



HAL
open science

Collectionneurs, spéculateurs...

Sylvie Coëllier

► **To cite this version:**

Sylvie Coëllier. Collectionneurs, spéculateurs.... Jean-Pierre Cometti, Nathalie Quintane (dir.). L'art et l'argent, 2017. hal-01791799

HAL Id: hal-01791799

<https://hal.science/hal-01791799>

Submitted on 14 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Collectionneurs, spéculateurs...

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

En contraste, la spéculation théorique est dirigée vers ce qui est fondamentalement incertain. (...) Selon le modèle spéculatif, elle porte non seulement la promesse de s’adresser de façon critique au donné, mais aussi de rejoindre l’hypothétique, de penser le potentiel. En ce sens, la spéculation est un moteur pour tout mode créatif.¹

« Je ne crois pas qu’il y ait de collectionneurs indemnes de la pensée spéculative² » explique Christian Bernard dans une discussion initiée par *Mediapart* peu après l’inauguration de la Fondation Vuitton à Paris. Collectionner est avéré dès le paléolithique : la spéculation est-elle aussi ancienne ? Le collectionneur ordinaire prend plaisir aux objets qu’il accumule. C’est un plaisir visuel, sensuel, réflexif (spéculatif), augmenté de la pensée du désir de l’autre pour ses propres possessions. Ce désir intensifie la valeur qu’il accorde à ses objets car il conforte son image narcissique. L’intensité du désir exprimé par l’autre donne une aura supplémentaire à l’objet collectionné, qui auréole en retour son possesseur. Aujourd’hui, il semble que ce désir de recevoir l’aura accordée à certaines productions humaines surpasse le plaisir tiré en soi des dites productions. Ce désir fait de l’art une monnaie, qui en tant que telle, attire les hommes d’affaires. Richard Schiff, professeur d’histoire de l’art à l’université de Huston, a fort bien résumé l’attrait de l’art pour tout spéculateur dans un monde financiarisé comportant beaucoup de liquidités :

« Ce qui est merveilleux avec les œuvres d’art, c’est qu’il s’agit de marchandises qui ne se consomment pas. Leur utilisation ne les fait pas disparaître. Si quelqu’un se lasse d’une œuvre, un autre sera content de l’avoir chez lui, à moins que cette perte d’intérêt ne reflète une tendance plus générale, auquel cas

¹ Editorial de *Texte zur Kunst*, “Spekulation”, *e-flux* n°93, March 2014. <http://www.e-flux.com/journals/> consulté le 23/07/2016. Ma traduction. “Speculation is clearly the buzzword of the moment; in philosophy, art, the art market, literature, and finance. But what does it mean, exactly, to speculate? Speculation grasps for the nonexistent. As a financial operation, speculation aims to make the future controllable, calculating possible price developments on the basis of empirical data. One of the elementary pacemakers of present-day capitalism, it also plays a pivotal role in generating value in the field of contemporary art. It transforms the character of collections, collectors now aiming at a subsequent resale with profit maximization.

In contrast, theoretical speculation (...) is directed toward the fundamentally uncertain. (...) wherein the opportunities of speculative models lie: Speculation bears the promise of not merely critically addressing what is given, but of catching up with the hypothetical, thinking the potential. In this sense, speculation is a driving force for any creative mode.”

² Christian Bernard, «Contrechamp»: ce que l’argent fait à l’art », 4 février 2015 | Par [Joseph Confavreux](#) et Olivier Alexandre, *Mediapart*. https://www.mediapart.fr/journal/culture.../contrechamp-ce-que-l-argent-fait-l-art?..._www.dailymotion.com/video/x2fesi7 ; consulté le 18 juillet 2016. Christian Bernard était alors directeur du Mamco (Musée d’art contemporain) de Genève.

les autres montreront le même désintérêt (bien qu'il y ait des chances pour qu'un musée soit prêt à vider votre réserve personnelle, même de ses trésors passés de mode). Par rapport à leur valeur marchande, les œuvres d'art sont en général assez faciles à transporter et à stocker ; il est moins difficile d'entretenir un million de dollars d'œuvres d'art qu'un million de dollars de pousses de soja. (...) L'art étant une monnaie qui rencontre une certaine demande et dont l'offre est limitée, sa valeur augmente souvent de manière disproportionnée par rapport aux autres biens et monnaies ; cela lui donne un avantage supplémentaire et le rend encore plus désirable, ce qui augmente d'autant sa valeur.³ »

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

Spéculation et art contemporain

Le marché de l'art s'est incommensurablement développé depuis la deuxième guerre mondiale. Les Etats-Unis, devenus alors conscients de leur propre création artistique, l'ont soutenue financièrement en l'accompagnant d'un sentiment identitaire qui a gagné les classes moyennes au cours des années 1960. Ainsi la fondation en 1962 de l'ADAA, l'Art Dealers Association of America, témoigne de la montée en puissance d'un public et d'un marché de l'art en ces années. Il est toutefois significatif qu'à cette époque l'ADAA ait un rôle non en placements spéculatifs mais d'évaluation et de certification d'œuvres anciennes et contemporaines, de conseils en taxes, donations et assurances. Le tournant spéculatif s'opère dans les années 1980, et ce pour l'Europe comme pour les Etats-Unis, avec un essor du marché sans commune mesure avec celui des années antérieures et parallèle à la dérégulation financière organisée par Reagan et Thatcher. Le nom d'« Artprice », cette plate-forme fondée en 1987 par Thierry Ehrmann devenue aujourd'hui quasi incontournable pour renseigner les collectionneurs sur les indices et les cotations des œuvres d'art, est bien représentatif du changement de paradigme. L'une de ses phrases d'appel est à cet égard sans ambiguïté : « Nos clients sont des investisseurs, nous parlons leur langage ⁵ » (ceci dans la langue des affaires, en anglais). Le goût pour l'art est ainsi clairement annexé à la valeur financière.

La montée de l'intérêt pour la spéculation dans les années 1980 a accompagné une reconnaissance grandissante de l'art contemporain. L'extraordinaire inventivité des années 1960-1970, avec tous ses mouvements et médiums nouveaux, avait opéré une médiatisation de la création contemporaine, quoique non sans réactions hostiles. Une ouverture large à la contemporanéité artistique était toutefois en marche. Le Centre Pompidou est inauguré en 1977. Les premières foires de l'art sont

³ Richard Shiff, in Katy Siegel et Paul Mattick, *Argent*, Paris, Editions Thames & Hudson, collection Question d'art, 2004, p. 182.

⁴ Voir entre autres de Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Levy, 1973.

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

lancées : *Art Basel* en 1970, la FIAC de Paris en 1974. Le cœur de ces foires reste au départ largement occupé par des œuvres reconnues. Une augmentation du nombre des collectionneurs ne devient manifeste que dans les années 1980, à une période où, opportunément, les mouvements artistiques (transavangarde, néo-expressionnisme, figuration libre, *bad painting*) favorisent la peinture tandis que les photographies devenaient de taille picturale. Ces formats, quelquefois imposants, avaient pour qualité commune d'être échangeables et entreposables, faciles à exposer, tout en exaltant par des proportions imposantes le prestige du collectionneur. Les grandes dimensions provoquaient le désir de possession, mais l'amateur disposait aussi d'un éventail d'œuvres plus conformes à son réalisme financier : peintures de petits formats, dessins, petites sculptures, photographies, sérigraphies... Les multiples se développaient en raison de leur efficacité d'appel, mais la peinture, les dessins dont l'autographie garantit l'unicité étaient, comme dans le marché aujourd'hui, largement dominants.

D'autres foires d'art s'ouvrent dans ces mêmes années 1980 (l'ARCO de Madrid en 1981, Bruxelles en 1982), avec de nouvelles galeries montrant de nouveaux noms, moins chers que les artistes confirmés. Dans la foire, le collectionneur est attiré par le large éventail d'œuvres d'artistes à découvrir et la relative modestie de leurs prix (allant aujourd'hui de 300 à 5000 euros par exemple). Hors de la relation étroite que le collectionneur entretenait avec son marchand depuis le début du XX^{ème} siècle⁶, la foire lui donne le sentiment d'une certaine indépendance, d'une liberté de choix hors de la pression d'un galeriste plus connaisseur que lui, la tentation d'un exercice de la validité de son goût. La foire apaise la timidité d'un public non « introduit » par son milieu social, permet de garder des distances, de prendre son temps avant l'achat. Les foires ouvrent la circulation du public aux galeries qu'il aura sélectionnées selon ses affinités. Si le visiteur se laisse tenter par la collection, certaines d'entre elles lui deviendront familières, et l'introduiront auprès des artistes, ce qui augmentera ainsi ses acquisitions du sentiment d'une relation privilégiée avec des créateurs.

Dans les années 1980, un public grandissant assouvit ainsi sa curiosité, retint les noms récurrents, compara les prix. Les amateurs constatent que les cotes de l'art contemporain s'élèvent, que des galeries s'agrandissent, des Fondations s'ouvrent (Fondation Cartier, 1984 ; Fondation Templon 1989-1993). La tentation de la collection, choisie pour le plaisir intellectuel ou sensible, s'aiguillonne du pari financier prouvant le flair de l'acquéreur, d'une forme de jeu. Le désir de spéculation, liée au contemporain, s'est ainsi développé au cours des années 1980 jusqu'à la chute du marché en 1990-91...

L'intérêt pour la production artistique du présent ne cessa pas avec le marché. Les lieux de présentation d'art contemporain se sont multipliés dans les années 1990 malgré la crise. La chute du mur de Berlin ouvrit les Pays de l'Est. En même temps se sont créées les biennales d'Istanbul (1989), de Lyon (1991), de Dakar (1992), de Gwanju, Corée (1995), de Sydney (1996) et d'autres... Certains collectionneurs ont alors acquis leur renommée, mais il est difficile aujourd'hui d'en mesurer l'expansion. Depuis Internet, en revanche, les statistiques d'Artprice, alimentées par les *big data* issus de 4500 maisons de vente d'art, nous renseignent avec précision, du moins sur les échanges du marché. Ainsi lit-on que l'art contemporain (représenté selon les modes de calcul par les artistes nés

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

après 1945) « gagne 1 200 % de volume en 15 ans »⁷. Les productions des jeunes artistes y sont très attractives parce que relativement bon marché et qu'il est gratifiant pour le collectionneur d'aider à faire éclore un talent, d'associer son nom ensuite à l'artiste si celui-ci monte en succès. Mais de façon classique à la loi de l'offre et de la demande, une œuvre déjà connue par sa reconnaissance institutionnelle sera plus sûrement l'objet de spéculations et la mort d'un artiste contemporain célèbre de son vivant fait bondir les prix. Ainsi les œuvres de Sigmar Polke n'étaient plus à la portée d'un collectionneur moyen dès les années 1980, car son œuvre était déjà destinée au musée. Mais en 10 ans (et on peut le présumer, surtout après sa mort en 2010), sa cote a augmenté de 267%⁸. Ce type d'augmentation fait de l'art contemporain le marché le plus attractif au monde mais montre aussi que les spéculations correspondent vraisemblablement à de forts investissements.

Pallier les risques

La récession du marché de l'art autour de 1990 — « les prix de l'art contemporain ont enregistré une chute de 60 p. 100 et ont mis sept ans à remonter »⁹ — a douloureusement fait comprendre aux amateurs enthousiastes que la valeur qu'ils avaient attribuée à telle œuvre était relative. Ils apprennent que les gains se mesurent aux risques. Combien d'artistes achetés dans les années 1980 sont-ils oubliés ? Combien d'achats paraîtront incompréhensibles dans une vingtaine d'années ? Un artiste dont l'œuvre paraît sur la couverture des magazines ou que sollicitent simultanément plusieurs institutions peut n'être qu'en phase superficielle avec son époque et négligé la décennie suivante. Depuis le XIX^e siècle, tous les musées ont leurs mauvais tableaux, leurs peintres oubliés de l'histoire et du public. Les moments de récession du marché posent la question de la valeur financière attribuée dans l'euphorie. Ils éclairent aussi sur la porosité entre la financiarisation internationale et l'acquisition de l'art, comme le montre l'exemple du marché chinois. Ce dernier, devenu en 2012 le premier du monde, connut une « stagnation » en 2015 (stagnation est le terme utilisé par le rapport d'Artprice, soucieux de son partenaire chinois AMMA, alors que la baisse des parts de marché atteignit 30,9%, ce qui rendit la préséance au marché américain). Une experte citée par le *Huffington Post* en novembre 2015 en éclaire la raison : "Le marché chinois est peu transparent et très spéculatif. Il arrive que la cote d'un artiste, comme cela a été le cas pour Feng Zhengjie, soit artificiellement poussée par un lobby ou même par un fond d'investissement, ce qui la rend fragile. (...) La campagne du président Xi Jinping contre la corruption, par exemple, a des répercussions sur le marché de l'art d'une ampleur difficile à imaginer en Occident. Elle explique, avec le ralentissement général de l'économie, le tassement actuel du marché.¹⁰" Nous pouvons raisonnablement en conclure qu'une régulation de la finance mondiale assècherait le marché de l'art, nonobstant le désir de prestige qui semble aussi le gouverner. Car le « processus de civilisation », disons le « processus de mondialisation » situant l'art contemporain occidental (et les modes de vie dont il est issu) dans les valeurs de distinction, ne faiblit pas. Si la Chine a connu un pic d'expansion entre 2006 et 2009, il faut constater que bien d'autres marchés sont en plein développement : celui de la Corée, de l'Inde, des Philippines... Cette augmentation de la demande ne peut que rendre le marché euphorique :

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

⁸ Rapport Artprice, p. 15.

⁹ Yves MICHAUD, Raymonde MOULIN, « ART CONTEMPORAIN », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 juillet 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-contemporain/>

¹⁰ Martina Köppel-Yang in Guillaume de Sardes, « Le marché de l'art chinois ou les illusions perdues », *Le Huffington post*, Publication: 05/10/2015. http://www.huffingtonpost.fr/guillaume-de-sardes/le-marche-de-lart-chinois-illusions-perdues_b_8243920.html, consulté le 22/7/2016.

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

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

D'une façon générale une hiérarchie internationale des valeurs artistiques persiste bénéficiant d'une convergence de compétences et étayée par la réputation des Ecoles, de la fortune critique, la médiatisation, la place dans l'histoire de l'art, etc... Les spéculateurs ont à la fois intérêt à ce qu'existe cette axiologie forte, qui garantira certains achats, et un éclectisme qui leur permettra de forcer l'approbation de valeurs là où les « experts » seraient dubitatifs. Ainsi il est possible que l'extraordinaire variété des types d'œuvres aujourd'hui (depuis 2000 aucun mouvement fort ne se dessine) soit la conséquence de la poussée du marché. La question est toutefois fort complexe, car bien des réhabilitations de l'art des femmes artistes ou les œuvres du postcolonialisme, entrant dans le marché, ne sont pas (ou peu) des objets de spéculation, mais contribuent à l'éventail des formes. Cette extrême diversité de tendances, où sont néanmoins privilégiés les formats faciles à renégocier, a aussi pour avantage de consolider des œuvres qui s'étaient effondrées. Si toute la figuration libre n'est pas revenue au niveau de sa cote du début des années 1980, les tableaux de Combas par exemple ont repris 70% ces dix dernières années. La spéculation à court terme fascine, mais la vision au long terme et la diversification des œuvres sont les bouées des investisseurs.

Il existe plusieurs paliers de spéculation. Comme nous l'avons dit plus haut, l'art contemporain comporte beaucoup d'œuvres à prix raisonnable. C'est sur des bases relativement modestes que le marché courant se construit : « L'étude des ventes aux enchères révèle que la moitié des transactions sont aujourd'hui conclues en dessous de 1 234 dollars¹² », lit-on dans le rapport d'Artprice. Et « la plus grande partie des lots (70 %) est acquise pour moins de 10 000 dollars¹³ ». Les prix spectaculaires et les réussites spéculatives les plus extravagantes ne doivent pas cacher cette circulation plus modeste, mais au succès grandissant, installant ainsi une banalisation entre collection et marché spéculatif. On a tous en tête les prix extravagants des œuvres de Koons ou de Hirst, c'est pourquoi la spéculation sur l'art semble liée au contemporain. Mais les graphiques du rapport Artprice 2015 sont clairs : la majorité des prix hauts n'est pas attribuée à l'art contemporain, mais bien à l'art « moderne », c'est à-dire aux œuvres des artistes « nés entre 1860 et 1920 », autrement dit à des œuvres entérinées par l'histoire de l'art et dont l'aura n'a pas fléchi depuis longtemps. Ainsi l'œuvre la plus chère de 2015 fut un tableau de « Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger* (version O) ¹⁴, adjudgé pour 179,365 millions de dollars chez Christie's à New York »¹⁵. L'art

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

¹² Rapport Artprice 2015, p. 17.

¹³ Ibid, p.18.

¹⁴ En 1997, toute la collection Victor et Sally Ganz, dont le Picasso était le lot 33, avait réuni la somme de 206 516 525 dollars. Le site ne précise pas la somme atteinte par le Picasso seul

<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/pablo-picasso-les-femmes-dalger-5895962-details.aspx> .

Consulté le 25/07/2016.

contemporain ne représente que 11% des ventes. Le marché ascendant de l'art d'après-guerre (artistes nés entre 1920 et 1945) ne fait que 25%, contre 47% pour l'art moderne.

La période hellénistique, aux IV^{ème} et III^{ème} siècles avant J.-C., est connue pour son alexandrinisme et son attention aux arts. A cette époque la généralisation des formes de l'art grec absorba tous les arts régionaux, gagnant une grande partie du monde occidental et oriental. « Evhémère [alors] enseigne que les dieux ne sont que de grands hommes d'autrefois divinisés pour les services qu'ils avaient rendus à l'humanité. Le culte nouveau de la Fortune (Tyché) en est une forme déguisée¹⁵ ». Un scepticisme religieux laisse tout pouvoir à de « grands hommes » autoproclamés que leur charisme ou leur habileté met à la tête de cités. Dans leur complaisance à se voir comparés à des dieux, ceux-ci se comportent en évergètes, en personnalités « bienfaitantes », faisant rayonner pour le peuple qui les accueille les richesses qu'ils leur soutirent (ou qu'ils ont pris aux ennemis par la force ou des autres par le commerce). Il est certes difficile aujourd'hui de se faire passer pour des dieux, mais nos évergètes contemporains savent entretenir les retombées de l'art sur le bon public, tandis qu'ils n'oublient pas de penser en termes de rentabilité, en jouant d'effets qui ne pourront que faire monter la cote de ce qu'ils affirment publiquement comme haute valeur artistique légitimée par des experts. C'est la stratégie de la Fondation Vuitton, des instigateurs de l'art contemporain à Versailles, de Monumenta, etc. Pinault est habile à activer la médiatisation par le scandale (choisir de façon assourdissante d'aller à Venise plutôt que rester à Paris, favoriser l'exposition de la *Nona Ora* de Cattelan – le pape polonais au sol... – dans une exposition en Pologne, etc...). Cette façon de devenir opérateur du système s'accommode parfaitement des nouveaux métiers suscités par la reconnaissance de l'art contemporain, celui de médiateur et celui de « curateur ». Ces deux rôles favorisent la mise en « histoires » (de « *storytelling* ») de l'art. Si quelques-uns de leurs protagonistes savent garder la complexité du travail qu'ils présentent ou qu'ils mettent en exposition, la tentation existe de simplifier discours et productions comme le fait la publicité. Par ailleurs ces nombreux jeunes gens formés dans des Masters spécialisés font ce que les galeries négligent pour d'autres aspects du marché : ils introduisent de jeunes artistes et augmentent la désirabilité par le nouveau. *Free lance*, ces curateurs sont recrutés au coup par coup. Leur précarité les amène à puiser dans les collections existantes pour compléter leurs projets d'exposition. Ils y sont invités par les FRAC, et les galeries et collectionneurs privés sont volontiers réceptifs à leurs sollicitations car leurs projets font circuler les œuvres, renforçant la désirabilité des biens prêtés, et donc leur valeur. Les expositions de ces commissaires ont donc leur utilité par rapport à la découverte d'artistes nouveaux, et leurs juxtapositions d'œuvres confirmées et d'autres moins connues sont souvent intellectuellement stimulantes, mais leur rôle a un lien congénital au marché. Dans le système, les grandes institutions sont censées détenir le repère axiologique, mais prises en tenailles par le respect de leur budget, l'augmentation du prix des œuvres, et les arrangements que leurs proposent curateurs invités, collectionneurs, galeristes et investisseurs, elles sont les premières à subir des pressions destinées à influencer le comité d'achat. Et c'est alors que la financiarisation gagne la lutte du prestige, brouillant le regard du spectateur auquel on fait passer des œuvres moyennes pour des chefs-d'œuvre incontournables¹⁷.

¹⁵ http://www.lemonde.fr/arts/article/2015/11/10/vente-record-pour-un-modigliani-aux-encheres-a-new-york_4806162_1655012.html#j125bB7lBvmgaisx.99. Consulté le 25/07/2016.

¹⁶ André-Jean FESTUGIÈRE, Pierre LÉVÊQUE, « GRÈCE ANTIQUE (Civilisation) - La religion grecque », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 juillet 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/grece-antique-civilisation-la-religion-grecque/>

¹⁷ Emmanuelle Lequeux rapporte dans « Les musées français s'éveillent à la Chine » *LE MONDE* | 10.02.2016 à 06h33 • Mis à jour le 10.02.2016 à 08h45 |

“En juin 2015, le Musée national d'art moderne annonçait, assez discrètement, une importante donation de cinq œuvres, qui venait enrichir un ensemble d'une centaine de pièces chinoises : une installation de Xu Zhen et des peintures de Ding Yi, Zhang Enli et Zhao Yang. Cinq milliardaires étaient à l'origine du cadeau : Budi Tek,

Inversement, le prestige de l'histoire de l'art entérinée de longue date fabrique plus que jamais les prix les plus hauts car elle est devenue un rouage de l'industrie culturelle. Ainsi que précise Thierry Ehrmann, « Les enchères les plus spectaculaires ne répondent plus à des caprices de milliardaires, car l'achat de chefs-d'œuvre relève d'une stratégie économique bien rodée : un Gauguin, un Modigliani ou un Van Gogh majeurs sont l'assurance d'un rayonnement culturel mondial et d'un taux de visiteurs exponentiel. Bien conseillés, les grands acheteurs asiatiques, ou issus du Moyen-Orient, poursuivent la construction de leur industrie muséale. Avec plus de 700 nouveaux musées créés par an, celle-ci est devenue une réalité économique mondiale au XXI^{ème} siècle et bien sûr, chaque musée a besoin de "sa" Joconde pour s'affirmer »¹⁸. L'évergète contemporain fait retomber sur son pays ses acquisitions, mais surtout ne s'oublie pas. Wan Jie, le directeur du groupe chinois associé à Artprice, vante « la création phénoménale d'une multitude de musées d'art privés » (70% après 2000), et dont plus « d'un tiers ont reçu plus de 20 000 visiteurs par an »¹⁹.

Une autre façon d'opérer sur le marché consiste, si l'on a une collection importante, à raréfier les œuvres, ou à provoquer des attentes calculées. C'est ce qu'a parfaitement compris Yves Bouvier en aménageant des entrepôts à Genève dans une zone « *freeport* ». Que cette zone contienne des centaines de Picasso relève probablement de la rumeur, il est certain en revanche que les bâtiments de cet espace hors-taxe détiennent une quantité impressionnante d'œuvres dont le stockage permet à leurs propriétaires d'éviter impôts ou autres droits en attendant des reventes. Dans un article pour *e-flux* de 2015, Hito Steyerl cite *The Economist* : "Les biens dans les ports francs sont techniquement en transit, même si en réalité, ces ports sont de plus en plus utilisés comme foyers permanents pour richesses accumulées."²⁰ L'article ajoute : « En septembre, le Luxembourg a ouvert son propre *freeport*. (...) un port franc qui s'est ouvert à l'aéroport de Changi à Singapour en 2010 est déjà presque plein. Monaco en a aussi un. Le "port franc de la culture" prévu à Beijing devrait être le plus important entrepôt d'art du monde."²¹ L'*Express* du 18/03/2016 en donne la raison : "Le nombre d'objets de valeur stockés aux ports francs s'est accru à partir de 2011, dévoile un banquier genevois. La levée du secret bancaire et la volonté affichée de transparence ont affolé de nombreux détenteurs de comptes dans le monde entier. Certains ont retiré des sommes faramineuses en cash. Mais qu'en faire ? Très simple : acheter des Basquiat, des Rothko ou des statuettes, et les confier aux ports francs »²².

On aura noté au passage que la spéculation ici préconisée se fait sur des artistes morts, reconnus par leur importance dans l'histoire de l'art établie à ce jour, éventuellement augmentée d'une histoire personnelle tragique qui fait monter émotivement l'intérêt pour un artiste. Le cas de Modigliani est

David Chau, William Zhao, Andrew Xue et, surtout, Adrian Cheng. Car ce dernier, tycoon héritier du New World Group (hôtellerie, routes, joaillerie...), scellait par la même occasion un partenariat d'un nouveau type : il proposait à Pompidou de créer un poste de conservateur dévolu à l'art chinois, entièrement à la charge (salaire et voyages compris) de sa fondation artistique, K11, pendant trois ans. Une première dans un pays qui, longtemps, s'est méfié de l'ingérence des collectionneurs privés dans les musées publics. « Ah ça, c'est une première !, soupire un des conservateurs de Beaubourg. Mais que voulez-vous ? Parfois, on en est à payer sur nos fonds personnels le taxi ou l'hôtel des artistes que nous invitons, alors on ne peut pas lutter. »

¹⁸ Editorial Artprice 2015, p. 2 (p. 4. du document).

¹⁹ <https://www.larryslist.com/report/Private%20Art%20Museum%20Report.pdf>, consulté le 24/07/2016

²⁰ Hito Steyerl, "Duty-free art", *e-flux Journal* n° 63, 3/2015 : Goods in freeports are technically in transit, even if in reality the ports are used more and more as permanent homes for accumulated wealth. (Freeports: Über-warehouses for the ultra-rich," *The Economist*, Nov. 23, 2013.

²¹ *Ibid.*, p. 5. En fait, c'est le même homme d'affaire, Yves Bouvier, qui ouvre les autres entrepôts. Il est par ailleurs « l'un des principaux instigateurs du projet de construction du "pôle R4", la micro-ville artistique de l'île Seguin³⁶. Ce pôle artistique, porté et financé par Yves Bouvier, dessiné par l'architecte français Jean Nouvel, ouvrira ses portes en 2017 (Wikipedia : Yves Bouvier).

²² Jérôme Dupuis et Boris Thiolay, « Ports-francs de Genève, un gigantesque garde-meubles », *L'Express*, publié le 18/03/2016 ; http://www.lexpress.fr/culture/art/ports-francs-de-geneve-un-gigantesque-garde-meubles-du-marche-de-l-art_1773875.html, consulté le 23/07/2016.

représentatif à cet égard, puisqu'un *Nu couché* du peintre en 2015 a fait l'objet d'une vente à 158,5 millions d'euros.

Et les artistes ?

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

Koons vécut le même genre d'expérience :

« Avant 1999, sa plus haute enchère était de 288 500 dollars. Après la vente de *Pink Panther*, 15 œuvres ont dépassé le million de dollars. Le collectionneur norvégien Hans Rasmus Astrup a payé la somme record de 5,6 millions pour *Michael Jackson and Bubbles*, (1988), dont le prix original était de 250 000 dollars²³ ».

A la lumière de ces deux exemples connus, on peut situer un tournant spéculatif en 2001. Au moins ces phénomènes retentissent-ils sur l'artiste, qui récupère son avoir sur les œuvres créées par la suite. Certains artistes s'exaspèrent du système. Cattelan a cessé de produire, et il semble que ce ne soit pas une pose. Thomas Schütte a décidé de garder ses œuvres dans son propre musée, et de ne plus avoir à faire avec le marché : « Quand j'ai vu que ma galeriste photographiait ce que je produisais dans mon atelier avec son smartphone pour l'envoyer par *e-mail* depuis la banquette arrière de ma voiture, j'ai dit « ça suffit »²⁴. Ce n'est, comme on sait, ni le cas de Hirst ni celui de Koons. Eux ont incorporé le système à leur travail. Nous y reviendrons.

De façon générale, contrairement aux artistes du théâtre souvent politisés aux démarches collectives, les plasticiens travaillent plus individuellement mais ont dans les années 1990 tenté de pallier ces démarches solitaires par la constitution de réseaux. C'est sur la notion d'échange qu'un grand nombre d'artistes a été séduit par APT : *Artist Pension Trust*, une structure capitalistique du type fonds de pension, alors même que le travail de certains était fort critique d'un système dont ils jugent qu'il engendre inégalités et mise à sac de la planète. Des études très élaborées ont été faites sur ce Trust par Tristan Trémeau puis par Etienne Gatti²⁵, qui en a examiné le montage financier. Une explication précise en a été reprise par Trémeau qui l'a rendue disponible sur *facebook*. Nous en reproduisons l'essentiel en note²⁶.

²³ Kelly Devine Thomas, "The selling of Jeff Koons", *Artnews*, le 5/01/2005.

<http://www.artnews.com/2005/05/01/the-selling-of-jeff-koons/consulté> le 25/07/2016.

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

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

²⁶ Tristan Trémeau : <https://www.facebook.com/notes/tristan-tr%C3%A9meau/in-art-we-trust-suite-un-art-critique-dart/482790540015/> Relevé le 27/08/2016. « Cette logique économique du don entre membres cooptés d'un réseau, qui a bénéficié à tous ceux de l'art relationnel, artistes comme commissaires, on la retrouve aujourd'hui à la base du fonctionnement d'un dispositif financier qui se présente comme un fonds de pension pour artistes, l'Artist Pension Trust (APT)[16]. Ce fonds de pension a été créé en 2004 à l'initiative d'un homme d'affaire israélien, Moti Schniberg, qui s'est assuré les compétences financières de l'économiste Dan Galai (professeur d'université expert en risques et diversifications des portefeuilles d'action) pour monter son business

Résumons : en 2004, soit en pleine ascension du marché de l'art, un homme d'affaires et collectionneur s'allie à un expert en risques et diversifications de portefeuille pour lancer un fonds de pension pour artistes, basé non sur des actions mais des dons en œuvres. Les clauses en apparence ont de quoi séduire des artistes. La constitution du « fonds » ressemble en effet à un système de mutualisation (mais pourquoi alors ne pas créer une mutuelle internationale ?). Chaque adhérent s'engage sur vingt ans en laissant au fonds un nombre précis d'œuvres. Pendant ces 20 ans, APT n'est pas propriétaire des œuvres, mais les artistes ne peuvent les reprendre, et APT a toute latitude pour les vendre au moment opportun (ce qui reste logique : c'est un « *trust* »). A la vente d'une œuvre, l'artiste a 40% (mais moins 10% de commission...), le fonds commun 32% et les investisseurs (*inconnus !*) 28%. Les 32 % communs ont pu motiver certains artistes, tant du côté des altruistes que des autres, car les ventes des plus cotés peuvent permettre d'octroyer une pension aux artistes moins chanceux et à ceux, nombreux, dont le travail est moins valorisé du fait de sa forme reproductible ou moins matérielle. Il se dessine ainsi une sorte de morale sur la spéculation par une mutualisation des gains. L'artiste de plus assure sa retraite (éventuelle) sur ses propres œuvres et sur celle des autres, estimation rassurante pour une situation aussi précaire que la sienne. Autre avantage : plus nombreux sont les artistes moins le risque est grand, car statistiquement certaines œuvres atteindront des prix dont les retombées couvriront les difficultés de vente des autres. D'autre part, les hommes d'affaires ont su convaincre des artistes et des commissaires fort connus pour leur *Advisory Board*, ce qui rend l'adhésion alléchante pour beaucoup. De plus APT a convaincu des curateurs de promouvoir la collection. Ainsi l'idée pour un artiste méconnu de faire partie d'une exposition comptant des « noms » est-elle incitative. Pourtant si chacun ne donne que ses fonds de tiroir, cela peut faire aussi des expositions fort ennuyeuses...²⁷ Si les artistes n'ont pas une vue d'ensemble du système de financiarisation globalisé (et qui l'aurait ?), il y a une certaine logique à ce qu'ils adhèrent à un tel projet qui leur permet d'avoir une part de la spéculation générale faite sur leur travail en dehors de leur contrôle. Ainsi peuvent-ils penser qu'ils récupèrent une partie de leur

plan, puis celles de David A. Ross, ancien directeur d'institutions importantes (San Francisco Museum of Art, Whitney Museum à New York, ICA à Boston). David A. Ross est devenu lui-même Chairman de l'APT Curatorial Committees, et ce jusqu'en 2009. Ce fonds de pension annonce comme principal objectif d'assurer le succès commercial de tous les artistes sélectionnés par des experts reconnus pour leurs compétences à distinguer les « artistes émergents »[sic]. Ces experts, répartis en curatorial committees sur les huit sites de l'APT (New York, Los Angeles, Londres, Berlin, Mexico, Dubaï, Pékin, Mumbaï), sont recrutés au niveau mondial parmi les responsables d'institutions publiques ou privées, les critiques et commissaires d'expositions indépendants. Ils sélectionnent les artistes candidats ou les démarchent. Une fois retenus, ces artistes en milieu de carrière ou émergents doivent verser comme capital à ce fonds de pension vingt œuvres en vingt ans (soit une par an). La collection ainsi rassemblée est ensuite valorisée pour que chaque œuvre soit vendue à la cote la plus élevée, 40 % de la vente revenant à l'auteur, 32 % étant répartis entre les membres de l'APT auquel appartient l'artiste (New York, Dubaï ou autre) et 28 % attribués aux frais de fonctionnement de l'APT. Un comité de vente, présenté comme indépendant mais qui, dans les faits, n'est pas encore constitué [en 2010], maximise la valeur financière des œuvres, tandis que les membres des curatorial committees montent des expositions conçues exclusivement à partir de la collection de l'APT. Ce fut le cas, en 2008, d'une sélection de vidéos réunies au Today Art Museum à Pékin par Dan Cameron, ancien directeur du New Museum à New York et critique pour *Artforum*, *Parkett, Frieze* et *Flash Art*. Le tout est chapeauté par une Chief executive officer (Pamela Auchincloss, ancienne marchande, spécialiste de management artistique et curatrice), un Board of Directors qui regroupe des banquiers, des experts en finances et business, et soutenu par les conseils avisés d'artistes (Rirkrit Tiravanija, John Baldessari, Kiki Smith, Cai Guo-Qiang), de curators (Hans Ulrich Obrist, Ramiro Martinez), d'un critique (Bruce W. Fergusson), de spécialistes en marketing et en finance (Jerry Wind, Raymond Mc Guire) et d'institutionnels (Elena Foster, Vishakha N. Desai), tous réunis dans l'Advisory Board. En tout, selon le site du fonds de pension, 1338 artistes participent aujourd'hui à ce réseau mondial et bénéficient du travail de 107 curateurs[à la date de 2010].

²⁷ Telle est ma propre expérience de l'une des expositions APT...

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

Quelques artistes tentent individuellement d'être opérateurs dans cette situation globalisée. Nous avons évoqué Hirst, dont l'habileté à traiter le rapport entre l'art, l'argent et la spéculation n'est plus à démontrer. En 2007, il a pointé, à travers son célèbre crâne de platine incrusté de 8 601 diamants intitulé *For the Love of God*, la relation de concurrence entre deux valeurs, l'une artistique, et l'autre de luxe, plus concrète. En effet, comme l'or, et sans doute davantage, le diamant est une matière dans laquelle les surplus financiers peuvent être condensés sous un volume restreint, aisé à stocker et à échanger. Les diamants ont aussi une valeur symbolique (pureté, perfection de la nature) mais sont indexés au luxe et non à l'art. Pour ce dernier, qui doit mobiliser la spéculation réflexive, Hirst a convoqué la tradition de la *vanitas* et la fascination pour le crâne. L'ensemble exacerbe le conflit de l'art et l'argent. On peut gager que la mise à prix de l'œuvre, à la somme symbolique (de son chiffre rond) de 100 millions de dollars (env. 50 millions de livres), alors qu'il en avait coûté 14 millions de livres à l'artiste, était la mesure du prix de l'art. L'achat à ce montant validait en quelque sorte la reconnaissance de la supériorité de l'art sur le diamant. Exposé en juin à la galerie White cube, *For the love of God* fut acheté en août 2007 par un groupe d'investissement...auquel Hirst était lui-même lié, ce qui invalide ce qui l'emporte de l'art ou de la vénalité. Le retentissement de l'ensemble préparait cependant le succès du geste de l'artiste de l'année suivante, dont on se souvient sans doute. En 2008, l'artiste vendit directement, sans ses galeries, 223 de ses œuvres aux enchères chez Sotheby's, exhibant ainsi très médiatiquement le circuit de spéculation engagé au cours des années 2000 à Londres, cette haute place de la finance. L'ensemble rapporta à l'artiste 1.1million de livres. A la fin de la vente, Damien Hirst déclarait : "Je suis complètement épuisé et émerveillé que l'art se vende alors que les banques s'écroulent.... Ça veut peut-être dire que les gens préfèrent mettre leur argent dans des papillons²⁸ plutôt que dans les banques. - J'y vois²⁹ un monde meilleur."

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

²⁸ Allusion à ses œuvres comportant des papillons vivant ou ses tableaux faits de leurs ailes.

²⁹ Dans *The Herald* 16.09.2008 <http://www.pressreader.com/uk/the-herald/20080917/281676840716949>, consulté le 22/07/2016

pompeux, que la forme soit habile sans brusquerie, c'est-à-dire d'un aspect emphatique mais teinté d'une joliesse à laquelle peut adhérer un regard qui paresse à saisir des subtilités. Les « pompiers » ont été dévalorisés par les avant-gardes, mais ils étaient de leur vivant les plus admirés, courtisés, achetés. Bouguereau, que les critiques « comparaient à Raphael, ou à un Fra Angelico séculier » avait semble-t-il coutume de dire : « Chaque fois que je vais pisser, cela me coûte 5 francs³⁰. » Il est extrêmement intéressant de constater la réhabilitation des pompiers (et donc celle de leur valeur financière) dans les années 1980, grâce aux historiens de l'art déroutés par le conceptualisme des néo-avant-gardes, le tout mis en scène de façon monumentale au musée d'Orsay. Ces années 1980 de la dérégulation financière ont d'ailleurs aussi favorisé en art contemporain les « retours à » qui promouvaient la tradition historique de façon souvent grandiloquente. Actuellement on retrouve sans surprise dans la pratique « pompière » Koons et Hirst, et bien d'autres artistes soutenus. La rétrospective de Hirst, à la *Tate modern* en 2012, n'en pouvait cacher l'inflexion. « Il est évident à quiconque a des yeux, écrit ainsi une critique du *Guardian*, que le travail de Hirst est devenu grandiloquent et répétitif au cours des années. Les papillons ont été utilisés dernièrement pour faire des motifs de vitraux pour une église et de fenêtre abstraite pour une mosquée. Il y a une galerie disco dans laquelle tout est repris en effets d'or et de brillants à vous faire sortir les yeux de la tête³¹ ». Très manifestement les dernières productions sont ostentatoires et décoratives.

Le *Rabbit* qui a fait le succès de Koons en 1986 condense les réflexions de Brancusi et de Warhol et exhibe de façon inédite la part de régression érotisée avec laquelle la société de consommation attire le chaland. Malgré son succès ensuite, l'artiste subit des revers au moment de la récession, et se mit à réaliser alors des montages picturaux, la peinture demeurant le médium le plus sûr du marché. Assez grandiloquentes dans l'érotisme, elles n'atteignent pourtant pas le pompiérisme qui remplissait la dernière salle de son exposition rétrospective au centre Pompidou³², excepté la sculpture évoquant la Vénus de Willendorf (*Balloon Venus*), qui dans ses reflets et ses rondeurs démultipliées gardait quelque chose d'hypnotique. Ce pompiérisme de Koons a presque un aspect caricatural : il reprend en effet les statues que les classes patriciennes depuis la Rome antique installent dans leur jardin ou leur hall : elles signalent le goût et la richesse (et l'impérialisme). Le recours à l'art classique fait présupposer de la part de l'acheteur une compétence en histoire de l'art. La blancheur du plâtre, ou les couleurs moirées intenses des statues d'innox prouvent à l'acheteur qu'il n'est pas dupe de la reproductibilité aujourd'hui, tandis que la boule bleue en inox brillant qui accompagne inmanquablement chaque statue blanche et dans laquelle le collectionneur se mire devient la marque de Koons. Notre collectionneur est donc « informé » et l'œuvre acquise est en fait signée et unique.

Le retour à l'art pompier dans ses formes traditionnelles est aussi ce qui sert les mises en scène médiatiques rémunératrices de François Pinault, dont on dit qu'il est un amateur d'art informé. Ainsi les commandes passées à Adel Abdessemed associent excès, vapeurs de scandale et tradition. L'art de ce dernier ne manque pas de force, avec un sens de l'image médiatique. Sa nationalité mi-algérienne mi-française ajoute à l'aura de son commanditaire par une violence exprimée (le marché de l'art aime ce qui l'agresse, car il se glorifie de sa largeur d'esprit) accompagnée d'un rappel de la culpabilité post-coloniale qui règne aujourd'hui dans l'art contemporain. Bref : le duo Abdessemed-Pinault fonctionne avec éclat et bénéfices. La tradition est non seulement reprise dans la référence

³⁰ Repris dans Hilary Spurling, *A Life of Henri Matisse: the early years : 1869-1908*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2001, p. 63. Ma traduction.

³¹ "Spacey gold and eye-popping diamante" Laura Cumming, "Damien Hirst – Review", 8 avril 2012. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/apr/08/damien-hirst-tate-modern-review>. Consulté le 27/07/2016. Ma traduction.

³² 26 novembre 2014 - 27 avril 2015

gothique (le Christ de Grünewald à Colmar, refait en fil de fer barbelé, exposé dans une terre gagnée au FN), mais dans la sculpture monumentale, en bronze, du *Coup de tête* Zidane/Materazzi, qui en fait des héros à l'antique avec un réalisme « moderne ». Quant aux 10 bas-reliefs d'Abdessemed installés en Avignon, aux Célestins, pendant le Festival 2016, ils reprennent la catégorie académique représentée au XIXème siècle pour le Prix de Rome faisant le pendant sculpté de la peinture d'histoire, avec son but de mémoire et d'édification du public : les scènes sont l'histoire d'aujourd'hui : Tian-an-Men, Rabin et Moubarak, la pendaison de Saddam Hussein...tandis que plusieurs de ces reliefs sont en matériaux « nobles »³³. Il est difficile de nier qu'Abdessemed, comme Koons ou Hirst (avant qu'il ne succombe à l'étalage) ont une intelligence du pompiérisme. Ces exemples sont les plus pervers pour la confusion des valeurs. Mais le marché actuel regorge d'œuvres clinquantes ou décoratives, habiles néanmoins et séductrices sans doute à plus court terme, telles celles de Rudolf Stingel qui cherchent à sidérer le riche amateur ou au contraire jolies et aisément décryptables comme celles de Jonas Wood, soutenu par Gagosian³⁴.

Conclusion

Le pompiérisme et la spéculation artistique sont-ils évitables ? Le fait qu'ils occupent le devant de la scène est en tout cas lié à des moments historiques : au XIXème siècle, ils accompagnaient l'ascension de la classe bourgeoise, prétendant aux valeurs aristocratiques sans lâcher sa fascination pour l'argent. Prendre le temps de regarder, de saisir la spéculation créative des œuvres est une façon de résister à ce que la spéculation matérielle impose. L'autre solution aux dérives est une régulation de la financiarisation mondiale ...

Un autre élément intervient, qui ne changera peut-être pas la donne, mais au moins la troublera. Le facteur nouveau du marché est désormais « l'omniprésence d'Internet »³⁵. Le rapport Hiscox³⁶, plus spécialisé en la matière, stipule qu'en 2016 le marché en ligne a augmenté de 24%. Il est actuellement indexé sur la banalisation du phénomène spéculatif, mais évoque aussi son éventuel tassement : « Etant donné qu'un nombre significatif de jeunes collectionneurs indique être motivé par l'aspect financier (retour sur investissement attendu) quand ils achètent de l'art, le ralentissement de la croissance du marché de l'art conjugué à l'incertitude économique pourrait peser sur leur volonté d'acheter des œuvres d'art.» Mais l'ensemble du rapport pose surtout la question de l'adaptation des galeries à ce phénomène. Car la question pendante est celle des relations directes entre artistes et acheteurs, puisqu'il existe, depuis peu, un site, Artplode (certes, pour des multiples), le premier où les achats se font sans commission.

Comment avoir un équilibre entre offre et demande qui puisse faire vivre correctement les artistes... ? la question reste ouverte...

³³ <http://www.festival-avignon.com/fr/webtv/Adel-Abdessemed-Surfaces-Extrait-70e-Festival-d-Avignon>

³⁴ Ces deux artistes ont connu des records de vente en 2015. Cf Rapport Artprice, p. 14.

³⁵ Rapport Arprice, p. 2.

³⁶ <https://www.hiscox.fr/wp-content/uploads/2016/05/Hiscox-Online-Art-Trade-Report-2016-version-fran%C3%A7aise.pdf> consulté le 23/7/2016.