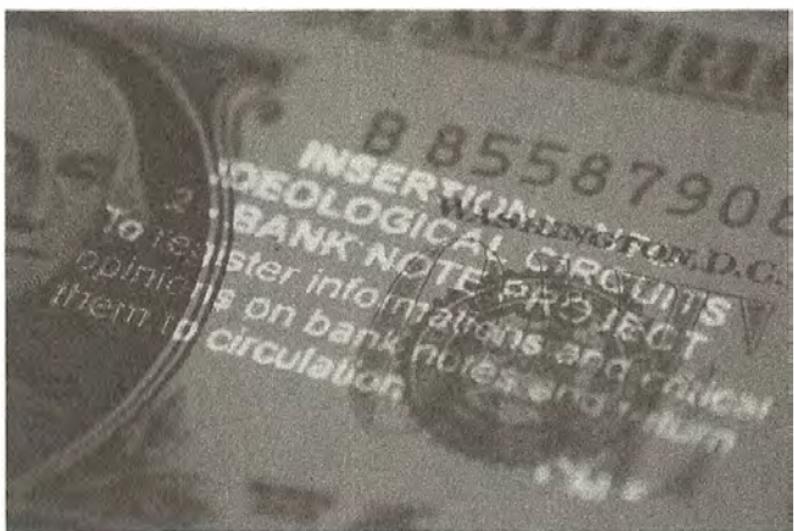


Fig. 7 et 8 : Cildo Mereiles, *Insertion into ideological circuits 2*, suite.

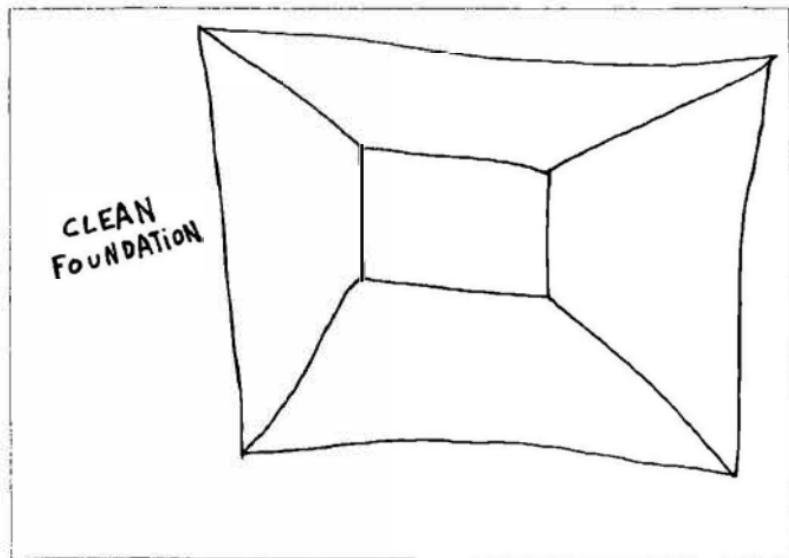
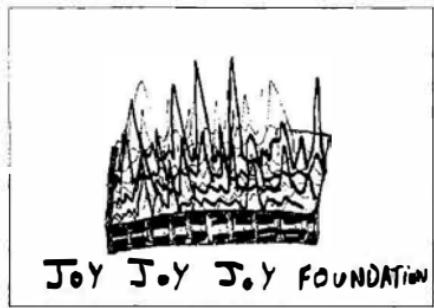


Fig. 10 à 12 : Stephen Loyer,
Fondations, 2016-2017,
série de dessins au feutre.

CONCEPT

FOUNDATION



Fig. 13 et 14 : Stephen Loyer, *Fondations*, suite.



Fig. 15 et 16 : Jazon Frings, *Jazon Ex Big Board*, 2010-présent, Web App. Prix d'action pour toute entreprise du JaZoN Ex. Mis à jour en temps réel.

Capture d'écran des cours des actions d'un artiste qui propose de spéculer sur tous les aspects de sa vie.

JaZoN EX

JaZoN EX

Z Complicated

Ze Narcissist

€ 50.92

€ 57.83

+

13.90 25.33%

- 5.17

9.94%

Z COMPLICATED
INCORPORATED

ZE NARCISSIST
CORPORATION

JaZoN EX

JaZoN EX

Z Desire

€ 97.48

★ ● ●

Z Jealous Systems

€ 410.38

+

2.10 2.15%

- 11.54

3.57%

Z DESIRE SYSTEMS

Z JEALOUS SYSTEMS

L'art riche Faits et méfaits de la main invisible

6

Jean Pierre Cometti

Dans n'importe quelle forme de vie sociale, le statut de l'artiste fournit un bon critère pour évaluer l'état général de la culture.

*John Dewey*¹

L'art et l'argent entretiennent une paradoxale compléxité. Bien que simples en apparence – à en juger par la longue histoire qui subordonne les arts aux loisirs, au prestige et à la richesse –, leurs rapports se sont passablement compliqués, dans la période moderne, avec le développement des économies de marché et l'émergence d'un marché de l'art tel que celui dont nous connaissons

1. John Dewey, « Politique et culture », *Écrits politiques*, trad. fr. et présentés par J.-P. Cometti et J. Zask, Paris, Gallimard, 2016 ; initialement publié dans *Modern Thinker* en mai 1932, p. 168-174, d'après une conférence prononcée à la Rand School of Social Science de New York le 14 mars 1932.

aujourd'hui les modalités et les effets². La face la plus visible de la « main invisible » est le montant des transactions et les prix atteints par certaines œuvres ; une face plus obscure, celle des coulisses dans lesquelles ces effets se jouent : galeries, collections, musées, politiques culturelles, parallèlement aux transformations des économies capitalistes et à leurs nouvelles orientations sur les plans de la finance et de la production de la richesse, de l'« industrie culturelle » et de l'avenir du salariat³.

L'émergence d'un art autonome, conjointement aux développements historiques du capitalisme, en

2. Sur ce point, voir le livre de Jean-Joseph Goux, *L'Art et l'Argent, la rupture moderniste 1860-1920*, Paris, Blusson, 2011. Le marché de l'art naît à la fin du xix^e siècle. Les galeries en ont été, jusqu'à une époque toute récente, des acteurs majeurs et des agents régulateurs. Deux facteurs en ont profondément changé la donne : internet et l'entrée en scène des enchères. L'artiste, désormais, vend directement ses œuvres dans les salles de vente. Damien Hirst, pour qui l'artiste doit avoir les qualités d'un businessman, vend ainsi chez Sotheby's, en 2008, l'une de ses œuvres, *For the Love of God* pour 70 millions de livres.

3. Ces trois points de vue sont ceux qui retiendront principalement mon attention. Ils ne recouvrent bien sûr qu'une partie des phénomènes et des processus en jeu. Les évolutions – et les soubresauts – du marché de l'art manifestent des corrélations significatives avec celles des économies nationales ou internationales. Le tassement du premier dans les périodes de guerre ou de crise, comme en 1929 et au début des années 1930 est un fait avéré. La crise mondiale actuelle témoigne pour la première fois d'une tendance contraire avec des records de ventes et une augmentation du volume des transactions. Le 11 mai 2015, les *Femmes d'Alger*, de Picasso se sont vendues (aux enchères) 179,36 millions de dollars. Le chiffre d'affaire global du marché de l'art en 2014 s'élève à 15,2 milliards de dollars, ce qui représente une augmentation de 26 % en un an. Selon *Artprice*, en une décennie, la progression a été de 300 %.

constitue un épisode qui a dominé l'art et la pensée de l'art depuis le XVIII^e siècle. La conception qui fait de l'art une sphère *à part*, source de sublimations auxquelles la littérature, autant que la philosophie, ont apporté leur précieux concours, lui est étroitement liée; elle a amplement contribué à la naissance d'un marché de l'art subordonné à la seule loi de l'offre et de la demande⁴. Il existe une différence importante, à cet égard, entre les formes de commerce apparues au cours de l'histoire, par exemple à la Renaissance, et l'émergence d'un « marché » dans des sociétés où les arts ont rompu avec leurs finalités religieuses et les pratiques de cour⁵.

L'argent en constitue certes le nerf commun, mais les conditions qui assurent à ce nouveau Léviathan son pouvoir sont sans commune mesure. Deux éléments majeurs me semblent avoir joué un rôle significatif à cet égard : tout d'abord, un processus de *désessentialisation* qui a frappé la culture dans son ensemble, et plus

4. Voir William Goetzmann, Luc Renneboog, et Christophe Spaenjers, « Art and Money », qui apportent un ensemble important de données statistiques, en particulier sur les corrélations avec l'état, l'évolution et l'inégalité des richesses : « Le prix d'un objet d'art a pour seules limites le nombre de collectionneurs désireux et capables de dépenser de l'argent pour celui-ci. Lorsque le pouvoir d'achat de ces derniers augmente, on peut s'attendre à voir augmenter la consommation d'art et les prix sur le marché de l'art atteindre un niveau très élevé », accessible en ligne : <http://www.nber.org/papers/w15502.pdf>.

5. Ces transformations sont étroitement liées à l'émergence de ce que Peter Bürger appelle l'« Institution art ». Voir Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, trad. fr. J.-P. Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013.

particulièrement l'art ; l'effet en est un *continuum* qui ne rencontre aucune barrière, et qui s'accorde avec la libre circulation des flux monétaires ; ensuite et corrélativement, le règne de la finance et d'un enrichissement sans limites, dans des proportions jusqu'ici inégalées, d'une fraction restreinte de la population mondiale dans un contexte globalisé. L'unification du marché et l'intégration à celui-ci des biens et des productions culturels et artistiques en est une composante caractéristique.

Les solidarités que l'art a nouées avec l'argent et le « nouveau capitalisme » devraient définitivement nous dissuader d'aborder les questions relatives à l'art comme si elles en étaient éternellement protégées⁶. L'autonomie artistique dont nos discours se sont nourris, et se nourrissent encore inopportunément, peut désormais apparaître pour ce qu'elle est : une mascarade que nul ne peut plus prendre au sérieux, sauf à y trouver une illusoire compensation à la situation qui, au sein même du « monde de l'art », perpétue les écarts qui entament le corps social, même si cette situation très complexe ne se laisse pas seulement appréhender à partir des représentations qu'en offrent les institutions et la presse, ou à partir du glamour qui illumine désormais l'art – ou du

6. Pour être plus précis, ce serait une erreur – aussi fréquente soit-elle – de considérer ces aspects comme périphériques, au point de les passer sous silence. La question de l'art est plus politique que métaphysique.

moins certains artistes – d'une nouvelle aura⁷. Car l'art a ses riches et ses pauvres⁸, ce qui ne fait qu'accentuer le contraste qui se manifeste désormais entre les conditions de la production et de la médiatisation artistiques, et la paupérisation corrélative du milieu artistique⁹.

L'art et le capitalisme en perspective

Le statut de l'art et des artistes est indissociable des conditions dont sont issues les économies modernes, ainsi que des modes et des rapports de production qui en sont constitutifs. L'économie politique classique, d'Adam Smith à Stuart Mill et jusqu'à Marx, en a fixé les traits en faisant jouer un rôle central au travail et à la division du travail, le « travail » de l'artiste n'y apparaissant pour ainsi dire qu'en creux par rapport aux processus de la production ordinaire¹⁰. Les investissements symboliques

7. C'est pourtant principalement sur cet oubli que repose l'idée d'une esthétique ou d'une philosophie de l'art.

8. Les écarts de revenus, chez les artistes, sont directement fonction des variations du marché de l'art et d'une tendance qui reproduit la forte hausse des inégalités de revenus enregistrée par ailleurs. Rappelons que le revenu des 10 % de la population les plus riches est 9,5 fois plus élevé que celui des 10 % les plus pauvres. Trente ans plus tôt, il était seulement 7 fois plus élevé.

9. Je renvoie à l'étude d'Olivier Quintyn dans le présent volume. Voir aussi Hans Abbing, *Why Are Artists Poor. The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2002.

10. À la division du travail, bien entendu, et au travail salarié. Dans l'œuvre de Marx, la question de l'art est naturellement reliée à celle du travail dans le mode de production capitaliste (il échappe au processus de production et de confiscation de la plus-value tel que Marx le

dont l'art et les œuvres d'art ont été l'objet, en sont dans le même temps la contrepartie; ils ont contribué à forger un ensemble de représentations qui concernent au premier chef la figure de l'artiste, étranger à la division sociale du travail, au travail salarié et plus généralement aux modes de production et d'échange caractéristiques de l'économie marchande. Les lois du marché, et même la fameuse « main invisible », laissent intacte la production artistique de la valeur, laquelle devient du même coup énigmatique. Les apories relatives au beau, au génie et plus simplement à l'art, dans l'esthétique philosophique, ont puisé dans cette situation leur principal motif. Elles ont exclu les arts du monde des activités économiquement finalisées. Ainsi l'artiste et le bourgeois deviennent-ils au XIX^e siècle, dans les représentations dominantes, des figures antagonistes, en même temps que l'art se dote d'une puissance critique oscillant entre le statut que donne Marx à la religion et une fonction plus directement sociale¹¹.

décrit). En même temps, l'art constitue le contrepoint du travail, dans la perspective d'une émancipation qui en surmonterait les sources d'aliénation.

11. Au sens où la sacralisation de l'art témoigne, à l'instar de la religion, d'un mode d'aliénation et d'évasion, tout en constituant une forme de protestation contre les conditions qui en sont la cause. L'autonomie artistique présente cette double face, en particulier lorsqu'elle se transforme en un pôle critique, comme ce fut le cas avec les avant-gardes du début du XX^e siècle. Quant à ce qui concerne précisément la critique de l'argent et du monde capitaliste, les artistes et les œuvres de la *Neue Sachlichkeit* sont exemplaires.

Un tel antagonisme place l'art en retrait d'un art marchandise (et par conséquent d'un « marché de l'art », au sens d'aujourd'hui), même si cela n'exclut en rien l'attrait ni les pouvoirs de l'argent¹². Mais ce contraste est significatif, car il indique, en les déplaçant vers l'art (dans la société bourgeoise), les contradictions à partir desquelles s'est constituée cette opposition. L'argent s'y sublime dans l'art, comme offrant une possibilité de rédemption – rôle auquel contribuent paradoxalement les théories de l'art pour l'art, du génie et, plus généralement, le système des oppositions qui le soustrait à la sphère marchande ; simultanément, l'art endosse la logique du fétichisme, en épousant sa propension à occulter les rapports sociaux dont il est la forme réifiée¹³.

12. L'attrait exercé par l'argent est étroitement lié à son omnipotence et à ce qu'on pourrait considérer comme son « absence de qualités ». Sa jouissance a ceci de particulier qu'elle n'est pas associée à un objet déterminé (les pratiques fétichistes elles-mêmes en témoignent paradoxalement). Il n'en va pas très différemment pour l'art, dès lors qu'on en célèbre le pur désintéressement. Dans les théories de l'art pour l'art, l'art transcende l'art (c'est-à-dire ce qui relève d'une production et s'illustre dans un objet, toujours suspect, comme le suggérait Kant, de « beauté adhérente »).

13. C'est la thèse marxiste qui invalide, par là même, les esthétiques soustrayant l'art à son environnement et à son enracinement social. Aucune activité ne peut s'absoudre de ce qu'elle doit à d'autres activités accomplies par des tiers. Les idéologies d'inspiration individualiste qui s'opposent à cela s'apprécient aux images qu'elles fabriquent, en particulier à une image de la « création » ou de la « créativité » qui trouve aujourd'hui un nouveau départ dans le mythe de l'entrepreneur, supposé détenir les clés de l'emploi et du bien-être social. Voir les réflexions d'un économiste « libéral », Joseph E. Stiglitz, *Le Prix de l'inégalité*, trad. fr. F. et P. Chemla, Paris, Les liens qui libèrent, 2012, p.129 sq.

Ces quelques traits ne rendent sans doute qu'imparfaitement compte des multiples facettes du rapport de l'art à l'argent, à commencer par la solidarité qui subordonne le développement des arts à la richesse et au pouvoir dans les sociétés où ils se concentrent dans les mains d'une caste ou d'une classe. Instruments de prestige associés au luxe, de diffusion de la croyance ou de célébration des valeurs consacrées par une société, les arts ont suivi les épisodes constitutifs de la société bourgeoise, et par conséquent les évolutions qui ont vu naître celle-ci à partir de la dissolution des pouvoirs qui ne lui assuraient jusqu'alors qu'une autonomie relative. En fait, les rapports de l'art et de l'argent ont connu un tournant décisif avec les transformations qui ont assuré à l'argent son rôle majeur dans les économies européennes. Les vieux antagonismes qui opposent artistes et philistins (en la personne du bourgeois) ne doivent pas faire illusion; ce qui les oppose est aussi ce qui les réunit : la nourriture des uns est en même temps celle des autres. La condition matérielle de l'artiste dépend de ce qui lui est consenti par ceux qui concentrent dans leurs mains l'essentiel des richesses, à proportion du capital de distinction que les arts peuvent leur offrir en contrepartie¹⁴.

Le bourgeois et l'artiste ont toutefois changé de visage au cours de cette histoire; ils se sont communément débarrassés de ce qui les tenait encore sous

14. Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

l'emprise de la matière et d'un ordonnancement des choses au sein duquel chacun avait sa place assignée. Une autre distribution des étiquettes a changé la donne, avec l'émergence d'une nouvelle contrainte imposée au travail – celle d'être « créatif » – au regard du temps et de la place à accorder au « travail salarié ». En ce sens aussi le rapport de l'art à l'argent se présente sous un jour nouveau qui donne du relief à la figure de l'artiste¹⁵.

Les « mondes de l'art » et le « marché »

À la différence des échanges marchands traditionnels – par rapport auxquels les œuvres d'art occupaient une place marginale s'inscrivant dans un régime particulier de la valeur –, les économies néolibérales ont intégré l'art aux mécanismes du marché comme un facteur d'investissement, de spéculation et d'échange, à différents niveaux et de diverses façons selon le régime propre aux arts et aux œuvres¹⁶. La question de la « valeur de

15. Les facteurs qui menacent le travail salarié placent sous un nouvel éclairage toutes les formes de travail non salarié, au bénéfice de leur « flexibilité », jusqu'à faire miroiter des statuts qui ne seraient pas très différents de celui des intermittents du spectacle. Voir Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Le Seuil, 2014, ainsi que *Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme*, Paris, Le Seuil, 2003.

16. Stricto sensu, il n'existe pas un marché, mais des marchés, dont le fonctionnement diffère selon qu'on a affaire à des œuvres autographes ou réputées telles (elles concernent essentiellement le marché spéculatif) ou les œuvres et les produits, ainsi que les manifestations de l'industrie culturelle à tendance allographique. Sur le marché spéculatif (qui entre directement en relation avec le marché boursier), il n'y

l'art », c'est-à-dire des œuvres, est une question d'école – pour ne pas dire scolaire. On admet généralement que si les mécanismes du marché en fixent le prix, leur « valeur » ne se confond pas avec celui-ci, la valeur (tenue pour) immanente aux œuvres d'art étant considérée comme spécifique et relevant en ce sens d'un régime d'exception⁷.

En réalité, cette thèse, aussi séduisante et aussi partagée soit-elle, résiste mal à l'analyse. Si les œuvres d'art n'autorisaient pas les opérations marchandes que justifient d'autres types de produits, elles ne viendraient pas concurrencer d'autres valeurs, à commencer par celles qui sont indexées sur la monnaie et les titres, au point même de bénéficier d'une valeur préférentielle⁸. Or,

a pas de limite à la valeur d'une œuvre. Comme le montrent William Goetzmann, Luc Renneboog, et Christophe Spaenjers dans l'étude précédemment citée, la demande en détermine le prix. Voir *infra*, n. 21.

17. Cette distinction est impliquée dans l'idée d'une « économie des singularités », pour emprunter à Lucien Karpik le titre de son livre (Gallimard, 2007). Une telle économie s'efforce d'intégrer les goûts et les préférences, comme caractères non objectivables et cependant opérants. Elle s'applique significativement aux objets d'art et de luxe. Les thèses précédemment évoquées à propos du marché spéculatif sont à l'opposé, puisqu'elles font exclusivement appel à l'offre et à la demande. À cette opposition dans l'analyse de laquelle je ne peux entrer, on pourrait associer l'idée de deux phases ou de deux faces dans l'évolution du marché de l'art (l'une où interviennent les galeries et la logique de la collection qui lui est indexée; l'autre qui, comme nous l'avons vu avec le principe des enchères, tend à en être complètement émancipée).

18. Selon Thierry Ehrmann, président d'Artprice, non seulement le marché de l'art est corrélé au marché boursier, mais la rentabilité y est

il s'agit bien de l'une des manifestations majeures du rapport de l'art à l'argent dans le contexte contemporain, l'art étant au premier rang des principales formes d'investissement et de plus-value, de circulation de la monnaie et de valeurs-refuge qui, dans les périodes de crise, l'emportent sur d'autres types d'investissements ou d'opérations¹⁹. La « financiarisation de l'économie », selon une expression consacrée, est au cœur de ce phénomène²⁰. D'autre part, l'idée que la valeur d'une œuvre ne se confond pas avec le prix auquel elle s'achète et se vend, bien qu'elle puisse se recommander de la subjectivité qui marque notre rapport à l'art, selon une thèse bien connue, s'appuie sur une métaphysique qui attribue aux

supérieure : « une œuvre de 15 000 à 50 000 euros se valorise de 5 à 7 % par an à terme, entre 50 000 et 100 000 euros de 8 à 10 % par an. Et au-delà de 100 000 euros, pour des œuvres à la traçabilité parfaite avec de bons certificats, de 14 % par an » (*Le Figaro* du 31 mai 2013).

19. C'est ce que la présente crise révèle, à la différence de crises antérieures. Celle de 1929, notamment, n'a pas eu ces conséquences, au contraire.

20. La financiarisation de l'économie, liée au financement par l'endettement, ne représente bien sûr qu'une partie de l'activité économique et des profits. Néanmoins, pour n'en donner qu'une idée, on note qu'aux États-Unis, juste avant la crise qui a encore accru ce phénomène, 40 % des profits du secteur privé ont été réalisés par les banques qui n'emploient que 5 % des salariés. Les effets sur le marché de l'art sont directement liés à une double équation, celle qui corrèle le marché de l'art à celui des titres, et celle qui corrèle les deux marchés aux inégalités et à l'enrichissement des plus riches, lui-même lié aux effets de la financiarisation (même si peuvent évidemment jouer d'autres facteurs, parfois occultes).

œuvres et à l'art une valeur intrinsèque, liée à des prédictats d'essence, de plus en plus difficile à tenir²¹.

La question n'en est pas moins délicate. L'idée que la valeur et le prix d'une œuvre d'art – et par conséquent ce qui en elle touche à l'argent – n'ont rien à voir l'une avec l'autre est certainement l'une des convictions les plus répandues chez les artistes comme au sein du public. Elle touche aux présuppositions les mieux enracinées dans l'esprit d'une majorité de personnes, sans doute parce que cette valeur est généralement tenue pour *intrinsèque* – et fondée sur des propriétés tout aussi intrinsèques –, tandis que le prix, ne fût-ce que parce qu'il est variable, paraît au contraire avoir sa source dans des facteurs externes²². Mais elle permet, du coup, de mesurer les liens qui associent l'art et les représentations sur l'art à une métaphysique, à des croyances

21. William Goetzmann, Luc Renneboog, et Christophe Spaenjers font utilement remarquer, au début de leur étude, que « sauf à être recouverte de diamant et de platine, comme ce fut le cas pour une sculpture de Damien Hirst en 2007, une œuvre d'art n'a qu'une faible valeur intrinsèque ». Il s'agit d'un corrélat de la loi de l'offre et de la demande. Je renvoie, à ce sujet, à mes suggestions dans *L'Art sans qualités* (2008, disponible en ligne) et dans *La Force d'un malentendu*, Paris, Questions théoriques, chap. iv, 2010. Les questions du « prix » et de la « valeur », du « grand art » et des « bas-arts » ou des arts populaires, des activités intéressées et des activités désintéressées en dépendent étroitement, avec toutes leurs conséquences discriminantes.

22. Cette conviction correspond en un sens à une réalité, mais ce sont moins des propriétés intrinsèques qui sont en cause que des modes de catégorisation et de classification qui se conjuguent à des systèmes de croyance, à des institutions et à des habitudes.

reliées à des habitudes, et donc à des conditions de type social et économique, à des institutions et à des intérêts qui ne sont pas les mêmes pour tous les acteurs sociaux. L'attribution aux œuvres d'art d'une valeur spécifique, généralement tenue pour irréductible à leur valeur marchande, est en réalité la traduction, dans le champ de la pensée et des comportements esthétiques, des conditions qui assurent aux arts un statut autonome et des péripéties plus spécifiquement intellectuelles à la faveur desquelles ils ont été investis d'une essence propre. Cette dernière conviction, que je n'entends pas analyser ici en détail, est intégralement solidaire d'une métaphysique qui excède, bien entendu, le seul domaine de l'art. Il ne s'agit pourtant que du revers de la médaille, car les idées qui ont assuré à l'art un statut et une valeur spécifiques trouvent également dans le système du droit, selon des modalités variables – droit d'auteur et droit de propriété – et dans les rouages de l'économie, un ancrage tout aussi important et qui contribue à leur donner le caractère d'une réalité d'autant plus objective en apparence²³.

L'idéologie de la gratuité ou du désintéressement, qui s'est imposée à partir du XVIII^e siècle, en est une expression caractéristique. Elle soustrait l'art à la sphère de l'argent et du commerce, et plus généralement au

23. Le droit prête main forte à l'ontologie. Je renvoie sur ce point à *Conserver / Restaurer : l'œuvre d'art à l'âge de sa préservation technique*, Paris, Gallimard, 2016.

monde du langage et de la communication ordinaires²⁴. Pendant une assez longue période de notre histoire, les rapports de l'art avec le monde marchand ont été relativement simples ; le prix auquel les œuvres étaient évaluées ne se distinguait pas fondamentalement des conditions générales de la formation des prix²⁵. Mais les conditions ont changé avec l'art moderne, lorsque la « nouveauté » est devenue un élément majeur d'appréciation et que l'art a acquis un statut distinct des autres activités ou de ce qu'on appelait encore les arts, en réservant tout au plus un statut particulier aux « arts du beau ». Ainsi la conscience de la valeur spécifique et irréductible de l'art s'est-elle historiquement imposée au moment où le marché s'en emparait et où l'économie s'engageait dans de nouvelles voies, marquées par le marginalisme et les théories néoclassiques²⁶.

Pour une conception néoclassique, rien ne soustrait objectivement la valeur des œuvres aux mécanismes du marché, même si la croyance inverse subsiste ; mais cette évolution ne semble pas avoir eu des effets décisifs sur les rapports de l'art à l'argent. Comme chacun

24. Elle est une pièce maîtresse de l'autonomie artistique et de l'« Institution art », au sens précédemment mentionné.

25. Jean-Joseph Goux en étudie les évolutions dans son livre *L'Art et l'Argent, op. cit.*

26. C'est-à-dire par des options théoriques s'écartant des thèses sur la valeur fondées sur le travail, contre la théorie marxiste, par exemple, et favorisant la demande, ainsi que l'utilité éprouvée par le consommateur.

peut aisément le constater, le fait majeur – plus tardif – tient à une véritable explosion dans la formation des prix et des pratiques spéculatives qui en ont résulté. Sans doute ce qui se joue désormais sur le terrain marchand ne semble-t-il pas être de nature à dissuader ceux qui en sont convaincus que la valeur marchande n'apporte aucune indication ni aucune garantie sur la (vraie) valeur d'une œuvre – bien au contraire –, mais il est clair que pour qui s'efforce de comprendre la situation de l'art dans le monde d'aujourd'hui, cette conviction ne fait que témoigner des résistances que les vieilles croyances ont toujours opposées à ce qu'elles ne parvenaient pas à intégrer.

L'« héritage » des avant-gardes

De telles convictions ont été plusieurs fois et diversement ébranlées. En témoignent non seulement le bond quantitatif des œuvres d'art sur le marché, qu'il s'agisse de l'évolution des prix ou du volume des transactions. Ils se manifestent également dans la place que l'art occupe dans le champ de la culture (en un sens élargi) et dans les rapports qui l'associent à la mode et au luxe. Le développement du luxe et de l'industrie du luxe à l'échelle internationale, la multiplication des fondations créées par les groupes ou les personnes qui ont bâti leur fortune sur cette même industrie, l'extension de leur pouvoir et de leurs activités à l'art, à la presse, aux médias et à la communication en général, participe d'une évolution à

la faveur de laquelle ont émergé de nouvelles configurations culturelles et marchandes, en déplaçant sur des bases et à une échelle différentes les rapports des artistes à l'argent, et en faisant s'évanouir les clivages qui maintenaient les arts dans une position séparée, en accord avec les attendus d'un art autonome et d'une économie qui ne les avait pas à ce point annexés.

Faut-il y voir une évolution ou une révolution ? Les mutations qui se sont produites résultent en un *continuum* artistico-culturel pouvant être décrit sous un angle artistique et institutionnel, autant que sous un angle plus précisément économique²⁷.

Sous le premier angle, ce *continuum* peut être considéré comme la traduction, dans le champ artistique, de la désessentialisation dont il a été précédemment question. À la différence de ce qui paraissait être le cas jusqu'à la fin de l'art moderne, rien ne distingue plus *intrinsèquement* ce qui est de l'art de ce qui n'en est pas ou n'est pas tenu pour tel. On peut y voir l'expression d'un duchampisme généralisé ou de ce qu'un philosophe comme Danto a écrit – tout en maintenant, il est vrai, un certain type d'essentialisme – autour de la question des *indiscernables*²⁸. Mais il s'agit surtout de l'un des effets

27. Je renvoie à mon livre *La Nouvelle Aura*, Paris, Questions théoriques, 2016, où se trouve explicitée la notion de ce *continuum*, comme l'un des traits marquants de l'économie de l'art et de la culture.

28. Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, trad. fr. C. Harry-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1996. Voir mes commentaires dans le sens indiqué ici, dans « Comment reconnaître un agent double ? Arthur Danto et

les plus significatifs des pratiques des avant-gardes intégrées à l'art contemporain. Le moment des avant-gardes s'est révélé crucial en ce qu'il a court-circuité les fondements mêmes d'un art autonome en faisant communiquer l'art et la vie pratique et en contestant radicalement le concept d'art. Que cette contestation ait été le fait des artistes suffit à dire tout ce que la révolte des avant-gardes comportait d'ambigu – et à expliquer pourquoi il n'en a pas résulté une pure et simple absorption de l'art dans une vie renouvelée. Le refus de l'injonction de l'œuvre, l'entreprise délibérée de destruction de l'aura, la revendication d'un art tourné vers la vie, la contestation du fossé qui les sépare, ont modifié en profondeur les pratiques artistiques, mais aussi et en même temps un rapport de l'art à la culture qui a paradoxalement contribué à ouvrir un espace (marchand) auquel l'art était resté fermé jusque-là. L'élément le plus important de la révolution des avant-gardes réside certainement dans la mise en cause des principaux caractères qui assuraient aux œuvres leur sublimité : leur unité, le choix des matériaux constitutifs, le système et la hiérarchie dans lesquelles elles étaient appelées à s'inscrire en fonction de leur médium, etc. En même temps, comme par une ironie de l'histoire, les avant-gardes ont œuvré dans un sens dont on a récemment pu constater qu'il est celui des économies libérales et des processus qui leur ont permis

1.1 (dé)définition de l'art », *Cahiers philosophiques*, « Arthur Danto », automne 2015.

de faire sauter les verrous que leur opposaient des pratiques « réservées ».

Je résume ici à grands traits l'arrière-plan historique et conceptuel d'une situation qui, aujourd'hui, se manifeste dans les rapports intimes de l'art et de l'argent. Pour les artistes – ou en tout cas pour une grande partie d'entre eux –, cette situation est vécue comme une double contrainte d'autant plus paralysante ou schizophrénique qu'elle ne laisse que peu de place à la critique ou à un art qui en assumerait la portée²⁹. On se méprendrait toutefois à la considérer sous le seul éclairage des arts plastiques et des œuvres qui dominent le marché international de l'art.

Les « mondes de l'art » : riches et pauvres

En premier lieu, comme je n'ai fait que le rappeler en passant, l'art a ses riches mais il a aussi ses pauvres. En deuxième lieu, le *continuum* dans lequel opèrent les transactions et les processus économiques qui ont l'art pour objet joue à différents niveaux, et de manière très inégale. La population des artistes est à l'image des autres catégories de population; la richesse – les revenus – s'y distribue même d'une manière encore plus

29. Les pionniers d'un art faisant appel aux ressources de internet et des réseaux, comme source d'émancipation, en ont fait l'expérience. Voir les remarques de Paul Devautour, en 1996, dans « Artifices actes », accessible en ligne : http://www.ciren.org/artifice/artifices_4/Actes/acte6.html.

inégale qu'ailleurs. En un sens, la situation apparemment propre à l'art est à l'image des écarts qui se sont creusés dans l'espace social, et des nouvelles formes de précarité qui y sont apparues. Les conditions de crise économique en ont encore accentué les effets. Le marché de l'art, comme on sait, n'en a pas souffert, bien au contraire. De même que l'accroissement des richesses, de manière générale, a pour corrélat un creusement des inégalités et un accroissement de la pauvreté, la hauteur à laquelle se vendent les œuvres qui caracolent sur le marché de l'art ne fait que masquer l'état de pauvreté et de précarité dans lequel vit la grande masse des artistes.

Bien entendu les écarts constatés posent la question de savoir sur quoi repose l'inflation des prix que le marché de l'art a connue depuis une vingtaine d'années et ce qui en justifie les disproportions. Le fait qu'une œuvre de Damien Hirst se vende à tel prix plutôt qu'à tel autre, et qu'en comparaison, l'œuvre d'un artiste ne bénéficiant pas de la même notoriété se vende à un prix inférieur, est en apparence tout aussi inexplicable que les différences parfois incommensurables du prix des vins ou des produits de luxe. Mais justement, la différence participe, dans les deux cas, de ce qui oppose désormais deux mondes, celui des riches et celui de la classe moyenne ou des pauvres. Les arguties économiques qui, comme la vieille théorie du ruissellement, sont déployées pour justifier « rationnellement » la distribution inégale des richesses ne sont ici d'aucun secours ; elles sont tout aussi dépourvues de

sens que celles qui voudraient expliquer la *nécessité* d'une catégorie particulière d'hommes justifiant les conditions particulières qui leur sont réservées. Quelle qualité particulière pourrait bien être de nature à en fournir la raison ? Sur le marché de l'art comme sur celui des biens en général, il faut partir de l'état des richesses possédées et non pas d'une quelconque ontologie des objets ou des êtres ; c'est l'existence de gens riches – et par conséquent d'un système social dans lequel cette différence est incrustée – qui seule permet d'expliquer ce que la valeur de certains objets présente d'incommensurable par rapport à d'autres.

Certains indices ne trompent pas. L'évolution des prix sur le marché de l'art est concomitante des écarts qui se sont creusés entre riches et pauvres. Les rapports très étroits qui existent entre le marché de l'art et celui du luxe, comme en témoignent les évolutions qui ont accompagné l'émergence de puissances économiques nouvelles telles que la Chine sont également symptomatiques³⁰. Ce qui peut paraître étonnant, dans tout

30. Le marché de l'art a subi les effets de la place prise par les pays émergents, et notamment par la Chine. Ces effets sont concomitants aux évolutions sur le marché du luxe, celui de la joaillerie, de la mode, des automobiles et des yachts, notamment, qui en constituent les composantes majeures, avec des chiffres éloquents. Entre l'art et le luxe, il y a plus que des analogies et des affinités, le marché de l'un suit à peu près le marché de l'autre, ce que l'on peut parfaitement comprendre si l'on admet que la condition majeure en est l'existence d'une clientèle (désormais internationale) qui en possède les moyens. Globalement, le marché du luxe est évalué à 213 milliards d'euros (pour 2013) et, depuis 2009, les Chinois ont notablement contribué à sa croissance. Quelques prix peuvent être significativement mis

cela, c'est que ces transformations à la hausse se sont produites dans le contexte de ce qu'on pourrait tenir pour une tendance à la baisse, à en juger par ce que l'art contemporain a intégré des avant-gardes, bien que cela explique pour une large part l'hostilité d'une grande fraction du public à l'égard de ce dernier³¹. Il ne s'agit toutefois que d'un paradoxe de plus dans cette saga : le modèle de l'œuvre que les avant-gardes ont contesté, pas seulement, ni fondamentalement pour des motifs esthétiques, perpétue après coup les effets de l'art au sein d'un public qui en était primitivement exclu. En tout état de cause, l'art a survécu à la perte de l'aura, bien que celle-ci ait étendu son empire à toutes sortes d'objets.

L'art, le travail, le lucre

L'art contemporain est au centre des processus et des dispositifs qui opèrent économiquement sur le marché de l'art. Sur ce plan, toutefois, la réalité n'est pas faite

en parallèle avec ceux atteints récemment par les *Femmes d'Alger*, de Picasso ou les œuvres de Hirst vendues chez Sotheby's. Ainsi, le diamant le plus cher du monde a été évalué à 83 millions de dollars, la voiture la plus chère à 3,3 millions d'euros, le vin le plus cher du monde 189 609 euros, etc. La tendance est actuellement à considérer que le marché de l'art offre des valeurs plus sûres, qui, par gros temps, deviennent du même coup valeurs refuges.

31. Il s'agit sans nul doute d'une source majeure des réactions négatives à l'égard de l'art contemporain, voire d'une large fraction de l'art du xx^e siècle, en intégrant notamment Dada et Fluxus. Voir, à ce sujet, Nathalie Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets, études de cas*, rééd., Paris, Fayard, 2012.

d'une seule pièce. Elle s'articule aux évolutions qui ont modifié en profondeur le tissu économique, la nature du travail, les comportements de consommation et les rapports entre les individus. Les convergences entre ce que l'on pourrait être tenté de considérer comme des évolutions distinctes sont un témoignage des modes selon lesquels les œuvres ou les pratiques artistiques expriment ou reproduisent à leur manière ce qui se joue dans le champ des institutions et des interactions sociales. Les axes autour desquels se structuraient le travail et les activités économiques en général tendent à ne plus remplir qu'une fonction marginale³². La désessentialisation et la dématérialisation que les arts ont connues ont également frappé l'activité économique. Le fait que l'on fasse désormais appel à la « créativité » des individus dans leur activité professionnelle, a son pendant dans le déplacement des activités artistiques vers des relations de type social, plus que vers des objets. La « performance » prend sous ce rapport une signification toute particulière et ambiguë qui pourrait être mise en relation avec la recherche de la *Leistung* dans le travail, dans le sport et à l'école³³.

32. Les mutations relatives au travail sont pour une large part liées aux innovations technologiques (elles tendent à substituer, aux tâches simples et au travail répétitif, des fonctions mécanisées ou robotisées) et à la financiarisation de l'économie qui encourage elle-même cette tendance. Sur ces sujets, voir les travaux de Dominique Méda, en particulier *Réinventer le travail*, Paris, Puf, 2013.

33. Comme le suggère Claire Bishop dans le texte reproduit ici : « désormais nous faisons tous l'expérience d'une injonction constante à la performance qui ne nous laisse pas d'autre choix

La question du salaire en constitue à coup sûr un aspect important, auquel Pierre-Michel Menger a apporté une contribution significative³⁴. Le salaire a constitué pendant longtemps la matrice économique de base du travail et du mode de production capitaliste. Objet majeur de la critique marxiste, il est devenu, au cours du xx^e siècle, la garantie d'une vie matérielle décente pour des masses d'individus, qui en ont épousé les contraintes³⁵. Or, les ressources des nouvelles technologies posent à nouveaux frais la question du travail sur le plan de son organisation, de ses horaires, etc. Le travail « créatif » que l'idéologie entrepreneuriale appelle de ses vœux ne réclame plus aucune des conditions du travail « salarié » ; il ne fait pas qu'emprunter à l'art et à l'artiste leurs finalités et leurs modalités ; il laisse entrevoir une marginalisation, voire une liquidation du travail salarié, comme si le rêve capitaliste enterrait définitivement

que de participer ». Dans son livre *La Loi du sang* (Paris, Gallimard, 2014), Johann Chapoutot analyse le sens que revêt la *Leistung* pour un régime fondé sur le darwinisme social. Sans pousser la comparaison jusque-là, il est clair que la performance, dès lors qu'elle devient principe de sélection, participe de cette logique.

34. Voir Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur et Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme*, op. cit.

35. On peut se reporter aux analyses de Robert Castel qui a montré comment le travail, dans les années 1960, était devenu un facteur majeur de sécurité et d'intégration sociale, jusqu'à ce que se manifestent, d'une part, la menace d'une rupture du lien entre le revenu et le travail, et, d'autre part, l'utopie d'une société « post-travailiste ». Voir Robert Castel, *Les Métamorphoses de la question sociale : une chronique du salariat*, Paris, Gallimard, 1999.

l'utopie marxiste d'un monde qui, en s'émancipant de la division du travail, laisserait derrière lui l'aliénation de la marchandise³⁶. Il ne s'agit pas d'un fantasme, mais d'un processus qui, en même temps que se développe le mythe d'une économie collaborative parfaitement articulée à ce que réclame une économie délivrée du travail par les robots, une économie où chacun devient entrepreneur et fait de sa vie un business intégral, accrédite puissamment ce type de modèle, avec pour seuls obstacles les codes et les lois forgés à des époques antérieures sous l'effet des luttes sociales, et en accord avec ce que l'idée du progrès et de la croissance en cours permettait alors d'envisager.

L'art, comme il peut servir l'idéologie des managers, peut aussi être mobilisé au service du mythe de l'artiste tout-terrain, omnipotent et omnicomptént, incarné

36. Rappelons d'abord les lignes sur lesquelles s'achève le *Manifeste du parti communiste* : « À la place de l'ancienne société bourgeoise, avec ses classes et ses antagonismes de classes, surgit une association où le libre développement de chacun est la condition du libre développement de tous. » Citons également quelques passages de *L'Idéologie allemande* : « Dans la société communiste où chacun n'a pas une sphère d'activité exclusive, mais peut se perfectionner dans la branche qui lui plaît, la société réglemente la production générale, ce qui crée pour moi la possibilité de faire aujourd'hui telle chose, demain telle autre, de chasser le matin, de pêcher l'après-midi, de pratiquer l'élevage le soir, de faire de la critique après le repas, selon mon bon plaisir, sans jamais devenir chasseur, pêcheur ou critique. » Également : « dans une société communiste, il n'y aura plus de peintres, mais tout au plus des gens qui, entre autres choses, feront de la peinture. »

par certains, en portant leur art au-delà de l'art³⁷. Par rapport à la représentation traditionnelle de l'artiste, cette image paraît inattendue, mais elle ne fait que s'insérer dans le continuum qui s'est établi entre les champs, les activités et les objets qui s'ordonnaient précédemment autour de leurs prédicts d'essence respectifs. La logique à l'œuvre dans les processus considérés (sur le double plan artistique et économique) tend ainsi à détourner au bénéfice de la consommation et du commerce les voeux avant-gardistes d'une réintégration de l'art dans la vie pratique. Par rapport à la situation réelle de la majorité d'entre eux, cette image a quelque chose d'indécent qui dit bien les contradictions dans lesquelles les artistes se trouvent aujourd'hui placés. Concrètement et cyniquement, l'artiste qui ne jouit pas du sort enviable que cette situation tend à faire miroiter laisse transparaître la face sombre du mythe, avec pour seule compensation, à la place d'un hypothétique salaire, les éventuelles ressources du RSA et l'image de plus en plus accolée à ce dernier, celle de l'échec³⁸.

37. Rien ne permet sans doute de clore le champ de l'art, mais cela montre du moins que la loi ne peut plus en être quelque « essence » de l'art, et qu'aucune limite ne peut lui être imposée.

38. Ce qui se laisse ici entrevoir relève, en une image inversée, des rapports de l'art avec la pauvreté. L'artiste pauvre est dans la même position que tous les pauvres, voués à l'invisibilité, avec en arrière-plan l'idée qu'ils en sont seuls responsables. La question de la reconnaissance joue à cet égard un rôle majeur; elle est au cœur, non seulement de l'état de pauvreté, mais de toutes les formes d'« art pauvre »,

l'utopie marxiste d'un monde qui, en s'émancipant de la division du travail, laisserait derrière lui l'aliénation de la marchandise³⁶. Il ne s'agit pas d'un fantasme, mais d'un processus qui, en même temps que se développe le mythe d'une économie collaborative parfaitement articulée à ce que réclame une économie délivrée du travail par les robots, une économie où chacun devient entrepreneur et fait de sa vie un business intégral, accrédite puissamment ce type de modèle, avec pour seuls obstacles les codes et les lois forgés à des époques antérieures sous l'effet des luttes sociales, et en accord avec ce que l'idée du progrès et de la croissance en cours permettait alors d'envisager.

L'art, comme il peut servir l'idéologie des managers, peut aussi être mobilisé au service du mythe de l'artiste tout-terrain, omnipotent et omnicompté, incarné

36. Rappelons d'abord les lignes sur lesquelles s'achève le *Manifeste du parti communiste* : « À la place de l'ancienne société bourgeoise, avec ses classes et ses antagonismes de classes, surgit une association où le libre développement de chacun est la condition du libre développement de tous. » Citons également quelques passages de *L'Idéologie allemande* : « Dans la société communiste où chacun n'a pas une sphère d'activité exclusive, mais peut se perfectionner dans la branche qui lui plaît, la société réglemente la production générale, ce qui crée pour moi la possibilité de faire aujourd'hui telle chose, demain telle autre, de chasser le matin, de pêcher l'après-midi, de pratiquer l'élevage le soir, de faire de la critique après le repas, selon mon bon plaisir, sans jamais devenir chasseur, pêcheur ou critique. » Également : « dans une société communiste, il n'y aura plus de peintres, mais tout au plus des gens qui, entre autres choses, feront de la peinture. »

par certains, en portant leur art au-delà de l'art³⁷. Par rapport à la représentation traditionnelle de l'artiste, cette image paraît inattendue, mais elle ne fait que s'insérer dans le *continuum* qui s'est établi entre les champs, les activités et les objets qui s'ordonnaient précédemment autour de leurs prédictats d'essence respectifs. La logique à l'œuvre dans les processus considérés (sur le double plan artistique et économique) tend ainsi à détourner au bénéfice de la consommation et du commerce les vœux avant-gardistes d'une réintégration de l'art dans la vie pratique. Par rapport à la situation réelle de la majorité d'entre eux, cette image a quelque chose d'indécent qui dit bien les contradictions dans lesquelles les artistes se trouvent aujourd'hui placés. Concrètement et cyniquement, l'artiste qui ne jouit pas du sort enviable que cette situation tend à faire miroiter laisse transparaître la face sombre du mythe, avec pour seule compensation, à la place d'un hypothétique salaire, les éventuelles ressources du RSA et l'image de plus en plus accolée à ce dernier, celle de l'échec³⁸.

37. Rien ne permet sans doute de clore le champ de l'art, mais cela montre du moins que la loi ne peut plus en être quelque « essence » de l'art, et qu'aucune limite ne peut lui être imposée.

38. Ce qui se laisse ici entrevoir relève, en une image inversée, des rapports de l'art avec la pauvreté. L'artiste pauvre est dans la même position que tous les pauvres, voués à l'invisibilité, avec en arrière-plan l'idée qu'ils en sont seuls responsables. La question de la *reconnaissance* joue à cet égard un rôle majeur; elle est au cœur, non seulement de l'état de pauvreté, mais de toutes les formes d'« art pauvre »,

Les fondations créées par les grandes fortunes concentrent un type de rapport qui ne concerne en réalité qu'un petit nombre d'artistes et un certain type d'art, au demeurant celui du marché international. L'accumulation du capital qui en constitue la clé repose sur d'autres ressources. On en a un exemple avec la « Fondation Pinault ». La fortune de François Pinault, propriétaire, entre autres, de la Fnac et de la Redoute³⁹, s'est partiellement édifiée sur la vente de « biens culturels » ; un autre exemple symétrique et concurrent, celui de la « Fondation Louis Vuitton », a pour arrière-plan l'industrie du luxe. Si ces exemples sont significatifs, c'est en ce qu'ils montrent la solidarité qui existe entre l'art, le luxe et la culture, solidarité qui renvoie plus directement aux évolutions parallèles de l'art et des économies libérales. En même temps, ils s'ouvrent sur un rapport à l'argent annexé à un autre type de commerce : le commerce de masse des produits culturels, auquel se prêtent d'autres arts que ceux qui ont été considérés jusqu'à présent : la musique, en tout premier lieu (le disque et tous les produits qui lui sont associés), les arts de l'image, la littérature, le théâtre, etc. Tantôt la collection (et la logique qui lui est propre), tantôt la consommation.

comme sursaut, revendication et insurrection, bien qu'elles puissent aussi basculer dans le conformisme et la convention.

39. L'esthétique relationnelle en apporte à sa manière une illustration, à côté de l'image de l'artiste « entrepreneur ». Pour n'en donner qu'un exemple, un artiste comme Fabrice Hyber intègre à sa production artistique les relations avec le commerce et l'entreprise.

Car le statut d'exception des œuvres qui s'échangent sur le marché international de l'art ne s'oppose qu'en apparence à la logique de la consommation culturelle ordinaire. Tous les produits de l'art et de la culture ne se confondent pas, et ils n'ont pas tous la même valeur, puisque celle-ci continue majoritairement de dépendre de ce qui distingue les productions reproductibles de celles qui ne le sont pas (les arts de masse, en ce sens, et les arts « réservés »). Mais ce qui différencie les œuvres d'art ne tient pas à quelque valeur ou propriété intrinsèque. Pour que cette évolution soit possible, il a fallu, bien au contraire, casser les catégories dans lesquelles les arts étaient ontologiquement enfermés. Les lois présumées du marché ne réclament rien d'autre que l'offre et la demande. L'argent peut ainsi circuler librement⁴⁰, et l'art faire bon ménage avec le luxe et la mode, voire le sport et les voitures de luxe. Les mêmes modalités de présentation et de mise en scène y pourvoient; l'univers de la marchandise hérite ainsi des atours de l'art, et l'art, des ressources de la marchandise. On peut indifféremment accueillir Jeff Koons, Xavier Veilhan ou Anish Kapoor à Versailles, dans un musée, une friche, voire au sein d'une ancienne prison, avec le concours

40. On peut tenir pour significatifs les obstacles qu'on lui oppose parfois lorsqu'il s'agit de vente d'œuvres d'art. Ils sont généralement nationaux et tendent, comme plusieurs exemples récents en témoignent, à interdire à certaines œuvres de quitter le territoire national. Ce n'est évidemment pas ce que réclame le marché, en particulier dans le contexte d'économies mondialisées.

d'une architecture taillée sur mesure et dont l'édification constitue désormais une pièce importante du jeu.

Brèves conclusions

L'argent récuse l'ontologie; c'est sa vertu, et peut-être aussi la source du mépris dans lequel on le tient. La question qu'il pose, mais que l'art pose aussi, concerne leur commune confiscation. Les processus et les situations décrits dans ce qui précède participent – ce qui est un comble – de ce qu'on a l'habitude de considérer comme une expression de la démocratisation de la culture. Les fondations, autant que les musées, ne se sont-ils pas ouverts à un public élargi et toujours plus nombreux? Les « produits culturels » n'ont-ils pas connu une diffusion sans précédent depuis un demi siècle? Certes. Il est toutefois illusoire de croire que tout se résume à une question d'accès; si la consommation en fournit la matrice, au sens ordinaire que l'on donne à ce mot, l'accès à l'art n'est qu'un pis-aller, la contrepartie formelle de la condition qui me constitue comme un individu dont les droits sont tenus pour identiques à ceux des autres. Ce statut est certes précieux, mais il n'apporte certainement pas à chacun la garantie d'un accomplissement de ce qu'il pourrait considérer comme sa véritable individualité. L'art et la culture auxquels j'accède à ce titre me sont apportés, fournis, comme n'importe quel produit de consommation, aussi « élevé » soit-il. Ils se paient – parce qu'en fait ils y participent – d'un déficit

politique et démocratique qui concerne la société dans son ensemble, les formes d'organisation et d'interaction sociale, et le travail. On peut ouvrir des portes, celles des musées et des centres d'art ou celles des « grandes écoles », comme on l'a fait pour certaines d'entre elles, ce déficit ne sera pas diminué pour autant. Dans l'état actuel des choses, l'argent, tel qu'il s'exhibe, est l'emblème de cette situation.

**Collectionneurs,
spéculateurs...
Sylvie Coëllier**

7

La spéculation est clairement le « buzz » du moment : en philosophie, en art, à propos du marché de l'art, en littérature, dans la finance. Mais que signifie, exactement, spéculer ? La spéculation s'empare du non-existant. En tant qu'opération financière, la spéculation tend à rendre le futur contrôlable, par le calcul des développements possibles des prix sur la base de données empiriques. Étant l'un des éléments tranquillisants pour le capitalisme d'aujourd'hui, elle joue aussi un rôle pivot pour engendrer de la valeur dans le champ de l'art contemporain. Elle transforme le caractère des collections, les collectionneurs ayant pour but aujourd'hui la revente avec le maximum de profit.

En contraste, la spéculation théorique est dirigée vers ce qui est fondamentalement incertain. [...] Selon le modèle spéculatif, elle porte non seulement la promesse

de s'adresser de façon critique au donné, mais aussi de rejoindre l'hypothétique, de penser le potentiel. En ce sens, la spéculation est un moteur pour tout mode créatif¹.

« Je ne crois pas qu'il y ait de collectionneurs indemnes de la pensée spéculative² », explique Christian Bernard dans une discussion initiée par *Mediapart* peu après l'inauguration de la Fondation Vuitton à Paris. Collectionner est avéré dès le paléolithique : la spéculation est-elle aussi ancienne ? Le collectionneur ordinaire prend plaisir aux objets qu'il accumule. C'est un plaisir visuel, sensuel, réflexif (spéculatif), augmenté de la pensée du désir de l'autre pour ses propres possessions. Ce désir intensifie la valeur qu'il accorde à ses objets car il conforte son image narcissique. L'intensité du désir exprimé par l'autre donne une aura supplémentaire à l'objet collectionné, qui auréole en retour son possesseur. Aujourd'hui, il semble que ce désir de recevoir l'aura accordée à certaines productions humaines surpassé le plaisir tiré en soi desdites productions. Ce désir fait de l'art une monnaie, qui, en tant que telle, attire

1. Éditorial de Texte zur Kunst, « Spekulation », *e-flux*, n°93, mars 2014, accessible en ligne : <http://www.e-flux.com/journals>.

2. Christian Bernard, « "Contrechamp": ce que l'argent fait à l'art », par Joseph Confavreux et Olivier Alexandre, *Mediapart*, 4 février 2015, vidéo de l'entretien : <https://www.youtube.com/watch?v=HD1JgFibtbw>. Christian Bernard était alors directeur du Mamco (Musée d'art contemporain) de Genève.

les hommes d'affaires. Richard Shiff, professeur d'histoire de l'art à l'université de Huston, a fort bien résumé l'attrait de l'art pour tout spéulateur, dans un monde financiarisé comportant beaucoup de liquidités :

Ce qui est merveilleux avec les œuvres d'art, c'est qu'il s'agit de marchandises qui ne se consomment pas. Leur utilisation ne les fait pas disparaître. Si quelqu'un se lasse d'une œuvre, un autre sera content de l'avoir chez lui, à moins que cette perte d'intérêt ne reflète une tendance plus générale, auquel cas les autres montreront le même désintérêt (bien qu'il y ait des chances pour qu'un musée soit prêt à vider votre réserve personnelle, même de ses trésors passés de mode). Par rapport à leur valeur marchande, les œuvres d'art sont en général assez faciles à transporter et à stocker; il est moins difficile d'entretenir un million de dollars d'œuvres d'art qu'un million de dollars de pousses de soja. [...] L'art étant une monnaie qui rencontre une certaine demande et dont l'offre est limitée, sa valeur augmente souvent de manière disproportionnée par rapport aux autres biens et monnaies; cela lui donne un avantage supplémentaire et le rend encore plus désirable, ce qui augmente d'autant sa valeur³.

Shiff ajoute que l'attrait essentiel de l'art par rapport à l'argent, c'est (comme nous savons depuis Bourdieu)

3. Richard Shiff, in Katy Siegel et Paul Mattick, *Argent*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 2004, p. 182.

son prestige socio-culturel, sa qualité de facteur de distinction. Il semble qu'un aspect pervers du « processus de civilisation », au sens de Norbert Elias⁴, soit à l'œuvre. La classe sociale la plus « raffinée » est la détentrice du modèle axiologique, dont l'accès passe par certains comportements traduits par l'admiration de valeurs artistiques et culturelles et leur acquisition. Bien que le modèle économique omniprésent dans le monde actuel tende à promouvoir la financiarisation et ses gains comme sommet des valeurs, le prestige culturel, qui s'étoffe de l'histoire et des créations des sociétés, demeure. Ainsi reste-t-il aux hommes d'affaires aspirant à la classe la plus haute de s'approprier ce prestige. La spéculation sur les œuvres d'art est le symptôme de ce geste d'appropriation par la financiarisation des valeurs de la culture. Grande est alors la tentation, pour les investisseurs, de contrôler ou d'orienter les valeurs en question.

Spéculation et art contemporain

Le marché de l'art s'est incommensurablement développé depuis la Seconde Guerre mondiale. Les États-Unis, devenus alors conscients de leur propre création artistique, l'ont soutenue financièrement en l'accompagnant d'un sentiment identitaire qui a gagné les classes moyennes au cours des années 1960. Ainsi la fondation

4. Voir entre autres de Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, trad. fr. P. Kamnitzer, Paris, Calmann-Levy, 1973.

en 1962 de l'ADAA, l'Art Dealers Association of America, témoigne de la montée en puissance d'un public et d'un marché de l'art en ces années. Il est toutefois significatif qu'à cette époque, l'ADAA ait un rôle non en placements spéculatifs mais d'évaluation et de certification d'œuvres anciennes et contemporaines, de conseils en taxes, donations et assurances. Le tournant spéculatif s'opère dans les années 1980, et ce pour l'Europe comme pour les États-Unis, avec un essor du marché sans commune mesure avec celui des années antérieures et parallèle à la dérégulation financière organisée par Reagan et Thatcher. Le nom d'« Artprice », cette plate-forme fondée en 1987 par Thierry Ehrmann devenue aujourd'hui quasi incontournable pour renseigner les collectionneurs sur les indices et les cotations des œuvres d'art, est bien représentatif du changement de paradigme. L'une de ses phrases d'appel est à cet égard sans ambiguïté : « Nos clients sont des investisseurs, nous parlons leur langage⁵ » (ceci dans la langue des affaires, en anglais). Le goût pour l'art est ainsi clairement annexé à la valeur financière.

La montée de l'intérêt pour la spéculation dans les années 1980 a accompagné une reconnaissance grandissante de l'art contemporain. L'extraordinaire inventivité des années 1960-1970, avec tous ses mouvements

5. Rapport Artprice et AMMA 2015 (publié en mars 2016), p.74. AMMA (Art Market Monitor of Artron), équivalent chinois d'Artprice, s'est associé à ce dernier depuis trois ans.

et médiums nouveaux, avait opéré une médiatisation de la création contemporaine, quoique non sans réactions hostiles. Une ouverture large à la contemporanéité artistique était toutefois en marche. Le Centre Pompidou est inauguré en 1977. Les premières foires de l'art sont lancées : *Art Basel* en 1970, la FIAC de Paris en 1974. Le cœur de ces foires reste au départ largement occupé par des œuvres reconnues. Une augmentation du nombre des collectionneurs ne devient manifeste que dans les années 1980, à une période où, opportunément, les mouvements artistiques (trans-avant-garde, néo-expressionnisme, figuration libre, *bad painting*) favorisent la peinture tandis que les photographies deviennent de taille picturale. Ces formats, quelquefois imposants, ont pour qualité commune d'être échangeables et entreposables, faciles à exposer, tout en exaltant par des proportions imposantes le prestige du collectionneur. Les grandes dimensions provoquent le désir de possession, mais l'amateur dispose aussi d'un éventail d'œuvres plus conformes à son réalisme financier : peintures de petits formats, dessins, petites sculptures, photographies, sérigraphies... Les multiples se développent en raison de leur efficacité d'appel, mais la peinture, les dessins dont l'autographie garantit l'unicité sont, comme dans le marché aujourd'hui, largement dominants.

D'autres foires d'art ouvrent dans ces mêmes années 1980 (l'ARCO de Madrid en 1981, Bruxelles en 1982),

avec de nouvelles galeries montrant de nouveaux noms, moins chers que les artistes confirmés. Dans la foire, le collectionneur est attiré par le large éventail d'œuvres d'artistes à découvrir et la relative modestie de leurs prix (allant aujourd'hui de 300 à 5 000 euros par exemple). Hors de la relation étroite que le collectionneur entretenait avec son marchand depuis le début du xx^e siècle⁶, la foire lui donne le sentiment d'une certaine indépendance, d'une liberté de choix hors de la pression d'un galeriste plus connaisseur que lui, la tentation d'un exercice de la validité de son goût. La foire apaise la timidité d'un public non « introduit » par son milieu social, permet de garder des distances, de prendre son temps avant l'achat. Les foires ouvrent la circulation du public aux galeries qu'il aura sélectionnées selon ses affinités. Si le visiteur se laisse tenter par la collection, certaines d'entre elles lui deviendront familières, et l'introduiront auprès des artistes, ce qui augmentera ainsi ses acquisitions du sentiment d'une relation privilégiée avec des créateurs.

6. Dans *Formes de l'intention, sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, p. 93-106, Michael Baxandall en traitant comment Picasso approche le cubisme montre au passage comment le peintre infléchit la relation du galeriste et du collectionneur en évitant de participer aux Salons, tandis que Kahnweiler devient la relation privilégiée, quasi intime, entre l'individu intéressé par la nouvelle peinture et le peintre. La foire reprend dans une certaine mesure, intermédiaire encore par rapport à Internet, l'exposition publique des Salons, après 70 années de dialogues privés entre marchands et clients.

Dans les années 1980, un public grandissant assouvit ainsi sa curiosité, retint les noms récurrents, compare les prix. Les amateurs constatent que les cotes de l'art contemporain s'élèvent, que des galeries s'agrandissent, des Fondations s'ouvrent (Fondation Cartier, 1984; Fondation Templon, 1989-1993). La tentation de la collection, choisie pour le plaisir intellectuel ou sensible, s'aiguillonne du pari financier prouvant le flair de l'acquéreur, d'une forme de jeu. Le désir de spéculation, liée au contemporain, s'est ainsi développé au cours des années 1980 jusqu'à la chute du marché en 1990-1991.

L'intérêt pour la production artistique du présent ne cessa pas avec le marché. Les lieux de présentation d'art contemporain se sont multipliés dans les années 1990 malgré la crise. La chute du mur de Berlin ouvrit les Pays de l'Est. En même temps se sont créées les biennales d'Istanbul (1989), de Lyon (1991), de Dakar (1992), de Gwanju, Corée (1995), de Sydney (1996) et d'autres... Certains collectionneurs ont alors acquis leur renommée, mais il est difficile aujourd'hui d'en mesurer l'expansion. Depuis internet, en revanche, les statistiques d'Artprice, alimentées par les *big data* issus de 4 500 maisons de vente d'art, nous renseignent avec précision, du moins sur les échanges du marché. Ainsi lit-on que l'art contemporain (représenté selon les modes de calcul par les artistes nés après 1945) « gagne 1200 % de volume en 15 ans⁷ ». Les

7. Rapport Artprice 2015, p.13. Donc depuis 2000.

productions des jeunes artistes sont très attractives parce que relativement bon marché et qu'il est gratifiant pour le collectionneur d'aider à faire éclore un talent, d'associer son nom ensuite à l'artiste si celui-ci monte en succès. Mais de façon classique à la loi de l'offre et de la demande, une œuvre déjà connue par sa reconnaissance institutionnelle sera plus sûrement l'objet de spéculations et la mort d'un artiste contemporain célèbre de son vivant fait bondir les prix. Ainsi les œuvres de Sigmar Polke n'étaient plus à la portée d'un collectionneur moyen dès les années 1980, car son œuvre était déjà destinée au musée. Mais en 10 ans (et on peut le présumer, surtout après sa mort en 2010), sa cote a augmenté de 267%⁸. Ce type d'augmentation fait de l'art contemporain le marché le plus attractif au monde mais montre aussi que les spéculations correspondent vraisemblablement à de forts investissements.

Pallier les risques

La récession du marché de l'art autour de 1990 – « les prix de l'art contemporain ont enregistré une chute de 60 % et ont mis sept ans à remonter⁹ » – a douloureusement fait comprendre aux amateurs enthousiastes que la valeur qu'ils avaient attribuée à telle œuvre était relative. Ils apprirent que les gains se mesurent aux risques.

8. Rapport Artprice 2015, p. 15.

9. Yves Michaud, Raymonde Moulin, « Art contemporain », *l'encyclopædia Universalis*, accessible en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-contemporain>.

Combien d'artistes achetés dans les années 1980 sont-ils oubliés ? Combien d'achats paraîtront incompréhensibles dans une vingtaine d'années ? Un artiste dont l'œuvre paraît sur la couverture des magazines ou que sollicitent simultanément plusieurs institutions peut n'être qu'en phase superficielle avec son époque et négligé la décennie suivante. Depuis le XIX^e siècle, tous les musées ont leurs mauvais tableaux, leurs peintres oubliés de l'histoire et du public. Les moments de récession du marché posent la question de la valeur financière attribuée dans l'euphorie. Ils éclairent aussi sur la porosité entre la financiarisation internationale et l'acquisition de l'art, comme le montre l'exemple du marché chinois. Ce dernier, devenu en 2012 le premier du monde, connut une « stagnation » en 2015 (stagnation est le terme utilisé par le rapport d'Artprice, soucieux de son partenaire chinois AMMA, alors que la baisse des parts de marché atteignit 30,9 %, ce qui rendit la préséance au marché américain). Une experte citée par le *Huffington Post* en novembre 2015 en éclaire la raison : « Le marché chinois est peu transparent et très spéculatif. Il arrive que la cote d'un artiste, comme cela a été le cas pour Feng Zhengjie, soit artificiellement poussée par un lobby ou même par un fond d'investissement, ce qui la rend fragile. [...] La campagne du président Xi Jinping contre la corruption, par exemple, a des répercussions sur le marché de l'art d'une ampleur difficile à imaginer en Occident. Elle explique, avec le ralentissement général de l'économie,

le tassement actuel du marché¹⁰. » Nous pouvons raisonnablement en conclure qu'une régulation de la finance mondiale assécherait le marché de l'art, nonobstant le désir de prestige qui semble aussi le gouverner. Car le « processus de civilisation », disons le « processus de mondialisation » situant l'art contemporain occidental (et les modes de vie dont il est issu) dans les valeurs de distinction, ne faiblit pas. Si la Chine a connu un pic d'expansion entre 2006 et 2009, il faut constater que bien d'autres marchés sont en plein développement : celui de la Corée, de l'Inde, des Philippines... Cette augmentation de la demande ne peut que rendre le marché euphorique :

Alors que les banques centrales appliquent des taux négatifs, le marché de l'art affiche une santé insolente avec une progression linéaire de la valeur moyenne d'une œuvre d'art de +43%. Ces rendements ne sont pas réservés aux artistes stars. En effet, on obtient des rendements déjà significatifs de 9% dès que le prix d'une œuvre franchit le prix de 20 000 €, et pour une œuvre de 100 000 € un rendement perpétuel de 12 à 15%¹¹.

On notera ci-dessus le mot « perpétuel », mais on peut aussi penser que le ton délibérément optimiste

10. Martina Köppel-Yang *in* Guillaume de Sardes, « Le marché de l'art chinois ou les illusions perdues », *Huffington post*, 5 octobre 2015.

11. Éditorial français du rapport Artprice 2015, p.1.

est d'intention performative sur la psychologie du collectionneur-investisseur. Il faut ajouter que les stratégies pour pallier les risques de récession se sont multipliés. Les hommes d'affaires intéressés par ce marché se sont entourés de conseillers et d'experts. De leur côté, les galeristes multiplient les dossiers montrant que l'artiste a fait une école ayant déjà « produit » des artistes notoires, qu'il a obtenu tel prix, que tel critique connu s'est penché sur son travail, etc. Ces faits exercent une pression sur les écoles et favorise les jeunes artistes plus intéressés par leur « professionnalisation » que par leurs questionnements. De plus, les investisseurs tentent d'être non seulement des acteurs, mais des prescripteurs.

D'une façon générale une hiérarchie internationale des valeurs artistiques persiste bénéficiant d'une convergence de compétences et étayée par la réputation des écoles, de la fortune critique, la médiatisation, la place dans l'histoire de l'art, etc. Les spéculateurs ont à la fois intérêt à ce qu'existe cette axiologie forte, qui garantira certains achats, et un éclectisme qui leur permettra de forcer l'approbation de valeurs là où les « experts » seraient dubitatifs. Ainsi, il est possible que l'extraordinaire variété des types d'œuvres aujourd'hui (depuis 2000 aucun mouvement fort ne se dessine) soit la conséquence de la poussée du marché. La question est toutefois fort complexe, car bien des réhabilitations de l'art des femmes artistes ou les œuvres du post-colonialisme, entrant dans le marché, ne sont pas (ou

peu) des objets de spéculation, mais contribuent à l'éventail des formes. Cette extrême diversité de tendances, où sont néanmoins privilégiés les formats faciles à renégocier, a aussi pour avantage de consolider des œuvres qui s'étaient effondrées. Si toute la figuration libre n'est pas revenue au niveau de sa cote du début des années 1980, les tableaux de Combas par exemple ont repris 70 % ces dix dernières années. La spéculation à court terme fascine, mais la vision au long terme et la diversification des œuvres sont les bouées des investisseurs.

Il existe plusieurs paliers de spéculation. Comme nous l'avons dit plus haut, l'art contemporain comporte beaucoup d'œuvres à prix raisonnable. C'est sur des bases relativement modestes que le marché courant se construit : « L'étude des ventes aux enchères révèle que la moitié des transactions sont aujourd'hui conclues en dessous de 1234 dollars¹² », lit-on dans le rapport d'Artprice. Et « la plus grande partie des lots (70 %) est acquise pour moins de 10 000 dollars¹³ ». Les prix spectaculaires et les réussites spéculatives les plus extravagantes ne doivent pas cacher cette circulation plus modeste, mais au succès grandissant, installant ainsi une banalisation entre collection et marché spéculatif. On a tous en tête les prix extravagants des œuvres de Koons ou de Hirst, c'est pourquoi la spéculation sur l'art semble liée au

12. Rapport Artprice 2015, p. 17.

13. *Ibid*, p. 18.

contemporain. Mais les graphiques du rapport Artprice 2015 sont clairs : la majorité des prix hauts n'est pas attribuée à l'art contemporain, mais bien à l'art « moderne », c'est-à-dire aux œuvres des artistes « nés entre 1860 et 1920 », autrement dit à des œuvres entérinées par l'histoire de l'art et dont l'aura n'a pas fléchi depuis longtemps. Ainsi l'œuvre la plus chère de 2015 fut un tableau de « Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger* (version o)¹⁴, adjugé pour 179,365 millions de dollars chez Christie's à New York¹⁵ ». L'art contemporain ne représente que 11 % des ventes. Le marché ascendant de l'art d'après-guerre (artistes nés entre 1920 et 1945) ne fait que 25 %, contre 47 % pour l'art moderne.

La période hellénistique, aux IV^e et III^e siècles avant J.-C., est connue pour son alexandrinisme et son attention aux arts. À cette époque la généralisation des formes de l'art grec absorba tous les arts régionaux, gagnant une grande partie du monde occidental et oriental. « Evhémère [alors] enseigne que les dieux ne sont que de grands hommes d'autrefois divinisés pour les services

14. En 1997, toute la collection Victor et Sally Ganz, dont le Picasso était le lot 33, avait réuni la somme de 206 516 525 dollars. Le site ne précise pas la somme atteinte par le Picasso seul. Voir <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/pablo-picasso-les-femmes-dalger-5895962-details.aspx>.

15. Voir « Vente record pour un Modigliani aux enchères à New York », *Le Monde*, 10 novembre 2015, accessible en ligne : http://www.lemonde.fr/arts/article/2015/11/10/vente-record-pour-un-modigliani-aux-encheres-a-new-york_4806162_1655012.html#alX4Lp3rDQfDcQWQ.99.

qu'ils avaient rendus à l'humanité. Le culte nouveau de la Fortune (Tyché) en est une forme déguisée¹⁶ ». Un scepticisme religieux laisse tout pouvoir à de « grands hommes » autopropagandés que leur charisme ou leur habileté met à la tête de cités. Dans leur complaisance à se voir comparés à des dieux, ceux-ci se comportent en évergètes, en personnalités « bienfaisantes », faisant rayonner pour le peuple qui les accueille les richesses qu'ils leur soutiennent (ou qu'ils ont pris aux ennemis par la force ou des autres par le commerce). Il est certes difficile aujourd'hui de se faire passer pour des dieux, mais nos évergètes contemporains savent entretenir les retombées de l'art sur le bon public, tandis qu'ils n'oublient pas de penser en termes de rentabilité, en jouant d'effets qui ne pourront que faire monter la cote de ce qu'ils affirment publiquement comme haute valeur artistique légitimée par des experts. C'est la stratégie de la Fondation Vuitton, des instigateurs de l'art contemporain à Versailles, de Monumenta, etc. Pinault est habile à activer la médiatisation par le scandale (choisir de façon assourdissante d'aller à Venise plutôt que rester à Paris, favoriser l'exposition de la *Nona Ora* de Cattelan – le pape polonais au sol – dans une exposition en Pologne, etc.). Cette façon de devenir opérateur du système

16. André-Jean Festugière, Pierre Lévêque, « Grèce Antique (civilisation) · La religion grecque », *Encyclopædia Universalis*, accessible en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/grece-antique-civilisation-la-religion-grecque>.

s'accorde parfaitement des nouveaux métiers suscités par la reconnaissance de l'art contemporain, celui de médiateur et celui de « curateur ». Ces deux rôles favorisent la mise en « histoires » (*storytelling*) de l'art. Si quelques-uns de leurs protagonistes savent garder la complexité du travail qu'ils présentent ou qu'ils mettent en exposition, la tentation existe de simplifier discours et productions comme le fait la publicité. Par ailleurs ces nombreux jeunes gens formés dans des Masters spécialisés font ce que les galeries négligent pour d'autres aspects du marché : ils introduisent de jeunes artistes et augmentent l'appétence du nouveau. *Freelance*, ces curateurs sont recrutés au coup par coup. Leur précarité les amène à puiser dans les collections existantes pour compléter leurs projets d'exposition. Ils y sont invités par les FRAC, et les galeries et collectionneurs privés sont volontiers réceptifs à leurs sollicitations car leurs projets font circuler les œuvres, renforçant la « désidérabilité » des biens prêtés, et donc leur valeur. Les expositions de ces commissaires ont par conséquent leur utilité quant à la découverte d'artistes nouveaux, et leurs juxtapositions d'œuvres confirmées et d'autres moins connues sont souvent intellectuellement stimulantes... mais ils sont comme attelés/amarrés au marché. Dans le système global, les grandes institutions sont censées détenir le repère axiologique, mais prises en tenailles par le respect de leur budget, l'augmentation du prix des œuvres et les arrangements que leurs proposent curateurs invités,

collectionneurs, galeristes et investisseurs, elles sont les premières à subir des pressions destinées à influencer le comité d'achat. Et c'est alors que la financiarisation gagne la lutte du prestige, brouillant le regard du spectateur auquel on fait passer des œuvres moyennes pour des chefs-d'œuvre incontournables¹⁷.

Inversement, le prestige de l'histoire de l'art entérinée de longue date fabrique plus que jamais les prix les plus hauts car elle est devenue un rouage de l'industrie culturelle. Ainsi que le précise Thierry Ehrmann : « Les enchères les plus spectaculaires ne répondent plus à des caprices de milliardaires, car l'achat de chefs-d'œuvre relève d'une stratégie économique bien rodée : un Gauguin, un Modigliani ou un Van Gogh majeurs sont

17. Emmanuelle Lequeux rapporte dans « Les musées français s'éveillent à la Chine » (*Le Monde*, 10 février 2016) : « En juin 2015, le Musée national d'art moderne annonçait, assez discrètement, une importante donation de cinq œuvres, qui venait enrichir un ensemble d'une centaine de pièces chinoises : une installation de Xu Zhen et des peintures de Ding Yi, Zhang Enli et Zhao Yang. Cinq milliardaires étaient à l'origine du cadeau : Budi Tek, David Chau, William Zhao, Andrew Xue et, surtout, Adrian Cheng. Car ce dernier, tycoon héritier du New World Group (hôtellerie, routes, joaillerie...), scellait par la même occasion un partenariat d'un nouveau type : il proposait à Pompidou de créer un poste de conservateur dévolu à l'art chinois, entièrement à la charge (salaire et voyages compris) de sa fondation artistique, K11, pendant trois ans. Une première dans un pays qui, longtemps, s'est méfié de l'ingérence des collectionneurs privés dans les musées publics. « Ah ça, c'est une première !, soupire un des conservateurs de Beaubourg. Mais que voulez-vous ? Parfois, on en est à payer sur nos fonds personnels le taxi ou l'hôtel des artistes que nous invitons, alors on ne peut pas lutter. »

l'assurance d'un rayonnement culturel mondial et d'un taux de visiteurs exponentiel. Bien conseillés, les grands acheteurs asiatiques, ou issus du Moyen-Orient, poursuivent la construction de leur industrie muséale. Avec plus de 700 nouveaux musées créés par an, celle-ci est devenue une réalité économique mondiale au XXI^e siècle et bien sûr, chaque musée a besoin de "sa" Joconde pour s'affirmer¹⁸. » L'évergète contemporain fait retomber sur son pays ses acquisitions, mais surtout ne s'oublie pas. Wan Jie, le directeur du groupe chinois associé à Artprice, vante « la création phénoménale d'une multitude de musées d'art privés » (70 % après 2000), et dont plus « d'un tiers ont reçu plus de 20 000 visiteurs par an¹⁹ ».

Une autre façon d'opérer sur le marché consiste, si l'on a une collection importante, à raréfier les œuvres, ou à provoquer des attentes calculées. C'est ce qu'a parfaitement compris Yves Bouvier en aménageant des entrepôts à Genève dans une zone « *freeport* ». Que cette zone contienne des centaines de Picasso relève probablement de la rumeur, il est certain en revanche que les bâtiments de cet espace horstaxe détiennent une quantité impressionnante d'œuvres dont le stockage permet à leurs propriétaires d'éviter impôts ou autres droits en attendant des reventes. Dans un article pour *e-flux* de 2015, Hito Steyerl cite *The Economist* : « Les biens dans les ports

18. Éditorial rapport Artprice 2015, p. 2.

19. Voir <https://www.larryslist.com/report/Private%20Art%20Museum%20Report.pdf>.

francs sont techniquement en transit, même si en réalité, ces ports sont de plus en plus utilisés comme foyers permanents pour richesses accumulées²⁰. » L'article ajoute : « En septembre, le Luxembourg a ouvert son propre *freeport*. [...] un port franc qui s'est ouvert à l'aéroport de Changi à Singapour en 2010 est déjà presque plein. Monaco en a aussi un. Le “port franc de la culture” prévu à Beijing devrait être le plus important entrepôt d'art du monde²¹. » L'*Express* en donne la raison : « Le nombre d'objets de valeur stockés aux ports francs s'est accru à partir de 2011, dévoile un banquier genevois. La levée du secret bancaire et la volonté affichée de transparence ont affolé de nombreux détenteurs de comptes dans le monde entier. Certains ont retiré des sommes faramineuses en cash. Mais qu'en faire ? Très simple : acheter des Basquiat, des Rothko ou des statuettes, et les confier aux ports francs²². »

20. Hito Steyerl, « Duty-free art », *e-flux Journal*, n° 63, mars 2015 ; Freeports: Über-warehouses for the ultra-rich », *The Economist*, 23 novembre 2013.

21. *Ibid.*, p.5. C'est le même homme d'affaire, Yves Bouvier, qui ouvre les autres entrepôts. Il est par ailleurs « l'un des principaux instigateurs du projet de construction du “pôle R4”, la micro-ville artistique de l'île Seguin. Ce pôle artistique, porté et financé par Yves Bouvier, dessiné par l'architecte français Jean Nouvel, ouvrira ses portes en 2017 » (« Yves Bouvier », Wikipédia).

22. Jérôme Dupuis et Boris Thiolay, « Ports-francs de Genève, un gigantesque garde-meubles », *L'Express*, 18 mars 2016, accessible en ligne : http://www.lexpress.fr/culture/art/ports-francs-de-geneve-un-gigantesque-garde-meubles-du-marche-de-l-art_1773875.html.

On aura noté au passage que la spéculation ici préconisée se fait sur des artistes morts, reconnus par leur importance dans l'histoire de l'art établie à ce jour, éventuellement augmentée d'une histoire personnelle tragique qui fait monter émotivement l'intérêt pour un artiste. Le cas de Modigliani est représentatif à cet égard, puisqu'un *Nu couché* du peintre en 2015 a fait l'objet d'une vente à 158,5 millions d'euros.

Et les artistes ?

Comment ces gains du marché ne pourraient-ils être tentants pour les artistes, qui ont besoin de vivre décemment, d'entretenir un atelier, de payer des assistants, de se sentir libres de leurs procédures de production ? Que peut penser un artiste qui voit son œuvre achetée 80 000 dollars – une somme *a priori* fort convenable mais partagée à 50 % avec le galeriste – et revendue deux ans plus tard 800 000, puis peu après plus de 3 millions de dollars : ce fut le cas pour la *Nona Ora* de Maurizio Cattelan.

Koons vécut le même genre d'expérience :

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 dollars²³.

À la lumière de ces deux exemples connus, on peut situer un tournant spéculatif en 2001. Au moins ces phénomènes retentissent-ils sur l'artiste, qui récupère son avoir sur les œuvres créées par la suite. Certains artistes s'exaspèrent du système. Cattelan a cessé de produire, et il semble que ce ne soit pas une pose. Thomas Schütte a décidé de garder ses œuvres dans son propre musée, et de ne plus avoir à faire avec le marché : « 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".²⁴ » Ce n'est, comme on sait, ni le cas de Hirst ni celui de Koons. Eux ont incorporé le système à leur travail. Nous y reviendrons.

De façon générale, contrairement aux artistes du théâtre souvent politisés aux démarches collectives, les plasticiens travaillent plus individuellement mais ont dans les années 1990 tenté de pallier ces démarches solitaires par la constitution de réseaux. C'est sur la notion d'échange qu'un grand nombre d'artistes a été séduit par APT : *Artist Pension Trust*, une structure

23. Kelly Devine Thomas, « The selling of Jeff Koons », *Artnews*, 5 janvier 2005, accessible en ligne : <http://www.artnews.com/2005/05/01/the-selling-of-jeff-koons/>.

24. Dans *Metropolis* le dimanche 10 avril 2016 à 11 h 50 sur Arte.

capitalistique du type fonds de pension, alors même que le travail de certains était fort critique d'un système dont ils jugent qu'il engendre inégalités et mise à sac de la planète. Des études très élaborées ont été faites sur ce trust par Tristan Tréneau puis par Étienne Gatti²⁵, qui en a examiné le montage financier. Une explication précise en a été reprise par Tréneau qui l'a rendue disponible sur *Facebook*. Nous en reproduisons l'essentiel en fin d'article.

Résumons : en 2004, soit en pleine ascension du marché de l'art, un homme d'affaires et collectionneur s'allie à un expert en risques et diversifications de portefeuille pour lancer un fonds de pension pour artistes, basé non sur des actions mais des dons en œuvres. Les clauses en apparence ont de quoi séduire des artistes. La constitution du « fonds » ressemble en effet à un système de mutualisation (mais pourquoi alors ne pas créer une mutuelle internationale?). Chaque adhérent s'engage sur vingt ans en laissant au fonds un nombre précis d'œuvres. Pendant ces 20 ans, APT n'est pas propriétaire des œuvres, mais les artistes ne peuvent les reprendre, et APT a toute latitude pour les vendre au moment opportun (ce qui reste logique : c'est un « trust »). À la vente d'une œuvre, l'artiste a 40% (mais moins 10% de commission), le fonds commun 32% et les investisseurs (*inconnus!*) 28%. Les 32% communs ont pu

25. Étienne Gatti, « Spéculation. APT, le fonds qui valait 3 milliards », *Particules*, n°26, octobre-décembre 2009, p. 2-4.

motiver certains artistes, tant du côté des altruistes que des autres, car les ventes des plus cotés peuvent permettre d'octroyer une pension aux artistes moins chanceux et à ceux, nombreux, dont le travail est moins valorisé du fait de sa forme reproductible ou moins matérielle. Il se dessine ainsi une sorte de morale sur la spéculation par une mutualisation des gains. L'artiste de plus assure sa retraite (éventuelle) sur ses propres œuvres et sur celle des autres, estimation rassurante pour une situation aussi précaire que la sienne. Autre avantage : plus nombreux sont les artistes, moins le risque est grand, car statistiquement certaines œuvres atteindront des prix dont les retombées couvriront les difficultés de vente des autres. D'autre part, les hommes d'affaires ont su convaincre des artistes et des commissaires fort connus pour leur *Advisory Board*, ce qui rend l'adhésion alléchante pour beaucoup. De plus APT a convaincu des curateurs de promouvoir la collection. Ainsi l'idée pour un artiste méconnu de faire partie d'une exposition comptant des « noms » est-elle incitative. Pourtant si chacun ne donne que ses fonds de tiroir, cela peut faire aussi des expositions fort ennuyeuses²⁶... Si les artistes n'ont pas une vue d'ensemble du système de financiarisation globalisé, il y a une certaine logique à ce qu'ils adhèrent à un tel projet qui leur permet d'avoir une part de la spéculation générale faite sur leur travail en dehors

26. Telle est ma propre expérience de l'une des expositions APT.

de leur contrôle. Ainsi peuvent-ils penser qu'ils récupèrent une partie de leur autonomie en ayant un pourcentage des ventes (mais évidemment pas des reventes : ce n'est donc pas davantage que ce que leur offre une galerie). Ce que révèle Étienne Gatti, c'est que la Holding APT est domiciliée aux Îles Vierges britanniques : on est donc dans un pur système d'évasion fiscale sous des dehors vertueux, tandis qu'un tiers des commissaires engagés à défendre les artistes d'APT ont des fonctions dans de grands musées, ce qui implique manifestement des conflits d'intérêts. On retrouve donc la pression de la financiarisation pour l'emporter axiologiquement.

Quelques artistes tentent individuellement d'être opérateurs dans cette situation globalisée. Nous avons évoqué Hirst, dont l'habileté à traiter le rapport entre l'art, l'argent et la spéculation n'est plus à démontrer. En 2007, il a pointé, à travers son célèbre crâne de platine incrusté de 8 601 diamants intitulé *For the Love of God*, la relation de concurrence entre deux valeurs, l'une artistique, et l'autre de luxe, plus concrète. En effet, comme l'or, et sans doute davantage, le diamant est une matière dans laquelle les surplus financiers peuvent être condensés sous un volume restreint, aisément stocker et à échanger. Les diamants ont aussi une valeur symbolique (pureté, perfection de la nature) mais sont indexés au luxe et non à l'art. Pour ce dernier, qui doit mobiliser la spéculation réflexive, Hirst a convoqué la tradition de la *vanitas* et la fascination pour le crâne. L'ensemble exacerbe le conflit

de l'art et de l'argent. On peut gager que la mise à prix de l'œuvre, à la somme symbolique (de son chiffre rond) de 100 millions de dollars (environ 50 millions de livres), alors qu'il en avait coûté 14 millions de livres à l'artiste, était la mesure du prix de l'art. L'achat à ce montant valait en quelque sorte la reconnaissance de la supériorité de l'art sur le diamant. Exposé en juin à la galerie White Cube, *For the Love of God* fut acheté en août 2007 par un groupe d'investissement... auquel Hirst était lui-même lié, ce qui invalide ce qui l'emporte, de l'art ou de la vénalité. Le retentissement de l'ensemble préparait cependant le succès du geste de l'artiste de l'année suivante, dont on se souvient sans doute. En 2008, l'artiste vendit directement, sans ses galeries, 223 de ses œuvres aux enchères chez Sotheby's, exhibant ainsi très médiatiquement le circuit de spéculation engagé au cours des années 2000 à Londres, cette haute place de la finance. L'ensemble rapporta à l'artiste 1,1 million de livres. À la fin de la vente, Damien Hirst déclarait : «Je suis complètement épuisé et émerveillé que l'art se vende alors que les banques s'écroulent... Ça veut peut-être dire que les gens préfèrent mettre leur argent dans des papillons²⁷ plutôt que dans les banques. – J'y vois un monde meilleur²⁸. »

27. Allusion à ses œuvres comportant des papillons vivant ou ses îlots faits de leurs ailes.

28. Propos rapportés dans *The Herald*, 16 septembre 2008, accessible en ligne <http://www.pressreader.com/uk/the-herald/>

Mais la spéculation a des effets plus pervers que ces actions de Hirst (dont le cynisme, néanmoins, la problématise). Le plus dommageable pour le public prêt à s'intéresser aux œuvres d'art pour leur plaisir et leur réflexion, c'est que des artistes ayant posé de véritables questions théoriques ou un regard sur l'histoire du xx^e siècle nous faisant spéculer, au sens intellectuel du terme, sur notre présent, ont appris à flatter le goût de leurs investisseurs afin de reprendre une partie du bénéfice de leur travail. Ils spéculent donc sur leur propre habileté mais faussent le regard que l'on peut porter sur l'art. La situation n'est pas nouvelle : au xix^e siècle, elle s'est concrétisée par l'antagonisme entre les premières avant-gardes (à partir de Courbet) et une peinture admirée, choyée, achetée parce que suivant les règles académiques et montrant, non sans subtilité parfois, une complaisance envers la commande publique ou l'acheteur privé. Les impressionnistes appelaient les auteurs de cette peinture les « pompiers ». Le terme, très plaisant, fait appel aux tableaux ronflants des continuateurs de David défendant une « peinture d'histoire » en costumes à l'antique, avec des casques brillants. Ce mot « pompier » s'adressait aussi à ces tableaux insistant lourdement sur une allégorie, ou un événement trivial mais résonant de la grande tradition et des valeurs qu'il est impossible de récuser : la vérité, la justice... Il suffit que le message en soit extrêmement lisible, pompeux, que la forme soit habile sans

brusquerie, c'est-à-dire d'un aspect emphatique mais teinté d'une joliesse à laquelle peut adhérer un regard qui paresse à saisir des subtilités. Les « pompiers » ont été dévalorisés par les avant-gardes, mais ils étaient de leur vivant les plus admirés, courtisés, achetés. Bouguereau, que les critiques « comparaient à Raphael, ou à un Fra Angelico séculier » avait semble-t-il coutume de dire : « Chaque fois que je vais pisser, cela me coûte 5 francs²⁹. » Il est extrêmement intéressant de constater la réhabilitation des pompiers (et donc celle de leur valeur financière) dans les années 1980, grâce aux historiens de l'art déroutés par le conceptualisme des néo-avant-gardes, le tout mis en scène de façon monumentale au musée d'Orsay. Ces années 1980 de la dérégulation financière ont d'ailleurs aussi favorisé en art contemporain les « retours à » qui promouvaient la tradition historique de façon souvent grandiloquente. Actuellement on retrouve sans surprise dans la pratique « pompière » Koons et Hirst, et bien d'autres artistes soutenus. La rétrospective de Hirst, à la Tate Modern en 2012, n'en pouvait cacher l'infexion. « Il est évident à quiconque a des yeux, écrit ainsi une critique du *Guardian*, que le travail de Hirst est devenu grandiloquent et répétitif au cours des années. Les papillons ont été utilisés dernièrement pour faire des motifs de vitraux pour une église et de fenêtre abstraite pour une mosquée. Il y a une galerie disco dans laquelle tout est repris en effets

29. Repris dans Hilary Spurling, *A Life of Henri Matisse: The Early Years: 1869-1908*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2001, p. 63.

d'or et de brillants à vous faire sortir les yeux de la tête³⁰. » Très manifestement les dernières productions sont ostentatoires et décoratives.

Le *Rabbit* qui a fait le succès de Koons en 1986 condense les réflexions de Brancusi et de Warhol et exhibe de façon inédite la part de régression érotisée avec laquelle la société de consommation attire le chaland. Malgré son succès ensuite, l'artiste subit des revers au moment de la récession, et se mit à réaliser alors des montages picturaux, la peinture demeurant le médium le plus sûr du marché. Assez grandiloquentes dans l'érotisme, elles n'atteignent pourtant pas le pompiérisme qui remplissait la dernière salle de son exposition rétrospective au Centre Pompidou³¹, excepté la sculpture évoquant la Vénus de Willendorf (*Balloon Venus*), qui dans ses reflets et ses rondeurs démultipliées gardait quelque chose d'hypnotique. Ce pompiérisme de Koons a presque un aspect caricatural : il reprend en effet les statues que les classes patriciennes depuis la Rome antique installent dans leur jardin ou leur hall : elles signalent le goût et la richesse (et l'impérialisme). Le recours à l'art classique fait présupposer de la part de l'acheteur une compétence en histoire de l'art. La blancheur du plâtre, ou les couleurs

30. Laura Cumming, « Spacey gold and eye-popping diamante. Damien Hirst – Review », *The Guardian*, 8 avril 2012, accessible en ligne : <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/apr/08/damien-hirst-tate-modern-review>.

31. L'exposition s'est tenue du 26 novembre 2014 au 27 avril 2015.

moirées intenses des statues d'inox prouvent à l'acheteur qu'il n'est pas dupe de la reproductibilité aujourd'hui, tandis que la boule bleue en inox brillant qui accompagne immanquablement chaque statue blanche et dans laquelle le collectionneur se mire devient la marque de Koons. Notre collectionneur est donc « informé » et l'œuvre acquise est en fait signée et unique.

Le retour à l'art pompier dans ses formes traditionnelles est aussi ce qui sert les mises en scène médiatiques rémunératrices de François Pinault, dont on dit qu'il est un amateur d'art informé. Ainsi les commandes passées à Adel Abdessemed associent excès, vapeurs de scandale et tradition. L'art de ce dernier ne manque pas de force, avec un sens de l'image médiatique. Sa nationalité franco-algérienne ajoute à l'aura de son commanditaire par une violence exprimée (le marché de l'art aime ce qui l'agresse, car il se glorifie de sa largeur d'esprit) et accompagnée d'un rappel de la culpabilité postcoloniale qui règne aujourd'hui dans l'art contemporain. Bref : le duo Abdessemed-Pinault fonctionne avec éclat et bénéfices. La tradition est reprise non seulement dans la référence gothique (le *Christ* de Grünewald à Colmar, refait en fil de fer barbelé, exposé dans une terre gagnée au FN), mais aussi dans la sculpture monumentale, en bronze, du *Coup de tête Zidane/Materazzi*, qui en fait des héros à l'antique avec un réalisme « moderne ». Quant aux 10 bas-reliefs d'Abdessemed installés à Avignon, aux Célestins, pendant le Festival 2016, ils reprennent la

catégorie académique représentée au xix^e siècle pour le Prix de Rome, faisant le pendant sculpté de la peinture d'histoire, avec son but de mémoire et d'édification du public : les scènes sont l'histoire d'aujourd'hui : Tian-an-Men, Rabin et Moubarak, la pendaison de Saddam Hussein...tandis que plusieurs de ces reliefs sont en matériaux « nobles³² ». Il est difficile de nier qu'Abdessemed, comme Koons ou Hirst (avant qu'il ne succombe à l'étalement) ont une intelligence du pompiérisme. Ces exemples sont les plus pervers pour la confusion des valeurs qu'ils impliquent. Mais le marché actuel regorge d'œuvres clinquantes ou décoratives, habiles néanmoins et séductrices sans doute à plus court terme, telles celles de Rudolf Stingel qui cherchent à sidérer le riche amateur ou au contraire jolies et aisément décryptables comme celles de Jonas Wood, soutenu par Gagosian³³.

Conclusion

Le pompiérisme et la spéculation artistique sont-ils évitables ? Le fait qu'ils occupent le devant de la scène est en tout cas lié à des moments historiques : au xix^e siècle, ils accompagnaient l'ascension de la classe bourgeoise, prétendant aux valeurs aristocratiques sans lâcher la fascination de cette dernière pour l'argent. Prendre le

32. Voir <http://www.festival-avignon.com/fr/webtv/Adel-Abdessemed-Surfaces-Extrait-7oe-Festival-d-Avignon>.

33. Ces deux artistes ont connu des records de vente en 2015. Voir le Rapport Artprice 2015, p. 14.

temps de regarder, de saisir la spéculation créative des œuvres est une façon de résister à ce que la spéculation matérielle impose. L'autre solution aux dérives est une régulation de la financiarisation mondiale...

Un autre élément intervient, qui ne changera peut-être pas la donne, mais au moins la troublera. Le facteur nouveau du marché est désormais « l'omniprésence d'Internet³⁴ ». Le rapport Hiscox³⁵, plus spécialisé en la matière, stipule qu'en 2016 le marché en ligne a augmenté de 24 %. Il est actuellement indexé sur la banalisation du phénomène spéculatif, mais évoque aussi son éventuel tassemement : « Étant donné qu'un nombre significatif de jeunes collectionneurs indique être motivé par l'aspect financier (retour sur investissement attendu) quand ils achètent de l'art, le ralentissement de la croissance du marché de l'art conjugué à l'incertitude économique pourrait peser sur leur volonté d'acheter des œuvres d'art. » Mais l'ensemble du rapport pose surtout la question de l'adaptation des galeries à ce phénomène. Car la question pendante est celle des relations directes entre artistes et acheteurs, puisqu'il existe, depuis peu, un site, Artplode (certes, pour des multiples), le premier où les achats se font sans commission.

Comment avoir un équilibre entre offre et demande qui puisse faire vivre correctement les artistes ? La

34. Rapport Artprice 2015, p. 2.

35. Voir <https://www.hiscox.fr/wp-content/uploads/2016/05/Hiscox-Online-Art-Trade-Report-2016-version-fran%C3%A7aise.pdf>.

question reste ouverte, si toutefois d'autres que les artistes se la posent.

Annexe

Tristan Trémeau,

« In art we trust (suite). Un art critique d'art »

Cette logique économique du don entre membres coopérés d'un réseau, qui a bénéficié à tous ceux de l'art relationnel, artistes comme commissaires, on la retrouve aujourd'hui à la base du fonctionnement d'un dispositif financier qui se présente comme un fonds de pension pour artistes, l'Artist Pension Trust (APT). Ce fonds de pension a été créé en 2004 à l'initiative d'un homme d'affaire israélien, Moti Schniberg, qui s'est assuré les compétences financières de l'économiste Dan Galai (professeur d'université expert en risques et diversifications des portefeuilles d'action) pour monter son business plan, puis celles de David A. Ross, ancien directeur d'institutions importantes (San Francisco Museum of Art, Whitney Museum à New York, ICA à Boston). David A. Ross est devenu lui-même *Chairman* de l'APT Curatorial Committees, et ce jusqu'en 2009. Ce fonds de pension annonce comme principal objectif d'assurer le succès commercial de tous les artistes sélectionnés par des experts reconnus pour leurs compétences à distinguer les « artistes émergeants »[sic]. Ces experts,

répartis en *curatorial committees* sur les huit sites de l'APT (New York, Los Angeles, Londres, Berlin, Mexico, Dubaï, Pékin, Mumbaï), sont recrutés au niveau mondial parmi les responsables d'institutions publiques ou privées, les critiques et commissaires d'expositions indépendants. Ils sélectionnent les artistes candidats ou les démarchent. Une fois retenus, ces artistes en milieu de carrière ou émergeants doivent verser comme capital à ce fonds de pension vingt œuvres en vingt ans (soit une par an). La collection ainsi rassemblée est ensuite valorisée pour que chaque œuvre soit vendue à la cote la plus élevée, 40 % de la vente revenant à l'auteur, 32 % étant répartis entre les membres de l'APT auquel appartient l'artiste (New York, Dubaï ou autre) et 28 % attribués aux frais de fonctionnement de l'APT. Un comité de vente, présenté comme indépendant mais qui, dans les faits, n'est pas encore constitué [en 2010], maximise la valeur financière des œuvres, tandis que les membres des *curatorial committees* montent des expositions conçues exclusivement à partir de la collection de l'APT. Ce fut le cas, en 2008, d'une sélection de vidéos réunies au Today Art Museum à Pékin par Dan Cameron, ancien directeur du New Museum à New York et critique pour *Artforum*, *Parkett*, *Frieze* et *Flash Art*. Le tout est chapeauté par une *Chief executive officer* (Pamela Auchincloss, ancienne marchande, spécialiste de management artistique et curatrice), un *Board of Directors* qui regroupe des banquiers, des experts en finances et business, et soutenu

par les conseils avisés d'artistes (Rirkrit Tiravanija, John Baldessari, Kiki Smith, Cai Guo-Qiang), de *curators* (Hans Ulrich Obrist, Ramiro Martinez), d'un critique (Bruce W. Ferguson), de spécialistes en marketing et en finance (Jerry Wind, Raymond Mc Guire) et d'institutionnels (Elena Foster, Vishakha N. Desai), tous réunis dans l'*Advisory Board*. En tout, selon le site du fonds de pension, 1338 artistes participent aujourd'hui à ce réseau mondial et bénéficient du travail de 107 curateurs [à la date de 2010].

*Publié sur Facebook le 11 octobre 2010, accessible en ligne :
<https://www.facebook.com/notes/tristan-tr%C3%A9gomeau/in-art-we-trust-suite-un-art-critique-dart/482790540015/>*



88

Parler d'art en plein
tournant mécénal

Nathalie Quintane

Admettons qu'il s'agisse, à l'ancienne, d'un échange de services : les médias ont besoin des « entrepreneurs » pour vivre (publicité), cependant que les « entrepreneurs » ont besoin des médias pour communiquer. Communiquer quoi, d'ailleurs ? Que leur entreprise est une entreprise puissante, par exemple. Mais aussi – tel est le rôle traditionnel du mécénat – que leur entreprise est une entreprise *bonne* – avec toute l'ambiguïté logée dans le mot *valeur*. De braves entreprises mais puissantes, en somme – ou : bonnes puisque puissantes. Sans doute n'a-t-il jamais suffi aux patrons, comme on disait autrefois, d'avoir confirmation de leur puissance par l'obéissance de leurs subalternes ou l'achat en masse des produits par ces mêmes subalternes qui les fabriquaient : le patron a peut-être toujours voulu être aimé, ou, à défaut d'être aimé, qu'on lui dise merci. Si

l'accélération générale a fait sauter le paternalisme, des mercis massifs ne sont pas une contribution négligeable aux divers signaux adressés aux actionnaires, ces êtres qui, par excellence, *mesurent* leur adhésion. De qui attend-on les remerciements ? Qui doit dire merci ? Le personnel politique, bien sûr, en premier lieu. Et puis, au fond, tout le monde – car nous sommes en démocratie. Et puisque tout le monde ne peut pas directement dire merci (la démocratie est représentative), il y faudra un *relais* ; un relais qui dise merci pour tout le monde.

Un pot commun de langage

En plein tournant mécénal (qui est ce que nous vivons en France), la mutation communicationnelle est en cours et elle n'est pas discrète – d'autant plus agressive et « décomplexée » que ses bénévolets tacticiens savent leurs patrons directement impliqués dans des évitements fiscaux (restons polis) et engagés dans une guerre à mort (dont témoigne le lexique invariablement militaire¹ des banquiers ou les « War Rooms » d'entreprise,

1. Ainsi de cette réponse de Jean Schaffner, avocat et responsable du département fiscalité chez Allen & Overy Luxembourg, expliquant les finalités et avantages de la « fondation privée patrimoniale », nouvelle entité juridique qui permet à des contribuables européens de contourner l'échange automatique d'informations fiscales : « Principale raison [pour laquelle le Luxembourg, après la Belgique et les Pays-Bas, se dote d'une telle fondation] : établir un *arsenal complet* en matière de gestion patrimoniale au service du *private banking*. La fondation patrimoniale vient s'ajouter aux SPF (sociétés de gestion de patrimoine familial), aux FIS (fonds d'investissement spécialisés) ou encore aux

lieux d'analyse permettant de construire une stratégie). Il leur faut donc *ambiancer* une société parfois récalcitrante (« Ces gens ne savent décidément plus quoi faire de leur pognon »). Les communicants adoptent pour le moment ce qu'on pourrait appeler une technique mixte, qui consiste à la fois à poursuivre la diffusion du vocabulaire *corporate* (« innovation », « talents », « vocation », etc.) et à convoquer le passé (Ferdinand III de Médicis ou le cardinal de Mazarin), reconduisant apparemment d'anciennes limites ou définitions de l'art (cf. le retour de la « beauté ») alors qu'en réalité, ces mêmes limites ou définitions ont totalement explosé sous les coups de bûtoir et les passages en force répétés du néolibéralisme (le produit de luxe vendu comme objet d'art; l'objet d'art assimilé à un produit de luxe). Or donc, la mutation ne doit pas seulement être acceptable : elle doit être désirable. Qui va porter cette bonne nouvelle ? Existe de fait une sorte de pot commun de langage où communicants, politiques et journalistes piochent pour rédiger discours et articles. C'est qu'ils sont, en quelque sorte, eux-mêmes *versés* au pot commun : comme le rappelait récemment Denis Lafay² : « plus rien, pas même le marché de l'art, n'échappe aux investissements collusifs et

Sicar (sociétés d'investissement en capital à risque) et aux sociétés de titrisation. »

2. Voir <http://acteursdeleconomie.latribune.fr/debats/opinion/2014-10-09/fondation-louis-vuitton-la-marchandisation-de-l-art-a-son-paroxysme.html>.

inextricablement imbriqués – dans les médias, la politique, la justice, les loisirs [...] – grâce auxquels les “très riches” non seulement accroissent leur patrimoine, l’étendue de leur puissance et l’envergure de leur pouvoir, mais aussi maintiennent à une distance lointaine tout contestataire ».

L’arrivée du *social bizness* (la philanthropie stratégique américaine), traduite « entrepreneurat social », sur nos terres, est en train de modeler profondément nos façons de voir et nos formes de vie, chacun devenant l’un pour l’autre, qu’il s’est choisi, *son philanthrope*. Le mécénat culturel et son acclimatation par les médias s’inscrit dans cette stratégie globale où il effectue la tâche non négligeable de réviser le langage et de naturaliser, ce faisant, une position d’autorité.

Soit tel discours de François Hollande, à l’inauguration de la fondation LVMH³ : « vocation, celle de l’excellence [...] donner une âme à votre entreprise [...] renouer avec une tradition [...] un cadeau que vous nous faites d’aimer la France [...] découvrir avec émotion, puisque vous y aviez pleuré [...] 700 000 visiteurs [...] bientôt il y en aura des millions, c’est dire si vous êtes l’avant-garde [...] c’est ce qu’on appelle le talent [...] son succès [...] celui de la France tout entière [...] ». Ou tel déboulement d’Aurélie Filippetti, alors fraîchement ministre, aux assises

3. L’intégralité du discours est disponible ici : <http://www.elysee.fr/videos/discours-lors-de-l-039-inauguration-de-la-fondation-louis-vuitton>.

du mécénat organisées par l'Admical et Sparknews⁴, à la dramaturgie si pauvre qu'elle, la ministre, y paraît d'abord un détail ou anamorphose qui vous contraindrait à tourner le tableau dans tous les sens sans jamais trouver ce que c'est, ou bien quelque chose de moins nommable – comme « un accident de pintade sur un fond de veau déserté par l'être⁵ ». La voilà, bafouillante et perturbée sur une estrade *corporate*, devant un public *corporate*, hésitant entre les deux plateaux du slogan, plutôt *Have an impact?* ou bien *Share solutions?* *Share solutions?* *Have an impact?* *Have an impact and/or share solutions?* Qui a la solution (prononcée *solouchone*) pour que fuite de la bouche de Filipetti ce qui inonde déjà naturellement celles des autres, *Have an impact*, *Share solutions*, et la copule cadenassant désormais mécénat & médias – ce qu'un journaliste éjoui énonce « journalisme de compréhension »? Comment faire pour que tous les journalistes soient *compréhensifs*? En l'occurrence, ici, pour que les critiques d'art deviennent « journalistes compréhensifs d'art »?

Vers un journalisme de compréhension en art

C'est une toute petite part, comme une cacahuète abandonnée en fond de coupelle d'un vernissage municipal :

4. Voir <https://www.youtube.com/watch?v=rta66hYbCHk>.

5. L'expression est d'Antoine Hummel.

13 %. En France, le privé mécène à la marge la culture, associée au patrimoine, et « investit » massivement dans le social (38 %), la recherche, l'éducation et le sport (respectivement 12 % et 10 %), la santé (16 %), la solidarité internationale (8 %) : bref, les *bonnes œuvres*. C'est que l'œuvre de l'art n'est pas *a priori* bonne, ou qu'on perçoit plus difficilement sa bonnasserie (d'où l'importance de l'associer au patrimoine, dont la bonté ne fait aucun doute, car elle est imposante et adressée à tous). Ce qui doit transformer la cacahuète en sacs Benenuts, c'est le média, car le média de compréhension est la fée Clochette qui ensemence l'image de millions de paillettes et transmet le changement de vocabulaire.

Par une forme de loi de compensation, dans le journalisme de compréhension, plus on parle intensément, moins le vocabulaire vous appartient. Sa tâche principale est la mise en circulation de mèmes lexicaux, tel le mot « cadeau », indéfiniment repris dans les reportages et papiers consacrés à l'inauguration puis aux expositions de la fondation Vuitton – comme s'il avait fallu le désolidariser de son associé objectif, l'adjectif « fiscal ». Sélectionné en amont par Jean-Paul Claverie, conseiller spécial de Bernard Arnault (« C'est un cadeau à Paris et à la France »), re-localisé sur France-Culture en « C'est un cadeau aux Parisiens », décliné pour *le Figaro* en « cadeau à la France et aux Français », pour le *JDD* en « C'est un cadeau de Bernard Arnault aux Parisiens », métonymisé en « écrin géant de Bernard Arnault » pour *Libération*,

etc., la répétition du mot « cadeau » offre la preuve que la fonction essentielle attribuée aux médias par le privé – servir de *relais* – a été pleinement endossée, sans cynisme, puisque, comme l'explique Hannah Arendt, « la tromperie de soi-même est devenue un outil indispensable dans l'entreprise de la fabrication d'images⁶ », et que, par conséquent, ces journalistes doivent d'abord croire ce qu'ils racontent pour pouvoir le raconter.

Il s'agit d'un dispositif narcissique primitif qui marche du feu de Dieu : chacun sert de miroir à l'autre dans un rôle conçu comme commun par l'un des deux partenaires : « révéler les talents ». L'affaire est si bien combinée qu'évidemment, les mécènes deviennent journalistes *via* leurs consultants et que les journalistes mècient à leur tour, comme l'explique l'un d'entre eux⁷ qui, désireux d'enfin « s'impliquer » au lieu de « critiquer », monte un fonds de dotation en interne pour l'Afrique, abondé par Canal +, trouve du blé, part sur le « terrain », cherche des « acteurs », et filme ça pendant cinq ans. Le journaliste est hanté comme tout un chacun par le pognon qui disparaît, l'argent étant devenu superliquide (la disparition incessante d'énormes masses monétaires on ne sait où est l'une des signatures les plus mystérieuses de l'époque). Ce journaliste veut savoir où va son pognon. Comme le contribuable souhaiterait

6. Arendt Hannah, « Vérité et politique », *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p.323-325.

7. Voir <https://www.youtube.com/watch?v=BUJbrejYEKA>.

porter lui-même son impôt à l'hôpital qui le soigne ou à l'école qui s'occupe de son gamin, le journaliste de compréhension veut un « circuit court » : je réunis moi-même l'argent et je porte moi-même le gros chèque aux petits Africains que je filme. Il pense qu'on parle trop et qu'on ne fait rien, qu'il faut arrêter, dit un autre, « d'être dans l'observation » et « changer le monde » (ce qui permet au passage et sans paradoxe de faire l'économie d'une véritable attention au monde). Nous sommes dans une ambition commune et totalisante, où chaque homme est potentiellement mécène (« Un homme = un mécène » s'affiche à l'écran juste au-dessus des journalistes et des médiateurs Sparknews, avant la phrase « les médias collaborent et révèlent un talent caché »), ce dont nous ne devons nous moquer qu'après avoir songé que les philosophes aimeraient que chaque homme soit philosophe, les économistes que chacun soit économiste, et les poètes que la poésie soit faite par tous. Cela donne un monde (le nôtre) revu au cas par cas et dans le détail : « grâce au mécène, cette cheminée va revivre » serait la proposition emblématique d'une *Weltanschauung* où chacun choisit le détail à restaurer ou à révéler – tel petit patron sa cheminée, telle institutrice son performeur. À terme, chaque détail du monde doit être « couvert » par son mécène. À terme, c'est-à-dire le plus vite possible, car l'urgence est la modalité temporelle⁸ du

8. Lire à ce propos Hartmut Rosa, *Aliénation et Accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, 2014.

néolibéralisme, celle qui permet d'exclure les supposés « retardataires ». En France, dans la culture, ce serait une course de vitesse : au fur et à mesure que font défaut les aides publiques – et elles tombent en dominos, le défaut de l'une entraînant l'autre, puisqu'il faut la première pour obtenir la seconde, ou en obtenir une autre qui vienne du privé –, le mécénat est censé débouler pour compenser les pertes (du moins est-ce ainsi qu'on l'imagine). Bien entendu, le mécène arrive toujours un peu trop tard. L'essentiel s'est écroulé, et ce qui reste, aux abois, se précipite aux portes colossales des fondations, fonds de dotation etc., avant que ces portes ne se ferment définitivement et ne vous laissent, à jamais abandonné, à l'entrée. Le tout petit 3 % (passé à 6 % en 2016) consacré à l'environnement par le mécénat en France en 2014 devrait être pris en considération, moins parce que, voué à une croissance exponentielle, il viendrait « soigner », traiter ou corriger le désastre écologique causé un peu partout par les entreprises-mécènes elles-mêmes, que parce qu'il dit nommément l'inconscient totalisant de l'opération : d'abord les détails du monde, puis le tout autour de ces détails ; soit le monde.

« Je me contrefous des questions d'argent quand il m'est possible de voir dialoguer des Mondrian et des Malevitch.»

Revenons donc au mot « cadeau », retenu par une fondation dont l'entrée coûte respectivement 14 euros (tarif

plein) et 10 euros (tarif réduit), et qui loue le transport et l'assurance d'œuvres dont on peut considérer qu'elles appartiennent au « patrimoine commun de l'humanité ». Pourquoi *Le Cri*, de Munch, par exemple, exposé dans un musée, est-il une toile célèbre vue par un *public*, et, dans une fondation privée, « un cadeau offert aux Parisiens » ? Si l'on peut passer ainsi d'un « bien » dont tous ont, d'une certaine manière, légalement l'usufruit (soit la contemplation d'œuvres d'art possédées par d'autres), à un « cadeau » exhibant la générosité de celui qui le fait, c'est non seulement que « Bernard-Arnault » ne considère pas que les Biens ont une destination universelle, mais encore que le surnuméraire n'est pas le moyen de faire des transactions qu'est l'argent dans sa fonction commune : son surnuméraire, il le voit comme un bien inaliénable, une propriété – et c'est pourquoi, lorsqu'il s'en dessaisit, il ne peut l'envisager que comme un cadeau.

Avoir choisi, même métaphoriquement, « cadeau » au lieu de « don » (en fiscalité, le mécénat est considéré comme un don) n'est évidemment pas sans effet politique majeur. Comme l'a montré Marcel Mauss, le don est obligatoirement suivi d'un contre-don, et c'est la triple articulation « donner-recevoir-rendre » qui fait qu'une société « prend » et tient. Or, le contre-don est inenvisageable pour le spectateur-payeur qui visite la fondation Vuitton et ses chefs-d'œuvre – comment pourrait-il offrir quelque chose à la hauteur d'« icônes hors

norme » dont on ne cesse de lui répéter que leur valeur est inestimable et que c'est par une faveur inédite, un acte de bonté sans équivalent, qu'il a la possibilité provisoire d'y avoir accès – quel sens donner au prix du billet, par exemple ? Il est condamné à recevoir sans jamais être en mesure de « rendre » quelque chose *qui ne lui est pas dû* (contrairement aux expositions publiques, financées par ses impôts), dans une société si inégalitaire que les mécènes sont les seuls à pouvoir faire ce type de cadeaux – cadeaux qui s'apparenteraient d'ailleurs plutôt à l'au-mône, « le type même du don sans retour, humiliant pour les pauvres puisqu'ils ne peuvent pas le rendre⁹ ». Mais les pauvres naturellement ne visitent pas la fondation Vuitton, seulement une population segmentée et siglée (les « Parisiens », les « Français »), en charge de confirmer, par le nombre, le caractère extra-ordinaire de l'offre et de valider le prestige et la renommée du commerçant de luxe. Aussi bien les « contreparties » ayant motivé de tels versements sont-elles l'avantage fiscal et la création d'un « socle identitaire » (Claverie) chargé de valoriser l'entreprise (soit, pour les entreprises de luxe, faire du sac à main une œuvre d'art et, symétriquement, changer les œuvres et les artistes en « produits », des mots tels que « culte » ou « icône », indifféremment attribués aux uns et aux autres, homogénéisant le tout

9. Florence Weber, introduction à Marcel Mauss, *Essai sur le don, Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Puf, 2007.

en voilant le processus de production ; ou comment et *pourquoi* ces sacs et ces œuvres sont produits).

C'est dans ce cadre et en tenant compte de ces enjeux que doit se comprendre la mobilisation par les journalistes compréhensifs d'art (ex-critiques) d'un vocabulaire « subjectif » qui parle moins des œuvres que de la « rencontre » avec elles – une « expérience de l'art » réduite à des « ressentis » et rapidement contrainte, une fois le tour du champ lexical de l'émotion effectué, à *renchérir* en en appelant au corps dans ce qu'il a de plus... corporel (les « tripes », la « tronche », « vous vous prenez un pain, vous vous prenez une claque¹⁰ ») pour justifier finalement ces excès et des tournures convoquant systématiquement l'intensité (« écriture totalement subjective », « hommage extraordinairement émouvant », « énorme choc », « un parcours si clair que », une exposition « impossible », une « folie », etc.) par le caractère exceptionnel de la fondation elle-même (« la force de frappe de cette nouvelle institution », « c'est un tour de force qui a quelque chose d'irréel ») et du personnel qu'elle est en mesure de se payer (« *l'aura* extraordinaire de la commissaire de l'exposition Suzanne Pagé » – on notera que le mot a glissé de l'œuvre d'art au curateur –, « la richesse d'un catalogue » aux textes écrits par de fameux noms du monde de l'art). On s'en doute, ce

^{10.} Citations issues de l'émission disponible en ligne : <http://www.franceculture.fr/emission-la-dispute-arts-plastiques-les-cles-d-une-passion-a-la-fondation-louis-vuitton-et-harry-gru>.

renchérissement aboutit à la conclusion que les véritables experts de l'art sont à présent dans les fondations, dans le privé, et que ce sont ces fondations qui « tirent les projets vers le haut », par opposition à un « nivellation » ou à un art de concession « subventionné » qui serait l'apanage du public. Comme on a pu le lire récemment dans des revues spécialisées¹¹, ce n'est pas nouveau – voire, cela a toujours été ainsi –, et de relire l'impressionnisme, « mouvement privé », comme un moment de bascule du marché de l'art qui, désormais, « ne passe plus par l'État ». État stupide et passéiste d'un côté (les salons officiels montraient Bouguereau ! « Si les institutions publiques avaient réagi différemment, leurs cimaises aujourd'hui seraient deux fois plus fournies ! »)... *vertus* privées de l'autre. C'est là que le révisionnisme historique et le ravalement de façade du présent vont s'avérer délicats, pense-t-on. Eh bien non, puisque se multiplient comme des petits pains¹² les « portraits » de collectionneurs « vrais amateurs » et non « propriétaires de hasard », invariablement touchés par le miracle de l'art (Laurent Dumas, président du fonds de dotation Emerige, littéralement terrassé par un Bram Van Velde), qui ne mettent en avant « que le plaisir et l'intérêt procurés par le travail de l'artiste », n'ont « jamais acquis

11. Voir *Connaissance des Arts*, n° 724, mars 2014 et *L'Œil*, n° 669, juin 2014.

12. *Connaissance des Arts* n° 722, janvier 2014 et n° 730, octobre 2014, par exemple.

un tableau pour son potentiel économique », vivent « au quotidien » avec les œuvres (*i.e.* ne les rangent pas dans un placard¹³ en attendant que leur cote monte) et rêvent naturellement de partager cette passion « avec le grand public ». Une partie de la presse spécialisée, celle qu'on trouve le plus facilement en kiosque ou dans les médiathèques, s'est donc mise à constituer le privé en modèle de vertu, à raconter sa légende. Quant au pognon monstrueux qui circule et disparaît lors de ces parties de bonneteau fiscal, il est moins évoqué que dénié (« Moi je vais évacuer tout de suite les questions d'argent parce que je m'en fous [...] là aussi j'insiste je me contrefous des questions d'argent quand il m'est possible de voir dialoguer des Mondrian et des Malevitch », entend-on sur France Culture).

On pourrait croire que le retour et l'omniprésence de certaines notions (l'émotion, la subjectivité) renvoient à une vision « romantique » de l'art, aux prémisses de la modernité ressorties du magasin aux accessoires pour l'occasion – ou tout simplement au sens commun ; somme toute, c'est à peu près comme ça qu'on parle quand on sort d'un film : « ça m'a touché », « c'était super ! » etc. En réalité, ces mots sont moins repris directement d'une version antérieure, « dix-neuviémiste », de l'esthétique, que réinjectés dans le circuit de l'art et dans sa langue après être passés par celui du commerce de

^{13.} Ou dans l'un de ces ports francs pour œuvres d'art...

luxe. Comme le résume Jennifer Flay¹⁴ dans une formule « démocratique » : « Tous les domaines de création sont de l'art. » Et le commerce de luxe de développer en autonomie une vision *ad hoc* de l'art contemporain qui n'y va pas avec le dos de la cuillère : « L'art et le luxe sont deux notions différentes qui allient esthétisme et excellence » (soit le retour du Beau dans sa dimension littéralement cosmétique¹⁵) ; « Il y a de grandes ressemblances entre un produit de luxe et un *produit* d'art, dans les deux cas il y a de la subjectivité et l'utilisation de moyens exceptionnels » (tant pis pour Robert Filliou, Fluxus, Duchamp, *l'arte povera* ou conceptuel, etc.) ; « L'art appliqué a besoin de l'art pour exister, en revanche l'art n'a pas besoin de l'art appliqué » (distinction que n'importe quel étudiant de première année aux Beaux-Arts serait en mesure de discuter). Mais comme « les relations entre l'art et le luxe sont vouées à être exponentielles », c'est sans doute Fabrice Bousteau¹⁶ qui offre la meilleure synthèse : « Cette relation entre l'art et la mode, c'est une véritable *pulvérisation*. »

14. Galeriste devenue en 2003 directrice artistique de la FIAC (Foire internationale d'art contemporain de Paris).

15. « Pour les maisons de luxe, la culture est le premier domaine choisi pour le mécénat, car elle véhicule des valeurs communes comme la beauté, l'excellence, la rareté... » (Charlotte Dekoker, directrice de communication d'Admical).

16. Directeur de la rédaction de *Beaux-arts Magazine*, ancien élève d'HEC et de l'Institut supérieur du management culturel.

Vomir de la propriété

Cependant, la surexcitation lexicale qui semble être l'un des traits majeurs du journalisme de compréhension d'art n'est là ni seulement pour vendre un produit, quel qu'il soit (elle est certes analogue à la surexcitation publicitaire mais ne s'y réduit pas), ni pour pulvériser des limites, ni même uniquement pour que l'entreprise préempte la valeur de l'art, ou en soit contaminée.

Toujours à propos des « Clés d'une passion » (mais cela pourrait être n'importe quelle publi-exposition d'icônes), l'ensemble des *relais* s'entend à dire que toutes les œuvres présentées ont en commun d'avoir « cassé les règles » au moment de leur création. Exposées dans un « écrin qui casse lui-même les codes de l'architecture », elles ont un tel « pouvoir d'ébranlement » qu'elles en deviennent des objets sorciers capables d'imposer leur volonté (« Lors de l'accrochage, ce sont elles qui disent oui ou qui disent non, elles veulent ou elles ne veulent pas », explique Suzanne Pagé, pourtant titulaire de nombreux diplômes). Et tout est (presque) là : on ne parle plus de subversion en art – le mot a été trop moqué, trop associé à son paronyme (subvention) –, on ne parle plus de subversion mais de « dérogation » : « C'est parce qu'ils ont dérogé que ces artistes se sont imposés », continue d'expliquer Suzanne Pagé, le mot étant à entendre dans un sens spécifique : seuls les privilégiés *dérogent au droit commun*. Les œuvres « hors norme » de ces artistes forcément « hors norme » eux

aussi ne sont pas montrées au public pour qu'il s'inspire, par exemple, de leurs dérogations à la norme ou au conformisme, mais pour garantir « la charge émotionnelle et [forcer] toujours la sidération¹⁷ ». Un public en état de sidération, c'est le rêve ultime du commissaire d'art et de son journaliste compréhensif. D'eux seuls ? Le vieux manteau du rêve d'une communication directe art-public (« Nul besoin de connaître le contexte de création [du *Cri* de Munch] pour percevoir le désespoir qui le hante », lit-on dans *L'Express*) est toujours doublé d'un intérieur trempé à l'acier d'une tyrannie possible – en tout cas, d'une mise sous tutelle d'un public béat. L'important, ce n'est pas tant que ces artistes aient « dérogé », mais qu'ils l'aient fait pour (s')imposer, telles ces figures « hors norme » et nouvelles légendes du *bizness* (Bill Gates, Zuckerberg, etc.). Ici, l'arbitraire de l'œuvre, qui dit oui, qui dit non, qui doit être sidérante mais on ne sait pas très bien pourquoi, vaut moins pour l'arbitraire d'un artiste qui dirait lui aussi oui ou non sans savoir très bien pourquoi et cassant tout autour de lui comme un enfant gâté, que pour l'autorité absolue du mécène qui nous fait ce cadeau et qui un beau jour, pour un oui pour un non, a choisi de « vomir de la propriété » tels ces chefs en plein potlach décrits par Mauss. Est-on sûr que « chez nous la richesse ne soit pas avant

17. Voir http://www.lexpress.fr/culture/art/comment-la-peinture-devient-culte_1676292.html.

tout le moyen de commander aux hommes? », écrit-il dans sa conclusion à l'*Essai sur le don*.

Dans ce qui paraît un empire symbolique en voie de formation, de quoi pourraient bien avoir peur les *relais* – politiques, journalistes, acteurs du monde de l'art ou « privés »? « L'indifférence », répond Suzanne Pagé, à la question clé posée par *Le Figaro*¹⁸ : « Quel serait le cauchemar? » Le cauchemar, ce n'est pas la censure de plus en plus systématique d'œuvres contemporaines qui ne cherchent pas spécialement à « ébranler » et encore moins à « sidérer » le public¹⁹; le cauchemar, ce n'est pas d'avoir à verser 10 ou 14 euros par tête à une boîte dont le chiffre d'affaires a progressé de 6 %, à 30,6 milliards d'euros en 2014 et 37,6 milliards en 2016.

L'indifférence, donc.

Dans, et surtout autour du « vaisseau » de la fondation, dont la transparence est censée faire contrepoids à l'opacité fiscale et législative (le projet a bénéficié d'un cavalier législatif²⁰) qui l'a produit, les « Français » sont donc invités à se balader au moins surpris, sinon

18. Voir <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/10/21/03015-20141021ARTFIG00026-suzanne-page-le-public-doit-vivre-une-experience-emotionnelle.php>.

19. Au-delà des cas les plus emblématiques (MacCarthy ou Anish Kapoor) et pour plus d'informations, on pourra se reporter au travail de l'Observatoire de la liberté de création, placé sous l'égide de la Ligue des droits de l'homme. Voir <http://www.ldh-france.org/sujet/observatoire-de-la-liberte-de-creation>.

20. Article de loi qui introduit des dispositions qui n'ont rien à voir avec le sujet traité par le projet de loi.

« sidérés ». C'est l'objet architectural, construit et conçu avant tout comme objet politique de pure représentation d'une puissance (en l'occurrence, celle de l'argent), qui doit d'abord être sidérant – au demeurant, les très-riches de ce monde ne cessent de se faire architecturalement concurrence par la mise en œuvre de bâtiments de plus en plus invraisemblables (le vaisseau de *Star Trek* a récemment servi de modèle au bâtiment d'une entreprise chinoise).

Soit un mode de gouvernement qui consisterait à perpétuellement *chambouler son peuple*. Car la distraction ne semble plus suffire à masquer l'état du monde ni à différer le moment de s'en préoccuper. Aussi, tandis que le privé électrise, on gouverne dans l'urgence, s'attachant à signifier, *via* le relais médiatique, qu'il n'y a plus de retrait, de réflexion, ni simplement de repos possibles. Peut-être qu'un peuple absentéiste est le pire peuple possible. Non abonné. Non indigné. Indifférent moralement et abstentionniste électoralement. *A priori*, ce sont les pauvres qui ne votent pas, et comme le public cible du mécénat culturel et de la classe politique appartient plutôt aux classes moyennes, il n'y a aucune raison pour que ce public fasse défaut. Mais que se passerait-il si les classes moyennes en venaient, elles aussi, à *s'abstenir*? Voire à refuser purement et simplement la représentation? Sans doute est-ce ce cauchemar des classes dirigeantes qu'exprime la réponse de Suzanne Pagé.

Annexe :**Les nouveaux barbiers : Manifesta/Marseille,
une biennale d'art contemporain.**

Marseille accessible, Marseille authentique, Marseille collective, Marseille verte et propre, Marseille inclusive et Marseille innovante, dit la com. On ne peut pas faire plus *ad hoc* que ces « six grandes thématiques », dégagées en vue de susciter chez les Marseillais des expériences de *formes alternatives de participation civique*, de transformer la ville en un *nouveau laboratoire de société civique*, participative, inclusive, traitant prioritairement *les thèmes de la migration et du changement climatique*, etc. [...] Jean-Claude Gaudin, ex-maire de Marseille, avait parfaitement compris ce qu'il pouvait tirer des « grandes manifestations culturelles »; soit la leçon de Lille 2004. Et d'enchaîner : Marseille, capitale européenne de la culture 2013, Marseille Provence 2018 « Quel amour! », Marseille Provence Gastronomie 2019, Manifesta 2020... Ça marche pas la première fois? C'est pas grave! Ça marche pas encore à la troisième? Garçon! Remettez-nous ça! Ça marche pas quoi? Abracadabra! La métamorphose de Marseille en une métropole *normale*... En Rotterdam ou Milan... Comme dans cette vieille pub, celle des rasoirs Gillette : la première lame coupe le poil, et la deuxième le recoupe avant qu'il ne se rétracte. Quel poil? Qu'est-ce qu'il faut raser, à Marseille? Noailles le sait. La Plaine le sait. Raser les quartiers pauvres. Raser les pauvres.

La biennale est un rasoir. Elle est invitée ou s'invite (la com n'est pas claire à ce sujet) *pour faire propre*. Ces manifestations monnayent aux villes où elles se plantent une promesse de consensus, de pérennité du *statu quo* : *Manifesta has proved its relevance and its consistency in showing new models of co-existence and diversity*²¹. De nouveaux modèles ? Il n'y a pas *des* modèles mais *un* modèle, celui de la métropole européenne intégrée. Il s'agit *en fin de compte de renforcer le rôle spécifique de Marseille dans l'archipel des villes européennes* [puisque] *Manifesta a vu le jour dans les années 90 en réponse aux changements politiques, économiques et sociaux qui ont suivi la fin de la guerre froide, dans un contexte d'intégration européenne*.

Mais ce qui semblait naturel après la chute du Mur ne va plus de soi *désormais*. Les habitants rétifs doivent comprendre, et le plus vite sera le mieux, ce qu'il convient de croire et de dire de leur ville et la manière dont il convient d'y vivre. Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal, un *board* décolonial débarqua à Marseille pensant qu'il y avait (tout) à faire, lâchant au passage quelques perles — Hedwig Fijen, fondatrice de *Manifesta*, parlant de « déconstructions » à propos de la rue d'Aubagne²²...

21. « *Manifesta a prouvé sa pertinence et sa cohérence en proposant de nouveaux modèles de coexistence et de diversité.* »

22. Huit personnes sont mortes en 2018 dans l'effondrement de leur immeuble, rue d'Aubagne. Un gendarme en charge des opérations « d'évacuation » avait utilisé ce même mot de « déconstruction » à Notre-Dame-des-Landes en 2018. Des spécialistes de Derrida avaient protesté.

Quel rôle peut tenir l'art dans cette grande affaire ? La réponse est claire : *Manifesta est passée d'une biennale monodisciplinaire d'expositions de création contemporaine à une véritable plateforme interdisciplinaire dans des domaines aussi variées que l'art, la culture contemporaine, le développement urbain, l'éducation et la médiation. Une biennale au-delà des sujets artistiques et culturels centrée également sur l'humain et ses problématiques écologiques.* Au-delà. C'est-à-dire qu'il n'y a désormais plus lieu d'« instrumentaliser » l'art ou d'en user comme d'une porte thématique : il suffit de passer par-dessus. L'art, ce n'est plus le sujet, et les artistes, on peut s'en passer. De toute façon, l'art ni les artistes ne sont (assez) efficaces. *Manifesta doit prouver son efficacité (la com dit laisser des traces, avoir un impact sur la ville investie), sinon comment justifier le pognon investi de part et d'autre ?* Déclarée organisation privée non commerciale, *Manifesta* crée pourtant en 2016, pour *Manifesta Zurich*, une fondation privée ; alors, quel fric ? De qui ? Et pour qui ?

*Extrait d'un texte paru sur le site
Switch (On paper) en décembre 2020*

9 Tokeniser pour mieux régner ? Sur différents usages des blockchains dans l'art

Aude Launay

Le monde de l'art est dysfonctionnel. L'opacité règne sur son marché, à l'intérieur de ses institutions, quant à la provenance des financements de ces mêmes institutions, et même quant à la question de savoir si ce qui se trouve sur son marché est bien de l'art. La censure ou, à tout le moins, l'ingérence dans la prise de décisions et dans le commissariat d'expositions est monnaie courante en cas de financements publics. En général, il faut environ deux ans pour organiser une exposition dans une institution de petite ou moyenne envergure, courir après des fonds complémentaires, rédiger des dossiers de demandes de subventions, bien souvent attribuées aux relations du jury, et, bien évidemment, faire face à l'un des principaux problèmes auxquels sont confrontés ceux qui forment le cœur du monde de l'art : l'incroyable déconsidération du travail des artistes, des critiques et

des curateurs, dont beaucoup doivent compter sur les aides sociales, avoir des jobs d'appoint pour seule source de revenus ou faire le choix d'un travail à plein temps si prenant que leur pratique en devient marginale. Le constat est général, mais la situation en France y contribue allègrement.

Il y a quelques années, il se disait que les blockchains allaient résoudre tous les problèmes, y compris ceux-là. En effet, dès 2014, on a vu apparaître des plateformes de vente ambitionnant de porter les valeurs de décentralisation de Bitcoin¹ sur le marché de l'art (Cointemporary²), des plateformes d'enregistrement d'œuvres destinées à faciliter leur authentification ainsi que le transfert de propriété (Ascribe³), des plateformes de certification de

1. Comme l'expliquait son créateur, sous le pseudonyme de Satoshi Nakamoto, dans un message posté sur une liste de diffusion en date du 8 novembre 2008 et annonçant la publication de son livre blanc : « *I've been working on a new electronic cash system that's fully peer-to-peer, with no trusted third party.* »

2. Cointemporary, fondée par les artistes Valentin Ruhry et Andy Boot et lancée le 28 mai 2014, exposait en ligne pour un temps limité (une dizaine de jours) des œuvres payables en bitcoins. Les artistes, par contre, pouvaient choisir de recevoir leur part soit en monnaies-fiat, soit en bitcoins, avec une incitation à choisir la monnaie décentralisée car, dans ce cas, la galerie leur reversait 70 % du prix de vente de leur œuvre, au lieu de 60 % en cas de versement en euros ou dollars états-uniens.

3. Conçue dès 2013 et lancée en janvier 2015 par la curatrice Masha McConaghay, Ascribe utilisait la blockchain de Bitcoin. La plateforme n'est plus active depuis 2017 car les avancées des technologies blockchains n'étaient pas encore suffisantes pour lui permettre de mener à bien son projet.

propriété mais aussi de licences artistiques et commerciales (Monegraph⁴) créées par des professionnel·le·s de l'art (artistes et curatrice). En avril 2015, le MAK de Vienne devint même le premier musée à acquérir, en bitcoins, auprès de Cointemporary, une œuvre certifiée sur la blockchain de Bitcoin via Ascribe : *Event Listeners* de Harm van den Dorpel⁵. En juin de la même année, l'artiste fonda la left gallery, qui produit et commercialise des éditions d'œuvres numériques téléchargeables et enregistrées sur une blockchain⁶, payables en cryptomonnaies mais aussi par PayPal ou carte de crédit.

4. Monegraph fut conçue par l'artiste et professeur Kevin McCoy et l'entrepreneur Anil Dash lors du hackathon « Seven on Seven » organisé par Rhizome au New Museum de New York en 2014. Son lancement eut lieu le 4 mai 2014 sur la blockchain Namecoin – premier fork de celle de Bitcoin –, dédiée à la création d'un système d'identification décentralisé. Si l'art en était l'exemple test, Monegraph permit l'authentification d'autres types d'images (photos de presse, images de produits, selfies...) lorsque sa plateforme fut relancée sur la blockchain de Bitcoin en septembre 2015, ce qui offrait une bien plus grande simplicité d'utilisation puisqu'il n'était plus nécessaire de posséder des namecoins pour l'utiliser. La simplicité de sa procédure aurait pu faire son succès – il s'agissait au départ de coupler l'identité d'un compte Twitter et l'url d'une image – malheureusement, ainsi que l'a récemment fait remarquer Kevin McCoy, « il n'y avait pas de marché » (@maccoyspace, Twitter, 25 mars 2020).

5. Le musée acquit vingt des cent exemplaires tokenisés d'*Event Listeners*, un économiseur d'écran en édition limitée mis en vente 0,12 BTC l'unité, soit 28 dollars de l'époque.

6. Harm van den Dorpel explique que la left gallery, qui collabore avec Ascribe, a perdu l'accès aux tokens qui étaient la preuve de l'enregistrement des œuvres sur la blockchain de Bitcoin lorsqu'Ascribe a cessé ses activités. Les tokens sont toujours inscrits sur l'immuable blockchain mais plus accessibles sans l'interface d'Ascribe.

Mais, très vite, ces projets se mirent à battre de l'aile : ils étaient un peu trop en avance sur la technologie elle-même⁷. Cependant, à leur suite apparurent des startups désireuses d'exploiter les protocoles de tokenisation des œuvres d'art dont ces artistes et curateurs avaient été les pionniers, mais, cette fois, au bénéfice du seul marché.

Les blockchains pour prendre le monde de l'art aux artistes

Si l'histoire avait bien commencé, avec ces projets centrés sur des améliorations plus que nécessaires, pensées par et pour les artistes – des projets bientôt rejoints par des startups de certification telles que Verisart, Codex Protocol, Artory ou Arteia⁸ avec des applications comme

En 2018, la left gallery a donc re-produit des tokens non fongibles pour les œuvres qui avaient été vendues, mais cette fois sur la blockchain d'Ethereum, ce qui donna lieu à une situation peu commune : des tokens identifiant des œuvres uniques sont désormais présents sur deux blockchains différentes. Voir Harm van den Dorpel, « Tokenizing Sustainability », *harm.work*, mars 2021.

7. Cependant, malgré certaines difficultés commerciales, la left gallery a poursuivi ses activités, et s'attèle au développement de sa propre blockchain (voir *ibid.*).

8. Il est vrai que la certification d'authenticité seule sur le marché de l'art contemporain n'est pas forcément une priorité, puisque cette portion du monde de l'art est relativement restreinte et que la plupart de ceux qui y gravitent se connaissent. Mais ce type de certification sur blockchain permet notamment l'enregistrement de chacun des mouvements dans la propriété d'une œuvre, produisant ainsi une traçabilité des reventes sur le second marché, qui devrait permettre d'entraver certaines des activités des maisons de vente les plus douteuses et les plus dommageables aux artistes.

la gestion de collections, la publication de catalogues raisonnés numériques –, la tokenisation des œuvres prit rapidement une tout autre signification.

Dans le cas de « simples » systèmes de certification sur blockchain, un token cryptographique unique est associé à une œuvre d'art, qu'elle soit physique ou numérique. Un token, c'est une représentation d'un objet ou d'une relation, que cette relation soit une relation de propriété, d'identité, un droit d'accès, d'usage ou de vote, pour reprendre les plus fréquentes. Tickets de bus, cartes de membres, billets de banque, permis de conduire, passeport, diplômes, certificats de naissance sont autant de tokens d'utilisation courante. Certains sont fongibles, c'est-à-dire échangeables contre un autre token de même nature (si je perds mon ticket de bus, j'en achète un autre ; si je prête cinq euros, peu m'importe qu'on me rende le même billet ou un autre), d'autres sont non fongibles, c'est-à-dire non échangeables (si je prête mon dessin de Picasso pour une exposition, j'attends qu'on me rende celui-ci et non qu'on m'en renvoie un autre à la place). De même, les tokens cryptographiques peuvent être fongibles (un bitcoin, un ether...) ou non fongibles (un CryptoPunk, un dessin de Beeple, des alliances animées⁹...). Les deux types ont leur importance dans le monde de l'art.

9. Si le tout premier mariage à être inscrit sur une blockchain (celle de Bitcoin) date de 2014 et que les premiers certificats de mariage légaux et « grand public » sur Ethereum datent de 2018 (le comté de

Si le concept de token cryptographique non fongible remonte à 1993¹⁰, son application a dû attendre que la technologie adéquate soit créée. L'idée d'associer des informations telles que des titres de propriété à des bitcoins (en les encodant sur la blockchain lors de transactions) fut ensuite formalisée en 2012 par un groupe de mathématiciens et de programmeurs sous le nom de Colored Coins. Les bitcoins ainsi « colorés » devinrent dès lors porteurs d'informations concernant potentiellement tout actif unique représentable numériquement¹¹. Cependant, une fois encore, la technologie n'était pas suffisamment avancée pour que l'idée, pourtant prometteuse, puisse être déployée pleinement. La blockchain de Bitcoin n'étant pas vraiment appropriée

Washoe, dans le Nevada, en a produit 950 rien que cette année-là), c'est le 14 mars 2021 que les premières alliances NFT ont été échangées. Peter Kacherginsky et Rebecca Rose ont en effet choisi d'ajouter à la cérémonie traditionnelle un échange d'alliances « virtuelles » : les anneaux animés, œuvre de l'artiste Carl Johan Hasselrot, sont l'écho visuel de deux tokens non fongibles liés par un *smart contract* écrit par le marié.

10. Hal Finney, développeur et cryptographe, contributeur notoire du protocole Bitcoin et notamment destinataire de la première transaction de sa cryptomonnaie, parlait, dès 1993, de « *cryptographic trading cards* » sur la messagerie de Compuserve (Crypto trading cards, Hal 74076.1041 at CompuServe.COM, 17 janvier 1993) avant que l'idée de sécuriser des titres de propriété par des bases de données répliquées ne soit développée par l'informaticien, juriste et cryptographe Nick Szabo en 1998. Mais il fallut attendre la création de la première blockchain, en 2009, pour l'expérimenter.

11. Voir Yoni Assia, Vitalik Buterin, Lior Hakim, Meni Rosenfeld et Roem Lev, « Colored Coins Whitepaper », Google Docs.

à ce type d'utilisations, l'un des initiateurs des Colored Coins en vint à concevoir une blockchain adaptée, entre autres choses, à la création d'actifs numériques dédiés à la représentation de produits financiers, de droits de propriété de biens physiques, d'actifs non fongibles, etc. : Ethereum¹². Ascribe, Monegraph, left gallery, mais aussi Codex Protocol, utilisent ce type d'actifs, le token non fongible, qui produit la signature cryptographique unique d'un document numérique représentant l'actif à authentifier – ici l'œuvre.

Alors cette traçabilité nouvelle de l'art sur le marché, que change-t-elle? Le monde de l'art est si avare de chiffres que l'on n'en connaît que certains, presque toujours les plus spectaculaires – volume global estimé, ventes records... Et, pour l'instant, puisque cette pratique d'enregistrement « transparent » des données est encore bien loin de se généraliser, d'autant que de multiples acteurs s'y attellent et, de plus, sur différentes blockchains, il est difficile d'en percevoir les effets. Mais lorsque l'on applique le concept de token fongible à une œuvre, il en est tout autrement.

En effet, de même qu'une œuvre, un token non fongible n'est, en soi, pas fractionnable¹³. Mais tokeniser

12. Vitalik Buterin, « Ethereum Whitepaper », ethereum.org, 2013. Et c'est sur la blockchain d'Ethereum que sont créés, à l'heure actuelle, la grande majorité des NFT liés à l'art.

13. Il sera par contre bientôt possible d'en fractionner la propriété, via une tokenisation qui viendra s'ajouter à celle du NFT en un processus similaire à celui du fractionnement des droits de propriété



Fig. 17 : Beeple, *SOME MOMA SHIT*, *Everydays series*, 17 février 2021.

une œuvre n'est pas forcément synonyme de lui accorder un NFT (le petit nom international des tokens non fongibles) : il est aussi possible d'en fractionner les droits de propriété et leur représentation numérique en autant de tokens que souhaité, tokens dont la valeur totale équivaut à celle de l'œuvre ; en résumé, il est possible de faire de l'art un actif liquide. Ou presque. Car si l'idée de propriété fractionnée est loin d'être nouvelle, la tokenisation en fluidifie la mise en œuvre.

L'art liquide

Mi-juin 2018, la presse et le monde du marché de l'art sont en émoi : la blockchain, comme on dit alors, rencontre l'histoire de l'art. Une startup de fintech vient en effet d'annoncer la première vente aux enchères d'art sur une blockchain – et pas de n'importe quel art, les *14 Small Electric Chairs, Reversal Series (1980)* de Warhol¹⁴. On est loin des expérimentations de Sarah Meyohas avec son *Bitchcoin* (2015) ou même de la *Forever Rose* de Kevin Abosch, vendue quelques mois plus tôt à dix collectionneurs pour un montant total d'un million de dollars ; cette fois, on entre à la fois dans l'histoire de l'art contemporain et dans la culture populaire, Warhol étant l'un des

des œuvres fondé sur la technologie blockchain, déjà opéré depuis quelques années par de nombreuses startups. Voir « What is Fractional », *Medium*, 17 mars 2021.

^{14.} « Fine Art Blockchain Auction (Beta Launch): Andy Warhol's 14 Small Electric Chairs, Reversal Series (1980) », *maecenas.co*, 14 juin 2018.

artistes les plus célèbres qui soient. Cette fois, cent investisseurs choisis parmi quelque huit cents candidats se sont vus attribuer des tokens représentant des parts dans la sérigraphie iconique, des parts à hauteur de 31,5 % (soit 1,7 million de dollars) de sa valeur estimée (5,6 millions de dollars). C'est que Maecenas n'offrait de toute manière que 49 % de l'œuvre à la vente afin que sa propriétaire en reste... propriétaire. Et c'est là l'une des subtilités de la proposition : l'investisseur n'investit pas réellement « dans » l'œuvre mais dans des fractions de sa représentation. Il peut néanmoins espérer un jour apercevoir l'œuvre en question au détour d'un prêt que sa propriétaire aura consenti à un musée ou sur rendez-vous dans le port franc suisse où elle est stockée.

Des détails et des suites de cet « exploit », telle que la grandiloquence du discours qui lui fut associé pouvait alors le laisser penser, l'on ne sait rien ou presque : d'une part, l'expérience a finalement été menée sur une blockchain privée¹⁵, et, de fait, la promesse de « transparence totale » de la plateforme de vente n'a pas été

^{15.} « Maecenas Launches New Tokenisation Vehicle », *maecenas.co*, 9 mai 2019. Une blockchain privée, comme son nom l'indique, est une blockchain dont les contenus ne sont pas accessibles au public, ce qui en fait plus une base de données sécurisée par des moyens cryptographiques qu'autre chose. Il est à noter que, dans plusieurs communiqués de presse antérieurs et postérieurs, Maecenas annonce néanmoins avoir utilisé la blockchain d'Ethereum (voir « First Ever Multi-Million-Dollar Artwork Tokenised and Sold on Blockchain », 5 septembre 2018 ; « Maecenas Platform Integrates with Binance Chain », 5 juillet 2019).

respectée ; d'autre part, l'entreprise n'a jamais publié aucun détail concernant la vente, hormis son chiffre total, et n'a plus communiqué officiellement depuis octobre 2019. De plus, bien que Maecenas ait annoncé la migration de ces tokens sur la blockchain publique d'Ethereum, il semblerait qu'ils n'aient pas été distribués, laissant à penser qu'ils ont tous été revendus entre-temps par les investisseurs ou qu'ils n'ont jamais été utilisés comme tels et que seuls ceux de la levée de fonds de la startup, les tokens ART, ont été utilisés pour la vente¹⁶.

Mais si Maecenas a fait figure de pionnière du procédé, elle a en réalité bien plus démocratisé l'idée de tokenisation que l'accès aux beaux-arts qu'elle revendiquait lors de son lancement. Son partenariat avec la galeriste Eleesa Dadiani, devenue courtière en biens d'ultraluxe pour baleines crypto (les portefeuilles massifs de cryptomonnaies), dans la « vente » du Warhol est trouble à bien des égards¹⁷.

16. Ainsi que Maecenas en annonce la possibilité, les tokens sont échangeables sur une place de marché privée si un investisseur souhaite se retirer avant que l'œuvre soit mise en vente (« FAQ », maecenas.co). La proposition de « récolter des dividendes lorsque les œuvres sont louées à des galeries ou à des musées » (« How Ownership Works on the Maecenas Blockchain Platform », *Medium*, 3 septembre 2018) démontre par ailleurs une profonde méconnaissance du milieu de l'art, car il n'est pas d'usage que des œuvres appartenant à des collections privées soient louées à des musées ou à des galeries pour exposition, elles sont généralement prêtées.

17. Eleesa Dadiani s'est fait connaître avec sa galerie londonienne Dadiani Fine Arts, première galerie d'art à accepter officiellement les paiements en cryptomonnaies, avant de lancer le Dadiani Syndicate,

Maecenas est loin d'être la seule entreprise à exploiter cette idée. Artopolie et Malevich se lancèrent la même année, rapidement suivies par Feral Horses, ArtSquare, Look Lateral, Fimart, et, plus récemment, par Acquicent, qui, elle, se spécialise dans la propriété fractionnée via des tokens non fongibles.

Tokens partout, transparence nulle part

La plateforme de ce genre qui semble le mieux se porter actuellement est Masterworks, fondée en 2017 par un entrepreneur qui est aussi un collectionneur établi : plus de cent quarante mille inscrits, une quarantaine d'œuvres acquises et une croissance amplifiée par la pandémie¹⁸. Certaines fractions des classes moyennes supérieures se trouvant avec plus de temps et d'argent car elles dépensent moins pour leurs transports et leurs sorties,

entreprise de courtage de pur-sang, superyachts, hypercars, montres rares et autres lingots d'or, pour crypto-riches (elle a plusieurs fois fait savoir dans la presse que certains lui auraient demandé d'acquérir pour eux 25 % des bitcoins en circulation). Les bureaux du Syndicate se trouvent dans un petit immeuble cossu de Mayfair, siège social de quelque 109 autres entreprises selon Google – 253 selon Endole – dont une de location de bureaux virtuels, une autre de location de jets privés, diverses sociétés d'investissement, de produits pétroliers et des holdings dont les noms ne sont que des suites d'initiales. Je me permets de renvoyer à l'étude que je fais du sujet dans « Ce que la tokenisation fait à l'art », RYBN.org (dir.), *The Great Offshore*, Paris, UV, 2021, p. 319-337.

18. « How to Bet on Art and Other Baubles », *The Economist*, 10 septembre 2020 ; voir aussi l'entretien d'Anthony Pompliano avec Scott Lynn, le fondateur de la plateforme, « NFTs and Iconic Art Sales at Masterworks », podcast *Pomp*, n° 521, YouTube.

et l'activité d'investissement se démocratisant grâce à des plateformes de ludification comme Robinhood, la propriété fractionnée trouve un nouvel essor : tant qu'à placer quelques milliers de dollars, autant que le produit en impose. Voitures de luxe et chefs-d'œuvre caracolent dans les portefeuilles de ces investisseurs, nouveaux pour la plupart, qui seront bientôt rejoints par des professionnels sur ce terrain.

Accessible après un entretien téléphonique avec l'un des représentants de Masterworks,

le portefeuille de la startup propose, comme son nom l'indique, un accès simplifié à des chefs-d'œuvre. Ouvert avec un Warhol et un Monet, il a récemment offert 37 % de retour sur investissement en un an sur un Banksy.

Le fonctionnement de Masterworks diffère quelque peu de celui des plateformes susmentionnées, en ce que l'entreprise crée pour chaque œuvre qu'elle compte acquérir une société à responsabilité limitée qu'elle enregistre au Delaware et dépose ensuite une offre d'actions dont elle utilise le produit pour acquérir l'œuvre en question. Le titre de propriété de l'œuvre est ensuite déposé au portefeuille d'une entité légale distincte, domiciliée aux îles Caïmans au bénéfice de la société à responsabilité limitée. Chaque investisseur détient ainsi non des parts de l'œuvre, mais des parts dans la société propriétaire de l'œuvre. Ladite société, n'ayant aucune autre activité que celle relative à la propriété, à l'entretien et à la vente éventuelle de l'œuvre, ne générera aucun revenu

imposable, hormis lorsqu'elle vendra l'œuvre avec bénéfice. Les conséquences fiscales de la participation des investisseurs à l'achat de l'œuvre incomberont à chacun d'entre eux en fonction de sa situation propre sans rejeter sur la société à responsabilité limitée¹⁹. Masterworks démocratise ainsi l'investissement sur le marché de l'art mais aussi certains de ses schémas d'optimisation fiscale²⁰.

Une fois encore, la promesse originelle de transparence ne semble pas avoir été tenue, puisqu'il n'est plus nulle part – ni dans les rapports de Masterworks, ni sur son site internet – question de blockchain, et encore moins de celle d'Ethereum, contrairement à ce qui avait été annoncé dès le lancement de la startup²¹.

Démocratisation : l'ultime excuse ?

Que l'art soit un véhicule de spéculation et de blanchiment n'est évidemment pas nouveau. La plupart des œuvres d'art contemporain atteignent rarement le public. Les œuvres d'artistes émergents sont exposées dans des espaces d'art indépendants qui rencontrent un

19. Voir les « FAQ » du site masterworks.io, ainsi que la fenêtre pop-up à l'ouverture du site, qui explique : « Nous utilisons une structure aux Caïmans qui permet la taxation de vos gains dans votre pays de résidence. »

20. Pour plus de détails, voir « Ce que la tokenisation fait à l'art », art. cité.

21. « Masterworks Launches First Blockchain Platform for Public to Invest in Iconic Works of Art », *PR Newswire*, 10 mai 2018.

public réduit; si les artistes ont le moindre succès, leurs œuvres sont exposées quelques fois dans des galeries et des foires fréquentées principalement par des professionnels et des collectionneurs jet-setters; et, si les œuvres sont vendues, elles finiront probablement hors d'atteinte dans une collection privée, ce qui signifie bien souvent dans un entrepôt de galerie en banlieue d'où elles ne sortiront jamais ou, pour les plus onéreuses, dans des caisses isothermes dans un port franc aux côtés de bouteilles de vin et de cigares millésimés. Malgré leurs changements de propriétaire, certaines ne seront jamais déballées, passant simplement d'un bilan d'actifs à un autre. Et c'est évidemment cette situation qu'amplifient toutes ces startups de tokenisation qui morcellent des méta-droits de propriété en des suites numériques échangeables comme n'importe quelle action de société.

Malevich²², cependant, propose la tokenisation d'œuvres exposées dont les certificats de propriété (non

22. Malevich a été lancée le 5 juillet 2019 par le trader Vitaly Redkin et Svetlana Marich, la curatrice et directrice déléguée à l'international de la maison de vente Phillips, selon un modèle un peu différent de celui des autres startups de tokenisation déjà mentionnées. Elle ne propose pas de propriété fractionnée mais l'achat de ce qu'elle dénomme « Artwork Token, un cryptocode unique attribué à chaque œuvre », pour ne pas dire un NFT – dont on ne saura rien de plus car, à part mentionner qu'elle s'appuie sur la technologie blockchain, la start-up ne donne pas le moindre détail technique, ce qui est plus qu'inquiétant. Le token est néanmoins échangeable contre l'œuvre si l'acquéreur le souhaite. Son autre originalité est de proposer d'investir dans des œuvres non encore produites afin de financer les expositions en institutions d'artistes vivants et de proposer en échange des prix

fractionnés) sont transférables sans qu'elles aient à quitter les cimaises auxquelles elles sont accrochées. Son but avoué est ainsi de faire évoluer le principe même d'acquisition en permettant un accès constant du public aux œuvres. L'art passerait ainsi d'une présence privée, dissimulée, protégée, opacifiée, à une présence publique, démocratique, pédagogique, institutionnellement validée. L'art redeviendrait un objet de contemplation, ou peut-être même le deviendrait-il enfin, puisque de ses applications propagandistes – de légitimation du pouvoir civil et religieux – à son acquisition du statut d'objet de spéculation et de blanchiment, l'a-t-il jamais été vraiment ? Tout en glissant d'un portefeuille à l'autre, l'œuvre resterait généreusement exposée sous l'œil profane du visiteur du dimanche, venu en famille admirer sa surface parfaitement éclairée par les spots du musée.

Cependant, il faudrait pour cela des institutions disposées à exposer ces mêmes œuvres. Se pose donc immédiatement un problème de faisabilité, étant donné la disproportion évidente entre le nombre d'œuvres sur le marché et les capacités de monstration des espaces d'exposition existants. Malevich n'oublie pas non plus l'argument *greenwashant*, en signalant les économies

attractifs sur ces œuvres aux collectionneurs-mécènes. Mais, hormis la possibilité de payer en bitcoins directement sur la plateforme, le procédé ne diffère pas réellement des arrangements déjà pratiqués dans le milieu de l'art *off-chain*.

substantielles de transport que permet l'immobilisation des œuvres.

Oscillant entre investissements refuges et bulles spéculatives, le marché de l'art fait figure de synecdoque de la financiarisation avec des actifs qui, bien souvent, permettent des transferts de fonds sans trace écrite. Brian O'Doherty, critique et auteur acclamé d'*Inside the White Cube*, fait remonter la genèse de l'art comme monnaie à la peinture sur toile : « la chose est suspendue ou en appui, une monnaie mobile et transférable²³ ». Les sociologues Arnaud Esquerre et Luc Boltanski expliquent quant à eux qu'« une chose, n'importe laquelle, se transforme en marchandise quand, dans une situation d'échange, un prix lui échoit²⁴ ». L'on pouvait donc penser que les blockchains, registres de transactions distribués et sécurisés, allaient mettre un peu d'ordre dans tout cela et graver enfin les échanges du marché de l'art dans le marbre digital. Pour l'instant, presque au contraire, l'art semble s'immobiliser tandis que son aura d'actif financier se meut de plus en plus rapidement, et la tokenisation facilite cette accélération. L'œuvre n'a plus à être « mobile et transférable », seule la circulation des tokens qui s'en font l'écho vague fait office de « situation d'échange ».

23. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube* (1976), San Francisco, The Lapis Press, 1986, p.25.

24. Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017, p.110.

Le parallèle entre ce que l'on peut considérer comme les premières cryptomonnaies – les monnaies de pierre des îles Yap de Micronésie dont la propriété est enregistrée communautairement dans la mémoire collective sans que les pierres, généralement très lourdes, aient à être déplacées – et l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité financiarisée, est assez frappant. D'autant que la valeur d'une œuvre n'est garantie par aucune institution centrale mais bien plutôt maintenue par une sorte de consensus distribué du monde de l'art. On est ici dans un monde de l'art qui n'est pas franchement celui des artistes. D'ailleurs, ce monde de l'art se préoccupe beaucoup d'artistes morts, c'est en quelque sorte plus simple.

Les blockchains pour rendre le monde de l'art aux artistes ?

Le monde des NFT est presque radicalement l'inverse de celui-ci. C'est justement la constante circulation des œuvres qu'ils identifient qui leur donne de la valeur. Si Monegraph reprenait déjà à son compte le contrat de Siegelaub, pionnier de l'instauration des droits de suite en arts visuels²⁵ aux États-Unis, les plateformes de

25. Seth Siegelaub, *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, rédigé en collaboration avec l'avocat Robert Projansky en 1971. Le contrat établissait l'attribution de 15 % du prix de revente de ses œuvres à l'artiste. En ce qui concerne le droit français, pionnier en la matière, voir l'article L.122-8 du code de la propriété intellectuelle (CPI).

*minting*²⁶ de NFT, notamment celles dédiées aux arts, ont poursuivi sur cette lancée²⁷, octroyant depuis 2020 généralement 10 % de droits de revente à ceux qui créent ces tokens non fongibles. Là encore, il est important de préciser qu'il s'agit bien de droits de revente liés au token lui-même, et non à l'œuvre, généralement numérique, dont le fichier reste donc en accès libre sur internet comme sur les disques durs de ceux qui décident de le copier. D'ailleurs, la plupart des contenus liés à des NFT ne sont pas hébergés sur une blockchain mais sur les serveurs privés d'entreprises centralisées. Seul le NFT, la signature cryptographique donc, est enregistré sur la blockchain. Seul le NFT est donc – et encore théoriquement – immuable²⁸. Il arrive que les fichiers disparaissent, laissant l'acquéreur du token seul avec son token ne renvoyant plus à rien.

Il est aussi important de préciser que l'œuvre dont on acquiert le NFT n'est pas forcément propriété de la personne qui en a créé le NFT. N'importe qui peut en effet *minter* un NFT, l'emploi d'un pseudonyme pour s'identifier

26. Mot que certains traduisent par frappe, comme dans le cas de la frappe de monnaie.

27. Le principe des 10% de droits de revente, revu à la baisse en 2020, avait donné lieu à un tollé des artistes pionniers du milieu qui a permis leur réattribution.

28. Ainsi que le précise Vlad Zamfir, chercheur pour Ethereum : « l'immuabilité n'est pas un fait, plutôt une doctrine crypto-juridique » (« Vlad Zamfir Excited about Ethereum Future », BlockTV News, 9 mars 2020, YouTube).

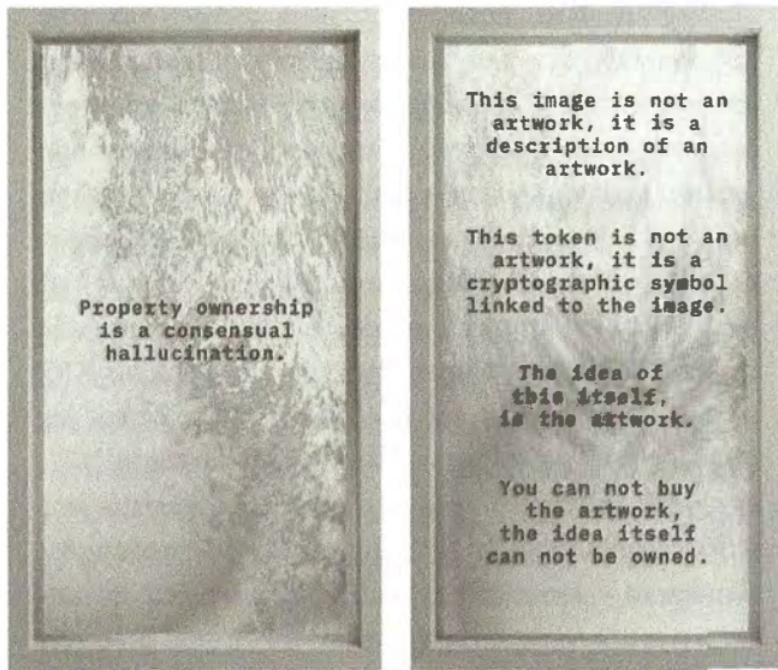


Fig. 18 et 19 : Sterling Crispin, NFT Concepts,
Property et The Idea Itself, 2021.

sur ces plateformes est d'ailleurs d'usage, et ces dernières n'engagent pas leur responsabilité mais seulement celle du *mineur* quant au contenu tokenisé. Il y en a même qui en ont fait un modèle commercial, TokenizedTweets par exemple, qui propose de tokeniser les tweets de n'importe quel compte Twitter pour son propre compte.

Une grande part de l'agitation autour de ces tokens provient simplement du fait que, dans le cadre des arts visuels, le concept de séparation entre la propriété incorporelle (intellectuelle) et la propriété de l'objet matériel²⁹ n'est pas aussi évident qu'il l'est, par exemple, pour la musique ou pour la littérature. En effet, lorsqu'un vinyle se brise, il est possible d'en racheter un autre, et lorsque l'on possède un livre, on peut tout à fait le brûler sans autre dommage que celui que l'on inflige à l'objet lui-même et donc à notre propriété personnelle. Par contre, si l'on décide de repeindre par-dessus l'un des tableaux que l'on a accrochés au mur de son salon, le geste a quelque chose de définitif et porte atteinte au droit moral de son auteur³⁰. L'on ne possède donc pas les arts visuels de la même manière que les autres, et les œuvres d'art numérique, longtemps parent pauvre du marché de l'art, ont, avec les NFT, enfin pu prendre leur place sur le terrain de

29. Pour le droit français, voir l'article L.111-3 alinéa premier du CPI.

30. Toujours en matière de droit français, voir l'article L.111-1 du CPI : « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. »

la spéculation. Il faut dire que les plateformes (SuperRare, OpenSea, NiftyGateway, pour n'en citer que quelques-unes) ne font pas de grands efforts de pédagogie, leurrant ainsi artistes et collectionneurs, vendeurs et acheteurs, donc, dans des schémas que bien peu comprennent réellement³¹. Cependant, bien que la propriété intellectuelle ne soit pas l'objet de l'échange, les NFT peuvent contribuer à en écrire l'histoire, produisant un enregistrement relativement immuable de l'horodatage du *minting* de l'une de ses occurrences numériques. Mais le système actuel a déjà poussé certains créateurs à produire des NFT non par intérêt mais par anticipation et par crainte de voir ainsi leur travail approprié par d'autres.

En plus d'assurer la traçabilité des œuvres physiques comme numériques, les NFT permettent de penser la rareté numérique et, par là, de la monétiser. Ils donnent en quelque sorte un sens à l'idée d'édition unique ou limitée d'œuvres numériques, mais un sens justement limité, ainsi que le formule le chercheur en informatique Dragan Boscovic : « Lorsque vous payez pour un NFT, ce que vous obtenez, c'est le droit de transférer ce token dans votre portefeuille numérique³². »

31. En ce qui concerne l'immatriculation de la plupart de ces plateformes dans des législations de complaisance, je me permets à nouveau de renvoyer à mon texte « Ce que la tokenisation fait à l'art », art. cité.

32. Dragan Boscovic, « How Nonfungible Tokens Work and Where They Get Their Value – a Cryptocurrency Expert Explains NFTs », *The Conversation*, 31 mars 2021.

L'histoire déjà longue de ces images numériques à collectionner a commencé avec les mèmes de Pepe déclarés « rares³³ » en 2016. Elle s'est poursuivie en 2017 avec les CryptoPunks, puis les CryptoKitties ont marqué le début d'une folle spéculation, qui a connu un rebond astronomique à l'été 2020, suivi, à l'automne, par l'entrée sur ce marché de figures populaires telles que Beeple puis Murat Pak. Mais, entre des images de visages ultra-pixelisés générées algorithmiquement (les CryptoPunks), de grenouilles pas très correctes politiquement (les RarePepe), de chatons à accoupler numériquement (les CryptoKitties), des collages et autres courtes animations mises en vente chez Christie's (Beeple, *The First 5000 Days*) et Sotheby's (Pak, *The Fungible* collection), de quel art parle-t-on ?

Tokeniser, égaliser

La généralisation de l'appellation « art » pour des productions aussi diverses que des mèmes internet, des GIF animés à visée humoristique ou esthétique, et la présence de ces objets – possiblement produits par tout un chacun mais dénommés « art » par leurs auteurs – aux côtés d'objets de nature similaire, produits par des artistes professionnels, sur les plateformes de commercialisation de NFT, opère un floutage des castes traditionnelles du monde de l'art. Adolescents, designers

^{33.} <http://rarepepedirectory.com/>

graphiques – d'ailleurs, Beeple lui-même ne se définit pas comme artiste mais comme designer – et artistes labellisés par le marché s'y côtoient sans distinction ni appareil critique, donnant lieu à un mélange d'appréciation directe de la qualité des œuvres et de concentration très nette sur les prix.

Tandis qu'une grande partie des plateformes sont ouvertes à tous, certaines sont « curatées », comme Foundation, sur laquelle on retrouve des artistes bien connus des circuits « officiels » de l'art – Jon Rafman, Zach Lieberman, Petra Cortright, Nicolas Sasso, Rafaël Rozendaal, PussyRiot, Nicole Ruggiero, Signe Pierce –, mais aussi des musiciens – Quentin Dupieux, Aphex Twin, M.I.A. –, des stars de l'internet comme Nyan Cat ou Grumpy Cat et les visages des mèmes Overly Attached Girlfriend, Disaster Girl ou Success Kid. Un certain nombre d'entre elles mêlent les éditions limitées de créateurs en général – mode, design... – à l'art numérique et à ce que nous nommerons bien maladroitement l'« art brut numérique ».

Entre ethos *peer-to-peer*³⁴, contes de fées – adolescents qui parviennent à s'offrir une maison pour leurs dix-huit

34. Les plateformes de vente de NFTs telles que SuperRare, KnownOrigin, Rarible ou NiftyGateway prélevent entre 5 et 15% de commission sur les ventes de premier marché, reversant à l'artiste entre 85 et 95% d'un prix qu'il a lui-même fixé, loin donc des 50% traditionnels dans le cadre d'une représentation par une galerie.

ans³⁵ – et absurdité des sommes exponentielles³⁶ atteintes en quelques heures sur le second marché, se glissent évidemment bien des soupçons de malversations. Si l'évasion fiscale et le blanchiment, si présents sur le marché de l'art traditionnel, sont souvent évoqués, d'autres techniques tout aussi courantes bien que moins médiatisées ont déjà été éprouvées : le *wash trading*, par exemple, où des artistes enchérissent sur leurs propres pièces et les acquièrent eux-mêmes sous d'autres identités ou à l'aide de bots pour en faire monter artificiellement les prix et, surtout, créer un intérêt fictif autour de leur travail. Cette forme de manipulation du marché, visant à générer un volume d'activité factice et à rendre ainsi un actif plus attrayant qu'il ne l'est en réalité, est relativement présent, notamment sur Rarible, qui récompense l'activité sur sa plateforme par l'attribution de son token maison. Le procédé a même été raillé sur la plateforme elle-même par l'un de ses contributeurs qui, sous le nom de Crypto Joe,

35. Le jeune Fewocious, dessinateur depuis son enfance, a minté son premier NFT en mars 2020, et quelques mois plus tard, a pu s'offrir une maison, ce qui lui a permis d'échapper à une situation familiale des plus difficiles. Il est désormais l'une des stars de la scène NFT.

36. Le 3 mars 2021, une jeune tradeuse gagne, sans vraiment le comprendre, une œuvre de Beeple. Elle ne s'en rend compte que lorsqu'elle commence à recevoir des offres d'achat pour celle-ci, d'un montant de 50 000 dollars dès le premier jour, de 85 000 dollars le deuxième (voir @KeyFluellen, Twitter, vidéo du 3 mars 2021)... La personne à qui elle l'a cédée l'a déjà remise en vente pour 95 ethers (soit 180 785 dollars au 22 avril 2021).

a joué d'un même très apprécié du milieu crypto pour le dénoncer.

Dans cette veine conceptuelle mais incarnée cette fois par une esthétique sobre assez rare dans le crypto art, Sterling Crispin explore les paradoxes inhérents à la technologie avec une littéralité bienvenue.

*This token is not an artwork,
it is a cryptographic symbol linked to the image.*

The idea of this itself is the artwork.

You can not buy the artwork, the idea itself can not be owned.

Le contraste avec l'univers visuel plutôt clinquant et souvent extrêmement coloré du crypto-art est fort. Est-ce du fait de l'abstraction de la technologie que son imaginaire s'épanche en abondance ?

Décentraliser pour mieux régénérer

S'attachant justement à en mettre en scène le symbolisme très présent dans la finance décentralisée, branche particulièrement active des applications blockchains, l'artiste spécialisée dans la 3D pplpleasr a réalisé, fin février dernier, une vidéo promotionnelle de 46 secondes pour le protocole d'échange de tokens Uniswap. Frappée par la popularité récente et insensée des NFT dont elle suivait l'évolution depuis plusieurs années, elle imagina tenter l'expérience, mais au profit d'organismes



Fig. 20 : Crypto Joe, *Wait...*, 2021.

de charité³⁷. Sa licorne, apportant la prospérité à une terre désolée, auréolée de lignes colorées ondulant dans le paysage et illustrant la formule mathématique sur laquelle se base le protocole, fit son apparition sur les réseaux sociaux le 25 mars dernier à 15 h, annonçant sa mise aux enchères le lendemain matin sur Foundation. À 22 h 20, Leighton Cusak, co-fondateur d'un autre protocole de finance décentralisée, tweeta : « Qui veut créer une DAO en vitesse pour enchérir sur ce NFT ? » Dès 6 h 29, quelqu'un proposa son aide pour monter la DAO. À 6 h 43, deux personnes rejoignaient déjà publiquement le projet. Puis un groupe WhatsApp se forma et rallia d'autres enchérisseurs à sa cause. À 1 h 24 le lendemain, la DAO, alors composée de vingt-trois personnes, menait les enchères. À 2 h 49, elle les emporta, levant au passage 525 000 dollars pour ces associations caritatives.

La désormais nommée PleasrDAO est la première DAO à s'être formée dans le but unique d'une acquisition, comme une sorte de société d'acquisition à vocation spéciale. Mais qu'est-ce au juste qu'une DAO ? Une DAO est une organisation autonome décentralisée, c'est-à-dire une structure qui facilite l'association et la coordination de personnes animées par un objectif commun, mais une

37. Originaire de Taiwan, pplpleasr souhaitait soutenir le mouvement Stand with Asians (standwithasians.com) qui lutte contre les discriminations et violences faites aux personnes d'origine asiatique et aux Insulaires du Pacifique démesurément amplifiées par la crise du Covid-19.

structure sans leadership et dont certains mécanismes de fonctionnement sont automatisés via des règles encodées sur une blockchain. Au minimum, l'entrée dans l'organisation, le dépôt de fonds, le vote concernant l'allocation de ces fonds et la sortie de l'organisation figurent dans le *smart contract*³⁸ de l'organisation. Une DAO n'est pas déclarée dans une juridiction précise mais enregistrée sur une blockchain, ce qui en fait un organe a priori incensurable et que seule une panne d'électricité planétaire pourrait menacer. L'utilisation d'une blockchain – publique, s'entend – pour les opérations de base comme le vote et le transfert de fonds promet une véritable transparence de la gouvernance, et c'est notamment en raison de leur intérêt pour cette transparence que les membres de PleasrDAO³⁹ ont enchéri l'équivalent de 5,4 millions de dollars pour acquérir le premier NFT d'Edward Snowden destiné à lever des fonds pour la Freedom of the Press Foundation que préside le lanceur d'alerte, héritier de la transparence s'il en est.

À la différence des clubs de collectionneurs, qui sont généralement des groupes fermés, composés de personnes se connaissant toutes plus ou moins, PleasrDAO

38. C'est Ameen Soleimani, concepteur de la Moloch DAO, qui définit ces fonctions comme le minimum viable pour ce type d'organisation. Moloch DAO, créée le 14 février 2019 dans le but de financer le développement de l'écosystème Ethereum, fait figure de base pour un certain nombre d'autres DAO.

39. PleasrDAO comptait une quarantaine de membres lors de cette acquisition, le 16 avril 2021 à 22 h 10, sur Foundation.

s'est formée comme un groupe ouvert, via le bouche-à-oreille des réseaux sociaux. Et si, bien sûr, certains de ses fondateurs se connaissaient par ce biais, la plupart de ses membres ne se sont pas encore rencontrés physiquement, comme dans toute startup de finance décentralisée qui se respecte.

Mais les DAO sont bien loin de n'être que des véhicules d'investissement collaboratifs. Si tel est leur fondement, leur cœur bat dans la force et la souplesse des communautés qu'elles structurent. Dans la radicalité des systèmes de valeur que certaines proposent. Moloch DAO, par exemple, met sur un pied d'égalité travail et capital en distribuant des voix à ses aspirant membres en échange de leurs contributions, soit en apport financier, soit en temps dédié.

Quelques mois après le lancement de Moloch, un petit groupe d'artistes décide d'en adapter le code pour créer un fonds de distribution de bourses, destiné cette fois non à des développeurs d'Ethereum, mais à des artistes. S'il ne s'agit pas de la première DAO à visée artistique⁴⁰, il s'agit de celle dont l'activité est pour l'instant la plus intense. Née à Athènes, dans une Grèce post-récession où le conservatisme s'exacerbait, avec l'ambition de proposer une alternative aux hiérarchies bureaucratiques et financières du monde de l'art, « la

40. La DAK, Decentralized Autonomous Kunstverein, premier centre d'art basé sur une blockchain, a été créée à l'été 2018 (voir son site : dak.international).

Trojan DAO n'a ni employeur·se·s, ni employé·e·s, elle a des membres actifs⁴¹ ». Elle travaille, en 2021, à un projet de foire d'art contemporain décentralisée qui devrait voir le jour à Athènes en septembre de la même année : Hackumenta⁴². La DAO ambitionne de tester ainsi un marché de l'art de pair à pair, tout en offrant une véritable expérience de rencontres locales au moyen d'hébergements et d'expositions mis en place chez des particuliers. Pour cela, un token fongible fait office de monnaie locale qui s'échange contre les œuvres sans qu'aucune galerie ou institution ne soit impliquée dans l'événement. La prévente des tokens permet le financement du projet et l'ouverture de sa gouvernance au public et aux collectionneurs qui ont, de ce fait, la possibilité de devenir membres actifs.

Si la structure peut évoquer celle des associations loi 1901 en France, ce qui l'en distingue particulièrement, c'est évidemment ce cadre *on-chain* (comme on dirait *online* pour l'internet « classique ») qui permet un accès public permanent au registre des actions effectuées au sein de la DAO : votes, transferts de fonds, arrivées et départs de membres... Quant à la « tokenocratie », elle semble ici pouvoir se lire à la lumière des considérations

41. La Trojan DAO est née le 22 juillet 2019, commémorant ainsi le premier *hard fork* de l'histoire de la blockchain d'Ethereum trois ans plus tôt, à la suite du piratage malheureux de la toute première DAO de l'histoire, The DAO, en juin 2016 (référence de la citation : trojanfoundation.com).

42. Voir hackumenta.webflow.io.

de David Graeber sur les économies humaines : « En opérant une distinction entre les économies commerciales et ce que j'appelle les “économies humaines”, c'est-à-dire celles dans lesquelles l'argent agit principalement comme une monnaie sociale, pour créer, maintenir ou rompre les relations entre les personnes plutôt que pour acheter des choses⁴³. »

Les DAO artistiques sont encore relativement peu nombreuses mais déjà très diverses, dans leurs objectifs comme dans leurs manières de fonctionner. La Trojan DAO se présente comme une sculpture sociale, Black Swan comme une DAO locale et CultureStake comme un système de vote destiné à la prise de décision et à l'investissement culturel décentralisé⁴⁴. Née à Berlin de discussions entre artistes, critiques et curatrices, Black Swan vise à mettre les ressources inutilisées des institutions berlinoises, qu'elles soient budgétaires, matérielles, spatiales ou même sociales, au service des artistes de la ville, mais son objectif est aussi de proposer un modèle afin que d'autres villes puissent, elles aussi, créer des systèmes de (re)distribution de ressources aux véritables acteurs du monde de l'art plutôt qu'à ses gardiens. Quant à CultureStake, elle émane de deux entités

43. David Graeber, *Debt: The First 5000 Years*, New York, Melville House Publishing, 2011, p. 158.

44. Voir, respectivement, The Trojan DAO, *Medium*, 16 septembre 2019 ; « Introducing Black Swan: Organising Interdependent Art Worlds », *trust.support*, 9 septembre 2020 ; « CultureStake », *further-field.org*.

à but non lucratif basées à Londres – Furtherfield et DECAL – et ambitionne de relier communautés, artistes et organisations culturelles par le biais de prises de décision collectives et ludiques. Le public de l'art public n'a en effet que très peu de poids dans les décisions relatives aux œuvres financées dans sa ville, dans son quartier, et pourtant c'est bien lui qui vit avec ces œuvres. Institutions, pouvoirs publics et mécènes ont toujours la main sur ces décisions, ce qui se traduit souvent par une programmation monolithique et faisant la part belle aux mêmes artistes blockbusters. Cette DAO a émergé de conversations au sein de la communauté d'artistes, de technologistes et d'activistes de Furtherfield, rejoints par la suite par des développeurs qui sont eux aussi des artistes et partagent ces considérations.

CultureStake est également issue d'une prise de conscience, consécutive au Brexit, de l'échec des systèmes à l'apparence démocratique. Ainsi, afin de démocratiser réellement la commande artistique en offrant aux publics et aux artistes un moyen de prendre des décisions ensemble, CultureStake utilise le vote quadratique⁴⁵, conceptualisé entre autres par l'économiste et théoricien Glen Weyl. Ce mécanisme, qui permet au votant non seulement d'exprimer plusieurs choix, mais aussi d'en marquer l'intensité par l'attribution d'un

45. Voir, notamment, Eric A. Posner et Glen Weyl, « Voting Squared: Quadratic Voting in Democratic Politics », *Vanderbilt Law Review*, vol. 68, n° 2, 2015.

certain nombre de voix aux candidatures ou aux proposition qui ont sa préférence, est plus efficace que le traditionnel « une personne = une voix » auquel nous sommes habitués dans nos démocraties politiques, car il favorise les idées soutenues par un grand nombre d'individus, non celles soutenues par des groupes plus restreints mais plus puissants. Le vote fonctionne en effet avec un système de crédits transformables en suffrages selon une équation quadratique, c'est-à-dire que pour exprimer une voix, un crédit sera nécessaire, mais que pour en exprimer deux, quatre crédits seront nécessaires, et ainsi de suite. De fait, dix personnes votant pour une même proposition exprimeront un résultat plus fort et économiquement plus équilibré qu'une personne utilisant dix voix à sa disposition pour soutenir la même proposition car les dix individus auront utilisé un total de dix crédits tandis que celui ou celle qui aura exprimé dix voix en son nom propre aura pour cela dû utiliser cent crédits. Le vote quadratique n'étant pas un vote majoritaire, il permet la coexistence d'opinions différentes et, par là, il déjoue le traditionnel problème de la tyrannie de la majorité. Déjà utilisé en politique⁴⁶, il a aussi inspiré le principe du financement quadratique, qui permet d'allouer des fonds d'une manière qui, là encore, reflète plus clairement les choix exprimés.

46. La chambre des représentants de l'État du Colorado, le gouvernement taïwanais et la branche allemande du parti européen Volt ont déjà expérimenté le vote quadratique en 2019 et 2020.

D'autres systèmes de vote, comme le *disputable voting*, le *dandelion voting*⁴⁷ ou le *conviction voting*, issu des recherches de l'ingénieur en systèmes complexes Michael Zargham⁴⁸, sont actuellement en cours d'implémentation par certaines organisations productrices d'outils et de modèles d'infrastructures de DAO comme the Commons Stack et iHive et s'attirent déjà les regards des professionnels de l'art devenus daoïstes. Potentiellement plus efficace, car d'exécution plus simple que la mise en place de périodes de vote régulières, le *conviction voting* se base sur l'agrégation des préférences exprimées en continu, la force de la conviction étant exprimée par la durée de l'expression de ces préférences. Ce système propose un reflet en temps réel des opinions au sein d'une organisation et en fluidifie la gouvernance en supprimant les périodes restreintes de prise de décision des modes de vote traditionnels. Et c'est en effet à cet endroit que se situe l'un des défis à l'adoption de ces nouvelles structures d'organisation car, aujourd'hui, être membre d'une DAO demande du temps. Du temps pour se tenir au courant de ses évolutions, du temps pour en étudier les nouvelles propositions, mais aussi pour,

47. Voir les pages « Disputable Voting: Three Powerful Mechanics to Achieve a More Holistic and Resilient Voting Process » et « Dandelion Voting » sur token-engineering-commons.gitbook.io.

48. Michael Zargham, « Sensor Networks and Social Choice », BlockScience/conviction, GitHub, 30 juillet 2018. Nous nous gardons de traduire « *conviction voting* » par « *vote de conviction* », l'expression étant déjà utilisée en français en un sens différent.

justement, voter en temps et en heure car les périodes de vote sont généralement assez courtes, de 24 heures à quelques jours, le plus souvent.

Bien que l'ingénierie des tokens cryptographiques soit une discipline relativement récente, elle sous-tend déjà l'ensemble de ces innovations. En parallèle d'une finance qui se décentralise à grande vitesse, les DAO sont en puissance un véritable vecteur de décentralisation du monde de l'art, qui pourrait bien faire contrepoint au devenir liquide de ces œuvres échappant de plus en plus à ceux qui les créent. Tokeniser, oui, mais tokeniser pour mieux régénérer.

Remerciements

Nous remercions les artistes dont les œuvres sont reproduites dans cet ouvrage pour leur aimable autorisation : Claude Closky, Pratchaya Phintong, Cildo Meireles, Stéphane Bérard, Stephen Loyer, Jazon Frings, Beeple, Sterling Crispin et Crypto Joe.

Nous remercions également les anciens étudiants en école d'art ainsi que le directeur d'une école d'art municipale d'avoir apporté leurs précieux témoignages.

Merci également à Éric Hazan, Marie Cozette, Mathieu Copeland, Jonathan Chauveau, Jean-Paul Thibeau, Nathalie Boutin de la GB Agency ainsi qu'à la Synagogue de Delme pour les photos de la pièce de Cildo Mereiles.

Achevé d'imprimer
pour le compte des Éditions Amsterdam/Les Prairies ordinaires
par les presses de la Nouvelle imprimerie Laballery
en mai 2021
Numéro d'impression 105276
Dépôt légal à parution

L'art et l'argent : ce vieux couple célèbre depuis peu de nouvelles noces, à nouveaux frais. À tel point qu'il est devenu difficile, voire impossible, de ne pas immédiatement parler d'argent lorsqu'on parle de l'art d'aujourd'hui. L'art semble désormais l'affaire exclusive des plus riches ; les autres sont invités à en admirer les effets mais à éviter d'en tirer les conséquences et d'en penser l'implicite.

Ce livre part au contraire de l'idée que la question de l'art, donc aussi celle de ses rapports avec l'argent, appartient à tout le monde. En mêlant témoignages, essai littéraire, textes théoriques et reproductions d'œuvres contemporaines, en s'intéressant aux fondations privées comme aux écoles d'art, à la spéculation comme à la condition d'artiste et à la précarisation des travailleurs des mondes de l'art, il voudrait permettre de mieux comprendre depuis quand, comment et sous quelles formes la « valeur » argent a transformé nos façons de faire de l'art, de le regarder et d'en parler.

NOUVELLE ÉDITION AUGMENTÉE

12 €

