



**Research Network on Innovation
Réseau de Recherche sur l'Innovation**

**WORKING PAPERS
DOCUMENTS DE TRAVAIL**

N°9 / 2009

**LA SUBSTITUTION DES LOIS DU MARCHÉ AUX CRITÈRES
ESTHÉTIQUES DANS L'ART CONTEMPORAIN
SPECULATIF**

Alban GOGUEL d'ALLONDANS

LA SUBSTITUTION DES LOIS DU MARCHE AUX CRITERES ESTHETIQUES DANS L'ART CONTEMPORAIN SPECULATIF

THE SUBSTITUTION OF MARKET LAWS TO ESTHETIC CRITERIA IN THE CONTEMPORARY SPECULATIVE ART

Alban GOGUEL d'ALLONDANS

RESUME

La dérégulation des modes d'existence des œuvres de l'art contemporain, et les critères contrastés de leur définition, interviennent à une période historique de profonde mutation des formes symboliques. Cette dérégulation, influencée par les modèles néolibéraux de l'économie financière, intervient directement sur la création artistique. L'économie de l'œuvre d'art ne saurait se calquer sur les notions de temporalité et d'obsolescence en vigueur dans l'économie des biens et des services. Une perte du sens des limites, et la transgression des frontières, se traduisent notamment par l'emballement du marché de l'art contemporain. Apollon est à Wall Street, pour le pire.

ABSTRACT

The deregulation of the representation modes of the works of contemporary art, and the contrasting criteria of their definition, take place at a historical period characterized by a profound transformation of symbolic forms. This deregulation, influenced by neo-liberal financial economics, directly impacts the artistic creation. The economy of the artwork can not be based on the notions of temporality and obsolescence, in force in the economy of goods and services. A loss of a sense of limits and the transgression of borders notably cause the contemporary art market to race out of control. Apollo is at Wall Street, for the worse.

**LA SUBSTITUTION DES LOIS DU MARCHE AUX CRITERES ESTHETIQUES
DANS L'ART CONTEMPORAIN SPECULATIF**

**THE SUBSTITUTION OF MARKET LAWS TO ESTHETIC CRITERIA IN THE
CONTEMPORARY SPECULATIVE ART**

Alban GOGUEL d'ALLONDANS

“Ce que l'on appelait art était également devenu une imposture”.

Sandor Marai

Mémoires de Hongrie

(Albin Michel, 2004)

TABLE

INTRODUCTION	4
<i>Comment définir l'Art contemporain ?</i>	4
<i>La problématique de l'art contemporain spéculatif</i>	5
<i>Que conclure ?</i>	8
I - LA SOCIOLOGIE DE L'ART CONTEMPORAIN : NORMES ET ACTEURS	9
1) La transgression, de l'art moderne à l'art contemporain	9
2) La modification du rôle des acteurs de l'art contemporain	14
II - LA STRUCTURE DU MARCHE DE L'ART CONTEMPORAIN SPECULATIF	25
1) L'objet-valeur où l'économie de l'objet d'art contemporain	25
2) La différenciation des marchés de l'art contemporain spéculatif	30
QUE CONCLURE ?	42
BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE	44

INTRODUCTION

Comment définir l'art contemporain ?

La dénomination courante 'art contemporain', recouvre une grande diversité de pratiques artistiques et d'œuvres. C'est la raison pour laquelle elle ne peut faire l'objet d'une définition unitaire, unanimement partagée. En dépit de cette difficulté, les historiens d'art et les acteurs du marché de l'art, par nécessité professionnelle, et adoptent par commodité une définition chronologique. Les années 1960, années charnières et inaugurales dans beaucoup de domaines marquent, avec un suffisant recul pour le constater, un changement d'époque, comme un passage d'une étape historique à une autre, même si les contemporains n'en ont pas réellement été conscients. Certes, cette référence calendaire n'a pas de pertinence analytique en soi. Mais les 'sixties' rendues bien discernables avec la distance, permet de situer l'art vécu, faute de repère événementiel ou historique symboliquement fondateur. Dans ses aspects les plus saillants, le dernier demi-siècle a vu se multiplier les échanges mondiaux, s'accélérer la circulation des images, des informations, et des œuvres d'art. Les médias et les technologies de la communication progressent rapidement en se diversifiant. Tout cela, en raccourci, traduit l'esprit général de cette époque en mutation.

L'expérience artistique subit ces influences. Le décalage entre les générations d'artistes et les expériences esthétiques s'amplifie, avec l'obligation de faire du 'nouveau', de 'faire moderne', 'post-moderne', dirait-on aujourd'hui.¹ (Pierre NAHON, 2002) L'art en France a été très influencé, depuis les années 1960, par les courants artistiques internationaux, surtout en provenance des Etats-Unis. Ainsi du Pop'art (dès les années 1950), du minimalisme et de l'art conceptuel. Le plus pratique est donc d'adopter une définition chronologique globalisante de l'art contemporain. Sous cette dénomination large, sont regroupées les œuvres d'artistes vivants ou, pour ceux qui sont décédés, celles datant de moins de 20 ans. (Nathalie HENNICH, 2006)

Pour d'autres spécialistes, historiens et critiques d'art, commissaires-priseurs, experts, l'art contemporain est postérieur à 1945 (Jean-Luc CHALUMEAU, 1994), tandis que les conservateurs de musée donnent comme limite à l'art moderne, 1960, et situent historiquement l'art contemporain de 1960 à aujourd'hui.² La concurrence artistique internationale s'est imposée à partir des années 1980, prémices de la globalisation. Il s'en est suivi une 'internalisation appauvrissante des formes esthétiques'. Néanmoins, ce découpage chronologique, malgré une commodité d'emploi apparente, maintient une double ambiguïté. La sociologue Nathalie HEINICH précitée, pose la question de savoir si ce découpage chronologique correspond bien à une catégorie esthétique, surtout lorsqu'on évoque l'art contemporain, par nature si diversifié dans la production de ses œuvres. Autre questionnement impliquant, surtout dans cette analyse du marché de l'art contemporain spéculatif, cette catégorie esthétique est-elle 'qualifiante' ou 'disqualifiante' ? Interrogation centrale. Ce dernier questionnement n'est certes pas indifférent. Ce n'est que tout récemment qu'à été perçue avec acuité la relation ambiguë entre l'art contemporain et les 'systèmes financiers'. C'est que pour une partie seulement, celle qui est trop visible, l'art contemporain médiatisé, que l'argent est devenu le premier acteur du monde de l'art, devenu un marché comme les autres. D'où la critique actuelle qui stigmatise la 'marchandisation de l'art', tendance

¹ Le terme de 'post-moderne' est emprunté à Jean-François LYOTARD, qui a été le premier théoricien de cette célèbre notion.

² Par conséquent, est considéré comme de l'art moderne ce qui a été créé au début du XX^e siècle, est de l'art contemporain, ce qui a été réalisé après 1960.

comparable à celle plus générale de la marchandisation des ‘rapports sociaux’, où les valeurs libérales envahissent des domaines réservés comme la sphère privée. Le bouleversement actuel des valeurs est sans doute influencé par la nouvelle puissance envahissante de l’argent, qui repositionne le rôle des acteurs (marchands d’art, historiens, critiques, experts, conservateurs, etc.). Les détenteurs du pouvoir financier sont devenus les véritables ‘décideurs’ du monde restreint de l’art contemporain, et donnent le ton. Même si le couple déraisonnable art et argent a toujours existé, néanmoins, l’art ne devrait pas répondre si docilement aux exigences spéculatives d’un marché où les valeurs commerciales et financières dominent sans partage, ce qui laisse la porte grande ouverte à toutes les dérives esthétiques.

Dans cette configuration, à l’exception temporaire de ‘nombreux oubliés de l’histoire officielle contemporaine’, l’art contemporain peut alors se définir comme une ‘utopie qui dure parce qu’il est à la fois utile et adossé à un pouvoir, une organisation qui l’utilise, la légitime et la fonde’’. (Aude de KERROS, 2008). La seule définition alors possible de l’art contemporain, se présente sous forme de constat : ‘Est de l’art ce que l’artiste et le milieu de l’art déclarent être de l’art’’. (Christine SOURGINS, 2005) Pour l’auteur, l’art contemporain désigne depuis les années 1960, une catégorie esthétique, un genre, voire un label. C’est aujourd’hui l’esthétique dominante reconnue par les ‘instances culturelles officielles’. La caractéristique essentielle de cette forme artistique inédite dans ses outrances, est de pratiquer la ‘rupture’, en évoluant de ‘transgression en transgression’’. C’est donc un art du ‘relativisme’, du refus de l’art doublé d’un refus du temps, en promouvant comme nécessité un ‘présent perpétuel’’, une avant-garde chassant l’autre.

D’ores et déjà, un retour de balancier est prévisible. Sans risque d’erreur d’anticipation, il est raisonnable de pronostiquer que le nombre de créateurs plus ou moins méconnus hier et aujourd’hui, dont l’œuvre sera reconsidérée pour cause de réévaluation, sera considérable sur la période d’un demi-siècle d’art contemporain. (Henri CUECO, Pierre GAUDIBERT, 1988) Ce retour sur l’histoire récente, donnera un immense travail de réévaluation et d’exhumation d’œuvres officiellement ‘oubliées’ aux futures générations d’historiens de l’art, travail analogue au réexamen de l’art russe moderne et contemporain, entrepris depuis ces dernières années. Ironie de l’histoire ?

La problématique de l’art contemporain spéculatif

La dérégulation des modes d’existence des œuvres de l’art contemporain, et des critères de leur définition, se produisent sur la période contemporaine en ‘profonde mutation des formes symboliques’’. (Norbert HILLAIRE, 2008) Cette dérégulation, normale en soi, devient problématique par le fait inédit de son ampleur. L’influence des modèles néo-libéraux dominants dans l’économie financière dérégulée d’aujourd’hui sur la création artistique, en modifie ses normes et ses valeurs. Il ne s’agit donc pas seulement de critiquer les effets pernicioseux de cette dérégulation qui envahit le champ de l’art jusqu’à saturation, mais aussi d’en expliquer les mécanismes - le pourquoi et le comment -, avant d’en apprécier les conséquences. Ainsi, comme le souligne fort justement l’auteur précité, ‘l’économie du symbolique et de l’œuvre d’art ne sauraient se moduler entièrement sur les signes de temporalité et d’obsolescence en vigueur dans l’économie des biens et des produits de consommation’’. Pour la partie la plus visible de l’art contemporain, c’est-à-dire celle de l’art médiatisé reconnu par les institutions, c’est à ce remodelage étonnant, véritable contresens, et confusion des finalités respectives de l’art et de l’économie auxquelles on assiste aujourd’hui. Par conséquent, il en résulte une forme d’art contemporain qui aurait davantage une valeur

sociologique sur l'époque actuelle qu'esthétique. Et c'est peut-être aussi la raison pour laquelle il est si commenté.

L'impression dominante est celle d'une perte du sens, des limites et des repères, qui permettent "d'assigner avec une certaine régularité leurs rôles aux divers acteurs du monde de l'art". Cette confusion redéfinit le contenu des fonctions des acteurs qui deviennent interchangeable, et ne peuvent se justifier même au nom de la polyvalence. La perte du 'sens des limites' et la permanente 'transgression des frontières', se traduisent d'abord dans les faits par un emballement du marché de l'art contemporain spéculatif. L'œuvre d'art est ravalée à l'équivalent d'un simple produit financier. La cotation des œuvres fluctue au gré des 'bulles financières', ce qui rend difficile une appréciation sereine des tendances esthétiques de fond émergeant sur le long terme - inexistant, ici -, donc sur la valeur réelle des œuvres mises en vente. En effet, le marché de l'art contemporain est tributaire des 'stratégies de développement', des 'coups médiatiques' au service exclusif de la promotion d'un artiste ou d'une œuvre à la mode, c'est-à-dire prétendument 'dérangeante', comme preuve irréfutable de sa légitimité (temporaire).

Les promoteurs de ces stratégies empruntant aux méthodes du marketing, sont les acteurs du marché de l'art lui-même (marchands, galeristes, commissaires-priseurs, maisons de vente prestigieuses), mais aussi les intermédiaires complices intéressés (experts, historiens d'art, journalistes spécialisés, commissaires d'exposition, grands collectionneurs membres de fondations, et conservateurs de musée spécialisés en art contemporain). En agissant comme des entrepreneurs ces acteurs influencent le marché de l'art, ils en sont les véritables maîtres d'œuvres, tandis que les artistes - sauf rares exceptions, dignes du vedettariat - apparaissent souvent comme de modestes maîtres d'ouvrages. Ce rapport est comparable à celui conflictuel des producteurs face aux chaînes intégrées de la grande distribution commerciale, où les enseignes imposent leur loi au marché des biens de consommation qu'elles contrôlent.

Dans cette réalité, il n'est pas étonnant de repérer les stratégies commerciales sophistiquées, relayées par la communication, se mettre au service du marché de l'art pour l'animer. D'ailleurs, bon nombre d'acteurs venus à l'art sont issus du monde économique médiatique. Ainsi, pour les artistes, l'emblématique Andy WARHOL, ex-illustrateur publicitaire, pour les collectionneurs, le publicitaire et communicant britannique, Charles SAATCHI, et les hommes d'affaires collectionneurs d'art contemporain, français : François PINAULT et Bernard ARNAULD. L'osmose est aujourd'hui complète entre art contemporain, finance, commerce et communication. Certes, les stratégies, techniques du marketing et autres jeux de manipulation, illustrent des tendances profondes et anciennes du monde de l'art. Et si Apollon a connu des fortunes historiques contrastées selon les époques et au gré incertain des tribulations historiques, il est aujourd'hui installé à demeure à Wall Street. Autre temps, "un temps qui semble préférer les événements et les modèles aux objets". L'exemple en est donné par les ventes record où il est surtout commenté la performance, le toujours plus de prix himalayens, mais quasiment jamais de la qualité esthétique intrinsèque (ou de son absence remarquable) de l'œuvre vendue comme un trophée. Il suffit de se rappeler les ventes mémorables des célèbres tournesols et des iris de Vincent VAN GOGH. C'est à croire que ces toiles appartenant à l'art consacré, sont devenues de simples produits de la prestigieuse marque portant le nom de l'artiste, une signature de renom pour le prestige.

Néanmoins, cette perte de coïncidence de l'œuvre et de l'objet, sa désacralisation contemporaine, repose sur une contradiction qui devrait être rédhitoire. En effet, le marché de l'art contemporain demeure toujours agencé sur le modèle de la rareté, et de l'œuvre, objet

authentique, en principe signé et authentifié. Il est vrai que le concept de 'ready-made', et ses conséquences esthétiques dévaluantes, peuvent expliquer cette non coïncidence (l'objet banal, décrété arbitrairement œuvre d'art, en devient une authentique, cette transfiguration sans autre intervention que celle de l'artiste sacralisé dans sa fonction de créateur, en change définitivement le statut).

Enfin, il ne restait plus qu'une étape à franchir, celle de la décollectivatisation. En art contemporain, 'l'œuvre événement éphémère', médiatisée hier, remplacée aujourd'hui, oubliée demain, les feux de la rampe éteints, pose une question : cette œuvre a-t-elle encore un sens dans sa matérialité actuelle d'objet de collection, son destin logique ? Sans le soutien artificiel de l'événement promotionnel, s'il y a doute sur sa valeur esthétique intrinsèque, elle peut rapidement tomber dans l'oubli, sans réelle possibilité de relèvement futur. L'art contemporain officialisé, n'épuise pas encore tous les paradoxes. La forte médiatisation de certains artistes, et de leur production, banalise l'œuvre d'art comme objet d'exception (ce qu'elle devrait rester), en la ravalant au rang des objets quotidiens, c'est-à-dire des produits de consommation courante. Le paradoxe est que s'il y a abondance d'œuvres, à l'inverse il n'y a qu'un nombre restreint d'artistes consacrés sur la scène internationale. Un artiste comme Andy WARHOL, en constitue l'idéal-type, tel que la conçut Max WEBER, et analysé par le sociologue Jean BAUDRILLARD.

Cet artiste du pop'art qui servira d'exemple type, a mis l'objet industriel au centre de ses préoccupations. Pour réaliser ses œuvres, il a utilisé les méthodes de production commerciale et les techniques importées de l'industrie. Ainsi de la technique sérigraphique qu'il applique pour la réalisation de ses portraits en série tirés de photographies, dont il n'est même pas l'auteur, et qui n'ont pas nécessairement de valeur esthétique reconnue. Au niveau de l'objet, l'exemple abouti en sont les BARILLO-BOX et autres soupes CAMPBELL (qu'il a consommé par goût), afin de créer des structures semblables à s'y méprendre aux véritables boîtes de conserve du nom. Le travail de l'artiste a consisté à utiliser une méthode d'imitation de l'original, cela pour en produire mécaniquement des séries en trompe l'œil, étiquetées sous le label d'œuvres d'art. Andy WARHOL est le type idéal de l'artiste emblématique en art contemporain, et de la liaison réussie, bien que dangereuse, de l'art et du monde des affaires. Exemple fascinant qui a plus à voir avec la sociologie qu'avec de l'esthétique, pour appréhender l'état d'une société. Dans ces conditions, le doute s'insinue aujourd'hui sur la création de certaines œuvres d'art contemporain, doute sur leur qualité esthétique intrinsèque, et leur apport réel à l'histoire de l'art. Des artistes sans art ou de l'art de rien ?

Le monde de l'art contemporain est en question face au paradigme du temps. En effet, la confusion des univers artistiques, économiques, et financiers dans l'ensemble du monde de l'art implique un calage sur le 'temps court', lequel se substitue au 'temps long' traditionnellement nécessaire à toute activité artistique quelle que soit l'époque, le monde contemporaine ne faisant pas exception. Cette conséquence est sans appel. "Ce culte du nouveau, cette tradition du nouveau, se traduisent en particulier par une forme de dérégulation et d'obsolescence des produits et des biens que nous consommons, qui ne sont pas sans incidences sur les œuvres d'art, leur modes d'existence et leurs régimes de temporalité". (Norbert HILLAIRE, 2008)

Cette tendance se renforce par le jeu de la globalisation. La conséquence directe est que les interactions entre le champ artistique et le marché, exigent de nouveaux rapports impliquant la concentration financière pour agir à grande échelle. L'enclenchement de cette dynamique accroît davantage encore le poids des instances économiques dominantes, qui influent à leur

tour sur le marché internationalisé de l'art contemporain. Il y a manifestement confusion des valeurs par assimilation des unes (esthétiques) aux autres (financières).

Que conclure ?

L'ouverture du monde de l'art contemporain en direction des autres champs sociaux (au risque de s'y renier et de s'y perdre), économiques et technologiques, intervient paradoxalement au moment où le concept de modernité s'épuise. Cela traduit également la remise en cause radicale du modèle consacré de 'l'autonomie de l'art', qui se compromet esthétiquement (au lieu de profiter de cette occasion historique pour s'en dégager) dans des ambiguïtés séductrices de la 'transfiguration du banal', du quotidien à travers ses objets et la fascination qu'ils engendrent. Cela pour aboutir à l'objet kitch, c'est-à-dire à l'objet mode qui séduit certains amateurs d'art contemporain, tout en provoquant la réprobation d'autres, plus lucides et avertis.

La fonction esthétique de l'art contemporain officialisé s'en trouve dépassée, en allant au-delà d'elle-même en transgressant ses limites conceptuelles. De transgression en transgression le champ de l'esthétique ne se conçoit plus seulement comme une expérimentation légitime en matière plastique, une recherche permanente de l'artiste, un approfondissement, sa dimension est tout autre. L'hétérogénéité des pratiques et des productions, ne permet plus de déterminer ce qui relève ou non de l'art. Face à une telle indétermination, voire régression artistique, comment analyser le sens et la portée de l'art contemporain ?

En résumé, depuis les années 1960, un nouveau paradigme de l'art dit contemporain s'est imposé. 'Déplaçant les frontières de l'art par le jeu sur les contenus, les formes, la distance avec le monde ordinaire, la matérialité, l'authenticité, voire la moralité ou la légalité, il rompt le paradigme de l'art moderne, attaché à l'expression par la peinture et la sculpture, de même que celui-ci avait rompu avec le paradigme classique, attaché à la figuration'. (Nathalie HEINICH, 2006)

Par conséquent, conclut l'auteur, le conflit aujourd'hui n'est plus comme par le passé entre 'modernistes' CONTRE 'conservateurs', les 'avant-gardes' CONTRE les 'traditionalistes', vieilles figures familières de l'affrontement binaire de la querelle des anciens et des modernes, des 'pour' et des 'contre', de tous ceux qui sont pour ce qui est contre, et contre ce qui est pour. (Schéma bien connu en matière politique, et qui fait toujours recette).

Mais aujourd'hui, ce conflit s'est déplacé pour se situer entre le risque de l'innovation par les artistes (fonction qui leur est traditionnelle) ET l'encouragement à l'innovation par les institutions (qui subventionnent et acquièrent certaines œuvres d'art contemporain, sous la seule responsabilité de leurs choix), entre la transgression des normes (rôle reconnu à tout artiste créateur) ET son annulation par le jeu continu des nouvelles transgressions (la transgression de la transgression, en ronde folle), entre la provocation artistique permanente ET son assimilation (légitimation par le public des collectionneurs, le musée et les fondations), enfin, "entre le défi du bon sens et la création du sens"... d'où la question ; jusqu'où ira la fuite en avant de l'épreuve, épuisante et suicidaire, des limites de l'art ?

Par conséquent, eu égard à ces préalables, comment se détermine le prix d'une œuvre d'art contemporain, et quelle est sa signification ?

I – LA SOCIOLOGIE DE L'ART CONTEMPORAIN : NORMES ET ACTEURS

1) La transgression de l'art moderne à l'art contemporain

De la Renaissance au début du XX^e siècle, l'œuvre d'art dans sa représentation figurative a toujours cherché des rapports (proportions, perspective, nombre d'or, etc., afin de constituer un ensemble (thématique), s'équilibrant harmonieusement (dans une composition). L'image (dessin, peinture, gravure) ou la forme plastique (sculpture) reliaient entre elles ces recherches afin de "présenter l'image d'un monde tendant vers l'unité d'un univers". (Pierre NAHON, 2002). Cette approche globalisante convient parfaitement à la définition de l'œuvre d'art classique. Cet équilibre a été rompu au XIX^e siècle, avec la recherche de nouveaux thèmes, comme de nouveaux moyens d'expression, en rupture avec l'art dit académique, et s'affirmant donc contre la tradition. Depuis les impressionnistes (avec l'étude de la lumière), l'artiste va déconstruire le réel, étape après étape, pour finalement le réduire à ses 'principes constitutifs', cela jusqu'à sa limite ultime, la figure de l'élémentaire. Ainsi, le contour de la forme figurative, peinte ou sculptée, se décompose. Ce cheminement esthétique, sur pratiquement un siècle et demi, explique et justifie la création artistique tant de l'art moderne que de l'art contemporain. Fascinante métamorphose des formes.

La poursuite du processus de déconstruction des principes esthétiques définissant l'œuvre d'art, se manifeste pratiquement par une transgression permanente des règles : transgression des canons académiques de la représentation (avec l'impressionnisme), des codes de la figuration des couleurs (avec le fauvisme), de la figuration des volumes et des règles de la perspective (avec le cubisme), de l'objectivité de la figuration (avec l'expressionnisme), du vraisemblable (avec le surréalisme), de la figuration (avec l'abstraction). "L'art moderne a mis en crise, en les transgressant, les principes canoniques de l'art", d'où les scandales et les incompréhensions qui ont accompagné tous ces mouvements dont les appellations ont tous une forte connotation péjorative, voire caricaturale, données par les critiques de ces époques d'art moderne, querelles de vocabulaire bien oubliées depuis, l'histoire de l'art ayant entériné ces appellations en les banalisant dans le langage courant. Ce mouvement de déconstruction des critères esthétiques par la transgression des normes, qui a guidé la création artistique, est une spécificité de la modernité. Et l'art contemporain continue sur cette lancée où le 'hors normes' devient la norme, l'originalité allant de pair avec la 'transgression'.

D'un trait, ce cheminement par abandons et reniements continus, substitue une vision analytique des formes à une description figurative par imitation (Némésis) comme dans les œuvres d'art classiques. C'est une façon acceptable, bien qu'incomplète, de définir, par son évolution esthétique dans le temps l'œuvre de l'art contemporain. Néanmoins, une remarque subsidiaire : déconstruire les aspects extérieurs de l'objet d'art pour tenter d'en retrouver la 'géométrie cachée' qui le fait exister, risque de donner des créations formelles trop 'cérébrales' (la représentation du nu s'éclipse, et ce n'est pas un hasard). Cet aspect de la question mériterait d'autres développements.

La conséquence de cette évolution est que le jugement esthétique ne fait plus autorité. La création plastique contemporaine se veut objectivement sans référence et ne se revendique d'aucune autorité. En négatif, l'art contemporain n'est plus que recherche, expérimentation, 'cassures et errements', d'où la succession des avant-gardes, l'une chassant l'autre (ne parle-t-on pas de 'tradition des avant-gardes' ?), plutôt des modes éphémères qui se succèdent rapidement comme toute mode, inspiratrices d'œuvres méchamment qualifiées de "régressives, agressives et transgressives". (Catherine SOURGINS, 2005)

La révolution artistique est désormais permanente. L'identification du contenu et la signification des œuvres de l'art contemporain sont devenues problématiques. Aujourd'hui, la liberté offerte aux artistes est désormais complète, il s'ensuit que chacun peut faire ce qu'il veut à défaut de direction unique reconnue ou partagée, par une école ou un mouvement. Mieux, il n'y en a plus aucune. "La structure narrative qui soutenait l'histoire de l'art s'étant effondrée grâce au 'pop'art', l'art de la post-histoire aura recours à tous les matériaux ou médias disponibles, et les styles les plus divers pourront s'affirmer spontanément, sans qu'aucun puisse 'à priori' être exclu du champ de l'art" (contemporain). (Gérard DUROZOÏ, 2009)

Puisque, 'boire un verre d'eau' ou 'traverser la rue', selon Bertolt BRECHT, est considéré comme une authentique œuvre d'art. La confusion entre la vie dans ce qu'elle a de plus insignifiant et la prétendue œuvre d'art, est alors complète. Tout s'annule ou se vaut. L'histoire narrative de l'art s'achève au commencement des années 1960, lesquelles inaugurent précisément le commencement convenu de l'art contemporain, mais vers quel achèvement ? Dans la continuité du précédent, dans l'abolition des références et valeurs esthétiques, avec la naissance du pop'art dans les années 1950, ce mouvement artistique n'a pris comme référence que l'objet et les images les plus courants de la vie quotidienne dans toute leur indifférente banalité. Les artistes s'en réclamant ont, en retour, influencé le style de la vie quotidienne de leur époque d'après-guerre. Le pop'art a ouvert la voie avec Andy WARHOL qui, le premier, a inauguré ce mode d'expression qui prétend rendre le banal extraordinaire, en faisant du quotidien une 'œuvre d'art', ce qui est conforme au discours brechtien. Aimer ou non ces œuvres, n'est plus l'essentiel. Pour le sociologue Jean BAUDRILLART, le pas est franchi avec cet artiste qui exprime le 'fétichisme de la société contemporaine pour la valeur davantage que pour l'œuvre elle-même'.

Ce plasticien médiatisé est allé le plus loin dans "l'anéantissement du sujet de l'art", et dans le "désinvestissement de l'acte créateur". Tout cela exprime la montée en puissance de l'objet usuel, du signe, de l'image, du "simulacre de la valeur", dont l'exemple ultime est le marché de l'art lui-même, devenant sa propre fin dans l'indifférence aux œuvres. Une perfection abstraite. Ainsi, l'entrée dans le "fétichisme de la valeur", fait éclater la notion même de marché, et anéantit l'œuvre en tant que telle... performance absolue à l'époque du virtuel. (Jean BAUDRILLARD, cité par Judith BENHAMOU-HUET, 2001) Le pop'art américain a donc réussi 'l'exploit' de transformer en 'grand art' des matériaux empruntés à la 'société de consommation maximale', c'est-à-dire médiatique. D'ailleurs, le style des œuvres d'Andy WARHOL, fait référence aux procédés mécaniques de la reproduction (photographie, sérigraphie), techniques industrielles au service de la production de masse. En introduisant l'univers de la consommation, par ses signes, dans la sphère de l'art, il n'a certainement pas mesuré les conséquences de ce geste capital.³

D'ailleurs, ses œuvres 'pop' ne contestent nullement les valeurs culturelles dominantes de la société américaine. Mieux, elles n'ont aucune distance critique, pas la moindre contestation de l'ordre établi, mais acceptent comme tel l'univers de la marchandise, dans toute sa banalité et vulgarité. Il est vrai que l'optimisme de l'époque qui invite à consommer, y est pour beaucoup. La production warholienne est en phase avec la société américaine, hédoniste et

³ L'imitation dans l'esthétique classique, excluait la copie servile, consistant à reproduire à l'identique une image déjà inventée. Avec *Andy WARHOL*, l'imitation matérielle et la répétition d'un objet par les procédés mécaniques (sérigraphie) invalident cette norme. Ainsi de la série de boîtes de 'soupe (oui, du potage en boîte), de la marque *CAMPBELL*, tampons à recurer, des bouteilles de Coca-Cola, et des portraits de personnalités célèbres (photographie et sérigraphie), qui ne sont que des images d'images, etc.

consommériste, en accord avec le 'goût de l'immédiat' (le tout, tout de suite), la facilité le crédit, la mode, etc. Cela coïncide avec un capitalisme prospère, ne doutant pas de son avenir hégémonique. C'est le temps envié de 'l'american way of life', à vocation planétaire, celui de l'accès universel à la consommation heureuse. Il y a donc coïncidence complète des valeurs artistiques du pop'art avec celles véhiculées par la société : uniformisation, nivellement, démocratisation de l'art, en parfait accord avec l'égalitarisme officiel (riches ou pauvres consomment du coca-cola et regardent les mêmes films), etc. La conception warholienne de l'art, en revendiquant l'emploi des techniques de la production industrielle de masse, dévalorise, puis disqualifie les notions traditionnelles de l'art que sont, la création, l'imagination, l'invention. C'est ainsi qu'il a investi, conséquent avec lui-même, l'art contemporain, lequel se définit comme la circulation incessante de produits privés de signification, dénués de sens (reproduction de représentations, froides et vides), qui font l'économie de toute forme de pensée.

En allié, Andy WARHOL a introduit dans l'art contemporain les valeurs de la mode. Ce glissement est logique pour raison de conformité d'objectifs entre l'art contemporain et la mode, tous deux obsolescents. En effet, l'art contemporain ne peut rechercher la 'nouveau authentique', du fait qu'il est dominé par le renouvellement permanent des artistes et des œuvres (donc de l'offre sur le marché de l'art). C'est là l'explication de l'émergence continue de 'jeunes artistes' (aux gloires éphémères souvent), qui, comme dans le système de la mode, sont aussi nécessaires que la succession programmée et cyclique des présentations de modèles de saison, les collections se renouvelant constamment. La logique de cette dérive artistique, veut que l'offre soit toujours abondante et diversifiée, la publicité et les médias se chargeant de sa promotion médiatique. "Si l'art et la mode en viennent de la sorte à converger, il n'est pas étonnant que leurs vocabulaires se mélangent – au point que lorsqu'on entend aujourd'hui évoquer un 'créateur', on ne sait plus très bien s'il s'agit d'un styliste de vêtement, d'un designer ou d'un artiste au sens classique, qu'il soit peintre ou vidéaste". (Gérard DUROZOÏ, 2009)

Par conséquent, les moyens de promotion et de diffusion de l'art contemporain et de la mode (Haute couture et prêt-à-porter de luxe), ont recours à des médias identiques revues spécialisées dans l'actualité de la mode, traitant indifféremment des deux, articles consacrés à ce qui est 'tendance' en art contemporain, ces revues étant destinées à un même public s'intéressant à l'art contemporain et à la mode. C'est pourquoi, des 'espaces d'exposition' sont aménagés pour présenter des œuvres d'avant-garde, lesquels entrent en concurrence avec les galeries d'art et les musées d'art contemporain. De prestigieuses Maisons de haute couture, en application de cette osmose, organisent des Fondations (par exemple, Le 'Mobile Art' de la Maison CHANEL), pour y exposer exclusivement des œuvres d'art contemporain. Ce faisant, la complémentarité, sinon l'assimilation complète entre art/mode/luxe, qui en soi n'est certes pas nouvelle MAIS, l'est certainement par son ampleur. La conséquence directe et regrettable de cette assimilation/confusion, de ce contresens dans les valeurs esthétiques, est la 'complète marchandisation de l'art'.

La critique de ce mariage insensé entre l'art et la mode, dénonce la parfaite incompatibilité des temporalités président aux destinées respectives de l'une et de l'autre, le court terme l'emportant sur la durée nécessaire à la consécration des œuvres d'art. "Mode renvoie à éphémère, passager circonstanciel, relatif, immédiat, fugitif, superficiel, futile ; elle annonce un futur immédiat qui disparaît aussitôt qu'advenu. La mode s'oppose à des séquences plus longues qui saccadent l'histoire de l'art : école, style, époque, civilisation. La mode cumule un temps cyclique par son renouvellement perpétuel et une progression supposée sur le temps

court. La mode légitime le critère de nouveauté, la surenchère de cette nouveauté, qui caractérise l'art contemporain occidental, en prenant des proportions démesurées pour donner l'illusion d'une certaine modernité". (Henri CUECO, Pierre GAUDIBERT, 1988) Qu'ajouter d'autre, sinon que le monde artistique ne peut calquer ses normes sur cette temporalité trop brève, où les cycles alternent avec les saisons des collections. Il y a confusion des problématiques. En effet, plusieurs différences essentielles expliquent la discordance de rythmes entre l'art et la mode. Le bon sens fait comprendre que le marché de l'art ne prépare pas des produits artistiques de remplacement à date fixe à l'instar des collections qui obéissent à des impératifs autres. Ensuite, il ne tient pas en réserve un ou plusieurs artistes nouveaux qui viendraient, à point nommé, c'est-à-dire en fonction de la demande, combler un vide ou une saturation du moment sur une gamme de créations.

Enfin, d'autres intérêts financiers sont en jeu, (ne serait-ce, par exemple, que par l'exercice gestionnaire des amortissements et des modes de financement), d'autres stratégies de lançements professionnels sont spécifiques à la mode, tout comme à l'art. Cette confusion généralisée, ramène la temporalité au même dénominateur commun du 'courtermisme', qui envahit aujourd'hui toutes les anticipations socio-économiques (d'où un manque évident de lisibilité). La modernité de l'art, en rupture avec l'idéal classique, intemporel, implique une valorisation du transitoire, s'éprouve à travers les formes contemporaines de la représentation. Cette valorisation d'un 'nouveau éphémère' dévoile également une singulière fragilité de la post-modernité, encore incertaine de son devenir. "L'image du nouveau symbolise l'ancien. La mode se démode, le progrès chasse le progrès. La modernité jubilante du passage bascule dans la désuétude, trahie sans cesse par le présent. Incapable de signifier une nouveauté stable, opposable à un monde ancien, elle nomme le passage même". (Sylviane AGACINSKI, 2000)

Si l'histoire selon l'élégante formulation de l'auteur précité, est le "conflit permanent de l'évènement avec l'ordre qu'il détruit", quand on parle de l'histoire de l'art, en considérant le nouveau dans sa radicalité, il est loisible de se demander, à juste titre d'ailleurs, "si le temps laisse le concept d'art se développer dans ses déterminations successives" (selon une conception dialectique de la création des formes plastiques), à moins que le temps ne 'malmène' le concept d'art lui-même. D'où l'interrogation : comment parler d'art aujourd'hui face au surgissement permanent "du nouveau", bousculant l'à peine nouveau, que déjà il sera bousculé à son tour ? L'obsolescence, n'est pas une valeur de l'art. Les fresques de l'art pariétal ne sont ni supérieures, ni inférieures aux œuvres consacrées des Maîtres de l'art moderne. Certes, l'idéal intemporel du classicisme n'est plus concevable aujourd'hui. Mais quant à admettre la 'ponctualité' du présent comme nouvel impératif de la modernité qui privilégie la 'pensée de l'éphémère', il y a une marge difficile à franchir, celle de passer d'un extrême à son symétrique.

La médiatisation de la culture et la domination de l'art par le marché, ont eu pour conséquence de dévaluer la qualité esthétique des œuvres de l'art contemporain, du moins l'art officialisé par les institutions muséales. Pourtant, il semble que d'avant-garde en avant-garde, de transgression en transgression, on soit enfin arrivé au bout du processus de déconstruction de l'art tout court. Phénomène étonnant de l'art occidental. En partant de la 'rupture avec la tradition académique', pour continuer sans transition, avec la 'tradition de la rupture', et n'ayant aujourd'hui plus rien à déconstruire, il ne reste plus qu'à s'essayer à la 'rupture de la rupture'... pour créer des œuvres sans contenu, et qui n'ont plus que ce nom d'œuvre pour les qualifier. Arriver au rien.

Le principe est que pour la création artistique, et cela de tout temps, puisse se développer au mieux, il lui faut surmonter la contrainte matérielle et technique, trop de facilité annihile l'élan créateur. C'est exactement ce que n'ont pas compris certains plasticiens de l'art contemporain, dont les œuvres accusent une indigence plastique édifiante. Le paradoxe - en fait, qui n'en est pas un - est que la liberté complète accordée à l'expression de l'art contemporain a provoqué en retour, un 'rétrécissement des possibles', comme une fatalité pourtant prévisible. Le galeriste et historien d'art Pierre NAHON (2002) remarque quelque peu désabusé, que le marché de l'art et les médias, dans leurs efforts conjugués, 'ont réussi ce que les avant-gardes n'avaient jamais osé atteindre : l'art contemporain témoigne de ce vide sans se préoccuper de savoir où il va, dupé d'abord par lui-même et par la modernité''. Et pour être en phase complète avec cette modernité, à l'exemple d'Andy WARHOL, pourquoi l'artiste contemporain ne deviendrait-il pas à son tour entrepreneur ? D'exception, la 'Factory' est devenue une réalité. Les exemples de plasticiens en art contemporain 'arrivés', et la manière dont ils s'y prennent pour réaliser leur production, en témoignent. Quelques figures médiatiques récentes serviront d'illustration.

Le très contemporain à la mode, Jeff KOONS, se met en scène en montrant ses conquêtes féminines, comme accouplé à la sulfureuse CICCiolina, son épouse transitoire, dans différentes postures intéressantes dignes d'un exercice de travaux pratiques inspirés du Kama Sutra, reproduites sous forme de sculptures en émail, en porcelaine ou en cristal. Au reproche d'obscénité, il a calmement répliqué qu'il était "dans une excellente position pour communiquer". De toute évidence artistique, il s'agit là d'un "scénario pédagogique créatif et impliquant", etc. ⁴ Imposture ?

Ses références ? La consommation et la publicité. Il est indubitable que beaucoup d'artistes sont fascinés par ces univers, et beaucoup de collectionneurs/amateurs d'art contemporain, aux fortunes récentes, sont issus de ces milieux. Ils n'ont pas d'autres repères culturels, et ces affinités électives expliquent bien des choix. Devenu en peu de temps une icône du marché de l'art contemporain, Jeff KOONS le dispute déjà au prestige de son glorieux prédécesseur, Andy WARHOL.

Autre figure intéressante de l'art contemporain : Damien HIRST, qui a récemment présenté douze tranches de vache dans des vases remplis de formol... et il y a encore pire avec les cadavres humains plastinés, découpés ou non, du professeur de médecine allemand, Gunther von Hagens. Il est même possible d'assister à des séances de dissection à Berlin, très prisées, où le Maître officie devant une assistance choisie.

Moins agressif, Jaspers JONES, grand du pop'art, joue sur la "banalité du banal". Il est surtout connu pour ses drapeaux américains qui "ressemblent autant que possible à de véritables drapeaux américains". Il souligne le caractère bidimensionnel du tableau (il fallait le rappeler, sait-on, depuis les principes de la perspective élaborés à la Renaissance), et fait en sorte que le spectateur "ne voie rien d'autre que ce qu'il voit (...). Le bon sens même, à l'exclusion de toute envolée imaginative. Et comme le relate si bien Anne de KERROS, (2008), il ne faut pas poser la question : est-ce de l'art ?, mais de répondre à la question : POURQUOI est-ce de l'art ? C'est justement là qu'intervient la figure inaugurale de

⁴ Un autre questionnement insidieux intervient encore : *Jeff KOONS*, exposant dans le Galerie des Glaces au *Château de Versailles*, *BUREN* ses fameuses colonnes au *Palais-Royal*, désacralisent les lieux où ils sont exposés. Ces plasticiens se placent sans scrupules en compétition avec le Maître des lieux. C'est aussi revendiquer une légitimité en laissant entendre qu'il y a une filiation directe avec le passé. Mais combien le perçoivent derrière des discours lénifiants ?

l'entrepreneur en matière artistique, Andy WARHOL. L'aspect commercial de sa production qui est susceptible de satisfaire n'importe quel marché de l'art. La célèbre 'Factory' y a joué un rôle déterminant pour assurer son succès. La 'mécanisation' de la production de ses œuvres, pour lesquelles il n'intervient personnellement que fort peu (même pas du tout), se prolonge sur un mode semi industriel. Le quantitatif est un facteur déterminant pour produire des originaux... en série. "Sa fréquentation des milieux de la publicité lui ont enseigné que la valorisation d'un produit dépend de la propagation de son nom et de la façon dont son image va s'inscrire dans la conscience collective". (Gérard DUROZOÏ, 2009) Par conséquent, la célèbre 'Factory' est d'abord au service exclusif de son nom et de son image (celle étudiée qu'il veut bien donner), agit comme un puissant relais dans les médias.

Qu'ont en commun tous ces plasticiens ?

Ils ont créé une 'œuvre' avec l'aide d'assistants (parfois fort nombreux), des ouvriers qui fabriquent, emballent, transportent et installent. En se comportant en dirigeants de petite ou moyenne entreprise, ces artistes de l'art contemporain véhiculent une image diamétralement opposée de celle de l'artiste romantique, torturé, solitaire, angoissé, maudit, impécunieux...

En symétrie, les noms de ces modernes plasticiens en œuvres d'art contemporaines, sont associés à des 'millions de dollars', pour certains. Le prix de leurs 'œuvres' atteint des sommets jamais atteints par beaucoup de leurs prédécesseurs, pourtant célèbres et talentueux. C'est la raison pour laquelle, tout un chacun peut s'interroger sur la valeur de l'art au moment où les acteurs de l'art contemporain sont aussi les acteurs du jeu financier.

2) La modification du rôle des acteurs de l'art contemporain

Depuis l'avènement de l'art contemporain, c'est-à-dire depuis les années 1950 pour s'affirmer à partir des années 1960, le rôle des acteurs du monde de l'art contemporain s'est considérablement métamorphosé en s'adaptant, pour intégrer ces évolutions. Ne sera traitée dans cette sous partie, que les intervenants se situant du côté de l'offre, donc à l'exclusion de la figure contrastée de l'amateur/collectionneur d'œuvres de l'art contemporain. A l'origine de cette modification, il y a celle de la règle du jeu institutionnel concernant l'intégration des œuvres de l'art contemporain et, par voie de conséquence, de leur consécration. Ainsi, de l'art moderne à l'art contemporain, l'institutionnalisation des œuvres PAR le musée, des mouvements d'avant-garde, a provoqué le renversement spectaculaire des rôles des acteurs. De tradition, le cheminement classique du processus d'intégration donnait un contenu aux différents rôles. Les acteurs du privé (marchands d'art, experts, collectionneurs, etc.), précédaient et guidaient les conservateurs de musée dans un long travail de sélection des œuvres, le destin de chacune d'elles, modeste ou étonnant, est à chaque fois toute une histoire. L'histoire de l'impressionnisme et de l'art moderne, est très révélatrice à ce sujet, de Montmartre à Montparnasse. Toutes les biographies d'artistes fourmillent d'anecdotes plaisantes ou pathétiques.

Mais aujourd'hui, avec l'art contemporain, cette tendance séculaire s'inverse, puisque "le secteur public qui tend à jouer le fer de lance de l'avant-garde et son introduction dans le privé", selon la thèse de la sociologue Nathalie HEINICH (2006). En application de cette inversion de logique processuelle, il n'est plus rare du tout de voir des artistes consacrés directement par des musées, sans disposer encore de clientèle privée (donc de cotation officielle), d'où le et les problèmes suscités par ce changement de problématique, à cause du renversement complet de l'ordre des facteurs d'intégration., ou "d'assimilation des transgressions artistiques", donc de l'intégration des œuvres de l'art contemporain par

l'économie et par les institutions.⁵ Cette intégration sans sélection des œuvres par le temps, et par les acteurs de par leurs fonctions traditionnelles, "annule l'effet transgressif des avant-gardes par leur assimilation institutionnelle" immédiate, sans passer par le processus de sélection préalable. Cette inversion de l'ordre des facteurs fait que pour qu'il y ait effectivement 'transgression des valeurs', il faut selon le phénomène de la fuite en avant, qu'il y ait de nouvelles transgressions plus radicales que les précédentes, chaîne sans fin. C'est la raison essentielle, comme le souligne Nathalie HEINICH, le jeu actuel de l'institutionnalisation des œuvres de l'art contemporain, s'emballe dans une dynamique s'auto reproduisant, mais jusqu'où ?

A l'inverse, le processus normal d'intégration se poursuit à travers trois séquences s'enchaînant, l'une l'autre, entre la 'transgression' (des normes établies), la 'réaction' (du public et des spécialistes, où l'œuvre est discutée), et 'l'intégration' (musées, fondations, collections). Transposées à l'art contemporain, ces trois séquences se déclinent comme suit :
Première étape du processus : la transgression des frontières esthétiques par l'artiste dans ses créations en art contemporain.

Seconde étape : la réaction négative et/ou indifférente du public qui ne se sent pas plus impliqué que concerné par cette forme d'art. Le débat lui a été confisqué.

Troisième étape : celle de l'intégration des œuvres par les SEULS spécialistes, d'où les polémiques récentes et les manifestations de rejet de plus en plus violentes ces dernières années, c'est-à-dire à partir de 1998/2000, face à des 'institutionnalisations toujours plus sidérantes'. La question peut être valablement posée à propos de cette forme de 'récupération' des œuvres d'art contemporaines par une élite restreinte (ne représentant qu'elle-même), et... consternante dans ses choix imposés. L'intégration des œuvres de l'art contemporain annule les effets transgressifs des avant-gardes par une assimilation culturelle, sans discernement et trop précoce. Une réflexion mériterait d'être conduite sur le sujet.

Transgression, réaction, intégration, trois phases complémentaires, dans l'analyse qu'en fait Nathalie HEINICH, car il n'y a pas "d'œuvres sans regards", et de "regards sans commentaires", ni de "commentaires sans effets de retour", sur la création des œuvres. Dans ce phénomène en boucle, il faut donc qu'il y ait au départ une 'transgression' inaugurale, pour qu'il y ait ensuite une 'réaction' critique (le débat entre les pour et les contre), pour qu'enfin, le processus qui conditionne 'l'intégration' de l'œuvre d'art puisse s'enclencher normalement. Dans ce schéma, les artistes, le public et les spécialistes de l'art contemporain interviennent aux trois moments de ce jeu de reconnaissance sélective. Jusqu'à aujourd'hui, cela a correspondu à une constante structurelle d'une triple fonction déjà esquissée :

Fonction d'innovation → Fonction de médiation → Fonction d'adhésion

La modification actuelle de l'enchaînement de ces séquences d'intégration de l'art contemporain, fausse cette relation.

⁵ L'intervention fausse les mécanismes naturels du marché de l'art. Cette évolution, par l'ampleur qu'elle connaît actuellement, est inquiétante. Par exemple, il est fréquent que les institutions muséales s'intéressent à une œuvre d'art contemporain en en déterminant elles-mêmes la valeur (sur quels critères ?), le jeu du marché entre l'offre et la demande, n'intervenant pas. En conséquence, un artiste contemporain peut avoir la satisfaction de voir son œuvre accrochée à la cimaise d'un musée, qui l'a directement acquise. Ce faisant, c'est donner une cotation artificielle à l'œuvre de l'artiste qui peut éventuellement n'en avoir vendu aucune au public des amateurs. Il est donc coté, mais absent des collections privées. Paradoxe. Quid : comment peut-il soutenir une cotation artificielle sur la durée ? Mystère et inquiétudes.

La fonction d'innovation (artiste émetteur), puis la fonction d'adhésion (spectateur récepteur) et la fonction de médiation (spécialistes médiateurs), étant 'confisquée' par un nombre restreint de spécialistes qui décident. Une séquence est occultée, ainsi :

Fonction d'innovation → Fonction d'adhésion

La perturbation de cet enchaînement modifie considérablement les positions et les rôles des acteurs du seul fait de l'accélération temporelle de l'assimilation de l'œuvre d'art, par la seule volonté des spécialistes officiels. Désormais, ce n'est plus l'artiste qui désigne comme œuvre d'art ce qu'il propose à l'appréciation esthétique d'autrui, mais les institutions. Par conséquent, le spécialiste (conservateur, critique, historiens de l'art contemporain, etc.), instances autorisées, décident, en quasi souveraineté, de ce qui est de l'art de ce qui n'en est pas.

Historiquement, et cela jusqu'à l'achèvement du cycle de l'art moderne (donc jusqu'aux années 1960, début des changements esthétiques et sociétaux), l'élite cultivée (eu égard au monde contemporain, on se croit autorisé à cette précision), contribuait par ses connaissances artistiques et ses pratiques (acheteuse potentielle d'œuvres) à 'faire exister l'avant-garde', non pas 'malgré' mais avec le piment du scandale et de la témérité des préférences. Soutenu, l'artiste d'avant-garde pouvait continuer à créer, et ainsi élargir sa reconnaissance par le public, jusqu'à la consécration institutionnelle suprême (le musée convoité, la médaille acceptée, l'Institut pour s'y reconnaître, enfin confirmé et couronné par ses pairs).

Dans ce schéma, aux aléas historiques certains - des impressionnistes aux modernes et contemporains, les injustices et les oublis volontaires ou non, ne manquent pas - ; les 'œuvres novatrices', ou reconnues comme telles, par une élite d'amateurs/collectionneurs étaient intégrées dans le grand 'creuset intégrateur' de la 'culture commune'. L'aventure muséale en apportait les lauriers avec la bénédiction des muses reconnaissantes. Mais aujourd'hui, d'emblée, le musée s'est attribué la prééminence dans les choix d'œuvres en art contemporain.... Parfois, ou souvent, pour le pire.

L'histoire des avant-gardes artistiques n'est plus celle des transgressions successives provocatrices et quelque peu tapageuses avec des manifestes excessifs pour faire exister, scandaient au gré de l'actualité les étapes de la déconstruction de l'art depuis un demi siècle environ. Désormais, la dialectique de la 'transgression de la transgression' supplante celle de la 'transgression intégration', c'est-à-dire que la transgression des frontières de l'art est devenue "l'exacerbation de la singularité érigée en système de valeur". Du style, on est passé à l'idéologie. "Indifférence, intégration, rejets : ce sont les trois stades de la réaction négative à l'art contemporain qui entrave, surprend ou conteste son intégration dans les frontières de l'art". (Nathalie HEINICH, 2006)

Autre paradoxe : Les réactions du public, tant dans leur importance que dans leur généralité, ne sont pas socialement et suffisamment visibles pour exister, et peser sur les décisions et les choix d'œuvres. Pire, l'art contemporain est accueilli dans le silence de l'indifférence. Cela traduit un réel désarroi de la part du public face aux transgressions artistiques banalisées de la modernité. Qui impressionne encore qui ? En conséquence, le public des profanes se sent exclu de la comédie de l'art contemporain. Trop, c'est trop pour encore s'indigner. ⁶

⁶ La critique portant contre toutes les formes d'avant-gardes, se résume à trois attitudes types : soit critiquer systématiquement tout ce qui est nouveau, c'est le parti pris du conservatisme classique, soit approuver sans réserve ce qui est nouveau pour ne pas donner la fâcheuse impression d'être 'en dehors du coup', là règne le

Mais quelles sont ces ‘instances autorisées’ ayant le pouvoir de décider du destin d’une œuvre d’art contemporain ? De fait, le milieu de l’art ne comporte qu’un petit nombre d’acteurs, fortement interconnectés, l’appui du réseau étant fondamentale : marchands d’art, experts, critiques et historiens d’art, courtiers, conseillers en investissements auprès des entreprises, fondations, collectionneurs, conservateurs de musée, etc. Chacun des acteurs de cette scène étroite où chacun joue un rôle, assigné ou interchangeable, reçoit en miroir la confirmation de sa position par l’autre. Un peu à l’image d’une société fermée, toute défaillance par contestation interne est insupportable, d’où l’importance de la cooptation après une sérieuse mise à l’épreuve. Tout ce qui compte dans ce microcosme se tient.

Donc, le ‘milieu de l’art’ se maintient à l’intérieur de réseaux d’échanges soutenus par des systèmes de relations personnelles, monde clos où circule l’information utile. L’étroitesse de ce milieu déconnecté du grand public, l’apparente à un groupe d’intérêt, où le recrutement est étroitement surveillé. Par exemple, au Ministère de la Culture, le passage du statut de contractuel à celui de fonctionnaire, passe par une période probatoire. Un profil culturel est implicitement exigé pour préserver la cohésion du groupe. Il va sans dire que la démythification de l’art contemporain officialisé, passe inéluctablement par la remise en cause du milieu de l’art lui-même : théoriciens, historiens, experts, sociologues, conservateurs, inspecteurs de la création, commissaires d’expositions, journalistes spécialisés, collectionneurs influents, patrons financeurs de fondations et de la presse, sans omettre les acteurs principaux que sont les artistes ‘officiels’. Si dans cet univers clos, il est admis de discuter, ce n’est uniquement qu’entre soi. C’est la raison pour laquelle, le débat public déclenché depuis une dizaine d’années déjà, est devenu incontournable par la force des choses. Mais les tentatives pour l’enterrer, d’un commun accord, ne manquent pas. Un mot : le silence... pour l’oubli.⁷ Ce qui pose problème, et qui demeure encore une question encore irrésolue, c’est le ‘pouvoir de légitimation’ monopolisé par un petit nombre de décisions en amont, des choix arbitraires des historiens de l’art contemporain, cela fonctionnant sur le modèle d’une coalition de fait entre le marché, les musées d’art contemporain et les médias. Jeu de miroirs entre les acteurs, se légitimant l’un l’autre par leur action complémentaire. Seul un glissement des régulations par intervention opportune d’un facteur extérieur, peut modifier la règle implicite du jeu. Le système ne pouvant s’auto réformer sans se détruire, l’intérêt des acteurs s’y oppose.

L’action de l’Etat est donc contestable, et sa responsabilité est engagée en sa qualité d’acteur principal. En effet, l’Etat, du moins en France, ne distribue des ‘aides’ qu’à un nombre très restreint d’artistes ‘sans stratégie visible’. La ‘logique subventionniste’ en promouvant en priorité le clientélisme, en organisant la ‘distribution des faveurs’ des prébendes et des distinctions honorifiques (au moyen d’achat d’œuvres, de subventions, et autres commandes et travaux) sur la logique des réseaux plutôt sur des critères de mérite ou de talent.⁸

snobisme et les coteries, soit investir dans de nouveaux territoires avec le risque que cela comporte, c’est le rôle du collectionneur. Faute de discernement, le temps confirmera ou pas ses choix. C’est le seul à prendre un réel risque.

⁷ Les acteurs soutenant l’art contemporain officiel se montrent volontiers intolérants face aux polémiques. En témoignent le Congrès de Tours, de 1997, et le Colloque qui a suivi à l’Ecole Nationale Supérieure Supérieure des Beaux Arts, à Paris. En bref, ce que l’on présente comme un progrès, se révèle être un phénomène de fuite en avant extravagant : l’idéologie de l’art contemporain. Nouvel académisme ? Nouveau conformisme ? A titre illustratif, actuellement, une trentaine de ‘personnes influentes’ président aux destinées de l’art contemporain international. Jeu fermé là aussi. Pas d’appel d’air du grand large.

⁸ Dans le même temps s’affirme la tendance au transfert du financement de la culture vers le secteur privé. De ce fait, c’est de plus en plus l’argent privé qui s’investit dans les œuvres de l’art contemporain (mécénat d’entreprise encouragé fiscalement, fondations, etc.)

L'ouverture de ce chapitre s'est faite sur la métamorphose du rôle des acteurs de l'art contemporain. En apparence, et contre toute logique, la figure de l'artiste sera traitée en dernier, car son rôle s'est amenuisé par rapport au rôle des autres figures d'acteurs, au point d'affirmer qui n'est plus le maître du destin de ses œuvres. La modification des rôles des autres acteurs de l'art contemporain, a joué à son détriment.

1) D'abord la figure du critique, tout comme la figure de l'expert, sont centrales, car les amateurs, comme les collectionneurs d'art contemporain (et pas seulement) achètent des noms plus que des œuvres, d'où l'importance primordiale de l'expert qui authentifie, et celle du critique qui soutient un artiste ou une œuvre. Le doute disqualifie les œuvres d'art contemporain sur un marché spéculatif à prix élevés. Pour ces raisons essentielles le critique d'art comme son confrère l'expert, sont adulés ou critiqués du fait qu'ils détiennent le pouvoir redoutable de la délivrance des 'brevets d'existence' des œuvres soumises à leur analyse. Les impératifs économiques du marché de l'art contemporain, et qui traduisent sa grande fragilité, ne peuvent que renforcer la 'demande de reconnaissance'. Sans elle, tout s'effondre. Jamais l'authentification des œuvres soumises à expertise, et l'importance capitale de la signature de l'artiste n'ont rencontré, jusqu'à aujourd'hui, une telle exigence. La peur du talentueux faussaire, sans doute. Une œuvre d'art contemporain déclassée à cause d'un refus d'authentification d'une signature obligatoirement connue, c'est la condamner à l'insignifiance et à l'oubli. Comment pourrait-elle se suffire à elle-même si, par ailleurs, elle ne présente pas de qualités esthétiques intrinsèques remarquables ?

Face à une telle pression, la critique contemporaine, soutient l'art contemporain, souvent 'par indécision', sans rien renier de ce qui est soumis à son analyse, cela malgré la possible crainte des 'ridicules futurs'. C'est pourquoi, elle préfère 'devancer l'histoire qui sélectionne au lieu de l'attendre'. Anticiper pour moins subir ? La querelle sur la reconnaissance institutionnelle des impressionnistes, celle de l'art moderne qui a suivi, comme celle faite aux défenseurs de tous les académismes, inquiète encore, et tempère bien des enthousiasmes. Face à ce dilemme cornélien, l'argent roi étant le véritable souverain de l'art, la critique partage l'opinion des spéculateurs, sans dénoncer aucunement l'importance sans doute injustifiée de certaines œuvres de l'art contemporain. Il ne faut pas méconnaître le principe de la subjectivité de l'acquéreur d'œuvres d'art contemporain rendues visibles par la reconnaissance des acteurs du 'milieu de l'art'. A la 'bourse de l'art', la spéculation se résume aux moyens déployés par le principe de plaisir pour obtenir raisonnablement ou non, sa réalisation. Le spéculateur ne mise pas sur l'éventuelle qualité intrinsèque de l'œuvre, mais sur l'idée qu'il s'en fait, selon l'appréciation de Maître BINOCHE, Commissaire priseur (1991) Dans ces conditions, pourquoi décevoir les amateurs d'art contemporain en trompant leur illusions. Le découragement a aussi son prix.

2) La figure du conservateur de musée d'art contemporain (à ne pas confondre avec ses collègues des autres départements d'art classique, étrangers à ces logiques). Ce fonctionnaire culturel a la prétention insigne de connaître dès aujourd'hui ce que l'histoire de l'art devra retenir des formes de l'époque contemporaine... mais qui peut déjà prédire ce qui restera de l'art contemporain, sur le moyen et le long terme, et quelle consécration lui sera faite ? Témérité.

Le rôle traditionnel du conservateur de musée est bien modeste. Sa fonction essentielle est de 'confirmer l'histoire', au-delà des modes. Normalement, son allié le plus précieux est le temps qui sélectionne et reclasse. Dans la relation causale de l'institutionnalisation des œuvres d'art, il a été analysé qu'il intervenait en bout de chaîne, celle réservée au 'spécialiste médiateur',

précisément dans sa fonction de médiation. Désormais, ce schéma est bousculé. Aujourd'hui, le conservateur en art contemporain prétend intervenir dans le jeu des échanges en se substituant à la place du critique et du marchand, aux fins de s'attribuer leurs missions. Donc, à son tour, il ambitionne de 'promouvoir la jeune génération d'artistes'. Cette ingérence aussi arbitraire qu'elle soit dans l'actualité artistique (tout comme leurs collègues 'commissaires à la création' ou 'commissaires d'exposition'), expose des œuvres de plasticiens à un jugement définitif (courtermiste) que le temps long ne confirmera sans doute pas. Agir de la sorte, c'est méconnaître la mission institutionnelle qui leur est dévolue. Le revers de la médaille est aussi évident que dommageable. "Cette promotion anarchique, arbitraire, alarmante des jeunes créateurs toujours à la recherche de leur voie, s'accompagne en effet d'une occultation pesante d'œuvres de qualité, l'étendue et la signification devaient les destiner justement à l'éloge du musée". (Pierre NAHON, 2002)

C'est la raison pour laquelle, des artistes contemporains figurant en bonne place dans des collections internationales se trouvent de fait 'exclus d'exposition', ou de rétrospective de leur œuvre passée sous silence, au Musée National d'Art moderne ou au Centre Beaubourg. Cela explique suffisamment le ressentiment légitime d'artistes contre l'institution muséale française, qui les marginalise en s'abstenant de les défendre, par principe. Les musées d'art contemporain préfèrent acquérir des œuvres en promouvant des artistes les moins dignes d'intérêt, mais qui sont les plus médiatisés. Ce faisant, c'est répondre au désir américain de créer une 'culture instantanée', cela en total accord avec les valeurs du consumérisme et de l'hédonisme. Par conséquent, les nouveaux rôles des conservateurs de musée en art contemporain, débordent de leurs fonctions traditionnelles. (Ce qui ne veut pas dire, que leurs fonctions ne doivent pas s'adapter aux nécessités qui sont les leurs).

Promoteurs de l'art contemporain, ils développent leurs activités en adoptant comme modèle de référence, le rôle de chef d'entreprise, cela en fonction de critères politiques et économiques. Pour la question des financements, leur ambition est d'être moins dépendants de l'argent public, en augmentant corrélativement la part de financement de leurs opérations au moyen du mécénat. Cette évolution, qu'on la regrette ou qu'on l'approuve, est la preuve indubitable que le terrain glisse "d'un monde confiné et élitiste vers un monde concurrentiel et ouvert" (globalisation et internationalisation des activités artistiques muséales, obligent). La dernière étape du processus est la remise en cause du "principe d'inaliénabilité du patrimoine national". (François BOURGUINEAU, 2009) Selon les promoteurs de cette logique de dé-institutionnalisation, les œuvres d'art de toute époque se répartiraient en deux catégories bien distinctes quant à leur statut juridique : les "trésors nationaux" demeurant inaliénables, et les œuvres de "libre circulation", par conséquent aliénables. Ainsi, comme cela se passe aux Etats-Unis, certaines œuvres déclassées, seraient vendues pour en acquérir de nouvelles (selon quels critères ?). La dynamique marchande, par ce moyen commode, mettrait en cause le sacro-saint principe d'inaliénabilité des œuvres d'art relevant du patrimoine public.⁹ Une loi suffirait pour que la vente des collections muséales se banalise.

Selon la pénétrante analyse de François BOURGUINEAU, le musée en exportant des œuvres pour des expositions temporaires et thématiques (ce qui se pratique déjà couramment), se transforme en marque et devienne le support de l'exportation de la culture française à l'étranger. "L'ambiguïté est d'inscrire le musée dans les lois du marché en en faisant une entreprise comme les autres". De la culture contre des contrats commerciaux.

⁹ En France, les collections publiques sont inaliénables.

Jusqu'à ce jour, en France, le musée relève d'une logique différente de la logique commerciale, puisqu'il n'y a pas de rentabilité, ni de retour sur investissement, le financement étant public. Or, l'idée qui chemine actuellement, consisterait à vouloir "faire de l'argent" - c'est-à-dire, rentabiliser le musée avec désengagement concomitant de l'Etat -, avec les œuvres d'art classées, ce qui est en parfaite contradiction avec sa mission de service public. Changement de finalité, donc.¹⁰

Conserver, enrichir et diffuser les collections sont les missions traditionnelles des conservateurs de musée. Mais pour la première fois, selon la thèse exposée ci avant, des œuvres du patrimoine national classé, seraient considérées comme de la 'monnaie d'échanges'. L'utilisation, à des fins commerciales du patrimoine public, soulève de nombreuses réticences.¹¹ Deux logiques s'affrontent aujourd'hui : le refus d'exporter du patrimoine public à des fins commerciales, et non exclusivement culturelles, soit, à l'exact opposé, les œuvres devant circuler de par le vaste monde avec le souci de la place de la France sur l'échiquier international en favorisant des 'valeurs d'échange et d'ouverture'. La polémique chemine, amortie mais tenace, le long des couloirs ministériels feutrés. "Les arguments économiques de l'art comme source de profit et la culture comme outil de développement économique sont de plus en plus largement utilisés, justifiant les enjeux spéculatifs". (Raymonde MOULIN, 2005)

3) La figure multiple du marchand d'art contemporain. La figure du marchand d'art recouvre une réalité diversifiée, comprenant les galeristes, les commissaires priseurs, les courtiers, pour se décliner jusqu'au marchand de tableaux qui n'est autre qu'un antiquaire spécialisé, bref, elle démultiplie les intermédiaires entre l'artiste ou le vendeur d'une œuvre et l'acheteur amateur ou collectionneur. La palette est chatoyante.

Le marché de l'art contemporain est très organisé. Le marchand – terme générique regroupant plusieurs professions - dispose actuellement de moyens d'action inégalés, en raison de la circulation des œuvres d'art contemporain sur le marché de l'art internationalisé. Ses pôles de référence sont les capitales de l'économie (NEW-YORK, ZURICH, MUNICH, FRANCFORT, LONDRES, VENISE, etc.), où se tiennent régulièrement foires et expositions. Les enrichissements récents et spéculatifs ont dégagé des plus-values inconcevables il y a encore quelques années. Pour bien cadrer le propos, Edouard DOLMAN, Président Directeur Général de Christie's international, n'hésite pas à parler de "changement structurel" : "L'argent coule à flot dans certains milieux de ces économies à la croissance vertigineuse..." Il est vrai que l'intrusion du monde marchand dans les milieux de l'art en Europe est un phénomène relativement nouveau, alors que les deux mondes, sont étroitement mêlés depuis déjà longtemps aux Etats-Unis. Et c'est sans compter avec la manne disponible des pays économiquement émergents, comme l'Inde et la Chine, qui ne feront que renforcer la tendance à la marchandisation de l'art, notamment en investissant massivement dans l'art contemporain.

¹⁰ La création d'avant-garde en art contemporain est directement liée au marché et au monde de l'argent. Les valeurs individuelles sont d'ailleurs en prise directe avec les circuits commerciaux. Cette 'culture de l'argent' est en opposition directe avec la majorité des conservateurs de musée français qui attribuent d'abord au musée un rôle pédagogique et social, conformément à sa mission de service public, c'est-à-dire au service du public.

¹¹ L'apparition du secteur marchand dans le monde feutré de l'art, peut sembler insolite. La curiosité insatiable des médias a relevé les extravagances de ce marché en commentant le projet de musée à ABU-DABI. Il est question de transformer le Louvre en marque commerciale d'exportation culturelle : prêt (du sourire) de la Joconde contre centrale nucléaire, clefs en mains...Les prémonitions et anticipations de Léonard de VINCI n'ont pu imaginer un tel destin.

Le rôle essentiel du marchand est “d’anticiper sur le talent” de jeunes artistes, d’anticiper sur leur avenir probable. C’est un investissement. Certes, en position d’intermédiaire, ils suivent scrupuleusement les humeurs et les caprices (boursiers) du marché de l’art contemporain. Ils savent que la détermination de la valeur d’une œuvre dépend de l’attrait logique que l’investissement spéculatif dans l’art contemporain exerce sur des élites récentes esthétiquement peu cultivées, souvent. Certes, le blanchiment d’argent s’invite aussi sur ce marché facilitant les achats et les reventes rapides, avec l’honorabilité en prime. La clientèle potentielle fortunée de fraîche date, est très courtisée en raison de sa capacité d’engagements financiers susceptible de faire face – pour l’instant, hors hypothèse de retournement de conjoncture économique – aux mécanismes financiers d’un marché de l’art qui s’est emballé... jusqu’à la crise financière et économique d’aujourd’hui, dont les effets s’étaient déjà fait sentir à partir de 2008.

La pénétration du secteur marchand dans le monde de l’art, non seulement avec l’intention spéculative non dissimulée de faire fructifier des fonds considérables, comme dans tout placement financier, mais c’est aussi le moyen pour les acquéreurs d’art contemporain de se créer une image socialement respectable en effaçant une réussite financière trop rapide, donc douteuse. Dans ce contexte à hauts risques, il ne faut pas exagérer en idéalisant par trop le rôle du marchand en en faisant trop facilement, un ‘directeur artistique de notre époque’, un ‘faiseur de questionnement’ capable de stimuler et de bouleverser les vieilles habitudes et le goût sans imagination, cultivant les velléités surannées des lieux communs, tout cela re-servi avec calcul et détermination avec les méthodes éprouvées d’un marketing agressif. A regret, le temps héroïque, historiquement pas si éloigné que cela, d’un Ambroise VOLLARD, aux prises avec la conquête hésitante de l’art moderne, est bien terminé.

Il ne faut pas oublier qu’en matière d’art contemporain, toute œuvre s’apparente d’abord, en raison de son traitement commercial qui s’inscrit dans une temporalité brève, pour minimiser la prise de risque, à un simple produit industriel, l’art (ou son absence) dut-il en souffrir. Normalement, et à l’opposé de tels principes au service de la spéculation, la démarche d’un galeriste digne de son rôle - comme de tout marchand d’art, en principe -, est de ‘découvrir’ et de ‘suivre’ l’artiste sur la longue durée de sa création, avec ses aléas, ce qui implique un certain courage moral et financier, que tous ne partagent pas, certains se contentant de louer des cimaises, excluant ainsi leur risque professionnel en cas d’insuccès, le risque étant transféré sur l’artiste.¹² Dans la profession, ne dit-on pas que dans le quotidien immédiat, les œuvres font vivre les professionnels de l’art, tandis que sur le long terme – avec les invendus stockés qui, entre temps, ont vu leurs cotations évoluer favorablement – elles leur font récupérer plus ou moins largement leur mise de départ. Le paradoxe apparent est donc que les ‘invendus enrichissent’. C’est la rançon de la prise de risque sur le long terme, la rançon des ‘bons choix’. Encore faut-il avoir les moyens financiers d’attendre. Cependant, la réalité est hélas plus prosaïque. Bien que lisant sur le talent prometteur de jeunes créateurs, et en professionnels avertis du peu de signification des cotes en art contemporain, les marchands sont les premiers à quitter le navire lorsque celle-ci fléchissant, menacent de s’effondrer.

¹² La notion de risque est très révélatrice de la modification des rôles économiques et sociaux des acteurs contemporains. Connaître sur qui repose la charge du risque en apprend beaucoup, c’est pourquoi il est utile d’examiner les jeux contemporains des transferts de risques, comme par exemple de l’entreprise sur le salarié, du privé sur le public et vice versa, de l’acteur économique sur l’acteur social, enfin du galeriste sur l’artiste (exposer à quel prix ?). Jeux subtils de *rationalités limitées* des acteurs *maximisant leur projet*, fort intéressantes pour comprendre l’apport réel des uns et des autres.

Comme à la Bourse, ce jeu de concurrence accentue le sentiment de panique en l'amplifiant, sème subitement le doute, et signe la perte de confiance dans le marché devenu incontrôlable. Jeux de dominos. Certes, les marchands d'art, eux-mêmes, en fin de course d'une dégringolade des cotations, y perdent beaucoup, mais ce sont les risques du métier. Sur le marché, fragile et inquiet, de l'art contemporain, les prix s'affaissent aux premières déconvenues. A l'opposé, les 'valeurs confirmées' ne s'effondrent pas, il n'y a pas de baisse significatives pour elles, à l'exception de 'légers tassements'. Qui aurait l'outrecuidance de faire de telles impolitesses à des artistes figurant au vrai Panthéon de la gloire, répertoriés, classés, orgueil des musées ? Le marché de l'art s'excuse en ne leur faisant pas l'injure d'une infidélité. Révérence oblige.

Le marché de l'art contemporain, s'apparente trop à un phénomène spéculatif avec l'obligation permanente de se conforter lui-même. Mais à la première alerte, l'édifice peut s'effondrer. Pour tenter de réguler la mouvance des cotations, c'est-à-dire contrôler le marché, les marchands s'achètent et se revendent entre eux les œuvres qui ne trouvent pas preneur, et éviter ainsi de les 'ravalier'. Vieille pratique de professionnels avertis. C'est un moyen pratique d'illusionniste de maintenir artificiellement les cours du marché. Signes de dérèglement d'une époque, ou simple sauvegarde d'intérêts bien compris ? Le véritable danger, pour un marchand qui soutient l'œuvre d'un artiste, comme pour le collectionneur/amateur qui achète des œuvres d'art contemporain, est de ne tenir compte que des œuvres trop en accord avec les tendances du moment, l'œuvre d'art devenant objet de mode (au point de s'y confondre en empruntant ses valeurs), ou qui reflètent les grands mouvements de la société contemporaine, animés du flux et du reflux de marées, pouvant être dévastatrices.

Un simple exemple parmi cent, mille et tant d'autres encore, avec l'exposition récente consacrée à l'artiste chinois, Maître LI, qui montre à l'admiration du public des objets réalisés... à partir de déchets ramassés dans les poubelles. N'est-ce pas un élégant moyen de leur offrir une seconde vie en les immortalisant dans des œuvres d'art. ? Seul l'artiste par sa magique intervention, peut réaliser une si remarquable substitution de fonctions (l'objet de consommation métamorphosé en objet d'art) et de destination (la collection privée ou le musée d'art contemporain). Le sublime a des origines parfois modestes ou inattendues.

4) La figure sous contrainte de l'artiste. Le rôle de l'artiste (sa part maudite ?), - en constante adaptation -, est normalement celui de créateur de formes plastiques, accessoirement celui de penseur, théoricien de son œuvre ou du mouvement dont il revendique l'appartenance. Aujourd'hui, ce rôle traditionnel se déplace du côté du capital. Invraisemblance ? Non. Le capital envahissant, tend à se prétendre 'force créatrice', en se substituant au créateur d'une œuvre, laquelle ne doit sa visibilité qu'à sa valeur marchande. Dans le cas contraire, cette œuvre n'existe tout simplement pas. Que l'on parle de faits sociaux ou d'œuvres d'art, dans une société de l'image envahissante, pour exister, il faut être vu. Sociologiquement, la notion de visibilité est fondamentale pour le monde contemporain. (Les 'revendicants professionnels', de quelque cause que ce soit, légitime ou non, l'ont très bien compris)

Cette situation, réduit l'artiste authentique mais inconnu, et ses créations, au purgatoire sans fin, en attendant justice d'un avenir aléatoire. De ce côté, beaucoup de surprises ont à attendre, mais pas dans le futur immédiat monopolisé par des artistes particulièrement communicants. L'artiste contemporain, en principe seul juge de la production de ses œuvres plastiques, n'est par la grâce de cette évolution, plus maître de son destin. "C'est la montée en force du capital au créneau de la création pour la produire et la contrôler qui dépossède

l'artiste de son pouvoir. Celui qui peut déterminer la forme de l'art, décider de sa qualité et de son prix, peut opérer sur le choix et les flux. Celui-là qui peut faire exister l'art ou l'anéantir, décide qu'une œuvre ne vaut esthétiquement que ce qu'elle coûte, celui-là devient, de droit, son légitime créateur". (Henri CUECO, Pierre GAUDIBERT, 1988) Dans cette configuration inédite qui le partage avec l'insolite, le contrôle est total, puisque le détenteur de capital peut non seulement acquérir une œuvre à sa convenance, mais agir directement sur la création de celle-ci. Même si cette instrumentalisation de l'artiste avait historiquement plus ou moins existé (le duo conflictuel entre le prince mécène et l'artiste, depuis la Renaissance, les exemples tragiques ou comiques, ne manquent pas), jamais une telle emprise sur l'artiste n'avait rencontré un tel débordement.¹³ L'enchaînement est sans faille. Dans un système spéculatif, la logique impose que la montée des prix soit devancée, donc rationnellement anticipée, ce qui implique de la part des acteurs du marché de l'art, comme nécessité systémique de procéder au renouvellement constant de l'offre, et partant des œuvres et des artistes.

Aujourd'hui, jamais il n'y a eu autant d'artistes importants... transitoirement. Ce renouvellement permanent, tout comme les 'top model', ou la gamme d'un produit de grande consommation courante, condamne les artistes, à court ou moyen terme, à tomber dans un oubli relatif, ou définitif. Ainsi, beaucoup d'artistes de l'art contemporain disparaissent de la scène, conséquence inéluctable des lois du marché appliquées, tant à la vente qu'à la création d'œuvres d'art. La multiplication des notoriétés éphémères ne permet pas aux artistes subitement promus, de s'imposer, le temps leur manquant pour s'imposer en faisant connaître leur démarche créative. Cette logique de promotion/exclusion compromet définitivement l'hypothétique intégration de leurs œuvres. Les détenteurs du pouvoir financier sont devenus les véritables 'décideurs' du monde de l'art contemporain, en contrôlant les différentes séquences et leurs enchaînements. D'un point de vue utopique, n'est-ce pas le rêve parfait, jamais réalisé, mais déjà tenté, d'un acteur qui cumulerait tous les rôles en même temps, une sorte de démiurge dément ayant intégré, sous sa seule responsabilité, et son bon vouloir, les trois séquences : fonction d'innovation (l'artiste)/fonction d'adhésion (public occulté) /fonction de médiation (institutionnalisation par intégration de l'œuvre dans une collection privée) ?¹⁴ A titre d'exemple probant, une figure emblématique, le publicitaire et collectionneur britannique Charles SAATCHI, se croit déjà assuré d'une place de choix dans l'histoire de l'art contemporain, cela à l'égal des grands mécènes du passé. A cette prétention bien modeste, l'historien et critique d'art, Jean CHALUMEAU (1994), fait remarquer que les mécènes d'hier et les "investisseurs artistiques", ne sont pas comparables.

Au cours des siècles, les princes mécènes et grands collectionneurs, choisissaient "leurs artistes préférés au sein de communautés artistiques dans lesquelles ne pouvaient entrer que ceux qui avaient fait leurs preuves aux yeux de leurs pairs, alors que les seconds (dont fait sans doute partie Charles SAATCHI), osent prendre l'initiative de 'révéler' des gens qui n'ont la qualité d'artiste que par autoproclamation". Mise au point. Ce jugement définitif est confirmé par Aude de KERROS (2008), artiste elle-même et essayiste, qui considère que

¹³ Que l'on se souvienne des démêlés financiers et esthétiques d'*Isabelle d'ESTE*, marquise de *MANTOUE* avec les artistes et de la tragi-comédie des relations conflictuelles du Pape *JULES II* et de *MICHEL-ANGE*, lors de l'élaboration du jugement dernier dans la *Chapelle Sixtine*, où un pot de peinture manqua de tomber sur l'auguste personne du souverain pontife, cela dans un mouvement de colère de l'artiste excédé par les exigences de Sa Sainteté.

¹⁴ Combien sont nombreux les princes mégalomanes sous la *Renaissance italienne*, qui ont mêlé leur besoin de tout dominer à une passion maniaque de collectionneurs. Il leur fallait un empire et, pour ce faire, ils ont fait élever palais, églises, jardins, et autres monuments. Bâisseurs et ordonnateurs d'une vie de faste et cour, cela au nom de leur ambition et de leurs plaisirs.

‘l’étalon du beau’ ayant disparu (comme les critères esthétiques, et à fortiori les jugements (de bon goût), c’est aussi le marchand d’art (les grands collectionneurs peuvent cumuler les fonctions de galeristes et soutenir financièrement des fondations privées), qui ‘dicte la valeur’.

En effet, la formation de la valeur est le résultat du jeu de quelques acteurs qui se retrouvent à l’intersection, ou au carrefour, des institutions (musées d’art contemporain, fondations), des collectionneurs et des marchands, ‘faisant d’un commun accord le travail de reconnaissance, d’acceptation et de qualification de l’objet (d’art)’. C’est la raison pour laquelle, la dissidence de l’artiste oublié, dissident du jeu, ne peut être qu’héroïque ou dérisoire. Autrement dit, se confirme l’intégration horizontales et temporelles, des fonctions d’innovation, d’adhésion et de médiation, en figures fermées, circulaires. Ce faisant, le marchand et ses clients très fortunés vont donc fabriquer, de toute pièce et en connivence, cette valeur, en réseau.

La même politesse peut être retournée à deux collectionneurs français, Bernard ARNAULT, et François PINAULT, tant l’osmose est aujourd’hui complète entre art contemporain/finance/commerce/communication/et institutionnalisation. L’art contemporain version François PINAULT. Collectionneur et acquéreur de la maison de ventes CHRISTIES, il a par ailleurs créé la Fondation du Palazzio GRASCI, à Venise, en 2006. Par conséquent, il contrôle une maison de ventes prestigieuse et une fondation d’art contemporain, où il cherche avant tout à faire des profits publicitaires entre autres) en profitant de ce cadre verticalement intégré. Holding de l’art ? Sa devise pourrait être (l’expression est de lui) : ‘Subvertir et déstabiliser’. Art et/ou vocation.

L’art contemporain version Bernard ARNAULT. Collectionneur qui s’est désengagé du contrôle de la firme anglo-saxonne de ventes d’art, PHILLIPS. Il a établi un lien direct entre mode et art. Selon lui, l’art contemporain est un ‘concept magique’ qui intègre tout. C’est ainsi que la distance esthétique et symbolique entre l’objet commercial (fût-il de luxe) et l’objet (fût-il d’art), s’abolit. Dans le cadre élargi de ses activités de luxe, il confond sciemment la pratique artistique et la créativité des stylistes de mode, toute distance étant de ce fait abolie. Sa devise pourrait être : ‘Intriguer et séduire’. Cela fait vendre.

Ce cumul des fonctions se retrouve également dans l’analyse des figures précédemment étudiées. L’idée de plus en plus partagée, est que l’on assiste à une concentration des rôles à travers l’exercice de ces fonctions cumulables et interchangeableables. Ainsi du critique d’art devenant commissaire, le temps d’une exposition, du marchand d’art qui s’affiche comme conservateur d’art contemporain, et du conservateur de musée qui se découvre une âme de vendeur ou d’acheteur. Cela à l’exemple des conservateurs des musées aux Etats-Unis, qui bénéficient d’une organisation juridique leur permettant d’agir de la sorte. Mimétisme tentateur ? L’art contemporain déjà intégré, fait figure d’art officiel d’aujourd’hui, il se présenterait donc sous la qualification honnie de nouvel académisme (avec la mode des ‘transgressions’ et des ‘ruptures’ d’un art ‘dérangeant’). Cette forme d’art a ses expositions organisées, à l’instar des salons d’autrefois.

Voilà pour la face médiatisée de cet art, qui emprunte les chemins balisés de la mode. Mais, il y a l’autre face, celle qui regroupe les artistes actuellement ignorés, invisibles du public, jamais invités à ces manifestations et jamais mentionnés. Rien. C’est là que s’encre une interrogation sur la motivation des choix délibérés des institutionnels. Bref, c’est donc de leur côté .que viendront les créateurs qui marquent dans l’ignorance du public, l’époque contemporaine. Cela veut dire aussi que c’est tout l’art contemporain qui sera à re-considérer

et à ré-évaluer. Entre autres péripéties, malgré le côté frustrant de ces comportements officiels, les critiques et historiens de l'art contemporain, comme les conservateurs de musée (certains importants ou grands collectionneurs d'art contemporain comme Charles SAATCHI, anticipent déjà ce qu'ils pressentent comme un retournement de tendance), redoutent de figurer dans le 'sottisier de l'art' (contemporain) comme leurs charmants collègues et confrères du temps de l'impressionnisme, du fauvisme, du cubisme, enfin de l'art moderne. Ils ont raté le dernier train de la modernité. Mais la fuite en avant ne garantit pas d'arriver à l'heure.

La résultante de tous ces facteurs qui conjuguent leurs effets, est que l'artiste de l'art contemporain, reconnu comme tel par les instances autorisées et filtrantes, est à la fois, qu'il le veuille ou non, bénéficiaire et victime d'un système où toutes les œuvres présentées sous le label 'art contemporain', se valent (en application du principe de l'équivalence esthétique des œuvres). L'artiste innovant est donc contraint d'inscrire ses créations plastiques dans un mode de promotion et de diffusion certes valorisant, mais contraignant. L'accepter, c'est subir en retour, un manque de liberté, une création sous influence. En pratique, ce modèle fonctionne comme suit : l'idéal est de repérer un artiste totalement inconnu, avant même qu'il n'ait exposé (ou si peu et où ?), l'étape suivante consiste à acquérir l'intégralité de ses œuvres, et de le faire savoir rapidement (phase de médiatisation). Son destin lui échappe.

Désormais, les rôles sont inversés. La nouvelle règle du jeu est que la notoriété (l'artiste en voie de légitimation), et donc la cotation de l'œuvre qui va logiquement s'ensuivre, dépendent du choix et du bon vouloir du collectionneur financièrement puissant. Avant que le mouvement de l'art contemporain, ne conquière la place qu'il occupe aujourd'hui, le collectionneur n'intervenait qu'en fin de parcours pour confirmer ou non, par son ou ses choix, après toute une série de médiations en amont (critiques d'art, galeristes, etc.) la valeur de l'œuvre acquise. Il s'agirait là du déroulement classique de la chronologie des fonctions de création, de médiation et enfin d'adhésion.

Dorénavant, il y a inversion : le collectionneur est devenu le premier prescripteur. Les 'méga-collectionneurs' cumulent les rôles et les fonctions : ils sont acteurs économiques et culturels, acheteurs et re-vendeurs, mécènes, membres des conseils de musées, commissaires d'expositions, propriétaires de fondations et financeurs de galeries, tout cela pour mettre en valeur leur collection. Grâce à ce jeu en circuit fermé, qui ne fonctionne qu'en réseau, ils contrôlent de bout en bout un marché, où la concurrence y est d'autant plus sévère que la pénurie d'œuvres d'art en art contemporain s'entend, mises en vente est rationnellement organisée, pour maintenir les prix au plus haut. Quid de l'artiste ? ¹⁵

II - LA STRUCTURE DU MARCHE DE L'ART CONTEMPORAIN SPECULATIF

1) L'objet-valeur où l'économie de l'objet d'art contemporain

Il serait naïf de croire que ce qui conditionne l'acquisition d'une œuvre d'art, serait le 'désir d'objet' qui serait la principale, sinon l'essentielle motivation de l'amateur d'art, comme du collectionneur d'art contemporain. Cela conduit à analyser quels sont les facteurs qui

¹⁵ Le 'méga-collectionneur' collabore avec les galeries et les institutions muséales, mais davantage aux *Etats-Unis* qu'en *France* (raisons juridiques et fiscales), à l'élaboration de la "hiérarchie économique et sociale" de l'artiste pour son classement, comme de ses œuvres (pour leur cotation). Il ne peut donc se défaire de cette emprise, en l'ignorant, au risque de perdre tout crédit.

déterminent le prix de l'objet d'art, autrement dit sa cote, et selon quels critères. La réflexion économique, quoique insuffisante, renseigne sur les mécanismes d'évaluation des prix. Simplifié, le pris de toute chose à vendre s'établit à la suite du calcul consistant à additionner au prix de revient (R), le bénéfice (B). Le prix de revient comprend le coût de la (ou des) matière(s) première(s) qui entrent dans sa fabrication (M). Le coût de la main d'œuvre pour sa réalisation, autrement dit la masse salariale (S), les frais d'amortissement, locaux et matériels (A) et, enfin, les charges diverses et variées (financières, sociales, fiscales, et autres prélèvements obligatoires) de l'entreprise (C). Cela permet d'établir que :

Matière(s) première(s) + Salaires + Amortissement + charges = Prix de revient

S'il s'agit d'un produit de consommation courante (même artisanal), le calcul de chacun de ces éléments est facile, seul le bénéfice est aléatoire compte tenu de l'état présent de la concurrence sur le marché (marges étroites, en principe). MAIS quand il s'agit d'un produit de luxe, la problématique est différente. Une robe de haute couture, un bijou, un vin renommé, un plat cuisiné haut de gamme, porte la marque de son façonnier qui, par son talent, le rend incomparable, tellement ces objets de luxe sont personnalisés par leur style, là est sa justification. Néanmoins, leurs créateurs, comme le commun des marchands de casseroles, tout aussi respectable dans leurs fonctions utilitaires, adoptent le même calcul, à savoir :

Matière première + Salaires + Charges + Amortissement = Prix de revient

(Rien ne change encore).

Cependant, une différence notable apparaît : leur marge bénéficiaire est moins contrainte, puisque le talent reconnu du fabricant, la singularité et la personnalité de l'objet, font que la pression de la concurrence voulant réduire les marges, ne les concerne pas aussi directement. C'est pourquoi s'ajoute une variable supplémentaire, cinquième notion : le prix du talent. On a alors :

Matière première + Salaires + Charges + Amortissement + Charges + prix du talent = Prix de vente

Ce prix du talent peut devenir considérable en fonction de la renommée. Comment comparer une montre Hermès avec une montre de bazar made in China ? Pourtant, toutes deux donnent la même heure. Comment alors déterminer le plus rationnellement possible le prix d'une oeuvre d'art, conçue il y a des siècles, ou tout récemment, par un artiste encore ou définitivement (l'avenir le dira) inconnu ? Là interfèrent les courants changeants de la mode, du goût, de l'humeur capricieuse, et tout ce qu'il plaira de mentionner. Dans ces conditions, comment déterminer son prix ? Néanmoins, une seule certitude économique. L'objet mis en vente comme une marchandise ordinaire, est alors l'enjeu de compétitions qui se traduit au final par le versement d'une somme d'argent. Ceci est parfaitement résumé par Maître Maurice RHEIMS, qui, dans "Les collectionneurs" (2002), dit ceci : "Ce qui rend si attachant le 'métier-jeu de ceux qui achètent ou vendent des objets, c'est qu'au lieu des notions commerciales habituelles, seul compte l'attrait de l'opération à réaliser : laquelle met face à face, oppose dans une lutte subtile l'intensité du désir de possession de l'acquéreur et l'intelligence du vendeur." Oui, le désir a un coût, parfois démesuré. C'est déjà entrer de plein pied dans une autre logique.

Cette épreuve de force, où une offre et une demande vont finir par se rencontrer, n'est pas rationalisable ni prévisible, cela variant en fonction de la mode et du temps. Il n'existe malheureusement pas d'équation magique, sur l'heureuse ou déprimante instabilité des passions, qui traversent toute l'histoire de la haute comme de la petite curiosité. Ainsi, le calcul du prix de chaque objet d'art peut être constamment remis en question. C'est ce que montre chaque jour la réalité capricieuse ses ventes et des enchères, où "talent et envie n'étant que violence fugitive et irraisonnée", conclut subtilement Maître Maurice RHEIMS, commissaire-priseur et Académicien.

La passion, le désir d'objet font se demander comment les concilier avec l'hypothèse d'un homme économique à la fois rationnel et intéressé. Ses choix refléteraient la poursuite rationnelle de son intérêt. En s'appuyant sur ce raisonnement, les économistes tentent d'expliquer le comportement logique des acteurs en situation, cela dans divers contextes où diverses décisions sont à prendre, et d'abord économiques. Ainsi du choix supposé rationnel de l'acheteur, d'un objet d'art, ou de toute autre chose, qui invariablement tendrait 'à maximiser son utilité'. (et son pendant, le vendeur, supposé 'maximiser son profit'). C'est, en effet, l'hypothèse de la maximisation d'un objectif quelconque, qui était cette analyse.

L'analyse du choix comme maximisation d'un objectif (comme l'utilité ou le profit), ne peut s'appliquer mécaniquement dans le contexte du marché de l'art contemporain. Dans la théorie du 'choix rationnel', l'hypothèse de la 'motivation intéressée', n'est pas fondée dans ce champ d'application particulier, qui est l'acquisition d'une œuvre d'art. Si contesté que soient ses qualités explicatives, elle n'a comme premier mérite que celui de l'utilité méthodologique. L'analyse doit tenir compte d'autres facteurs qui interviennent de façon décisive ou non et qui relèvent de l'irrationnel. L'expérience montre que l'égoïsme n'est pas le seul mobile des acteurs amateurs ou collectionneurs d'objets d'art, et surtout en matière d'art contemporain. L'hypothèse de la motivation égoïste n'est que partiellement vérifiée. En effet, il est indispensable de distinguer entre l'intérêt poursuivi par l'acquéreur, la ou les raisons de son choix esthétique, de ses possibilités financières, et la passion (l'irrationalité qui pousse à l'action) Les motivations des acteurs se réduisent donc à cet enchaînement : intérêt/raison/passion¹⁶

Dans l'acte d'achat d'un objet d'art, si peu conséquent soit-il, et par delà les postulats de rationalité abstraite et de 'motivation intéressée', entrent des 'motivations inconscientes', bien souvent déterminantes. Comment nier l'existence de ces "processus mentaux inconscients et motivés", bien que l'on ne dispose pas encore de la clef pour appréhender les mécanismes qui entrent en jeu pour emporter la décision d'achat de tout acquéreur. Si la littérature classique a abondamment signalé le fait, scientifiquement, il demeure encore inexpliqué. La répugnance des économistes à attribuer aux acteurs du jeu social (vision générale) des motivations autres que la poursuite rationnelle et exclusive de ce qu'ils estiment être de leur intérêt, semble une assez incomplète – bien que commode – analyse des actions.

A partir de ces éléments, il est possible d'imaginer trois configurations du conflit entre le désir d'objet (passion), et l'intérêt (prévalence du ou des motifs utilitaires), se définit comme

¹⁶ Dans Les 'Caractères', Jean de LA BRUYERE, ne dit pas autre chose : "Rien ne coûte moins à la passion que de se mettre au-dessus de la raison : son grand mérite est de l'emporter sur l'intérêt". (Les Caractères, IV, 77) Néanmoins, ces trois notions ne sont pas exhaustives ni exclusives. D'autres motivations peuvent également intervenir comme par exemple les rapports pouvant exister entre le goût et l'intérêt. Selon le duc De LA ROCHEFOUCAULD : "On renonce plus aisément à son intérêt qu'à son goût". (Maxime 390) Le marché des objets d'art, contemporains ou non, y trouve son compte. (Cité par Jon ELSTER, 2009)

suit : Si le désir d'objet l'emporte sur l'intérêt, l'acquéreur de l'objet d'art cède en dernière analyse au choix passionnel. Cela se manifeste en vente publique par le fait de pousser des enchères au-delà du raisonnable, eu égard à la qualité ou la rareté de l'objet des possibilités financières de l'acquéreur, ayant sans doute d'autres priorités. Ce sont les 'folles enchères' pourvoyeuses d'insomnies, et qui relèvent de la psychologie du joueur.

Si le désir est conforme à l'intérêt, dans ce cas, le conflit s'annule de lui-même. L'amateur d'art est prudent et avisé. Il connaît ses limites, et l'estimation réelle des choses. La raison l'emporte. Si l'intérêt l'emporte sur le désir d'objet, l'absence de 'coup de cœur' révèle un acteur au tempérament à classer chez les non émotifs, non actifs, primaires ou très secondaires. Cet amateur d'art est prédisposé à rater des 'occasions uniques' qui 'ne se représentent pas', quitte à les regretter après coup. Sa rationalité calculatrice est sans remède.

Ces trois configurations sont fréquentes, et leurs conséquences particulières sont invariables. De fait, si le choix de chaque acteur reste en principe très ouvert, ils obéissent néanmoins à des typologies types. Mais il n'existe pas de classification exhaustive des motivations, c'est la raison pour laquelle on ne peut que proposer l'idée d'une "hiérarchie normative des motivations". Dans toute société, - ou groupe intermédiaire -, il existe des "normes sociales dont l'objet n'est pas tant l'action individuelle que la ou les motivations sous-jacentes". (Jon ELSTER, 2009) Pour tenter d'évaluer l'importance de ces motivations se présentant comme rationnelles et intéressées (vision de l'économie classique), peut-on les aborder par le biais de la psychologie (par exemple avec le problème complexe des 'transferts'), ou encore des neurosciences (Cf. Les travaux du Professeur CHANGEUX sur la création artistique, et sur le fait de collectionner amoureuxment des objets d'art). Comment démêler ce 'jeu de masques', s'interroge Jon ELSTER dans 'Le désintéressement, traité critique de l'homme économique', (2009) ? Question centrale.

Le modèle économique classique présuppose donc que les acteurs sont à la fois 'rationnels et intéressés'. Tous ceux qui ont adhéré à cette hypothèse ont pris la théorie pour la réalité, en perdant de vue ce qui ne correspond pas à la théorie. De même, les économistes libéraux ont persuadé le monde de la 'prévalence des motifs utilitaires', quoiqu'on n'ait jamais rencontré un seul acteur du jeu économique dont le souci exclusif serait de maximiser son projet.

La primauté dans la tradition libérale de 'l'homme économique', 'rationnel et industriel', contrôlant ses désirs (ici le puritanisme est sous-jacent) non par vertu mais par 'calcul utilitaire' du bénéfice à venir, fait négliger la force sexuelle en l'homme, avec ses résultats imprévisibles. Constamment présente, elle est traitée comme si elle n'intervenait pas, ou du moins comme si elle était négligeable et facile à gérer. Raisonnement anthropologiquement inconséquent, qui instrumentalise les comportements, pour mieux les analyser abstraitement.

La critique du modèle économique classique ne peut porter que sur 'l'hypothèse de rationalité', et sur celle de 'motivation intéressée'. L'hypothèse de rationalité permet aux économistes d'envisager l'économie comme une science capable de produire des prédictions quantifiables. Admettre une part d'irrationalité, invaliderait cette belle mécanique démonstrative, et dont les modèles sont comparables à des jardins à la française par leur formalisme. Ils ne sont donc pas dénués de qualités esthétiques, intellectuellement séduisantes. Il n'empêche, qu'ils ne répondent pas, ou très mal, à la passion sous-tendant le désir d'objet. Comment supposer qu'un acteur agissant dans le vaste champ esthétique, ne le ferait, en toutes circonstances, qu'en fonction de son propre intérêt, et que ses comportements

(même de professionnel averti, ou supposé l'être), seraient uniquement au service de fins stratégiques ? Comment démêler avec précision ses 'motivations sous-jacentes' dissimulées derrière le manque des 'motivations principales' ? En toute hypothèse, il ne peut être suffisamment à lui-même, pour analyser son acte d'achat. "Pour un collectionneur, donner un prix à une œuvre, c'est simplement fixer un barème du coût de son plaisir. Il obéit à des principes tout relatifs qui montrent à quel point le marché de l'art correspond à une construction de l'esprit qui finit – malgré les enjeux financiers importants qu'elle sous-tend – par être une œuvre d'art elle-même". (Judith BENHAMOU-HUET, 2001) L'acquisition de l'objet/désir ne doit donc pas excéder le 'coût du plaisir' de l'acheteur qui doit intégrer une autre variable incontournable, la tendance du marché. En effet, le marché de l'art n'est certes pas un marché qui rend justice, en évaluant à son juste prix la créativité d'une œuvre.

L'orientation du marché de l'art contemporain est avant toute autre considération, de déterminer 'l'importance sociale de tel artiste à la mode', ou de telle œuvre d'une star du marché. Dans ce mariage insolite entre le marché et l'art (particulièrement en art contemporain), l'argent est le vecteur dominant. Chaque transaction en art contemporain est l'illustration d'un double comportement à risque : le pari esthétique et le pari financier. Le culte exacerbé 'du nouveau' en art contemporain, renvoie à l'obsession du record, de la performance, de l'outrance, de l'urgence, du courtermisme, bref, à toutes les valeurs dominantes qui caractérisent l'entreprise contemporaine. Et ce ne sont plus les valeurs de l'art. Par l'effet de cette confusion des valeurs, l'activité artistique contemporaine est devenue une entreprise comme une autre. (Christine SOURGINS, 2005) Le vocabulaire véhiculé dans les discours, ne trompe pas. C'est pourquoi, le marché de l'art est très proche du marché boursier. D'ailleurs, les grandes entreprises, par actions de mécénat interposées, cherchent à 'récupérer' l'art contemporain comme vecteur de nouvelles stratégies de communication ou de marketing. L'amour de l'art est aussi un investissement rentable puisque l'art n'a pas de prix.

Autre contradiction du marché de l'art contemporain : avec la promotion de 'l'obligation de changement' et l'utopie de la 'transgression créatrice', on abolit le temps pour instaurer un 'présent perpétuel' (Anne de KERROS, 2008), soutenu par la logique institutionnelle et commerciale de la mode. La contradiction vient de l'antagonisme des temporalités, entre un marché de l'art qui s'élabore sur une réflexion à court terme, ce qui est à l'exact opposé des processus de légitimation d'œuvres qui, eux, ne s'analysent que sur le long terme. C'est la raison pour laquelle les cotations - et partant le prix des œuvres mises en vente - ne sont plus essentiellement faites par des instances disposant d'un peu de recul ou de connaissances historiques et esthétiques, mais au contraire par des collectionneurs qui se comportent moins en véritables 'connaisseurs' avertis, qu'en simples 'consommateurs dotés de moyens financier importants'. L'art contemporain officialisé est à leur mesure. Et comme le remarque si bien un galeriste et historien d'art, déjà cité : "Dans une dialectique confuse, le jugement esthétique devient le prétexte d'une opération commerciale et l'opération commerciale réussie tient lieu de jugement esthétique". (Pierre NAHON, 2002)

Cela est si vrai, que l'art promu ces dernières années est caractérisé par sa pauvreté esthétique, sinon son indigence, voire même à l'inexistence de son contenu intellectuel, l'essentiel étant que l'œuvre présentée soit 'dérangeante' (en quoi ?), nouveau critère d'appréciation à la mode. Le goût immodéré pour toutes les formes de l'excès et la prétendue et inusable 'transgression' (y-t-il encore aujourd'hui à transgresser quelque chose ?), un art de la provocation, laquelle ne s'embarrasse d'aucune profondeur puisque cet art – qui n'est qu'une partie de l'art contemporain, la plus connue – animé par une 'stratégie de choc' et de 'l'effet

immédiat' sur le public, tout cela au détriment de la lenteur et du recul de l'appréciation esthétique des formes comme de leur valeur durable. Par complaisance, les médias se font l'écho de cette promotion de la spéculation financière sur la production de l'art contemporain : seule compte la rentabilité, la cotation et ses aspects spéculatifs. Encore une fois, tout ce vocabulaire est celui emprunté à l'entreprise. Il y a ainsi coïncidence parfaite entre l'art et la finance, ce qui induit que le phénomène de l'art contemporain est dominé par l'argent.

Dans cette configuration perverse, l'argent roi dessine les tendances esthétiques, sacralise l'art et le protège (un temps, celui de son intérêt) au détriment de sa réelle cotation. Lancée sur le marché à haut risque de l'art contemporain, la 'jeune peinture' (ou sculpture, ou d'art graphique) est forcément sujette aux confusions, faute d'études comparatives pertinentes, de sélection et de discernement des œuvres proposées. C'est pourquoi, l'amateur d'art a tendance à se laisser porter par le "choix du marché", sur les "artistes désignés par la spéculation" (quelle que soit leur mérite réel ou authenticité). En un mot, il est noyé dans "l'indistinction des valeurs", déjà si difficile, sinon impossible à mettre en évidence, en toute bonne foi et expérience. (Maître BINOCHÉ, 1991)

La qualité d'une œuvre d'art contemporain, ne se confond donc pas avec son prix, sa cherté étonnante n'est pas du tout une garantie de qualité. La raison en est que la surenchère de 'marchandises' et des prix, nuit à la visibilité comme à la qualité d'un art contemporain, où l'offre se renouvelle constamment au gré des modes. Mais par contre, le prix affiché de tel objet d'art, correspond aux canons en vigueur. En définitive, qu'achète-t-on ? L'objet d'art ou le pouvoir éphémère qu'il est censé représenter ? La réponse à ces questions, explique tout et se passe de commentaires. Pour clore cette partie, quelques chiffres globaux significatifs : le volume d'affaires officiel du marché de l'art mondial est passé de 27 milliards d'Euros en 2002, à 43 milliards d'Euros en 2006. Pour l'Europe, ce marché représente 20 milliards d'Euros. Cette croissance en volume est due principalement à la venue d'acheteurs de pays émergents, comme l'Inde et la Chine, disposant de considérables disponibilités financières à investir en œuvres d'art, notamment en art contemporain.

2) La différenciation des marchés de l'art contemporain spéculatif

S'il y a une offre en objet d'art contemporain, parfaitement régulée pour maintenir les prix à un niveau élevé (les cotations en font foi), il y a nécessairement en vis-à-vis une demande de la part d'amateurs et/ou collectionneurs d'art contemporain, petits ou grands. Sur le marché de l'art, comme sur tout autre marché, le prix s'établit, en principe, au point de rencontre d'une offre et d'une demande. Le principe est que l'offre en objets d'art contemporain est potentiellement sans limites. Il n'empêche que la stratégie des acteurs du marché – marchands d'art, courtiers, vendeurs, commissaires priseurs -, est de créer des conditions similaires à celles du marché : manipuler l'offre pour provoquer artificiellement la rareté, laquelle a son prix.¹⁷

¹⁷ Par exemple, en ne mettant pas trop d'œuvres d'un même artiste, en même temps, sur le marché. La mise en vente au compte goutte des œuvres de *Pablo PICASSO*, est révélatrice de ce système de maintenance des cotations. Le Maître a peint environ 40 000 toiles (ce qui est très considérable pour un artiste, le tri de l'œuvre n'ayant pas été fait par lui-même). En mettre trop, trop souvent en vente, effondrerait les cours, donc sa cote. Par conséquent, il est vendu une œuvre par-ci, par-là, et toujours à un moment et dans un lieu de vente judicieusement choisi. Par ce moyen de rarefaction artificielle, 'un Picasso' est toujours vendu très cher. Autre procédé efficace, celui de trouver des 'garants', c'est-à-dire des œuvres figurant honorablement sur des catalogues d'exposition ou de vente, livres et articles élogieux, tout cela fait monter les envies d'en posséder, donc enchères... jusqu'aux adjudications record ? Dialectique de l'offre et de la demande, intérêts bien compris.

Dans la sous partie précédente, il s'agissait d'analyser les figures marquantes des acteurs se situant du côté de l'offre. En introduction de cette dernière sous partie, et avant d'étudier les marchés de l'art contemporain, la figure séduite de l'acquéreur d'œuvres d'art, se plaçant donc du côté de la demande, est essentielle. Le collectionneur courtois, qui peut faire aussi bien la pluie que le beaux temps, se répartit lui-même en plusieurs sous-types. Rien n'est simple dans le monde de l'art, d'où le charme de ses subtilités.

En perspective cavalière, vision binaire de leur typologie, il y a d'un côté les collectionneurs passionnés et curieux de formes exprimant leur époque (les authentiques amateurs d'art) ; de l'autre, des acheteurs qui veulent suivre une mode (regroupant la vaste confrérie de tous ceux qui suivent les épigones), à moins qu'ils ne soient à la recherche d'un placement rentable, Le tableau remplaçant l'action comme valeur spéculative. Cependant, le prix du risque est que tous peuvent se tromper dans leurs choix, d'où une part indéniable de jeu de la part des intervenants sur ce marché particulier. Si beaucoup de collections récentes en art contemporain ne présentent pas grand intérêt esthétique - elles ne sont que le reflet du marché à un moment donné, 'tendance' -, c'est que personne ne s'en doute faute de recul suffisant, "car l'argent confirme la valeur"... du jour. (Marie MAERTENS, 2008)

Aujourd'hui, en art contemporain, la figure traditionnelle du collectionneur passionné jusqu'au déraisonnable, a cédé la place au 'spéculateur sans amour de l'art'. En effet, pour le monde inépuisable des parvenus (figure historiquement récurrente), nouveaux venus aux fortunes très récentes, la différence ne se fait que par l'argent, leur seul étalon de référence. Acquérir une toile blanche pour une somme vertigineuse, ne prouve que la prodigalité et l'audace de son acheteur. Bien qu'en concurrence avec d'autres, il est le seul à l'avoir fait. Pouvoir se le permettre, classe socialement l'auteur de cet exploit en le plaçant un temps hors d'atteinte. Potlach, version contemporaine, telle qu'elle a été analysée par Marcel MAUSS ? D'ailleurs, les 'prix atmosphériques' atteints en salles des ventes par certaines œuvres d'art contemporain, étonne et laisse songeur. Les cotes trop exagérées, n'ont pas pour seul mérite que d'établir des records de ventes publiables comme des trophées de chasse. La notion de dépense ostentatoire mérite d'être retenue dans l'analyse de pratiques qui dépassent la normalité moyenne des choses acceptables. Pour Maître BINOCHE (1991), commissaire priseur, et parlant d'expérience, les spéculateurs se répartissent en deux types presque idéaux, tant leur figure est caractéristique.

1) La figure du spéculateur cynique, froid et calculateur, acquiert sur le marché des œuvres qu'il ne prend même pas la peine de contempler (ou si peu, et sans affectivité aucune), pour s'en séparer rapidement, plus-value oblige. L'œuvre ainsi considérée, est assimilable à une valeur boursière que l'on achète pour la revendre avec profit, et dégager un bénéfice de l'opération, immédiat.

Dans la logique commerciale 'courtermiste', le 'désir d'objet d'art' est absent. L'objet d'art est l'équivalent d'un objet de consommation courante, cher certes. Il y a seulement substitution de champ d'activité, la finance investissant l'art.

2) Le spéculateur authentique, inclut dans sa démarche le facteur temps (grand révélateur de hiérarchies et justicier). Son pari sur l'avenir, contrairement à son confrère précédent, est de voir un jour le marché confirmer ses intuitions. Prudent et avisé autant que faire se peut (souvent cultivé), il se défie des coups de foudre, des influences comme des certitudes trop vite acquises. Cette figure sympathique de l'amoureux de belles formes, est beaucoup plus rare que la figure précédente, qui fait du cynisme son viatique.

Le véritable défricheur ‘de son temps’ ne fréquente pas les entiers battus. L’authentique collectionneur a l’audace d’acheter en s’aventurant en terre inconnue, et la confirmation des acquisitions passe par l’épreuve du futur.¹⁸ Il se différencie du spéculateur qui lui, ne tranche pas (culturellement, le peut-il ?), l’histoire dans toute la cruauté de son jugement et du réajustement des valeurs, s’en chargera pour lui. Les météores d’aujourd’hui seront sans doute les oubliées de demain, consumée par l’oubli. Il est vrai que le marché de l’art moderne et contemporain, aveugle beaucoup d’acheteurs d’objets d’art, et de soi-disant amateurs en général, fascinés par ce miroir aux alouettes, où il faut avoir les moyens d’avoir des rêves prémonitoires. Les fausses valeurs y sont légion. L’art contemporain a ceci de confortable et rassurant, “qu’il n’a pas besoin d’être compris pour être vendu”. Si cette forme d’art attire tellement les ‘nouveaux riches’ en mal de considération et de respectabilité sociale, c’est qu’il ne demande aucune préparation au discernement, aucune culture esthétique, aucun goût, pour autant que l’on soit sensible aux modes, et que l’on se laisse définir par elles. L’art contemporain flatte l’ignorance. Les nouveaux venus sur le marché de l’art contemporain, se ressemblent tous. Ils achètent rarement en ‘âme et conscience’, et il serait injuste de faire appel à leur jugement... puisqu’ils n’en ont pas. Dès qu’il s’agit d’effectuer un placement (ou un blanchiment d’argent), il ne faut surtout pas acheter une œuvre d’art pour sa beauté, mais pour sa valeur spéculative potentielle (donc la revendre rapidement pour faire une plus-value).

Après avoir qualifié le comportement d’achat des nouveaux clients d’art, il est intéressant de s’interroger sur leurs origines sociales. Majoritairement, les ‘nouveaux collectionneurs’ sont apparus à la fin du XX^e siècle. Ils sont fréquemment issus de la ‘nouvelle économie’, et en particulier des pays où celle-ci connaît une ‘croissance accélérée’ (Inde, Chine). En aucun cas, ce sont des ‘héritiers’ de leur fortune ou de collections antérieurement constituées. C’est la raison pour laquelle, ils se sentent davantage concernés par l’actualité de l’art que par son histoire.

En l’absence même d’un vernis culturel, leurs achats témoignent davantage du désir d’effectuer des placements rentables en affirmant de cette manière leur appartenance sociale à la classe restreinte des ‘hyper-riches’, et le montrer, que d’un intérêt réel et désintéressé pour l’art. Le choix de l’objet de collection ne peut s’accommoder de la logique des dépenses ostentatoires. Par conséquent, en acquérant des œuvres d’art contemporain, ce n’est pas du tout pour prouver (et le faire savoir) la qualité de leur goût comme de leur discernement, mais par le souci de s’inscrire dans un monde estimé valorisant.

Ces collectionneurs de fraîche date, fréquentent donc régulièrement les foires d’art contemporain internationales, où il faut être vu et y acheter. Ces déplacements sont devenus une sorte de complément indispensable à un certain style de vie factice et dispendieux. Leurs collections sont des miroirs d’eux-mêmes, que leur tend le marché de l’art contemporain. La collection type est constituée d’objets ‘variés’, ‘ludique’, ‘décoratifs et scandaleux’, en un mot à la mode : kitchs. L’élément commun à ces objets, est que leurs prix démesurés ne les réservent qu’à une ‘élite économique’ restreinte. Ce qui importe est la signature de l’œuvre (d’où en rappel lancinant, l’importance du rôle d’authentification de l’expert), mais surtout

¹⁸ Dans son récit “*Souvenirs allègres : les insouciantes excursions*, (in *Six récits au fil inconstant des jours*), le lettré chinois SHEN FU, peintre lui-même, évoque à la fin du XVIII^e siècle, l’état d’esprit de l’authentique amateur d’art : “*J’aime en toute chose à ne suivre que mon goût, sans me laisser brider par les décrets d’autrui ; ainsi, qu’il s’agisse de poésie ou de peinture, il m’arrive souvent de mépriser ce que tout le monde porte aux nues, ou au contraire d’admirer ce que la plupart dédaignent*”. Cette remarque non conventionnelle, et de mise en application délicate, est une mise en garde contre les jugements de valeur dans ce qu’ils peuvent avoir de relatif et d’arbitraire. Toujours d’actualité, elle devrait inspirer tous les collectionneurs d’art contemporain.

qu'elle soit d'un artiste 'à la mode', plébiscité par les médias spécialisés (les revues d'art contemporain), et que le petit monde de cette forme d'art, soit persuadé que son prix va encore évoluer à la hausse. "Une véritable collection ne devient pas 'intelligente' par le poids de l'argent que l'on y met, mais elle est le prolongement d'un intérêt artistique pour l'art. A l'opposé, les nouveaux collectionneurs considèrent plutôt qu'une collection devient intéressante par le poids de l'argent qu'elle permet de gagner, dans la mesure où la spéculation sur la 'marchandise artistique' est leur principale motivation". (Gérard DUROZOÏ, 2009)

Il va sans dire que cette 'marchandise' s'échange rapidement. A peine acquise, elle est remise sur le marché pour qu'en soit tiré un confortable bénéfice. Tous les acteurs du marché de l'art sont plus ou moins complices de ce jeu boursier (il en enrichit beaucoup), qui fatalement ne peut rencontrer que ses propres limites structurelles. L'actualité est là pour le rappeler. Et finalement, ce n'est plus une hypothèse à vérifier, mais déjà presque un lieu commun, l'art contemporain est devenu un investissement financièrement comparable à celui de la Bourse, une cotation de valeurs spécialisées.¹⁹ Pourquoi s'en étonner ? Ces élites (acception sociologique) récentes, aux fortunes qui ne le sont pas moins pour la quasi majorité d'entre elles, sont issues de la promotion immobilière, du monde de la publicité (Andy WARHOL, l'annonçait déjà), des médias, des 'créatifs de la communication' et, quelquefois, des collectionneurs traditionnels "qui ne limitent pas leurs ambitions au seul prestige de la possession d'œuvres d'art" (de qualité) – preuve la plus véridique et raffinée de la réussite sociale authentique –, mais eux aussi entendent réaliser une plus-value rapide en achetant des œuvres d'art contemporain pour les revendre aussitôt. Soupçon. N'y aurait-il pas là un désir de faire des gains faciles pour les réinvestir rapidement sur des objets d'un autre choix plus durable, la folie des uns payant respectabilité des autres ? Mais ce double jeu subtil n'est pas sans risques.

Dans cette ronde spéculative, banquiers, courtiers, galeristes, marchands (souvent nouveaux venus), sont en concurrence avec les commissaires priseurs (à cause du différentiel de prix entre une œuvre vendue en galerie ou en magasin, et celle vendue en salle des ventes, et donc veiller à ce que l'écart ne soit pas considérable), pour faire monter les cours, donc les cotes des œuvres des artistes de l'art contemporain. "La fixation de la valeur d'échange ne repose plus que sur le mécanisme arbitraire d'une offre et d'une demande, dans un marché où la rareté, à la différence de ce qui se passe pour l'art ancien, est une convention dont on recule toujours les limites". (Pierre NAHON, 2002)

Comment réagissent les artistes à cette situation qui leur est imposée ?

L'époque contemporaine se distingue nettement par l'apparition soudaine et l'éclipse tout aussi soudaine d'artistes, un temps promu par la logique du marché de l'art contemporain. Sans mystères, il s'agit-là d'un ballet continu de remises en question des créateurs (une avant-garde pressée chassant l'autre), et de leurs œuvres (éphémères par nécessité du renouvellement constant de l'offre), et des concepts esthétiques, et des discours de la critique... et tout cela, pour quelles raisons probantes, sinon convaincantes ? L'histoire de l'art n'est plus celle de la 'beauté idéale', partagée, et sereine dans sa tranquille certitude, mais celle d'acteurs en lutte permanente dans l'univers socio-économique pour conforter et

¹⁹ La crise financière de 2008, a placé le spéculateur d'art contemporain dans une position identique à ceux qui ont fait gonfler la 'bulle financière' (l'œuvre d'art contemporain devenue un produit financier, comme les autres). Ainsi, à Hong Kong, le 4 octobre 2008, la prestigieuse *Maison de ventes Sotheby's* n'a pu adjuger plus du tiers (seulement) des 'productions' mises en vente. Correction sévère du marché.

garder leur prééminence, et où rien n'est stable, ni acquis sur la durée. Chaque acteur défend son intérêt dans le cadre de ce que le sociologue Michel CROZIER, dans *L'acteur et le système*, développe avec la notion de 'rationalité limitée' des acteurs, pour s'imposer ou se maintenir.

Vu de plus haut encore, en vision anthropologique surplombante, l'homme contemporain agissant dans un cadre individualisé, et où les valeurs libérales le guident et le contraignent à la fois, il est donc plus fragilisé, dans sa lutte constante avec la société. Pour les artistes, deux attitudes sont alors concevables, deux rôles sont mis en pratique : soit le repli en demeurant résolument étranger à ce nouveau système, soit en s'adaptant à la nouvelle situation qui leur est imposée en s'organisant, c'est-à-dire qu'ils deviennent entrepreneurs. Ce faisant, ils produisent des catalogues raisonnés de leurs œuvres, tiennent à jour leurs dossiers de presse, et s'insèrent dans des réseaux, etc. Activités prenantes. Si la chance leur sourit, de 'contestataires' habituels (croquer du bourgeois défoule de ses frustrations), ils s'insèrent dans le moule confortable que la société reconnaissante leur propose, ils sont alors reconnus, adulés, médiatisés. L'évolution du marché de l'art contemporain a modifié complètement la figure de l'artiste. Plus réaliste, le temps des révoltes et des manifestations incendiaires, non dénuées de romantisme avec la poésie de l'extrémisme (dans le discours), est actuellement déconsidéré, faute de tradition à contester comme d'avenir radieux à promouvoir. Donc, la tentation est de ne pas rejeter les offres du présent, si trompeuses puissent-elles être, pour surmonter les contraintes inhérentes à l'édification d'une œuvre. Mais cette tactique a sa part de risques dans ce qu'il convient d'appeler jeux de rôles. Pari très risqué. Et l'avertissement sans frais : "S'y est substituée une circulation générale, un simple référentiel entre des places et des moments : cela paraît ne plus faire sens, mais élan combinatoire et jeu de rôles". (Pierre NAHON, 2002)

Aujourd'hui, comme hier d'ailleurs, pour l'art moderne (1900/1960), aucun artiste ne peut s'imposer sans la 'médiation spéculative'. Un peintre, sculpteur ou graveur, de surcroît inconnu du public, des spécialistes comme des collectionneurs et, en principe, encore absent des musées, n'a que des chances infimes de survivre à sa génération, dans l'improbable attente de sa résurrection, tel Phoenix, sur le marché. Et pourtant, des exhumations existent, mais si l'exception confirme la règle, celles-ci sont rares. Au hasard la chance ? Non. Les valeurs dominantes à une époque imprègnent la génération qui les vivent, un 'certain air du temps', fait que chaque génération adhère à un art qu'elle reconnaît pour sien. Il y aurait comme un accord tacite des sensibilités qui fait que des œuvres sont plus appréciées que d'autres, et c'est ce qui explique les re-découvertes d'œuvres et d'artistes qui ont eu une 'traversée du désert', plus ou moins longue et éprouvante ou difficilement compréhensible avec le recul du temps. C'est ce qui explique aussi que chaque génération a son type de collectionneurs. L'art contemporain n'échappe pas à cette logique des choix esthétiques générationnels.

Autre constante récurrente : de tout temps, les amateurs d'art se sont répartis entre 'conformistes' ou 'promoteurs'. Le choix des œuvres collectionnées s'ordonne selon la 'famille d'esprit', à laquelle ils adhèrent naturellement. Là, le critère financier n'est pas essentiel. Il est alors logique d'affirmer qu'appartenant à une même famille d'esprit, les amateurs/collectionneurs font des 'choix de collection identiques'. La bipartition passé/présent, les range en deux camps, la ligne de partage se faisant par l'alchimie des 'affinités électives'. C'est la raison pour laquelle, ils adhèrent aux mêmes valeurs et suivent les mêmes courants de mode. Comme toute classification, celle-ci rencontre ses propres limites. Sans s'essayer à les classer en types idéaux abstraits, il est néanmoins aisé de repérer

des figures typées qui se complexifient aux frontières de figures hybrides, moins fréquentes. Donc, ce sont de simples repères d'utilisation commode. Par exemple, certains amateurs/collectionneurs très 'tendance', sont animés par une volonté systématique de renouvellement, la crainte d'être 'dépassés' les lance à la poursuite de la dernière avant-garde. Ils sont à la recherche inquiète de la découverte aussi rare qu'exceptionnelle, croient-ils.

Selon le commentaire d'un bon sens lucide, de Dominique WYPYCHOWSKI, lui-même collectionneur d'art moderne, 'le danger inhérent à cette démarche, est qu'ils acceptent tout ce qui est promu au 'goût du jour', sans recul, au petit bonheur la chance du discernement et du bon goût'.²⁰ Cette irrationalité audacieuse des choix risque fort, avec le temps impitoyable, triant le bon grain de l'ivraie, de les laisser méditer sur d'amères déconvenues, à moins qu'ils ne soient incorrigibles à vouloir, quels qu'en soient les risques, toujours regarder devant eux. Un fait de nature individuelle. A l'opposé de cette figure d'avant-garde résolue, certains amateurs/collectionneurs d'art, ne peuvent admirer que ce qui est dûment répertorié et classé. Le doute leur est insupportable. L'estampillage officiel de l'œuvre d'art convoitée, par les instances légitimes, les rassure. Ils n'avancent que sur un terrain balisé, sûr, et ne savent que regarder derrière eux, 'l'ici et maintenant' les laisse indifférents. Toujours un fait de nature.

Les plus matérialistes, et sans doute les plus cyniques, n'ont d'intérêt que pour l'objet d'art qui a une valeur marchande. Cette triste figure prospère sur le marché spéculatif de l'art contemporain. Pêle-mêle, derrière cette catégorie hétéroclite d'amateurs/collectionneurs, ou soi-disant tels, des 'boursiers de l'art', des snobs en mal de distinction sociale, ou des intellectuels qui ne peuvent qu'essayer de dominer par leurs discours, lesquels compensent une faiblesse insigne de leurs moyens financiers. Ceci compensant cela, faute de pouvoir accorder leurs moyens à leurs ambitions. Bref, cette galerie de portraits types est loin d'être exhaustive. Les historiens d'art comme les économistes et les sociologues distinguent quatre marchés de l'art contemporain. En se référant aux travaux de Raymonde MOULIN, spécialiste reconnue en ce domaine, d'économistes dans les années 1990, et de sociologues comme Nathalie HEINICH, tous ces spécialistes proposent une typologie du marché de l'art contemporain, qui comporte quatre segments bien distincts :

- 1) Le marché des 'chromos', qui regroupe indistinctement toutes les œuvres peu originales, le tout venant de la grande brocante, des vide greniers et autres 'antiquailleries'.
- 2) Le marché des 'artistes en voie de légitimation', nettement plus intéressant pour l'amateur d'art défricheur, lequel peut avoir raison avant tout le monde dans ses choix.
- 3) Le marché de 'l'avant-garde médiatisée', suspect d'artificialité, par principe. Les prix pratiqués y sont élevés, souvent au-delà du raisonnable. L'avenir se chargera des corrections à apporter aux survalorisations esthétiquement injustifiées. Le temps est justicier dans les repositionnements des hiérarchies.

- 4) Le marché des 'talents consacrés', où l'offre d'œuvres originales et authentiques est de plus en plus rare. C'est le monde étroit des collections stables, face aux bourrasques ou frilosités de l'actualité financière. Ce marché se situe 'à part' et 'au-dessus- de la mêlée', méprise quelque peu l'événement, mieux, il le domine presque toujours. Le respect de la tradition confirmée.

A chacun de ces marchés, correspond un type d'amateurs/collectionneurs d'œuvres d'art, qui se distinguent tant par leurs goûts que par leurs possibilités financières.

²⁰ Monsieur *Dominique WYPYCHOWSKI*, architecte expert, et collectionneur d'art moderne, qui a bien voulu me faire part de ses réflexions sur l'art contemporain spéculatif.

Le fonctionnement des segments deux, trois et quatre du marché de l'art contemporain, renvoient à trois moments du processus de reconnaissance de l'artiste. Les règles de fixation des prix et les acteurs animant ce marché, ne sont pas nécessairement les mêmes, en raison de hiérarchies des rôles et des processus de reconnaissance des œuvres. Voici analysé plus en détail la présentation de chacun de ces quatre segments stratifiés, trop autonomes, voire indépendants. Là est le reproche qui peut leur être fait en matière de marché de l'art contemporain. La régulation de ce marché spéculatif semble plus complexe, et mieux adaptée à sa propre finalité.

1) Le marché dit des 'chromos' (premier marché)

Ce marché bas de gamme est destiné à une clientèle à la recherche d'œuvres présentant un caractère essentiellement décoratif et sans grande originalité, ce qui ne veut pas dire pour autant qu'y sont présentées des œuvres méprisables. La 'drouille' (terme imagé de la brocante) voisine avec le rouet d'antan, l'objet classé dans la grande rubrique extensible 'arts et traditions populaires', etc. Il n'est pas exclu d'y faire parfois de surprenantes découvertes, pour le plaisir inusable de la 'chine' (synonyme de chasseur), royauté de l'amateur du dimanche. Univers du bric-à-brac au jeu insolite. Le chef d'œuvre abandonné, pour rien ou presque ? Rêver.

Le qualificatif quelque peu méprisant de 'chromos' peut induire en erreur en raison de cet aspect péjoratif dans sa qualification. Les réseaux de distribution de ces œuvres ou de ces objets divers, se disputent l'appellation contrôlée de brocante ou d'antiquités (ce qui n'est pas sans conséquences juridiques pour ses professionnels), sont très variés, tout comme le lieux de vente ; foires à la brocante, salon des antiquités, vide greniers, braderies, foires à tout (version poétique et hautement généraliste), et autres manifestations saisonnières. En principe, les prix pratiqués ne donnent pas le vertige aux éventuels acquéreurs, même très avertis, qui peuvent y trouver du plaisir à découvrir l'insolite sur ces marchés, le week-end ou en vacances.

2) Le marché des artistes 'en voie de légitimation' (second marché)

Sur ce marché, les artistes d'art contemporain débutants, y présentent des œuvres originales, mais qui n'ont pas encore, ou peu, ou pas du tout, de notoriété. Certains n'ont même pas de galeries où présenter leurs productions. Ces plasticiens non encore légitimés par le marché de l'art et les instances officielles, ont pu avoir la malchance d'avoir été écartés de l'avant-garde médiatisée.

Ce marché de tous les possibles, est particulièrement intéressant pour les amateurs avertis, authentiques 'défricheurs' où 'explorateurs d'objets', toujours passionnés, lesquels demain, leur seront devenus inaccessibles dès qu'ils seront reconnus, ou en passe de l'être. Ayant compris les formes plastiques de leur temps, ils les ont 'vues' avant tout le monde. Ces collections qui commencent dans le ruisseau, peuvent avoir leur consécration au musée.

3) Le marché de 'l'avant-garde médiatisée' (troisième marché)

Plus restreint que le précédent, ce marché présente des œuvres d'un nombre limité d'artistes, déjà exposées en galeries. Que l'on ne s'y trompe pas, la rareté des œuvres figurant sur ce segment y est rigoureusement organisée et contrôlée. Les œuvres présentées sont destinées à un public restreint de grands collectionneurs qui sont aussi, pour beaucoup d'entre eux, des spéculateurs. Les artistes figurant sur ce segment, sont déjà reconnus par le marché (leur cote en fait foi), et éventuellement par les institutions (musées, fondations).

Les rencontres internationales et les grandes galeries sont les acteurs principaux et les régulateurs de ce marché fermé. Foires, salons, biennales, font émerger en permanence de nouveaux noms sur la scène internationale (l'offre en art contemporain peut être sans limites), cela "dans un duo ambigu entre marché et institutions". (Les mêmes avec les mêmes, dans

un entre soi de connivence). La médiatisation fait croître la demande (donc l'offre en art contemporain), l'effet mode joue à plein, sans écarter le danger toujours omniprésent d'une descente aux enfers, que l'on croyait pavé de bonnes ou de moins bonnes intentions.

En effet, cette médiatisation à court terme s'opère alors que les 'positions historiques des œuvres et des artistes' restent encore fragiles, en attente de la sanction du temps (temporalité longue, grande trieuse d'œuvres). L'heure de gloire éphémère passée, nombre d'artistes subitement promus très haut, retomberont rapidement dans l'anonymat, dont la plupart ne se relèveront pas.

4) Le marché des 'talents consacrés' (quatrième marche)

C'est un marché très étroit, situé à part des trois précédents marchés, en raison des règles du jeu différentes qui y sont pratiquées. Il est celui des œuvres originales classées, consacrées par l'histoire. Sa particularité est qu'il échappe aux galeries de moindre notoriété et aux ambitions louables, mais plus limitées de la promotion d'artistes contemporains. Elles qui ont définitivement renoncé à contrôler le circuit de distribution d'œuvres aux statuts confirmés.

Dans cette hypothèse, il est impossible de voir les acteurs se concerter pour organiser la rareté de l'offre. Si la demande croît plus rapidement que l'offre, cela est simplement dû à la rareté des œuvres mises en vente sur ce marché. Beaucoup d'entre elles sont déjà intégrées dans les musées, ce qui renforce encore l'étroitesse de ce marché. Joliment dit, ce marché relève de 'l'économie de la notoriété'.

Généralement, les œuvres admises sur ce marché, voient leurs cotations traverser les vicissitudes financières, en maintenant une relative stabilité. Ce sont les valeurs sûres qui échappent en partie à la spéculation car les acheter n'est certainement pas une 'bonne affaire' (en dehors du prestige qu'elles procurent à leur propriétaire), car les plus values sont difficiles à réaliser, étant déjà cotées haut, et dont les prix à la revente ne se différencient pas assez de leur prix d'acquisition. Et combien d'authentiques tableaux de REMBRANDT, de FRAGONARD, ou de CEZANNE, seront potentiellement remis sur le marché ? Fort peu, pour quelques acquéreurs susceptibles de les convoiter, vu les sommets qu'atteindront les enchères. Les œuvres de tous ces artistes sont déjà entrées dans l'histoire, par la grande porte. La plupart des œuvres sont déjà en bonne place aux cimaises des musées nationaux, des prestigieuses fondations, à l'étranger et, pour partie, déjà intégrées dans les grandes collections au prestige international. A l'abri des revirements et des caprices d'un marché atteint de fièvre spéculative, les mouvements de mode et de conjoncture les laissent indifférentes.

Dans l'hypothèse toujours possible d'un revirement économique (ou de conflit), le tassement de leur cotation ne sera que de faible amplitude. Les chefs d'œuvre des grands Maîtres sont à l'abri des péripéties du goût et de la mode, mais ils sont rares. L'offre très restreinte (inélasticité de l'offre (sauf sur le marché particulier du faux), la demande l'est également : quelques collectionneurs très fortunés pour quelques œuvres arrivant sur le marché. Cette inélasticité de l'offre et de la demande est à l'exact opposé de ce qui se pratique sur le marché de l'art contemporain. "Une spéculation les plus répandues du moment concerne la rareté des œuvres, qu'elles quelles soient. Au fur et à mesure qu'elles trouvent leurs repreneurs ou leur musée, les dernières toiles des grands Maîtres encore libres s'estiment de plus en plus chères, et les vendeurs ont finalement plus d'intérêt à manquer de marchandise qu'à la trop exposer". (Maître BINOCHE, 1991) En définitive, une œuvre reste protégée par sa rareté.

L'analyse formelle de ces quatre segments de marché de l'art, y compris de l'art contemporain, quelque soit son niveau de pertinence, ne semble pourtant pas bien marquer les

articulations entre ces marchés pour ce qui concerne l'art contemporain spéculatif, exclusivement. Par conséquent, une autre vision du marché de l'art contemporain peut être proposée, laquelle abolit les frontières entre les segments structurés de ces différents marchés, modèles quasiment autonomes. Sur le marché de l'art contemporain, les différents segments, à l'exception des œuvres consacrées, sont en réalité très perméables aux marges, ce qui les relie. Une même œuvre d'art contemporain, sur la durée, peut franchir les trois étapes (ou segments) du marché de l'art contemporain, cela dans des conditions bien précises. Il faut donc tenir compte des particularités de ce marché.

Ainsi, les oeuvres contemporaines labellisées 'dérangeantes', qui emportent les suffrages enflammés des amateurs - elles séduisent par leur hardiesse, car plus c'est critiqué plus ça plaît à certains - leur nouveauté, le plaisir de les découvrir, etc. Tout cela donne à ces oeuvres contemporaines un aspect spéculatif par engouement, contagion, imitation, enjeu de classement social et donc de reconnaissance. Mais, en vieillissant, ces oeuvres d'avant-garde, ne le sont plus, dépassées par d'autres avant-gardes, etc. La roue tourne... et les cours commerciaux s'en ressentent (ils ne font que traduire, quantifier), car : le rapport cotation/évolution de la sensibilité collective (donc individuelle), s'est modifié. Et chaque génération, dans ses choix esthétiques, se trouve confrontée au même problème. Tout le monde ne vieillit pas de la même façon, et ce qui était latent, peut évoluer brusquement à l'occasion d'une 'crise'. C'est la raison pour laquelle, un marché de l'art contemporain à trois étages imbriqués, semble mieux répondre aux exigences de la réalité du marché de l'art des œuvres contemporaines. Ainsi, le marché A, puis le marché B et enfin le marché C, lesquels interagissent les uns par rapport aux autres dans le sens de A vers C, et très exceptionnellement dans le sens inverse.

Ces trois marchés sont donc imbriqués : le marché A (haute gamme et d'avant-garde), le marché B (les suiveurs sans imagination, qui prétendent imiter les précédents, sans en avoir les moyens financiers), et le marché C (lorsque les suiveurs subissent un retournement de mode, ils se dessaisissent de leur oeuvre par désamour, des gagne-petit, en quelque sorte, qui ont rêvé). La boucle est enfin bouclée. La pente descendante de l'objet d'art du piédestal au ruisseau (il lui arrive parfois de remonter le courant sur un effet de circonstances conjuguées). Le facteur temps est un grand trieur. Seuls quelques objets prendront alors l'ascenseur de l'histoire, adulés après avoir été méprisés (impressionnistes, fauves, etc.) Dans cet univers mouvant, capricieux, fou, le rationnel côtoie constamment l'irrationnel. C'est la raison pour laquelle, les amateurs de (bonnes) surprises, ne s'en lassent pas.

1) Le marché A

Jusqu'aux années 1980, qui aurait pu raisonnablement imaginer qu'un tel niveau de spéculation pourrait être atteint sur le marché de l'art en général, et particulièrement sur le marché de l'art contemporain. Sur ce dernier marché, hautement spéculatif, les acquéreurs d'œuvres d'art (tableaux, sculptures), ne l'ont fait, bien souvent, qu'avec l'intention de les revendre, mais de les revendre rapidement. Cette pratique est à l'opposé de ce qui se passe sur le marché des 'talents consacrés', où un délai tacite est de fait exigé pour ne pas soulever de suspicion sur l'œuvre, car trop rapidement revendue. Il y aurait éventuellement doute sur son authenticité, par exemple. Il est donc de bonne pratique d'attendre un délai raisonnable d'environ cinq ans. Le marché de l'art contemporain, n'a pas ces scrupules, le monde des acheteurs n'ayant pas le même profil. Le véritable spéculateur en art contemporain, c'est-à-dire les 'nouveaux collectionneurs' (bien souvent, ils n'ont jamais acheté d'œuvres d'art auparavant), fortunés récents, ils veulent des œuvres de 'première importance'. C'est chez ces nouveaux collectionneurs que le principe de l'achat et de la revente rapide, est le plus

fréquent. Par effet de mimétisme, sans doute, les décisions d'achat ou de revente sont prises dans l'instant, tout comme les opérations sur le marché de la finance.

Dans ces conditions, il n'est pas question de garder les œuvres acquises plusieurs années, comme cela se pratique de tradition, dans les grandes collections constituées sur un temps long (toute la vie du collectionneur), à moins qu'elles aient été héritées (la collection se poursuivant par le ou les héritiers). En art contemporain spéculatif, et en symétrie, c'est du tout, tout de suite (courtermisme financier) Un facteur culturel intervient pour expliquer cette différence d'attitude, cette fois il porte sur le choix des œuvres d'art. En effet, dans le classement des adjudications record, une œuvre ancienne est fréquemment moins cotée qu'une œuvre moderne, voire contemporaine. Pourquoi ? La raison essentielle tient à la différence 'd'accessibilité intellectuelle' des œuvres. Pour comprendre la culture du passé, il faut posséder un minimum de connaissances historiques et esthétiques des autres époques, des plus proches aux plus lointaines, ou être ouvert à d'autres cultures, que la culture occidentale. Cette érudition est plus rare aujourd'hui chez les nouveaux collectionneurs/investisseurs qui ne sont pas de véritables amateurs d'art patients. Ils sont toujours pressés, leur rapport au temps est exactement l'inverse de celui de leurs prédécesseurs.

Quels motifs les déterminent ? De toute évidence, le simple désir de posséder une œuvre à la mode d'acquérir une ou plusieurs œuvres d'un artiste déjà reconnu par les institutions (fondations, musées, publications, etc.), ou l'envie de faire une plus-value rapide, en remettant toute acquisition récente aux enchères, que l'on présuppose toujours orientées à la hausse. Comme pour la revente des actions, cela s'appelle une prise de bénéfices. Il n'est pas étonnant que dans un tel contexte et avec de telles mentalités, que l'amour de l'art, fait défaut. Il n'est donc pas étonnant que les collections de ces 'nouveaux collectionneurs d'art contemporain', manquent singulièrement d'originalité. A l'image de leur fortune de fraîche date, ils n'ont d'intérêt que pour les mêmes œuvres en art contemporain.

Un authentique collectionneur/amateur et néanmoins spéculateur, si cette figure paradoxale existe, ne tiendrait aucun compte des cotes, il spéculerait avant tout sur l'avenir esthétique des œuvres et sur leur réelle originalité, par delà les effets de modes transitoires. Mais à chacun son niveau d'appréciation. Tout cela donne une fâcheuse impression de gigantesque 'foire aux dupes', de loterie où les 'valeurs champignons' subissent les aléas de la mode dans sa spirale au renouvellement constant de ses créations. "Comme les prestidigitateurs, la spéculation qui sort de son chapeau des jeunes peintres sans renom pour les faire applaudir en ayant souvent recours aux illusions d'optique – mais chacun croit à ses peaux de lapin". (Maître BINOCHE, 1991)

La spéculation financière, et l'application ou la transposition des méthodes de la finance au marché de l'art contemporain, le caractérisent aujourd'hui. Le collectionneur a l'illusion de découvrir de 'vrais artistes', lesquels ne tiennent pas longtemps, et se démodent très vite (ne pas oublier que l'offre est organisée par les acteurs du marché de l'art contemporain). C'est pourquoi, de tous les artistes contemporains, bien peu resteront pour affronter le jugement de la postérité. Les déconvenues arrivant, les marchands d'art suivis par les collectionneurs déçus d'avoir réalisé un mauvais placement, revendront au plus vite leurs œuvres à d'autres dupes, sur le second marché, autrement dit, sur le marché B.

Ce marché second, est le marché des 'faux monuments' et des 'valeurs transitoires'. Il inaugure le début de la descente aux enfers. Avec le recul de l'histoire, laquelle a la politesse de ne pas trop faire attendre, les fausses valeurs éphémères, finiront leur destin déclinant en

tombant dans l'indifférence, où elles ne ressortiront de leur anonymat que pour le plaisir bon marché de quelques amateurs, n'ayant pour terrain de chasse que le troisième marché, le marché C. Pour nombre d'œuvres d'art, il y a comme une fatalité qui les fait transiter par ces trois séquences régressives, comme autant de passages obligés imposés par la sélection impitoyable du temps. Refaire le chemin inverse, est rarissime, bien que non impossible avec un changement d'époque, donc de sensibilité propice aux re-découvertes tardives. Mais la traversée du désert peut être fort longue.

2) Le marché B

En réalité, le collectionneur amateur d'art contemporain, comme le financier, spéculé moins sur la valeur d'une œuvre d'art que sur le nombre d'amateurs qui, ayant les mêmes déterminations d'achat que lui, prennent encore le risque d'enchérir, supposant que le marché est toujours orienté à la hausse, et ainsi suivre le mouvement ascensionnel des prix. Mais, en cas d'erreur de jugement sur le pronostic, de précipitation, tout comme à la Bourse, la seule solution est la revente rapide de l'œuvre acquise dans de mauvaises conditions, cela pour limiter les pertes. En fine analyse, cette fatalité n'est pourtant pas si fatale que cela. Ainsi, les spéculateurs de moindre envergure, et de peu d'audace, faute de moyens financiers suffisants, sont des 'suiveurs' aux 'investissements de rentiers', qui ignorent le risque et foncent 'tête baissée' en se rabattant, selon une jolie formule de professionnels, sur les 'graines intelligemment semées par les marchands', qui eux, ont vu juste à temps le vent tourner, pour se désengager à temps.

Actuellement, on assiste au 'déstockage' discret de galeries parisiennes qui ont trop investi en œuvres d'art contemporain aux qualités esthétiques incertaines. Elles ont compris la tendance, et essaient de ne pas trop en faire les frais. Les nouveaux venus sur le marché de l'art contemporain, qu'Aude de KERROS dans 'L'art caché, Les dissidents de l'art contemporain' (2008), n'hésite pas à qualifier de 'naïfs fascinés', par ce jeu 'magnifique', dont ils ne comprennent pas les règles. Ceci révèle que le réseau constitué par les acteurs principaux du marché de l'art contemporain soit 'complet et solide' (c'est-à-dire verrouillé) pour que des 'valeurs sans valeur' puissent être assurées de perdurer, un temps, le temps nécessaire aux opérations de vente.

La raison essentielle de l'engouement pour l'art contemporain, est que les nouvelles générations de collectionneurs ne s'intéressent qu'au présent. Il suffit alors de savoir artistement présenter les œuvres à vendre, tout en étant certain de ne pas être concurrencé par d'autres références similaires. Par conséquent, aux acquéreurs potentiels d'œuvres sur le second marché (trop nombreux à prétendre collectionner de l'art contemporain), et qui n'ont pas les moyens de leurs ambitions financières (le marché A, trop cher), il leur est donc proposé des produits dérivés (à la Bourse, on dirait, le second marché). Le culte du marché de l'art produit ici toutes ses conséquences illusionnistes. 'L'ivresse des hauteurs', l'illusion 'd'être de son temps', voilà ce que les suiveurs de mode sans imagination préfèrent toujours à l'effort solitaire (qui a lui aussi ses risques), à l'exploit (rareté), à la découverte/surprise (en attente de confirmation des choix, la chance ne souriant qu'aux entrepreneurs), mais cette laborieuse prospection nécessite du temps, de la disponibilité, et beaucoup de réflexion. L'art contemporain, le véritable, qui est un art très difficile d'accès, exige une connaissance aussi minutieuse que celle rencontrée par les amateurs éclairés des siècles révolus.

De fait, la majorité des collectionneurs d'art contemporain d'aujourd'hui, est docile à la mode (ça leur évite de se poser des questions), au prêt-à-porter des lieux communs esthétiques, pour

la bonne raison qu'il est d'abord moins coûteux (par référence au marché A), et qu'accessoirement la 'grisante part de risque', de jeu, n'y est pas absente, version atténuée. La seule constante lucrative de l'objet d'art, dans son acception la plus générale, est la rareté. Or l'aventure contemporaine pour un amateur averti, c'est de pouvoir s'offrir par goût, des œuvres d'un artiste inconnu, voire moqué, qui un jour s'imposera. Le rare plaisir de ne pas s'être trompé, mais pour cela, il faut surmonter l'éventuelle déconvenue du ridicule face à un, ou des, choix audacieux. Le constat d'échec est toujours omniprésent dans cette aventure à haut risque vécue par le collectionneur, artiste ou mécène. L'histoire n'est pas écrite par avance.

Le spéculateur de second rang, donc relevant du marché B, ne se situe pas sur cette trajectoire trop difficile à tenir, face au doute permanent avant confirmation ou non des choix. Intenable. C'est ainsi que dans la gamme du second marché, les galeristes ayant compris les besoins de cette clientèle, ne montrent à leur public que des œuvres qui ont déjà fait l'objet d'une sélection, et qui n'ont pas rencontré le succès espéré sur le marché A, où l'offre est étroitement contrôlée.

En effet, les 'méga collectionneurs' collaborent avec les galeries prestigieuses à l'élaboration de la hiérarchie sociale et économique des artistes et des œuvres de l'art contemporain. Par ce moyen, ils contrôlent l'offre et, en la restreignant, il font monter les prix (donc les cotes).²¹ Cette façon de procéder permet de creuser la différence entre le 'top niveau' du marché A, et le reste du marché, le marché B, et pire, le marché C. Par exemple, aux Etats-Unis, les 'méga collectionneurs', sont membres des Conseils d'administration des musées, d'où leur pouvoir d'influence. Et l'effet de cascade ou de jeux de dominos, concerne aussi les musées. Le marché muséal d'art contemporain, s'agence autour des grands musées internationaux, qui donnent le ton, et dont la sélection artistique inspire les musées suiveurs, aux ambitions et aux budgets plus restreints. Il en va de même pour les galeries de moindres prétentions, réduites au rôle de 'garde-meubles tournants', où 'l'étalagiste' présente des œuvres qu'il suppose refléter la tendance du moment, c'est-à-dire une mode soutenue par les idéaux volatiles imprégnant l'air du temps, ou mieux, ceux d'une génération. Cette réalité mouvante, dans son inconsistance même, impose aux galeries de vendre rapidement les œuvres qu'elles défendent, sans pouvoir sélectionner leur clientèle (fidéliser une clientèle choisie de collectionneurs qui suivent l'œuvre d'un artiste, est un luxe que toutes ne peuvent s'offrir).

Les nécessités imposées par leur gestion (elles ne peuvent immobiliser des œuvres durablement, dans l'attente de jours meilleurs), les contraignent à faire toujours tourner les œuvres invendues qui se retrouveront dans d'autres galeries qui, elles-mêmes subissant des contraintes identiques, et font partie d'un réseau plus ou moins structuré pour se maintenir. L'objectif de cette façon d'agir s'explique par le fait, qu'en multipliant les expositions qui ne présentent comme œuvres originales, que des invendus d'autres galeries, et provenant en majorité du marché A. Les amateurs non informés, mais croyant en leurs capacités de discernement, en se portant acquéreur des ces œuvres aux prix moindres, acquittent sans le savoir la rançon des suiveurs de mode. Le risque est différent de celui rencontré par le collectionneur/amateur du marché A, lequel se situe en pointe de la découverte qui sera ou ne

²¹ Régulièrement, mais présentées au compte gouttes, des œuvres de PICASSO sont mises en vente aux enchères. Il ne faut pas oublier que cet artiste a produit, estime-t-on, environ 40 000 œuvres... des mises en vente massives effondreraient les prix, donc la cote de l'artiste. Donc, arrive sur le marché, une oeuvre par-ci, une oeuvre par-là. A chaque fois, le moment est bien choisi, et, à chaque fois, l'évènement est bien orchestré. A ce prix, la cotation tiendra l'épreuve redoutable de la durée.

sera pas confirmée. La chance existe néanmoins. Tandis que dans le second marché, les jeux semblent déjà faits en amont. La chance, ici est quasiment nulle. A chacun son risque.

Bien évidemment, le danger que présente ces circuits commerciaux de second rang, instables, car sans assises solides, ne considèrent les œuvres que comme des 'produits', certes de luxe, et non pas comme des créations authentiques. Pour cela, il leur faudrait agir sur la durée, ce que leur système de vente ne leur permet pas, prisonnier du courtermisme. Dans l'orchestration de cette ronde, l'artiste ne bénéficie d'aucune considération, ni de suivi. Le déclassement du marché C, guette inexorablement, dernière et ultime étape de ma marche régressive d'œuvres d'art contemporain malchanceuses.

3) Le marché C

Le revers de la médaille est ici, la revente à perte. Il est loisible de s'interroger sur la pérennité des investissements présumés sécurisants, les œuvres ayant appartenu à des personnalités connues ou célèbres, qui se sont défait de ces œuvres. Néanmoins, la renommée d'un acquéreur d'origine (donc sur le marché A), n'est pas une garantie de stabilité des valeurs (donc des cotations), des objets d'art, surtout en art contemporain.

Cependant, même les 'mauvais' artistes ne manquent pas d'amateurs à la mode, mais impécunieux. Grande peut être leur déconvenue, quand ils espèrent, contre tout bon sens que le miracle est possible. Un œuvre d'art contemporain, peut transiter d'un marché à l'autre, pour finir sa course à reculons chez les 'golden Boys de l'acrylique', caricature de l'imitation de mauvais goût. Ici, il n'y a plus de risque à courir, l'échec est patent, sinon définitif. Dans ce cheminement régressif, toute crise, petite ou grande, a un indéniable effet d'assainissement de ces marchés qui ont trop tendance à naturellement s'emballer, compte tenu de leur logique de fonctionnement. Dans ces conditions, écrire le roman d'un objet, contemporain, reste à faire. Des destins seraient curieux, des honneurs fragiles et des classements rédhibitoires...

D'ailleurs, Andy WARHOL, précurseur incontestable, avait déjà inventé ce 'concept', (version publicitaire et non pas philosophique) plus que jamais d'actualité. Dans l'ordre décroissant, on découvre, la sérigraphie, la lithographie (des artistes modernes et contemporains, en ont abusé comme Léonore FINI et Salvador DALI), et l'impression-offset. Il en faut banalement pour tous les goûts et surtout pour toutes les bourses.

QUE CONCLURE ?

Ainsi, les trois segments du marché de l'art contemporain (les marchés A, B, et C), les acteurs du champ culturel et artistique, et les clientèles d'amateurs/collectionneurs, se recouvrent de façon quasi parfaite. Chacun à son terrain d'élection à la mesure de ses moyens financiers et de ses prétentions artistiques. Mais une inconnue demeure, qui aurait la fâcheuse tendance à s'inviter sans être priée, pour troubler ce jeu, réglé comme un ballet : le facteur temps.

L'obsession du temps est omniprésente dans les collections d'art contemporain - le temps comme sanction des choix faits - favorise et contredit à plaisir le courtermisme. Ainsi, une œuvre d'art contemporain peut repasser plusieurs fois en vente publique, cela à dates rapprochées, et peut subir une dépréciation si le marché ne suit pas, ou plus, son créateur, où encore pour toute autre raison dictée par la conjoncture économique et-financière défavorable. Et si par malchance avérée, l'œuvre d'art contemporain est 'brûlée', elle va alors inexorablement glisser de marché en marché, et de collectionneur en collectionneur. A l'œuvre d'art consacrée, cette logique de descente aux enfers, lui est épargnée. Elle ne peut au

plus subir que des corrections de trajectoire maîtrisée. Sa notoriété et sa rareté la protègent contre les aléas.

Il y a comme une fatalité pour assurer la 'rentabilité des actifs artistiques', en art contemporain, tributaire des effets de la mode et du goût changeant. Les effets d'entraînement au cours de la chaîne des reventes successives, provoquent un maximum d'incertitudes. Le risque est inhérent à chaque opération de transaction, il peut survenir à la moindre incidence conjoncturelle, comme sur les marchés boursiers si frileux par nature. En matière d'art contemporain, il n'existe aucune garantie de postérité. Pour la petite histoire, les musées et les galeries, possèdent en réserve des talents oubliés, les œuvres dormant discrètement dans leurs réserves. Cela est pour rappeler opportunément que l'ensemble des transactions en art contemporain spéculatif, se réalisent dans un contexte 'd'extrêmes incertitudes'. Qui peut raisonnablement prétendre connaître aujourd'hui si les choix actuels, même argumentés, seront confirmés par l'histoire ? Et combien d'artistes laisseront une trace de leur passage ? L'incertitude est un paramètre inhérent à l'existence même de l'art contemporain. Le pari est incertain dans l'attente d'une révision générale des valeurs. Pour s'y risquer, il faut soit de l'inconscience, soit de se conformer au goût du jour et du jeu, soit d'éprouver un fort besoin de reconnaissance sociale comme sanction d'une réussite financière, mais toujours le goût de l'argent.

Un mot fait toujours peur : la crise. "Immense question : les acteurs du marché de l'art y pensent constamment, lesquels alimentent un 'système paroxystique' en espérant que l'apogée des prix sera éternel"... (Judith BENAMOU-HUET, 2007) Les acteurs constituant ce qu'il est convenu d'appeler le 'monde de l'art' demeurent de façon lancinante dans l'expectative, car ils ignorent encore si les 'nouvelles expressions artistiques de l'art contemporain sont ou non une escroquerie'. Aujourd'hui, la crise tant redoutée est bien présente avec encore un mot épouvantail ; la récession.

Les spéculateurs qui achètent pour revendre très vite, s'esquivent subitement du marché pour mieux disparaître de la scène (comportements identiques à ceux constatés sur le marché boursier). En perdant - pour un temps seulement - son aspect spéculatif, le marché de l'art contemporain, se livrerait aux charmes discrets de l'interrogation, à moins qu'il ne soit à la recherche de nouveaux collectionneurs/amateurs, et des moyens de les attirer à ce jeu de miroirs et de séductions dangereuses. Quoi qu'il en soit, l'assainissement du marché est inévitable, et va entraîner la déroute d'artistes qui ont trop ou tout produit pour le marché de l'art contemporain spéculatif, au lieu de se concentrer sur leur travail créatif. Le chant tentateur des sirènes... au risque de se perdre et de tout perdre. A coup sûr, avec le changement d'époque que l'on vit au quotidien, la modification des valeurs dominantes, marque sans doute la probable fin de l'ère spéculative débridée, expression d'un modèle néo-libéral qui s'essouffle, responsable de la flambée des prix déraisonnables des œuvres de l'art contemporain. Place à de nouveaux acteurs qui auront peut-être compris la leçon, cela avec conviction pour que les choses soient enfin autres que ce qu'elles sont encore aujourd'hui même.

Le mot de la fin, appartient à une jeune élève de l'Ecole des Beaux Arts, cité par Henri CUECO et Pierre GAUDIBERT (L'arène de l'art, 1988), mot qu'elle prononça devant une œuvre d'art contemporain, et qui résume tout d'un trait : "Beaucoup de pouvoir et peu d'amour"

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- AGACINSKI, Sylviane, 2000, *Le passeur de temps, Modernité et nostalgie*, Collection : La Librairie du XX^e siècle, Seuil, Paris.
- BELTING, Hans, 2007, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, *Histoire et archéologie d'un genre*, Collection : Folio essais, N° 494, Gallimard, Paris.
- BENHAMOU-HUET, Judith ; Art Business, 2001, *Le marché de l'art ou l'art du marché*, Editions Assouline, Paris.
- BINOCHE Maître, 1991, *De la peinture moderne en général et de la spéculation en particulier*, Le Pré aux Clercs, Paris.
- BOURGINEAU, François, 2009, *Art et argent, Les liaisons dangereuses*, Editions Hugo&Cie, Paris.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, 1994, *Histoire critique de l'art contemporain*, Collection : Etudes, Klincksieck, Paris.
- CUECO, Henri ; GAUDIBERT, Pierre, 1988, *L'arène de l'art*, Collection : débats, Editions Galilée, Paris.
- DUROZOI, Gérard ; 2009, *Ras le bol WARHOL et Cie ! Contre la pauvreté des images*, Collection : L'art en travers, Hazan Editeur, Paris.
- ELSTER, Jon, 2009, *Le désintéressement, Traité critique de l'homme économique*, (Tome 1), Collection : Les livres du nouveau monde), Seuil, Paris.
- HEINICH, Nathalie ; 2006, *Le triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, Collection : Paradoxe, Les Editions de Minuit, Paris.
- HILLAIRE, Norbert, 2008dir), *L'artiste et l'entrepreneur*, Cité du design Editions, Saint-Étienne.
- KERROS, Anne de, 2007, *L'art caché, Les dissidents de l'Art contemporain*, Eyrolles, Paris, Troisième tirage 2008
- MAERTENS, Maris, 2008, *L'art du marché de l'art*, Collection : Que / Essai, Editions Luc Pire, Bruxelles.
- MOULIN, Raymonde, 2005, *Le marché de l'art, Mondialisation et nouvelles technologies*, Collection : Champs, Flammarion, Paris.
- NAHON, Pierre, 2002, *L'art content pour rien, Le monde de l'art en question*, Editions Ramsay, Paris.
- RHEIMS, Maurice, 1990, *Les fortunes d'Apollon, L'art, l'argent, les Curieux, de Crésus aux Médicis*, Seuil, Paris, 1990
- RHEIMS, Maurice, 1992, *Apollon à Wall Street*, Seuil.
- SOURGINS, Christine, 2005, *Les mirages de l'art contemporain*, Editions de La Table Ronde, Paris.