



HAL
open science

Sociohistoire des intermédiaires du marché de l'art (XVIIIe-XXIe s.)

Laurent Jeanpierre, Isabelle Mayaud, Séverine Sofio

► **To cite this version:**

Laurent Jeanpierre, Isabelle Mayaud, Séverine Sofio. Sociohistoire des intermédiaires du marché de l'art (XVIIIe-XXIe s.). [Rapport de recherche] CRESPPA - Centre de recherches sociologiques et politiques de Paris. 2012, pp.38. hal-02285531

HAL Id: hal-02285531

<https://hal.science/hal-02285531>

Submitted on 21 Dec 2021

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.

Citation : 2012, Laurent Jeanpierre, Isabelle Mayaud, Séverine Sofio, « Sociohistoire des intermédiaires du marché de l'art (XVIIIe-XXIe s.) », Synthèse pour le programme ANR "IMPACT", 2012, 38 p.

Nous contacter : laurent.jeanpierre@univ-paris1.fr ; isabelmayaud@gmail.com ; severine.sofio@cnrs.fr

IMPACT

InterMédiaires de Production artistique, Autonomie et organisation de la CréaTion.
Analyse sociologique et prospective stratégique

Table des matières

Introduction.....	2
1. 1450-1750 : naissance des intermédiaires de l'art.....	4
1.1. Le modèle italien.....	4
1.2. Le modèle hanséanique.....	5
1.3. Le modèle français : le système académique.....	6
2. ca 1750-1850 : le doublet artistes libres-Salon.....	6
2.1. Circuits de distribution des œuvres entre 1750 et 1850 en France ?.....	8
2.1.1. Les circuits directs qui partent de l'artiste.....	8
2.1.2. Les circuits secondaires « à partir des individus ou des organisations à qui les artistes ont vendu ou donné leurs œuvres » (Montias, 1996, 30).....	8
2.2. Des dates charnières.....	8
2.2.1. 1777 : réforme de la corporation des peintres et sculpteurs d'images, et création du statut d'« artiste libre ».....	9
2.2.2. 1781 : ouverture des expositions permanentes du Salon de la Correspondance.....	10
2.2.3. 1790 : création de la Commune des arts.....	11
2.2.4. 1791 : le premier « Salon libre », intermédiaire fondamental jusqu'en 1880.....	12
2.2.5. 1793 : la Convention régule, pour la première fois, les droits d'auteur pour les beaux-arts.....	13
2.2.6. 1801 : David expose les Sabines dans son atelier et fait payer l'entrée.....	13
2.2.7. 1802 : création du poste de directeur du musée par l'État.....	14
2.2.8. 1809 : Alphonse Giroux, rue du Coq Saint-Honoré, ouvre une galerie d'art vivant dans sa boutique (qui existe depuis 1799).....	14
2.2.9. 1818 : ouverture du musée du Luxembourg.....	14
2.2.10. 1826 : exposition au profit des Grecs à la Galerie Lebrun.....	14
2.2.11. 1833 : création d'une « direction des beaux-arts » au sein du Ministère de l'Intérieur.....	15
2.2.12. 1844 : création de l'Association de secours mutuel par le baron Taylor pour les peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs.....	15
2.2.13. 1849 : le Salon quitte le Louvre.....	16
2.3. Une croissance marginale du commerce d'art vivant.....	16
2.3.1. De 1750 à 1800 : développement du marché, diversité des marchands.....	16
2.3.2. De 1800 à 1850 : spécialisation et subordination au Salon.....	18
3. 1850-1880 : Le système du Salon.....	20
3.1. Autorité contestée de l'Académie, légitimité maintenue du Salon.....	20
3.1.1. 1863-1871 : L'offensive du pouvoir impérial contre l'Académie.....	20
3.1.2. Maintien du Salon comme intermédiaire principal.....	20
3.2. L'auto-intermédiation par les artistes.....	21
3.2.1. Les sociétés d'artistes : secours mutuel et expositions.....	21
3.2.2. Un vecteur de diffusion rare : les expositions personnelles privées ou publiques organisées par les artistes.....	21
3.2.3. L'intermédiation informelle des artistes pour les artistes.....	21
3.3. 1860-1870 : naissance du marchand entrepreneur.....	21
4. 1880-1945 : l'essor du système « marchand-critique ».....	22
4.1. 1880-1914 : Fin de la centralité du Salon et de l'État.....	22
4.1.1. 1882 : contrôle direct du Salon par les artistes via la création de la Société des artistes français.....	22
4.1.2. Après 1884 : montée des Salons indépendants.....	22
4.2. La mise en place du « système marchand-critique ».....	23
4.2.1. 1883 : Le rôle croissant des expositions en galerie.....	23

4.2.2. 1879 : la critique d'art mobilisée	23
4.2.3. Des grands marchands adossés à des collectionneurs	24
4.2.4. 1910-1914 : Boom marchand et boom des marchands.....	24
4.2.5. 1914-1945 : du négociant au promoteur.....	24
4.3. 1914 : Drouot, un intermédiaire secondaire mais en développement	24
4.4. Pour les artistes : perte de pouvoir et reflux de la solidarité	25
4.4.1. L'individualisation des carrières	25
4.4.2. 1920 : De nouveaux droits pour les artistes.....	25
4.4.3. Contractualisation croissante des relations marchand/artiste	25
5. 1945-2000 : Du système des galeries d'art au système galeries-musées	25
5.1. Extension et multiplication des galeries.....	26
5.1.1. Du promoteur au producteur.....	26
5.1.2. 1947 : Mise en place d'une représentation collective des galeries	29
5.1.3. Les critiques subordonnés aux galeries	30
5.2. Fin des Salons, montée des foires et des biennales	30
5.3. Depuis 1977-1982 : présence accrue des musées, de l'État et des pouvoirs publics.....	31
5.4. Des artistes protégés par les collectivités publiques	32
5.4.1. 1951-1965 : Montée de la Maison des artistes	32
5.4.2. Après 1968 : développement des collectifs d'artistes	33
5.5. Émergence des commissaires d'exposition	33
6. Depuis 2000 : vers un système marché-galeries ?	34
6.1. 2000 : Libéralisation de l'activité de commissaire priseur	34
6.2. L'émergence de l'intermédiation numérique	35
6.3. Multiplication des foires internationales	35
6.4. Des grands collectionneurs aux fonctions d'intermédiaires	36
7. Conclusion	36
7.1. Tendances de longue durée.....	36
7.2. Facteurs du changement d'intermédiaires dominants.....	37
7.3. Effets sur la création artistique.....	38

Introduction

En France, les intermédiaires des mondes de l'art vivant (par opposition à l'art du passé) ont été fort divers au cours de l'histoire : académies, collectionneurs, commissaires d'exposition, connaisseurs, corporations, courtiers occasionnels ou réguliers, critiques, experts, galeries d'art, marchands de couleurs ou bien d'objets puis d'œuvres d'art, musées, salons, services spécialisés de l'État, sociétés d'artistes. Ils peuvent être privés ou publics, individuel ou collectif. Ils peuvent également avoir une activité d'artistes ou, au contraire, être spécialisés dans l'intermédiation. Nous distinguons deux fonctions de cette intermédiation dans les beaux-arts : **l'expertise** des œuvres et des objets d'art (qui inclut le conseil ou la critique d'art), d'une part ; **l'exposition** des productions artistiques et des artistes, d'autre part.

Dans certains cas et dans certaines configurations sociales, un agent, individuel ou collectif, une classe ou une association stable d'agents sont capables de cumuler ces deux fonctions d'expertise et d'exposition, voire de les monopoliser, tandis que les autres types d'intermédiaires sont plutôt spécialisés dans l'une ou l'autre. Nous appelons *intermédiaire dominant* l'agent ou l'association d'agents qui expertisent et exposent à la fois en étant reconnu par les autres acteurs du monde de l'art dans ces deux domaines d'activité. On peut dire qu'ils deviennent alors un point de passage obligé pour les transactions et les carrières dans le monde de l'art. L'objectif du récit schématique qui suit est de décrire ce que nous appelons le *système des intermédiaires* dans le secteur des beaux arts suivant les époques et d'identifier le ou les groupes d'intermédiaires

dominants en son sein, en le situant par rapport à des intermédiaires émergents et des intermédiaires persistants.

L'arrivée de nouveaux acteurs dans le système des intermédiaires de l'art et surtout le changement des intermédiaires dominants définit ce qu'il est possible d'appeler un ***régime de travail artistique (ou mode de production artistique)***, c'est-à-dire un ensemble relativement stable de normes encadrant les relations entre intermédiaires et créateurs et l'organisation sociale du travail artistique. En fonction de chacun des régimes identifiés, il s'agit d'évaluer les effets des métamorphoses de l'intermédiation sur l'activité artistique, en particulier sur la répartition des risques et de la reconnaissance économique et symbolique.

Ces effets doivent être appréhendés autant que possible dans leur dimension juridique (le créateur est-il reconnu comme un auteur, c'est-à-dire un propriétaire de son œuvre ?), économique (le créateur est-il rémunéré et, si oui, comment, par exemple sous la forme de salaire ou à la pièce ? Qui, autrement dit, porte le risque de la création ?) et professionnelle (le créateur est-il libre de définir le contenu et la forme de sa création ?). Enfin, la place des associations et des collectifs d'artistes dans le système des intermédiaires, ici dans les pratiques d'expertise et d'exposition, est un autre analyseur important de l'évolution des relations entre créateurs et intermédiaires.

L'enquête socio-historique conduite à partir d'une synthèse de la littérature secondaire a permis de distinguer cinq moments dans l'intermédiation de l'art vivant en France :

- 1) Jusqu'au milieu du 18^e siècle, il n'est pas possible de parler au sens strict d'un marché économique de l'art vivant. Les artistes, en tant que collectifs (académies, corporations) ou individuellement, sont alors à eux-mêmes leur propre intermédiaire dominant, organisant à la fois des expositions et des évaluations d'artistes.
- 2) De la deuxième moitié du Siècle des Lumières à la deuxième moitié du 19^e siècle, l'intermédiaire dominant dans les beaux-arts est constitué par le binôme Académie-Direction des musées, le premier prenant notamment en charge l'organisation du Salon depuis 1789 et jusqu'en 1880 environ.
- 3) Le mode de production artistique qui succède à celui-ci a été le plus étudié en histoire et en sociologie de l'art : il passe par la mise en place du duo marchand-critique au centre de la nébuleuse de l'intermédiation de l'art vivant et caractérise la période allant du Second Empire à la fin de la Seconde Guerre mondiale.
- 4) Un nouveau régime de travail artistique émerge en France à partir de 1945 jusqu'à la période la plus récente. Il consacre les galeries comme intermédiaires dominants de la création plastique au détriment des autres intermédiaires. Contrairement à la période précédente, les galeries agissent non plus seulement comme de simples intermédiaires ou employeurs mais comme des producteurs et la représentation en galerie suffit à déterminer la valeur non pas seulement économique mais esthétique (ou symbolique) d'une œuvre.
- 5) Plusieurs témoins et analystes du monde de l'art dit contemporain se demandent si le mode de production artistique n'est pas en train de changer environ depuis 2000 en France, la métamorphose en cours étant peut-être plus avancée à l'étranger. L'hégémonie des galeries sur l'intermédiation artistique serait en crise sans qu'il soit encore possible de déterminer avec précision quels intermédiaires dominants seraient en mesure de les remplacer.

Quelques **tendances de longue durée** se dégagent à la lecture de ces vastes tableaux successifs : la **perte de pouvoir des créateurs** sur les pratiques d'intermédiation centrale ; le passage dans les métiers de la création et de l'intermédiation **d'une logique de corps à une logique de marché** (dont la libéralisation de l'activité de commissaire-priseur est la dernière expression) ; la **libéralisation et la privatisation croissante, encadrée par l'État, de l'intermédiation** artistique ;

l'importance de plus en plus grande, parmi les intermédiaires privés, des acteurs marchands au détriment des experts en valeur esthétique ; beaucoup plus récemment, enfin, le lent reflux des activités de promotion et de production chez les intermédiaires marchands, un phénomène qui tend à reporter à nouveau l'essentiel du risque inhérent à tout travail créateur sur les créateurs eux-mêmes.

1. 1450-1750 : naissance des intermédiaires de l'art

La Renaissance italienne est souvent présentée comme une période foisonnante pour les beaux arts et un moment de grâce pour les artistes ; la légende dorée véhiculant le modèle du prince mécène, ami des arts, qui prend sous sa coupe des artistes, affranchis des considérations matérielles, et ainsi en mesure de se consacrer pleinement à la création (les Médicis font figure d'exemple emblématique). Pourtant, les relations entre les artistes et les commanditaires en Italie sont d'emblée plus complexes et font intervenir des intermédiaires. Cette vision édulcorée, passée par métonymie à la postérité comme le modèle prédominant en Europe à l'époque moderne est en outre contestable car elle gomme les spécificités régionales.

On distinguera ainsi **trois types de configurations d'intermédiation, qu'on nommera, par commodité, le modèle italien, le modèle hanséanique et le modèle français**. En Europe, se met en place **un marché à deux vitesses** :

-Les artistes les plus en vue bénéficiant de la commande et se passant d'intermédiaires.

-Les artistes de second rang qui se retrouvent sur le marché, et qui se prennent en charge ou s'en remettent à des marchands. Dans ce second marché, l'intermédiaire dominant ce sont les artistes.

1.1. Le modèle italien

On s'aperçoit que la norme réside plutôt dans des **relations contractuelles entre les peintres et les princes ou les institutions ecclésiastiques ; les peintres étaient, soit salariés, soit payés à la pièce, cette dernière option étant la norme** (Baxandall, 1972) ; le salariat chez les peintres constituant l'exception (ex. Mantegna, au service des Gonzague, marquis de Mantoue, de 1460 jusqu'à sa mort en 1506 ; Baxandall, 1972). Les exigences émises par le commanditaire de l'œuvre étaient mises par écrit et la rémunération était discutée par les deux parties. « En cas d'échec des négociations, des peintres professionnels pouvaient intervenir en arbitres, mais de telles extrémités étaient rares. » (Baxandall) **L'intermédiation d'un tiers artiste intervient donc exceptionnellement dans la contractualisation des rapports entre le peintre et son commanditaire** ; la plupart du temps, ces acteurs se passent d'intermédiaire et discutent directement des qualités et attributs de l'œuvre ou de la rémunération de l'artiste.

Des intermédiaires font leur apparition au XVIIe siècle à Rome et à Florence autour d'une nouvelle activité : l'exposition d'artistes anciens, dans laquelle une place est ménagée aux artistes vivants (cf. Florence, 1^{ère} expo avec de jeunes artistes en 1674 ; Haskell, 2002, p. 30). Ces expositions génèrent de nouveaux outils/supports de classement. Elles font par ailleurs intervenir des intermédiaires entre un commanditaire d'exposition et les prêteurs d'œuvres. Cette fonction est prise en charge par des artistes-collectionneurs : exemple des expositions dans le cloître de l'église San Salvatore, confiées à Giuseppe Ghezzi, peintre et collectionneur, à partir de 1676 (Haskell, 2002, p.27-30). Il assure la régie, la programmation et la sélection des œuvres.

A partir du XVIIe siècle, se développe enfin en Italie un **double marché des beaux arts**. Un premier marché, dans lequel viennent puiser des marchands de toute l'Europe, se développe via les collections privées. Sont référencés par les contemporains au XVIIe, une vingtaine de galeries pour Venise et une trentaine pour Vérone (Pomian, 1987, p.126). Mais il s'agit vraisemblablement plutôt d'un marché d'art ancien : « Les peintres actifs, dès qu'ils acquièrent un certain renom, travaillent exclusivement sur commande. En vente libre se trouvent donc principalement les productions de

qualité plus inférieure : travaux d'atelier, imitations, copies. Et aussi les tableaux étrangers » (Pomian, 1987, p.131) Les principaux **intermédiaires de ce marché sont : des marchands, des agents missionnés par les princes, des ambassadeurs, ou des artistes-collectionneurs** (ex. l'artiste Zanetti, début XVIIIe, intermédiaire de Pierre Crozat et Pierre-Jean Mariette ; Pomian, 1987, p. 227). Un second marché se développe avec des œuvres de second rang et des tableaux étrangers. On en trouve sur le marché du Rialto. C'est un marché qui s'axe sur la copie suppléante de l'original, les imitations (« à la manière de ») ou même les faux. Souvent les peintres de faux sont aussi des marchands (ex. Pietro Vecchia et Nicoló Renieri : Pomian, 1987, p. 131). L'intermédiaire ici est le peintre-marchand.

Au total pour la période en Italie, **l'intermédiaire dominant, ce sont les artistes eux-mêmes** qui interviennent dans la contractualisation des relations client/artiste, dans l'exposition et dans la vente d'œuvres. Ainsi, à Venise, subsiste un marché à l'ancienne : l'acheteur entre en contact avec un vendeur, et les prix résultent non des enchères mais d'un marchandage. « Dans ces transactions, le rôle d'intermédiaire et d'expert est assumé par les artistes, parfois très grands » (Pomian, 1987, p.222)

1.2. Le modèle hanséanique

Tout comme en Italie, les artistes rémunérés par un salaire existent, mais « les **contrats emploi sont beaucoup plus rares à l'époque que les contrats de commande** » (Montias, 1993, p. 1543). Et tout comme en Italie encore, les artistes sur commande sont les plus en vue et privilégiés, tandis que les artistes de second rang s'en remettent au marché.

Conjointement se développent une **production d'œuvres pour une clientèle anonyme**, ce dès le XV^e siècle, ce qui fait véritablement la spécificité du modèle hanséanique. La **commercialisation des œuvres d'art** se fait entre le milieu du XV^e et le milieu du XVI^e **par les artistes eux-mêmes** dans leurs ateliers et dans des lieux mixtes qu'ils louent au pouvoir spirituel d'abord, puis au pouvoir économique : les foires de Bruges ou Anvers, les *pand* de l'Eglise (Anvers, 1560, **premier édifice spécialisé dans l'exposition et la vente de produits artistiques en Europe** (Montias, 1993, p. 1553-1554). Milieu XVI^e : « On peut estimer qu'au maximum 5 à 10% des artistes actifs à l'époque dans la ville d'Anvers y louaient un espace ». Milieu XVI^e encore, les espaces laïcs supplantent les espaces ecclésiastiques comme lieux de vente. Pour la première fois, en 1540, une institution laïque, la municipalité d'Anvers ouvre un nouveau *pant*, celui-ci à l'usage exclusif des peintres (le *schilderspand*). Les halles et *pants* autour de la bourse sont ouverts tous les jours de l'année à partir de 1540-1543. **Ce marché fait donc d'emblée intervenir des intermédiaires.**

Il y a en premier lieu **les marchands-artistes ou les marchands-familles-artistes** : « Nombre d'individus vendaient des objets qu'ils n'avaient pas peints, sculptés ou autrement façonnés eux-mêmes, mais on a mis longtemps à leur reconnaître une fonction distincte et à leur donner le nom de marchands. Car, au départ, la plupart étaient eux-mêmes artisans ou artistes ; c'étaient leur femme, leur veuve, leurs filles qui s'occupaient parfois de cet aspect de l'activité de l'atelier familial. On disait donc que tel peintre ou sculpteur, ou sa femme, ou sa veuve, avait vendu un objet, mais on ne lui reconnaissait pas la qualité de marchand. » (Montias, 1993, p. 1560).

Dès le milieu du XV^e siècle, on trouve aussi **des marchands spécialisés**. « Dès la deuxième moitié du XV^e siècle les documents époque nous livrent les noms de quelques marchands qui semblent avoir été spécialisés dans la vente objets art. » (Montias, 1993, p. 1561). « Vers 1460, la vente des objets d'art devint un spécialisme de certains commerçants généralistes. Au fur et à mesure des décennies, le nom attribué au marchand d'art, ainsi que son rôle changea. De 1560 à environ 1645 la guilde Saint-Luc d'Anvers parlait de « *cunstvercooper* », vendeur d'art. Dès 1658, on emploie surtout le terme « *cunsthandelaar* », négociant d'art. Ce métier était alors très lucratif, autant pour le marchand que pour l'artiste : en 1659, trois-quarts des peintres anversoises faisait partie de la bourgeoisie aisée. Des commerçants tels que De Wael, Du Jon, Van der Geest, De Bruyn et

surtout Matthijs Musson et la famille Forchoudt » (De Vries, 2007, p. 17-18)

Au XVII^e siècle (peut-être avant, mais pas sûr), le **marché s'internationalise**. « Vers le milieu du XVII^e siècle, l'art était dominé par les forces du marché. Par le système des agents qui s'installaient dans les ports principaux de l'Espagne, les marchands découvrirent le goût des clients espagnols et celui des nouveaux territoires. Afin de limiter les risques, on ne fit faire que des tableaux que l'on pensait vendables. » (De Vries, 2007, p.54). **Les marchands s'appuient alors sur des agents, intermédiaires à l'étranger** : « Pour les renseignements sur les goûts et les demandes des clients ibériques, Musson et Fourmenois dépendirent en grande partie des informations de leurs agents présents sur les marchés locaux, comme à Bilbao, Cadiz, Madrid et Malaga. » (De Vries, 2007, p. 45).

Au total, on voit coexister dans ce modèle hanséanique, **deux configurations** d'intermédiation : **l'auto-intermédiation par les artistes qui intervient sur le marché local, l'intermédiation par les marchands spécialisés qui œuvrent sur le marché local et à l'échelon international (Europe)**, recourant pour se faire à des **agents intermédiaires** et influençant, suivant les prescriptions de ces derniers, la production artistique en **orientant l'offre** vers une demande identifiée ou supposée d'une clientèle étrangère.

1.3. Le modèle français : le système académique

La spécificité française tient dans le primat accordé à partir du XVII^e à l'Académie, autrement dit à **la prescription par le politique**, à sa mainmise sur l'évaluation et sur l'exposition des artistes vivants.

L'Académie est fondée en 1648 et signe le partage entre artisans d'un côté et artistes de l'autre. Le politique intervient ici sur l'économie des beaux arts par la commande ou par l'achat. En **1665, la première exposition** reste confidentielle et le public n'y est pas admis. À partir de 1667, à fréquence irrégulière d'abord, l'Académie expose les tableaux des candidats au Prix de Rome. « Pour les parisiens, pour les provinciaux montés à Paris, l'académie c'est le succès que procurent les commandes officielles ou privées et les expositions organisées pour le bénéfice symbolique des académiciens : **le premier Salon avec livret date de 1699**. » (Roche, Goubert, p. 271)

Les autres lieux de vente/exposition sont très rares jusqu'au XVIII^e siècle. Fin XVIII^e : Mammès-Claude Pahin de la Blancherie et « la première rétrospective consacrée à un seul artiste vivant et entièrement fondée sur des œuvres empruntées à des collections privées » (Haskell, p.37). **En 1730 se mettent en place les ventes publiques et le commissaire-priseur d'art**. « Dès la dernière décennie du XVII^e siècle à Amsterdam, dès le début du XVIII^e à Londres et dès 1730 à Paris, le marché de l'art et de la curiosité se met à vivre au rythme des ventes aux enchères publiques de plus en plus fréquentes, annoncées à l'avance et qui font le plus souvent objet de catalogues imprimés. A mesure que grandit le rôle de ces ventes et l'importance des sommes qui s'y trouvent engagées, se constitue et acquiert un réel prestige la profession d'expert chargé de conduire la vente et, au préalable, d'établir le catalogue, c'est-à-dire d'identifier les objets, de les attribuer le cas échéant à tel ou tel auteur, de les décrire de façon à la fois concise et fidèle et d'en estimer la valeur artistique et vénale. » (Pomian, 1987, p. 222)

Au total, on trouve dans le modèle français **une intermédiation qui passe d'un côté par l'Académie, de l'autre par les marchands** qui ne prennent vraiment du poids qu'à partir du milieu du XVIII^e siècle. On retrouve ici le double marché (supérieur/académie ; inférieur/marchand)

2. ca 1750-1850 : le doublet artistes libres-Salon

Époque de transition structurelle très rapide, accélérée par une succession de bouleversements politiques. On passe en un siècle d'un mode d'organisation de la production et de la diffusion des œuvres structuré par la **corporation** et le modèle de **l'atelier familial** (qui officiellement ne vaut que jusqu'en 1777, mais qui persiste officieusement jusqu'au début du XIX^e,

disparaissant progressivement avec les familles qui le portent), à un **système « néo-académique »**¹ qui est marqué à la fois :

- par la *prégnance des valeurs académiques* héritées de l'Ancien Régime et transmises dans les ateliers de formation,
- *par le rôle central de l'Etat* dans son fonctionnement, à travers le Salon qui est au centre de toutes les carrières et qui reste, de la fin du XVIIIe au milieu du XIXe siècle, un espace unique d'exposition et de reconnaissance professionnelle pour les artistes,
- et *par l'essor d'un marché « secondaire »* qui se développe dans le flou que permet le changement progressif de statut du Salon.

À ces mutations organisationnelles, on peut ajouter une concentration d'**avancées technologiques considérables** qui transforment durablement le « métier » d'artiste, depuis l'apparition de nouvelles techniques révolutionnant la gravure sur bois au développement des procédés de reproduction des rondes-bosses à échelle industrielle, en passant par l'invention de la peinture en tube ou de la photographie (qui, dans la seconde moitié du siècle, conduit à l'épuisement des secteurs – centraux et extrêmement dynamiques dans les années 1820-1840 - de la peinture sur porcelaine et de la miniature puis, plus indirectement, de celui de la copie).

Durant toute cette période, **le nombre d'artistes a explosé**, multiplié par dix en un siècle, en raison notamment de l'arrivée de candidats aux métiers des beaux-arts qui ne soient pas enfants d'artistes. L'attractivité de la pratique artistique, très forte au cours du second XVIIIe dans les classes privilégiées qui y voient avant tout un espace de distinction, évolue pour toucher essentiellement les classes moyennes à partir de la Restauration – celles-ci perçoivent alors le potentiel d'ascension sociale que présente une carrière artistique. La demande en images a, en effet, considérablement augmenté : commandes ou achats de particuliers de tableaux ou d'estampes, arts appliqués (peintures d'éventails, décors pour les manufactures de luxe - porcelaine, papiers peints, toiles de Jouy, etc.), illustrations pour la presse et l'édition qui sont alors en plein essor, copies de toiles ou de statues célèbres pour le commerce, pour l'administration (Etat, préfetures, municipalités...) et les édifices religieux, mais aussi pour les musées ou les écoles d'art qui ouvrent sur tout le territoire national, etc.

L'essentiel des activités d'intermédiation (entre créateurs et commanditaires/acheteurs) est assuré par les artistes eux-mêmes – c'est-à-dire :

- non seulement par les artistes qu'on pourrait dire « actifs » (réseaux officieux des solidarités d'ateliers, des affinités électives, ou des cercles de sociabilité mondaine ; réseaux officiels des corporations puis des sociétés professionnelles),
- mais aussi -- pour le dire vite — par des artistes « ratés »² et « recyclés » dans la vente d'objets d'art, dans le commerce de matériel (couleurs, toiles, etc.) ou dans l'administration des beaux-arts (on peut songer à la position des conservateurs par exemple).

En parallèle, c'est **le monopole du discours sur leur pratique qui échappe aux artistes**, puisque la **critique, qui se professionnalise à ce moment**, devient exclusivement, à partir des années 1820, l'affaire des « littérateurs » et des journalistes. Enfin, les **activités d'expertise et de certification**

¹ L'expression est de Nathalie Heinich (*Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996). J'emploie néanmoins cette formule dans un sens légèrement différent de celui de Heinich, puisque la fausse continuité avec l'Ancien Régime qui caractérise le système mis en place après 1795 est, me semble-t-il, davantage le résultat de configurations institutionnelles spécifiques et de choix à la fois esthétiques et politiques, que celui d'une évolution des représentations et des valeurs associées au statut d'artiste. Je parlerai d'ailleurs plus volontiers de « *système* néo-académique » que, comme Heinich, de « *régime* néo-académique ».

² Par cette formule, j'entends : des personnes connaissant parfaitement les conditions réelles de production des œuvres, soit parce qu'elles les ont déjà expérimentées (à travers une formation artistique et une brève carrière par exemple), soit parce qu'elles sont issues de familles comptant quelques artistes actifs/actives.

de la valeur de l'art demeurent prises en charge par des « amateurs » et des personnels intermédiaires spécialisés (commissaires-priseurs et experts), mobilisés uniquement dans les circuits *secondaires* de diffusion des œuvres, où le vendeur n'est que rarement le créateur (i.e. ventes aux enchères).

2.1. Circuits de distribution des œuvres entre 1750 et 1850 en France ?³

2.1.1. Les circuits directs qui partent de l'artiste

Cas 1 : L'artiste produit une œuvre alors qu'il est engagé (production d'objets contre salaire et, parfois, logement) par une institution (cour, monastère...) ou une manufacture => cette œuvre revient de droit à l'institution ou l'entrepreneur qui peut soit la conserver, soit en disposer par vente ou par échange. Cette situation où le créateur est lié contractuellement à une instance en particulier est relativement rare à cette époque.

Cas 2 : **Le type de rémunération des artistes le plus fréquent reste alors le paiement « à la pièce »**. L'artiste produit une **œuvre sur commande** (contrat passé avec le commanditaire) => contact direct avec le client, possibilité d'exposer l'œuvre dans l'atelier ou l'intérieur du commanditaire pendant quelques temps après l'achèvement de l'œuvre (publicité dans les journaux)

Cas 3 : L'artiste produit une œuvre avec l'intention de la vendre mais **sans en connaître l'acquéreur potentiel**

Cas 3.1 : activité de production dite « spéculative », fondée sur la constitution d'un stock d'objets pour une boutique. Il s'agit généralement d'œuvres peu coûteuses, produites en plusieurs exemplaires et à plusieurs mains au sein de l'atelier. Notons que la boutique peut également contenir des œuvres qui ne sont pas de la main de l'artiste, contemporaines (acquises par achat, don ou échange) ou anciennes, voire des objets d'art ou de curiosité divers.

Cas 3.2 : activité de production en vue d'une exposition (Salon ou autre)

Cas 4 : L'artiste produit des œuvres **sans intention de les vendre**, c'est-à-dire pour son plaisir, pour des besoins d'étude, ou pour donner à des amis (artistes, connaisseurs, mécènes, etc.) Il est toujours évident, néanmoins, que ces œuvres puissent servir de produits d'appel pour les clients ou les amis de ces amis à qui le don a été fait.

Cas 5 : L'artiste **crée en échange d'un bien ou d'un service** – pour payer son loyer ou son matériel par ex.

2.1.2. Les circuits secondaires « à partir des individus ou des organisations à qui les artistes ont vendu ou donné leurs œuvres » (Montias, 1996, 30)

Cas 1 : les dons (legs, cadeaux...) ou les ventes directes

Cas 2 : les ventes aux enchères

Cf. cas des ventes de collections après décès.

2.2. Des dates charnières

Toute la période est marquée par le **problème du droit d'exposer**. C'est à partir de cette question que se font et se défont les intermédiations individuelles (marchands, amateurs d'art) ou collectives (nombreuses à ce moment). **Ce problème de l'exposition est à moitié résolu par la création du Salon, géré par un artiste-fonctionnaire (le directeur des musées), avec une sélection à son**

³ Ce relevé est inspiré de Montias 1996, 30 sqq.

seuil également opérée par des artistes (l'Académie).

2.2.1. 1777 : réforme de la corporation des peintres et sculpteurs d'images, et création du statut d'« artiste libre »

Au milieu du XVIII^e siècle, en France, le monde des artistes de l'image, comme toute communauté de métier, s'organise autour d'une corporation (ou « maîtrise »), dont l'existence à Paris est attestée au moins depuis le XIV^e siècle. Appartenir à la corporation, c'est devoir accepter un certain nombre de contraintes (réglementation des tarifs et des pratiques, versement d'impôts spécifiques, etc.), mais c'est aussi bénéficier de la solidarité (aide économique, soutien en cas de procès, etc.) de ses confrères en cas de besoin. **La maîtrise coexiste alors avec une autre compagnie d'artistes : l'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée en 1648, qui compte une centaine de membres. Ces artistes sont souvent d'anciens maîtres de la corporation, qui ont changé de statut suite à une candidature à l'Académie.** Elus, en effet, ils passent sous la tutelle du Roi et de son administration à laquelle ils doivent désormais rendre des comptes. En contrepartie, ils n'ont plus le droit de tenir boutique et se doivent de travailler prioritairement pour l'Etat. Certains (mais pas tous !) sont pensionnés et résident, avec leur famille, dans des appartements octroyés par le Roi en son palais du Louvre. Ainsi, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, même si une forme de concurrence existe entre corporation et Académie, on peut être un peintre consacré et appartenir à l'une ou l'autre.

En 1776, le contrôleur général des finances, Turgot, proche du courant physiocrate qui prône la fin des privilèges catégoriels et la libéralisation de l'économie, abolit le système des corporations. La mesure est mal préparée et mal acceptée : le désordre règne pendant quelques mois, jusqu'à ce que, Turgot disgracié, le pouvoir rétablisse les corporations. Quelques unes en profitent alors pour obtenir une réforme de leurs statuts : la corporation des peintres en fait partie.

A partir de 1777, la maîtrise ne concerne donc plus officiellement que les activités les plus artisanales du métier (peintre de carrosse, peintre décorateur, doreur, etc.). Les artistes, eux, ne sont plus obligés d'en être membres : ils deviennent officiellement *artistes libres* (c'est ainsi qu'on les qualifie alors). Cette mesure est fondamentale dans l'histoire des peintres. A partir de cette date, en effet, tout le monde – homme ou femme, maître ou non – peut librement se dire artiste, tenir boutique, enseigner, montrer ses œuvres, recevoir des commandes. Cependant le départ des artistes représente un énorme manque à gagner pour la corporation des artisans de l'image, qui ne manque pas de protester face à la démission de certains qu'elle considère comme insuffisamment « artistes » pour avoir le droit de n'être plus sous sa tutelle. Ces litiges se multipliant, il fallait que soit établie une définition précise de la fonction d'artiste. **C'est à l'Académie, instance neutre dans cette querelle, que revient ainsi la décision de déterminer ce qui relève des *beaux-arts* et ce qui n'en relève pas. L'Académie est désormais l'arbitre ultime : de 1777 à sa suppression en 1793, l'Académie règne véritablement seule sur le monde de l'art⁴.**

2.2.2. 1781 : ouverture des expositions permanentes du Salon de la Correspondance

La disparition de la corporation pose un problème de taille pour ses anciens membres : d'une part, le Salon est réservé à l'Académie, et d'autre part, il leur est impossible de tenir

⁴ Guichard (Charlotte), « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII^e siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale », *RHMC*, vol. 49, n°3, 2002, pp. 54-68 ; Scott (Katie), « Hierarchy, Liberty and Order: Languages of Art and Institutional Conflict in Paris (1766-1776) », *Oxford Art Journal*, vol. 12, n°2, 1989, pp.59-70 ; Châtelus (Jean), *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, J. Chambon, 1991 ; J.-C. Bonnet (dir.), *La Carmagnole des Muses*, Paris, Armand Colin, 1989 ; Guiffrey (Jules), « Histoire de l'Académie de Saint-Luc », *Archives de l'art français*, nouvelle période, t.IX, 1915.

boutique (ce qui les mettait dans l'obligation de se mettre sous la tutelle de la corporation réformée des peintres artisans). Le **droit d'exposer** devient fondamental, et rencontre le goût croissant du public pour ce type de manifestations : il s'agit là d'une nouveauté essentielle de cette époque.

Plusieurs initiatives émergent, chez les artistes libres, pour organiser des expositions dans différents cadres. Chacune d'elles se heurte à la résistance du pouvoir royal qui souhaite défendre le privilège académique de l'exposition publique. L'une d'elles, néanmoins, réussit à se maintenir plusieurs années. En 1777, Mammès-Claude-Catherine Pahin de la Blancherie (1752-1811), un aventurier, amateur d'arts et de curiosités, crée la « **Société de la Correspondance** » qu'il installe en 1781 à l'hôtel Villayer, rue Saint André des Arts, dont les galeries permettaient d'organiser des expositions permanentes. Le projet de La Blancherie est de faciliter les relations et les discussions entre savants, des artistes, des hommes de lettres et amateurs, dans une société financée par ses souscripteurs. Une assemblée hebdomadaire est ainsi mise en place se rencontrent artistes, érudits et gens de qualité, pour des discussions autour des derniers développements dans le domaine de la science et des arts. Un compte rendu de ces réunions accompagné de textes écrits par La Blancherie lui-même ou par les sociétaires sont publiés dans un journal *Les Nouvelles de la République des Lettres et des Arts* qui paraît tous les mercredi. Au cours des assemblées, des objets sont exposés dans l'ancienne tradition des « cabinets de curiosités » : ouvrages d'art de maîtres anciens ou d'artistes contemporains, mais aussi antiquités, appareils scientifiques, inventions diverses, objets de curiosité et autres bizarreries de la nature, etc. Or l'entreprise de La Blancherie est rapidement plus connue pour ses expositions que pour ses assemblées hebdomadaires ; celles-ci deviennent assez vite secondaires et La Blancherie lui-même ne qualifie plus sa société que du nom de « *Salon de la Correspondance* ». Le succès auprès des artistes est d'autant plus important que La Blancherie, en habile utilisateur de la presse naissante, parvient à entretenir pendant presque dix ans sinon un véritable succès, du moins l'intérêt des critiques et du public pour son entreprise. Tout en maintenant le rythme hebdomadaire de ses *Nouvelles de la République des Lettres et des Arts*, il rédige, en effet, un nombre impressionnant de textes qu'il envoie aux différents périodiques traitant d'actualité culturelle. Le résultat de cette campagne de presse particulièrement active ne se fait pas attendre. La Blancherie obtient le soutien de plusieurs grands noms, aussi bien à la Cour que dans les milieux artistique et scientifique. Il réunit, enfin, près de 40 000 livres de souscriptions.

Toutefois, La Blancherie multiplie les maladresses à l'égard du pouvoir royal et de l'Académie : tout en réclamant une subvention de l'administration, non seulement il propose, par voie de presse, aux académiciens d'exposer en exclusivité des œuvres qu'ils n'avaient pas encore eu l'occasion de présenter au Salon du Louvre (ce qui ne peut être interprété que comme une provocation par la Direction des Bâtiments), mais **le Salon de la Correspondance constitue lui-même une infraction évidente au monopole d'exposer de l'Académie royale en montrant les œuvres d'académiciens et de non-académiciens dans un même espace et sur un pied d'égalité, comme si la consécration académique n'avait plus de véritable légitimité.** Le pouvoir royal décide donc la fermeture du Salon de la Correspondance. Mais c'est la gestion financière calamiteuse de La Blancherie qui précipite la fin du Salon de la Correspondance : en 1787, l'hôtel Villayer doit être vendu et toutes les possessions de La Blancherie saisies. Mais le fondateur du Bureau de la Correspondance avait sans doute senti le vent tourner, puisqu'il avait déjà, à cette date, déménagé l'essentiel de ses biens en Angleterre...

L'exemple de la Société de la Correspondance est repris, en 1789, avec la fondation de la **Société des Amis des Arts** par l'architecte Charles De Wailly. L'association a pour finalité non seulement le soutien aux artistes, mais également la satisfaction des intérêts des souscripteurs. L'argent des souscriptions sert en effet à acquérir des œuvres d'artistes français ; celles-ci sont exposées lors d'une exposition publique qui a théoriquement lieu tous les ans, à l'issue de laquelle une loterie attribue les œuvres acquises aux sociétaires chanceux, tandis qu'un « lot de

consolation » est prévu, sous la forme de gravures originales remises à tous les souscripteurs⁵.

2.2.3. 1790 : création de la Commune des arts

Les débats pour la réforme de l'Académie royale de peinture et de sculpture ouverts dès 1790, prennent de l'ampleur et touchent rapidement l'ensemble du monde de l'art. Ces débats, relayés dans les journaux, conduisent à l'apparition de trois groupes au sein de la population des académiciens : **les officiers (l'élite de l'Académie) font scission sur la question de l'admission des femmes ; les réformateurs (des académiciens pour l'essentiel et quelques « artistes libres ») proposent la création d'une « Académie centrale » plus égalitaire ; et les partisans de l'abolition de tous les corps académiques, qui constituent la Commune des arts qui ont le dessin pour base, placée sous la tutelle de la Commune de Paris.**

Ouvertes à tous, ses réunions rassemblent environ 300 artistes. Son objectif est d'assurer la liberté de la création artistique : au-delà de la suppression de l'Académie et de toute forme de hiérarchie ou de contrainte, **les principaux fondements des réformes proposées sont la liberté d'exposer et son corollaire : l'organisation par l'État de concours pour attribuer les commandes publiques.** Mais la nature de l'assemblée reste indéterminée, puisqu'elle n'est ni instance de consécration comme l'Académie, ni regroupement de professionnels semblable à une corporation, ni instance représentative de la profession. Peuvent y adhérer tous ceux et toutes celles qui le demandent et peuvent se prévaloir d'une forme d'expérience professionnelle (garantie par la cooptation). Ce flou juridique n'empêche pas la Convention de lui confier toutes sortes de missions (organisation du Salon, de la distribution des prix, des aides aux artistes, du Muséum, etc.), que la Commune remplit consciencieusement — au point que **l'Académie, peu à peu dépouillée de toutes ses prérogatives, est supprimée durant l'été 1793.** La Commune des arts persiste néanmoins à ne refuser qu'une chose aux députés : son ouverture au public, à laquelle tient la Convention afin que la Commune des arts ne reproduise pas les défauts des académies, corps « aristocratiques » parce que fermés sur eux-mêmes. Cette résistance de la Commune est ce qui cause sa perte dès décembre 1793.

Un mois auparavant en effet, une autre assemblée d'artistes avait vu le jour, sous l'influence, semble-t-il, du graveur Sergent (un proche de David, qui est alors grand ordonnateur des arts, député de la Convention et membre du Comité de Salut public) : la **Société populaire et républicaine des arts**, qui s'impose comme la seule instance délibérative susceptible d'administrer toutes les questions relatives aux beaux-arts et aux artistes en France. Ses séances ont lieu en public et peuvent y appartenir non seulement tous les « professionnels » de l'art, mais également tous les amateurs qui le souhaitent. L'ouverture à tous implique que les critères d'adhésion soient, non plus strictement professionnels, mais uniquement fondés sur la cooptation (les aspirants doivent être présentés par quatre membres de la Société) et sur des garanties morales et politiques de loyauté à la Révolution. Chaque demande d'adhésion est ainsi soumise à un « Comité d'épuration » composé de huit membres. La Société républicaine des arts n'est clairement pas, comme semblait l'être la Commune qui sélectionnait ses membres sur leur expérience, un *corps* professionnel rassemblant tous les individus pratiquant les beaux-arts, mais elle est une instance de *représentation* des artistes. Par conséquent, y appartenir ne détermine pas un *statut* (celui d'artiste professionnel qui est, depuis 1777, ouvert à tous) mais un *droit* (celui de participer à la préservation des intérêts des arts et des artistes).

Au cours de l'automne 1794, à la suite de Thermidor, les artistes reviennent à des critères

⁵ Auricchio (Laura), « Pahin de la Blancherie's Commercial Cabinet of Curiosity (1779-1787) », *Eighteenth-Century Studies*, vol.36, n°1, 2002, pp. 47-61 ; Crow (Thomas), *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven and London, Yale University Press, 1985, trad. fr. *La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Macula, 2000 ; Van de Sandt (Udolpho), *La Société des Amis des Arts 1789-1799. Un mécénat patriotique sous la Révolution*, Paris, Ed. de l'ENSBA, 2006.

d'adhésion plus nettement professionnels. Ce retour à la situation de la Commune des arts est sans doute lié à la fois au « relâchement » de la fin de la Terreur, et au fait que la libéralisation totale de l'espace de production artistique, en vigueur depuis 1790, soit apparue comme un véritable échec, dans un contexte économique particulièrement difficile. La fondation de l'Institut en 1795 et la reprise en main des beaux-arts par le pouvoir central mettent fin *de facto* au pouvoir des assemblées d'artistes⁶.

2.2.4. 1791 : le premier « Salon libre », intermédiaire fondamental jusqu'en 1880

Toujours dans le cadre de cette soif d'expositions, **la Révolution pousse jusqu'au bout la logique de la libéralisation du statut d'artiste qui avait eu lieu quinze ans plus tôt : elle ouvre pour la première fois à tou-te-s les artistes qui souhaitent y exposer.** Pour Quatremère de Quincy, député de Paris à l'Assemblée nationale, sculpteur, amateur d'archéologie, révolutionnaire modéré (et futur secrétaire général de l'Académie des beaux-arts sous la Restauration), une telle exposition est nécessaire car elle est l'équivalent, pour les arts, de la liberté de la presse. Il s'agit ainsi de la **première occurrence du Salon organisé par l'Etat (et non par l'Académie, comme on le croit souvent), instance fondamentale autour de laquelle se structure le monde de l'art pendant toute la première moitié du siècle (et, dans une certaine mesure, jusqu'en 1880) : l'exposition publique contrôlée par l'État devient ainsi le moyen incontournable d'accéder à la reconnaissance.**

Toutefois, la crise économique et l'absence de sélection à l'entrée du Salon dans les années 1790, a contribué à en réduire la portée esthétique au profit d'objectifs plus ostensiblement commerciaux, avec pour conséquence immédiate **l'éloignement des artistes les plus reconnus qui n'ont guère besoin de l'exposition pour obtenir des commandes.** Ainsi, conformément aux éditions précédentes, le Salon de 1802 est marqué par l'absence des grandes figures de l'art national : sous l'impulsion de Vivant Denon, une lettre est officiellement envoyée, signée du Premier Consul, aux « vedettes » de la scène picturale de l'époque. Il leur est demandé d'envoyer leurs meilleurs ouvrages au Salon à l'occasion de la visite de l'exposition par le Premier Consul en personne, prévue deux jours plus tard. Le résultat est immédiat et le Salon, ainsi enrichi des toiles les plus admirées de l'époque recommence à attirer du public.

Cette **visite du Salon par le Premier Consul en 1802** marque ainsi un véritable tournant. C'est la première fois, en effet, que le dirigeant de la France se rend officiellement à l'exposition (ce sera, tout au long du XIXe siècle, un passage obligé pour tous les chefs de l'État). La revalorisation du Salon, on le voit, est clairement la conséquence de sa reprise en main par l'État. Parce qu'elle attire de plus en plus d'artistes, **l'exposition se dote d'un jury.** Celui-ci n'élimine alors qu'entre 10 et 20% des candidats (dans les années 1840, c'est la moitié des postulants au Salon qui est écartée par le jury).

Mais l'importance de l'exposition est telle que quelques artistes à proposer, dès 1806, l'idée d'une **exposition des refusés.** Ils obtiennent gain de cause : cette pétition doit être vue comme une manifestation de la dépendance des artistes vis-à-vis d'un État-mécène, censé assurer le bien-être des créateurs, c'est-à-dire, notamment, leur droit à se faire connaître du public. Cette demande des artistes refusés permet de voir le **double rôle dévolu au Salon**, avec jury et sous tutelle de l'État, tel qu'il est instauré sous l'Empire. L'exposition est alors conçue, en effet, à la fois comme **un lieu de distinction**, la vitrine de l'excellence de l'École nationale, et comme **un lieu où l'identité professionnelle se construit**, c'est-à-dire un espace où les artistes, protégés de la Nation, peuvent se

⁶ Mirzoeff (Nicholas), « Revolution, Representation, Equality : Gender, Genre and Emulation in the Académie royale de peinture et de sculpture » *Eighteenth-century Studies*, vol.31, n°2, Winter 1997-98, pp. 153-174 ; M. Bonnaire *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts, an IV-an VIII (1796-1800)*, vol. I, Paris, 1937.

faire connaître (sous la Monarchie de Juillet, on parle du **Salon comme d'un « diplôme d'artiste »**). Liée à une conception de l'exposition à la fois comme privilège et comme droit, la contradiction fondamentale du Salon est ainsi mise en évidence dès la première décennie du XIXe siècle, annonçant les dilemmes et les débats qui agitent le monde de l'art jusqu'en 1880⁷.

2.2.5. 1793 : la Convention régule, pour la première fois, les droits d'auteur pour les beaux-arts

La Convention vote en effet, le 19 juillet, un décret sur les droits d'auteur, dont le but semble bien d'éviter le chaos économique en créant un minimum de règles à suivre pour remplacer le système, désormais suranné, des privilèges et des monopoles. **« Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République, et d'en céder la propriété en tout ou en partie. »** (Art. 1 du décret relatif aux droits de propriété des auteurs du 19 juillet 1793)

Ce décret, qui rassemble pour la première fois tous les arts sous un même régime national, marque une évolution fondamentale de l'appréhension de la production artistique : **les artistes plasticiens n'ont, en effet, jamais joui de droits de propriété aussi clairement définis**. D'après Katie Scott, cette loi doit beaucoup à la réflexion des réformateurs de l'Académie royale pour le respect des droits des auteurs, quel que soit leur statut. Jusqu'à présent, les œuvres bénéficiant de ce régime de propriété relevaient du « privilège du roi » : la mention « *Cum Privilegio Regis* » ou « *CPR* » devait alors figurer sur les gravures pour que l'auteur des images ait le monopole total de leur publication, à un prix déterminé. Or, la loi du 19 juillet 1793 étend à tout le corps des artistes ce dont seule une minorité distinguée par le Roi pouvait bénéficier⁸.

2.2.6. 1801 : David expose les Sabines dans son atelier et fait payer l'entrée

L'exposition individuelle dans son propre atelier n'est pas une nouveauté : tous les artistes la pratiquent plus ou moins, depuis l'époque de la corporation (attention, cependant : je fais bien ici la différence entre une boutique et un atelier ouvert au public exceptionnellement pour l'exposition d'une ou plusieurs toiles). Néanmoins, David apporte une nouvelle dimension à cette pratique. Toujours partisan de la liberté des artistes et de la dérégulation du marché de production des œuvres, **David refuse de siéger au jury du Salon dont il était membre de droit en tant que membre de l'Institut. Il refuse également d'y exposer lui-même**, en choisissant une nouvelle formule pour montrer ses tableaux au public : l'exposition privée et payante. Il inaugure cette méthode avec *L'enlèvement des Sabines*, ce qui suscite de nombreuses controverses dans le monde de l'art. En raison de l'installation ingénieuse d'un miroir face au tableau pour entretenir l'illusion d'être immergé dans la scène dépeinte et du retentissement provoqué par la rumeur selon laquelle les sœurs de Bellegarde, célèbres dans les salons du Directoire, avaient posé comme modèles, l'exposition est un succès considérable. Les 50 000 visiteurs qui s'y rendent entre 1801 et 1805 rapportent à David suffisamment pour s'acheter un ancien prieuré dans la région parisienne⁹.

⁷ Bordes (Philippe), Michel (Régis) (dir.), *Aux Armes et aux Arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Adam Biro, 1988 ; Mainardi (Patricia), « The Double Exhibition in Nineteenth-Century France », *Art Journal*, 48-1, Spring 1989, pp. 23-28.

⁸ Scott (Katie), « Authorship, the Académie and the Market in Early Modern France », *Oxford Art Journal*, vol.21, n°1, 1998, pp. 29-41.

⁹ Schnapper (Antoine), *David : Témoin de son temps*, Office du Livre, Fribourg, 1980, p.335.

2.2.7. 1802 : création du poste de directeur du musée par l'État

En novembre 1802, le titre de « directeur général du Musée central des Arts » est créé pour Dominique-Vivant Denon. Les responsabilités du directeur s'étendant bien au-delà du Louvre, le titre évolue en « directeur des Musées » sous la Restauration. L'Académie des beaux-arts, quant à elle, théoriquement indépendante tant du pouvoir politique que de la toute puissante direction des Musées, n'a plus, en réalité, qu'une autorité symbolique sur le monde de l'art, puisque ne lui sont plus dévolues que la supervision du concours annuel du Grand Prix (ou Prix de Rome, concours auquel les candidats sont préparés par l'École des Beaux-Arts qui, elle, dépend de l'État) et la direction de l'Académie française de Rome.

En 1815, c'est le comte de Forbin qui prend, à la tête du Louvre, la succession de Denon avec lequel il travaillait depuis déjà plusieurs années. Peintre lui-même et ancien élève de David, Forbin est un mondain éclairé qui connaît parfaitement le monde des artistes. Sorte de ministre des beaux-arts officieux mais omnipotent jusqu'à la fin des années 1830 (le vicomte de Cailleux lui succède alors), non seulement le directeur des musées organise et gère le Salon et les collections nationales du Louvre ou du musée du Luxembourg, non seulement il décide de la plupart des acquisitions, commandes et récompenses dont bénéficient les artistes chaque année, mais il reçoit, en outre, leurs doléances et traite les demandes d'aides de ceux qui sont en difficulté. Enfin, ses services octroient les « cartes de copistes » qui donnent aux artistes qui le souhaitent, accès au Louvre gratuitement et en dehors des heures d'ouverture du musée, pour pratiquer la copie. Les artistes ont donc *tous* à faire, à un moment ou un autre, avec la direction des musées, au cours de leur carrière...¹⁰

2.2.8. 1809 : Alphonse Giroux, rue du Coq Saint-Honoré, ouvre une galerie d'art vivant dans sa boutique (qui existe depuis 1799)

2.2.9. 1818 : ouverture du musée du Luxembourg

L'événement n'est pas crucial dans la vie des artistes de cette époque, mais il s'agit d'un pas important dans la reconnaissance de la valeur propre de la création vivante. Dans ce « musée des artistes vivants » était rassemblée une sélection, effectuée par l'administration, du meilleur de l'art contemporain. De fait, seule une toute petite élite – 4 % des peintres – ont pu voir une de leurs œuvres exposées au Luxembourg au cours du XIX^e siècle¹¹.

2.2.10. 1826 : exposition au profit des Grecs à la Galerie Lebrun

Cette exposition à but caritatif, organisée à la Galerie Lebrun à l'initiative de son directeur, Charles Paillet, est une première du genre. Les artistes sont nombreux à y envoyer des œuvres, notamment parce que le dernier Salon remontait à 1824... En réalité peu d'œuvres inédites y figurent et, surtout, la plupart des créations présentées là pour la première fois, le furent à nouveau au Salon officiel, l'année suivante, **ce qui montre bien qu'aucun artiste n'est alors prêt à réserver l'exclusivité de ses productions à une exposition « privée »**. L'exposition compte en outre quelques tableaux anciens, prêtés à Paillet pour l'occasion par des collectionneurs renommés, dans le double objectif, peut-on supposer, de faire honneur aux collections de ses clients les plus assidus, et de séduire un public que l'exhibition de tableaux généralement cachés à leur vue ne pouvait qu'attirer.

¹⁰ Chaudonneret (Marie-Claude), *L'Etat et les artistes De la restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999.

¹¹ Sfeir-Semler (Andrée), *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*, Frankfurt-am-Main ; New York : Campus Verlag ; Paris : Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1992.

Dans la foulée du succès de l'« Exposition au profit des Grecs », Paillet propose de tenir dans sa galerie une exposition des refusés du Salon de 1827. L'échec est patent (peu d'artistes y participent, le public n'est pas au rendez-vous, la critique est silencieuse) mais ne refroidit pas pour autant le marchand : il tente à nouveau l'expérience de l'exposition caritative en 1829, cette fois « au profit de la Caisse ouverte pour l'extinction de la mendicité », tout en affichant l'ambition de rendre cet événement annuel ou bisannuel. Mais autant les toiles de jeunes artistes en quête de clientèle affluent à la Galerie Lebrun (comme en 1826), autant les toiles d'artistes reconnus manquent à l'appel. Conséquence de l'absence de ces derniers, les prêts de collectionneurs sont également rares. Le projet de Paillet fait long feu. Il est toutefois repris, six ans plus tard, par la Galerie Colbert cette fois, dont le propriétaire décide à son tour de mettre ses salles d'exposition à disposition des refusés du Salon de 1835 : il n'y eut, semble-t-il, qu'*un seul* artiste pour lui envoyer une œuvre !

Des initiatives de « contre-Salons » sont reprises en 1840 et en 1843 au Bazar Bonne-Nouvelle (un grand magasin, où des galeries réservées aux beaux-arts — essentiellement de l'art ancien – avaient été ouvertes par le directeur et placées sous la responsabilité du libraire Jean-Jacques Techener)... mais là encore, sans grand succès¹².

2.2.11. 1833 : création d'une « direction des beaux-arts » au sein du Ministère de l'Intérieur

Ce poste est créé *parallèlement* à l'administration du directeur des Musées, et revient à Edmond Cavé (journaliste et auteur de vaudevilles) jusqu'en 1848. La création de ce poste est une conséquence directe de l'augmentation du nombre d'artistes, une seule administration ne pouvant plus traiter toutes les affaires relevant des beaux-arts. **A cette nouvelle direction des beaux-arts reviennent les prérogatives de l'Etat-mécène, tandis que tout ce qui concerne les musées reste de la responsabilité du directeur des musées.** Cette division du travail entre deux administrations annonce le déménagement du Salon de 1849.

2.2.12. 1844 : création de l'Association de secours mutuel par le baron Taylor pour les peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs

Cette *association d'entraide* fait suite à celles que Taylor a créées pour les artistes dramatiques (1840), pour les musiciens (1843) et annonce celle qui s'ouvre pour les inventeurs et les artistes industriels (1845), et les « membres de l'enseignement » (1859). Elle subsiste aujourd'hui sous l'appellation « Fondation Taylor ». L'objectif principal au moment de la fondation de l'association, est d'organiser le **secours des artistes indigents**. L'adhésion implique une cotisation annuelle de 6 francs ; Taylor complète ensuite ce capital au moyen d'appels à des bienfaiteurs, de souscriptions et d'organisation de loteries. Au delà de son aspect d'entraide, l'association ambitionne d'encourager les arts et de devenir un pont entre l'art et la société, en organisant des expositions à but philanthropique (comme celle du Bazar Bonne-Nouvelle de 1846 qui aurait attiré 25 000 personnes en 2 mois d'ouverture), des concerts, etc. A la mort du baron (1879), le capital de l'association des artistes plasticiens est de plus de 57 000 francs¹³.

¹² Hauptman (William), « Juries, Protests, and Counter-Exhibitions before 1850 », *The Art Bulletin*, Vol. 67, No. 1 (March 1985), pp. 95-109 ; Whiteley (Jon), « Exhibitions of contemporary painting in London and Paris 1760-1860 » in Haskell (ed.) *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Actes du congrès international d'histoire de l'art, Bologne, 1979, pp. 69-87.

¹³ Plazaola (Juan), *Le Baron Taylor. Portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor, 1989.

2.2.13. 1849 : le Salon quitte le Louvre.

Le déménagement du Salon (qui quitte le Louvre où il avait lieu depuis le XVII^e siècle) s'accompagne de l'apparition progressive d'un marché de l'art vivant dont les bénéficiaires – encore très minoritaires dans les années 1850 – sont les artistes dits indépendants, c'est-à-dire ceux qui affichent comme une qualité distinctive la poursuite de la carrière hors du Salon et du système académique. En détachant le Salon du Louvre, la Deuxième République semble séparer, géographiquement et symboliquement, la création vivante de l'idéal de la tradition académique incarnée dans les collections nationales du Musée¹⁴.

2.3. Une croissance marginale du commerce d'art vivant

2.3.1. De 1750 à 1800 : développement du marché, diversité des marchands

Augmentation de la demande (clientèle potentielle élargie, en raison de l'enrichissement de nouvelles élites – noblesse de robe, financiers, etc. – et en raison de la valorisation de la culture dans les milieux éclairés) et **augmentation de l'offre** (croissance progressive de la population des artistes depuis le XVII^e siècle) en matière d'arts. **Essor d'un marché pour la peinture de chevalet** (évolution des goûts, valorisation de la pratique des beaux-arts, boom immobilier à Paris pour les élites qui quittent Versailles, transformation des intérieurs avec davantage de petites pièces intimes à usage spécifique, etc.) Cf. plusieurs indices témoignent de cet essor, comme « le développement de la fabrication et du commerce des cadres, marqué par (...) l'apparition de stocks considérables de cadres (jusqu'à 3 ou 4000) chez des maîtres peintres sculpteurs et marchands ; l'apparition aussi vers 1680 de peintres marchands consacrés au commerce des toiles et des couleurs. »¹⁵

Corollaires :

- **augmentation du nombre de marchands de tableaux**, ou plutôt « **dignification** » de cette **activité** traditionnellement exercée soit par des artistes relativement médiocres soucieux de diversifier leur activité (et membres de l'Académie de Saint-Luc¹⁶), soit par les marchands merciers. « [L]a définition concise des membres de cette corporation par Diderot '*Faiseurs de rien, marchands de tout*', reste la meilleure. Eux qui ont tant œuvré pour la réussite et la réputation des arts décoratifs du XVIII^e siècle pouvaient en effet vendre tout ce qu'un client recherchait pour se meubler, mais leurs activités étaient bien plus riches et larges, ne se limitant pas uniquement à la revente de produits finis »¹⁷. Ils tiraient leur utilité du strict cloisonnement des activités artisanales (et artistiques) sous l'effet des règlements des corporations qui rendaient nécessaire l'intervention du marchand mercier pour coordonner les différents métiers dans la création d'un meuble ou d'un objet commandé.

¹⁴ Mainardi (Patricia), « The. Eviction of the Salon from the Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1988, pp. 31-40.

¹⁵ A. Schnapper, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 2004, p.151

¹⁶ « La place grandissante du commerce de l'œuvre peinte dans les attributions des membres de la maîtrise est révélée par le fait que deux 'marchands de tableaux' furent élus directeurs-gardes de l'Académie de Saint-Luc entre 1728 et 1765, Pierre-François Beaumont en 1746 et Pierre Rémy en 1753. » (P. Michel, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: acteurs et pratiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p.34)

¹⁷ T. Wolvesperges, « Les marché des meubles et objets d'art dans les premières années du XIX^e siècle. Maëlrondt, le dernier des marchands merciers », in M. Preti-Hamard et P. Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, PUR/INHA, 2005, pp.208-210. Sur ces marchands polyvalents, voir aussi P. Verlet, « Les commerce des objets d'art et le commerce des marchands merciers à Paris au XVIII^e siècle », *Annales ESC*, vol. 13, n°1, 1958, pp.10-29.

- diffusion du modèle du **collectionneur / amateur**¹⁸
- augmentation du nombre de **ventes publiques d'art** (circuit secondaire de diffusion des œuvres, selon la typologie de Montias) : **de cinq par an entre 1750 et 1760, à une quarantaine par an dans les années 1780**. La mode des ventes publiques avec catalogues imprimés a notamment été introduite en France par le marchand Edmé-François Gersaint, qui l'avait adapté de ce qui se faisait alors aux Pays-Bas¹⁹. Forme dominante de la vente d'œuvres, elles font généralement suite à des décès (pour régler une succession, dédommager des créanciers, etc.)

Il faut noter qu'il n'y a pas de marché de l'art en province. **Tout se fait à Paris**, les amateurs de province s'y rendant eux-mêmes de temps en temps, ou y envoyant des représentants.

Sur les **différents types de marchands de tableaux** : au milieu des années 1770, l'abbé Lebrun liste plus de 35 marchands de peintures et d'estampes à Paris²⁰. En fait, ils sont probablement plus nombreux, car il est difficile (même pour les contemporains de cette époque, comme l'abbé Lebrun) d'isoler le groupe des marchands de tableaux, tant cette activité est systématiquement mêlée à d'autres... Le commerce de tableaux produits par des artistes vivants peut alors aller de pair : avec le commerce de tableaux anciens, d'objets d'art divers, d'objets de luxe (bijoux...) de meubles et de curiosités ; avec une activité de libraire/imprimeur (pour ce qui concerne le commerce d'estampes) ; avec une activité de peintre (parfois utile pour la production de faux tableaux anciens !), de restaurateur d'œuvres et/ou d'encadreurs ; avec le commerce de matériel pour les artistes (pigments, couleurs, toiles, brosses, outils...) ; avec une activité d'expertise et/ou de conseil. P. Michel (*Le commerce du tableau à Paris, op. cit.*) distingue par ailleurs quatre niveaux de commerce d'œuvres :

1) les « marchands de modeste envergure »

Marchands-merciers, peintres... Ils tiennent boutique, peuvent avoir un stock de plusieurs centaines de toiles, mais vendent peu de toiles d'artistes vivants.

2) les marchands de niveau intermédiaire

C'est à ce niveau qu'on trouve des œuvres d'artistes vivants. Ces marchands ont une boutique tenue par des employés et, parfois, un magasin pour entreposer leurs stocks.

3) les marchands-entrepreneurs (en un sens différent, toutefois, de celui des siècles suivants)

Peu nombreux « cinq marchands dont les noms reviennent fréquemment parmi les acheteurs des ventes publiques des années 1770-1780 », « pratiquant le négoce du tableau à grande échelle et travaillant souvent en réseaux ou en collaboration » (p.61). Le sommet de la hiérarchie est occupé par Jacques Lenglier (ou Langlier), parfois qualifié de marchand mercier, parfois de négociant (appellation plus noble), membre de l'Académie de Saint-Luc. Sa boutique contiendrait « un million de tableaux » selon un contemporain... (p.66 sqq.)

4) les marchands-experts

Une catégorie à part, dans la lignée de Edmé-François Gersaint (mort en 1750). Très bien dotés en capital social et culturel, ils sont souvent mobilisés pour certifier la valeur des œuvres dans les ventes publiques, en collaboration avec un huissier-commissaire priseur. Difficile de connaître leur rémunération : sans doute honoraires, dépendant de la réputation de l'expert et de la nécessité de rédiger un catalogue ou non pour la vente. Dans les années 1780, les quatre plus riches d'entre eux ont fait construire de véritables galeries, où ils exposent de l'art vivant et de l'art ancien,

¹⁸ C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Champ Vallon, 2008.

¹⁹ G. Glorieux, *A l'enseigne de Gersaint: Edmé-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*, Paris, Editions Champ Vallon, 2002.

²⁰ Camus (Fabienne), «The Abbé Le Brun and his 'Almanach des Artistes'», *The Burlington Magazine*, vol.135, n°1087, 1993, pp. 692-693.

indifféremment. C'est ainsi le cas d'Alexandre-Joseph Paillet (1743-1814) et, surtout, de Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1748-1813) dont la renommée et l'insertion dans les cercles mondains les plus proches du pouvoir (notamment grâce à son épouse, alors portraitiste de la Reine) sont si assurées qu'il propose au Directeur général des Bâtiments, à la fin des années 1780, d'organiser, à ses frais et dans ses propres locaux, des expositions publiques régulières, ouvertes à tous les artistes qui le souhaitent (propositions qui sont évidemment refusées, en raison du monopole académique du droit d'exposer). Pendant la Révolution, Lebrun joue le rôle d'un conservateur pour le nouveau Muséum.

A tous les niveaux du commerce d'art, on note (paradoxalement) à la fois un fort turn-over (faillites fréquentes) et une certaine reproduction sociale (quelques familles restent sur le marché pendant plusieurs générations).

2.3.2. De 1800 à 1850 : spécialisation et subordination au Salon

La situation du demi-siècle précédent se poursuit plus ou moins (pluri-activité des marchands d'art, forte stratification de l'activité, etc.) jusqu'en 1850, même si, aux niveaux les plus privilégiés, on note une **spécialisation croissante et progressive du commerce d'art**. Il faut néanmoins attendre la deuxième moitié du XIXe pour voir aussi une spécialisation croissante dans le commerce de l'art vivant. Pendant toute la période, **l'art vivant reste beaucoup moins cher que l'art ancien** (où les goûts – et les prix – fluctuent largement puisqu'on passe de « l'anticomanie » des dernières années du XVIIIe siècle à la mode des Primitifs italiens ou hollandais sous la Restauration, puis à la vogue de l'art espagnol durant la Monarchie de Juillet).

Le *Bottin du commerce* de Paris recense 37 marchands d'art en 1821. La plupart d'entre eux proposent des tableaux (anciens et modernes) à louer ou à vendre, ainsi que divers articles de luxe, du mobilier, etc. Leur nombre a presque doublé en 1850²¹.

Un exemple : Alphonse Giroux (1775-1848)

Sa boutique = « Au Coq Saint-Honoré » (7 rue du Coq st Honoré = approx. actuelle Rue Marengo), ouverte en 1799. Ancien élève de David, **peintre « raté »** et restaurateur de tableaux d'église, est **le premier à avoir l'idée, en 1809, d'organiser dans une galerie une exposition permanente uniquement composée de tableaux contemporains destinés à la vente**. Pour orienter les acheteurs potentiels, il publie, en outre, un catalogue de ce fonds, régulièrement mis à jour et réédité, jusqu'à sa mort en 1830. Les galeries de tableaux de la Maison Giroux deviennent peu à peu une sorte d'annexe du musée, pour les peintres en quête de modèles et d'objets d'étude²². **Mais la boutique reste avant tout spécialisée en « Couleurs fines, tableaux et cadres dorés » (fournitures pour artistes), et en « restauration, parquetage et rentoilage » ; il vend aussi des « Tableaux des Trois Ecoles » (italienne, hollandaise et française)²³**. On y pratique également **la location de tableaux** (comme chez d'autres marchands, comme Durant-Ruel père ou la maison Susse – « commerce d'articles de fantaisie » qui se tourne vers la vente d'art vivant en 1828 mais se spécialise assez vite dans la production à grande échelle de petites statuette en bronze, réalisées d'après les sculptures célèbres de l'époque et destinées à orner les dessus de cheminées²⁴) car certains tableaux, qu'on vendrait trop peu cher, seraient plus

²¹ Nicholas Green, «Circuits of Production, Circuits of Consumption: The Case of Mid- Nineteenth-Century French Art Dealing », *Art Journal*, vol. 48, n°1, Spring 1989, p.30 et Pierre Vaisse, « Annexe sur l'image du marchand de tableaux pendant le XIXe siècle », *Romantisme*, vol. 13, n°40, 1983, pp. 77-86. La galerie de Paul Durand-Ruel, notamment, est ouverte en 1865, lorsqu'il reprend le commerce de fournitures pour les artistes que tenait son père (cf. L. Whiteley, « Accounting for Tastes », *Oxford Art Journal*, vol. 2, Apr. 1979, pp. 25-28.)

²² Whiteley, *art. cit.* p.67. Cf. extrait du *Bazar parisien*, 1821, p.229 (cité par Clotilde Roth-Meyers, *Les marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle*, Thèse d'histoire de l'art, Université Paris IV Sorbonne, dir. B. Foucart, 2004, p.389) : « M. Alphonse Giroux, peintre restaurateur de l'Archevêché de Paris et du Chapitre de Notre-Dame possède une fort belle collection de tableaux anciens et modernes, qui sont continuellement exposés dans ses salons, au premier. Tous les amateurs peuvent, eux-mêmes, voir les prix de chacun d'eux, puisque ces prix sont cotés sur un registre qu'ils sont admis à consulter. M. Giroux a réuni, à ce grand choix de tableaux, une collection considérable de lavis à l'encre de la Chine, à la sépia ; d'aquarelles et de gouaches : les uns et les autres sont donnés en location aux amateurs. »

²³ Roth-Meyers, *op. cit.*, p.390.

²⁴ Whiteley, *art. cit.*, p.68

intéressants à louer. En 1839, la maison Giroux et la maison Susse signent avec Daguerre et Niepce un contrat d'exclusivité pour la fabrication et la vente de la chambre daguerréotype²⁵.

Autre exemple : la Galerie Colbert

C'est un éditeur et marchand d'estampes, Henri Gaugain, qui ouvre, vers 1827, la Galerie Colbert dont il ambitionne de faire une rivale tant du Salon que du musée du Luxembourg. Mais, rencontrant peu de succès auprès du public et, par conséquent, auprès des artistes eux-mêmes, la Galerie Colbert et son exposition permanente périclitent progressivement au cours des années 1830.

En cette première moitié du XIXe siècle, **le marché de l'art vivant reste donc embryonnaire, totalement dépendant du double rôle de « monstration » et de consécration du Salon et la valorisation économique dépendante de la consécration symbolique certifiée par l'État via le Salon du Louvre.** Pour les contemporains, « [a]cquérir au Salon permettait de ne pas trop se tromper »²⁶. Ainsi, il n'est pas rare de voir figurer dans les catalogues des ventes de collections dans les années 1830 des mentions telles que « la majeure partie [des tableaux en vente] est sortie des expositions du Louvre » qui garantissent à la fois la valeur des œuvres et la sûreté du goût du collectionneur. Les marchands eux-mêmes accordent une grande importance à l'exposition : c'est dire à quel point le marché de l'art est encore, sous la Monarchie de Juillet, totalement « adossé » au Salon du Louvre. Acheter de jeunes peintres au Salon est aussi un nouveau moyen d'investir et de spéculer pour les riches collectionneurs d'alors²⁷.

Si les lieux de vente d'art contemporain à Paris en ce début du XIXe siècle sont encore rares, c'est aussi que, la plupart du temps, **les artistes ont, la plupart du temps, directement à faire aux acquéreurs ou aux commanditaires, privés ou publics** – notamment dans la mesure où, de tous les genres picturaux, le plus pratiqué par les artistes est alors, précisément, celui que l'on ne peut, par définition, exercer *que* sur commande : le portrait (dont la prééminence dans la pratique artistique ne sera remise en cause que par l'essor de la photographie, au cours de la seconde moitié du siècle). Peu d'artistes ont alors recours aux « galeristes », dans l'acception moderne du mot (intermédiaires censés décharger les créateurs du souci de la vente de leurs œuvres, moyennant une commission lors de l'achat de celles-ci par des clients avec lesquels les artistes n'ont, dans ce cas, aucun lien direct) : ceux qui y ont recours sont ceux qui vendent à l'étranger – en particulier en Angleterre et aux États-Unis²⁸.

3. 1850-1880 : Le système du Salon

En quelques décennies, on passe d'un **monde de l'art dominé par l'Académie à un monde de l'art régi par les marchands** autour desquels s'organise un circuit autonome de certification de la valeur artistique.

²⁵ Marie-Sophie Corcy, *Le daguerréotype français. Un objet photographique*, Paris, musée d'Orsay, New York The Metropolitan Museum of art, notices 46-49.

²⁶ Marie-Claude Chaudonneret, « Collectionner l'art contemporain (1820-1840). L'exemple des banquiers », in M. Preti-Hamard et P. Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, PUR/INHA, 2005, p. 276

²⁷ Cf. Isaac Péreire, collectionneur-banquier : « Moi, j'achète quelques modernes, parce qu'on est plus sûr [il fait référence aux problèmes d'attribution que posent les achats d'œuvres anciennes]. Et puis ça montera. Par exemple, nous avons fait une bonne affaire en achetant la *Marguerite* de Scheffer. Depuis il est mort ; ça vaut de l'argent maintenant. » Cité in Chaudonneret, « Collectionner l'art contemporain », *art. cit.*, p. 276.

²⁸

On peut évoquer Lethière et Géricault, qui organisent des expositions personnelles en Angleterre au début des années 1820 grâce à l'aide d'agents commerciaux sur place (Lindsay, *Death of the Hero*, *op. cit.*, p.140). Rosa Bonheur, à partir du milieu des années 1850, travaille avec un éditeur d'estampes reconverti au négoce d'œuvres d'art à l'international, le marchand Ernest Gambart, qui représente ses intérêts et vend ses œuvres sur les marchés américain et britannique. (P. Fletcher, « Creating the French Gallery: Ernest Gambart and the Rise of the Commercial Art Gallery in Mid-Victorian London », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 6, n°1, Spring 2007, art. en ligne).

3.1. Autorité contestée de l'Académie, légitimité maintenue du Salon

Traditionnellement, on raconte l'histoire d'un groupe d'artistes indépendants s'élevant contre l'hégémonie du Salon et l'art dit académique.

3.1.1. 1863-1871 : L'offensive du pouvoir impérial contre l'Académie

La mise à mal du monopole de l'Académie passe aussi, voire d'abord, durant la décennie 1860-1870 par voie de décret. **Au début de la période, l'Académie a la mainmise sur l'école des beaux arts, le concours du prix de Rome : autrement dit, elle a un quasi-monopole de l'expertise et de l'exposition.** En 1863, ces prérogatives lui sont contestées par le régime impérial. Par le décret du 13 novembre 1863 : l'Académie perd l'organisation et le jugement des concours pour le prix de Rome, ainsi que la tutelle des lauréats pendant leur séjour à l'Académie de France à Rome. En outre, elle perd (même si c'est très symbolique) une partie de son monopole dans la gestion du Salon : « le Salon annuel, organisé jusqu'en 1863 par l'Académie des beaux-arts, puis par un comité mixte regroupant des membres nommés par l'Etat, et des membres élus, la plupart de ces derniers appartenant en fait à l'Académie. » (Nord, 2009, p. 11) En outre, la modification du **règlement des beaux arts, qui pour la première fois requiert « l'originalité » de l'artiste**, marque une inflexion dans les critères d'évaluation ; cette dernière étant impulsée par le régime. Enfin, **Napoléon III, en organisant un Salon des refusés en 1863** pour répondre au manque de place, bouscule encore le positionnement monopolistique des académiciens. Le décret du 13 novembre 1871 revient sur le décret de 1863 : l'Académie est chargée à nouveau du choix des titulaires des prix de Rome et de leur tutelle artistique à la villa Médicis. Globalement, l'Académie sort affaiblie de cette période, mais elle se maintient.

3.1.2. Maintien du Salon comme intermédiaire principal

Durant la période 1850-1880, **l'intermédiaire principal pour la reconnaissance de l'art vivant, en particulier sur le plan symbolique, demeure le Salon.** Le jury du Salon en charge de la sélection des œuvres est principalement constitué **d'artistes membres de l'Académie.** Il est bisannuel entre 1850 et 1864. 1857, il emménage au Palais de l'Industrie construit pour l'Exposition Universelle de 1855 (Maignon, 2009, p. 111) Jusqu'aux années 1880, la clientèle se fie à la **valeur-Salon** (Mainardi, 1994, p. 129) : il est le principal lieu d'exposition de légitimation, certification et consécration des artistes vivants. Le Salon ne peut néanmoins absorber tous les exposants (augmentation du nombre d'artistes et donc du nombre d'œuvres (9000 envois en 1861, Maignon, p. 111)) qui cherchent donc des lieux alternatifs d'exposition : ils les trouvent du côté des collectifs d'artistes et des marchands associés aux collectifs d'artistes.

3.2. L'auto-intermédiation par les artistes

3.2.1. Les sociétés d'artistes : secours mutuel et expositions

Les expositions sont d'abord prises en charge par des **sociétés d'artistes.** La création à Paris en 1790 de la **Société des Amis des arts** répond à des besoins économiques ; son fondateur, Charles de Wailly, est académicien, et son but est d'aider les artistes par la combinaison d'une exposition d'œuvres d'art avec un astucieux système de souscription et de loterie. Cette société parisienne périclité en peu de temps. En revanche, **les sociétés prospèrent en province** où elles se développent à partir de 1830 : « Les sociétés des amis des arts mettent d'abord en relation les amateurs et les artistes, là où rien d'autre n'existe dans ce but. Elles se manifestent surtout par l'organisation d'expositions artistiques locales, qui, en l'absence sur place de marchands ont une fonction économique » (Monnier, 1995, p. 168). A Paris, ce modèle des sociétés d'artistes se

développe à nouveau sous le second Empire. Quelques exemples :

-« **Association des artistes** peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs » : société de secours mutuel, fondée par le baron Taylor en 1844.

-**Société nationale des beaux arts**, créée en 1862 : elle réunit des artistes avec le marchand Martinet ; les expositions ont lieu dans la galerie Martinet, boulevard des Italiens, de 1862 à 1865.

-« **Société des aquafortistes** », en 1862, rassemble un marchand-éditeur, Alfred Cadard, un imprimeur, Auguste Delâtre, et 54 peintres-graveurs.

-« **Société anonyme coopérative** » en 1874, réunit les **futurs « Impressionnistes »**. Entre **1874 et 1886, la « jeune école » organisa huit Salons indépendants** » (Nord, 2009, p. 18)

3.2.2. Un vecteur de diffusion rare : les expositions personnelles privées ou publiques organisées par les artistes

En atelier, elles sont très rares, exemple isolé : « L'atelier mondain du peintre Carolus-Duran = lieu très prisé, lieu de commerce, avec un accès limité, et prix des œuvres non négociable. » (Milner, 1990, p. 52). Les expositions particulières publiques sont tout autant rares, exemples célèbres de Courbet (1855) et Manet (1867) lors des expositions universelles.

3.2.3. L'intermédiation informelle des artistes pour les artistes

De manière informelle, les artistes se servent d'intermédiaires les uns les autres dans la mise en relation avec les galeristes ou collectionneurs de leur réseau. Par ailleurs, ils se soutiennent les uns les autres matériellement soit en s'achetant des œuvres, soit en se prêtant/donnant de l'argent. La pratique la plus courante va à l'échange d'œuvres en artistes. Lorsque l'achat est massif c'est une forme de mécénat déguisé (ex. Gustave Caillebotte).

3.3. 1860-1870 : naissance du marchand entrepreneur

L'historien d'art Albert Boime a appelé ces premiers marchands d'art les « **marchands entrepreneurs** » (« **entrepreneurial dealers** »)²⁹, dont les parangons sont Goupil et son ancien employé, Gambart. Leurs galeries ont dominé le marché international de la fin des 1850s jusqu'à la fin des 1870s (Jensen, 1994, p.34). On peut retenir deux caractéristiques essentielles de ces premiers grands marchands de la période : ils manquent **d'autonomie en termes de spécialisation de l'activité et dans la relation qu'ils entretiennent avec les artistes**. Les lieux de vente sont des **boutiques mixtes**, les tableaux (plus ou moins présentés, entassés) côtoient d'autres objets liés à l'activité créative (vente de châssis, de couleurs, de cadres). On retiendra pour exemple Louis Latouche, le père Tanguy, le père Martin.

Ensuite, L'activité se fait souvent en association avec des collectifs d'artistes : à partir des années 1860, le modèle de la galerie prend son essor. Ex. Martinet, Georges Petit et Paul Durand-Ruel qui abandonne définitivement la fabrication et le commerce des fournitures en 1860. Paul Durand-Ruel reprend l'affaire de son père (galerie rue de la Paix à partir de 1857), et la développe rue Lafitte à partir de 1865 « dans ce qui sera le cœur du marché de l'art jusqu'en 1914. La méthode de Paul Durand-Ruel consiste à anticiper le succès d'un artiste par des achats importants, avec des moyens trouvés auprès de commanditaires, hommes d'affaires et banquiers, et à soutenir la valeur des tableaux par le passage en vente publique. » (Monnier, 1995, p. 179)

²⁹ Boime, « Entrepreneurial Patronage in Nineteenth-Century France », in E. Carter et al. (eds) *Enterprise and Entrepreneurs in Nineteenth- and Twentieth-Century France*, Johns Hopkins University press, Baltimore & London, 1976

4. 1880-1945 : l'essor du système « marchand-critique »

4.1. 1880-1914 : Fin de la centralité du Salon et de l'État

« Harrison C. White et Cynthia A. White ont montré que, face à la montée démographique et à l'accroissement du nombre des peintres, le système académique n'était plus en mesure d'assurer, dans les années 1860, l'encadrement ni les moyens d'existence des générations montantes d'artistes. » (Moulin, Le marché de la peinture, 1989, p. 25)

4.1.1. 1882 : contrôle direct du Salon par les artistes via la création de la Société des artistes français

Fondation de la **Société des Artistes Français** le 20 mars 1882, chargée de l'organisation du Salon. Cet abandon de l'organisation du salon aux artistes en 1880 fait suite à un siècle de tensions entre l'Académie, le gouvernement/administration des arts et les artistes indépendants. Salon sous la coupe de l'Etat de 1699 à 1880. (Mainardi, 1994, p. 9)

4.1.2. Après 1884 : montée des Salons indépendants

En France, des salons indépendants émergent à partir de 1880, en contrepoint au Salon organisé par la **Société des artistes français**, organe historiquement le plus légitime. « La plus importante fut celle des **Artistes Indépendants**, créée en **1884** par une poignée d'artistes contestataires, qui refusaient l'un des fondements du Salon officiel, celui du jury d'admission et de la course à la médaille. Le Salon des Artistes Indépendants, d'esprit bohème, ne représentait pas une réelle concurrence pour celui des Artistes Français, institutionnalisé et très puissant. La principale compétition allait provenir de la création de la **Société Nationale des Beaux-arts**, à l'issue d'un différend lors de l'Exposition universelle de 1889. » (Querelle entre artistes, à la suite de quoi, fondation derrière Meissonnier de la Société nationale des Beaux arts). « Grâce à de riches mécènes, la Société Nationale des Beaux-arts s'installa au Champ-de-Mars. Soutenue par la ville de Paris, elle fut ensuite reconnue publiquement à l'instar des Artistes Français, puis partagera avec elle le Grand-Palais construit pour l'Exposition Universelle de 1900. En 1903, un quatrième Salon d'importance historique fit son apparition : **le Salon d'automne**, fondé sous l'égide de la ville de Paris. » (Maignon, p. 138)

A l'étranger, l'exposition des artistes vivants se structure aussi **autour de salons indépendants dans toute l'Europe dans la décennie 1880-1890** : « autour de 1883-1887 : Salon des XX à Bruxelles, Indépendants à Paris ; à Londres les mécontents de la Grosvenor Gallery, fondée en 1877 par les progressistes Whistler, Moreau, Crane, Legros, fondent en 1887 la New Gallery, nouveau centre de l'esthétisme ; opposé à l'académie royale, on trouve encore le New English Art Club, fondé en 1886, favorable aux impressionnistes. Après ce moment « triangulaire » (franco-anglo-belge), une seconde « grappe d'innovation » autour de 1892-1898, inclut les pays germaniques : groupe des XI autour de Liebermann à Berlin (1892), Salon d'Automne créé en 1892 par Werenskiold et Taulow en Norvège, Grafton Galleries à Londres et Libre Esthétique à Bruxelles (1893), Sécessions à Vienne (1897), Berlin (1898). » (Joyeux-Prunel, 2002, p. 190-191)

4.2. La mise en place du « système marchand-critique »

A partir de 1880, se développe une nouvelle configuration d'intermédiation qui s'articule autour de la figure du marchand. Pendant toute la période également, multiplication des courtiers — intermédiaires purs — et des marchands en chambre. Par ailleurs les galeristes sont souvent pluri-actifs et font plusieurs commerces. On peut retenir quelques aspects principaux du nouveau système d'intermédiation qui se met en place.

4.2.1. 1883 : Le rôle croissant des expositions en galerie

On peut souligner deux différences par rapport à la période précédente : le développement des expositions personnelles d'une part, l'implantation internationale des marchands d'autre part. Se déploie : « un réseau autonome, indépendant des institutions et des milieux nationaux. Il se structure après 1890, se consolide après 1895, et détermine l'extension européenne de l'art moderne. » (Joyeux-Prunel, 2002, p. 191). En 1883, Durand-Ruel fait les premières expositions personnelles. En même temps, il développe un marché international axé sur les Etats-Unis : « Une partie de la puissance des principales maisons tient à leurs succursales à l'étranger, qui permettent d'étendre le marché : pour Goupil à Londres, à Berlin, à New York, à La Haye ; pour Durand-Ruel à Londres, à Bruxelles, à New York. Sous leur impulsion, Paris devient le centre d'un actif marché international de l'art. »

4.2.2. 1879 : la critique d'art mobilisée

C'est en ce sens qu'on a pu parler de « système marchand-critique » : les **marchands maîtrisent la production écrite validant les œuvres des artistes qu'ils représentent.** « Après 1890, ces marchands étendent leurs activités en éditant revues, livres et catalogues qui promeuvent leurs artistes » (Joyeux-Prunel, 2002, p. 191) ; « Au moins aussi important était le catalogue, un catalogue habilement conçu destiné aux acheteurs potentiels, Français ou Américains, et qui faisait valoir en termes appropriés l'art du peintre. Le catalogue de l'exposition Monet de 1889 chez Georges Petit avait été rédigé par Octave Mirbeau, celui de l'exposition Pissarro de 1890 à la galerie Boussod-Valadon par Gustave Geffroy, deux jeunes critiques d'avenir pleins de verve et d'ambition. Le reste était l'affaire des journalistes et de leurs comptes rendus. » (Nord, 2009, p. 117-118). Exemple de ce lien revue/exposition : 1879, Charpentier lance un nouvel hebdomadaire, littéraire et artistique, *La vie moderne*. Journal qui propose des articles favorables aux impressionnistes. Par ailleurs, il met à disposition des artistes pour exposer les locaux de *La Vie moderne*.

Dans la filiation de Durand-Ruel, on citera parmi les grandes figures de ce nouveau système, Ambroise Vollard, qui expose Cézanne en 1895 et achète ensuite à l'artiste régulièrement ses productions. Daniel-Henry Kahnweiler débute sa carrière à 23 ans en 1907 et décroche à 95 ans. Enfin, mentionnons Paul Rosenberg qui passe aussi des impressionnistes aux cubistes et devient l'un des principal marchand de Picasso (le second étant Georges Wildenstein).

Durand-Ruel : un exemple du nouveau système d'intermédiation

1869, il fonde la Revue internationale de l'art et de la curiosité et fait paraître entre le 22 novembre 1890 et le 2 mai 1891 un journal hebdomadaire, *L'Art dans les deux mondes*.

A partir de 1883, il organise une série d'expositions particulières des artistes qu'il soutenait.

1883, il présente des œuvres du groupe à Londres, Rotterdam, Boston.

1886, il part à la conquête du marché américain et décide de fonder une galerie à New York.

4.2.3. Des grands marchands adossés à des collectionneurs

Peu évoqués, pourtant déterminants dans ce système sont les soutiens financiers. Paul Durand-Ruel a souligné lui-même l'effet décisif du soutien que lui apporte, au début des années 1880, Jules Féder, un des actionnaires d'une banque catholique, *L'Union générale*. La méthode de Paul Durand-Ruel consiste à anticiper le succès d'un artiste par des achats importants, avec des moyens trouvés auprès de commanditaires, hommes d'affaires et banquiers, et à soutenir la valeur des tableaux par le passage en vente publique. » (Monnier, 1995, p. 179)

4.2.4. 1910-1914 : Boom marchand et boom des marchands

La fonction de marchand d'art change entre 1880 et 1914. L'offre se segmente et les entreprises sont de plus en plus souvent professionnelles et de moins en moins familiales, comme le montre également le cas de l'Angleterre (Guerzoni). « The market for contemporary art boomed in the years just before the First World War (...) After a slow beginning in the first decade of the twentieth century, the market for contemporary art boomed in the years just before the First World War and reached a peak of public attention in the spring of 1914 » (Fitzgerald, 1996, p. 10)

« l'internationalisation croissante des carrières après 1908, le développement de polémiques artistiques internationales, l'internationalisation des avant-gardes et de leurs revues, l'apparition après 1910 de grandes expositions internationales à Londres, Francfort, Cologne et en Amérique, poussaient à adopter des stratégies plus subtiles. » (p. 876-877).

4.2.5. 1914-1945 : du négociant au promoteur

Il existe alors deux options pour le marchand selon Moulin (1989 : 210). Il peut « ou bien stocker des toiles acquises à relativement bas prix et attendre, en sélectionnant les clients ; ou bien créer une situation provisoirement favorable (en jouant sur l'*aura* de l'artiste, l'engouement de la clientèle et la multiplication des paris spéculatifs), vendre beaucoup et faire monter les prix très vite. » « Les entrepreneurs « nouveau style » se distinguent des pères fondateurs (Paul Durand-Ruel, Ambroise Vollard ou Daniel-Henry Kahnweiler), non seulement par un **usage différent du temps, mais par de nouvelles relations avec les artistes, les instances culturelles et le public.** C'est l'opposition entre deux conceptions du marché, l'une fondée sur l'éternité de l'art et l'autre sur « **le tourbillon innovateur perpétuel** » ».

Cette situation n'est pas favorable aux artistes qui voient leur dépendance aux cycles de valorisation s'accroître. **Les relations des artistes avec les galeristes deviennent plus instables et la concurrence s'accroît.**

4.3. 1914 : Drouot, un intermédiaire secondaire mais en développement

Les ventes à l'hôtel Drouot sont intégrées à ce système : pour les marchands, il s'agit, lors des ventes de soutenir la côte des artistes qu'ils représentent. Ex. vente Chocquet : tous les marchands sont là : « Durand-Ruel, Bernheim-Jeune, Boussod-Valadon, Camentron, Haro, Rosenberg, Vollard, Tedesco », les collectionneurs qui comptent « Degas, Moreau-Nélaton, Pellerin, Koechlin, Chéramy, Natanson, Rouart », Camondo s'était fait représenter par Durand-Ruel. La vente est un succès et consacre le succès de Cézanne (p. 130). Ex. La peau de l'ours : « **La vente de la Peau de l'Ours qui eut lieu à l'hôtel Drouot le 2 mars 1914 a apporté la certitude suivante : la peinture vivante était rentable. Un vent de spéculation a commencé à souffler.** » (Moulin, 1989, p. 34)

4.4. Pour les artistes : perte de pouvoir et reflux de la solidarité

4.4.1. L'individualisation des carrières

A partir de la III^e République, ils deviennent les objets du marché. « Dans les années 1880 et 1890, les nouveaux peintres furent en cheville avec tout un réseau de propriétaires de galeries qui leur permirent, en en tirant eux-mêmes profit, de réaliser leur percée financière. Dans cette ère nouvelle, ce qu'il fallait pour réussir était clair : d'abord et avant tout l'appui d'un marchand. » (Nord, 2009, p. 117) Donc par défaut : problème pour les artistes qui n'ont pas de marchand. L'ordre moral et la République des arts « resulted in the transformation of artists into the small businessmen and entrepreneurs of Gambetta's « new social strata » » (Mainardi, the end of the salon, p. 135). Ex. des impressionnistes qui défendent leurs intérêts personnels à partir du

milieu des années 1880. Exemple de l'artiste Bourguereau qui produit des œuvres « à la manière de Durand-Ruel », puis entre 1866 à 1887, il oriente sa production en fonction de critères définis par Goupil dans le but de se répandre sur le marché américain.

4.4.2. 1920 : De nouveaux droits pour les artistes

La loi du 20 mai 1920 accorde de nouveaux droits aux artistes. De 1 % à 3 % des ventes publiques sont réservées pour fournir des revenus aux héritiers et aux légataires des créateurs 50 ans après la mort de ces derniers. En 1957, ce droit de suite sera étendu à 70 ans et concernera également les ventes en galerie mais il sera supprimé pour les légataires.

4.4.3. Contractualisation croissante des relations marchand/artiste

Au départ, fondées sur la confiance, les relations se contractualisent avec l'expansion du marché. Kahnweiler systématise l'usage du contrat d'exclusivité, établi à partir d'un échange de lettres.

5. 1945-2000 : Du système des galeries d'art au système galeries-musées

Cette période peut être interprétée d'abord comme une période de **radicalisation de la période précédente**. Les galeristes ont intégré la critique et la promotion symboliques et économiques des artistes parmi leurs fonctions, notamment la publicité. Ils prennent plus de risques et s'intéressent avant tout à l'originalité et à la nouveauté.

Mais **cette période peut être divisée en deux grands moments**. Une phase de pouvoir fort des galeries par rapport aux artistes, à la fois dans le rapport d'emploi et pour la reconnaissance symbolique et les carrières. Les **années 1970 marquent un tournant** qui voit pour la première fois après-guerre la puissance des galeries critiquées ouvertement et l'Etat s'intéresser de plus en plus à l'art contemporain. Parallèlement cet univers social croit considérablement alors qu'il ne regroupait qu'une centaine de personnes, selon les témoins, au début des années 1970 (Marsan (dir.), 1997). C'est l'intérêt de l'Etat qui est à l'origine de cette croissance, de l'émergence de nouveaux intermédiaires, comme les commissaires d'exposition, et d'une plus grande dissociation entre circuits de la valeur économique et circuits de la valeur esthétique, la France faisant certainement figure d'exception dans ce domaine par rapport aux autres pays. La libéralisation de l'activité artistique et de l'emploi artistiques y est encadrée par l'État plus qu'ailleurs, en partie pour défendre la création nationale à l'échelle internationale. Dans les années 1990, on peut dire qu'on a affaire à un système plus complexe que le seul système des galeries : **un système galeries-musées**.

5.1. Extension et multiplication des galeries

Après une phase d'« émergence » des intermédiaires marchands dans la seconde moitié du 19^e siècle et d'« affermissement » du rôle des marchands d'art dans la première moitié du 20^e siècle, les **galeries d'art contemporain deviennent, seules, les intermédiaires principaux de l'art vivant** de la période (Verlaine, 2008 : 8) **ainsi que des lieux légitimes de consécration artistique** — à titre au moins égal avec les institutions publiques — et de construction des identités esthétiques. Un symptôme de cette importance nouvelle des intermédiaires marchands du monde de l'art vivant apparaît dans le

remplacement, à la fin des années 1960, du terme de « marchand d'art » par le terme de « galeriste », qui s'est imposé jusqu'à aujourd'hui, et par lequel s'exprime un déni de l'économie et une mise en avant de l'opération symbolique d'exposition et de mise à disposition des œuvres d'art.

5.1.1. Du promoteur au producteur

Plus que de simples passeurs passifs ou des points de passage devenus de plus en plus souvent incontournables entre le monde des créateurs et celui des collectionneurs potentiels, les marchands d'art d'un nouveau genre ont désormais un rôle actif dans la promotion publique des artistes (en recourant, chose nouvelle, à la publicité) et dans la gestion des carrières, presque à la manière d'un employeur, un rôle qui a été comparé au travail des agents d'artistes ou des impresarios dans d'autres secteurs culturels comme la musique ou le cinéma (Ibid. : 9, 15). Ce sont des **prestataires de service et pas seulement des dépositaires d'œuvres ou des employeurs occasionnels. On passe des dealers aux businessmen.** Le résultat en est que l'art vivant connaît un engouement croissant à partir des années 1950, sans précédent dans l'histoire (Raymonde Moulin a parlé de « pictomanie » à ce sujet). Et puis, **à partir des années 1990 surtout**, on passe ensuite des businessmen qui travaillent encore dans un rapport amont-aval avec les artistes à une « **économie de la production** » où les galeristes investissent et financent des projets qui sont des promesses d'œuvres (Moureau).

Ce changement de rôle des galeries, notamment le poids central qu'ils occupent, au moins jusqu'au milieu des années 1970, dans la consécration symbolique — par exemple en ce qui concerne l'art abstrait **entre 1944 et 1969** — s'explique par **l'atonie des autres intermédiaires, musées et Salons**, vis-à-vis de l'art vivant à la Libération, mais aussi par le renouvellement générationnel consécutif à la Deuxième guerre mondiale parmi les marchands d'art.

Dans les premières années de l'après-guerre, les galeries sont dans une attitude de prospection et de recherche d'artistes. Elles sont en concurrence forte pour conclure des contrats avec les artistes. Très vite cependant, les artistes et les galeristes sont à nouveau liés par des accords commerciaux (Ibid. : 69-72). À partir de la fin des années 1940 et a fortiori lorsque les galeries défendent des écoles esthétiques identifiables et une nouvelle École de Paris par rapport à la peinture américaine et étrangère, les **artistes sont de plus en plus liés à leur marchand par un contrat d'exclusivité même si de nombreux autres « degrés d'attachement » (location de cimaises, répartition des frais, contrats ponctuels ou partiels) entre galeristes et artistes continuent à exister.**

La location de cimaises est dénigrée par les critiques et les autres galeristes, car la prise de risque et le choix esthétique ne font pas partie de cette activité (283). Le contrat ponctuel ou le dépôt d'œuvres sont toutefois encore courants pendant la période, surtout après une première exposition individuelle ou la présence dans une exposition collective qui a réussi et parmi les jeunes artistes. Le **contrat d'exclusivité implique quant à lui à un « transfert de propriété des œuvres » de l'artiste à la galerie et fait de ce dernier un quasi-employeur.** Dans certains cas, comme celui de Jacques Villon dans la galerie Louis Carré à Paris dans les années 1950 (375-376), le galeriste offre à l'artiste un revenu régulier. « L'une des images les plus couramment utilisées à l'époque pour distinguer les marchands pratiquant le dépôt d'œuvres de ceux qui concluaient des contrats avec leurs artistes, écrit

Julie Verlaine, s'inspirait d'un autre monde, très proche, celui des métiers du livre : on opposait ainsi le libraire à l'éditeur, le premier proposant à la vente des ouvrages qu'il recommandait à la communauté de ses clients lecteurs sans en tirer personnellement de bénéfice plus substantiel, le second intervenant plus activement dans la diffusion des ouvrages en choisissant des manuscrits inédits, en les publiant sous son nom, engageant son capital et sa réputation dans l'entreprise. » (289-290). **La montée des contrats d'exclusivité peut être interprétée comme une montée de l'engagement des galeristes auprès des artistes dont le corollaire est un pas franchi dans l'appropriation du travail artistique.**

On assiste parallèlement à une **rationalisation des relations** des galeristes avec leurs interlocuteurs et des galeristes entre eux, les accords devenant de plus en plus écrits, comme en témoigne le cas des ententes commerciales internationales par exemple. Les budgets des galeries font une part à des « **dépenses créatives** » qui s'ajoutent aux dépenses structurelles de fonctionnement et à ce que certains économistes appellent les « investissements de notoriété », par la publicité par exemple, qui se développent aussi alors. Des agences se spécialisent dans les années 1950 en France dans la publicité artistique. L'effort de promotion des galeristes figure en général dans les contrats. Selon Julie Verlaine, on a par contre tendance à surestimer le rôle des galeristes dans la prospection de nouveaux talents. À partir des années 1950, le nombre de artistes ayant rapidement augmenté, ce sont en réalité les galeristes qui sont sollicités plutôt que l'inverse. Cette **passivité des galeristes dans la prospection ouvre un espace pour des intermédiaires informels** qui découvrent des talents pour le compte d'un galeriste.

Sur le plan de l'identification professionnelle et de la définition de soi des artistes, les galeries s'imposent également dans les années 1950 parce que les autres instances d'affiliation et de construction du groupe s'affaiblissent ou ne sont pas assez puissantes. **C'est désormais la pratique d'exposition, plus que la pratique de production d'oeuvres qui fait l'artiste et son « accréditation sociale »** (301). Sur le plan de la consécration symbolique, outre le fait que la présence en galerie et que la réputation des galeries sont des indicateurs de la position des artistes, les galeristes créent aussi leur propre palmarès, comme en témoigne le prix du public créé par la galerie Charpentier en 1954 (385).

Il faut souligner enfin le caractère précaire des activités de galeristes dont témoignent le turn-over important dans la profession. Il n'est d'ailleurs pas rare de voir des galeristes d'art vivant avoir d'autres activités comme le courtage d'oeuvres anciennes et modernes, la vente de livres ou d'estampes ou l'intermédiation hors du circuit des galeries et des enchères. Chaque crise du marché de l'art — souvent corrélé aux crises boursières ou économiques — entraîne une fermeture en chaîne de nombreuses galeries ou la réduction du nombre des artistes représentés autour d'une petite équipe de quelques artistes (448), une stratégie que l'on peut comparer à un licenciement.

À mesure que les galeries sont plus nombreuses et plus puissantes dans le système de l'intermédiation artistique, elles se spécialisent. Jusqu'à la fin des années 1960, on assiste à une spécialisation esthétique à l'intérieur de l'art vivant, par exemple entre galeries d'art figuratif et galeries d'art non figuratif. Certaines galeries deviennent des lieux de définition des identités esthétiques dans les années 1950 et 1960. Les regroupements d'artistes en galeries peuvent se faire sur des bases multiples (support, couleur, génération, parti pris artistique). Pour Julie Verlaine, les galeries offrent des « possibilités d'expérimentation plus fréquentes et plus radicales que dans les Salons » (183).

La spécialisation se traduit spatialement. A Paris cristallisation de l'opposition entre rive droite et rive gauche, St-Honoré et St-Germain des Prés. Développement de nouveaux centres à partir des années 1970 (Beaubourg, puis Le Marais) et 2000. Il faut aussi attendre les années 1970 et la deuxième phase de la période pour voir se développer des galeries en province.

Léo Castelli

L'ascension de Castelli tient en quelques dates clefs. En juillet 1939, il crée à Paris avec René Drouin une galerie place Vendôme inspirée de la galerie Gradiva ouverte rue de Seine par Breton et Duchamp. Elle ne connaît qu'une exposition avant la guerre mêlant meubles anciens, arts décoratifs et tableaux modernes. En mai 1951, il est commissaire d'une exposition dans un lieu relégué du *village* de New York réunissant soixante jeunes artistes américains membres d'un Club qu'il a fondé deux ans plus tôt. La bourgeoisie des quartiers du nord de Manhattan se déplace nombreuse : Alfred Barr Jr., le célèbre fondateur du MOMA, reconnaît alors en Castelli un découvreur de talents. En février 1957, il ouvre sa galerie à cinquante ans dans un étage de sa maison de la 77^{ème} rue de Manhattan et met en scène une confrontation de l'art européen et de l'art américain. Six mois plus tard, il y expose le peintre Jasper Johns, âgé de vingt-sept ans, qu'il vient de rencontrer. En 1964, Robert Rauschenberg, connu et exposé en même temps, obtient le Premier Prix de la Biennale de Venise, un événement qui provoque un coup de tonnerre dans le monde de l'art international et symbolise le déclin de Paris et de l'Europe comme centres de la création plastique mondiale. En 1971, il installe une de ses galeries à SoHo, dans ce qui deviendra le nouveau foyer artistique de New York. En 1974, son plus gros collectionneur, Robert Skull, vend ses œuvres dans une des premières enchères d'art contemporain de l'histoire organisée par Sotheby's à New York. Castelli, après 1960, a donc eu un poids très important dans l'orientation du marché de l'art vers des artistes de plus en plus jeunes, dans la mondialisation artistique et dans la construction d'une hégémonie américaine, dans la flambée des prix de l'art. Pour Cohen-Solal, il aurait en définitive servi la culture en légitimant les artistes aux yeux de la bourgeoisie et du public américains historiquement puritains et philistins.

Comment Castelli est-il devenu Castelli ? L'auteur insiste sur ses origines et son parcours cosmopolites pour expliquer ses atouts. Né Leo Krausz dans une famille juive de Trieste d'un père directeur de banque d'origine hongroise et d'une mère issue d'une famille d'importateurs de café et de riz, lycéen médiocre, étudiant en droit à Milan, Castelli entre dans une compagnie d'assurances à Bucarest pour faire plaisir à son père. Il épouse là-bas sa première femme, Ileana, fille d'un riche homme d'affaires. C'est un jeune homme insouciant et « arriviste », parvenu fils de parvenu, qui ne voit rien des troubles politiques et économiques de l'entre-deux-guerres, les lois antisémites de Mussolini en 1938 l'ayant pourtant obligé à prendre le nom de sa mère. En 1946, après un exil obtenu en 1940 sans obstacles, à la différence de la plupart des juifs émigrés, après la mort de ses deux parents affamés et la déportation fatale de son cousin à Auschwitz, il s'investit sans rien demander ou presque dans le milieu encore minuscule de l'art moderne new-yorkais tout en gérant une usine de tricot jacquard le matin. Il « donne des coups de main, rend des services, suggère des alliances, apporte son concours à une série d'opérations plus ou moins brillantes, comme courtier, conseiller, commissaire indépendant, collectionneur, agent touche à tout, au second plan le plus souvent, dans fonctions peu prestigieuses, mais où son entregent fait merveille. » Intermédiaire pour intermédiaires, « marchand en chambre », comme il le dit lui-même, mondain, polyglotte, plus cultivé et élégant que les galeristes et les grands bourgeois américains, plus proche des artistes, il est aussi un pont entre l'art américain et l'art européen. La mort de Pollock en 1956 agit pour lui comme un appel à ce qu'émerge une nouvelle génération d'artistes américains qui supplantent l'art européen. **Lorsqu'il ouvre sa galerie avec peu de capital économique et une collection déjà enviable, Castelli dispose donc d'un programme et surtout d'une culture historique, d'un réseau et d'un nom sans égal parmi ses concurrents américains.** La nouvelle bourgeoisie de la plus grande puissance mondiale sera sa clientèle.

La biographie d'Annie Cohen-Solal offre aussi un éclairage assez précis sur les inventions de Castelli en matière de commerce d'art. **Aux artistes, il laisse toute liberté de création et, sans jamais signer de contrat, il verse des « mensualités régulières pour trois, quatre, cinq années (...) «à l'image de ce que faisaient les éditeurs français pour leurs écrivains».** Il documente et archive les œuvres en suivant les normes de l'histoire de l'art et conçoit sa galerie comme un lieu de formation des professionnels et du public. Il produit des catalogues avec des critiques universitaires reconnus et proches des artistes exposés qu'il cherche sans cesse à renouveler. Il multiplie les publicités dans la presse et dans la rue. Il cherche d'abord à vendre aux musées, européens et américains, comme au MOMA et au Jewish Museum qui font sa fortune au début des années 1960, puis aux *arts councils* régionaux américains. Il sélectionne ses clients dont il « assemble les collections », les met sur des listes d'attente, varie leur place sur celles-ci et le prix des œuvres en fonction de leur goût et de leur capacité à payer *cash*. La stratégie de Castelli est tournée avant tout vers l'investissement symbolique : dans les cycles de valorisation des œuvres, la constitution de la réputation des artistes est pour lui une étape plus importante que la conversion économique de la valeur.

L'autre élément innovant de la méthode Castelli est la création d'un réseau de galeries satellites sur le modèle des franchises auxquelles il offre un prix réduit : douze en Europe et dix-huit en Amérique du Nord dans les années 1970.

L'accès aux clients est plus large, la rotation des œuvres plus fréquente. Des *leaders* du marché actuel, comme Mary Boone et Larry Gagosian, ont débuté dans l'orbe de Castelli. La galerie Sonnabend, tenue par la première femme de Castelli à Paris dans les années 1960, fut aussi un de ces relais pendant quelques années et Cohen-Solal insiste, quoique insuffisamment, sur le rôle constant de cette femme dans la construction de l'entreprise Castelli.

On compte aujourd'hui environ 600 galeries commercialisant des artistes vivants en France (De Vries). Ce nombre a fortement augmenté dans les années 1980 qui ont connu un boom du marché (Peterson). Dans 20 % des cas le directeur de la galerie exerce aussi une autre activité parallèle. Le turnover dans le monde des galeries d'art est important et ce d'autant plus que toutes les enquêtes notent une sensibilité forte de ce monde à la conjoncture. Entre la fin des années 1980 et la fin des années 1990, on oscille entre des taux de disparition de 50 % à 70 %. Dans les années 1990, plus de la moitié de leur chiffre d'affaires dépendait en moyenne de leurs cinq plus gros collectionneurs (Benhamou et al, 2001). Les galeries sont fragiles.

Les galeristes travaillent en moyenne avec 10 artistes (et ayants-droits car certaines, même minoritaires, font du second marché) mais 30 % travaillent avec moins de 6 artistes et 20 % avec moins de quatre artistes (CSA, 2005). La moyenne du nombre d'expositions organisées dans l'espace de la galerie (hors Salons, donc par an est de 6. Cela signifie qu'en moyenne un artiste en galerie fera une exposition tous les deux ans (si toutes les expositions organisées sont personnelles). À titre comparatif, on rapporte que plusieurs galeries d'avant-garde française de l'entre-deux-guerres et de l'après-guerre (comme la galerie Katia Granoff, par exemple) faisaient des expositions tous les quinze jours puis tous les mois. **Les dépenses de la galerie consacré à la publicité, aux réceptions, à l'impression, aux expositions et aux mailings représentent en moyenne un tiers du budget et les salaires du personnel un quart environ** (CSA, 2005).

5.1.2. 1947 : Mise en place d'une représentation collective des galeries

Fortes de leur nouvelle position, les galeries d'art mettent en place une organisation collective sous la forme d'un groupe d'intérêt qui est créé le **15 décembre 1947, le Comité Professionnel des Galeries d'Art**. Sur le seul plan du nom de cet organe de représentation, il faut souligner la reconnaissance de l'activité de galeristes comme une profession. Pour les fondateurs, les buts de l'association sont de « défendre les intérêts de notre corporation et [d']obtenir la suppression des entraves de toutes sortes qui paralysent notre profession. » (Ibid. : 101-104). L'association, qui opère une sélection parmi les galeries membres, exclut par ailleurs les antiquaires et les marchands d'objets d'arts qui sont représentés par le Syndicat des négociants en objets d'art, tableaux et curiosités. L'activité de l'association consiste à traiter avec les pouvoirs publics et à s'assurer que la fiscalité et le droit de suite ne pèsent pas trop sur l'activité.

Il faut souligner que la **représentation des intérêts collectifs va se mettre en place pendant toute la période pour les différentes activités du monde de l'art**, comme en témoigne aujourd'hui l'existence du CIPAC (depuis 1998?).

5.1.3. Les critiques subordonnés aux galeries

Le « système marchand-critique » qui s'est mis en place à la fin du 19^e siècle est infléchi en faveur des marchands. Après la guerre, plusieurs galeries créent leur propre revue (e. g. Spectateur des arts, derrière le miroir). Beaucoup essaient d'intégrer la critique dans leur action de promotion et conçoivent les critiques comme des auxiliaires de leur jugement esthétique ou du courant pictural qu'elles représentent (Verlaine, 2008. : 77-85). Les critiques viennent sur place, dans les galeries, pour s'affronter publiquement dans les années 1950, dans des matches d'art abstrait par exemple. Dans quelques cas, cependant,

lorsque les galeries sont jeunes, petites, peu reconnues et que les critiques professionnels sont dans une position de force, ces derniers sont en position d'utiliser un lieu pour défendre un courant esthétique, comme ce fut le cas dans les années 1950 avec Michel Tapié ou Charles Estienne.

Après Mai 1968, la situation change et les critiques gagnent à nouveau en relative autonomie. Certains sont demandés par les galeries à des titres divers ou ils exercent un fort pouvoir sur le monde de l'art (Pierre Restany dans les années 1960, Nicolas Bourriaud dans les années 1990). Mais leur fonction dans la valorisation et l'expertise des œuvres n'est pas aussi grande que ne celle des conservateurs de musée en art contemporain et des commissaires qui éprouvent les artistes dans le secteur non marchands à travers des expositions et des catalogues publiés.

5.2. Fin des Salons, montée des foires et des biennales

Jusqu'au début des années 1950, le Salon d'Automne marque l'ouverture de la saison artistique. Mais bientôt **les salons se multiplient** et la confusion s'installent. Les salons accueillent trop de styles esthétiques hétérogènes si bien qu'on ne reconnaît pas les tendances contemporaines. Ils **perdent peu à peu leur fonction de révélation des jeunes artistes**. Ils **tendent à disparaître à partir des années 1970** et sont réactivés aujourd'hui pour la jeune création, comme le montre le cas du Salon de Montrouge.

Les biennales d'art se sont mises en place au cours de la période précédente : 1895, Biennale de Venise ; 1932 : Biennale du Whitney ; 1951 : Biennale de Sao Paolo ; 1955 : Documenta de Kassel. La Biennale de Paris est créée en 1959. Le nombre des Biennales a particulièrement augmenté dans les années 1990 et dans la période suivante, à partir des années 2000.

Parallèlement, le modèle de la foire internationale naît à la fin des années 1960 avec « Prospect 1968 » puis « Art Basel 1970 ». En France, **la FIAC est créée en 1974**. Les foires rassemblent des marchands, des artistes et des collectionneurs dans un même lieu pendant plusieurs jours. La participation aux foires représente une part croissante du budget de fonctionnement des galeries, ce qui diminue d'autant les « dépenses créatives ». En outre les organisateurs de foire sélectionnent les galeries qui peuvent participer aux foires. Enfin, les foires favorisent la reconnaissance des valeurs artistiques consacrées par le marché comme valeurs légitimes de l'art vivant. Elles élargissent en principe la clientèle des collectionneurs potentiels mais elles pèsent sur l'artiste en pesant sur les activités de promotion des galeries. **Avec les foires, c'est un nouvel étage d'intermédiation marchande, parfois indépendant des galeries (lorsque les foires sont organisées par Reed ou d'autres sociétés spécialisées) qui est créé.**

La **multiplication des biennales** comme celle de Venise est également un phénomène récent. Il tend à déplacer à l'échelle internationale la scène légitime de la consécration symbolique et à confier la sélection des tendances contemporaines de l'art à des commissaires et critiques internationaux, loin des musées.

5.3. Depuis 1977-1982 : présence accrue des musées, de l'État et des pouvoirs publics

Pendant les années 1950, l'État pèse dans l'art vivant par sa politique de soutien aux artistes et par ses acquisitions, ce qui ne va pas sans entraîner des polémiques avec les

marchands qui lui reproche d'un part de soutenir des « artistes officiels » non validés par le marché et, d'autre part, de faire ses achats ou ses commandes en dehors des circuits marchands. Mais alors que pendant les années 1950, l'art pour le marché et l'art pour le musée tendent à se confondre, les deux décennies suivantes témoignent d'une montée en puissance de l'État.

À Paris, le musée d'art moderne de la ville ouvre en 1961 et le Musée national d'art moderne en 1977. En même temps que les musées développent les expositions non commerciales d'art vivant, la fonction de conservateur de musée se construit sous la forme d'un monopole professionnel en France (Octobre, 1999). Une école de formation spécifique a été créée en 1882 en même temps que le titre qui en fait un agent public de catégorie A. Une association professionnelle a été créée en 1922. **Le système de l'intermédiation publique de l'art vivant en France bascule aux alentours des années 1980** sous l'effet des transformations de la politique culturelle, de la création des DRAC et des centres d'art en région et d'un système institutionnel public qui soutient le monde de l'art et son marché. Les politiques culturelles au niveau national, puis régional et municipal, ont favorisé la création de lieux d'exposition d'art contemporain à partir de **1982. C'est à cette date, en effet, qu'est créée la Délégation aux arts plastiques dotée d'un budget au moins doublé par rapport aux budgets antérieurs à 1981 consacrés aux arts plastiques** (Moulin, 1997 [1992] : 100-102). « Une partie des mesures prises par la délégation [des arts plastiques du ministère de la Culture entre 1981 et 1986], en particulier celles concernant la décentralisation artistique, s'explique par le fait que le délégué [Claude Mollard] a eu l'idée de mettre en place, à côté des musées, volontiers considérés alors comme incapables d'ouverture à l'art contemporain et de communication avec le public, un réseau de structures nouvelles auxquelles sera confiée la mise en œuvre de la nouvelle politique artistique. » (*Ibid.* : 104).

La délégation crée ainsi, dès sa première année d'activité, **vingt-deux postes de Conseillers aux arts plastiques en région dans les directions régionales des affaires culturelles et autant de Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC)** qui ne sont pas des musées mais des lieux de constitution de collections et de diffusion des œuvres par organisation d'expositions itinérantes. Confrontés à des difficultés face à cette dernière mission, plusieurs FRAC se dotent peu à peu d'un espace d'exposition : la moitié en ont un en 1991 (Four, 1993 : 116). À tous ces lieux d'art vivant, s'ajoute dès 1985 la subvention par l'État de plus de vingt centres d'art sur le territoire : quinze en régions, trois d'envergure nationale et trois de statut international (*Ibid.* : 121).

Toutes ces décisions renforcent un réseau d'animation qui s'était déjà développé dans la décennie précédente à travers des lieux d'art vivant soutenus parfois par les municipalités et pensés sur le modèle des espaces alternatifs américains ou bien sur celui des *Kunsthallen* suisses ou allemandes : **le Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux (1974), le Consortium de Dijon (1977), le Nouveau Musée de Villeurbanne (1979)** ont été les premiers lieux en France à suivre ces modèles. **Aujourd'hui, plus de cinquante centres d'art sont membres de l'association de développement des centres d'art (dca) créée en 1992** et il existe par ailleurs un peu plus d'une trentaine d'autres espaces d'exposition comparables sur le territoire national. Enfin, l'art contemporain s'expose aussi depuis l'après-1968 dans les maisons de la Culture, les centres d'action culturelles, les maisons des jeunes et de la Culture, les écoles d'art et les centres d'art municipaux qui, à des titres divers, abritent aussi des expositions itinérantes. **Le nombre de lieux d'art ni marchands,**

ni muséaux qui montrent de l'art contemporain de manière permanente ou temporaire est donc allé croissant depuis quarante ans. C'est la cause principale et spécifiquement nationale du développement de l'activité de commissaire d'exposition.

Ce retour de l'Etat depuis les années 1970 a des effets sur le système des galeries. Il crée une **échelle de valeurs parallèle**. Il multiplie des marchés locaux. Mais les acquisitions des musées aux galeries en région représentaient moins de 10 % des acquisitions car les institutions publiques traitent directement avec les artistes (Marsan (dir.), 1997 : 25). Les galeries ont donc commencé à perdre une partie de leur monopole relatif de l'intermédiation artistique. Elles sont par ailleurs à nouveau à la recherche de prix et de distinctions publiques ou d'expositions dans les musées pour valoriser économiquement leurs artistes.

5.4. Des artistes protégés par les collectivités publiques

5.4.1. 1951-1965 : Montée de la Maison des artistes

Au début des années 1950, l'État prend des mesures en faveur des artistes. Il crée le 1% artistique dans les projets de chantiers publics. Il offre un Prix national des arts pour les artistes de moins de 35 ans. Il crée la Maison des artistes en 1951. Dans ces trois cas, il s'agit de soutenir les créateurs afin qu'ils ne soient pas soumis aux seuls galeristes et aux vicissitudes du marché de l'art.

La **loi de mars 1957 sur la propriété intellectuelle** devait étendre le droit de suite des plasticiens aux ventes en galerie. Ce versement est géré par **l'ADAGP (créée en 1953) et la SPADEM (1957-1996)**. Plutôt que de le verser le CPGA a négocié de verser l'équivalent sous la forme de cotisations patronales (et donc de se définir juridiquement comme un employeur aux yeux du droit social) qui représentent 3,3% de 30% du chiffre d'affaires TTC de toutes les ventes d'oeuvres originales, contemporaines ou non. La **loi du 26 décembre 1964 permet en effet de consolider la Caisse mutuelle des arts** (qui existe depuis 1954) formée avec le soutien du Comité Professionnel des Galeries d'art en organisant le régime d'assurance maladie des artistes et de leurs conjoints. Dans ce cadre, les **artistes sont assimilés à des salariés et les galeristes à des employeurs** qui sont des tiers-payeurs pour la sécurité sociale. Alors que pour les salariés de droit commun, la part salariale des cotisations était alors de 1/3 et la part patronale de 2/3, « dans l'ensemble des contributions qui sont versées au titre de la sécurité sociale des artistes auteurs, la part dite patronale est de un cinquième à un quart, toutes professions confondues. » (Marsan (dir.), 1997 : 90).

5.4.2. Après 1968 : développement des collectifs d'artistes

À partir des années 70, des collectifs d'artistes autonomes, non formés par les galeries, se développent pendant quelques années. On en trouve la trace aujourd'hui dans les collectifs qui se forment dans les villes de province à la sortie des écoles d'art. Ces collectifs regroupent en général des artistes en quête de galeries et dont la survie à moyen terme dépend largement des institutions et des subventions publiques.

5.5. Émergence des commissaires d'exposition

On considère généralement que la figure du commissaire *stricto sensu* est née avec le

Suisse Harald Szeemann (1933-2005) (Heinich, Pollak, 1989 ; Heinich, 1995). Après avoir organisé sa première exposition à Saint-Gall en 1957 et obtenu une thèse en histoire de l'art trois ans plus tard à l'Université de Berne, il a dirigé ensuite la *Kunsthalle* de la ville. Il est alors, à vingt-huit ans, le plus jeune directeur de musée du monde. En 1969 cependant, il demande une indépendance statutaire afin de se défaire de ses attaches institutionnelles pour exercer une activité de commissaire de manière autonome. En 1981, Szeemann est nommé comme *independent curator* au Musée de Zurich – de nouveau, un statut inédit. D'autres individus ont également joué un rôle important dans l'émergence de ce rôle de spécialiste de l'art contemporain chargé des expositions et de l'installation des œuvres : Pontus Hulten (1924-2006) à Stockholm puis Paris ; Walter Hopps (1932-2005) en Californie ; Seth Siegelau (né en 1942) à Amsterdam, pour ne citer que quelques contemporains de Szeemann (Obrist, 2008).

L'essor des lieux d'art contemporain, subventionnés ou non par l'État, a donc entraîné l'émergence d'une population nouvelle de spécialistes de l'art contemporain qui n'avaient pas nécessairement fait d'études supérieures en histoire de l'art et dont le profil pouvait par conséquent être éloigné de celui de la plupart des conservateurs de musée. À l'échelle nationale, la politique de Mollard s'était en outre faite contre la Direction des Musées de France (DMF) jugée trop frileuse vis-à-vis de l'art contemporain³⁰. À côté des lieux et des postes plus ou moins durables qui ont ouvert suite à la croissance de l'investissement public dans l'art contemporain, des lieux privés (galeries d'entreprise, par exemple, comme l'Espace Elektra ou l'Espace Paul Ricard à Paris) et des événements artistiques temporaires, comme les Biennales municipales ou régionales d'art contemporain — à Lyon ou à Rennes, par exemple — se sont également multipliés au cours des dernières décennies, ouvrant ainsi un autre marché de l'exposition.

La création de nouveaux espaces ou de postes institutionnels dans l'art contemporain a entraîné rapidement l'ouverture de formations spécialisées (au niveau DESS alors, Master 1 et 2 aujourd'hui) aux métiers de l'exposition d'art contemporain dans certaines Universités françaises (Rennes II en 1992, Paris IV en 2000, Paris X en 2003, Paris I en 2005) ainsi que des cursus spécifiques dans d'autres lieux. À Grenoble, l'École du Magasin a été fondée comme « programme de formation professionnel aux pratiques curatoriales » d'où sont sorties vingt promotions, composées chacune d'une poignée de commissaires. Développées notamment à cause de la hausse de la demande d'expositions, ces formations ont entraîné en retour une hausse de l'offre d'activité curatoriale sur le sol français. De plus, la mondialisation de l'art contemporain a rendu plus diffuse la figure du commissaire international (Moulin, 2000). Plusieurs commissaires indépendants étrangers comme Hans-Ulrich Obrist dans les années 1990 sont venus en France pour organiser des expositions temporaires ou pour diriger provisoirement un centre d'art – autant de circulations et de modèles qui ont pu avoir une fonction incitatrice et favoriser la demande d'emploi en tant que commissaire d'exposition.

³⁰ En 1982, cette dernière se plaignait d'ailleurs en retour de la trop forte rémunération des postes de conseillers artistiques régionaux qui venaient d'être créés car leurs titulaires n'avaient pas, selon elle, suivi une formation aussi sélective et méritocratique que celle des conservateurs. Du côté des institutions publiques, les inspecteurs de la création artistique de la délégation (plus nombreux à partir de 1982), les directeurs de FRAC, les conseillers artistiques régionaux, étaient aussi des personnalités de terrains qui connaissaient les milieux artistiques : anciens critiques d'art, responsables d'associations ou organisateurs d'expositions (Four, 1993 : 106). Au niveau municipal, départemental ou régional, l'action publique en faveur de l'art contemporain a promu aussi des personnels spécialisés qui n'étaient généralement pas issus du monde de la conservation.

6. Depuis 2000 : vers un système marché-galeries ?

Par système marché-galeries, nous entendons un nouveau régime d'intermédiation de l'art vivant, dans lequel le « marché », via les maisons de vente aux enchères et leurs systèmes de cotation et via les foires internationales, est devenu un intermédiaire important pour beaucoup d'artistes parmi les plus consacrés et où ces entreprises sont capables de peser sur les prix en galeries et sur les revenus des artistes. Ce système témoigne aussi d'un reflux du rôle des musées par rapport à la période précédente. Les commissaires conservent un rôle important en tant qu'intermédiaires du monde non marchand et surtout comme découvreurs de talents. La période actuelle est marquée par des pressions fortes à la démonopolisation des deux activités cardinales de l'intermédiation des artistes vivants que sont la vente et l'exposition à but non commercial : les galeries et les musées ne sont plus aussi centraux.

6.1. 2000 : Libéralisation de l'activité de commissaire priseur

Loi de juillet 2000 et décrets d'application de 2001 qui font passer d'une logique de corps — la dernière encore en vigueur dans le monde de l'art — où les commissaires-priseurs bénéficiaient de rentes de situation, à une logique entrepreneuriale impliquant des stratégies ouvertes de concurrence (Quemin, 2001). La fonction d'auxiliaires de justice, qui était à l'origine du métier, cède peu à peu le pas à une fonction d'entrepreneur commercial, « organisateur de ventes volontaires », y compris dans l'art vivant. Cette transformation de l'activité et de ses règles — le fait, ici, ayant précédé la loi — s'est faite également sous l'effet d'un changement du recrutement social des commissaires-priseurs qui, de plus en plus, viennent des milieux d'affaires, du monde industriel et de moins en moins des professions libérales (Quemin, 2001).

Parallèlement à cette transformation du métier, on assiste à une croissance de la concentration oligopolistique dans le secteur et à une spécialisation croissante. Il y a aujourd'hui une poignée de très gros opérateurs, dont les maisons Christie's, Sotheby's et Philipps et 30 à 40 opérateurs principaux pour les ventes d'art (pas seulement vivant) à Paris contre 60 à 70 dans le même secteur en province (Quemin, 2001 : 213). Après Alphonse Bellier qui a étendu l'activité des commissaires-priseurs à l'art moderne entre 1920 et 1958 ou Maurice Rheims qui l'a développé ensuite, en développant également la publicité de ses ventes, Jacques Tajan est un bon exemple de commissaire-priseur qui s'est spécialisé dans l'art contemporain dans les années 1980 en organisant des ventes dans plusieurs pays, en prospectant dans les ateliers d'artistes, en mettant en place des ventes « clefs en main », en donnant à des artistes des avances à valoir sur les ventes.

Les galeries aujourd'hui se sentent menacés par les maisons de vente aux enchères privées qui veulent pouvoir vendre « de gré à gré » des artistes vivants au premier marché. Une proposition de loi de juillet 2009, tendant à modifier la loi n°2000-642 du 10 juillet 2000 portant réglementation des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques pourrait permettre aux sociétés de vente volontaire à vendre directement « des biens qui leur sont confiés en leur qualité d'intermédiaire ». Les sénateurs qui ont fait cette proposition de loi entendent appliquer et dépasser la directive Bolkenstein de 2006 sur la libéralisation des services et en favorisant les droits des destinataires des services. L'enjeu est de briser un monopole professionnel. La vente par l'artiste britannique Damian Hirst — l'un des artistes vivants les plus chers au monde actuellement — d'une partie de ses œuvres

à travers une vente aux enchères et sans l'aide de sa galerie est un autre indice de la lutte qui est en train de se jouer pour contester aux galeries leur terrain d'activité conquis depuis la fin du XIX^e siècle.

Les maisons de vente ont en plus un contrôle de la cotation des œuvres d'art à travers la formation d'argus et de **système informatique de cotation comme artprice**. En France le secteur des enchères d'œuvres d'art a crû de 28 % entre 2007 et 2009, et de 40 %, en 2010, pour les dix plus grosses maisons de vente. Le mouvement est ancien : les prix des œuvres d'art avaient déjà été multiples par 10 entre 1975 et 1989 (Hoog et Hoog, 1995 [1991]).

6.2. L'émergence de l'intermédiation numérique

Plusieurs sociétés (Oxion.com, Nart.com, eAuctionRoom, Artnet, Art.sy) ont été créées à la fin des années 1990 afin de proposer des enchères en ligne afin d'échapper à la législation française (Moulin, 2000 : 91-92). Les représentants d'Artnet prédisent que la plupart du marché de l'art en dessous d'un certain prix se négociera à l'avenir presque exclusivement dans le monde virtuel. **Dans ce modèle, les clients paient une commission de 15 % et les artistes une commission de 10 %**. Les clients ont l'impression de payer moins cher que dans une galerie et de soutenir plus les artistes directement. Le chiffre d'affaires de la société était de 12 million de dollars en 2010 pour 6500 œuvres vendues. Il y a également des intermédiaires digitaux, comme art.sy, qui relie des acquéreurs potentiels à des maisons de vente ou à des grandes galeries en aidant le public à repérer les lieux où trouver certaines pièces ou certains artistes.

6.3. Multiplication des foires internationales

« Le poids grandissant des foires dans le marché international de l'art contemporain tend ainsi à consacrer les galeries sélectionnées pour y participer et favorise l'apparition d'une nouvelle élite mondiale des marchands d'art. Proches des milieux anglo-saxons, intégrées au circuit mondial des collectionneurs et mettant en place des modes de gestion inspirés des entreprises les plus rationnelles, ces nouvelles galeries apparaissent comme des modèles pour les organisateurs de foires qui se disputent leur présence » (Roux dans Mauger, 2006 : 145). En outre, il faut noter la **perte du contrôle corporatiste des galeristes sur les foires comme la FIAC** (Ibid. : 154).

6.4. Des grands collectionneurs aux fonctions d'intermédiaires

Cas de Pinault, d'Arnault et de Saatchi & Saatchi à la fois collectionneurs, propriétaires de galeries et parfois actionnaires de maisons de vente aux enchères. Nouveaux mécènes privés et point de **confusion du mécénat artistique et de la spéculation économique**.

7. Conclusion

7.1. Tendances de longue durée

Quelles sont les tendances lourdes repérables à travers cette longue synthèse ?

- 1) Une **place constante de l'Etat dans la régulation du marché du travail artistique**,

d'abord comme employeur des artistes, ensuite comme arbitre et promoteur (via le Salon, les Prix, les acquisitions) constituant un ordre de grandeur qui précède puis accompagne celui du marché, puis comme simple protecteur des créateurs (via les lois sur le droit de suite et la sécurité sociale des artistes, par exemple). Tous ces rôles sont maintenus aujourd'hui, mais la **tendance historique de longue durée est à un désengagement de l'Etat vis-à-vis des artistes et à un soutien croissant, impensable jusqu'aux années 1950, accordé aux intermédiaires marchands et aux entrepreneurs de l'art**. L'Etat est désormais subordonné au marché de l'art. La tendance longue est la dés-étatisation des activités créatives et d'intermédiation.

- 2) Celle-ci s'est opérée à travers une **succession de phases de libéralisation** (i. e. d'individualisation et de dé-monopolisation) croissante, par évolution non linéaire (autrement dit avec des retours en arrière ou des compromis) allant d'une logique de corps (ou de profession) vers une logique de marché : libéralisation de l'activité créative d'abord et de l'exposition pendant les deux derniers siècles, puis de l'évaluation de la qualité (qui n'est plus monopolisée par les musées) et de la cotation des œuvres d'artistes vivant (qui n'est plus monopolisée par les galeries) aujourd'hui. **L'intermédiaire dominant d'une époque est aussi celui qui établit la métrique dominante (la convention) des qualités artistiques**. Le commerce d'œuvres d'art vivant a toujours été libre, bien qu'encadré en partie, mais sa part était inexistante ou mince alors qu'elle est devenue importante puis centrale. L'enquête de seconde main sur l'évolution du système d'intermédiation artistique confirme l'idée historique d'un libéralisme encadré par l'Etat qui caractériserait l'évolution de la régulation des activités en France depuis la Révolution française.
- 3) **Une perte de pouvoir des créateurs sur les pratiques d'intermédiation**, en particulier par rapport à la période 1750-1850, qu'il s'agisse de l'exposition ou de l'expertise esthétique sur les œuvres.
- 4) Montée en puissance d'une **économie de marché (commerce d'art) puis de production (soutien des intermédiaires aux dépenses créatives)** où les **galeristes privés sont les principaux employeurs et la principale source de revenus des artistes** et où ceux-ci investissent parfois, lorsque la conjoncture est favorable où lorsque leur position les y autorise, dans des projets créatifs. Une vie d'artiste sans galerie est une vie d'artiste de plus en plus impensable et de moins en moins légitime, du moins à l'échelle nationale.

7.2. Facteurs du changement d'intermédiaires dominants

Quels sont les facteurs qui pèsent sur le changement de régime de travail artistique et sur la transformation des intermédiaires principaux ? Nous en sommes malheureusement dans ce domaine au stade d'hypothèses qu'il faudra vérifier par quelques approfondissements.

1) Un **facteur exogène central** est la **politique étatique de régulation** qui dépend en partie, à partir de la Troisième République, du type de coalition politique au pouvoir. Le type de régime joue également. Une grande partie des ruptures depuis le XIX^e siècle correspondant à peu de choses près à des changements de régime (1850, 1880, 1945). L'importance de Turgot dans la libéralisation en 1776, des révolutionnaires dans les transformations de l'autorité et de la propriété artistique et la création d'un Salon relativement autonome de l'Académie, de la Deuxième République dans l'autonomisation encore plus forte du Salon en 1849 ou encore de Napoléon III dans la création d'un Salon des Refusés confirment ces hypothèses. Le contrôle de l'Etat sur la création et sa diffusion

reste fort avant la mise en place d'une démocratie parlementaire. La libéralisation du marché se fait dans les marges laissées par l'État sous le Second Empire et elle s'accroît avec la Troisième République. L'histoire de cette politique de régulation des activités créatives depuis deux siècles doit être précisée. C'est toutefois un des apports de cette enquête de seconde main que de montrer l'importance de l'État et des pouvoirs publics dans la régulation de la création et de l'intermédiation dans la longue durée. **L'État crée régulièrement de nouveaux intermédiaires et en destitue d'autres.**

2) Il interagit centralement avec une **autre cause exogène puissante** de transformation des systèmes d'intermédiation qui est le **cycle économique**. Le développement rapide du système des galeries se fait par exemple pendant les Trente Glorieuses tandis que le retour de l'État dans la deuxième moitié du XX^e siècle se fait à partir du moment où la crise économique est forte. L'action des galeries et notamment la part des « dépenses créatives » (de stabilisation des revenus d'artistes ou de soutien direct à leur production) est également dépendante des cycles plus courts du marché artistique qui semblent en partie corrélés avec les cycles courts de la production économique (à vérifier). Il faudrait regarder plus précisément les cycles de Kondratieff pour la France et voir s'ils nous disent quelque chose des ruptures que nous avons déterminées (voir Braudel et Wallerstein).

3) Le **troisième facteur** qui pèse sur les changements d'intermédiaires dominants est la **démographie artistique**. Elle est elle-même corrélée à la **morphologie sociale** et d'anticipations de classes qu'il faudrait approfondir. Une hypothèse est que **les grandes poussées démographiques favorisent, après la libéralisation du XIX^e siècle, l'intermédiation marchande** et que, par ailleurs, **l'action publique en faveur de la création, qui se développe au siècle suivant**, particulièrement après la création du ministère de la Culture, **favorise les poussées démographiques du nombre de créateurs**. Le cas du Salon, qui finit par entrer en crise à cause du nombre d'œuvres présentées, est un exemple des effets de cette démographie.

4) Ces trois facteurs exogènes sont réfractés au sein de l'écologie sociale complexe des activités créatives, écologie qui inclut les activités d'intermédiation. Le **facteur endogène le plus puissant** de basculement d'un intermédiaire dominant ou d'un système d'intermédiation à un autre nous semble être la **contradiction entre deux missions objectives des intermédiaires : distribuer l'art et individualiser la reconnaissance**, révéler les talents et les hiérarchiser, faire exister et diffuser l'art comme activité collective et organiser une concurrence symbolique ou économique, solidariser (comme le faisait la corporation) et singulariser (comme le faisait l'Académie), accorder des droits et répartir des privilèges (comme le montre l'exemple du Salon), partager les risques de l'activité artistique et reconnaître les différences de talents. La crise d'une convention ou d'une organisation de l'intermédiation — dans le domaine symbolique comme dans le domaine économique — commence lorsqu'une tension trop forte se fait entre ces deux missions, ce qui tend soit à diviser le monde social des intermédiaires (deux types de Salons, deux types de galeries, etc.), soit à rendre possible la création d'intermédiaires alternatifs pour occuper l'une des deux fonctions qui est alors mal remplie : la singularisation d'un côté (que les maisons de vente produisent sans difficultés aujourd'hui), le partage des risques ou la diffusion de la création de l'autre (dans les squats ou les collectifs d'artistes contemporains, par exemple).

7.3. Effets sur la création artistique

Dans le tableau ci-dessous, on indique en couleur les moments qui paraissent les plus importants pour saisir des ruptures.

Période	1450-1750	1750-1850	1850-1880	1880-1945	1945-1977	1977-2000	2000 -
Intermédiaires dominants	Académie Corporation	Salon Artistes libres	Salon Salons	Critique Marchand	Galerias Galerias	Musées Galerias	Marché Galerias
Autorité / Propriété	Autorité et propriété individuelle non reconnues	Autorité et propriété reconnues	Autorité et propriété reconnues.	Cession de propriété et droit de suite	Cession de propriété et droit de suite restreint	Cession de propriété et droit de suite restreint	Cession de propriété et droit de suite restreint
Légitimité de l'art vivant	Non	Faible	Croissante	Croissante	Oui	Oui	Oui
Rémunération de l'artiste	Régulière et stable	Instable	Instable	Salariat très occasionnel	Salariat moins occasionnel et financement de projets. Couverture sociale	Salariat occasionnel plus rare et financement de projets. Couverture sociale.	Salariat occasionnel et financement de projets. Couverture sociale
Liberté créatrice face aux intermédiaires	Faible	Croissante	Début de la reconnaissance de l'originalité	Forte avec critiques, avant-gardes et écoles	Individualisation croissante	Forte	Forte (déclinante ?)
Fonction d'intermédiation des artistes	Forte	Forte	Forte mais décroissante	Affaiblié mais forte dans les avant-gardes	Affaiblié	Renouveau des collectifs dans les fractions dominées du monde de l'art	Renouveau des collectifs dans les fractions dominées du monde de l'art

Il est à ce stade impossible de soutenir l'hypothèse d'une dégradation du sort des artistes et de l'autonomie de la création dans les dernières années à partir de la seule enquête historique. Dans la longue durée, les périodes charnières pour la perte d'autonomie des artistes sur les conditions de leur production sont la fin du XVIII^e siècle et la période 1880-1945. On a le sentiment toutefois d'une exposition plus grande des artistes eux-mêmes aux risques de la création par rapport à la période 1945-1977 qui semble avoir été un âge d'or relatif pour les créateurs, leur liberté et leur protection qui peuvent être pensées comme les deux dimensions de l'autonomie de l'artiste.