

Aude de Kerros

**ART
CONTEM-
PORAINE**
MANIPULATION
ET GÉOPOLITIQUE



Chronique d'une domination
économique et culturelle

● Éditions
EYROLLES

Le ^{xxi}e siècle a fait de l'Art contemporain un acteur incontournable des relations internationales. Véhicule privilégié du *soft power*, il constitue un moyen d'influence au service du rayonnement des grandes puissances. Aude de Kerros analyse les liens entre création artistique et géopolitique, de 1945 à nos jours. Elle décrit notamment avec précision les événements marquants de la dernière décennie et leurs conséquences : la mondialisation des transactions, la transparence du marché de l'art – dévoilé par les nouvelles technologies de l'information –, l'entrée sur le marché du monde non occidental, toutes choses troublant l'ordre établi et défiant les prédictions d'une uniformisation pacifique et rentable de l'art par le monde occidental.

Cet ouvrage très documenté produit une réflexion vivante : il souligne l'évolution des méthodes d'influence des différentes puissances tout en décrivant la construction du système international de l'art, parvenu au contrôle complet du marché, mais aussi le processus de son dépérissement, dû à l'enfermement. Comment résister à la permanence des civilisations et à leur capacité d'adaptation, en même temps qu'à la révolution technologique qui permet l'émergence d'autres connections ? C'est d'un nouveau monde de l'art dont il est question, aux contours inédits.

Aude de Kerros est auteur, 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 est l'auteur de *L'art caché* et *L'imposture de l'art contemporain*, parus chez le même éditeur.

**Art contemporain,
manipulation et géopolitique**

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

Cet ouvrage a fait l'objet d'un reconditionnement à l'occasion de son deuxième tirage (nouvelle couverture). Le texte reste inchangé par rapport au tirage précédent.

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage, sur quelque support que ce soit, sans l'autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris.

© Éditions Eyrolles, 2019
©Éditions Eyrolles, 2020, pour la nouvelle présentation
ISBN : 978-2-212-57429-6

AUDE DE KERROS

Art contemporain,
manipulation
et géopolitique

Chronique d'une domination
économique et culturelle

● Éditions
EYROLLES

Sommaire

Introduction

De l'hypervisibilité mondiale de l'art 7

Partie I

Arts en guerre

1. 1917 - 1991 : premières utopies de l'art global 19

2. 1990 - 2000 : la métamorphose hégémonique 53

Partie II

2000 - 2020 : l'ère globale

3. 2000 - 2010 : apogée du modèle hégémonique 81

4. 2010 - 2020 : avènement de l'ère multipolaire 95

Partie III

Cartographie de l'Art contemporain : nouvelle géographie des arts – de l'hégémonie à la concurrence

5. Vue aérienne du système global 141

Partie IV

Nouvelles puissances, nouvelles technologies : révolution de l'art dans le monde

6. Révolution technologique et monde de l'art 189

7. 2010 - 2020 : la dernière guerre de l'art 211

Conclusion

Fin de l'hégémonie? 251

Bibliographie 259

Annexe 263

*« Nulle civilisation ne peut se penser elle-même,
si elle ne dispose de quelques autres pour servir de terme à la comparaison. »*

Claude Lévi-Strauss¹

*« Le mondialisme, troisième forme de la pensée totalitaire, porte à son
apogée un art de la provocation rodée par plus d'un siècle d'impostures,
mystifications et retournements. »*

Gérard Conio²

1. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, tome 2, p. 319-32, Plon, Paris, 1958 réimprimé en 2012.

2. Gérard Conio, *Théologie de la provocation – Causes et enjeux du principe totalitaire*, Genève, éditions des Syrtes, p. 22.

Introduction

De l'hypervisibilité mondiale de l'art

Après la fin de la guerre de 14-18, l'art et la culture ont acquis une fonction nouvelle d'arme politique, tant à l'ouest qu'à l'est du monde occidental. La guerre continue d'une façon non sanglante. Ne faut-il pas vaincre les esprits ? Soumettre aussi les intellectuels, les artistes et les faiseurs d'opinion, les enrôler dans le conflit ?

En 1989, la disparition du monde communiste modifie les lignes, le conflit bipolaire a fait place à la suprématie hégémonique. Il n'y a plus de guerre frontale, on ne brandit plus les armes, mais on exerce désormais le « doux pouvoir » à la conquête des « masses » indifférenciées. Le monde s'est ouvert, en l'espace d'une décennie. L'art a accru sa visibilité planétaire. Trente ans plus tard en 2019, la technologie numérique a connecté toute la planète, doté chaque être humain d'un téléphone portable et créé une économie globale.

Trois formes de richesse connaissent une circulation et une fluidité planétaire : matières premières, finances et art..., cette dernière jouant un rôle singulier dans la mondialisation.

À la fin du millénaire, l'art a connu une nouvelle métamorphose, développé de nouvelles fonctions : plus visible que jamais, l'Art contemporain¹, vecteur d'idées sans qu'on les prononce, n'a pas besoin de traducteurs, il communique par-delà les frontières. Polymorphe et multifonctionnel, il peut être tangible ou conceptuel. Il peut être unique ou sériel, trouver sa place dans un musée ou un port franc. Son statut d'objet n'est pas obligatoire, son contrat de vente ne porte que sur le concept, l'édition

1. « L'Art contemporain » est orthographié avec un A majuscule et parfois accompagné de guillemets pour souligner sa particularité et ne pas le confondre avec l'ensemble de la création actuelle. Il désigne essentiellement le courant conceptuel considéré par le haut marché de l'art comme étant seul « contemporain et international ». On utilisera souvent dans ce livre l'acronyme AC pour le désigner et éviter la confusion. En annexe, page 263, un tableau indique les différences de contenu entre le mot « art » et « Art contemporain ».

n'est pas l'œuvre. Ses circuits sont divers, il est titrisé dans un coffre, il circule sous forme de *bitcoin*, il est coté en salles des ventes, vendu de gré à gré, mis en garantie contre du crédit ou en parts dans un fonds.

Toutes ces opérations et tous ces usages ont lieu là, ou ailleurs, ou pas du tout. La valeur du nouvel Art contemporain est fluide, constructible arbitrairement. Il est produit financier, avantageusement défiscalisé, non régulé, insaisissable.

Que voit-on de l'art à l'échelle planétaire ? Une image qui saute aux yeux, qui fait le tour du monde comme l'éclair et accompagne un chiffre record.

2000 – La révolution planétaire du marché de l'art

« *The world is watching...* », le monde entier regarde ! Tel était le titre du *teaser* diffusé partout, bien au-delà des cercles d'initiés, pour annoncer la vente aux enchères du tableau de Léonard de Vinci, *Salvator Mundi*, chez Christie's, à New York. Cet événement médiatisé dans le monde entier donne un instantané, daté de novembre 2017, de l'un des usages de l'art dans le grand jeu de la globalisation.

Le début des records stupéfiants sur le marché de l'art remonte à trente ans et coïncide avec le début de la mondialisation. Ce fut à l'occasion de la vente des *Tournesols* de Van Gogh en 1987, qui fut adjugé à 39,9 millions de dollars chez Christie's. Du jamais vu jusqu'alors ! Quatre ans plus tard en 1991, le marché de l'art s'effondre, entraîné par le premier krach financier planétaire. Au même moment, l'Empire soviétique disparaît et la Chine apparaît sur la scène commerciale et culturelle. Le monde est désormais ouvert. Les salles des ventes, devenues internationales, sont présentes et visibles partout. Elles s'installent sur tous les gisements de millionnaires de la planète et décident de la valeur de l'art grâce à leurs nouvelles méthodes de titrisation. On ne parle plus de valeur intrinsèque d'une œuvre mais de cote, d'indice monétaire.

Deux maisons dominant alors le marché intercontinental : Sotheby's et Christie's. Elles sont concurrentes tout en ayant passé un accord dès 1992 sur le montant des commissions demandées aux acheteurs. Ce délit « d'entente » ne sera dénoncé et sanctionné qu'en 2004.

D'un commun accord, en 2000, elles réorganisent le marché de l'art en créant un troisième département de vente : au département d'Art ancien et d'Art impressionniste et moderne, elles ajoutent un département d'Art contemporain concernant les œuvres d'après 1960. Ainsi l'impressionnisme très coté, associé à la « modernité », aura la vertu de la

sanctuariser et faire monter ses cotes, tandis que « l'Art contemporain » deviendra le nouveau terrain de spéculation.

La création de ce nouveau département est une révolution. Christie's et Sotheby's abolissent un principe majeur : celui de ne s'occuper que du second marché, le premier marché étant réservé aux galeries. Au ^{xx}e siècle, la consécration des jeunes artistes ne se faisait jamais grâce aux maisons de vente aux enchères mais grâce au travail des galeristes, des critiques d'art, au goût des collectionneurs, à la légitimation des institutions *in fine*. Les enchères ne consacraient que les artistes âgés ou morts.

Après l'an 2000¹, la façon dont une œuvre d'art acquiert sa valeur change de façon radicale. Le mécanisme est renversé : les très grands collectionneurs cooptent en amont les artistes à coter, puis favorisent leurs expositions dans les lieux institutionnels avant leur mise en salles des ventes où leur visibilité devient planétaire et leur cotation fulgurante.

Les institutions, notamment muséales, jouent le jeu en aidant indirectement à la cotation des œuvres, grâce à leur mise en vue, leur muséification et leur attribution de légitimité, aidés par les mécènes collectionneurs, qui, ce faisant, sanctuarisent leur collection, défiscalisent et conquièrent la stature flatteuse du philanthrope.

La vente *blockbuster* de *Salvator Mundi*

En novembre 2017, Christie's a en charge la vente d'une œuvre à l'origine incertaine, en mauvais état, portant néanmoins la signature de Léonard de Vinci. La façon dont est traitée l'affaire montre à la fois un aboutissement et une rupture dans la façon de concevoir l'art et son marché. Les nécessités du marketing sont ici déterminantes. La stratégie adoptée sera celle des industries culturelles depuis vingt ans : gigantisme et sensation. Ce sera une vente *blockbuster*².

Le placement « marketing » de l'œuvre permettra ici le choc. À la surprise générale, *Salvator Mundi* sera proposé dans une vente du département « Art contemporain » en compagnie cependant d'artistes modernes tels que Pollock et Bacon, mais aussi d'idoles contemporaines comme l'emblématique *streetarter* Jean Michel Basquiat, l'artiste porno-kitsch-académique John Currin et l'émergent afro-américain

1. D'après Artprice, la croissance de l'Art contemporain a été multipliée par dix depuis 2000, en particulier entre 2012 et 2014.

2. Ce terme militaire désigne le moyen de provoquer la rupture des obstacles en faisant exploser une bombe de haut calibre permettant d'ouvrir une voie.

Keny James Marshal qui verra sa cote faire un bond vertigineux en atteignant 5 millions de dollars. De quoi faire exploser toutes les catégories.

Le contraste est saisissant. Les collectionneurs d'Art contemporain, aventuriers des affaires, financiers avisés, recycleurs d'argent parfois douteux, sont sidérés par le rapprochement. Mieux encore, ils sont flattés de voir leurs habituels trophées côtoyer l'artiste le plus renommé de la Renaissance, héros du best-seller *Da Vinci Code* et du film éponyme. La clientèle d'initiés, de collectionneurs cultivés, coutumiers du département d'Art ancien, aurait eu un œil plus critique, plus attentif aux experts qui, quant à eux, en donnaient pour 100 millions de dollars, compte tenu de la réalité problématique du tableau.

Mais Christie's est allé plus loin dans sa démarche en faisant de cette mise aux enchères un événement culturel international. Avant même la vente, le Christ « Sauveur du monde » fut traité comme une star du show business. Il est parti en tournée autour du monde, auréolé de *storytelling*, paré de produits dérivés. Les médias ont relayé, suivis du buzz sur les réseaux sociaux, grâce à l'excellent *teaser* sur YouTube intitulé « *The World Is Watching* ».

C'est ainsi que le 21 novembre 2017, en quelques minutes les records de Picasso et même de Gauguin ont été battus. Deux fonds financiers se sont finalement disputés l'enchère. Dix-neuf minutes ont suffi pour entendre résonner le marteau à 400,3 millions de dollars.

Malgré l'excitation de la vente, le vainqueur des enchères, un fonds financier de Mohamed ben Salman, prince héritier de l'Arabie Saoudite, a fait un achat très calculé et raisonnable : l'œuvre était destinée à un futur musée, mais aussi à faire la tournée des musées du monde. Jean-Luc Martinez, président de l'Établissement du musée du Louvre, l'a retenue pour une exposition *blockbuster* au Louvre Abu Dhabi en septembre 2018, puis pour la grande rétrospective consacrée à Léonard de Vinci à Paris en octobre 2019. Les comptes prévisionnels de billetterie étaient prometteurs ! Mais le Louvre, en agissant ainsi, en confirmait l'authenticité douteuse. Les choses ne se passèrent pas cependant comme prévu... *Salvator Mundi* ne fut pas reconnu comme de la main de Léonard par beaucoup de conservateurs et d'experts, ceux du Louvre et d'autres grands musées. Le Louvre, pour préserver sa réputation, renonça au gain et annula les deux événements. Le montage de l'exploitation économique de *Salvator Mundi* s'effondra. L'œuvre devint un grain de sable grippant la machine qu'est la grande industrie internationale des musées interconnectés, mise en place depuis deux décennies.

Artprice, qui rassemble les données concernant l'économie des musées, constate qu'il s'en crée dans le monde environ 700 par an depuis l'an 2000 et que le public a été multiplié par trente.

La vente de *Salvator Mundi* au département « Art contemporain » a révélé de façon plus forte que jamais que les salles des ventes internationales imposent la valeur par la cote, grâce à leur stratégie de marketing et de communication. Elles démentent l'évaluation des experts dans des proportions astronomiques. Ainsi dans cette vente, l'enchère a fait quatre fois leur évaluation.

Une stratégie semblable a bien fonctionné deux mois avant la vente de *Salvator Mundi* chez Christie's en septembre 2017. Lors d'une vente d'Art contemporain, Sotheby's a exposé la Ferrari formule 1 de Michael Schumacher. Estimée à 4 millions de dollars, elle est partie à 7,5 millions de dollars. Elle a ainsi changé de statut : de voiture d'exception, d'objet de culte, elle est devenue œuvre d'art.

De fait, l'art est désormais traité comme un « produit », qu'il soit « ancien », « moderne », ou « contemporain ». Telle est la « culture globale ». En art, la globalisation impliquerait-elle un processus de « décivilisation » ? Un phénomène d'acculturation ? Une occultation des créations dans la suite des civilisations, derrière une déclaration chiffrée, financière, factuelle, extrêmement simple et visible de la valeur faciale d'une œuvre « d'Art contemporain » ?

La vente de *Salvator Mundi* a eu un effet révélateur de la distance qui existe entre valeur intrinsèque et valeur faciale et des conflits d'intérêt entre marché et institutions. Cet événement n'a pas fini de rebondir ! En 2019, c'est une conservatrice en chef du MET¹, spécialiste reconnue du maître, qui en conteste publiquement l'authenticité. Pour l'heure, le tableau a disparu, aucune exposition n'est prévue, on ne sait ni où il se trouve ni qui le possède. Aux dernières nouvelles le Département de la culture et du tourisme d'Abu Dhabi dit l'avoir en sa possession.

Les nouvelles fonctions économiques planétaires de l'art

Les collectionneurs ne mélangeaient pas tellement jusque-là dans leur esprit l'art ancien, moderne et contemporain. Certains pratiquaient les trois et en faisaient un usage différent. Les œuvres caractérisées par leur

1. Metropolitan Museum of Art, New York.

beauté entraînent dans leur décor quotidien, l'achat d'Art contemporain avait d'autres usages.

Les salles des ventes internationales ont profité jusqu'en 2017 d'avoir annexé le premier marché pour consacrer elles-mêmes l'art émergent au niveau mondial. Elles semblent vouloir changer de stratégie et pratiquer désormais la confusion des genres tout en jouant sur les trois départements, dans le but d'atteindre une clientèle plus nombreuse, fortunée et multiculturelle.

La génération de collectionneurs qui donnaient le ton à la fin du ^{xx}^e siècle n'est plus. Ils étaient à la fois anglo-saxons, européens, riches et cultivés, ou souhaitaient l'être. La nouvelle vague la dépasse en richesse, le mot « art » n'a plus la même signification.

Les salles des ventes s'adaptent et leur proposent, lors des ventes, un mélange habile, hétéroclite, de ce qu'ils pourraient avoir envie de consommer : de l'œuvre d'art au sac à main, de l'objet design à la mode, aux montres, motos, voitures...

Il est vrai qu'Artprice, « la plus grande banque de données sur l'art au monde », affirme qu'en quelques années les collectionneurs sont passés de quelques dizaines de milliers à 77 millions. La marchandise doit donc s'adapter.

C'est une des raisons de la métamorphose en cours. L'Art contemporain a cessé d'être strictement conceptuel et réservé à un « *happy few* », flatté par l'hermétisme de sa pratique. Il est devenu un Art contemporain fourre-tout de tous les « concepts » d'art, de mode, de design, etc.

Les grandes maisons de vente internationales ont ce pouvoir de métamorphose, puisque selon la définition actuelle, « est de l'art ce que les institutions et le marché déclarent tel ».

Ainsi l'Art contemporain de dernière génération est un produit de vente adapté à un marché qui capte l'intérêt planétaire, permet une circulation monétaire fluide, fournit une clientèle en hautes liquidités. L'Art contemporain et certains objets avoisinent de fait les mêmes montants financiers. Ainsi auraient pu y être placés le Mazarin, le diamant le plus cher du monde, 163,41 carats, vendu 34 millions de dollars, en novembre 2017 chez Christie's, la Rolex ayant appartenu à l'empereur Bao Dai à 3,7 millions de dollars chez Phillips en mai 2017, etc. Telle est la tendance à venir.

Est mise en œuvre pour cela la stratégie *cross marketing* qui permet désormais aux maisons de vente de changer les objets de catégorie : de les transformer en œuvre d'art par le simple fait de les intégrer dans une vente d'Art contemporain.

Cet élargissement du champ de l'Art contemporain rend bien des services à divers secteurs de l'économie et des finances.

Ainsi en période de taux d'intérêt très bas, l'Art contemporain est un bon placement qui rapporte selon Artprice¹ 9 % pour des œuvres au-dessus de 20 000 dollars, de 10 à 15 % pour des œuvres de plus de 100 000 dollars. Raisonnablement, les conseillers financiers recommandent d'y réserver 20 % des actifs du portefeuille patrimonial, en considérant aussi la bonne venue des avantages fiscaux et du régime favorable des droits de succession.

Les produits de l'Art contemporain rendent surtout un service qui peut difficilement trouver d'autres supports : ce sont des liquidités faciles à déplacer, logeables dans des ports francs, hors frontières et visibilité. Ils peuvent servir d'argent de poche discret ainsi qu'aux règlements de montants en dessous du demi-milliard de dollars.

Ainsi, le département d'Art contemporain de deuxième génération propose des objets allant jusqu'à 91 millions de dollars pour les œuvres d'artistes vivants, et jusqu'à 400 millions de dollars pour ceux qui sont morts, que ce soit récemment ou à la Renaissance.

Ces sommes correspondent à « l'innocent » argent de poche de l'hyperclasse en perpétuel mouvement autour de la planète, mais aussi aux liquidités servant à régler les cargaisons de cocaïne ou autres commerces illégaux.

L'art mondial des records financiers

Les ventes sont des instantanés, une suite de flashes dont le commun des mortels retient trois choses : l'auteur de l'œuvre, son prix et le record qu'il a battu. Certains retiendront aussi le lieu de la vente et le nom de la maison de vente.

Moins fulgurants, plus perceptibles, sont les événements *arty*, mot qui conjugue art et sexy. De quoi s'agit-il ? C'est l'apparition brève mais frappante d'œuvres d'Art contemporain à l'échelle planétaire, dont l'objectif est qu'elles soient vues aux quatre coins du monde afin de laisser dans leur sillage un nom d'artiste émergent pour l'aider à franchir la marche du haut marché, soit le million de dollars.

Ces « œuvres-happenings » sont le fruit d'une soigneuse mise en scène, particulièrement adaptée à l'art visuel et qui a pour objectif de

1. Rapport 2018 d'Artprice sur le marché de l'art de l'année 2017.

faire de la com' et du buzz international. Cette mise en scène a lieu en amont des ventes, pour focaliser l'attention générale. Le principe réside dans le caractère éphémère de l'œuvre-spectacle. Le lancement de ce qui ressemble à une « marque » est un coûteux investissement, rien ne doit être laissé au hasard. L'œuvre apparaît soudainement, fait scandale, excite les médias et sa fabrication d'opinion publique, provoque rebondissements, coups de théâtre, manifestations, dégradations, procès. Puis disparaît. Le choix du lieu est très calculé.

Citons quelques exemples d'appropriation des espaces publics prestigieux du monde au service d'intérêts privés. Ainsi, les œuvres gonflables géantes de Paul McCarthy ont été mises en vue au cours de la dernière décennie dans de nombreuses villes du monde comme Los Angeles, Utrecht, Amsterdam, etc. En 2014, elles apparaissent simultanément à Hong Kong sous la forme d'un colossal étron mille fois photographié devant la plus belle vue de la ville chinoise. En Corée, il s'agit d'un canard de baignoire géant, voguant sur les eaux d'un parc de Séoul. Mais, à Paris, au moment de la Fiac, l'installation du *plug anal*, œuvre de Paul McCarthy, place Vendôme, sème la colère. Certes ce n'est qu'un produit d'appel pour des œuvres présentées à la Fiac au même moment et peu après dans la boutique d'une exposition institutionnelle au prestigieux hôtel de la Monnaie. L'effet escompté a été atteint : le nom de McCarthy a fait le tour du monde en quelques heures.

L'hypervisibilité procède du gigantisme, du kitsch et du scandale. Les œuvres de ce type ont une caractéristique commune : elles ont recours à l'exécration et à l'humiliation du lieu où elles sont exposées, parti pris inverse à celui jusqu'ici pratiqué où l'œuvre d'art est célébration, séduction et beauté à caractère universel.

Citons quelques œuvres du même type dont tout le monde a suivi l'événement : en 2017, *Domestikator* de Joep van Lieshout, programmé pour le Louvre, est finalement présentée sur l'esplanade de Beaubourg. En 2015, *Le Vagin de la reine* d'Anish Kapoor est exposé dans le parc du château de Versailles. En 2010, le doigt d'honneur en marbre de Cattelan est dressé devant la Bourse de Milan.

Ces gestes, à l'origine révolutionnaire, de proclamation nihiliste, de foi en les bienfaits de la table rase, sont devenus des procédés de propagande pour une idée ou une marque, efficaces, rentables, adaptés aux dimensions du global.

L'admiration, le suffrage, l'adhésion ne provoquent pas de communication planétaire, car elle va de soi, répond à une attente, remplit

immédiatement sa fonction : elle ne frustre pas, elle satisfait, on ne crie ni ne se plaint : on jouit.

L'Art contemporain n'a que le choix de déplaire. C'est une curieuse mais réelle nécessité financière.

Ce type de monument éphémère à caractère ambigu et contestataire a déjà fait son apparition dans les lieux symboliques du monde dès les années 1980 avec Christo. Ces premiers « emballages » se rattachaient à un pacifique *land art* dans les paysages nord-américains. En 1985, on peut percevoir de l'ironie dans « l'emballage du Pont-Neuf », une désacralisation du paysage parisien, mais pas d'exécration.

À Berlin, en 1995, la démarche est plus sérieuse, d'ordre politique. Il s'agit de « l'emballage du Reichstag ». Après la chute du système soviétique, l'État allemand retrouve ce lieu régalien et restaure son parlement après plus de soixante ans d'abandon pour cause d'incendie, de guerre et d'occupation.

L'emballage ironique du monument avant son inauguration a permis de résoudre un problème portant sur la mauvaise acceptation à l'international du retour à Berlin, enfin réunifiée, de la capitale de l'Allemagne et de la réutilisation du Reichstag, de « la maison du peuple allemand » par le Parlement. Comment faire passer la pilule ? Comment modifier les perceptions ? La moquerie faite sur le glamour de Paris et de ses rives par l'emballage du Pont-Neuf servit de modèle. Le regard public perdrait de sa méfiance à l'égard de ce symbole si on le dépouillait de sa puissance tragique, si on le déshabillait de son histoire pour en faire un paquet bien ligoté, incapable de nuire, sous contrôle. Ainsi la dérision fut le principe actif de la com' décidée politiquement par le gouvernement pour entourer et atténuer les réactions hostiles ayant suivi l'annonce en 1991 du retour à Berlin. À cela, fut associée la décision de ne pas restaurer la coupole détruite par les bombardements pour y mettre un plafond de verre faisant ainsi l'ostentation de la transparence.

L'Art contemporain est une éternelle et gâteuse avant-garde : trente-cinq ans après l'emballage du pont Neuf, on remet cela en 2019. Cette fois-ci c'est au tour de l'Arc de Triomphe. Tout est prévu... mais est-ce bien prudent ? Les gilets jaunes et leur colère animent les lieux tous les samedis et Notre Dame vient de brûler. Est-ce le moment de jouer le jeu subtil de la dérision ? Que cela ne tienne, cela est repoussée à 2020. Quant au spectacle de Notre Dame en flammes, est-ce un accident, un attentat terroriste ou un geste artistique, une œuvre d'Art contemporain ? L'enquête est en cours. Le compositeur avant-gardiste allemand Karl Stockhausen, en 2001, au moment de l'effondrement criminel des *Twins Towers*, n'a-t-il pas déclaré lors d'un entretien avec la presse : « Ce

à quoi nous avons assisté [...], est la plus grande œuvre d'art jamais réalisée ! »

Mais le temps de la sidération est passé et l'opinion publique en France et ailleurs a perçu la propagande d'idées alliée au marketing d'objets, cachée derrière la noble image de l'art, elle ne s'aligne plus si facilement sur les grands médias.

Ainsi l'Art contemporain, ses monuments, événements, happenings, scandales sont devenus en peu de temps une des circulations planétaires les plus fluides et un nouvel acide géopolitique.

Tableau des records
Les œuvres les plus chères du monde des trois départements

Ventes du département Art contemporain

Vivants

Jeff Koons : *Balloon Dog*, 58 millions de dollars, en 2015, Christie's

David Hockney : *Pool with Two Figures*, 90,1 millions de dollars, en novembre 2018, Christie's

Jeff Koons : *Rabbit*, 91,3 millions, en mai 2019, Christie's

Morts

Jean Michel Basquiat : *Sans titre*, 110,5 millions de dollars, en mai 2017, Christie's
Aucune œuvre créée après 1980 n'a dépassé ce prix.

Ventes du département Art impressionniste et moderne

Impressionnistes

Claude Monet : *Les Meules*, 110,7 millions de dollars, 2019, Sotheby's. C'est la première fois qu'un tableau impressionniste franchit le seuil des 100 millions de dollars.

Modernes

Edward Munch : *Le Cri*, 120 millions de dollars, en 2012, Sotheby's

Picasso : *Les Femmes d'Alger*, 179,4 millions de dollars, en 2015, Christie's

Modigliani : *Nu couché*, 170 millions de dollars, en 2015, Christie's

Nu couché sur le côté gauche, 157,1 millions de dollars, en 2018, Sotheby's

Ventes du département Art ancien

Rubens : *Le Massacre des Innocents*, 78 millions de dollars, en 2002, Sotheby's

Hors enchères, ventes de gré à gré

Paul Gauguin : *Quand te marries-tu ?*, 300 millions de dollars, achetée par le Qatar en 2015

Paul Cézanne : *Joueurs de cartes*, 274 millions de dollars, achetée par le Qatar en 2011

Willem De Kooning : *Interchange*, 300 millions de dollars et *Number 17A*, 200 millions de dollars en 2015, achetées par Ken Griffin

Mark Rothko : *N° 6*, 186 millions de dollars, en 2014, acheté par Dimitry Rybolovlev

Partie I

ARTS EN GUERRE

« La dictature parfaite serait une dictature qui aurait les apparences de la démocratie, une prison sans murs, dont les prisonniers ne songent même pas à s'évader, un système d'esclavage où grâce à la consommation et au divertissement les esclaves auraient l'amour de leur servitude. »

Aldous Huxley, *Le meilleur des mondes*

*« Le point commun des totalitarismes :
des machines à mots sans chair.
La mort du beau va de pair avec la mort du sens. »*

Jean Claude Michéa

1917 - 1991 : premières utopies de l'art global

« Tous les totalitarismes du *xx*^e siècle ont été des spiritualités inversées, et posent les vecteurs d'une théologie négative¹. »

Gérard Conio

« La perversion de la cité commence par la fraude des mots². »

Platon

L'art, dans un monde traditionnel, était l'expression, par un autre moyen que les mots, de la beauté du monde, mais aussi de l'invisible, du tragique de la vie, de l'amour, de la mort. Il contribuait à exprimer l'amour, les mystères du ciel, mais aussi le prestige du pouvoir. Comme un trésor, il se partageait, s'échangeait, malgré les différences d'origine et de civilisation, il s'emportait comme un butin lors des victoires. « La beauté somme les barbares de l'épargner³ ». Depuis le Paléolithique, la différence entre les arts, les expressions des cultures et des civilisations faisaient l'objet d'échanges, ouvraient des routes commerciales, des chemins de pèlerinage, des campagnes militaires.

Au *xx*^e siècle, l'art devient le vecteur d'autres ambitions. Pour certains, il s'agit d'adapter au temps l'héritage reçu et d'aller plus loin ; pour d'autres, expérimenter et innover est un but en soi ; pour d'autres encore, l'art est un engagement politique, un moyen de changer le monde, de faire la révolution. Ainsi, l'art devint une arme de guerre.

1. Gérard Conio, *La Théologie de la provocation*, Éditions des Syrtes, Genève, 2016.
2. *La République*.
3. Yves Laismé, *La remotivation patrimoniale*, thèse de doctorat en droit.

1917 – L'invention d'un art unique, moderne et international

Tous les courants artistiques dits « d'avant-garde » existent avant la guerre de 14-18, de l'abstraction au conceptualisme inclus. La critique, les historiens de l'art, les amateurs parlent déjà « d'une crise de la modernité ». Mais c'est en 1917 que le monde se brise idéologiquement. Au-delà des rivalités nationales, deux conceptions politiques du pouvoir et de la société vont s'opposer désormais jusqu'en 1991.

Cet affrontement se moque des frontières géographiques, l'objet de la conquête étant l'adhésion des hommes au-delà de leurs différences de culture. Ainsi, les créateurs d'images et d'idées, les auteurs, les journalistes deviennent un enjeu majeur des grands conflits du *xx^e* siècle. Ils ont le pouvoir de gagner une guerre de l'intérieur.

Les anciens débats internes au monde des arts et des lettres, tels que la querelle des Anciens et des Modernes, disparurent pour laisser place à une guerre sanglante, visant à l'élimination de l'adversaire idéologique.

Le monde de l'art est entré en guerre en 1917 avec l'apparition de l'idée politique d'un art « global » au-dessus des civilisations et des nations, d'un art de masse « allant dans le sens de l'Histoire », seul moderne, déclassant toutes les autres expressions considérées comme obsolètes. Cette nouvelle conception de l'art va diviser l'intelligentsia du monde entier.

Ainsi, modernité et innovation artistique seront associées aux idées révolutionnaires en politique. Peu à peu, le milieu de l'art se mettra à croire au « sens de l'histoire de l'art », à sa « dialectique historique ». Art qui ne peut qu'aller de rupture en rupture, seul rationnel, seul légitime ! Entouré d'ennemis réactionnaires ou « fascistes ».

En Russie, en 1917, au milieu d'un indescriptible chaos, des artistes russes appartenant à de multiples cercles d'idées participent à la Révolution. Ils croient que rien ne peut sortir de bon du vieux monde et qu'il faut faire table rase. Parmi tant d'autres, le poète prolétarien Vladimir Kirillov¹ l'exprime en ces termes : « Au nom de notre avenir, nous brûlerons Raphaël, nous détruirons les musées et piétinerons les fleurs de l'art. » Rien de nouveau ne peut advenir sans rupture radicale.

L'art révolutionnaire, celui des formalistes, des constructivistes se veut tout autre que l'art « bourgeois » : il est expérimental, éminemment

1. Qui fut membre du Comité central du Politburo.

partageable, praticable par tous. Sa production doit être consommable par les masses, fabricable en nombre. L'artiste est un travailleur, un ingénieur des formes, un « designer ». L'art doit être collectif par sa production et politique dans son contenu. Aucune esthétique particulière ne doit prévaloir.

En 1917, les artistes se considèrent comme le fer de lance de la Révolution. La diversité des courants esthétiques n'est pas un obstacle à leur organisation pour combattre le vieux monde. Le Narkompros, commissariat du peuple à l'éducation, le Proletkult, le collectif révolutionnaire centré sur les arts, Izo, le département des arts plastiques, toutes administrations créées en 1917 subventionnent et institutionnalisent instantanément l'art d'avant-garde et sont données immédiatement en exemple au monde entier.

Cette précoce organisation a sans doute heureusement permis à la Russie d'éviter que se réalise l'essentiel projet : la destruction de l'art et du patrimoine « réactionnaire ». Il y eut des débuts d'incendie et de pillage de palais et d'églises, mais Anatoli Lounatcharski, commissaire du peuple pour l'art et l'éducation était assez proche du Comité central¹ pour empêcher une destruction générale.

Dès 1917, malgré l'inimaginable désordre créé par la Révolution, des moyens financiers sont trouvés pour mettre en œuvre le modèle utopique de « l'art pour tous ». Cette mission est idéologiquement une priorité tant est forte la croyance dans le rôle éminent des artistes dans la réalisation d'une société nouvelle.

Au plus fort de la tourmente, on photographie, on filme, on met en scène, au théâtre ou dans la rue, les événements politiques. La Révolution est magnifiée, racontée, auréolée. Ainsi naît une esthétique révolutionnaire, une multitude d'images qui font le tour du monde.

Malgré la pénurie, institutions et infrastructures sont créées. On ouvre un peu partout des ateliers nommés souvent « laboratoires de la création », des écoles aux pédagogies nouvelles. Leur principe est d'être accessibles à tous, sans sélection et gratuits.

Malgré un quotidien incertain, on dénombre, entre 1917 et 1921, l'apparition de 40 journaux et revues artistiques, 35 musées, 300 sections locales avec ateliers et écoles. On évalue à 80 000 le nombre de personnes contribuant activement à cette extrême effervescence artistique.

1. Il n'a jamais fait partie du Comité central du Parti mais était la référence en ce domaine pour Lénine, Trotski, Zinoviev et Boukhanine. Anatoli Lounatcharski côtoyait les membres du Comité central en permanence.

En ces premières années, la diversité des courants esthétiques est acceptée et protégée par Proletkult, malgré d'intenses disputes théoriques. Mais dès 1921, ce libéralisme artistique déplaît à Lénine et à Trotski qui expriment un rejet des courants les plus radicaux, notamment celui des formalistes. Créé en 1917, Proletkult ne survivra pas à cette condamnation politique et disparaîtra en 1925.

Entre 1921 et 1928, Lénine lance la NEP, la « nouvelle économie politique », tolérant pour un temps une économie de marché. Ce qui rend possible une certaine liberté de création. Ainsi se côtoient les artistes servant la Révolution, qu'ils soient formalistes ou académistes, vivant de l'enseignement, de la propagande, de commandes d'État, et les artistes « autonomes » vivant de leurs amateurs privés. Cet épisode « libéral » prend fin en 1929 où Staline décide de dissoudre 32 groupes artistiques. C'est la fin de la diversité des avant-gardes. En 1932 le courant unique est décidé, en 1934 il est organisé : les artistes deviennent des professionnels entretenus et dirigés par l'État. Pour travailler ils doivent être admis à l'Union des artistes.

C'est en 1934 que Staline règle la dispute entre les deux courants jusque-là serviteurs de la Révolution et cependant concurrents : les formalistes et les académiques. Il décide que le réalisme socialiste sera le seul courant révolutionnaire, admis et financé par l'État. Les formalistes et les artistes non militants sont rejetés dans les poubelles de l'histoire.

L'art et la pensée bolcheviques font le tour du monde

La Révolution culturelle bolchevique a créé une nouvelle conception de l'art destinée à être disséminée dans le monde entier, chargée de porter le progrès social salvateur. Les images saintes de la Révolution, les mises en scènes théâtrales, les films, les photos, les affiches, les maquettes de futurs monuments feront l'objet d'un culte. Elles renforceront au-delà des frontières le prestige de ce nouvel État. L'artiste-héros révolutionnaire devient une icône du xx^e siècle. L'artiste et son engagement deviennent plus importants que son œuvre.

Images et idées circulent dans le monde et connaissent de multiples répliques, variations et hybridations. Ainsi, le dogme de la « nécessaire » destruction des œuvres d'art du passé pour créer un art nouveau, évité en 1917 en Russie, a connu une application radicale en Chine, entre 1965 et 1975.

En France, en Mai 68, les idées bolcheviques sur l'art refont surface et prennent le pouvoir. Elles sont omniprésentes dans les discussions sans fin des assemblées générales des écoles et institutions en grève. Dans les rues du quartier Latin, on reconnaît les méthodes d'agit-prop, les discours, le vocabulaire de la Révolution russe. On assiste à un étrange *remake* sur les bords de la Seine. À l'École des beaux-arts, les étudiants « passent à la praxis » et font table rase. Pour accomplir le mot d'ordre « créer, c'est détruire », ils cassent les plâtres de la statuaire antique du musée de l'École, documentation visuelle unique au monde mise à la disposition des élèves. L'enseignement académique y est supprimé. L'atelier de lithographie de l'École est mis au service de la Révolution pour créer et imprimer affiches, tracts et fanzines, aussitôt affichés le soir même sur les murs de Paris, comme l'avaient fait les artistes bolcheviques de 1917.

En 1917, l'art bolchevique s'institutionnalise pour ainsi dire instantanément. Leurs premières administrations d'État, conçues pour diriger l'art (Narkompros, Proletkult et Izo), sont les prémices des futurs ministères de la Culture, créés par de nombreux États dans le monde au cours de la seconde partie du xx^e siècle. Le modèle de prise en charge politique de l'art et de la culture en faveur du peuple a fait école même dans le camp opposé au communisme. Pétain en 1940, De Gaulle en 1959 développent un service d'État dans ce domaine. En 1981, le mimétisme est poussé plus loin par Jack Lang. Il crée de nouvelles infrastructures dans le but de « sauver l'avant-garde », d'orienter la création dans la bonne direction. Il affecte un nouveau corps de fonctionnaires spécialisés, les « inspecteurs de la Création » à cette tâche. Un écho ?

Staline en 1934 avait fait le choix d'une avant-garde unique, le réalisme socialiste, et créé en 1944 un corps administratif, les « ingénieurs des âmes ». Il existe aujourd'hui dans le monde une vingtaine de pays qui ont un ministère de la Culture. Mais la France reste une exception dans le monde libéral pour le développement, dans le cadre de cette institution, d'une direction très poussée de la création, qui contrôle le contenu de l'enseignement, intervient dans le développement des carrières des artistes par subventions et consécration précoces. Ce qui est le plus impressionnant, c'est que le mimétisme va jusqu'à imposer un seul courant artistique : le conceptualisme. C'est un exemple significatif des multiples répliques sismiques de la Révolution bolchevique de 1917 dans le domaine de l'art se propageant autour du monde.

En 1917, surgissent aussi les écoles d'art novatrices nourries d'idées et d'utopies sociales.

À peine deux ans plus tard, en 1919, c'est dans une Allemagne vaincue et exsangue que l'école du Bauhaus ouvre ses portes à Berlin et propage les nouveaux enseignements. En 1933, sous la pression nazie, le Bauhaus, considéré comme un repaire d'agents communistes, est contraint de fermer ses portes. Mais la même année, en Caroline du Nord, Black Mountain College accueille un enseignement similaire à celui du Bauhaus : l'école est conçue à la fois comme une communauté, un laboratoire expérimental et pluridisciplinaire, un studio philosophique. Les professeurs sont recrutés parmi les artistes et les professeurs du Bauhaus réfugiés en Amérique¹.

D'autres écoles de par le monde ont transmis les idées, l'esprit et la pratique des artistes bolcheviques. Elles sont souvent créées par des artistes ayant fui l'URSS. En 1945, en Pologne, Wladyslaw Strzeminski, pionnier du constructivisme russe, ayant participé aux premiers ateliers libres d'État (SVOMAS) à Moscou en 1918, crée une Académie des beaux-arts à Lodz. Après l'invasion de la Pologne par les Soviétiques, il sera chassé de son école pour non-adhésion au réalisme socialiste.

Années 1920 à 1940 – L'invention de la guerre culturelle moderne

Dès les premières années de leur prise de pouvoir, les bolcheviques sont les inventeurs de l'instrumentalisation des intellectuels et des artistes pour répandre la doxa communiste. Ils sont à l'origine, pour les avoir appliquées avec un quart de siècle d'avance, des techniques de la « guerre froide culturelle » dont la formule naît en 1947 sous la plume de George Orwell qualifiant l'émergence de conflits postérieurs à la Seconde Guerre mondiale.

Pendant l'entre-deux-guerres, l'URSS conçoit un système et des méthodes de travail d'influence pour séduire les élites. Ce n'est pas la propagande qui peut y parvenir mais la manipulation, faux-semblants et mensonges. La Révolution dans tous les pays passe par la conquête de l'intelligentsia, ferment de décomposition des pouvoirs établis. Les institutions communistes et leurs agents innovent dans ce domaine dès 1921

1. Josef Albers, Marcel Gropius, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, etc.