

Aude de Kerros

L'imposture de l'art contemporain

**UNE UTOPIE
FINANCIÈRE**

EYROLLES



L'imposture de l'art contemporain

Les liaisons dangereuses de l'artiste, du financier et du fonctionnaire

Tout commence avec l'effondrement financier de 2008 et le sauvetage des cotes par les acteurs du marché de l'art. L'Art Contemporain vole de record en record ! Simultanément, l'illusion d'art disparaît. Une prise de conscience a lieu : où est passé l'art ? Apparaissent alors idées dissidentes et pratiques non conformistes.

Face aux métamorphoses récentes de l'art contemporain, Aude de Kerros tente de répondre à la question que tout le monde se pose : combien de temps une utopie financière peut-elle durer ? A quand le krach de l'AC ? Comment cela peut-il avoir lieu ?

Après le succès de *L'art caché*, elle nous propose une analyse documentée de l'Art Contemporain, dans sa compromission avec la finance et le pouvoir. Son ton vif et son propos nourri apportent un éclairage unique sur les relations perverses de l'AC avec les marchés et les institutions. En Art Contemporain, artiste, financier et fonctionnaire forment un trio infernal.

Aude de Kerros est graveur, peintre et essayiste. Lauréate du Prix Adolphe Boschot de la critique d'art en 2012, elle publie régulièrement des articles de décryptage sur l'Art Contemporain et sur l'Art, dans différentes revues. Elle apporte le point de vue singulier du témoin tant sur l'histoire souterraine de l'Art que sur l'apothéose l'AC. Ces deux réalités contraires sont inséparables et interagissent constamment.

Du même auteur :



Studio Eyrolles © Éditions Eyrolles

Code éditeur : G56363

ISBN : 978-2-212-56363-4

www.editions-eyrolles.com

L'imposture de l'art contemporain

Groupe Eyrolles
61, bd Saint-Germain
75240 Paris Cedex 05
www.editions-eyrolles.com

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contre façon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal. Il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement la présente publication sans autorisation du Centre Français d'exploitation du droit de Copie (CFC) – 20 rue des Grands-Augustins – 75006 Paris – Tél. : 01 44 07 47 70 / Fax : 01 46 34 67 19.

© Groupe Eyrolles, 2016
ISBN : 978-2-212-56363-4

AUDE DE KERROS

L'imposture de l'art contemporain

Une utopie financière

EYROLLES



Table des matières

Prologue	7
-----------------	----------

Partie I

Arts d'aujourd'hui : visibles et invisibles

1. La valeur de l'art contemporain : un mystère dévoilé en 2008	11
2. 1960-2015 : les hypostases de l'AC	19
3. L'art contemporain total-global – Les OPA de l'AC	27
4. Les arts invisibles, hors-jeu financier	39
5. Invisibilité et hypervisibilité	51

Partie 2

Au sommet de la finance contemporaine : l'art contemporain

6. 2009-2015 : déprogrammation et reprogrammation de Paris	69
7. Aller-retour Paris-New York : le compromis historique entre les intellectuels et les marchands	81
8. Utopie financière et multiples valeurs de l'AC	91
9. La pyramide du marché de l'art : ce que cachent les bulles	103

Partie 3

L'art contemporain institutionnel et ses dissidences

10. Du libéralisme artistique à l'art dirigé	119
11. Deux mondes de l'art s'affrontent. L'arbitrage des historiens, la médiation des sociologues	155

12. Du rigorisme rouge au progressisme hip	179
13. La bibliographie de Laurent Danchin : le visible et l'invisible du débat sur l'art français	199
14. La condition des artistes aujourd'hui : enjeux de visibilité et questionnement sur l'art	223
Épilogue	
Les krachs de l'AC	243
Bibliographie	253

Prologue

L'imposture dont il est question ici est sémantique. C'est une pratique déclarative et conceptuelle, nommée « art » à la place de l'art, accompagnée du terme « contemporain », rejetant dans les poubelles de l'histoire, les œuvres habituellement reconnues sous ce vocable.

L'utopie consiste en ce que l'œuvre et sa valeur sont le résultat de la simple déclaration arbitraire du réseau qui la fabrique, qui constitue une chaîne de production et de distribution. Les vertus hors normes de l'AC sont celles des produits financiers dérivés, sécurisés, réservés au très haut marché, d'une liquidité transfrontière déliée des contraintes de l'Etat, la loi, la banque, d'une monnaie désincarnée et globale. L'AC est une utopie à la fois institutionnelle et financière...

Il est avisé de distinguer les deux entités Art et AC. C'est le meilleur moyen d'éviter la fascination que crée cette confusion. On appréhende mieux ainsi les multiples utilités connexes de l'AC, comment s'en servir, les dangers de son commerce si l'on ne fait pas partie d'un réseau. On peut apercevoir enfin la nature du mal qui le ronge.

Quand je termine *L'Art Caché* en 2007, l'AC connaît une prospérité internationale, le Ministère de la culture règne en France sur la création artistique, les opposants à un art officiel hégémonique font leur première apparition sur les médias alternatifs. Je reprends le fil de l'histoire le 15 septembre 2008, jour de l'effondrement du marché financier et je raconte comment les acteurs du marché de l'art sauvent l'AC du krach financier grâce à des stratégies innovantes et au « relookage » du nihilisme noir en nihilisme cool et glamour.

Paris est reprogrammé. Les galeries américaines s'installent dans la capitale. Les lieux prestigieux, régaliens, historiques, visibles du monde entier, deviennent le « show case » de l'art financier global. Les inspecteurs de la création, représentants de l'Etat français, collaborent, en offrant aura et légitimité à ce qui n'en a pas, ils contribuent à la fabrication des cotes. En peu de temps, les prescripteurs dominants, clergé ministériel et intellectuels agréés, ont perdu leur grand statut. Ils sont devenus les exécutants des traders de l'AC.

En 2008, le commun des mortels a perçu la ressemblance troublante entre les méthodes de création des produits financiers rendus à l'état

gazeux et celle des cotes de l'AC qui exigent la collaboration coordonnée des financiers, institutions et intellectuels. Ainsi, les conflits d'intérêt sont devenus flagrants, notamment en France où l'art est dirigé par l'Etat. Cela intervient au moment où les grands médias ont perdu le monopole de l'information et la dissidence artistique et intellectuelle de tous horizons, jusque-là souterraine, devient une référence alternative.

Le public a compris que l'AC n'est qu'une monnaie, ludique certes, psychédélique même, garantie par ceux qui la possèdent, assurément... mais l'aura du sacré, qui l'entourait de sidération et d'effroi, n'est plus ! Or, même la monnaie demande foi !

J'ai observé attentivement la vie artistique et intellectuelle et je n'ai pas reconnu sur les écrans ce que je voyais par la fenêtre de mon atelier. J'ai voulu décrire les deux faces de la réalité du monde de l'art et de la pensée : l'hyper visible et le caché. L'un et l'autre interagissent puissamment, à la fois dramatiquement et heureusement.

Avant de brosser le paysage général de la création non officielle dans un livre à venir, j'ai rendu compte ici, « preuves écrites » à l'appui, d'un débat sur l'art occulté depuis un demi-siècle. Je me pose, comme tout le monde, les questions suivantes : combien de temps une utopie financière et institutionnelle, un totalitarisme glamour et cool, une pyramide de Ponzi, un bitcoin entre hyper collectionneurs, une tontine camerounaise haut de gamme, peuvent-ils durer ? Je m'adonne à l'exercice de la prospective. J'ai cependant une tranquille certitude : l'art au sens originel du terme, ne disparaîtra qu'avec le dernier homme, comme l'amour, la beauté, les enfants.

Partie I

ARTS D'AUJOURD'HUI : VISIBLES ET INVISIBLES

*« Là où la modernité enfonce un coin et déplace des régiments,
avançant de conquête en conquête sur l'émancipation de la Tradition,
l'Art contemporain organise plutôt une déroute généralisée,
sème l'anarchie, invente la guérilla artistique¹. »*

Catherine GRENIER

1. *Dépression et subversion. Les racines de l'avant-garde*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2004, p. 55.

La valeur de l'art contemporain : un mystère dévoilé en 2008

*« La muséification de l'actuel, de l'émergent est
une méthode totalitaire de fabriquer l'Histoire¹. »*

François DERIVERY

*« Lorenzo Rudolf qui régna sur ArtBasel de 1991 à 1999 avait
très tôt compris quelles seraient les nouvelles élites de l'art : peu cultivées
mais riches et désireuses d'appartenir à un cercle privilégié. C'est ainsi
qu'était mis en place tout un système marketing qui transformait
ArtBasel en une grande machine de communication². »*

Judith BENHAMOU-HUET

1. *Le Système de l'art*, Éditions EC, 2004, p. 115.

2. *ArtBasel, La machine de guerre*. Texte en ligne : lesechos.fr, 12 juin 2015.

Il y a des instants de l'histoire où soudain le chaos des faits qui composent la réalité se coagule en des événements si visibles et fulgurants qu'ils en deviennent signifiants. Ils rendent la réalité lisible et compréhensible.

En septembre 2008, le grand public comprend avec stupéfaction ce qu'est un produit financier dérivé « sécurisé ». Par analogie, acteurs et amateurs du monde de l'art découvrent les clefs du mystère de la valeur de « l'Art contemporain ». Ils comprennent comment se fabrique de la liquidité à partir d'objets sans valeur justifiée.

Le krach de la banque d'affaires Lehman Brothers le 15 septembre 2008 a provoqué un enchaînement fatal, une catastrophe monétaire à l'échelle mondiale. En l'espace de quelques semaines, la terre entière constate qu'il n'existe que peu de rapports entre la valeur intrinsèque d'un produit financier et sa valeur sur le marché. Ainsi s'effondre ce qui, pour le commun des mortels, est la référence la plus clairement et précisément partageable : la valeur quantitative et monétaire.

Le produit financier dérivé qui est à l'origine de cet effondrement est un montage complexe et idéal alliant virtuellement des qualités contradictoires : dynamisme, sécurité, liquidité. Il est garanti par d'élégantes formules mathématiques fondées sur la probabilité. C'est un « concept » que des experts déclarent être en quelque sorte une « réalité d'avant-garde », en avance sur le temps. Son échec a donné à tous les consommateurs de la planète l'occasion de constater que concept n'est pas réalité. La crise a contribué à délivrer les esprits de la fascination des mots et leur a permis de raisonner.

En comprenant le principe qui régit le produit financier dérivé et sécurisé, on découvre que le mot « valeur » a changé de sens en post-modernité. Elle n'est plus identifiée, palpable mais « in process¹ », en mouvement, insaisissable, plus conceptuelle que réelle. Ainsi l'homme de la rue a vu le naufrage d'une utopie monétaire scientifiquement élaborée, mathématiquement garantie. Le commun des mortels a vu se dématérialiser les objets tangibles qui dans son imaginaire garantissaient la valeur de la monnaie : l'or, l'art, le patrimoine, la production, la richesse. Il a compris sa périlleuse condition de consommateur manipulé.

En revanche, le clergé expert, disciple à la fois de Duchamp et de Keynes, n'a pas cessé pour autant de croire à sa « science » alchimique créatrice d'or : au « concept créateur de réalité ». Le krach n'est pour lui qu'un « dysfonctionnement » passager, un incident « technique ».

1. Terme anglais qui veut dire « en cours », « en train de se faire ». Les théoriciens de l'AC l'utilisent beaucoup car la doxa de l'AC estime qu'une œuvre achevée, accomplie, est morte et sans intérêt.

Le « modelino » financier de l'Art contemporain

Cependant un produit financier dérivé, sécurisé et haut de gamme a échappé au naufrage : « L'Art contemporain », dit AC¹. Certes les ventes de Christie's et de Sotheby's de l'automne 2008 à New York ont été catastrophiques, mais curieusement, dès mars 2009, elles remontent à nouveau. Elles n'ont pas cessé dès lors de battre des records. Le rapport Artprice 2015 annonce une croissance de 26 % entre 2013 et 2014².

Divers facteurs interviennent dans cet étrange phénomène, citons-en trois : tout d'abord le marché de l'AC est réservé aux collectionneurs « *too rich to fall* » que le niveau de richesse rend invulnérables, ensuite ces collectionneurs fabriquent eux-mêmes les cotes en réseau fermé, enfin ce marché fondé sur le délit d'initiés n'est pas soumis aux règles du marché ni à sa police.

Le sociologue Alain Quemin, en conclusion d'une enquête fort documentée menée en 2013³, constate que « l'évolution de l'« Art contemporain » a vu se renforcer considérablement le poids du marché par rapport aux institutions, sans parler de la critique dont l'influence est décrite comme devenue très secondaire, si ce n'est négligeable ».

Sa seule légitimité est devenue, progressivement, exclusivement financière. On peut donc nommer l'AC, sans ironie, « Financial Art ».

La majorité du public, des artistes, des amateurs, même informés, ont traversé cinq décennies sans comprendre, et même parfois sans se formuler clairement les questions : où est l'œuvre ? Où commence le discours ? Quelle est sa valeur intrinsèque ? Quels sont les critères partageables de sa valeur ? Qui en décide ? Dans quel but ? S'agit-il d'un aveuglement par conformisme ? De la peur d'en tirer des conséquences ? D'une volonté de ne pas laisser voir que l'on ne comprend pas ?

L'impossibilité de voir la réalité est due, avant tout, à un brouillage sémantique dont l'origine remonte à plus d'un demi-siècle. En effet, deux pratiques contraires l'une de l'autre ont coexisté sous couvert du même mot : « art » et « art contemporain ». Ainsi il devint impossible à tous ceux qui ignoraient la règle du jeu de raisonner. La vie artistique s'entoura peu à peu d'un épais mystère.

1. AC pour « art contemporain », sigle conçu par Christine Sourgins dans *Les Mirages de l'Art contemporain* afin de ne pas confondre l'art contemporain avec tout l'art d'aujourd'hui et d'en souligner l'aspect idéologique spécifiquement conceptuel.

2. www.actunews.com

3. *Les Stars de l'Art contemporain*, CNRS Éditions, 2013, p. 246. Analyse comparée notamment sur les parutions de Power 100 depuis 2002 dans le magazine en ligne *Art Review*.

Leur antagonisme a provoqué un schisme, une guerre culturelle, un combat sourd, silencieux, secret, tragique, mettant les créateurs dans une situation de riche dépendance ou de misérable solitude ! Ce conflit, sans équivalent dans l'histoire, a mis beaucoup de temps à être perçu et élucidé par les artistes, leur public et les amateurs.

La confusion a produit un chaos où, pour survivre intérieurement, les artistes ont eu le choix entre l'affirmation cynique, la passivité schizophrénique, le double langage, le camouflage, la contrebande sur les frontières. Cependant, elle a eu aussi l'effet bénéfique d'exiger des artistes de se dépasser, de s'interroger sur l'essentiel, de comprendre, de retrouver les sources de la fécondité et de choisir librement leur camp.

Comment donc évoquer cette époque sans montrer l'interaction de ces deux réalités captives l'une de l'autre depuis cinquante ans ?

1960 : hold-up sémantique

C'est par le détournement des mots que la manipulation des esprits s'est imposée, c'est par un effort de précision sémantique qu'artistes et amateurs reconquirent aujourd'hui leur autonomie de jugement. La différence entre ce que recouvre le mot « Art » et ce qui est signifié sous l'expression « Art contemporain » est maintenant couramment perçue.

« Art »

L'art pictural est une activité humaine existant depuis le paléolithique. Dans sa conception originelle, communément partagée jusqu'aux années 1960, c'est un langage non verbal qui délivre un sens grâce à la forme. Moyen de communication silencieux, il signifie, sans passer par le concept, le raisonnement, la logique discursive. *L'art, si sa forme est accomplie, porte un sens au-delà des mots.* Il se contemple plus qu'il ne se déchiffre.

Quand, dans la pratique picturale, le message est plus important que la forme, on ne nomme pas cela « Art » mais logo, pictogramme, publicité, propagande, image pieuse, etc. Lorsque dans une œuvre l'intention l'emporte sur la puissance de la forme, on considère tout simplement qu'elle est médiocre, pour ne pas dire ratée.

L'art peut être évalué selon des critères de qualité ayant trait à sa composition, matière, forme, couleur, formant une unité, produisant un rayonnement. La virtuosité de l'œuvre est immédiatement perceptible, suit l'évaluation de l'accord du fond et de la forme, puis se détecte le style, la vision singulière, parfois même le génie, enfin vient l'expérience d'une

présence. Quand il s'agit d'art, il existe une hiérarchie dans les œuvres, y compris chez un même artiste, qui va du médiocre au chef-d'œuvre.

L'art est lié à la condition humaine, le développement de ses formes ne s'achèvera qu'avec le dernier homme. Il y a en puissance dans la pratique artistique autant de facettes, styles et genres, que d'êtres humains dont on sait qu'ils sont tous singuliers. La « mort de l'Art » est une idéologie qui a trouvé audience au xx^e siècle, lequel ressemble à ses utopies.

Le sujet traité importe peu, il peut être décoratif, religieux ou historique. Il peut évoquer le quotidien ou l'exception, le monde visible ou invisible, les grandes tragédies de l'âme humaine ou les joies les plus simples. L'art signifie autrement. Le sens n'est pas là où on l'attend. Le peintre exprime les choses les plus interdites ou indicibles par le biais de la métaphore, de l'analogie, des formes. C'est ainsi qu'il est libre et ruse contre la censure.

La finalité première qui l'anime est d'accomplir l'œuvre, car le contenu n'est que le don de la forme. Son but n'est pas de décrire une réalité sociologique, anatomique ou géographique mais d'exprimer l'indicible et l'invisible. C'est un travail de révélation de la réalité en métamorphosant positivement la matière. L'art est reçu de manière contemplative par l'amateur, il n'a pas pour objectif la purge et le redressement moral. L'artiste exprime par les formes les contradictions du monde : beauté, amour, vie, mais aussi souffrance, violence et mort. Il transpose indifféremment les apparences du bien et du mal. Ce qui compte est l'unité et l'harmonie de la forme. Quand il exprime l'excès de mal, celui-ci est apparemment vainqueur si l'on considère le sujet, mais secrètement vaincu si l'on en croit la forme. Celui qui contemple l'œuvre peut regarder le mal en face sans être contaminé par lui.

L'art se métamorphose tout au long de l'histoire. Un artiste d'art est confronté au défi d'assumer l'héritage, de trouver son propre langage et de transmettre.

Il ne peut renoncer au privilège de « monter sur les épaules des géants », de recevoir, de continuer et de passer « le trésor ». Le nouveau en art naît de l'amour et non de l'exécration.

« Art contemporain »

Le concept « d'art contemporain » s'impose au début des années 1970 à la place du mot « avant-garde », mot qui appartenait alors à l'un des adversaires de la guerre froide en cours, la gauche communiste. Il ne signifie pas « tout l'art d'aujourd'hui » mais désigne une théorie donnant l'avantage au concept sur la forme.

Que dit l'AC de lui-même ? *Il se définit comme l'inverse de l'art dont il fait la critique radicale*, il s'affirme, en opposition, comme un système purifié des péchés de l'art.

Le principal reproche fait à « l'Art » est qu'il est un objet figé, trop parfait, trop aimable, trop identitaire, voire idolâtrique. Selon les théoriciens, l'art empêche le renouveau perpétuel, l'avancée permanente, la grande révolution des objets et des idées. Il est donc contraire aux intérêts de l'humanité pacifique. En un mot, « l'Art » est esclave du pouvoir, propagande et opium du peuple.

Dans le meilleur des cas il est artisanal, décoratif, besogneux, répétitif. Il est désormais à classer sous la rubrique « artisanat » et voué à la consommation et la jouissance.

L'Art contemporain se veut au contraire salvateur, pur « concept », protocole intellectuel. La réalisation de l'œuvre est menée à bien par des mercenaires. Un créateur digne de ce nom ne se salit pas les mains. Ainsi, Maurizio Cattelan se vante de ne pas avoir d'atelier mais seulement un téléphone¹.

Cette création conceptuelle a pour principe : « créer c'est détruire, déconstruire et transgresser ». C'est une activité de champignon saprophyte, très utile au recyclage naturel des déchets. Ses moyens sont le détournement et la présentation de la « réalité » telle quelle, sans aucun travail de transposition. Celle-ci est cependant sortie de son contexte et mise dans un autre contexte, afin d'en changer le sens, de désorienter le « regardeur² ». La caractéristique de l'AC est de n'avoir aucune limite ! Absolument tout peut devenir de l'AC, selon la formule duchampienne : « est de l'art ce que l'artiste déclare tel ». Tout, excepté l'Art. La quête de la beauté et de l'harmonie a, selon les théoriciens, l'inconvénient de provoquer blessures narcissiques et inégalité.

Les critères esthétiques ne s'appliquent pas à l'œuvre d'AC. Pas plus que les critères d'authenticité, comme pour l'art brut. Ni même les critères liés à l'essentialité, la pérennité, la présence ou l'aura.

Les seuls critères d'évaluation des œuvres sont l'efficacité de la transgression productrice de choc et de « dérangement », effet conçu comme une purge agissant pour le bien du regardeur. Les critères sont éducatifs, moraux, rationnels. On parle volontiers de « pertinence » du concept. On admire aussi la virtuosité de la conception du piège élaboré pour attraper le regardeur, pour créer du scandale, de la visibilité, de la cote enfin.

1. Cet artiste contemporain formule oralement l'idée à son praticien, en l'occurrence le sculpteur Daniel Druet. Celui-ci est le véritable auteur de tout ce qui va au-delà des mots.

2. Pour Marcel Duchamp, inventeur de l'art conceptuel, le contemplateur de l'œuvre devient « le regardeur ». Il se comporte comme un « voyeur ». Il fait partie intégrante de l'œuvre, comme pris dans un piège à son insu.

La finalité de l'œuvre est essentiellement moralisatrice et réformatrice de l'humanité selon de nouveaux paradigmes. L'AC a pour but de rendre compte de la « réalité » impitoyable et fatale, globalement mauvaise. Il fait le constat critique des contradictions de son temps, à l'égal des sciences sociales.

L'AC, « humanitariste », ne peut qu'être « critique ». Il dénonce avec « lucidité » la terrible réalité du monde mais aussi sa banalité, sa vulgarité. Quand il est violent, il fabrique des monstres, impose un voyeurisme scatologique, pornographique ou morbide. Quand il est doux, il expose la trivialité, le divertissement kitsch. Au-delà du constat de la « réalité », l'AC prétend protéger la société de l'entropie par sa critique permanente. Les tenants de l'AC affirment qu'en luttant contre toute idée d'achèvement et de perfection, l'œuvre d'AC est source de dynamisme, de richesse. En privilégiant l'œuvre « in process », le mouvement, l'événement, « l'interaction » avec le public, l'instant présent, l'AC est un facteur de développement économique, de fluidité monétaire et sociale. Sa « créativité » permanente entraîne une rotation sans fin d'objets dont l'imperfection permet de s'en défaire pour en consommer d'autres. *Le marché de l'art et ses marchés connexes sont le cœur de l'AC.*

Le regardeur fait partie de l'œuvre, sa réaction y est programmée. Le « regardeur interactif » peut donner à l'œuvre le sens qui lui convient, il devient à ce titre cocréateur de l'œuvre, consentant ou pas. L'AC joue ainsi un rôle unificateur de l'humanité, il donne à chacun une place égale, il réconcilie tout le monde. Chacun donne son avis, tout le monde a raison, tout le monde est artiste. La tolérance et l'amour règnent enfin ! Les militants de l'AC voient dans cette « polysémie » un progrès, un tournant dans l'histoire de l'art qui rejette la création du passé dans les ténèbres du mal.

Ainsi le fameux retable de Keith Haring, dont sept exemplaires ont été placés dans sept églises du monde, peut être vu par certains comme une Vierge à l'Enfant entourée d'anges et par d'autres comme un manifeste de la pédophilie rédemptrice. Sans compter une multitude d'autres interprétations possibles. La polysémie de l'œuvre d'AC ne fonctionne pas comme une œuvre symbolique qui signifie à plusieurs niveaux, du littéral au spirituel, elle a autant de sens que l'on veut, tous équivalents. L'AC, même s'il exploite souvent le sentiment de culpabilité, n'a pas pour autant le but d'amener le spectateur à une meilleure conduite, à une contrition. Sa démarche est de remettre en cause toute certitude, toute identité, toute admiration, autant d'attitudes jugées moralement dangereuses. Le public n'adhère pas naturellement et l'AC doit faire appel à ses experts, médiateurs et pédagogues pour le former, lui expliquer.

L'AC n'est pas un savoir-faire qui s'enseigne, il n'y a pas ici de trésor à transmettre dont un artiste pourrait hériter.

Deux définitions, deux pratiques

Ces deux grandes catégories, « art » et « art contemporain », sont deux pratiques qui expriment deux conceptions opposées du monde.

Dans l'une, c'est une personne autonome et libre qui est à la source de la création. Un être singulier fait une œuvre unique. L'œuvre se suffit à elle-même. Elle est faite pour être contemplée, n'a pas besoin de discours, elle a une dimension métaphysique, une présence. Elle obéit à une nécessité de gratuité, et s'apparente à la fécondité naturelle.

Dans l'autre, l'artiste est un être englobé par la collectivité dont il rend compte. Sa fonction est d'agir sur le contexte social pour empêcher son entropie. Il produit non pas une « œuvre » mais un concept. L'œuvre est un montage collectif, une stratégie pour produire du changement. Le « praticien » injecte des éléments dans le « contexte » social dans le but de le modifier en produisant du « feed-back », c'est-à-dire en faisant réagir le « regardeur » et en recyclant dans l'œuvre sa réaction positive ou négative. La rétroaction modifie le contexte initial mais en même temps le conserve. C'est une courbe d'asservissement. On observe d'ailleurs que le vocabulaire de l'AC, ses idées, ses méthodes appartiennent curieusement au jargon de l'ingénierie sociale.

L'artiste d'AC est un perturbateur institutionnel, incorporé au système, entièrement pris en charge par le commanditaire, il n'a pas d'autonomie. Selon ses théoriciens, l'AC serait « un désordre créatif » face à « l'ordre pervers » de l'art. En réalité l'AC est un ordre caché sous l'apparence d'un chaos. Cette illusion occulte, derrière moralité et bons sentiments, une fabrique de valeurs financières en circuit fermé.

L'AC n'est pas la suite de l'art

L'AC n'est donc pas une des multiples métamorphoses de l'art. Il appartient plutôt au domaine des stratégies de pouvoir les plus sophistiquées.

Le détournement sémantique du mot « art » couvre aujourd'hui deux conceptions opposées du monde : praticiens et théoriciens de l'AC sont les servants d'un culte de la pureté, de la paix, d'un « art » sans les dangers de l'art, d'une religion unique, sans guerres de religion, d'un produit financier sans contrepartie matérielle, d'un outil politique sans armées ni armes de destruction massive.

Les praticiens de l'art voient dans l'AC une utopie d'essence totalitaire. Ils rejettent ce qui leur apparaît être une démarche plus liée aux méthodes des sciences sociales qu'à la pratique artistique. Ils en dénoncent le caractère manipulateur. Aujourd'hui, chaque artiste constate la différence. La controverse entre les deux conceptions de l'art est violente, *mais le débat public sur ce sujet est prohibé.*

1960-2015 : les hypostases de l'AC

Question à Daniel Buren : Quel regard portez-vous sur l'art contemporain ? « En règle générale, je dirais que la santé ébouriffante qu'on lui prête – biennales dans le monde entier, foires à tous les tournants et salles de ventes débordées – sont les aspects quelque peu paradoxaux d'un domaine qui, sur le plan de la pensée, est au bord de la faillite. [...] "Contemporain" est un terme complètement dénué de sens, mais c'est l'une des trouvailles les plus performantes jamais trouvées afin d'annihiler dans l'œuf tout ce qu'un artiste pourrait présenter d'un tant soit peu neuf et de dérangeant¹. »

Daniel BUREN

1. Interview de Daniel Buren par Martine Robert et Fabien Simode, *L'Œil*, n° 638, « Le système dérape », septembre 2011, p. 125-129. En ligne dans *Le Journal des Arts*.

L'AC peut tout être, sauf de l'art au sens qu'a pu lui donner l'Occident jusqu'au milieu du ^{xx}e siècle, c'est-à-dire un art donnant la priorité à l'accomplissement de la forme sur le concept, un autre langage que celui des mots. L'absence de limites, la distorsion du fond et de la forme propres à l'art contemporain, ses méthodes de détournement des contextes l'ont rendu particulièrement envahissant, multifonctionnel et rentable.

La première génération de l'AC a permis de détourner les terrorismes politiques gauchistes en organisant sa cotation financière à New York. La deuxième génération de l'AC est devenue le support arty d'une tyrannie économique, cachée derrière le libetarisme : une nouvelle utopie.

1960-1989 : le « premier art contemporain »

L'art conceptuel, apparu en 1913 et théorisé par Marcel Duchamp¹, dont l'AC est un des avatars, aurait pu rester une avant-garde parmi d'autres, comme ce fut le cas jusqu'en 1960. Mais il a pris une place hégémonique en devenant une arme de la guerre froide culturelle pour destituer la référence européenne en matière d'art. À partir de 1947, l'art abstrait a servi à une première stratégie d'influence américaine destinée à prouver à l'Europe que l'Amérique a aussi une avant-garde, qu'elle est aux yeux du monde l'image de la modernité et du progrès face au Vieux Continent ruiné et coupable. Après 1955, l'art abstrait est non seulement pratiqué partout, mais, né avant la guerre de 1914 en Europe, il n'a rien d'une nouveauté.

La stratégie n'est pas suffisante. L'Europe, la France, si vieilles soient-elles, restent la référence artistique, on y trouve tout à la fois le « grand art » et les avant-gardes, polarités nécessairement liées. Comment faire pour détruire ce prestige ? Il faut à la fois s'attaquer à l'un et à l'autre, trouver une avant-garde absolue, unique.

Le schisme

Une opportunité se présente, le critique d'art Pierre Restany entouré de ses artistes, orchestre et proclame un manifeste² spectaculaire le 27 octobre 1960 à Milan : *La Déclaration constitutive des Nouveaux Réalistes*. Ils règlent leur compte simultanément à l'art abstrait et à la figuration, l'un est « petit bourgeois », et l'autre, « stalinienne ». Ils décrètent : « La peinture est morte ! », ils prônent « la présentation de la réalité elle-même ». Ils préconisent comme Duchamp de prélever des objets dans la réalité de leur

1. *La Roue de bicyclette*, premier *ready-made* de Duchamp, 1913.

2. *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, Éditions Dilecta, 2007.

temps. Ce sont des artistes français qui condamnent la peinture ! Marcel Duchamp, l'inventeur, vit et travaille à New York. Quelle opportunité ! La déconstruction de Paris peut commencer.

L'année suivante, le nouveau réaliste Arman s'installe à New York où il est bien accueilli. Il déclare : « Il ne se passe plus rien à Paris. » On ne manquera pas de le citer partout. En 1962, les « Nouveaux Réalistes » sont invités à faire une rétrospective à New York. Le stratagème consiste à truffer l'exposition d'artistes américains, parmi lesquels figure Andy Warhol. Pierre Restany, mis devant le fait accompli, est ébahi : un transfert de légitimité vient de se produire. Il ne sera plus jamais invité à New York. Ainsi eut lieu le hold-up de l'avant-garde parisienne. Les médias répétèrent désormais en boucle que « rien ne se passait plus à Paris et que la peinture était bien morte ».

L'art conceptuel a l'avantage de n'être ni abstrait, ni figuratif, ni bourgeois, ni communiste. Il a tous les atouts pour devenir le nouvel art international. L'Amérique a élaboré un art de synthèse en mêlant le tachisme de l'expressionnisme abstrait, le pop anglais fraîchement débarqué à New York, les images de Disney, la pub, les jeux des surréalistes ayant fui l'Europe pendant la guerre. Les formes se sont simplifiées, il y a plus de couleur, d'efficacité visuelle, moins de théorie.

Jaspers Jones, Robert Rauschenberg, Andy Warhol furent les premiers à réunir tous ces registres. Ils formèrent la deuxième vague de l'art américain d'avant-garde d'après guerre, doublée d'une vague jumelle contradictoire, celle du minimalisme esthétique, dépouillé et puritain, enfant du Bauhaus, art réfugié lui aussi, qui a trouvé un fort écho aux États-Unis.

New York n'a pas vraiment innové mais recyclé les avant-gardes européennes du début du xx^e siècle : réclame, tachisme, abstraction, cubisme, collages, objets détournés, design... Tout cela en plus grand, en plus spectaculaire. C'est cela qui a donné l'impression de « jamais vu ».

Mais la grande nouveauté réside ailleurs... Dans le travail stratégique de la construction des cotes en réseau, réunissant « galeries amies », institutions privées et collectionneurs. Désormais, il faut venir à New York pour bénéficier d'une consécration financière express.

Au cours des années 1970, l'Europe fut intégrée grâce à l'organisation des foires internationales. Après 1990 et surtout après 2000, le système a été étendu au monde entier, grâce aux salles des ventes internationales et à la multiplication des foires internationales sur les divers continents. Cette stratégie de « l'externalisation » a l'avantage de donner le « ressenti » de l'international alors que le cœur du système est à New York.

Un leurre parfait

Il restait à créer un discours confusionnel autour de la démarche conceptuelle. Elle fut présentée comme « révolutionnaire », progressiste et de gauche. L'art conceptuel était une nouvelle modernité, pure celle-là, qui condamnait radicalement à la fois « le grand'art » coupable du nazisme, et le « réalisme socialiste » entaché de stalinisme. L'AC faisait d'une pierre deux coups !

Après 1945, le monde intellectuel et artistique européen fut sollicité par les discours croisés de l'Est et de l'Ouest. Artistes et intellectuels étaient pris d'assaut par leurs réseaux d'influence. Pour les séduire, il leur était offert l'espoir d'une visibilité mondiale, la participation à des colloques, éditions, expositions, voyages.

En France, seules résistèrent les formes dérivées et complexes d'art « engagé », les différents courants des « nouvelles figurations¹ », très répandus entre 1960 et 1990. C'était une forme de « pop français », cultivé, mais surtout politique, militant et révolutionnaire.

Pour casser cette assurance et prétention très française, le marché américain prit soin de ne consacrer, à l'international, que l'art conceptuel et de condamner la peinture. Puis commença le tri entre artistes « engagés » récupérables et irrécupérables. En résumé, les gauchistes pouvaient mériter la cote mais pas les communistes. Ainsi, dans la confusion et le double langage, les artistes et les intellectuels français prirent en toute bonne conscience, sans abandonner leurs engagements politiques, le chemin de New York pour se faire adouber, et non plus celui de Moscou. Ils rejetèrent le « réalisme socialiste » et la pensée dialectique pour adopter un marxisme créatif et glamour, un métissage de psychanalyse, de sociologie, de sémantique, de conceptualisme.

Le « discours », qui fait partie intégrante de toute œuvre conceptuelle, devint moralisateur, il apaisa les consciences de gauche, les renforça dans leur utopie révolutionnaire. Les intellectuels prescripteurs, tout en restant militants, purent gagner leur vie, publier et même devenir célèbres ! Tout le monde y trouva son compte matériellement. La consécration financière ne pouvait plus désormais se faire qu'à New York où se trouvaient les réseaux, à la fois financiers et institutionnels, capables de fabriquer rapidement une cote. Ainsi la violence politique qui avait saisi le milieu de l'art en Europe fut pacifiquement recyclée dans le système de « New York capitale des arts et des lettres ».

1. Nouvelle figuration, figuration narrative, figuration libre, figuration critique : ces courants sont très créatifs et les plus importants des années 1960 à 1990 en France.

À partir des années 1980, quelques universitaires français appliquent la méthode dialectique pour elle-même, comme méthode d'interrogation et de connaissance, un jeu cognitif-crétif. Rebaptisée « french theory », la « déconstruction » est consacrée avec enthousiasme dans les universités américaines. Derrida, Foucault, Deleuze deviennent des stars de campus. Ils ont gardé le matérialisme dialectique comme un exercice intellectuel bienfaisant et jeté la lutte des classes. Ils seront très lus et appréciés par les artistes désormais grands consommateurs de nouveaux concepts.

Après l'effondrement du système soviétique, la guerre froide culturelle est close. Les pratiques « vertueuses et de haute intellectualité spéculative » de l'AC vont-elles devenir inutiles et sans objet ?

1990-2015 : le « deuxième art contemporain »

Après la chute du mur de Berlin et un krach financier qui a fait s'écrouler les cotes de l'AC, celui-ci est reprogrammé pour d'autres usages. Il change de cible, de discours, de stratégie. Il est destiné à refléter la suprématie américaine, les valeurs des grandes sociétés économiques et financières mondialisées. Par le biais du mécénat, les multinationales vont se servir de l'AC pour améliorer leur image et leur communication. Il illustre désormais le « multiculturalisme », dont l'idéologie a remplacé celle du marxisme-léninisme.

Le « deuxième art contemporain » doit, pour répondre aux nouvelles exigences, se fabriquer en série à partir de protocoles conceptuels non liés à un lieu. Toutes choses qui lui permettent de circuler facilement, de jouer un rôle quasi monétaire, d'autoriser une spéculation sous contrôle et de rendre beaucoup de services. C'est un produit qui échappe à bien des réglementations, aux taux de change, aux problèmes de douane, grâce aux zones franches. Il offre des possibilités à l'évasion fiscale et au blanchiment d'argent. C'est aussi le moyen de créer des « événements », de promouvoir des marques, des individus, de rendre gloire à la révolution permanente des marchandises et de célébrer leur fongibilité. L'« AC II » est un « Financial Art ». Il permet d'afficher une capacité financière sur les scènes mondiales que sont les salles des ventes Christie's et Sotheby's, de payer ainsi un pas-de-porte pour entrer dans les réseaux et fréquenter les grands.

Très vite s'est créé un mimétisme entre l'AC de deuxième génération et les produits financiers. Vers la deuxième moitié des années 1990, il prend la forme d'un produit dérivé très sécurisé permettant d'éviter les inconvénients d'un krach comme celui qui a ruiné le marché de l'art en 1990. L'idée d'un réseau très contrôlé, rassemblant des collectionneurs