

La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises

Monsieur Raymonde Moulin, Alain Quemin

Abstract

The Certification of Art Value Experts and Expertises.

Art being now specialised activity appeal to experts is generalised and dominates cultural institutions and the art market. The analysis of the two major categories of experts in the French use of the term, museum curators and independant experts, is undertaken on the basis of the concepts of the sociology of professions distinction between the specialists of "art classé" and of contemporary art is drawn within these two large categories of actors. In the case of "art classé", art value certification is constructed on the basis of attribution In the case of contemporary art the validation of the work as art is the basis of this certification. Certification of art value minimizes the uncertainty risk which is characteristic of art markets and especially the contempor ary art market.

Citer ce document / Cite this document :

Moulin Raymonde, Quemin Alain. La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises. In: Annales. Economies, sociétés, civilisations. 48^e année, N. 6, 1993. pp. 1421-1445;

doi : <https://doi.org/10.3406/ahess.1993.279223>

https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279223

Fichier pdf généré le 22/03/2019

LA CERTIFICATION DE LA VALEUR DE L'ART

Experts et expertises

Raymonde MOULIN et Alain QUEMIN

On assiste aujourd'hui à la prolifération de l'expertise et le recours aux experts est devenu un phénomène de mode qui n'épargne pas la politique artistique. La compétence du professionnel culmine dans l'expertise et, si tous les experts ne sont pas des professionnels au sens que le mot revêt dans la sociologie anglo-saxonne, ils aspirent généralement à le devenir. Les responsables politiques et administratifs, de leur côté, ont pris l'habitude de faire appel à la capacité d'objectivation des experts. La commission d'experts apparaît ainsi comme la version actualisée du processus de consultation très général et très ancien de l'administration républicaine, à la fois protection et alibi. L'art étant devenu, au terme de la rationalisation, une activité spécialisée, on ne saurait s'étonner que le modèle de recours aux experts se soit généralisé au point de dominer les institutions culturelles et le marché.

Entendu au sens de la sociologie américaine, l'expert est un professionnel détenteur d'un savoir spécialisé, d'une compétence scientifiquement et techniquement fondée dont l'exercice est soumis à un code déontologique. L'expertise est au cœur des interrogations sociologiques les plus récentes sur l'institutionnalisation du savoir et sur le pouvoir délégué aux professionnels auxquels sont attribuées des connaissances exclusives¹.

Dans l'usage traditionnel de la langue française, à laquelle nous nous référerons plus spécifiquement dans les analyses qui suivent, l'expert est la personne dont la profession (au sens d'occupation) consiste à reconnaître l'authenticité et à apprécier la valeur des objets d'art et des pièces de collection. Cette définition se réfère implicitement à la valeur de l'art comme

1. Voir en particulier Catherine PARADEISE, « Rhétorique professionnelle et expertise », *Sociologie du Travail*, n° 1-85, pp. 17-31 et Magali SARFATTI-LARSON, « A propos des professionnels et des experts ou comme il est peu utile d'essayer de tout dire », *Sociologie et Sociétés*, numéro spécial, *La Sociologie des Professions*, vol. XX, n° 2, oct. 1988, pp. 23-40.

LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

résultat de l'interaction entre le champ artistique et le marché : l'expert est un spécialiste de l'art qui se prononce sur la valeur artistique de l'œuvre et, en même temps, un spécialiste du marché qui estime sa valeur marchande².

C'est en nous appuyant sur les concepts et les acquis de la sociologie des professions que nous analyserons les deux grandes catégories d'acteurs intervenant en tant qu'experts, dans l'acception française du terme. Les uns agissent dans le cadre des pouvoirs publics et les autres exercent une activité libérale. Les premiers sont des fonctionnaires publics garants de l'authenticité des œuvres et instruments de leur patrimonialisation. Conservateurs de musée, ils sont soumis au devoir de réserve associé à la fonction publique et leur règlement leur interdit d'exercer leur compétence en matière juridique. La seconde catégorie, celle des experts indépendants, ne constitue pas une profession organisée et, la plupart du temps, leur travail d'expertise ne représente pas leur activité principale. Il appartient à ces experts, au sens français du terme, d'assumer la double fonction d'expert et d'appréciateur, c'est-à-dire d'évaluer conjointement la valeur artistique et la valeur marchande de l'œuvre d'art. Les conservateurs de musée sont des professionnels interdits d'expertise en dehors du service public et les experts indépendants ne sont pas des professionnels, mais aspirent à le devenir.

A l'intérieur de chacune de ces catégories d'acteurs, il faut encore distinguer les spécialistes des œuvres « classiques » au sens de classées, intégrées dans le patrimoine historique, et les spécialistes de l'art contemporain. Les œuvres classées, qu'il s'agisse des œuvres anciennes ou « modernes classiques », sont généralement considérées comme des valeurs stabilisées par rapport aux valeurs incertaines de l'art contemporain. Certes, il existe de très grandes différences, notamment en raison de la signature, entre les œuvres anciennes et les œuvres modernes, mais l'expertise des œuvres de l'immédiat pose, par rapport à toutes les autres, des problèmes spécifiques.

Les experts travaillant sur les œuvres classées disposent d'un corpus fini, objectivé par le temps, par l'histoire et par le consensus social résultant d'opérations multiples et successives de sélection et de ratification. Les procédures d'expertise des œuvres anciennes, subsumées dans la notion d'attribution, se situent dans un cadre de références unifié. Les experts utilisent plusieurs méthodes dont les degrés d'objectivité ne sont pas identiques, mais qui apparaissent comme complémentaires : analyse technique, analyse stylistique, analyse historique, analyse scientifique (rayons X, prélèvements, analyses chimiques, etc.)³. Dans le secteur de l'art contemporain, le modèle de l'expertise s'apparente à celui de l'art classé, mais au prix d'une véritable dérive liée à une incertitude fortement accrue. L'expert n'a pas à résoudre des problèmes d'attribution, mais de validation de l'art. On conçoit que l'instabilité de la configuration artistique contemporaine ait entraîné la générali-

2. La terminologie anglo-saxonne en usage dans les marchés de l'art tend au contraire à dissocier les deux fonctions : l'expert (*expert*) agissant en tant que professionnel de l'art a pour activité principale de définir la valeur artistique et il ne se confond pas avec l'appréciateur ou estimateur (*appraiser*) qui évalue le prix. Le premier est un spécialiste et le second un généraliste.

3. Serge LEMOINE, « Le rôle de l'expert dans la pratique », *L'expertise dans la vente d'objets d'art*, Zurich, Schulthess Polygraphischer Verlag, 1991, pp. 67-76.

sation du recours à l'expertise en tant que productrice de validation artistique. Elle est devenue la référence obligée des responsables politiques de l'État mécène. En même temps, l'expertise en art contemporain s'est révélée d'autant plus floue et fluctuante que cet art est l'objet de compétitions, de classements et de reclassements rapides sans commune mesure avec ceux que connaît l'art du passé.

L'interrogation sur le rôle des experts dans l'évaluation de l'art, sur la définition de leur compétence, sur les critères auxquels ils se réfèrent pour estimer les œuvres est née de nos recherches sur l'art contemporain. La confrontation entre les modes de certification de l'art classé et ceux de l'art contemporain — qu'il s'agisse des acteurs en charge de l'expertise ou des procédures mises en œuvre — se situe dans le cadre d'une réflexion plus générale sur les processus de constitution de la valeur de l'art, au double sens de valeur artistique et de valeur financière.

Les experts de l'art classé : l'attribution

Les conservateurs de musée

1. Professionnalisation différée : du dilettante au professionnel

Il est hors de notre portée de retracer, autrement qu'allusivement, l'histoire, sociologiquement exemplaire, de la professionnalisation des conservateurs. Trois constats nous paraissent cependant devoir être soulignés qui ont trait à la proximité de la profession avec l'univers artistique. En tant que telle, elle s'est heurtée à une conception héritée du *connoisseurship* et son accomplissement a été différé par rapport aux autres professions. Alors que les administrateurs des corps et grands corps de l'État ont été recrutés sur concours depuis 1890, le concours d'accès à la conservation des musées de France date de 1963. Le deuxième trait, commun à l'ensemble des professions touchant à l'art, concerne la résistance et la survivance prolongée des modalités traditionnelles de formation, de recrutement et de socialisation. Le troisième trait est en relation avec les changements récemment intervenus dans les politiques culturelles : au moment où la dernière en date des réformes du statut des conservateurs (1990) tend à unifier la profession, la modification des objectifs de l'institution musée accentue la tension entre plusieurs modes de définition de la compétence professionnelle.

L'étude de la professionnalisation des conservateurs relève, pour l'essentiel, de l'analyse weberienne : de dilettantes quasi bénévoles, recrutés par cooptation pour prendre soin des collections publiques, les conservateurs sont devenus, au cours d'un processus long et complexe, des professionnels recrutés selon des critères rationnels qui définissent leur qualification et leur domaine de spécialité. La fonctionnarisation des conservateurs soumis aux règles du service public et à une carrière de type bureaucratique est dans la logique du concept weberien de profession. L'étude de la profession de conservateur relève également de l'analyse parsonienne qui insiste sur la notion d'intérêt général et sur les règles éthiques formalisées par un code

LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

déontologique : toute interférence entre les intérêts privés du conservateur et les devoirs de sa profession est proscrite, l'autocontrôle de la profession étant assuré par des associations nationales (Association générale des conservateurs de France) et des institutions internationales (ICOM). L'étude de la profession impose enfin une analyse de type interactionniste susceptible de rendre compte de la segmentation de la profession à laquelle la plus récente des réformes, celle de 1990, a tenté de mettre fin.

Les grandes étapes de la professionnalisation, très succinctement évoquées, sont les suivantes. En 1882, l'École du Louvre est créée et le titre de conservateur juridicisé. En 1922, l'Association générale des conservateurs des collections publiques de France est fondée et exerce sa pression sur les pouvoirs publics pour obtenir la réglementation de l'accès à la profession. En 1945, le titre est rendu indissociable de la formation assurée par l'École du Louvre dont les professeurs sont des conservateurs de musée dispensant un enseignement en histoire de l'art. De 1945 à 1963, deux filières de formation définissent l'accès différencié aux musées catégorisés selon une hiérarchie historiquement constituée en fonction de l'importance des collections : musées nationaux (une trentaine) ; musées classés (une trentaine) et contrôlés (près d'un millier). En 1963, intervient un changement décisif avec l'institution d'un concours national aux fonctions de conservateur des musées de France accessible aux titulaires de diplômes universitaires. Cependant, la création du concours ne met pas un terme à l'hétérogénéité de la profession. La population des conservateurs de musée demeure divisée en deux segments dont la formation et les modalités de recrutement sont fortement différenciées et entre lesquels existe une grande inégalité de statut. Les conservateurs des musées de France et les chefs d'établissements des musées classés sont recrutés, depuis 1963, sur concours et constituent le corps d'élite, relativement étroit (288 membres en 1988), des conservateurs des musées de France. Ils représentent le pôle savant de la profession dont ils forment le segment dominant. Recrutés sur liste d'aptitude, les conservateurs des musées contrôlés, environ 800 en 1988, ne sont pas fonctionnaires d'État ; leur statut est celui des employés communaux. Pendant presque trente ans, les réformes ou esquisses de réformes se sont multipliées, la définition de la compétence du conservateur étant l'enjeu de luttes entre les différents segments de la profession et les associations qui les représentaient. En 1990, le nouveau statut, en créant le corps des conservateurs du patrimoine, s'est donné pour objectifs de corriger la grande disparité des formations, des statuts et des carrières, de revaloriser la fonction et de redéfinir la compétence du conservateur⁴.

4. Le 16 mai 1990, trois décrets paraissent. Ils concernent le statut particulier des conservateurs du patrimoine, le statut particulier du corps des conservateurs généraux du patrimoine et la création d'une École nationale du patrimoine. Cette nouvelle École est une grande école d'application chargée d'assurer la formation professionnelle des conservateurs de l'État, après leur concours de recrutement.

Compte tenu de la tentation d'autonomie qui se manifeste dans les régions, soutenue par les lois de décentralisation, la difficulté subsiste de mettre au point un système national de recrutement et de formation pour les conservateurs des musées territoriaux. Le concours « Collectivités territoriales » a eu lieu pour la première fois en 1992 et a été étroitement imbriqué avec le concours « État », bien qu'il s'agisse de concours juridiquement distincts, les résultats de l'un

Les débats, déjà anciens, sur la démocratisation de l'art et, plus récents, sur la transformation du musée en entreprise culturelle ont posé à nouveaux frais le problème de la formation du conservateur. L'École nationale du patrimoine, créée en 1990 et à laquelle on accède par concours, est définie comme une école d'application. Elle est destinée à former un nouveau type de conservateur en affinité avec l'évolution des objectifs de l'institution. Il s'agit d'un conservateur capable d'assumer des fonctions diversifiées : il est à la fois responsable des collections, gestionnaire d'un établissement et médiateur du patrimoine. Dans tous les pays, l'évolution des musées présente des caractéristiques communes, mais les réponses au changement sont différentes. La solution américaine réside dans une division du travail accrue au sein de l'institution muséale, la redéfinition des fonctions appelant leur redistribution entre différentes catégories de personnels, en compétition les uns avec les autres. Vera Zolberg a d'ores et déjà montré que la croissance des musées américains avait entraîné la substitution du pouvoir des gestionnaires à celui des conservateurs professionnels⁵. En France, la formation distribuée par l'École nationale du patrimoine s'efforce d'éviter la dichotomie « professionnel de l'art »/« technocrate ». Le conservateur est formé pour être un scientifique de haut niveau, certes, mais également un homme de communication et de gestion administrative.

Sur l'importance relative des fonctions traditionnelles (conservation, recherche, acquisition, exposition) et des fonctions nouvelles (gestion et communication), les prises de position des conservateurs ne sont pas indépendantes de leur formation, des modalités selon lesquelles ils ont été recrutés et de la position qu'ils occupent dans les différents segments de la profession. Ceux qui appartiennent au segment le plus prestigieux de la profession militent en faveur d'une spécialisation renforcée, de manière à assurer la reconnaissance de la scientificité de la discipline sur laquelle la profession prend appui pour fonder et faire admettre sa compétence la plus rare, impliquant une fonction spécifique dans laquelle le conservateur ne soit pas suppléé, remplacé ou en voie de l'être.

Chaque enseignement devrait être très spécifique ; il me paraît indispensable que les conservateurs du patrimoine, avant d'être des animateurs et des gestionnaires, soient des historiens d'art compétents dans une matière précise⁶.

devant être publiés par ordre de mérite et ceux de l'autre par ordre alphabétique. De plus, le concours « Collectivités territoriales » ne débouche pas immédiatement sur une proposition de poste ; au contraire, les lauréats, inscrits sur une liste d'aptitude, doivent se faire recruter par l'une des collectivités ayant proposé des postes au concours, avant de suivre la scolarité prévue à l'École nationale du patrimoine. Enfin, la solution reste à trouver qui permettrait de rémunérer les conservateurs, ainsi sélectionnés, pendant les dix-huit mois de leur scolarité.

Nous renvoyons le lecteur aux travaux actuellement menés au Centre de sociologie des arts (Pascaline Costa, Danièle Hanet, Nathalie Roux).

5. Vera ZOLBERG, « Le musée d'art américain : des optiques contradictoires », *Sociologie du Travail*, numéro spécial, *Les Professions artistiques*, 1983, 4, pp. 446-458.

6. Françoise CACHIN, dans « Où en est l'histoire de l'art en France ? », Paris, Gallimard, *Le Débat*, n° 65, mai-août 1991, p. 189.

LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

... mais un conservateur qui soit aussi un spécialiste, un érudit, un savant — n'ayons pas peur des mots — qui, par ses écrits, se soit fait une place dans un champ bien déterminé de l'histoire de l'art, un conservateur historien de l'art internationalement respecté⁷.

2. *Conservateurs de musée et historiens de l'art*

Dans la division du travail qui s'instaure à l'intérieur des musées, se maintient ou se reconstitue une hiérarchie dont le segment le plus élevé est composé de conservateurs ou de directeurs de musée qui construisent leur identité professionnelle à partir de leur compétence en histoire de l'art⁸. Les spécialistes de l'art ancien et de l'art du xx^e siècle sont effectivement, aujourd'hui comme hier, les conservateurs de musée et les historiens de l'art agissant en tant qu'oligopoleurs de connaissances, pour reprendre l'expression d'Henri Mercillon⁹. Si, jusqu'à une date récente, l'histoire de l'art a été au principe de la formation et de la compétence des uns et des autres, l'usage qu'ils font de cette compétence est différent. L'historien de l'art, consulté en tant qu'expert indépendant, émet le plus souvent une opinion prudente accompagnée d'attendus¹⁰. Le conservateur, travaillant sur les collections publiques, est appelé à se prononcer en tant qu'expert de l'État.

Alors qu'aux États-Unis, les deux activités sont substituables et se relaient dans le déroulement des carrières, les fonctions de conservateur et d'historien de l'art universitaire sont en France rigoureusement séparées sauf entente négociée hors du fonctionnement normal de l'institution¹¹. Cette opposition qui continue à s'incarner dans le cloisonnement administratif des institutions placées sous la tutelle de ministères différents reflète l'opposition durable de deux tendances de l'histoire de l'art : celle des « antiquaires », des « connaisseurs », des « érudits » représentée par les gens de musée et celle des « historiens » et « théoriciens » représentée par les universitaires¹².

7. Pierre ROSENBERG, *id.*, p. 219.

8. Pascaline COSTA, *La profession de conservateur de musée aux États-Unis*, Centre de sociologie des arts, 1991, rapport ronéotypé, 70 p.

9. Henri MERCILLON, « Les musées : institutions à but non-lucratif dans l'économie marchande », *Revue d'Économie politique*, n° 4, 1977, pp. 630-641.

10. C'est en publiant un catalogue raisonné que l'historien de l'art engage publiquement sa responsabilité scientifique. Les historiens de l'art universitaires, non soumis à une obligation de réserve, se solidarisent néanmoins, le plus généralement, avec les conservateurs en ne demandant pas d'honoraires pour exprimer un avis sur le (ou les) artiste(s) dont ils sont considérés comme les spécialistes. Ces avis sont le plus souvent rédigés avec prudence : « Je, soussigné ... considère que le tableau ... est une œuvre de Untel » ou « *A mon avis*, le tableau ... » (exemples cités dans François DURET-ROBERT, Paris, Pierre Belfond, 1992, p. 188).

11. Jean-Paul BOUILLON, dans « Où en est l'histoire de l'art en France ? », *op. cit.*, pp. 183-187.

12. La tradition française de l'histoire de l'art — d'Henri Focillon à André Chastel — ne s'épuise pas dans la problématique de l'attribuionisme. Les prises de position des « attributionnistes », comme, à l'opposé, celles des « théoriciens », doivent être interprétées dans le contexte des polémiques intellectuelles indissociables des positions que les uns et les autres occupent dans le champ de la recherche en histoire de l'art. Aucun des camps n'a le monopole de l'intelligence des œuvres.

Pourtant, dans des domaines particuliers — par exemple l'art du xvii^e et du xviii^e siècle — où les relations de personnes ont joué un grand rôle, les gens de musée et les historiens de l'art sont généralement considérés comme vivant en symbiose. Les historiens de l'art universitaires et les conservateurs des musées nationaux partagent une même conception, positiviste, de l'histoire de l'art. L'accent est mis par les uns et les autres, encore qu'à des degrés divers, sur l'identification, la description, le catalogage, la recherche érudite et la fréquentation assidue des œuvres, conditions d'exercice de « l'œil » du spécialiste¹³. On observe ainsi une grande cohésion dans la communauté compétente, communauté des pairs qui se reconnaissent entre eux et sont moralement solidaires les uns des autres — sans que cette reconnaissance se soit étendue, du moins jusqu'à récemment, aux experts indépendants le plus souvent issus du négoce et sans formation théorique, qui sont soupçonnés d'une pratique « subjective » de l'attribution.

Les œuvres anciennes, souvent, ne sont ni datées ni signées et leur identification exige un long travail d'érudition. C'est aux conservateurs de musée agissant en tant qu'historiens de l'art qu'il appartient de dire l'authenticité, l'origine et la qualité de l'œuvre. Ce sont eux qui, au sein d'une coalition d'acteurs culturels et économiques, jouent un rôle déterminant dans l'homologation et la hiérarchisation des valeurs artistiques. Les conservateurs de musée étudient les œuvres appartenant aux collections publiques dont ils ont la charge, vérifient leurs attributions, rédigent le cartel qui les identifie dans les salles d'exposition, publient éventuellement un catalogue. Les résultats de leurs expertises sont ainsi rendus publics. Par leurs acquisitions, par la présentation des œuvres, peut-être plus encore par l'organisation de grandes expositions, les responsables des musées confèrent une visibilité élargie aux nouveaux intérêts intellectuels et, ce faisant, aux nouveaux intérêts marchands. Ils cautionnent les attributions et les désattributions ; ils valident institutionnellement la révision permanente de l'échelle des valeurs. Choissant les œuvres qui vont entrer dans les collections publiques par acquisition, par donation, legs et dation, ils décident de la composition du patrimoine public. Ils agissent, dans toutes ces activités, en tant qu'experts de l'État, certificateurs de la valeur artistique.

En France, ces experts de l'État sont soumis — nous l'avons dit — au devoir de réserve associé à la fonction publique ; leur règlement professionnel leur interdit de délivrer des certificats d'authenticité. L'argument est d'ordre déontologique : il s'agit d'entretenir l'indépendance de l'administration par rapport au marché. C'est à l'expert indépendant, exerçant une activité libérale et rémunéré sur honoraires, que revient la mission de délivrer des certificats d'authenticité à des propriétaires, à des vendeurs, à des commissaires-priseurs et d'estimer la valeur marchande de l'œuvre.

13. Cf. Pierre ROSENBERG, « L'apport des expositions et de leurs catalogues à l'histoire de l'art », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 29, automne 1989, pp. 49-56.

LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

Les experts indépendants

1. *La revendication professionnaliste*

Alors que l'expertise, du simple avis verbal à la consultation écrite, est devenue la pierre angulaire du commerce de l'art, alors que l'engouement pour l'art comme valeur de placement et la législation fiscale visant à enrichir le patrimoine national ont entraîné le foisonnement de l'expertise (experts auprès des assurances, conseillers en gestion de patrimoine artistique, etc.), le titre d'expert, en France, n'est ni reconnu, ni protégé et la profession n'est pas réglementée. N'importe qui peut s'intituler expert. Le fait que la profession d'expert ne soit pas une profession organisée, au sens de la sociologie des professions, apparaît comme le produit d'une histoire — nous allons y revenir — et comme l'ultime résidu de la conception reçue du *connoisseurship* qui ne s'enseigne pas et ne se traduit pas par un diplôme. « L'œil », « le regard », « le sixième sens » alimentent traditionnellement le florilège des propos tenus par les experts généralistes. « L'œil » est hypervalorisé comme don de nature, fondant la supériorité du spécialiste sur le profane. C'est à ce titre qu'il est revendiqué comme substitut du diplôme¹⁴.

Je me trouve chaque fois dans le même état d'attente et de tension ... Je m'efforce de devenir tout entier regard¹⁵.

... ce mystérieux « sixième sens », sans lequel tout le reste ne ferait d'un homme qu'un érudit, mais non un expert [...] Le sixième sens ne peut se vérifier et peut difficilement se définir¹⁶.

A la différence de la Compagnie nationale des commissaires-priseurs, le Syndicat français des experts professionnels en œuvres d'art — l'un des trois principaux syndicats d'experts, créé en 1945 et comportant actuellement cent vingt-cinq membres — n'est pas reconnu par les Pouvoirs publics. (L'analyse développée pour cet organisme vaut aussi pour deux autres groupements : la Compagnie nationale des experts et la Chambre nationale des experts.)

La revendication professionnaliste des experts n'est pas parvenue à unifier des organisations professionnelles dont le recrutement s'effectue par cooptation, le principal des critères retenus étant l'expérience professionnelle préalablement acquise. Les conditions de recrutement du syndicat précité sont les suivantes : le candidat doit avoir trente ans révolus, être de nationalité française, avoir huit ans d'expérience continue ou d'études dans la spécialité, être parrainé par deux membres de l'institution, soumettre un

14. Des ouvrages sociologiques classiques (Pierre BOURDIEU, *L'amour de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1986) ont démontré l'illusion de l'« œil » comme don de nature. Dans une perspective différente, de récents travaux analysent le rôle des sensations et la complexité des liens qu'elles entretiennent avec les formes d'expression et de jugement : Christian BESSY, Francis CHATEAURAYNAUD, « Le savoir-prendre. Enquête sur l'estimation des objets », texte à paraître dans *Techniques et Culture*, à paraître, et « Les ressorts de l'expertise, épreuves d'authenticité et engagement des corps », texte à paraître dans *Raisons pratiques*, n° 4, 1993.

15. Robert Lebel, cité dans François DURET-ROBERT, *Marchands d'art ou faiseurs d'or*, Paris, Belfond, 1992, p. 155.

16. Alexandre Ananoff, cité dans François DURET-ROBERT, *op. cit.*, p. 155.

dossier au vu duquel il est admis ou non à passer un examen qui comprend une épreuve théorique et une épreuve pratique (identification d'objet). Sans en faire une obligation, la Chambre syndicale considère que le candidat doit « autant que possible » être diplômé de l'École du Louvre ou titulaire d'une licence d'histoire de l'art ou, à tout le moins, avoir reçu « une formation quelconque » en histoire de l'art¹⁷. Ce groupement professionnel d'experts exclut les experts « généralistes » ; il est très attaché à l'exercice de l'expertise comme activité professionnelle unique et n'admet qu'une seule exception, l'activité marchande. L'apprentissage effectué aux côtés d'un expert en exercice et le privilège accordé aux marchands ou aux courtiers montrent bien que les signaux institutionnels représentés par les diplômes n'ont qu'une valeur secondaire par rapport à l'expérience accumulée sur le tas. On devient professionnel dans la mesure où on est déjà réputé compétent en tant que tel¹⁸.

La revendication professionnaliste des experts s'exprime non seulement par la participation à des organisations professionnelles, mais également par l'existence de listes d'agrément et par la procédure d'assermentation auprès des autorités judiciaires. On peut être expert près les cours d'appel, près la Cour de cassation. Jusqu'à une date récente, il existait une liste d'experts agréés auprès de la Chambre des commissaires-priseurs. Le décret du 1^{er} avril 1985 sur les tarifs des commissaires-priseurs n'a pas reconduit les dispositions relatives au partage des responsabilités entre les experts et les commissaires-priseurs, et il a supprimé l'obligation pour les seconds de choisir les premiers sur une liste agréée. De ce fait, n'importe qui peut devenir expert dans une vente publique. Le pourvoyeur d'œuvres à vendre peut se voir promu expert par le commissaire-priseur et figurer avec ce titre dans le catalogue — procédure particulièrement fréquente dans les ventes d'art contemporain. Cependant, dans le secteur des œuvres classées, le décret de 1985, en supprimant la solidarité entre les experts et les commissaires-priseurs et en instituant une plus grande responsabilité technique et financière de l'expert, ne peut pas ne pas contribuer à élever le niveau professionnel de ce dernier¹⁹. Rappelons cependant qu'en fonction de la distinction classique entre les obligations de moyens et les obligations de résultats, la responsabi-

17. Extraits de l'interview d'un responsable du SFEPOA.

18. « Toute personne justifiant d'une compétence professionnelle de notoriété reconnue dans un domaine précis et spécialisé de l'art et des objets de collection est habilitée à présenter sa candidature. La possession d'un diplôme de fin d'études d'une école d'art ne constitue évidemment pas, en elle-même, un cas de validité de candidature, pas plus que l'inscription sur une liste d'experts, par qui qu'elle soit établie ». (Extrait du règlement intérieur du SFEPOA, chap. I, admissions.)

19. Le règlement du SFEPOA précise qu'« il est obligatoire pour les membres actifs de voir leur responsabilité civile professionnelle couverte par un contrat d'assurance ». Cette garantie leur est offerte par une assurance de groupe passée par les soins du syndicat avec une compagnie d'assurance notoirement solvable. La compagnie qui assure le syndicat ventile ses membres entre cinq catégories en fonction des risques qu'ils semblent lui faire courir, selon leur chiffre d'affaires en matière d'expertise, soit :

- de 0 à 200 000 F
- de 200 000 à 800 000 F
- de 800 000 à 1 500 000 F
- de 1 500 000 à 3 000 000 F
- au-dessus de 3 000 000 F.

LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

lité de l'expert ne peut être mise en cause que s'il est démontré non seulement qu'il a commis une erreur, mais que cette erreur est fautive.

La spécialisation des experts est récente et toute relative. C'est en 1956 seulement que la distinction a été faite, par la Chambre nationale des commissaires-priseurs, entre experts polyvalents et experts spécialisés : « La chambre nationale des commissaires-priseurs établit la liste des spécialités pour lesquelles l'assistance d'un expert est autorisée [...] nul ne peut être expert pour plusieurs spécialités, sauf s'il s'agit de deux spécialités annexes » (décret du 21 novembre 1956). La notion de spécialité demeure cependant, dans la pratique, définie très extensivement : dessins, tableaux anciens, tableaux et sculptures modernes, notamment. On se heurte ici à une des difficultés du procès de professionnalisation des experts. L'évolution vers une plus grande spécialisation accroît la difficulté des experts à se constituer en un groupe homogène ayant une identité commune, du moins aussi longtemps que la formation de l'expert en art ne comportera pas, à l'instar de celle de l'expert en médecine par exemple, d'enseignement théorique obligatoire.

La pluriactivité des experts, dont la majorité sont des marchands, constitue un autre obstacle au procès de professionnalisation. La fonction d'expertise fut à l'origine exercée par les peintres eux-mêmes et, sous l'Ancien Régime, la garde des collections royales leur fut confiée. Au XVIII^e siècle, le marchand amateur d'art, fin connaisseur et habile commerçant, dont Jean-Baptiste-Pierre Lebrun fut un des grands exemples, incarna la figure de l'expert²⁰. Ces marchands avaient reçu, dans la plupart des cas, une formation de peintre ou de graveur ; ils voyageaient beaucoup, visitaient les cabinets d'amateurs et fréquentaient assidûment les ventes. Ils se trouvaient ainsi les mieux armés pour affronter, dans les conditions de l'époque, le problème de l'attribution. Aujourd'hui encore, quelques grandes dynasties de marchands ou de courtiers, encore que de moins en moins nombreuses, disposent d'une compétence incorporée, nourrie d'une longue fréquentation des œuvres, du milieu et du marché de l'art ; ils sont les dépositaires d'une tradition et, souvent, d'archives privées de première importance pour établir le pedigree des œuvres.

2. *Les experts en ventes publiques*

Nous avons analysé ailleurs la différence entre la fonction des *auctioneers* anglo-saxons agissant traditionnellement en tant qu'entrepreneurs et celle des commissaires-priseurs français agissant en tant qu'officiers ministériels²¹.

La cotisation au SFEPOA se compose de deux parties, l'une fixe correspondant aux frais de fonctionnement du syndicat (4 500 F), l'autre variable correspondant à la cotisation d'assurance calculée sur les expertises de l'année.

20. Francis HASKELL, trad. fr. *La norme et le caprice*, Paris, Flammarion, 1986, p. 35 ss. Voir aussi, Krzysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris-Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

21. Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, chap. V, et Alain QUEMIN, *Les commissaires-priseurs : analyse d'une profession et de son rôle dans la valorisation de l'art*, thèse de doctorat en cours.

L'expertise se trouve, de ce fait, organisée différemment dans les ventes aux enchères dirigées par les uns et les autres.

Les firmes anglo-saxonnes de ventes aux enchères ne font pas appel à des marchands pour faire office d'experts. Elles intègrent à leur propre organisation des experts salariés qui sont à leur service exclusif. Ils ont généralement reçu une solide formation en histoire de l'art et partagent avec les conservateurs des musées et les historiens de l'art universitaires des méthodes de travail et un langage communs, autorisant des collaborations fréquentes et licites. La pratique anglo-saxonne de la consultation, par les particuliers ou les professionnels, des conservateurs spécialisés modifie les conditions d'accès à l'information disponible. Or les litiges sont le plus souvent liés au fait que l'une des parties (vendeur ou acheteur) est moins bien informée que l'autre. L'affaire Poussin, citée plus loin, est exemplaire d'une situation d'asymétrie de l'information entre l'expert qui a assisté le commissaire-priseur et le conservateur de musée qui a préempté le tableau au nom de l'État.

En France, le commissaire-priseur n'est pas seulement un arbitre chargé d'assurer un équilibre entre les différents partenaires de la vente aux enchères. Il est habilité à estimer les objets et à inventorier des biens à titre d'expertise : c'est la prisée²². Dès l'origine, cependant, les commissaires-priseurs ont pris l'habitude de s'entourer d'experts indépendants. Étant donnée l'impossibilité de s'appuyer sur la hiérarchie des diplômes universitaires pour indiquer, fût-ce grossièrement, une hiérarchie des compétences, l'information pertinente au choix d'un expert se concentre dans des systèmes de relations interpersonnelles. L'organisation de l'expertise en vente publique est fondée sur les deux notions de réseau et de confiance²³. La pluriactivité des experts et leur intervention en tant qu'apporteurs d'affaires multiplient les critères intervenant dans la constitution des réseaux et introduit des possibilités de manipulations stratégiques de l'estimation. Un expert, marchand ou courtier, peut en effet se porter lui-même acheteur auprès des particuliers qui font appel à ses services. Il peut aussi, éventuellement, se porter enchérisseur à l'occasion de la vente publique. L'un et l'autre de ces comportements sont de nature à biaiser l'estimation financière de l'œuvre.

Si, au cours des trente dernières années, les ventes françaises ont été concurrencées avec succès par les ventes anglo-saxonnes, c'est en partie du fait de l'incertitude sur la compétence des experts français. La valorisation du savoir et les progrès de la science historique, la prise de conscience que l'expertise était liée à la rareté des connaissances et à la détention d'une information spécifique ont modifié les critères du choix des experts en ventes publiques à Paris, en donnant plus de poids à la formation universitaire de haut niveau.

22. Le commissaire-priseur est habilité à estimer les objets, à inventorier des biens à titre d'expertise, en vue d'un partage ou pour un contrat d'assurance, sans que cela conduise nécessairement à l'organisation d'une vente aux enchères publiques ; ce service s'appelle la prisée. Les commissaires-priseurs ont mis en place le service Drouot-Estimations qui produit chaque jour plus d'une centaine d'estimations gratuites. Les experts y dénoncent une concurrence déloyale.

23. Lucien KARPIK, « L'économie de la qualité », *Revue française de Sociologie*, 30, 1989, pp. 187-210.

LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

Il est bien connu que, pendant longtemps, les experts français ont fait preuve « d'un certain manque de sérieux ; et que ce manque de sérieux a contribué à la médiocre réputation des ventes de tableaux parisiennes. Par bonheur, depuis quelques années, il est à Paris de nouveaux experts. Ceux-ci sont persuadés que s'il est bon d'avoir un " œil ", il n'est pas mauvais de disposer d'une documentation. Et qu'il est sage de consulter les spécialistes qui font autorité [...]. Les résultats de cette politique ne se sont pas fait attendre : à Paris, le marché des dessins en vente publique est ressuscité et celui de la peinture ancienne est en train de renaître »²⁴.

Les experts indépendants intervenant dans les ventes publiques sont de plus en plus nombreux à acquérir des connaissances en histoire de l'art d'un niveau universitaire élevé, comparable à celui des experts de l'État. La distinction entre les experts « académiques » — conservateurs de musée ayant reçu une formation universitaire en histoire de l'art — et les experts appartenant au monde des affaires, marchands et courtiers sans formation théorique, perd ainsi de sa rigidité. La réputation, entendue en dernière analyse comme la reconnaissance par la communauté des savants, intervient de plus en plus comme un critère de la compétence des experts. Dans l'art ancien, les progrès de la science historique ont été tels que les références documentaires jouent un rôle accru et que l'histoire de l'art, pour ne pas dire l'histoire d'un artiste, est désormais affaire de spécialistes de recrutement international et c'est le consensus des spécialistes qui valide l'expertise.

L'expert en vente publique assiste le commissaire-priseur du double point de vue de l'expertise et de l'appréciation. Il se prononce sur la valeur artistique et sur l'estimation de la valeur financière. L'expert se doit de tenir compte des caractéristiques propres du tableau (authenticité, pedigree, état de conservation, taille du tableau, sujet, place du tableau dans l'œuvre entier de son auteur, réputation de l'auteur), des conditions de la vente (le lieu, les taxes, la législation en vigueur sur la protection du patrimoine, la personnalité du commissaire-priseur, l'existence ou non de commissions d'achat, la présence ou l'absence de grands acheteurs connus) ainsi que de l'état du marché (conjoncture économique générale, taux d'intérêt et état du goût). Les informations du premier type relèvent de la documentation historique dont dispose l'expert ou de celle qu'il est susceptible d'obtenir auprès de spécialistes tandis que les informations du deuxième type relèvent de sa connaissance du marché. Des banques de données sont progressivement organisées. Les premières qui portent sur la description et le pedigree des œuvres anciennes sont particulièrement destinées à moraliser le marché. Les secondes enregistrent les prix obtenus dans les différentes ventes publiques dont l'interprétation exige une expérience quotidienne et une connaissance subtile du marché ainsi qu'une familiarité avec le monde de l'art qui fournit les vendeurs et les acquéreurs. Seuls les habitués ont des chances de savoir si un prix affiché est un prix de vente ou de retrait. Seuls ils sont capables de faire la part des circonstances dans lesquelles il a été obtenu.

Du strict point de vue où nous nous sommes placés, nous observons, dans le secteur de l'art classé, une évolution croisée des activités de deux grandes

24. François DURET-ROBERT, *op. cit.*, p. 166.

catégories d'acteurs, conservateurs de musée d'une part, experts des ventes d'autre part. L'évolution des musées vers des entreprises de gestion culturelle a introduit une complexification dans les fonctions du conservateur, contribuant à redéfinir, en la diversifiant, sa compétence. L'évolution de l'organisation des ventes, sous la pression de la concurrence anglo-saxonne, a fait prévaloir de nouveaux modes de qualification des experts indépendants et démultiplié leurs activités, au profit de l'expertise. On constate ainsi que, non sans paradoxe, les tendances de l'évolution vont à la déspecialisation des professionnels agissant dans le cadre des pouvoirs publics et à la spécialisation des « non-professionnels » que sont, du moins sociologiquement parlant, les experts des ventes. En même temps que de nouvelles hiérarchies sont en voie de reconstitution à l'intérieur de chacun des groupes, des coalitions informelles se nouent entre l'élite internationale des experts d'aujourd'hui comme entre l'élite européenne des connaisseurs d'hier.

Les contemporanéistes : la validation

L'art contemporain : la particularité de l'expertise

Traitant du rôle particulier de l'expert dans l'appréciation de la qualité et de la valeur d'une œuvre d'art contemporain, Serge Lemoine écrit : « Comment en juger ? Comment apprécier sur le plan artistique une œuvre de Richard Serra, par exemple, ou d'artistes plus actuels encore, tels que Jeff Koons, Bertrand Lavier, Haim Steinbach ou Mike Kelley. Quelle est leur valeur ? Celle-ci est en réalité déterminée par le milieu artistique lui-même qui va des autres artistes à l'amateur, au critique d'art, au marchand, au public averti, au collectionneur, et enfin à l'acheteur qui s'est décidé à acquérir l'une de ces œuvres. Cet ensemble de personnes joue un rôle essentiel pour savoir si l'œuvre de ces artistes a un intérêt ou non. Sa valeur est déterminée ensuite par un marché qui se construit progressivement »²⁵.

Les définitions de l'art contemporain se réfèrent soit à un critère juridique, strictement chronologique, soit à un critère de périodisation historique, soit à un critère de catégorisation esthétique, soit à la combinaison de ces deux derniers. La législation douanière s'appuie sur une définition chronologique de l'art contemporain conjuguée non pas avec une catégorie d'art, mais avec la durée de vie des artistes²⁶. Les historiens de l'art désignent comme « art contemporain » l'art postérieur à 1945²⁷. Les grandes firmes de ventes aux enchères observent la même règle. Les conservateurs de musée ne dissocient pas la périodisation de la catégorisation des œuvres, introduisant ainsi une incertitude sur la ligne de démarcation entre art moderne et

25. Serge LEMOINE, *op. cit.*, p. 76.

26. Sont soumises, pour l'exportation, à la procédure simplifiée de l'attestation auprès du Comité professionnel des galeries d'art, les œuvres d'artistes vivants, ou dans le cas d'artistes décédés, les œuvres datant de moins de vingt ans, la frontière se trouvant ainsi en continuel déplacement.

27. Hugh HONOUR, John FLEMING, trad. fr., *Histoire universelle de l'art*, préface d'André Chastel, Paris, Bordas, 1988.

LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

contemporain. Ils s'entendent en général sur « une notion globale qui limiterait l'art moderne à 1960 et situerait l'art contemporain après 1960 jusqu'à nos jours »²⁸. Les années 1960 marquent une rupture radicale dans l'histoire récente de l'art et coïncident avec l'internationalisation du champ artistique.

Le label « contemporain », au sens où les spécialistes de la contemporanéité artistique emploient le terme, a été, au cours des années 1960 et 1970, un enjeu majeur dans la compétition artistique internationale. Au cours des années 1980, la fin de la vision téléologique des avant-gardes modernistes a rendu cet enjeu plus ambigu. Les créations artistiques sont, aujourd'hui, d'une grande diversité et les labels multiples. Un grand nombre de cellules de création, de micro-foyers affichant chacun sa spécialité, font coexister des styles ou des exercices artistiques d'origines historiques et géographiques diverses.

Sauf exception, l'expert en art contemporain n'a pas à résoudre des problèmes d'attribution : ce sont les artistes eux-mêmes et les marchands-promoteurs qui sont le mieux placés à cet égard²⁹. L'expertise des œuvres contemporaines porte non pas sur l'authenticité de l'œuvre en tant que rapport à son véritable auteur, mais sur l'authenticité de son existence en tant qu'art, laquelle n'est pas indépendante de la reconnaissance sociale de son auteur en tant qu'artiste. L'expert en art contemporain engage sa garantie d'abord sur l'identité du bien en tant qu'art, ensuite sur la valeur de l'œuvre.

Le glissement sémantique de l'expertise comme attribution à l'expertise comme validation est nettement perceptible dans l'exemple suivant. Dans le cadre de la vente internationale d'art contemporain organisée en 1977 par Maître Binoche, une « action » de Fred Forest a consisté à mettre en vente un « mètre carré artistique ». Le certificat d'authenticité fourni par Pierre Restany a été ainsi rédigé :

Je soussigné Pierre Restany critique d'art et expert international d'art contemporain, certifie que le mètre carré artistique Fred Forest constitue sur le double plan du geste et de l'objet une œuvre d'art authentique conçue, présentée et vendue comme telle³⁰.

La multiplicité des acteurs : la construction de la compétence

Au cours des années 1980, les acteurs participant à la sélection des artistes, à l'homologation des œuvres et à la validation de la contemporanéité artistique ont été de plus en plus nombreux. Les changements intervenus ne concernent pas seulement le nombre des intervenants, mais la polyvalence des compétences et la volatilité des rôles. L'espace artistique se présente désormais comme un marché de services nombreux et diversifiés et la concurrence s'installe entre les différents acteurs, anciens et nouveaux,

28. Dominique BOZO, « Les FRAM et l'art contemporain », *Nouvelles des musées classés et contrôlés*, n° 9, avril 1986.

29. Après la mort de l'artiste, des conflits risquent d'intervenir entre la veuve de l'artiste, les critiques, les marchands qui ont été ses proches. Un exemple récent est fourni par la controverse sur l'authenticité d'un certain nombre de travaux de Beuys.

30. Cité par Nathalie HEINICH, « La partie de main-chaude de l'art contemporain », *Art et Contemporanéité*, Bruxelles, La Lettre volée, 1992, pp. 81-110.

pour accomplir la multiplicité des prestations requises, au nombre desquelles figure l'expertise. Les professions du monde de l'art sont appelées, pour s'adapter à un nouvel environnement, à de nombreux déplacements de fonctions et les trajectoires de carrière sont construites, dans bien des cas, sur des alternances d'activité.

Les critiques d'art sont sans doute, parmi les acteurs du monde de l'art, ceux qui ont le plus d'opportunités de faire valoir leurs compétences dans des rôles diversifiés, occupant en alternance ou simultanément des positions multiples. Traditionnellement, les critiques écrivent. Parmi les textes qu'ils produisent, on peut distinguer, aux deux extrémités d'un continuum, la critique d'information et la critique de célébration. Cette dernière s'exprime le plus souvent dans le registre de la théorie de l'art. On observe en effet la pénétration généralisée du discours philosophique dans la littérature critique, l'usage de catégories d'interprétation très floues rendant la communication possible entre esthéticiens, historiens, critiques et artistes. La transformation des années 1970-1980 réside dans le fait que les critiques d'art ont produit non seulement des textes, mais, de plus en plus fréquemment, des expositions. Chaque critique tend à devenir le spécialiste d'un nombre limité d'artistes. Orienté vers le marché, le critique devient l'agent d'un ou plusieurs artistes ou d'une galerie, ou bien encore il travaille pour un commissaire-priseur au titre d'expert. Orienté vers l'institution, le critique d'art est appelé à faire carrière en travaillant pour des organismes de plus en plus importants. Il peut demeurer extérieur à l'institution en rédigeant préfaces et catalogues, en étant commissaire de telle ou telle exposition. Il peut également entrer dans l'institution pour y exercer les fonctions de conseiller artistique, directeur de centre d'art, conservateur de musée.

La compétence des nombreux prétendants à l'expertise en art contemporain ne va pas sans difficulté de définition. Une bonne partie d'entre eux a reçu une formation académique en histoire de l'art ; cette formation n'en laisse pas moins subsister une marge d'incertitude sur la nature de la compétence spécifique en matière d'art contemporain. La spécificité de la discipline sur laquelle le spécialiste prend appui est moins évidente dans l'art contemporain que dans l'art ancien. Faite d'expérience, de familiarité acquise avec l'histoire artistique de la modernité, d'empathie avec l'esprit du temps et de fréquentation assidue des artistes, elle repose sur l'ampleur et l'actualisation permanente de l'information. L'expert en art contemporain est un spécialiste du contexte. Il ne doit rien ignorer de la position d'un artiste sur la scène nationale et internationale, de sa réputation résultant des crédits accumulés à partir des interprétations dont son œuvre a fait l'objet, des évaluations émises par le monde de l'art et des appréciations du marché.

C'est à la notion d'expertise en art contemporain — expertise à forte incertitude et haut risque — que se réfèrent en permanence tous les participants du monde de l'art et du marché. Notre propos se limitera ici à l'étude des acteurs agissant comme experts dans le cadre des pouvoirs publics, d'une part, et au titre d'experts indépendants intervenant dans les ventes publiques, d'autre part.

LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

Administrateurs et conservateurs de l'art contemporain

Au cours des années 1980, en même temps qu'à l'institutionnalisation de l'art, on a assisté à la fonctionnarisation des experts. Comme le fait ressortir André-Hubert Mesnard, c'est l'État qui, par sa politique de formation et de recrutement des professionnels de l'art, établit le pouvoir de ses experts qui vont régner sur ses conseils et exercer leur contrôle sur les collections et les institutions³¹. Les hommes politiques français, de droite et de gauche, sont d'accord pour que l'expertise se situe au niveau national, dans l'administration de l'État et sous son contrôle. Les experts agissant dans le cadre des pouvoirs publics sont, d'une part, les administrateurs de l'art, et, d'autre part, les conservateurs de musée spécialisés en art contemporain.

1. Les administrateurs de l'art contemporain

Au début des années 1980, un grand nombre d'institutions (Fonds régionaux d'art contemporain, Centres d'art, etc.) ont été mises en place, dans une stratégie de contournement de la Direction des musées de France, suspectée de réticence à l'égard de l'art contemporain, et, également, dans une volonté de décentralisation artistique contrôlée. Les carrières des nouveaux administrateurs de l'art ne se construisent pas sur le mode formel, impersonnel et méritocratique. L'atout scolaire n'est ni nécessaire ni suffisant ; il ne compte guère que par les réseaux d'interconnaissances constitués au cours des études, et en particulier à l'École du Louvre. L'atout politique, non négligeable au départ, se révèle rapidement inutile s'il n'est pas accompagné de l'atout relationnel centré sur un environnement spécifique à partir duquel s'effectue la cooptation. Dès l'entrée dans la vie professionnelle, la compétence est mesurée à la capacité de se placer dans le sillage d'une personnalité influente du milieu artistique, de se faire admettre dans un des segments du monde de l'art national ou international, de s'introduire dans le groupe de soutien constitué autour d'un mouvement ou d'un artiste et d'y apporter éventuellement les moyens dont on dispose. Les effets de recommandation et de réseaux (réseaux générationnels, réseaux d'affinité, réseaux de militance esthétique) ont plus d'importance dans la construction des carrières culturelles que dans les autres carrières et encore plus dans la zone d'incertitude d'expertise que représente l'art contemporain. La sociologie reste à faire de ceux qu'on appelle couramment, et d'autant plus qu'on désapprouve leurs choix esthétiques, les « fonctionnaires » de l'art qui agissent en tant qu'experts de l'État ou des collectivités territoriales.

2. Les conservateurs de l'art contemporain

Jusqu'à une date récente, les membres du corps des conservateurs des musées de France spécialisés en art contemporain étaient peu nombreux. Les conservateurs recrutés en province au cours des années 1980 sont, pour beaucoup, des hommes de terrain, venant de l'animation, de la critique d'art, ayant travaillé dans un musée ou une galerie, ou bien encore ayant mené

31. Voir André-Hubert MESNARD, *Droit et politique de la culture*, Paris, PUF, 1990.

conjointement ou successivement plusieurs de ces activités. A la faveur de la réforme de 1990, une politique d'intégration a été menée en faveur de ceux qui, en particulier au cours des années 1980, avaient administré l'art contemporain dans les institutions publiques et exercé une activité assimilable à celle de conservateur.

Ces nouveaux conservateurs du patrimoine spécialisés en art contemporain ont ainsi, pour nombre d'entre eux, appris leur métier sur le terrain et par la fréquentation des artistes et des œuvres — de la façon dont les conservateurs érudits d'autrefois avaient appris le leur en se familiarisant avec les collections et en travaillant, bénévolement, aux inventaires. Désormais, le modèle français d'organisation de la fonction publique reprend ses droits avec le recrutement des conservateurs par le concours d'entrée à une grande école nationale, celle du patrimoine. L'expertise se trouve désormais fondée, dans l'art contemporain comme dans l'art ancien, sur un savoir théorique et pratique, produit d'une formation universitaire.

Le discours sur l'art produit par les théoriciens, les critiques et les artistes eux-mêmes procure un bien-fondé théorique aux choix des responsables institutionnels. Dominé par l'herméneutique, le discours sur l'art s'impose ainsi comme référence de l'expertise. L'interprétation historiciste a, jusqu'à une date récente, constitué l'élément majeur de crédibilisation de l'art contemporain. La priorité, associée à la notion de dépassement continu comme loi de l'histoire, s'est imposée comme l'impératif du jugement esthétique. L'esthétique de la priorité l'a durablement emporté sur celle de la perfection et la valeur de position historique sur l'invocation d'une valeur artistique absolue³². Sur ce fond d'interprétation philosophique qui se situe à un niveau élevé de généralité, des argumentations particulières ont été successivement développées, apportant une justification théorique à chaque nouvelle transgression artistique³³.

L'idéologie artistique associée à la notion de dépassement continu comme loi de l'histoire a été mise en question au cours des années 1980. Il n'empêche que la différence innovante, fût-elle minimale, subsiste comme critère de référence, mais dissociée d'une vision linéaire de l'histoire. Pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer, nous nous trouvons désormais non plus dans un mouvement téléologique, mais dans un mouvement brownien³⁴, sans que cessent de se succéder, de se recouvrir ou de s'affronter les interprétations et réinterprétations traductives. Tout comme les conservateurs de musée, les experts en ventes publiques justifient leur expertise en se référant à des discours interprétatifs organisés autour de l'interrogation : « Qu'est-ce que l'art » ?

32. Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.

33. Voir en particulier Howard S. BECKER, *Art Worlds*, 1982 ; trad. fr. *Les mondes de l'art*, Paris, Gallimard, 1988, chap. 5. Voir aussi Yves MICHAUD, *L'artiste et les commissaires*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, et Nathalie HEINICH, *op. cit.*

34. Jean-Marie SCHAEFFER, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, p. 355.

LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

Les experts en ventes publiques

Dans les ventes aux enchères publiques, à Paris comme à l'étranger, les œuvres présentées sous la rubrique « art contemporain » ou « abstraction et art contemporain » sont celles qui datent d'après la seconde guerre mondiale. La tendance à la spécialisation des ventes et l'intérêt porté par les jeunes commissaires-priseurs, particulièrement dans la région parisienne, à ce secteur de l'offre ont contribué au développement, pendant les années 1980, d'un mouvement commencé au début des années 1970. Les périodes d'euphorie du marché (de 1970 à 1974 comme de 1985 à 1990) coïncident avec les percées de l'art contemporain dans les ventes aux enchères.

Les difficultés récentes du marché de l'art qui ont frappé de plein fouet, depuis 1990, l'art contemporain ont modifié la dénomination et le contenu des ventes aux enchères. Lorsque l'art contemporain était très en vogue dans les ventes publiques, il était courant d'organiser sous ce label des ventes qui étaient exclusivement réservées aux créations récentes. Depuis la crise sévère traversée par les ventes d'art contemporain, il est devenu de plus en plus fréquent — en dehors des ventes les plus prestigieuses — d'abandonner ce label pour ceux, moins marqués, de peinture moderne ou peinture du *xx^e* siècle. Par ailleurs les œuvres d'art contemporain sont de plus en plus souvent associées, au sein de mêmes ventes, à des œuvres qui ressortissent en fait à un art actuel que l'on ne saurait qualifier de « contemporain » ; cette remarque s'applique en particulier à la peinture russe qui a fait récemment florès dans les ventes aux enchères et dont les traits stylistiques sont empruntés à la peinture impressionniste ou expressionniste.

Les modifications de la dénomination des ventes introduisent un flou supplémentaire dans la spécialité affichée par les experts. L'identification de l'expert « professionnel », au sens français du terme, est nettement plus problématique s'agissant d'art contemporain que des spécialités traditionnelles de l'expertise. On peut ainsi noter que le SFEPOA ne reconnaît pas l'art contemporain comme spécialité. En examinant ceux des experts spécialisés en art contemporain qui figurent sur les différentes listes d'agrément, on constate qu'ils sont peu nombreux, plus jeunes que la moyenne des experts, diplômés d'histoire de l'art ou/et d'études commerciales. Les uns et les autres tendent à se spécialiser dans un domaine plus ou moins restreint. Ils peuvent être spécialistes d'une discipline artistique (sculpture, photographie...), d'un mouvement artistique (néo-réalisme, art conceptuel et minimal...), d'un artiste (avec ou sans établissement du catalogue raisonné).

Dans les ventes publiques, l'indétermination de la compétence spécifique favorisant l'interchangeabilité des rôles, on observe que des agents d'art ou d'artistes, des critiques d'art, des courtiers et plus rarement des marchands, tous apporteurs éventuels d'affaires, interviennent au titre d'experts³⁵. Au cours des années 1980, les commissaires-priseurs saisis par l'esprit d'entreprise ont vu s'élargir la gamme des rôles qu'ils pouvaient tenir dans un

35. Les activités professionnelles associées au commerce de l'art sont beaucoup plus répandues aux États-Unis qu'en France dans la mesure où elles sont étroitement liées au développement des collections privées et des collections d'entreprises. L'adoption de la terminologie anglo-saxonne accroît le caractère flou et incertain de la taxinomie française.

contexte de hausse généralisée du marché, mais de déséquilibre relatif, l'augmentation ayant touché très inégalement les divers artistes et les divers mouvements. L'opération consistait à faire alliance avec tous les acteurs susceptibles d'être les pourvoyeurs de ventes spécialisées dans tel ou tel aspect de l'art contemporain et de leur conférer le titre d'expert.

Les courtiers jouent ainsi un grand rôle en tant que monteurs de ventes. L'intervention d'un courtier en tant qu'expert dans une vente aux enchères est souvent décelable grâce au catalogue qui mentionne « vente effectuée en présence de Monsieur X » ou grâce à l'indication selon laquelle les œuvres qui seront vendues sont visibles avant la vente au « domicile de l'expert » — sur rendez-vous. Celui ou celle qui est alors qualifié(e) d'expert l'est largement par la grâce du commissaire-priseur. L'intervention du courtier en tant qu'expert introduit, de la même façon que nous l'avons constaté à propos de l'art classé, des opportunités d'échanges négociés en amont et en aval de la procédure d'adjudication. Si les courtiers — et nombreux sont les acteurs du monde de l'art, critiques, agents d'artistes ou collectionneurs qui pratiquent une activité de courtage sans existence légale — sont très présents à la table des experts, les galeristes (marchands-entrepreneurs-innovateurs) interviennent beaucoup plus rarement à ce titre. Dans l'estimation de la valeur marchande, le commissaire-priseur assisté de l'expert et le galeriste n'ont pas forcément des intérêts solidaires. Les vendeurs, par le biais des enchères publiques, peuvent avoir intérêt à introduire la concurrence par le prix en mettant aux enchères des œuvres à des prix inférieurs à ceux pratiqués par les galeries promotrices, mais néanmoins très supérieurs à ceux auxquels ils ont acquis eux-mêmes les œuvres. Ces techniques, apparentées au *dumping*, ont été largement utilisées en France dans les années 1950³⁶. Au contraire, tirant tout le parti d'un engouement provisoire et de la compétition entre les demandeurs, les commissaires-priseurs et leurs experts peuvent contribuer à faire monter les prix très vite, trop vite par rapport à la séquence de carrière de l'artiste. Ces différentes stratégies, qui autorisent des profits substantiels à court terme, ont pour conséquence de drainer les œuvres vers le marché secondaire et de porter atteinte au monopole du marchand-entrepreneur dont l'objectif est d'opérer les arbitrages maximisateurs entre la hausse des prix et la progression de la réputation de l'artiste. Si certains galeristes ont néanmoins alimenté sporadiquement les ventes publiques, c'est par personne interposée et de façon non transparente.

Interviennent également au titre de l'expertise en art contemporain des critiques d'art, agents d'art, agents d'artistes dont les modalités d'exercice professionnel sont très variables. Leur type d'intervention et la stabilité de leur relation avec tel ou tel commissaire-priseur est en rapport avec la position qu'ils occupent dans le monde de l'art. De jeunes agents d'art travaillant pour le compte d'un commissaire-priseur prospectent les artistes débutants et montent des ventes dont ils sont les experts désignés. L'art contemporain a aussi ses grands experts, critiques, collectionneurs, agents d'artiste — peu importe le terme. Les uns ont fédéré, dénommé et théorisé un mouvement

36. Raymonde MOULIN, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, nouvelle édition 1989, pp. 459-460.

LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

artistique. Les autres sont les spécialistes d'un ou de plusieurs artiste(s) qu'ils ont accompagné(s) de leurs écrits, contribué à promouvoir et dont ils ont, en certains cas, établi le catalogue raisonné.

Nous avons besoin de spécialistes. Ceux qui font autorité sont ceux qui ont fait ou qui préparent un catalogue. On est reconnu par le travail qu'on fait. Les spécialistes d'art contemporain ne sont pas des généralistes. Ce sont des personnes qui sont reconnues par le marché : elles sont consultées parce qu'elles ont fait un travail important sur l'œuvre. Elles sont reconnues au niveau international. L'expert de l'œuvre est indiqué. [...] Les acheteurs sont exigeants. Les prix sont élevés. Il y a une fiabilité nécessaire en la matière³⁷.

Comme le souligne cet extrait d'interview d'un commissaire-priseur, les fonctions d'expert et d'appréciateur sont, dans le secteur de l'art contemporain, indissociables. Les critères auxquels se réfèrent tous les experts, administrateurs de l'art, conservateurs de musée ou experts indépendants se cristallisent dans la réputation de l'artiste qu'ils contribuent eux-mêmes à construire à l'articulation du champ artistique et du marché.

Si nous tentons de la définir, en l'opposant schématiquement à l'expertise en art ancien, nous constatons que l'expertise en art contemporain affronte non pas une configuration stable, mais des situations inédites qui ne ressortissent à aucun des codes reçus de compréhension et d'appréciation. Elle porte non pas sur des valeurs artistiques « sûres » et d'offre finie, mais sur des valeurs d'offre indéfinie et d'incertitude maximale. A la procédure d'attribution d'une œuvre à son auteur, l'expertise contemporaine substitue la validation d'une dénomination socialement construite. L'herméneutique prend le relais de l'histoire de l'art dans sa version positiviste. La priorité passe de l'analyse des caractéristiques de l'œuvre à l'observation du contexte artistique international. L'extension dans l'espace joue le rôle de la distance dans le temps pour évaluer les réputations. L'expertise en art contemporain n'est pas ratifiée par le consensus des spécialistes, irréalisable dans un espace de concurrence intense et de renouvellement rapide, mais, conjointement, par le verdict de l'institution et la sanction du marché. Telle quelle, l'évaluation des experts dans le domaine de l'art contemporain, au demeurant fort éloigné de ce qu'il est convenu d'appeler la demande sociale, apparaît comme la caution nécessaire et suffisante des choix artistiques effectués par l'État mécène.

Certification de la valeur et marchés de l'art

Nul n'ignore — et pas même les économistes — que le marché de l'art, ancien ou contemporain, est une construction extrêmement sophistiquée et que la réalité première à analyser est sociologique. Le prix ratifie en effet un travail non économique de crédibilisation sur le plan esthétique, un travail d'homologation réalisé par les spécialistes, historiens, théoriciens et critiques

37. Extrait de l'interview d'un commissaire-priseur parisien spécialisé dans les ventes d'art contemporain, cité dans R. MOULIN, *op. cit.*, 1992, p. 214.

d'art, conservateurs de musée, professionnels de l'art en tous genres. La certification de la valeur artistique d'une œuvre particulière, opérée par les experts au sens français du terme, intervient à un moment clé dans le processus de construction de la valeur artistique, qu'il s'agisse de l'entrée de l'œuvre dans le musée ou de sa mise aux enchères. En réduisant l'incertitude sur la valeur des œuvres, la certification de la valeur de l'art par les experts est un moyen de corriger l'asymétrie d'information caractéristique des marchés de l'art³⁸.

Le marché de l'art classé

Si tous les marchés artistiques sont des contextes où règne l'incertitude sur la valeur des œuvres, ils ne le sont pas au même degré. De ce point de vue, il est relativement aisé de définir le marché de l'art classé et celui de l'art contemporain en les opposant schématiquement l'un à l'autre.

Le marché des chefs-d'œuvre anciens ou modernes est celui de la rareté et de ce que l'on appelle communément le jugement de l'histoire. L'œuvre mise en vente, tableau ou sculpture, est singulière et irremplaçable ; elle est indivisible et non-substituable. A cet effet originel de rareté s'adjoignent deux facteurs temporels de raréfaction. D'une part, les œuvres d'art ne sont pas impérissables. D'autre part, il faut compter avec le capital artistique gelé dans les musées qui assument la conservation des œuvres et en font des biens publics³⁹. Les biens d'art uniques sont le type idéal des biens rares dont la différenciation accomplie confère un monopole à leur détenteur. Qu'il s'agisse ou non d'une vente aux enchères, le vendeur d'un tableau est vendeur unique d'un tableau unique. Dans le marché de la peinture classée, où dominent les éléments monopolistiques, on atteint, dans le cas idéal typique de la limitation absolue de l'offre et de l'excellence artistique, des sortes de sommets économiques. Le prix dépend de la compétition finale entre deux enchérisseurs, de leur désir de posséder l'œuvre et de leurs moyens d'achat. Il est, en tant que tel, largement imprévisible.

L'existence de la demande de biens rares suppose que la rareté soit constituée préalablement comme valeur artistique. La valeur artistique des œuvres est construite par un corps de spécialistes de recrutement international qui ont à se prononcer sur leur authenticité, leur originalité et leur qualité. Cette évaluation s'élabore à travers des conflits et des coalitions d'acteurs, le travail d'identification n'étant à l'abri ni d'initiatives commerciales compromettant l'indépendance des clercs, ni du bruit des batailles d'experts.

Le cas le plus spectaculaire est sans doute actuellement celui de Rembrandt dont le catalogue est établi par un groupe d'experts (*Rembrandt Research Project*). *L'Homme au casque d'or* du musée Dahlem de Berlin, le

38. Voir Pierre-Michel MENGER, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique*, vol. 39, 1989, pp. 111-151, et « Est-il rationnel de travailler pour s'épanouir ? », *Le modèle et l'enquête. Les usages du principe de rationalité dans les sciences sociales*, Paris, Éditions de l'EHESS, sous presse ; voir aussi Gianfranco MOSSETTO, *Aesthetics and Economics*, Dordrecht-Boston-Londres, Kluwer Academic Publishers, 1993.

39. En France, les biens qui font partie du patrimoine national sont définitivement retirés du marché.

LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

Cavalier polonais de la Frick Collection de New York et le *Philosophe en méditation* du musée du Louvre ne sont plus attribués à Rembrandt, mais ce diagnostic est fortement contesté par d'autres spécialistes du peintre. Si *L'Homme au casque d'or* figure avec l'étiquette rectifiée « Entourage de Rembrandt », le département des peintures du musée du Louvre maintient l'attribution à Rembrandt du *Philosophe en méditation*.

Tout changement d'attribution est un événement monétaire et, éventuellement, le point de départ d'une procédure judiciaire. L'affaire du tableau de Poussin, *Olympos et Marsyas*, est à cet égard un cas d'école. Appartenant à la famille Saint-Arroman, ce tableau, alors qu'il n'était pas encore attribué à Poussin, a été préempté en 1968 par le musée du Louvre au prix de FF 2 200. Attribué ensuite à Poussin et récupéré, après procès, par la famille Saint-Arroman, il a été vendu aux enchères à Paris le 13 décembre 1988 (Ader, Picard, Tajan) pour plus de 7 millions de francs. L'affaire Poussin est exemplaire d'une situation d'asymétrie de l'information entre l'expert qui a assisté le commissaire-priseur et le conservateur de musée qui a préempté le tableau au nom de l'État.

Il serait non moins aisé de trouver des exemples de désattribution ayant des conséquences inverses sur la valeur financière. Les progrès de la science historique — et en particulier de la catalographie — ont contribué à donner plus de rigueur aux expertises et bien des changements d'attribution sont ainsi intervenus, accentuant la rareté des œuvres rarissimes et accroissant la visibilité d'artistes tenus pour secondaires. Les révisions actuelles des catalogues des grands maîtres font baisser le nombre de leurs œuvres, tandis qu'augmente celui de leurs élèves⁴⁰. Des tableaux oubliés dans les réserves des musées, ou nouvellement apparus sur le marché sans auteur désigné, sortent du purgatoire des « attribués à ... » ou « de l'école de ... » ou « anonyme » pour être affectés à des artistes reconnus⁴¹.

A l'incertitude liée à l'authenticité — et qui concerne le rapport de l'œuvre à son auteur — s'ajoute le facteur d'incertitude associé à l'instabilité, sur le moyen ou long terme, de la hiérarchie des valeurs esthétiques. Certes les œuvres majeures d'artistes occupant une position historique de premier rang constituent des œuvres phares qui présentent une relative stabilité. Mais les œuvres de moindre importance sont sujettes à des déclassements et reclassements successifs. La révision permanente de l'échelle des valeurs obéit à des motifs complexes où se mêlent les modes, l'influence des valeurs esthétiques contemporaines, le progrès de la recherche érudite et les intérêts marchands. La révision des hiérarchies est appelée également par la raréfaction des grandes œuvres et la montée des prix. Les spécialistes reportent ailleurs leur curiosité, contribuant ainsi à l'extension de l'offre. John

40. Les travaux de Jean-Pierre Cuzin qui a porté son attention sur l'œuvre d'un peintre de la seconde moitié du XVIII^e siècle ont permis d'attribuer à ce dernier des œuvres préalablement attribuées à Fragonard, Gros, Boilly, David, Géricault et Delacroix.

41. Les définitions des œuvres et des objets d'art sont d'une très grande importance pour les transactions sur le marché de l'art. Ces définitions ont fait l'objet d'un décret du 3 mars 1981 sur la répression des fraudes en matière de transactions d'œuvres d'art et d'objets de collection élaboré par le ministère de la Culture. Les définitions des termes « attribué à », « atelier de », « école de » sont précisées par le décret (art. 4, 5 et 6).

Michael Montias a montré qu'un renouveau d'intérêt pour les œuvres mineures fait sortir des caves et des greniers une quantité d'œuvres⁴². La réappréciation et la remise en circulation d'œuvres du passé est un des moyens de minimiser le risque de rareté de l'offre.

La reconsidération du passé est effectuée au sein du marché international, mais aussi des marchés nationaux et régionaux. Les conservateurs, travaillant de concert avec les historiens de l'art, disposent d'un très haut niveau d'information non seulement sur les œuvres, mais sur les vendeurs et les acquéreurs potentiels. Ils sont en compétition financièrement pour l'obtention des œuvres les plus rares, les tableaux de qualité « grand musée » qui apparaissent rarement sur le marché. Ils sont en compétition intellectuellement pour renouveler l'offre en balisant les zones d'ombre et en réévaluant des œuvres ou des mouvements longtemps dissimulés ou frappés d'indignité. Dans cette révision du patrimoine artistique, les marchands et les experts indépendants ne sont assurément pas absents. Moins évidente et plus subtile que dans le marché de l'art contemporain, la collaboration entre acteurs culturels et acteurs économiques contribue au renouvellement des valeurs. Les uns et les autres produisent des signaux qui contribuent à la réapparition d'une école, d'un style, d'un genre ou d'un peintre.

Dans le marché de l'art classé, du moins concernant le « noyau dur », deux éléments objectifs de référence interviennent qui font défaut au marché de l'art contemporain : d'une part, l'offre est finie et la rareté croissante ; de l'autre, la valeur artistique est attestée par le consensus des experts. Dès lors que l'attention se porte sur les zones marginales, les différences entre le marché de l'art classé et le marché de l'art actuel apparaissent au contraire moins évidentes. La distinction entre valeurs stabilisées et valeurs incertaines n'est ni claire ni définitive. L'asymétrie de l'information est très grande. Les propriétés spécifiques qui s'attachent à la spéculation se retrouvent ici : capacité d'anticipation, intervention sur le temps court, action concertée, choix précis des objets sur lesquels faire porter les arbitrages. Les procédés de stockage de l'offre et de stimulation de la demande résultant de la coalition de tous les acteurs économiques et culturels intervenant dans le segment considéré du marché peuvent provoquer, en période d'euphorie économique, des bulles spéculatives analogues à celles qu'on peut observer dans le marché de l'art contemporain.

Le marché de l'art contemporain

Pendant les années 1980, le monde de l'art contemporain a fourni un exemple particulièrement pur des interactions entre le champ culturel et le marché. La conjoncture économique favorable, l'internationalisation des activités et des échanges, l'intervention accrue des pouvoirs publics, la muséification accélérée de l'art contemporain et le pouvoir de certification des académies informelles que constituent les grandes manifestations internationales ont imposé à tous les acteurs un va-et-vient constant entre le raisonnement par l'évaluation des experts et le raisonnement par les prix sur le marché.

42. Cf. John Michael MONTIAS, *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

On a suffisamment insisté sur le rôle contextuel, écologique et institutionnel du musée pour qu'il ne soit guère nécessaire d'y revenir. Le musée trace la frontière entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas, ou pas encore. Cette fonction de désignation a des conséquences immédiates sur la reconnaissance sociale de l'artiste. En organisant des expositions collectives ou individuelles, accompagnées de savants catalogues, les responsables des musées contribuent, au-delà de la découverte, à la confirmation des artistes. Ils agissent ainsi en complémentarité avec la ou les galerie(s) et avec les collectionneurs qui soutiennent ces derniers. L'effort publicitaire du marchand et l'activité du conservateur agissant en tant qu'historien de l'art et expert institutionnel se conjuguent pour produire les signaux qui font monter les prix. L'efficacité du signal est d'autant plus grande que le conservateur, commissaire de l'exposition, occupe une position de *leader*. Quelques figures vedettes de conservateurs cosmopolites, dont les carrières sont internationales comme celles des chorégraphes et des chefs d'orchestre, sont plus aptes que d'autres à faire reconnaître un artiste ou un mouvement artistique, quel que soit son degré de rupture avec le sens commun artistique.

Définissant et hiérarchisant l'offre artistique, les conservateurs forment et informent la demande, demande dont les acheteurs institutionnels représentent eux-mêmes un des segments. Les investissements accrus des pouvoirs publics en matière d'art contemporain, particulièrement en France dans les années 1980, ont singulièrement augmenté l'influence des responsables institutionnels agissant en tant qu'experts de l'État. La sanction du musée a précédé en certains cas le marché et, en attendant que se constitue une demande privée, la demande institutionnelle a été à l'origine d'un marché « administré » dont les prix directs sont les prix-musée qui résultent de la concurrence entre un nombre limité d'acheteurs institutionnels de recrutement international.

Les conservateurs de musée se situent ainsi à l'articulation de deux univers et ils ont la possibilité d'intervenir sur toutes les dimensions, artistique et économique, de la valeur de l'œuvre et de l'artiste. Ce pouvoir, le conservateur de musée le doit au fait qu'il est un professionnel de l'art homologué comme expert, même si son expertise, exercée sans recul du temps et dans une période d'anomie esthétique ne va pas sans difficulté de définition. La maîtrise de l'information est pour l'art contemporain l'équivalent du savoir érudit pour l'art ancien. Dans le monde international de l'art contemporain, quelques conservateurs de pointe, agissant solidairement, constituent des réseaux de musées qui procèdent aux mêmes catégories d'acquisitions et entre lesquels circulent les mêmes expositions. On voit ainsi des segments du marché et des secteurs du champ culturel se recouvrir à peu près parfaitement. L'incertitude sur les valeurs esthétiques contemporaines valorise d'autant les signaux produits par les acteurs intervenant dans le champ culturel et dans le marché. Le doute ne peut pas ne pas s'instaurer dans les esprits sur la portée de ces signaux, compte tenu des effets de coalition informelle entre acteurs économiques et acteurs culturels cherchant à valoriser des œuvres, dans un marché où l'asymétrie de l'information, et sa manipulation éventuelle, sont au centre du problème de la formation des prix. Cependant, sur le court terme, les paris sont sans risque. La corrélation des

évaluations émises par les différents acteurs, économiques et culturels, est forte, au moins autant qu'ils interviennent dans des secteurs homologues du champ culturel et du marché. Tout se passe dès lors comme si ces acteurs s'organisaient pour autoréaliser leurs propres anticipations de la valeur d'un artiste. La valorisation à court terme peut être, et elle est généralement, bien contrôlée. C'est sur le moyen et le long terme que le facteur aléatoire peut réapparaître, et il n'a pas manqué de faire sa réapparition avec la crise économique récente. Cette incertitude vient en outre alimenter l'interrogation collective que suscite, sur l'art contemporain, le décalage entre ses productions et la demande sociale.



L'examen des mécanismes de construction de la valeur de l'art montre que si les interactions entre les experts et les acteurs économiques ne sont pas absentes des opérations de réévaluation et de dévaluation relatives au passé, elles sont plus évidentes encore dans l'incertitude conflictuelle des appréciations esthétiques portées sur l'art immédiatement contemporain.

Pour minimiser le risque du choix, les responsables politiques, dans le domaine artistique comme dans les autres domaines, s'entourent d'experts, s'en remettant à la compétence des spécialistes. L'expertise devient ainsi un des mécanismes majeurs de construction de la valeur de l'art. Il n'est pas interdit de s'interroger, pour finir, sur la certification des experts authentifiant la valeur de l'art et sur les critères auxquels ils se réfèrent pour construire la certification de la valeur de l'art et de la réputation des artistes. Les marchés artistiques, et tout spécialement le marché de l'art contemporain, sont des contextes dans lesquels l'incertitude est dominante : incertitude sur la valeur des biens ; sur la valeur des compétences requises pour obtenir le succès professionnel, qu'il s'agisse des experts ou des artistes. Le terme d'expertise a des significations multiples dont nous sommes loin d'avoir épuisé la liste. Limitant notre analyse à la définition de l'expertise dans l'usage français, nous avons constaté l'effet différé de la professionnalisation sur les activités en relation avec l'art, d'une part ; le rôle accru de l'expertise, sous la double forme d'attribution et de validation, dans la construction de la valeur de l'art, d'autre part. La certification de la valeur conditionne le prix même si, parce que les valeurs se constituent à l'articulation du champ artistique et du marché, le prix peut être un des critères de certification de la valeur.

Raymonde MOULIN et Alain QUEMIN
Centre de sociologie des arts, EHESS-CNRS