



## **Communication d'Aude de Kerros à l'Académie des Beaux Arts**

### **L'Art et la « Très Grande Crise »**

Monsieur le Secrétaire perpétuel, Mesdames et Messieurs les Académiciens,  
Mesdames, Messieurs,

La crise globale d'aujourd'hui est le dénouement d'un ensemble d'événements qui se sont déroulés depuis un demi-siècle.

Tous ici avons traversé ce temps, en totalité ou en partie. Nous avons connu 50 ans de métamorphoses comme il s'en est peu souvent produit dans l'histoire de l'art.

Nous avons eu du mal à comprendre la nature de ces événements en raison de leur rapidité, de leur nouveauté.

Un fait s'est produit qui a changé nos vies d'artistes : Paris, qui était la capitale des arts, a soudain perdu cette réputation. Paris attirait le monde entier pour participer à son « milieu de l'art » rassemblant depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle artistes et esprits libres aux opinions, religions, milieux sociaux ou états de fortune les plus divers. C'était un milieu relativement affranchi de ce que les théoriciens de l'art appellent aujourd'hui " »'englobant », comprenez par là l'économie, le marché, le pouvoir dominant. Cet espace de liberté et de diversité, de non-conformisme, exceptionnel dans la vie sociale, fécondait les créateurs, leur permettant de réaliser une oeuvre exprimant la personne dans toute son individualité. On pourrait voir là le ressort de la modernité.

Que s'est-il donc passé ?

Jusqu'aux années 1960, toute la vie intellectuelle et artistique avait lieu sous nos yeux, dans les cafés, les salons, les ateliers. Les journaux faisaient l'écho de la moindre dispute, publiaient les manifestes, les critiques d'art étaient curieux de

découvertes.

### **Après la guerre, ce milieu de l'art, libre et divers, apparut comme un danger et un enjeu politique**

Ce milieu, en Europe de l'Ouest, était fortement séduit par les idées communistes. En France comme en Italie, le Parti est très actif dans le monde des arts, offrant réseaux, lieux d'exposition, possibilités éditoriales. C'est une importante filière de reconnaissance en l'absence d'administrations culturelles.

L'Amérique, dès la fin des années 1940, avait compris qu'elle ne gagnerait la guerre froide que si elle devenait à son tour la référence artistique du monde. Pour cela elle devait fournir un circuit international de reconnaissance pour les artistes et intellectuels du monde entier, comme le faisait efficacement l'URSS depuis les années 1920.

La tâche paraissait au premier abord insurmontable : l'Europe en général, la France en particulier étaient tout à la fois le lieu de la transmission des savoirs millénaires et le lieu de l'innovation. Il fallait donc à la fois leur arracher la faculté de transmettre « le grand art » et de produire des « avant-gardes ». L'Amérique alors ne disposait ni de l'un ni de l'autre.

C'est ainsi que les Américains, par le truchement de leurs universités et de leurs fondations, ont mis en oeuvre des stratégies pour destituer Paris. Cela rendit l'opération à la fois invisible et indolore.

Ils s'employèrent à donner d'abord une image retouchée d'une Amérique intellectuelle, cultivée, tolérante et d'avant-garde, diffusée par Hollywood, par les tournées en Europe d'expositions et de concerts. On montrait des artistes abstraits, on traduisait les auteurs susceptibles de plaire aux intellectuels européens, alors même que ces produits d'exportation apparaissaient, dans l'Amérique maccarthyste, comme des oeuvres « communistes », ou même « dégénérées ».

En 1955 un problème surgit : tous les expressionnistes abstraits étant morts, l'Amérique se trouva en panne d'avant-garde pour l'exportation... Il n'était plus temps, d'ailleurs, de promener les artistes américains en Europe. **Il fallait désormais attirer les artistes et les avant-gardes à New York.**

Où trouver une avant-garde non communiste ? Ils repèrent quelques artistes anglais, inventeurs du pop ; ils aperçoivent un tout petit cercle d'artistes américains autour de Duchamp, Cage et Breton ; ils vont chercher un à un les artistes américains installés à Paris pour les inciter à rentrer à New York... où les galeries les attendent, leur dit-on.

On entendit pour la première fois la rumeur « Plus rien ne se passe à Paris »... Rumeur qui revient avec exactitude tous les deux ans, entretenue par de subtiles campagnes de presse dans l'international, une des dernières en date étant l'article de Donald Morrison dans le *Time Magazine* en novembre 2007.

S'il est impossible de créer un « milieu de l'art » ex nihilo, il est tout à fait possible de remplacer la consécration toujours lente et complexe par le « milieu de l'art », comme en France, par une consécration par le marché. Le galeriste Leo Castelli inventa la méthode à appliquer pour fabriquer une cote et une célébrité en deux ans : il fallait travailler en réseau avec des galeries amies, des fondations et des collectionneurs, et ce en Amérique et dans l'international. Reste à capter la légitimité française.

Vers 1958, tous les courants possibles et imaginables sont là à Paris, en concurrence et en effervescence... Mais on perçoit aussi dans l'air un sentiment d'usure, d'interrogation, une sorte de crise de la modernité en art. Que pouvait-on inventer de

vraiment nouveau ? Le discours politique sur l'art, très prégnant alors, apportait plus de confusion que de remède... Le critique Pierre Restany élaborera alors une théorie et rassembla des artistes pour l'illustrer. Il proclama de façon spectaculaire un manifeste à Milan sous la forme d'un happening néo-dadaïste, je cite :

*« La peinture de chevalet est morte... Elle est remplacée par la passionnante aventure du réel, perçu en soi... C'est la réalité sociologique qui est assignée à comparaître. »*

Un pénis érigé sur la place de la cathédrale explosa en bouquet pyrotechnique : le Nouveau Réalisme était né.

L'événement ne passa pas inaperçu à New York. La proposition de Restany ne comportait ni message politique, ni esthétique : c'est l'art qui changeait de définition. Que souhaiter de mieux ? Le problème des avant-gardes, à trouver à tout prix pour faire tourner la machine à consacrer, était résolu. Plus besoin d'art à remettre en cause pour avoir une nouvelle avant-garde, celle-ci devenait permanente. Paris était destitué.

En 1962, le galeriste Sydney Jaris organisa une rétrospective des Nouveaux Réalistes à New York qui fonctionna comme un piège. Pierre Restany apporta sa théorie, son aura d'avant-garde, ses artistes mais il ne connaissait pas les modes de fonctionnement en réseau. On glissa à son insu dans l'exposition quelques artistes du cru dont Warhol. Puis Restany fut tenu à l'écart. Ainsi se produisit, en douceur, le transfert de légitimité.

En 1964 Warhol eut son exposition en solo à la Stabile Gallery avec une accumulation de boîtes Brillo. Un philosophe, Arthur Danto, fut invité... La vue de ce spectacle le mit de mauvaise humeur. Alors qu'il ruminait sa « déception », il se mit à appliquer les raisonnements propres à la philosophie analytique dont il était un représentant et constata que ce qu'il avait vu était sans nul doute de l'art puisqu'il avait reçu un carton, assisté à un vernissage, consulté une liste de prix et aperçu d'autres visiteurs comme lui... Il conclut : « Est de l'art ce qui est considéré comme tel par la société. » Il écrivit un article qui fit référence.

New York venait de produire sa première théorie de l'art...

Le dernier obstacle pour destituer Paris venait d'être franchi.

En 1964, à la Biennale de Venise, le prix, toujours attribué à un peintre français, fut dévolu à un New-Yorkais, Rauschenberg, plus conceptuel que peintre.

La machine à consacrer était en marche. On assista à l'apparition soudaine sur la scène internationale d'artistes inconnus à Paris. Il fallait à peine deux ans aux réseaux pour qu'un artiste coopté acquière la renommée internationale. Le système se perfectionna au cours des années 1970 par la création de grandes foires internationales, en commençant par celle de Bâle.

Dix ans après, en 1974, des traités commerciaux sont négociés à Moscou entre l'URSS et l'Amérique. L'URSS manque de blé ! Pendant les négociations, des artistes dissidents exposent des installations et autres oeuvres non officielles dans un terrain vague. Des bulldozers écrasent la rébellion. Des journalistes avertis filment l'événement. Leurs images font le tour du monde et sèment la consternation. L'Amérique, pour sauver les artistes persécutés, intègre dans la négociation deux conditions : l'autorisation pour les artistes contestataires d'exposer dans le célèbre parc moscovite d'Ismailovo et la permission d'émigrer pour ceux qui le veulent, tout cela en échange de la clause de la nation la plus favorisée. L'URSS doit nourrir sa population et accepte la transaction.

**L'Amérique à gagné la guerre froide culturelle ce jour-là.**

C'est à ce moment que disparaît l'expression « art d'avant-garde », remplacée par l'expression « art contemporain ». Ainsi s'efface, dans l'international mais non en France, le lien entre l'art et le discours politique de gauche. L'art contemporain se veut celui du temps de la société nouvelle, sans passé ni futur. L'art d'un présent permanent.

Comme ce mécanisme de la consécration reste obscur aux acteurs du marché de l'art, tout est possible.

La grande période des spéculations des années 1980 peut commencer.

## **En France que se passe-t-il des années 1950 aux années 1980 ?**

Après la guerre Paris a connu une omniprésence du Parti communiste qui a pris le pouvoir dans le domaine culturel au moment de l'Épuration.

En 1958, le général De Gaulle crée le ministère de la Culture. Il associe, tout en les encadrant, les communistes dans cette entreprise, par le biais des Maisons de la culture. En mai 1968 les gauchistes remettent en cause le pouvoir des communistes en cherchant à l'infléchir. Au cœur de la crise, Georges Pompidou écoute le conseil de certains de ses amis financiers américains : « *Travaillez en réseau avec nous, écartez les communistes, nourrissez les gauchistes et la fronde des intellectuels ne se reproduira plus.* » Suivant leur conseil, Georges Pompidou décide de construire Beaubourg et organise l'exposition 72-72.

Les années 1970 sont marquées en France par une sorte de guerre intestine au milieu de l'art entre artistes et intellectuels, qui va miner cette société jadis libre et ouverte. Nous assistons à un phénomène sectaire dominé par les affrontements idéologiques et politiques.

L'ouverture de Beaubourg en 1977 va ajouter une division supplémentaire : il y aura les artistes qui ont fait leur voyage à New York ayant droit à la visibilité, et les autres, qui ne comprennent toujours pas les règles du jeu.

En 1981, Jack Lang, en charge du ministère de la Culture, ne se limitera pas à administrer la culture pour la rendre plus démocratique et à la portée de tous. Il veut diriger la création, venir au secours de l'avant-garde, protéger le public du provincialisme, assister les artistes dès leur entrée à l'École des beaux-arts, décider du contenu de leur formation, peser sur leur consécration dans l'international... Tous les aspects de la création artistique sont pris en main.

C'est ainsi qu'en l'espace de quelques mois, en 1982, il va lancer 72 mesures pour, selon ses termes, « sauver les arts plastiques » ; il va créer pour parvenir à ce résultat CNAC, FNACS, FRACS, DRACS, institutions pour lesquelles il va falloir recruter un personnel spécialement adapté : des « créateurs de la création », futurs inspecteurs de la création en quelque sorte. Historiens d'art ou fonctionnaires déjà existants au ministère ne font pas, selon lui, l'affaire : il faut des gens du milieu de l'art contemporain, que l'on cooptera massivement. On se souvient encore du jour mémorable où furent recrutés les 23 directeurs de FRACS en une après-midi.

Le budget du ministère ayant fortement augmenté, ces derniers disposèrent de moyens financiers et donc du pouvoir de décréter ce qui est de l'art et ce qui ne l'est pas, de consacrer qui bon leur semble, sans avoir à fournir aucune justification ni critère et sans les contrôles d'usage dans la fonction publique.

Cette prise de pouvoir va immédiatement entraîner d'importantes conséquences :

**1)** elle provoque **la destruction de la place de Paris** par les fonctionnaires de la

création. En effet, dès le début le choix artistique du ministère fut le conceptualisme pur et dur, dit « art contemporain », référencé à New York. Très rapidement s'instaura un commerce singulier entre les agents du ministère et les réseaux new-yorkais. Nos fonctionnaires viennent acquérir les oeuvres des artistes les plus en vogue. Ils ont ainsi acheté, trente ans durant, à des galeries new-yorkaises, des artistes « vivant et travaillant à New York », en y consacrant 60% du budget dévolu aux achats aux artistes vivants.

En faisant cela d'une façon systématique, nos administrateurs de la création ont anéanti la place de Paris et légitimé la place de New York car, même dans les années 1980, ceux-ci avaient besoin de la légitimité et de la consécration européenne. D'ailleurs, pour finir de détruire le « milieu de l'art » qui fondait la légitimité parisienne, les galeries new-yorkaises ne tardèrent pas à exiger des artistes du monde entier d'avoir le label « vit et travaille à New York » pour prétendre à entrer dans les réseaux et avoir une reconnaissance internationale. C'est ainsi que les artistes du monde entier n'allèrent plus à Paris pour s'installer, mais à New York.

**2) Les fonctionnaires de la création assument une deuxième responsabilité aux conséquences visibles et peut être irrémédiables : c'est l'anéantissement, pour des raisons idéologiques, de la transmission des savoirs dans les écoles d'art dont ils ont le contrôle. C'est la démarche la plus radicale et durable que l'on connaisse, ruinant le privilège séculaire qui attirait à Paris des artistes du monde entier autant pour ses savoir-faire que pour ses avant-gardes.**

**3) La prise en charge par l'Etat de la création a eu aussi pour conséquence, selon une étude menée par la sociologue Nathalie Heinich, de multiplier le nombre des artistes de façon exponentielle.** En créant une filière de consécration d'Etat et une source d'aides matérielles, a été entretenue l'idée que c'était un métier comme un autre. Le choix du conceptualisme comme art officiel donnait une chance à tous, sans l'obstacle d'avoir à prouver une compétence.

**4) Autre conséquence encore, la destruction de ce milieu de l'art qui était le privilège de Paris.** Il avait été très dégradé par les querelles sectaire des années 1970 mais alors les artistes se parlaient encore, ils étaient voisins géographiquement, allant d'assemblées générales en manifs et en vernissages... A partir des années 1980, l'augmentation des loyers à Paris sépare géographiquement les artistes, mais plus encore va les isoler la concurrence dans la cooptation par un seul réseau, celui de l'Etat. Sans parler de ceux qui se retirent, diabolisés par leur pratique désormais dissidente de la peinture, sculpture, gravure.

La prise en main de la création par l'Etat en France fut immédiatement sensible et remarquée. Il y eut des mouvements de protestation divers mais très vite fut mis en place, pour décourager toute résistance, un procédé, piloté par le ministère de la Culture, de lynchage médiatique en meute s'abattant sur les rebelles : ils subissaient une mise à mort immédiate grâce à l'invariable étiquette infamante de réactionnaire, poujadiste, nostalgique et même extrême droite, etc. Un climat de crainte s'installa, le débat sur l'art devint souterrain.

Le milieu de l'art en France a eu du mal à comprendre que la référence n'était plus à Paris. Le trafic New York/Paris n'était pas visible et Jack Lang avait un double langage qui cachait cette réalité aux yeux de tous : Il affirmait que « l'art contemporain » était un art révolutionnaire de gauche ; ne pas y adhérer était réactionnaire et secrètement nazi. Ainsi, il obéissait aux consignes de New York : « Ici on peut tout consacrer sauf les communistes ». Ce qu'il fit.

Mais les années 1980 sont par ailleurs un moment d'immense prospérité sur tous les marchés de l'art, et tous les artistes, conceptuels ou non, vivant et travaillant à New York ou non, officiels ou non, en bénéficient. Très occupés à l'atelier les artistes remettent les questionnements à plus tard. Jean Clair a pourtant déjà écrit son livre *Considérations sur l'Etat des Beaux-Arts* en 1983.

En 1990, deux événements bouleversent la situation : La chute du Mur de Berlin et la crise financière puis économique. Elle surgit au Japon, qui occupait alors 60% du marché de l'art. Ses suites dans le monde entraînent le premier krach de l'art contemporain et des autres marchés de l'art.

En France, cela creusa encore le gouffre entre les artistes entretenus par l'Etat et tous les autres, bons ou mauvais. En effet, d'année en année l'Etat a pris progressivement toute la place, a aspiré vers lui tous les espaces médiatiques, d'exposition, l'argent des mécènes, les commandes d'art nationales, régionales et même municipales. Les circuits indépendants de consécration disparaissant, le marché intérieur de l'art s'appauvrit aussi. Qui pouvait encore croire à l'oeuvre d'un peintre, d'un sculpteur, d'un graveur dont la pratique était vilipendée dans les réseaux médiatiques, proches du ministère et subventionnés par lui, et jugé obsolète par les fonctionnaires ? Comment les galeries pouvaient-elles soutenir la concurrence de l'Etat ?

En 1993, le système officiel se durcit encore. En prévision des élections devant ramener la droite au pouvoir, Jack Lang organise la survie de son système et prend 22 mesures pour le sécuriser. Pour protéger les agents qu'il avait cooptés, il crée deux corps de fonctionnaires spécialement affectés à la gestion de la création : « les conseillers et les inspecteurs de la création ». Un concours est organisé et une disposition transitoire décide d'intégrer dans la fonction publique tous les agents en place. Ce fut un corps « d'experts » ayant des compétences « scientifiques » et bénéficiant pour cela du privilège unique dans la fonction publique visant à les protéger de leurs supérieurs : « le principe de liberté dans leur choix d'art », sorte de droit à l'arbitraire dans l'usage de l'argent du contribuable. Tout ceci créa en France un « Etat profond » capable de survivre à tous les changements de majorité. Il est désormais plus difficile de diriger le ministère de la Culture que de piloter un iceberg. Tout devient immuable et rigide.

Peu avant, en 1991, s'était effondré en Russie, du jour au lendemain, un corps similaire, créé par Staline en 1944, des « Ingénieurs des âmes en chefs », chargés de contrôler la littérature. En France se consolidait ainsi le dernier art officiel d'Etat du XXe siècle.

Nous n'avons pas compris en France, pendant ces années 1990, que l'Amérique, référence de notre art officiel, connaissait de graves difficultés. Le marché qui justifie New York comme capitale de l'art s'est écroulé du jour au lendemain parce que les collectionneurs avaient pratiqué l'emprunt auprès des banques pour acheter les oeuvres à crédit, anticipant sur la hausse de leur cote ; le krach les a obligés à s'en débarrasser pour rembourser les banques.

Lorsque les cotes de l'AC [art contemporain] s'effondrent, la critique surgit. Alors éclatèrent en Amérique les « guerres culturelles », un écho fin de siècle du maccarthysme, en plus moral et moins politique, débat très différent du débat souterrain que nous connaissions au même moment en France parce que fondé sur des questions morales plutôt que philosophiques et esthétiques. Les contestataires étaient le grand public – associations familiales, églises, ligues de vertu – et non pas exclusivement le milieu intellectuel et artistique, comme c'était le cas en France. Les méthodes étaient violentes, manifestations, destruction des oeuvres, placards

publicitaires dans les grands quotidiens et non pas, comme ici, l'écriture d'articles philosophiques dans quelques revues savantes. Je pense à l'article qui a été si déterminant de Jean Philippe Domecq dans *Esprit* en 1992.

Le feu aux poudres a été l'attribution d'une subvention par la NDA, institution culturelle rattachée à l'Etat fédéral, à un groupe d'artistes se réclamant de la communauté gay pour une exposition d'oeuvres choquantes, blasphématoires et pornographiques. Vous connaissez l'une d'entre elles : c'est le fameux *Piss Christ* d'Andreas Serrano. Ceci déclencha des manifestations partout en Amérique, pendant dix ans. La question fut débattue au Congrès : l'Etat peut-il utiliser l'argent du contribuable pour financer des oeuvres ne respectant pas les croyances et la morale pratiquées par les citoyens américains ?

Il y eut un interminable procès qui se termina en 1998 par un jugement en dernière instance du tribunal. Celui-ci déclara, sans plus, que « les institutions publiques avaient le droit de ne pas accepter des oeuvres attaquant les croyances religieuses ». Jamais le journal *Le Monde* et la presse française ne rendirent compte de ces « guerres culturelles » et ce n'est pas un hasard. Peur de la contamination, sans doute...

En Amérique, ces guerres culturelles furent ressenties comme un signe alarmant de l'éclatement possible du consensus si essentiel dans un pays aux communautés si diverses. Elles furent prises politiquement très au sérieux.

La politique américaine avait été d'abord de récolter les fruits de l'éclatement des empires coloniaux en instituant un empire multiculturel en Amérique même. A partir de 1965 l'apartheid disparut et une loi donnant un quota égal à tous les pays du monde pour émigrer faisait à terme de l'Amérique la maquette du monde : devenir en réduction l'image du monde entier, lui donnant la légitimité de régner sur lui. L'engagement culturel le plus important de l'Amérique pendant un demi-siècle ne fut pas de développer une culture et un art élitistes mais de mettre en valeur et sur le même plan toutes les pratiques et arts populaires des communautés. **Le ciment de l'Amérique ne pouvait être que la religion multiculturelle pour éviter l'éclatement.**

Par ailleurs le message lancé dans le monde entier était : Venez en Amérique ! Formez-vous ! Créez ! Soyez consacrés, rentrez chez vous auréolés de gloire. La création du monde doit se faire en Amérique et la production se fait ailleurs.

Mais il fallait une théorie à tout cela. Elle fut suscitée – ce n'est pas la première fois – par les fondations, les universités et relayée par les médias. La vedette de la nouvelle théorie qui va englober l'art, l'art contemporain, l'économie et la paix des nations, se fonde sur l'apparition d'un nouveau concept : celui de « creativity ». Toute société porteuse de « creativity » est source de prospérité économique. La « creativity » ce n'est pas du tout l'acte de créer, c'est une « attitude » propice à résoudre problèmes sociaux et économiques. Richard Florida, son « inventeur », deviendra en peu de temps, à la fin des années 1990, la vedette et le porte-flambeau de cette nouvelle utopie fabriquée pour le monde. Il est nommé en 2009 ambassadeur de l'Union européenne, dans le domaine culturel, pour défendre ce point de vue tout le long de l'année dédiée par l'Europe au thème « Creativity and Innovation ».

La « creativity » obéit aux trois T : Tolérance, Talent and Technology.

Selon cette théorie, la présence de « creativity » dans la société se mesure « scientifiquement », en enregistrant des taux importants de minorités étrangères, d'homosexuels, d'une bourgeoisie bohème et d'une haute technologie au sein de la société. La « creativity » est aussi mesurable chez les personnes : c'est une capacité à s'adapter et à changer tout le long de sa vie. C'est un « produit dérivé » de la culture

et de l'art qui interdit l'idée d'élite, de perfection, de raffinement, de grand art, de transmission des techniques et des valeurs, et qui encourage essentiellement des attitudes de remise en cause permanente de tout, de valorisation de l'éphémère et du superficiel.

Nous avons connu une première rupture sémantique au début des années 1960 qui a entravé notre pensée en inversant subrepticement la définition du mot art en y ajoutant le terme « contemporain ». Nous connaissons, avec le mot « creativity », une deuxième manipulation sémantique. C'est un terme confusionnel, comme le fut le mot « art contemporain » que Christine Sourgins a contracté en AC pour rendre évidente son idéologie. Voici la soupe conceptuelle que nous sert le mot « creativity » : C'est un mélange sous le même mot d'activités et de notions bien différentes : art et culture, créativité et création. art, invention, innovation, recherche scientifique, capacité entrepreneuriale, communication. Tout le monde est créatif ou peut le devenir en apprenant.

Tout est « creativity » et prend le statut d'art : inventions technologiques, mode, design, architecture, etc. Ces frontières sont abolies pour le plus grand profit de la production et consommation convulsive de produits éphémères. Tout retour à une démarche d'excellence équivaldrait à vouloir arrêter la grande roue de la production et de l'économie et provoquer la discrimination sociale.

Le Mur de Berlin est tombé depuis dix ans, le millénaire s'achève. L'Amérique a créé une nouvelle utopie pour faire rêver les peuples de la terre. **On passe de l'ère des concepts à l'ère des marques.** L'art doit changer encore de définition pour s'adapter : désormais tout est art, même l'art. Jadis exclu il est aujourd'hui admis mais au niveau de n'importe quoi.

Le premier à le concevoir pratiquement fut le directeur de Guggenheim, Thomas Krens, qui transforma l'espace muséal de sa fondation en espace rentable, au détriment des collections en partie vendues pour réaliser le projet. Il n'exposa plus des objets réservés à des esprits cultivés et préféra des objets aussi accessibles que des motos ou des collections de grands couturiers, tel Armani, attribuant aux objets de consommation le rang d'oeuvre d'art.

Il convenait de remettre alors sur pied le marché de l'art sur des bases plus sûres. Le souvenir de l'échec cuisant du krach explique l'obsession des collectionneurs de se garantir solidement lorsque le marché de l'art reprend, sept ans plus tard, en 1997. Les collectionneurs s'inspireront alors des nouvelles méthodes très sécurisées et en vogue des produits financiers dérivés qu'ils vont adapter au marché de l'art.

La méthode de fabrication des cotes évolua alors, passant du système de l'entente inventée par Castelli au système du trust pratiqué par Pinaud. Désormais dans chaque réseau on retrouve toute la chaîne nécessaire à la consécration : galeries, institutions muséales, fondations, médias, collectionneurs. Souvent, le principal collectionneur est tout cela à la fois. Les transferts d'argent passent alors de la poche gauche à la poche droite du veston. Ces pratiques, sur un marché normal, sont qualifiées de « délits d'initiés », de « trusts » et sont sévèrement réprimés par la loi. Il n'en est rien sur le marché de l'art contemporain puisque c'est le principe même de fabrication de sa valeur.

Par ailleurs, la valeur du nouvel art contemporain s'établissant désormais grâce aux réseaux des collectionneurs financiers, l'art coopté par ces réseaux se vida chaque jour un peu plus de son contenu, jadis critique, pour offrir un produit lisse, vecteur idéal de la com' dans l'international. Le moyen aussi, pour les nouvelles fortunes désormais planétaires, de se faire connaître, et d'entrer dans les réseaux des



financiers, sans l'obstacle des idées, des religions, des origines sociales ou nationales. L'art passa au cours de la décennie de l'instrumentalisation du politique à la servitude de la com'. Le Mur de Berlin était bien tombé.

Cette dernière définition de l'art, n'excluant rien, permit de légitimer à jamais l'art conceptuel et de le mettre au même rang que l'art ancien et moderne.

Ce glissement eut lieu grâce à l'entente passée entre Christie's et Sotheby's en 1999 en prévision du changement de millénaire, pour imposer un nouveau classement de leurs départements. Classement chronologique comprenant trois départements : art ancien, moderne et contemporain, ce dernier commençant en 1960, avec la rupture conceptuelle ; l'art moderne basculait d'un coup dans l'histoire et prenait ainsi de la valeur.

Cette stratégie fut complétée par leur décision d'investir le marché de l'art contemporain malgré le fait que les salles des ventes n'interviennent en principe que sur le second marché. Leur projet était désormais de pratiquer la gestion internationale et directe des artistes vivants : tâche aisée grâce à leur présence partout dans l'international et leurs moyens financiers élevés, **ils ont désormais le pouvoir de lancer de façon spectaculaire et fulgurante la cote d'un artiste**, copté par les réseaux, et de la rendre visible mondialement.

Tout est en place en 2000 pour une nouvelle flambée du marché de l'art contemporain. Deux incidents le retardèrent : la chute des Twin Towers et l'éclatement financier de la bulle Internet.

Il fallut attendre 2005 pour que les cotes de l'art contemporain retrouvent les niveaux de 1989.

En 2006, l'art contemporain passe devant les impressionnistes et les modernes.

En 2007, l'art contemporain passe devant l'art ancien.

En 2008, on assiste à l'apothéose avec la vente de Damian Hirst.

La chute vint un mois après.

### **Ainsi commence la Très Grande Crise...**

#### **Nous arrivons au dénouement...**

Le XIXe s'achève en 1914 par la Première Guerre mondiale. Le XXe siècle s'achève en septembre 2008 par une crise qui touche toute la planète.

En 1960 avait commencé un système inconnu jusque-là dans le domaine des arts : une avant-garde parmi d'autres avait été choisie pour servir une stratégie politique aux enjeux majeurs. Pour la première fois ce fut possible, sans que cela soit perçu comme une violence.

Grâce à la vertu des mass médias de créer par le spectacle une « réalité » et, par le seul fait de la montrer, d'effacer tous les autres aspects du réel, et grâce, surtout, à la création financière de la valeur appuyée sur des réseaux, l'Art contemporain, l'AC, s'imposa comme art officiel mondial.

Les théoriciens de « l'englobant » affirment que l'AC est le seul art de notre temps parce qu'unique reflet de la réalité sociale et économique. Toute autre expression artistique est ravalée au rang méprisable de « pastiche » ; le refuser fait de vous un « réactionnaire ». Ce faisant, les théoriciens occultent la ruse du vainqueur et avalisent la loi du plus fort. Posons-nous la question, l'art légitime est-il celui du vainqueur ?

Ici, en l'occurrence : l'Art imposé par un marché financier ?

En 2008 nous assistons à l'effondrement des produits dérivés entraînant l'effondrement du marché de l'AC qui apparaît clairement comme un « financial art ». La lumière dans tous les esprits se fait, car l'usage de l'argent est universel. Lorsque l'on comprend que le mécanisme financier caché derrière les oeuvres les plus nulles ressemble en tous points à ceux des produits dérivés, on a enfin percé le mystère de la fabrication de la valeur de l'AC. On comprend aussi la différence de nature entre « art » et « art contemporain ».

Ce qui était si impossible à voir en raison de la manipulation sémantique du mot « art » s'aperçoit enfin grâce à la crise. Les valeurs qui se fabriquent en réseau s'effondrent avec les réseaux. Et « l'aura » qui entourait les objets les plus chers du monde s'éteint avec la disparition de la cote.

Tout un chacun, quelle que soit sa nationalité ou sa fortune, fait aujourd'hui l'expérience existentielle de ce que **la finance ne dit pas la valeur**. L'arbitraire et l'absurde sont mortels ; chacun pour survivre doit garder l'autonomie de son jugement et trouver d'autres critères d'évaluation.

Le deuxième pilier, entendons par là la technologie des mass médias, qui avait permis en 1960 de créer un art contemporain international d'un coup de baguette magique s'effondre aussi. **Ils ont engendré un méchant petit canard incontrôlable : Internet.**

Nous n'avions rien su pendant les années 1950 des folies du maccarthysme ni en 1990 des guerres culturelles en Amérique ; nous n'avions rien su du marasme culturel américain dans ces mêmes années ; aujourd'hui de telles occultations de la réalité sont impossibles. Je donnerai un exemple qui concerne la semaine dernière :

M. Pinault organise chez Christie's, dont il est propriétaire, une vente des artistes « les plus chers du monde », présents dans ses collections. Après la vente Saint-Laurent, il convoque le monde entier et choisit Paris. Une vente de ce genre serait vue à Londres ou à New York comme une provocation, même par les médias.

Il adopte la formule « vente de charité » pour que tout le monde comprenne que ce ne sont pas les collectionneurs qui se débarrassent de leurs collections mais les artistes, en grands humanitaires, qui en font le don pour la recherche sur le cancer.

Il convie tous les collectionneurs à donner le spectacle d'un art contemporain bien portant. La vente a eu lieu le 17 mars dernier. Les mauvais résultats, publiés par Christie's, ne font l'objet d'aucune information ou analyse dans les grands médias. Internet, par les blogs, se charge du commentaire : les masses médias sont encore maîtresses du spectacle mais plus autant de son interprétation.

Nous savons maintenant que le marché de l'Art contemporain est très mal en point, alors que le marché de l'art ancien et moderne, quand les oeuvres sont bonnes, se porte de mieux en mieux, si l'on en croit la vente Berger.

### **Que se passe-t-il en France en 2009 ?**

Au premier abord tout semble plus tranquille qu'ailleurs. Le marché de l'art contemporain ne s'effondre pas en France, les artistes français n'ayant pas été cooptés par les réseaux financiers. Même M. Pinault n'achetait pas d'artistes « vivant et travaillant à Paris ». La crise pour les artistes français sévit depuis très longtemps,

sauf pour ceux que le ministère a abrités et souvent fonctionnarisés grâce à des emplois de professeur ou d'agent culturel.

En revanche, il y a une incidence indirecte de la crise sur nos fonctionnaires qui dirigent la création : en effet, leurs choix calés sur les tendances de New York sont remis en cause ; ils sont désorientés par l'effondrement de ce qui fut leur unique référence.

Par ailleurs, l'omniprésence de l'art officiel est devenue trop visible et pesante ces derniers mois et mal supportée par le public.

Alors que les Etats-Unis, l'Angleterre, l'Allemagne, la Chine, le Japon défendent ouvertement leurs artistes, à Paris tous les hauts lieux de la consécration – le Louvre, Versailles, le Grand Palais – portent en apothéose « les oeuvres les plus chères du monde » : les hochets en or des « global collectors », selon l'appellation de Judith Benhamou.

Pour donner le change aux protestations des artistes français ainsi méprisés, nos fonctionnaires de l'art améliorent convulsivement leur splendide utopie. Citons :

- les 15 mesures pour l'art contemporain déclarées par le ministre lors de la FIAC en octobre 2008 ;
- le projet d'ouverture du Palais de Tokyo n° 2 pour « gérer » les artistes en milieu de carrière ;
- leur obstination sans faille à ne retenir que la tendance conceptuelle et à nier toute peinture, sculpture, gravure. Ainsi en sera-t-il à la « Force de l'Art » qui va s'ouvrir au Grand Palais, exposition conçue comme une vitrine de l'art en France. Mais...

### **Le développement de l'art officiel crée de la dissidence.**

Le sociologue de l'art Raimundo Strassoldo, ayant fait des études comparatives de la critique cultivée de l'art contemporain dans le monde, note qu'en raison d'un art officiel dur la France a produit un corpus exceptionnel et unique d'analyses et critiques, réunissant sociologues, historiens de l'art, artistes, économistes, philosophes, écrivains de tous horizons idéologiques.

Si les grands médias relaient le moins possible le débat sur l'art depuis trente ans, ils subissent aujourd'hui la pression très forte d'Internet et des blogs. Combien de temps pourront-ils ignorer la dissidence sans être pris en flagrant délit d'occultation ?

Le débat sur l'art est en France à la fois intense et souterrain... si l'on met à part sa courte apparition dans les grands médias entre novembre 1996 et mai 1997. Depuis trente ans, seuls trois noms ont été admis sur la scène médiatique : Clair, Fumaroli et Domecq, ce qui fit peser très lourd sur eux la tâche et donna l'impression qu'ils étaient isolés.

Il n'en est rien, la dissidence en France est un courant majeur :

- Pierre Souchaud, directeur d'*Artension*, a rendu compte, dans des conditions très difficiles, de toutes les facettes de ce débat dans le magazine pendant trente ans ;
- De façon savante, la revue *Ecritique*, animée par François Dériver, Francis Parent, Michel Dupré, a fait à la fois un travail d'analyse et d'histoire sur l'époque, et ce avec une totale et héroïque indépendance ;
- La revue *Le Débat*, de Gallimard, dirigée par Marcel Gauchet, ose depuis de nombreuses années exposer tous les points de vue du débat ;
- Ce fut aussi le cas de *Krisis*, dirigé par un anticonformiste majeur, Alain de Benoist.

Vers 2002, les artistes relevant des arts visuels découvrent Photoshop, la révolution de l'image sur Internet. Ils adoptent ce mode de communication et accèdent ainsi à l'information et au débat sur l'art :

- Le premier blog ayant de très nombreuses visites et des échanges de haut niveau date de 2002. Il a été créé par le peintre Marie Sallantin et quelques autres peintres. C'est « Face à l'Art » ; le problème de l'exclusion totalitaire de la peinture y est clairement posé et exposé ;
  - Un autre blog les rejoint, « La Peau de l'ours », animé par une association d'artistes liés à des amateurs ; Philippe Rillon commente et décrypte, avec beaucoup de réactivité, les événements qui intéressent l'art ;
  - Rémy Aron, président de la Maison des artistes, crée un blog en 2007 qui informe et relie 40.000 artistes ;
  - Le blog « Débat Art contemporain », créé par Michel de Caso, se consacre à un travail d'information de haut niveau sur les péripéties du débat. Il effectue aussi un travail d'archives dans « Dissidents Art contemporain » où il expose l'exceptionnelle bibliographie de Laurent Danchin, rassemblant tous les écrits de la critique cultivée de l'AC et de l'art depuis trente ans. Cette bibliographie est régulièrement mise à jour et utilisée par des universitaires du monde entier. La réalité non médiatique apparaît avec toutes ses références ;
  - Le « blog du dessin du 21<sup>e</sup> siècle », mené par Serghey Litvin Manoliou, poursuit à la fois l'analyse du fonctionnement des marchés de l'AC et la recherche de solutions alternatives ; il y expose aussi le monde caché du dessin. Animé par le désir de reconstruire sur les ruines du marché, il fonde la Foire internationale du dessin dont on verra la première manifestation à la fin de la semaine, rue de Turenne ;
  - Dans « Chroniques culturelles », Carla van der Rhoe, docteur en histoire de l'art, défend du haut de ses talons aiguille, de ses trente ans et de sa blondeur candide, la nécessité de réintroduire les méthodes de l'histoire de l'art dans l'évaluation de la création d'aujourd'hui. Elle défend une nouvelle critique d'art et se risque aussi à une critique, pleine d'esprit, du système. Tous les ténors de l'art officiel la craignent désormais... Leurs déclarations péremptoires sur ce qui est ou n'est pas de l'art sont passés au crible de son humour infailible ;
  - Le blog de Christine Sourgins, auteur de *Mirages de l'art contemporain*, fournit un corpus de textes d'analyse critique et savante de l'Art contemporain qui initie le regardeur à sa logique et à ses jeux. Elle s'attache à des cas concrets, des cas d'école, pourrait-on dire.
  - Citons encore « Sophie Taam », de Sophie Taam, MDA 2008 de Lydia Van den Bussch.
- La liste s'allonge tout les jours, les contacts avec l'étranger sont de plus en plus nombreux, le phénomène français fait tache d'huile.

Ainsi l'épisode sectaire est en voie de prendre fin. Le milieu de l'art se recentre sur les artistes et amateurs, se reconstitue et se rencontre à nouveau. Le débat reprend au point où il a été interrompu : Qu'est-ce que l'art ? Comment avons nous été aliénés ? Existe-t-il des critères d'évaluation des œuvres ? Comment sortir de l'impasse ?

### **Un nouveau paysage de l'art apparaît.**

Une image inappropriée a fait obstacle pour décrire la « modernité » en art : celui de la succession des avant-gardes. En réalité, les avant-gardes ne se sont jamais succédé, elles ont toujours été simultanées. L'image qui rendrait mieux compte de la réalité serait celle d'un fleuve se ramifiant en un delta : en effet, à partir du XIX<sup>e</sup>

siècle, le grand fleuve de l'art se divise. A partir de ce moment l'art connaît de multiples courants qui sont là, tous à la fois, tout le long de la fin du XIXe à aujourd'hui. L'épisode « Art contemporain », d'essence conceptuelle, imposé financièrement et médiatiquement, cache mais ne supprime pas cette modernité protéiforme. L'effondrement du marché de l'AC vampirisant à la fois la visibilité médiatique et les moyens financiers fait réapparaître ses multiples courants. Son inventaire et son évaluation sont désormais à l'ordre du jour, ce qui demandera du temps mais aussi le savoir et l'oeil exercé aux longues perspectives des historiens et critiques d'art, écartés par les théoriciens de l'AC. La reconstitution d'un marché de l'art, avec des amateurs n'ayant pas pour finalité principale la transaction financière, suivra.

Il n'y a plus de capitale de l'art, la place est à prendre.

Paris pourrait y prétendre... mais tant qu'en France l'Etat et son réseau restent le seul circuit de légitimation et de consécration cela ne sera pas possible. Les raisons sont diverses, la première étant que la réalité artistique montrée par le ministère, attaché exclusivement au conceptualisme, ne correspond pas à la réalité de la création d'aujourd'hui.

Du temps où le système soviétique existait encore, à la question « Qu'est-ce qu'un 'dissident' ? » les Russes répondaient par la formule : « Celui qui dit la vérité », c'est-à-dire celui qui voit le réel et n'adhère pas à l'utopie d'Etat. D'ailleurs, la dissidence française évoquée tout à l'heure ressemble à cela... elle n'énonce pas une nouvelle utopie, ne prône pas un discours politique, philosophique ou esthétique, mais évoque les réalités concrètes et existentielles de la création.

L'Etat est si omniprésent qu'aucune concurrence privée ne peut lui faire face. Il lui arrive même fréquemment de faire échouer les initiatives qu'il ne contrôle pas : toute entreprise privée qui ne va pas dans le sens de ses choix esthétiques est en mauvaise posture.

Quel rayonnement ? Quelle aventure artistique ? Quelles découvertes sont-elles possibles dans ces conditions ?

Le changement est à l'ordre du jour mais ses modalités semblent difficiles à concevoir pour les gouvernants... Que peut faire le Haut Comité piloté par l'Elysée et confié à M. Karmitz ? Il est trop tôt pour le dire mais il a un avantage majeur : Il vaut mieux avoir deux arts officiels plutôt qu'un...

Alors :

- Laissons finir de s'effondrer le mur du concept qui nous a privés du sensible et du réel ;
- Sortons du marécage sémantique ; redevenons maîtres du vocabulaire et, par là même, de notre faculté de penser et de juger ;
- Distinguons art et culture, art et art contemporain, créativité et création, multiculturalisme et universalité ;
- Trouvons des critères différents pour juger des démarches différentes : afin de rendre à chaque chose sa légitimité et sa fonction ; en art, évaluons l'accomplissement de la forme qui offre le sens en cadeau. Pour l'AC, estimons l'authenticité de la critique et du questionnement qu'il s'est donné comme finalité car ce que l'on nomme aujourd'hui « Art contemporain » a toujours existé mais sans la prétention totalitaire d'être la seule expression possible. L'art a toujours eu des contrepouvoirs remettant en cause son immense prestige, démarche salutaire nous rappelant que nul ne possède la recette, ni la propriété du bien, du vrai et du beau. Ainsi le comportement transgresseur des philosophes cyniques, le temps récurrent du carnaval dévolu au monde à l'envers, les adeptes des « arts incohérents », de Dada et de Marcel Duchamp ont toujours été contemporains de l'art ;

- Refusons aussi la fatalité de « l’englobant sociologique » et poursuivons la part intemporelle de l’art ;
- Retrouvons dans notre travail le sens du transcendant et échappons à ce sacré terrifiant et totémique qui l’a remplacé.

Jean Clair dit de la modernité : « C’est l’adaptation au temps... ». Une démarche naturelle, en somme, qui n’a pas besoin de théorie mais de pratique.

C’est peut-être en retrouvant les chemins de la modernité naturelle que nous rendrons à Paris son rayonnement et sa place.

Correspondance [polemia.com](http://polemia.com)