

L'Art peut-il vivre sans le marché de l'Art ?

Colloque coorganisé par l'Académie des beaux-arts et le Conseil des Ventes

Mercredi 17 avril 2019

Auditorium André et Liliane Bettencourt de l'Institut de France

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS



DROUOT
DIGITAL
live

Le Quotidien de l'Art

INTRODUCTION

Si l'opposition entre l'art, supposé libre et gratuit et son marché, supposé contraignant et intéressé, paraît dépassée, certains phénomènes récemment apparus et étudiés, tels que la redistribution des places d'échange ou de légitimation et le développement des réseaux d'information, tendent à la raviver. Par l'analyse de ces évolutions et de leurs effets sur le fonctionnement du monde de l'art, ce colloque tendait à confronter l'œuvre d'art au marché de l'art puis au monde.

Par les regards croisés de ses intervenants, artistes, collectionneurs, conservateurs, experts, galeristes, marchands, commissaires-priseurs et universitaires, ce colloque a apporté une contribution à la réflexion engagée sur les nouvelles relations de l'art et de son marché.

COMITÉ DE VALIDATION

M. Antoine DE GALBERT

M. Fabrice HYBER

M. Christophe LERIBAUT

Mme Nathalie OBADIA

M. Thomas SCHLESSER

M. Rémi LE FUR

SYNTHÈSE DU COLLOQUE

M. Laurent Petitgirard, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts.
Mme Catherine Chadelat, présidente du Conseil des ventes.

M. Laurent Petitgirard, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts accueille l'ensemble des intervenants et participants au colloque, le premier organisé au sein de l'auditorium André et Liliane Bettencourt, œuvre de l'architecte Barani, lui-même membre de l'Académie des beaux-arts. Il salue tout particulièrement les membres du Conseil des ventes, co-organisateur du colloque, Mme Catherine Chadelat, sa présidente ainsi que les membres de l'Académie présents.

Introduisant ce colloque consacré aux arts plastiques, M. Laurent Petitgirard souhaite, en sa qualité de compositeur, faire un parallèle entre arts plastiques et musique. Il évoque le destin de deux grands, Olivier Messiaen et Francis Bacon, disparus le même jour, le décès du compositeur ayant été annoncé par une pastille quand celui de Francis Bacon faisait l'objet d'une pleine page de Libération. Les deux disciplines peuvent se rapprocher sur certains aspects : quand les arts plastiques ont leur musée, la musique a ses festivals ; quand la musique a ses éditeurs, les arts plastiques ont leurs galeristes. Mais la dimension financière les sépare.

Il relève que l'ensemble des droits d'auteurs cumulés du plus extraordinaire compositeur au monde qu'était alors Olivier Messiaen n'arriverait probablement pas au dixième du prix d'un tableau de Francis Bacon. Ces considérations n'impactent pas l'Académie des beaux-arts qui accueille musiciens et plasticiens pour leur qualité d'artiste et non pour leur cote. Il ne s'agit cependant pas ici de nier les vertus du marché qui soutient l'art et les artistes comme le font, à leur manière, les interprètes musiciens qui font vivre et défendent la musique qu'ils interprètent. M. Petitgirard conclut son propos en faisant part de son intérêt et de sa curiosité pour les débats à venir et leurs conclusions.

Mme Catherine Chadelat remercie M. le secrétaire perpétuel pour son propos et de son accueil pour le premier colloque organisé dans cet auditorium de l'Académie des Beaux-arts auquel le nom de Liliane et d'André Bettencourt est attaché.

Elle le remercie également d'avoir accepté la thématique un peu accrocheuse, donc controversée, qu'est « L'art peut-il vivre sans le marché de l'art ? ».

Cette thématique inépuisable mêle la créativité, l'émotivité, « l'évolutivité » même si ce mot n'est peut-être pas à employer dans un lieu aussi rigoureux en terminologie que celui de l'Académie, mais tous ces superlatifs sont révélateurs du sujet d'aujourd'hui qui présente le double aspect de collectif, de bien commun et de personnalisation.

Le Conseil des ventes n'a pas le même champ d'investigation que l'Académie dans son approche transversale des disciplines artistiques. Il a vocation à avoir une analyse globale du marché de l'art qui l'amène à nouer des rapports avec les antiquaires, les galeristes, les experts, les différentes institutions françaises, internationales, l'UNESCO.

Mme Catherine Chadelat remercie les intervenants, hautes personnalités du milieu de l'art et se réjouit de les entendre dans leur singularité, leurs coups de cœur et, le cas échéant, leurs détestations.

Elle souhaite également accueillir les nombreux participants, notamment les jeunes ayant répondu massivement à l'invitation à ce colloque.

Elle remercie le Comité de validation qui a joué un rôle majeur pour l'organisation de cette journée, s'est montré très disponible, a lancé des pistes de réflexion qui ont abouti à ces différentes tables rondes.

Elle remercie enfin les services du Conseil des ventes qui ont joué un rôle essentiel ans l'organisation de cette journée.

Elle conclut en exprimant sa gratitude à Monsieur le Ministre de la Culture qui parraine ce colloque et dont les propos seront diffusés en fin de journée.

L'ŒUVRE À L'ÉPREUVE DU MARCHÉ

REGARDS CROISÉS | La valeur artistique et le prix de l'œuvre INTERVENANTS

Mme Sophie CRAS, maître de conférences en histoire de l'art à l'Université Paris 1

Mme Nathalie MOUREAU, professeur d'économie à l'Université de Montpellier

M. Emmanuel PERROTIN, galeriste

Longtemps la valeur artistique d'une œuvre a été appréciée au regard de critères immuables – fidélité au modèle, composition, harmonie des couleurs... qui permettaient d'en établir le prix avec quelques certitudes. Le XX^{ème} siècle a affranchi les artistes de ces contraintes académiques. Les critères d'appréciation ont évolué et le prix d'une œuvre ne relève plus exclusivement de sa supposée qualité artistique, mais d'autres facteurs pour l'essentiel définis par le marché.

Quel est le prix de l'art ? Quelle est la valeur de l'art, comment mesurer le prix de l'art ? Quel prix l'artiste donne à sa création ?

M. Philippe Chalmin, modérateur de la table ronde, rappelle que pour les spécialistes en économie de marché le prix est la rencontre entre une offre et une demande. La rareté ajoute à la valeur et dans le domaine de l'art, cela s'applique parfaitement puisque les biens sont par essence uniques. Mais l'art est aussi un symbole social, celui du superflu que peuvent s'offrir les plus riches.

M. Benoît Maffei disait que l'économie de l'art est assimilable à une dialectique entre la prodigalité ostentatoire et la dépense sacrificielle : la rencontre entre le nouveau riche et l'artiste maudit. Il convient de l'aspect un peu caricatural du propos, mais il est vrai que les artistes ne vivent que parce que l'argent est présent.

Dans un colloque d'il y a quelques années, Armelle Baron citait un certain Carel van Mander qui parlait d'Anvers en 1617, après le sac d'Anvers par les Espagnols. Amsterdam était la ville importante et Anvers était presque encore dans son siècle d'or.

Carel van Mander disait que l'art est venu à Anvers parce qu'il fraye volontiers avec l'argent. Cette deuxième dimension existe incontestablement.

Une troisième dimension doit être prise en compte : le prix du goût, de la beauté, du génie quand il est possible de le mesurer.

Chaque œuvre est par essence unique et pourtant il existe des conjonctures et des cycles, des goûts et des écoles, des valeurs financières et une spéculation. Régulièrement dans le monde de l'art, la spéculation est fustigée, en particulier en France où le rapport à l'argent est totalement ambigu, héritage catholique romain et laïque républicain.

Déjà William Blake écrivait que « L'argent est la malédiction de l'art. »

M. Philippe Chalmin ne se dit pas totalement sûr de cette assertion aujourd'hui.

Pour lui, Paul Durand-Ruel a été l'inventeur d'un métier qu'Emmanuel Perrotin représente à cette première table ronde de manière admirable, celui de galeriste international. Paul Durand Ruel invente ce nouveau métier à la fin du XIXème. Auguste Renoir, dans une lettre à Paul Durand-Ruel en mars 1908 évoque le crack sérieux et long créé par les nombreuses expositions et la lassitude que le public aura de la peinture contemporaine.

Mme Nathalie Moureau part du postulat que l'art ne peut clairement pas vivre sans le marché de l'art, mais la complexité de la relation entre la qualité artistique et la valeur économique engendre des positions très controversées sur ce sujet. Il n'a pas toujours été difficile de définir la valeur artistique en écartant le marché, car jusqu'au milieu du XIXème siècle, des conventions, des critères de qualités, définis entre autres par l'Académie, permettaient de comparer les œuvres comme un professeur le fait pour une copie. À la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle, une rupture intervient et de nouveaux critères de jugement de la qualité émergent. Un de ces critères pourrait être l'originalité de la démarche de l'artiste. Et c'est à ce moment qu'interviennent les acteurs du marché, les instances de légitimation et les premiers grands marchands, dont Paul Durand-Ruel, pour légitimer cette qualité artistique.

Ces instances de légitimation vont s'illustrer par leur capacité à créer des petits événements historiques et contribuer à faire entrer l'œuvre dans l'histoire de l'art par le biais d'une exposition, la publication de catalogues écrits par des critiques, des experts. La difficulté est que le galeriste, figure clé des instances de légitimation, fait partie du marché au même titre que le conservateur et le critique. Il devra faire la part entre travail artistique de légitimation et travail marchand. En collaboration avec les institutions, il sera amené à placer des œuvres dans des musées, des biennales internationales en collaboration avec les curateurs qui légitiment les œuvres. La valeur artistique serait donc cette somme de petits événements artistiques qui créent à un moment donné une certaine objectivation. Pour estimer la valeur économique d'une œuvre, tous les acteurs du marché interfèrent, notamment les collectionneurs. Les motivations sont esthétiques, financières et sociales.

Quand une personne désire acheter une œuvre, elle prend en considération son goût, ses moyens financiers ; elle acceptera de payer plus cher pour un artiste présent dans certaines collections publiques ou privées.

Mais à côté de cette information artistique objectivée, il existe toute une information médiatique ne se référant pas à la qualité artistique. Il peut s'agir de prix record aux enchères, d'un scandale médiatique ou de la photo d'un artiste posant avec une star postée sur Instagram. En se fiant à cette information médiatique, ils accordent plus de poids à l'artiste que celui qu'il a réellement dans l'histoire de l'art en construction. Mais les acheteurs ont aussi des motivations sociales et financières. Si la personne cherche la reconnaissance sociale en achetant l'œuvre d'un artiste, elle va se référer à Instagram afin de voir si telle star aime cet artiste par exemple. Les prix du marché vont alors s'envoler. L'arrivée de nouveaux acheteurs sur le marché avec de nouvelles motivations peut très rapidement générer la spéculation.

Il existe une autre raison de la survenue rapide de la spéculation sur ce marché : le poids croissant des grands collectionneurs qui possèdent des fondations et sont aussi propriétaires de maisons de ventes aux enchères, se réfèrent à l'information artistique et médiatique et jouent sur les deux. Leurs moyens colossaux dynamisent le marché, la baisse parallèle des finances des institutions publiques, garantes de cette histoire de l'art, fait qu'elles n'ont plus les moyens de jouer leur rôle de légitimation. Ce faisant, les institutions publiques valideront artistiquement une œuvre « montée » médiatiquement.

Mme Sophie Cras intervient en tant qu'historienne de l'art. Elle a travaillé sur les années 1960, période qui a suscité de nombreux débats sur la relation entre l'art et son marché. Elle reprend les analyses de la sociologue Raymonde Moulin lorsque celle-ci s'est retrouvée confrontée aux débats extrêmement animés de l'après mai 1968. Elle y expliquait que **l'art peut se passer du marché de l'art, mais pas d'une économie de l'art, car comme toutes les activités humaines, l'art est un choix d'allocation de ressources.** Produire de l'art coûte cher. L'art ne peut donc exister sans un système économique, que ce soit le marché de l'art, le soutien de l'État, un mécénat individuel, une communauté humaine.

Concilier liberté artistique et survie économique est le grand enjeu qui se pose. Pour la plupart des artistes des années 1960, il ne s'agit pas d'en finir avec le marché de l'art, mais plutôt de jouer avec ses codes, de tester ses limites et de réinventer ses règles, le plus souvent en plein accord avec les marchands. Il s'agit de réinventer des modes de fixation des prix pour vendre autrement et tenter d'établir, au moins momentanément, un jeu entre collectionneurs, artistes, marchands.

Ainsi divers modes de fixation du prix de l'œuvre sont expérimentés : L'artiste français Yves Klein, en 1959, décide de vendre à sa galeriste Iris Clert, des œuvres invisibles contre un poids d'or fin. Yves Klein met en scène cet échange sous

forme d'un rituel solennel ou il fait lui-même le sacrifice d'une partie de l'or ainsi échangé en le jetant dans la Seine tandis que le collectionneur brûle le reçu que lui a donné l'artiste.

En Italie, l'artiste Guiseppe Pinot Gallizio expose en 1959 à la galerie Notizie de Turin d'immenses rouleaux longs de douze, quinze et jusqu'à soixante-dix mètres de peinture abstraite très colorée, très texturée qu'il vend au mètre. Il ne s'agit plus de ritualiser un échange (or contre art), mais au contraire de désacraliser la vente de la peinture en assimilant la galerie à un magasin de tissu où les prix sont dégressifs en fonction de la quantité demandée.

L'artiste Robert Morris vend une œuvre dans la lignée du Land art à la galerie Dwan à New York pour 4 000 \$ ou 3 \$ les 500 grammes. D'autres artistes, comme l'artiste conceptuel Keith Arnatt, vont vendre leurs œuvres à l'heure, voire à la seconde.

En 1967, Carl André, artiste associé au minimalisme, met en vente des sculptures identiques dont les prix sont différents parce que ces prix reflètent très exactement le prix de marché des matériaux bruts utilisés, le zinc, l'aluminium, le fer. Quelques années plus tard, il propose de mettre en vente ses œuvres « au prix de 1 % des revenus annuels des collectionneurs ».

L'artiste Louis Cane, lors d'une exposition à la galerie Gévaudan en 1968, propose à côté de ses œuvres un affichage décomposant leur prix (matériaux, coût du travail manuel et intellectuel...)

L'artiste américain Edward King Rolls qui, en 1969, produit une série d'aquarelles monochromes identiques portant au centre une inscription au pochoir donnant le prix en dollars ou l'objet de troc contre lequel ces aquarelles doivent être échangées. La même aquarelle peut être vendue de 1 \$ à 10 000 \$, les objets de troc vont de dix tournevis à un manteau de fourrure. L'important c'est que la galerie soit visitée par beaucoup de monde, que les visiteurs participent au jeu et entrent dans cette relation spécifique avec l'artiste.

Pour **M. Emmanuel Perrotin, l'art peut vivre sans le marché de l'art si l'art n'est fait que par des artistes ayant une fortune personnelle. À défaut, l'art a besoin d'un marché.**

M. Emmanuel Perrotin indique avoir démarré son activité sans aucun moyen. L'installation de la notoriété de sa galerie en a été plus lente à se mettre en place. Son choix de développement ne s'est pas fait aux dépens de ses artistes. Il précise que le nombre d'artistes pouvant vivre de leur travail et accéder à la médiatisation est exceptionnellement réduit.

Décrivant avec beaucoup de réalisme la situation des marchands d'art, il souligne qu'un galeriste sans succès est forcément un héros, mais que celui qui commence à en avoir est souvent suspect. En 33 ans, les acteurs du marché sont passés, en termes d'image, d'escrocs à blanchisseurs d'argent. Les artistes et les institutions culturelles sont supposés nobles avec des passions pures et à l'inverse les marchands n'obéiraient qu'à de pulsions mercantiles.

La tendance veut que tout soit caricaturé lorsqu'il est question de marché. Seuls les résultats des ventes aux enchères sont évoqués pour parler des prix des artistes alors que dans une grande majorité des cas, ces artistes ne vendent pas au prix des ventes aux enchères et vendent parfois même plus cher. Les records des artistes peuvent paraître indécents à beaucoup et ont tendance à donner une mauvaise image des galeristes.

Pendant ce temps, le marché de l'art a vu un intérêt croissant de la part de pays qui ne s'étaient jamais intéressés à l'art contemporain. Un de ses artistes, Kaws, a fait un record totalement inapproprié à Hong Kong début avril 2019. Un tableau d'un mètre par un mètre s'est vendu 14,7 millions de dollars. L'artiste a la satisfaction de se retrouver dans une lignée d'artistes très médiatisés à laquelle peu peuvent se targuer d'appartenir, mais autour de lui se sont déchaînés toutes les angoisses et les agacements.

L'objectif des marchands est de permettre aux artistes d'être indépendants et de bien vivre. Mais la chance de voir un artiste invité dans une institution à Paris pour exposer est très faible. Les budgets alloués aux acquisitions ou aux expositions ont baissé de façon drastique. Les marchands rêvent de voir un de leurs artistes figurer dans les collections publiques, cependant les comités d'acquisition des musées sont souverains et ont une grande responsabilité sachant que posséder une œuvre c'est devoir l'entretenir et la stocker dans des musées où les œuvres sont inaliénables. Nombre d'artistes français figurent ainsi dans les collections publiques françaises, car ils offrent leurs œuvres aux musées dès lors qu'ils ont acquis une certaine notoriété.

Les marchands ont un rôle très important de découvreurs d'artistes, d'exposants d'œuvres, de validation du prix. La validation de prix est subjective et se base essentiellement sur l'offre et la demande, sur une reconnaissance publique. Pour Emmanuel Perrotin tout n'est pas spéculation ou « blanchiment d'argent ».

À force de fréquenter les galeries, ceux qui venaient pour de mauvaises raisons (c'est-à-dire pour acquérir des œuvres d'artistes à un prix inférieur aux prix publics d'enchères) reviennent finalement à la galerie. Une autre difficulté est qu'une fois que les marchands ont monté les prix, il est de tradition dans le marché de l'art de ne pas les descendre. Il n'existe, pourtant, aucune raison de se soumettre à cette obligation.

Aujourd'hui, les réseaux sociaux engendrent une nouvelle difficulté : ils donnent le sentiment que les artistes multiplient leurs œuvres pour répondre à une demande des marchands qui répondrait elle-même à une demande du marché. Les artistes contemporains ont une pression à devoir se renouveler systématiquement.

Par ailleurs, les clients ont par Internet et les médias, un large accès direct à l'information du marché de l'art contemporain qui renforce leurs connaissances et leurs exigences vis-à-vis des galeries.

Les marchands de sa génération peuvent bénéficier de la mondialisation du marché,

et de la multiplication des expositions. Ainsi la galerie Perrotin est présente dans six villes dans le monde, a fait 44 expositions et 21 foires en 2018. Cela multiplie donc les occasions de transactions.

Concernant la démocratisation du marché de l'art, si les institutions culturelles sont sollicitées par les ministres de la Culture pour amener l'art aux français, les galeristes d'art contemporain s'y emploient aussi. Dans sa galerie parisienne, chaque jour, il recevoit en moyenne 450 personnes. L'année dernière 277 000 visiteurs se sont rendus sur l'ensemble de ses espaces. La transformation du marché de l'art n'en est qu'à ses débuts. Il se réjouit de la diversité existante dans les galeries et espère que la concentration ne réduira pas cette diversité.

Mme Nathalie Moureau indique que dans un marché de l'art international, la valeur artistique se construit au fur et à mesure notamment par la présence d'œuvres dans des musées et dans des biennales. Le marchand a un rôle très actif dans la construction de la qualité artistique.

Une œuvre entrant dans un musée participe à la construction de l'histoire de l'art. La qualité artistique est définie par des experts publiant des articles dans la presse et par des galeristes faisant appel à un « curator » pour leurs expositions. Ils créent l'histoire en train de se faire. Des siècles après, une relecture peut évidemment être faite et cette qualité artistique peut évoluer.

M. Philippe Chalmin rappelle que tous les acteurs du marché sont dans le monde instable des spéculateurs. Un galeriste qui donne un prix en dollar spéculé sur la relation dollar/euro ou dollar/yuan. Un spéculateur sommeille en chacun d'eux. Il se demande pourquoi Emmanuel Perrotin présente peu d'artistes français.

M. Emmanuel Perrotin répond qu'une galerie comme la sienne emploie 132 assistants, vend des artistes français, produit des catalogues, les distribuent dans des villes où ils n'auraient sans doute pas été invités à exposer. Il représente une grande partie des artistes français qui vendent le plus à l'étranger. Il ajoute que les artistes français font actuellement l'objet d'une réévaluation.

Cependant, cette réévaluation dépend aussi de l'ensemble des acteurs culturels français (dont les institutions muséales). **Les artistes français qui ont réussi à l'étranger sont de plus en plus nombreux. La France est redevenue une place forte.** Il aimerait que l'équipe France joue collectif, considère le travail des galeristes et accepte que l'art contemporain français commence à très bien marcher et s'en réjouisse.

M. Emmanuel Perrotin n'est pas opposé à l'inaliénabilité des œuvres entrées dans les collections publiques, car une certaine stabilité est nécessaire. Il se demande, néanmoins, pourquoi les institutions d'Île-de-France ne se sont pas mises d'accord pour construire une seule et même réserve pour optimiser tant les coûts que la circulation des œuvres.

propriété et l'usage. Le fait que les œuvres demeurent *ad vitam aeternam* dans la même collection n'est pas un problème du moment qu'elles circulent. L'enjeu est plutôt de réfléchir aux conditions de dépôt, de circulation voire à des conditions de location afin de dégager des fonds pour amplifier les collections.

Concernant l'idée de rémunérer un FRAC qui aurait « cru » très en amont en un artiste en acquérant ses œuvres, Emmanuel Perrotin indique que l'influence d'un FRAC sur la cote d'un artiste est toute relative. Les marchands d'art financent déjà les créateurs que ce soit via leurs contributions à la Maison des artistes ou des taxes sur le chiffre d'affaires. Ces contraintes, qui n'ont pas toujours leurs équivalents chez les compétiteurs, empêchent déjà de faire du second marché en France. Ajouter des taxes reviendrait à supprimer le marché spéculatif et par conséquent le nombre d'expositions offertes gratuitement à tout le public.

REGARDS CROISÉS 2 - Le marché et les nouveaux prescripteurs INTERVENANTS

Mme Roxana AZIMI, journaliste au Monde et conseillère éditoriale du Quotidien de l'art
M. François CURIEL, président de Christie's Europe

M. Emmanuel PIERRAT, avocat au barreau de Paris et collectionneur (art africain, art contemporain, art brut et livres) accompagne également de gros collectionneurs tels que Claude Berry et Dimitri Rybolovlev

Le marché de l'art est influencé par des prescripteurs, personnalités dont le jugement guide les choix artistiques. La nature de ces prescripteurs a évolué. Traditionnellement attribué aux acteurs classiques du monde culturel que sont les critiques, les conservateurs de musée et les grands marchands, ce « pouvoir » tend désormais à être exercé par de nouveaux intervenants (commissaires d'exposition, grands collectionneurs, fondations, réseaux sociaux).

Quels acteurs, à la marge du marché de l'art, sont les nouveaux prescripteurs sur le marché de l'art ?

M. François Curiel : une photographie du marché de l'art

M. François Curiel indique qu'à ses débuts, il y 50 ans, 50 % des ventes étaient des tableaux anciens et du mobilier. Aujourd'hui, ces ventes se situent entre 5 et 6 %. Les tableaux d'art contemporain et d'après-guerre représentent 30 %, les tableaux impressionnistes et modernes 20 %. Les 50 % des tableaux d'art contemporain, impressionniste et moderne ont été remplacés par des tableaux anciens et du

mobilier. L'art d'Asie représente 17 % et la joaillerie représente 12 %. Le marché a énormément évolué. La taille du marché est estimée à 65 milliards de dollars. Ce chiffre a progressé de 9 % sur 10 ans, le marché des professionnels représentant (antiquaires et marchands) environ 35 milliards de dollars, dont celui des foires pour 17 milliards de dollars, et celui des ventes aux enchères 30 milliards de dollars. Certains grands marchands ont disparu et ont été remplacés par d'autres comme Gagosian, Perrotin, Hauser & Wirth, White Cube, Zwirner. D'autres marchands ont passé l'épreuve du temps comme Eskenazi en Angleterre, Kugel et Steinitz à Paris. Concernant les commissaires d'expositions, si les Barnes, Freak, Paul Melen, Rockefeller, Niarchos, Rothschild, Safra ne sont plus très actifs aujourd'hui, ils ont été remplacés par d'autres tels que le cheikh Al Thani, les Arnault ; les Pinault, Rybolovlev et Liu Yiqian. Les musées existent toujours et de nouveaux se sont créés tels que le QMA au Qatar, le Louvre Abou Dhabi, le Yuz Museum à Shanghai, le Long Museum à Shanghai, le M+ qui va ouvrir prochainement à Hong Kong. L'année dernière, 360 musées se sont ouverts en Chine et sont aujourd'hui de grands acheteurs d'œuvres d'art. Quant aux fondations elles restent toujours actives en tant que prescripteurs.

Sept évolutions sont à souligner :

- 1** Le marché des ventes aux enchères est dominé par les Anglo-saxons et les Chinois. Christie's et Sotheby's sont les numéros 1 et 2, les numéros 3 et 4 sont deux maisons chinoises, Poly et Guardian, qui n'existaient pas il y a 10 ans. Quatre maisons chinoises sont dans le Top 10 et huit dans le Top 20. Les Français n'ont qu'une maison, Artcurial, dans le Top 10 alors que la France est dans ce métier depuis Philippe le Bel.
- 2** Le développement des marchés chinois et du nombre de nouveaux collectionneurs. Chez Christie's, 30 % des ventes partent en Chine depuis 2 ou 3 ans.
- 3** Un grand nombre de particuliers ne souhaite plus passer par les maisons de ventes aux enchères.
- 4** L'internationalisation, des galeries, lesquelles ouvrent à Gstaad, à Hong Kong, au Bourget, à Shanghai, à Séoul, à Tokyo.
- 5** Le développement des foires.
- 6** L'art comme investissement. En Chine, les acheteurs demandent directement combien vaudra l'objet dans quatre ans, les collectionneurs européens et américains pensent la même chose sans peut-être oser le dire.
- 7** Les ventes en ligne et la manière de communiquer passent sans doute plus par les réseaux sociaux que par les catalogues.

M. François Curiel précise que Paris reste très attractif pour les ventes de collections comme l'illustrent depuis 3 ans celles de Castellane, Givenchy, Pierre Berger.

La Chine et les médias, nouveaux prescripteurs ?

M. Philippe Chalmin confirme que l'art est devenu un objet d'investissement, comme l'illustrent les achats réalisés par le fonds de retraite des chemins de fer britanniques et l'achat d'Athéna Art Finance pour 170 millions de dollars par une société appartenant

à Georges Soro. Les États-Unis représentent environ 40 % du marché mondial des ventes aux enchères, la Chine et le Royaume-Uni 30 % chacun, la France 7 ou 8 %. Paris garde une place relativement centrale sur l'art premier ainsi que sur le dessin. Mme Roxana Azimi nuance le développement de François Curiel en ajoutant les médias comme prescripteurs, la starification et la médiatisation à outrance sont souvent évoquées.

M. François Curiel ne considère pas que des changements soient intervenus ces dernières années. La presse fait parler de l'art, mais les médias ne prescrivent pas de vendre ou d'acheter.

Mme Roxana Azimi si elle convient que les médias, s'ils font parler de l'art, ne prescrivent pas de vendre ou d'acheter, souligne que les nouveaux collectionneurs regardent plus volontiers la presse Internet et les réseaux sociaux. Concernant les critiques d'art, elle déplore le fait qu'ils n'aient pas forcément une formation artistique ou historique très pointue. Quant aux commissaires d'exposition, ils sont devenus des globe-trotters. Au-delà des foires et des ventes aux enchères, les expositions et les biennales, sont devenues des lieux de marché de l'art.

Le marché asiatique a pris une place phénoménale en dix ans, il est présenté comme un nouvel Eldorado, mais celui-ci est extrêmement difficile à percer.

M. François Curiel admet que s'il faut regarder avec une certaine prudence les ventes chinoises, leurs parts dans le montant mondial des ventes sont néanmoins constantes depuis quelques années. Cette année, Art Basel Hong Kong a été l'une des foires qui a rencontré le plus de succès en termes de nombre de visiteurs.

M. Emmanuel Perrotin confirme que Hong Kong a effectivement réalisé de bonnes performances cette année. Les ajustements mettent 25 ans à se faire en France, mais seulement cinq ans en Asie. Les paiements sont beaucoup plus rapides qu'auparavant, même si les restrictions de sorties de devises et les lois anticorruptions de la Chine compliquent les transactions.

Mme Roxana Azimi pensait que le regard est/ouest disparaîtrait au profit d'un regard est/est. Des collectionneurs chinois commencent à s'intéresser plus aux artistes occidentaux validés par l'Occident plutôt que leurs artistes, ce qui la surprend. Elle note que les galeries de taille moyenne sont aussi dynamiques sur les réseaux sociaux et ont compris la nécessité d'utiliser les nouvelles technologies.

M. Emmanuel Pierrat, confirme qu'au-delà de la professionnalisation du marché chinois, le goût évolue très vite et les collectionneurs sont passés de l'art chinois à d'autres pans de l'histoire de l'art, puis à l'art contemporain et moderne. Concernant les grands collectionneurs, au-delà de M. Rybolovlev et des Chinois, il évoque les Coréens, les Japonais, la communauté de Singapour et de Taiwan, les nouveaux collectionneurs des pays du Golfe.

Mme Roxana Azimi se demande jusqu'où aller pour vendre à ces nouveaux prescripteurs et créer des marchés dans ces pays riches, qui n'ont pas une éthique morale défendue par tous. M. Emmanuel Pierrat précise que Jean Nouvel répond à cette objection en disant qu'il construit des œuvres pour le futur. Pour lui, l'œuvre d'art participe à l'éducation, à la culture. Le musée d'Abou Dhabi a plus fait pour l'émancipation des mentalités dans le Golfe que tous les discours d'ONG. Il évoque les réseaux sociaux comme moyen de communication pour les différents acteurs. Aujourd'hui, le vrai réseau pour l'art est Instagram et ce n'est pas un concurrent.

M. Alexandre Giquello, président de Drouot, rappelle que la place de la France dans le marché était considérable à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle. Paris était le centre du monde et Drouot celui des enchères jusqu'après la première guerre mondiale. Le marché s'est ainsi déplacé de Paris vers New York. Aujourd'hui, il semble se déplacer à nouveau vers l'Asie. Londres est une place importante en raison de ses attraits au niveau de la bourse et reste la porte naturelle des États Unis vers l'Europe. La France a la chance de détenir encore un grand nombre d'objets d'art, mais Drouot se trouve marginalisé.

Mme Viviane Jutheau, ancienne commissaire-priseur et collectionneuse, pense qu'acheter de façon plus anonyme sans voir son nom dans un catalogue de ventes avec un prix publié correspond à un véritable besoin. Les Français se sont laissés distancés parce qu'ils ne sont pas aussi dynamiques, ni aussi ouverts sur l'étranger.

M. Emmanuel Perrotin précise que les galeries ne font pas de ventes aux enchères pour ne pas perdre l'accès aux foires d'art contemporain. Certains règlements de foires prévoient en effet que les galeristes affiliés à une salle des ventes n'ont plus le droit d'y participer. Il s'étonne de ce conservatisme. Les maisons de ventes aux enchères ont décidé d'évoluer et il ne comprend pas pourquoi les galeristes devraient s'interdire de faire aussi des ventes aux enchères.

M. Didier Bernheim, délégué de l'Académie des beaux-arts pour les relations avec la Chine, intervient pour indiquer qu'il existe en Chine un véritable public populaire, extrêmement enthousiaste. Le dernier musée régional construit à Jinan fait 50 000 m² et est pratiquement vide. Sur la question de l'influence de l'Asie ou de la France, le centième anniversaire du mouvement Travail/Études a vu arriver en France les premiers étudiants chinois à l'école des beaux-arts. En ce qui concerne les ventes, l'achat du patrimoine asiatique relève d'une forme de nationalisme. La Chine ne veut pas laisser sortir les belles œuvres du territoire et les fait revenir quand cela s'avère possible. C'est une forme de mécénat national.

M. Philippe Chalmin remercie tous les panellistes. En termes de lecture pour aller plus loin, il signale le *Quotidien de l'art*, le livre de Mme Nathalie Moureau, « le marché de l'art contemporain », le livre de Mme Sophie Cras, « l'économie à l'épreuve de l'art – Art et capitalisme dans les années 1960 ».

L'ŒUVRE D'ART À L'ÉPREUVE DU MONDE

REGARDS CROISÉS 3 - L'itinérance de l'œuvre d'art INTERVENANTS

M. Alain BUBLEX, artiste

Mme Victoria MANN, fondatrice de la foire AKAA

M. Jean- Hubert MARTIN, conservateur, commissaire d'exposition

Le marché, par le biais des foires, salons et ventes aux enchères participe à l'itinérance de l'œuvre d'art au même titre que l'organisation d'exposition. Au-delà de son rôle muséal classique, celle-ci devient un enjeu de validation et de valorisation des œuvres. Des relations de complémentarité s'instaurent.

A la question « l'art peut-il vivre sans le marché de l'art ? », **M. Jean-Hubert Martin** répond par la négative. Il évoque la situation d'artistes qui, dans les années 1960, ont revendiqué le droit de créer sans être obligés de créer des objets pour le marché et les galeries. Il relève, par ailleurs, qu'un nombre incroyable d'œuvres d'art, est généré par les religions du monde entier, hors de toute logique de marché. L'art sacré a existé et a marqué l'Europe, même si aucune place ne lui est aujourd'hui accordée sur le marché de l'art en tant qu'art significatif. Il existe une sorte de double peine : colonisation méprisante et modernité agnostique, qui s'est rabattue sur ces créations d'autels ou ces expressions religieuses.

Il en va de même du produit de multiples cultures indigènes qui doivent souvent se battre pour leur survivance au sein d'États à tendance répressive. Au sein de ces cultures, qui se distinguent par leur langue et leur expression plastique, les artistes s'intéressent très peu à établir des contacts avec le marché de l'art dont les procédés leur sont incompréhensibles. Il convient de souligner à cet égard que si le marché confère une incontestable visibilité aux artistes, il tend malheureusement à une forme de formatage.

Ainsi, depuis une trentaine d'années, nombre d'artistes venant d'autres continents sont vus dans les expositions internationales et les biennales... après être passés par

le « moule » occidental. Un renversement tendant à l'acceptation des autres cultures est cependant perceptible ces dernières années ainsi que l'illustre le succès de l'exposition « Africa Remix ».

M. Pierre Wat explique à cet égard que cette obligation de mondialisation conduit les galeries à ne prendre que des artistes entrant dans un schéma économique bien plus puissant. Ainsi, certains artistes sont éjectés et se retrouvent dans une sorte de marché autochtone vernaculaire et dévalorisé.

M. Jean-Hubert Martin évoque des non-dits fabuleux : tout le milieu de l'art contemporain international repose sur un goût, et ce goût consensuel est un non-dit absolu. Lorsque des artistes ne s'y conforment pas, ils sont délaissés.

Mme Victoria Mann, fondatrice et directrice de la foire AKAAs (Also Known As Africa) expose que les foires permettent la rencontre des œuvres et des auteurs avec des collectionneurs, des institutions, des commissaires, des amateurs et des critiques. Ce sont des lieux où se créent des synergies avec l'élaboration de nouveaux projets, où des collections se tournent parfois vers de nouveaux horizons.

La question de l'itinérance est à cet égard centrale, car la foire AKAAs a été créée dans une optique de découverte. Pour Victoria Mann, créer un événement dans une des capitales mondiales de l'art et du marché de l'art permet de faciliter la circulation et la visibilité de ces artistes. Elle doit cependant veiller à ne pas ghettoïser les artistes et à « dégéographiser » la foire, en mettant en valeur le lien revendiqué à certaines parties du monde plutôt que l'origine géographique de l'artiste.

Mme Victoria Mann souligne par ailleurs que le monde de l'art est petit, celui de l'art contemporain encore plus petit et celui de l'art contemporain d'Afrique minuscule. Il passe de la foire du Cap à la foire de Lagos, des foires spécialisées comme la foire 1.54 de Londres, New York, Marrakech ou encore AKAAs à des foires faisant un focus Afrique comme Art Paris ou l'Armory Show. Cet écosystème se déplace ainsi et retrouve aux quatre coins de la planète.

M. Pierre Wat rappelle que la connaissance du monde de l'art et des scènes émergentes est passée par des travaux d'historiens de l'art et des travaux muséaux, dont ceux de Jean-Hubert Martin. Pour l'art africain, des collectionneurs ont joué un rôle déterminant. Avec la foire AKAAs, le but de Mme Mann est de faire entrer cet art dans le marché de l'art.

M. Alain Bublex, artiste plasticien, définit l'œuvre d'art comme la production intentionnelle d'une personne humaine provoquant l'ouverture d'un espace symbolique utilisé par ses contemporains dans une approche productive du réel. **L'œuvre d'art peut parfaitement exister sans le marché, mais le marché sans**

œuvres ne peut pas. Il n'a d'ailleurs jamais eu l'impression d'être soumis au marché et ne s'est jamais senti concerné par cette question. Il souligne que le modèle économique des galeries a changé depuis le début du XXème siècle, lorsque les galeristes achetaient des œuvres d'art et les conservaient jusqu'à ce qu'ils puissent les vendre. Ce modèle est devenu assez rare aujourd'hui. Les artistes et les galeristes travaillent dans une sorte de collaboration imitant celle des designers et des entreprises. En tant qu'artiste, il fait son propre travail et la galerie s'occupe du marché. Du succès de la galerie dans le marché va dépendre l'équilibre de la vie professionnelle et de la vie quotidienne de l'artiste. Le succès ou la rémunération peuvent être un évaluateur de la qualité. Mais un artiste peut se satisfaire d'une vie d'ermite avec peu de moyens.

M. Pierre Wat demande à M. Alain Bublex si coproduire une œuvre signifie véritablement être protégé du marché par son marchand ou si cette coproduction ne peut être un moyen pour faire appartenir l'artiste à la catégorie de « l'art contemporain ».

M. Alain Bublex répond que son galeriste et lui-même participent l'un et l'autre simultanément à la fabrication et à la diffusion du travail, la part exacte de l'intervention de l'un ou de l'autre est difficilement dissociable. Aucune production humaine ne se fait dans une solitude parfaite.

M. Pierre Wat demande si M. Jean-Hubert Martin a le sentiment d'être un coproducteur, notamment lorsqu'il allait vers des pratiques non identifiées comme artistiques dans l'espace occidental.

M. Jean-Hubert Martin indique que sa curiosité l'a amenée dans des régions où personne n'allait rencontrer les artistes. Il évoque les manifestations artistiques qui existent de part le monde dont personne ne parle car victime d'une cécité du marché.

Mme Nathalie Mangeot, commissaire-priseur, évoque les expositions « Les Magiciens de la Terre » et « Africa Remix » et expose la complexité de l'organisation de ventes d'art africain, au regard du manque de cohérence entre les pays et les artistes africains dans une exposition éphémère. Elle a d'ailleurs fini par appeler ses ventes « Afriques », mais manifestement le terme d'art africain contemporain semble être le seul audible pour le marché de l'art.

Mme Victoria Mann estime qu'il faut d'une part, trouver un équilibre entre présenter et fédérer des scènes contemporaines spécifiques et d'autre part éviter le ghetto géographique. Un artiste peut souhaiter se détacher complètement de cette revendication au continent tandis qu'un autre voudra que cette identité soit associée à son travail. Le nom AKAA a été choisi pour parler de plusieurs Afriques, pour inviter les artistes à s'exprimer au nom de leur Afrique, de leur vision, de leur histoire et en regardant vers le monde. Finalement des regards croisés plus que des nationalités.

M. Jean-Hubert Martin pense que les choses évoluent en Afrique de telle sorte qu'il sera bientôt possible de parler d'art sénégalais, marocain ou encore d'Afrique du Sud.

Mme Victoria Mann se demande s'il faut être Sud-Africain pour faire partie de la scène sud-africaine ou si un Coréen de Johannesburg ou un Congolais ayant émigré au Cap pourrait en faire partie. L'itinérance et la circulation sont plus intéressantes qu'une définition géographique pure.

Mme Marianne Mathieu, directrice scientifique du musée Marmottan, pose la question de la fabrique du sens et du sens dans le marché, de la complémentarité entre la galerie, premier lieu où le sens se donne à lire, et le musée. Comment les deux peuvent-ils entretenir des liens ?

M. Alain Bublex répond que les différents acteurs comprennent différemment leur niveau d'intervention. Si, au début des années 1990, subsistait une forme de méfiance entre partenaires, des alliances se nouent entre les musées, les conservateurs et les galeries, afin de parvenir à montrer ce que les uns et les autres pensent être importants de montrer.

M. Jean-Hubert Martin pense qu'une nette évolution s'est faite dans les dernières décennies dans la relation entre l'artiste et le galeriste et qu'aujourd'hui, les artistes détiennent le pouvoir et choisissent leur galerie. Quant à la place des musées, la question de leur relation avec les galeries reste compliquée dès lors que les critères d'évaluation sont complètement différents, entre l'histoire de l'art et l'invention des formes.

REGARDS CROISÉS 4 - Les circuits du savoir

INTERVENANTS

M. Pierre ASSOULINE, écrivain, historien de l'art

M. Nicolas KUGEL, antiquaire

M. Thomas SCHLESSER, historien de l'art, directeur de la Fondation Hartung Bergman

Objet de commerce, l'œuvre d'art est également un vecteur de connaissance. Le marché également ! Il se nourrit d'informations de recherches, de critiques et d'écrits sur l'œuvre, son contexte, son sens, son esthétique ou encore son parcours entre expositions et ventes. Il contribue ainsi à enrichir la connaissance. Facilitée par les nouvelles technologies, la circulation de cette somme d'informations influence les acteurs de l'art. Son influence reste néanmoins difficile à apprécier : favorise-t-il l'émergence de la diversité d'œuvres ou plutôt l'uniformisation des comportements ?

M. Pierre Assouline s'est intéressé à Kahnweiler à l'occasion d'un article pour la revue « L'Histoire ». Il a compris qu'il était le « Gallimard » de la peinture lors de l'exposition Kahnweiler Leiris au Centre Pompidou. A la lecture du livre d'entretien de Kahnweiler avec Francis Crémieu, il s'est intéressé aux « blancs ». Pour cela, il s'est rendu à la galerie Louise Leiris dirigée à l'époque par Maurice Jardot qui l'a présenté à Michel et Louise Leiris et l'a invité à venir consulter les archives de la galerie à la galerie. Il a alors dépouillé ces archives à raison de deux heures par jour. Au bout d'un an, comme la galerie fermait pour l'été, il a été invité par Michel Leiris à s'installer dans le bureau même de Kahnweiler où un factotum lui a apporté toutes les archives depuis la création de la galerie en 1907. Ces archives de la galerie Louise Leiris n'ont plus jamais été consultables après la sortie du livre qu'il a consacré à la galerie. Pierre Assouline évoque également la galerie Durand-Ruel, dont les archives étaient moins accessibles.

M. Pierre Wat demande ce qu'apprennent ces figures sur l'histoire de l'art et ce que ces deux hommes ont vraiment apporté à « leurs » artistes. Que seraient devenus les impressionnistes ou Picasso si ces deux marchands étaient enlevés de l'histoire ? M. Pierre Assouline rapporte que Kahnweiler disait : « Il n'y a pas de grands marchands sans grands peintres. Ce sont les grands peintres qui font les grands marchands. » Picasso répondait à Kahnweiler : « Qu'est-ce qu'on serait devenu sans Kahnweiler ? » Dans toutes les conversations de son cercle amical sur le marché de l'art, il déplore que seul le marché soit abordé et jamais l'art. Paul Durand Ruel a accompagné le mouvement des impressionnistes et a inventé l'exclusivité, la diffusion, l'organisation d'expositions personnelles ou collectives et a créé une revue d'art afin de promouvoir ses artistes. Il voulait l'exclusivité afin d'assurer des moyens de subsistances à ses artistes et à les dégager de toute préoccupation administrative. Trente ans après, Kahnweiler a fait la même chose pour les cubistes et leur a assuré une promotion européenne et internationale. Il a fait photographier tous les tableaux, édité des catalogues et les a envoyés à tous les marchands européens. Ainsi, Kahnweiler, qui avait le même âge que « ses » peintres, a accompagné un mouvement en création.

M. Pierre Wat interroge alors M. Pierre Assouline sur Paul Durand-Ruel, dont il se demande s'il était réactionnaire ou avant-gardiste.

M. Pierre Assouline précise que Paul Durand-Ruel était monarchiste, antiparlementaire, antidémocrate, antisémite, antimaçons et anti beaucoup de choses et l'a toujours assumé. Pourtant, il a risqué sa réputation, la fortune de sa famille et sa propre fortune pour défendre des gens totalement opposés à son milieu comme Pissarro, juif et anarchiste ou Monet, ultra républicain et dreyfusard. Ainsi, plusieurs de ses peintres qui représentaient une avant-garde honnie étaient à l'opposé de Durand Ruel.

Il a soumis ce paradoxe à Philippe Durand Ruel, petit fils de Paul, homme de droite engagé dans l'Algérie française, légionnaire, qui n'y voyait ni contradiction ni de

paradoxe, soulignant que le fait de venir d'un milieu social donné et d'en assumer ses valeurs n'empêche pas d'aller vers des goûts artistiques qui donnent une autre vision du monde.

M. Pierre Wat demande à M. Nicolas Kugel de raconter l'histoire de sa galerie.

M. Nicolas Kugel précise que son père, né en Russie, est arrivé en France après la révolution et a recréé à Paris ex nihilo le métier qu'il avait appris de son propre père. Son aventure personnelle, associé à son frère Alexis, a débuté en 1985 au décès de leur père, de façon inconsciente et impréparée. Ils ont été soutenus par les collaborateurs de la galerie et les clients et ont pris conscience que leur héritage n'était pas tant les objets que la façon de les traiter, dans le long processus d'achat, de recherche, d'exposition, de restauration et de vente.

M. Pierre Wat demande en quoi consiste le catalogage et si les recherches menées par M. Nicolas Kugel l'amènent à avoir des relations avec d'autres expertises de type universitaire ou muséal.

M. Nicolas Kugel indique qu'il est en échange permanent avec des musées, des professeurs d'université, des chercheurs et toutes sortes d'institutions. Il indique que ses archives ne sont pas « ouvertes », dès lors qu'elles constituent une part non négligeable de la richesse de la galerie. Leur bibliothèque, de dizaines de milliers d'ouvrages, est ainsi une des plus complètes dans son domaine.

M. Pierre Wat souligne que leur recherche consiste à raconter l'histoire d'un objet de sa création jusqu'à son arrivée entre leurs mains et de préciser les d'attribution. Lorsque la documentation des grands musées ne donne pas d'information, les Kugel ont cette particularité d'être un centre de référence en termes d'archives.

M. Nicolas Kugel précise que si les archives de la galerie ne sont pas consultables, il est à titre personnel toujours prêt à aider les chercheurs. Il expose par ailleurs que le fait que son frère et lui-même soient des antiquaires « généralistes » les conduit à approfondir leurs recherches sur les objets. **Chaque objet arrivant à la galerie Kugel est un mystère plus ou moins défloré, mais ils essayent de trouver son attribution, sa provenance et de lui donner une biographie la plus complète possible.**

Ainsi, par exemple, pour un joli coquillage en céladon monté en bronze doré qu'il a acheté en vente aux enchères à Paris en février 2017, provenant du grand collectionneur d'avant-garde Alphonse Kann, dont il connaissait la provenance avant la vente. Son travail s'est concentré sur la provenance au XVIIIème, qui n'était pas évoquée dans la description du catalogue. Il a ainsi retrouvé trois ventes au XVIIIème siècle : Machaut d'Arnouville avait une paire de coquillages, le coquillage est ensuite passé chez le marchand Lebrun en 1791. Alphonse Kann est donc un moment de l'histoire de cet objet, lequel va continuer son parcours. Alphonse Kann comme Camondo illustrent un moment dans l'histoire du goût, celui de collectionneurs exemplaires de la fin du XIXème qui portent leur regard sur l'époque Louis XVI.

M. Pierre Wat note que la galerie Kugel est un acteur du marché qui combine les fonctions de recherche et de marchand. Il demande à M. Nicolas Kugel si le marchand ne joue pas son rôle d'expert précisément du fait de l'absence de chercheurs universitaires.

M. Nicolas Kugel évoque les changements intervenus sur le marché et ses répercussions sur la connaissance. Selon lui, la vente d'objets d'art est plus difficile aujourd'hui pour trois raisons : les collectionneurs d'objets d'art se sentent souvent isolés ; ils sont devenus beaucoup plus secrets ; les objets ne jouent plus le rôle de « marqueur social. »

M. Pierre Assouline est frappé par le statut de marchand expert. La famille Kugel est experte de père en fils pour des raisons historiques et les frères Kugel ont une expérience que peu de gens ont. Il souligne cependant qu'existe un conflit d'intérêts si le marchand est expert. Il cite à cet égard le contrat secret qui a lié le grand expert, Berenson, avec le grand marchand de son temps, Duveen.

M. Pierre Wat confirme l'existence du conflit d'intérêts dans la relation entre ceux qui produisent, ceux qui estiment la valeur, ceux qui achètent et ceux qui vendent. Il aborde ensuite la question de l'attributionnisme, exposant qu'il peut y avoir une urgence à attribuer ou à renoncer à attribuer afin de redonner sa liberté à l'objet.

M. Jean-Hubert Martin disait qu'un conservateur devait être chien de garde et chien de chasse. Il demande à M. Nicolas Kugel ce qu'il faut être pour travailler chez lui.

M. Nicolas Kugel répond qu'il faut être compétent et trouver ce que les autres n'ont pas vu. Il achète souvent aux anciens riches pour vendre aux nouveaux riches. Les marchands sont donc aussi passeurs et témoins d'un monde qui décline.

M. Thomas Schlessler aborde la question de l'histoire de l'art, en évoquant le fait qu'il existe deux grandes sphères de recherche : l'université et le musée. Il expose que le travail de recherche pour une galerie se fait « en sprint » : il s'agit de trouver très rapidement le maximum d'information sur un objet afin de le valoriser commercialement, historiquement et culturellement. La recherche pour une grande exposition, une thèse ou même un livre de référence est plus un marathon qui prend beaucoup de temps et comprend une recherche d'originalité. Il sera ainsi demandé de fouiller là où personne n'a fait d'investigations, car l'intérêt porte sur l'idée particulièrement novatrice.

M. Pierre Wat demande en quoi la connaissance du marché sur Courbet a permis de faire émerger des éléments inconnus sur la peinture de Courbet au XIXème siècle et cet artiste en général.

Pour M. Thomas Schlessler, les connaissances acquises suite aux récents travaux de recherche sont fondamentales. Il en va ainsi de la publication, en 1997, de la correspondance intégrale de Courbet. Elle montre par exemple qu'en 1864, dans une séquence de lettres avec deux de ses marchands, Courbet parle d'un tableau en particulier, *Vénus et Psyché*, où il explique à quel point il a besoin que ce tableau soit bien exposé pour se valoriser lui-même, mais également pour régler des comptes en termes d'image. À la même époque, Courbet se confie à son marchand, évoque ses problèmes de santé et signale qu'il n'a plus la même énergie tout en indiquant qu'il doit produire davantage pour avoir des soins. La recherche met ainsi à jour le contexte dans lequel les œuvres produites par Courbet ont émergé. Elle apporte un nouvel éclairage à l'ostracisation qu'il a pu subir dans certains milieux sociaux.

M. Pierre Assouline revient sur la porosité qui est une litote du conflit d'intérêts. Les médias spécialisés en art et le marché à travers la publicité des galeries fonctionnent ensemble. Si l'artiste auquel un auteur veut consacrer un livre n'a pas une grande exposition au moment de la sortie du livre et que la RMN n'est pas le coéditeur du livre, le livre ne se fait pas.

M. Thomas Schlessler indique qu'il existe encore des institutions très courageuses ; il considère que ce type de réaction se rencontre plutôt à l'étranger où de grandes institutions vont se déterminer par rapport à la cote de l'artiste.

M. Pierre Assouline remarque que la fondation Hartung a besoin qu'Hartung soit un peintre reconnu et se vende de plus en plus cher au bénéfice du travail de la fondation et du travail des marchands qui vont le défendre.

Il trouve par ailleurs formidable que des marchands de tableaux ou des galeristes prennent le relais pour publier ces livres d'art.

M. Pierre Wat déplore que la publication d'un travail de recherche sur un sujet complexe chez un éditeur privé ne soit plus possible si le musée et le marchand ne sont pas derrière. Dans le meilleur des mondes, la coexistence du catalogue de vente et du livre est excellente, mais dans le réel, cela pose un vrai problème économique pour la vie et la survie de ce type d'ouvrage et pour sa durabilité en librairie.

M. Emmanuel Perrotin prend alors la parole pour indiquer que le marché est plus puissant qu'auparavant et qu'il soutient de très bons auteurs. Les galeristes font ainsi un travail très bénéfique à tous points de vue mais souvent non reconnu à sa juste valeur. Lorsque les galeries publient, elles savent qu'elles vont perdre de l'argent sur la production de ces livres.

M. Nicolas Kugel ajoute que le sujet du livre d'art est un sujet déclinant. L'exigence du public, des clients est de plus en plus grande et un texte de trois lignes pour décrire un objet est insuffisant. Il faut faire tout un travail d'historien d'art afin

d'accompagner chacun des objets. Il précise qu'il écrit et édite à titre privé un travail aussi complet que possible sur chacun des objets. Il souligne qu'il existe une grande différence entre le marchand et l'universitaire. Les marchands sont pris par le temps ; ajouter cinquante pages ne va pas ajouter de valeur à l'objet et il faut savoir s'arrêter et passer le relais à ceux dont le métier est d'aller plus loin.

Un antiquaire demande à M. Nicolas Kugel s'il considère d'une part que l'aspect documentaire est toujours déterminant pour la vente de ses objets ou si des achats sont faits par accident sur des considérations esthétiques et d'autre part si l'aspect érudition entre toujours en compte.

A quoi M. Nicolas Kugel répond que l'aspect documentaire n'entre pas nécessairement en compte. Sa galerie propose un objet étudié, photographié. Il s'agit du processus de mise en valeur de l'objet, de son exposition, de sa restauration éventuelle et des recherches. Le client a son univers particulier. L'acheteur a ses pulsions décoratives, intellectuelles, sociales, d'investissements ou un mixte des quatre. Son travail ne se fait pas en fonction du devenir de l'objet, mais en fonction de l'objet lui-même.

M. Thomas Schlessler confirme que les universitaires n'ont pas le monopole du droit à la recherche et que même dans le champ universitaire, tout le monde est extrêmement nuancé et autocritique. **Les recherches des universitaires et celles des galeristes ou des marchands sont complémentaires.**

M. Pierre Wat pense qu'une galerie comme celle de Perrotin est devenue un acteur de l'édition en France n'ayant pas vocation à gagner sa vie par l'édition. La cartographie devient mouvante. Autrefois, ce travail de recherche sur les artistes était fait par les éditeurs d'art. Il pense qu'entre les différents mondes, il existe une méfiance en raison d'une querelle de légitimité. Les universitaires et les marchands travaillent sur le même objet de manière différente. Or, il constate une forme de complémentarité, de porosité, de conflit d'intérêts. Le regretter est une posture morale à partir de laquelle peu de choses se font.

L'Art
peut-il vivre
sans
le marché
de l'Art ?

CONCLUSION

M. Christophe Leribault, Directeur du Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la ville de Paris conclut le colloque.

Lui-même historien de l'art, il connaît le rôle crucial du marché et sa place dans le développement de nombreuses carrières d'artistes. Les marchands eux-mêmes ont été de grands donateurs aux musées qui ont recueilli beaucoup de collections.

Le marché de l'art a aussi son rôle dans la découverte de pans négligés ou oubliés. Il faut donc mettre en avant ce que personne ne regarde et susciter des recherches. Le marché de l'art a sa part dans ce microcosme et le débat a montré que tout s'imbriquait. Il pense que l'art peut fonctionner sans les musées qui sont une création relativement récente.

Il a été amusé d'entendre parler d'art et d'arrhes que les collectionneurs chinois pouvaient verser aux commissaires-priseurs. La porosité a beaucoup été évoquée et il remarque que de plus en plus, les prix ne suffisent plus et la vraie récompense est d'avoir une acquisition par le Centre Pompidou, d'être admis en résidence d'artistes, d'avoir un prix assorti d'une exposition. Cela montre bien l'interpénétration des métiers au sein du monde de l'art qui est compliqué et le restera. Il est intéressant de connaître ces complexités afin de déconstruire les choses sans forcément s'en alarmer et afin d'être moins naïf.

Reprenant quelques expressions utilisées lors du colloque, il souligne celles des collectionneurs « coffres forts » rencontrant des collectionneurs « vitrine » tombant sur des conservateurs « chiens de garde » ou « chiens de chasse » ou « truffiers ».

Le colloque a commencé avec une évocation de la musique par M. Petitgirard et sa difficulté à s'intégrer dans ce schéma puisqu'il imagine que la musique sérieuse est celle qui ne se vend pas. Mme Chadelat a évoqué l'architecture comme une chose échappant au marché ou au contraire comme n'étant pas possible sans être intégrée au marché. Il remercie M. Petitgirard pour son association à ce colloque, ainsi que Mme Chadelat et toute son équipe pour l'organisation d'un tel colloque qui a permis de discuter et d'échanger et de prendre conscience du travail de chacun.