

---

Maxence Alcalde

## « Je crois en Dieu et je crois dans le marché ». Prophétisme économique et rationalisme artistique

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Maxence Alcalde, « « Je crois en Dieu et je crois dans le marché ». Prophétisme économique et rationalisme artistique », *Marges* [En ligne], 08 | 2008, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 02 octobre 2014. URL : <http://marges.revues.org/571>

Éditeur : Presses universitaires de Vincennes

<http://marges.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://marges.revues.org/571>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

© Presses universitaires de Vincennes

# « Je crois en Dieu et je crois dans le marché » Prophétisme économique et rationalisme artistique

« Je crois en Dieu et je crois dans le marché<sup>1</sup> », c'est par cette déclaration a priori étrange que Kenneth Lay, alors président d'Enron, justifiait ses décisions managériales en février 2001. Moins d'un an plus tard, le 2 décembre 2001, Enron est déclaré en faillite, ouvrant ainsi l'un des plus retentissants scandales financiers du début du 21<sup>e</sup> siècle.

## Une fable capitaliste

Avant sa banqueroute, Enron – géant du courtage en énergie – était la septième plus grosse entreprise du monde et surtout le fer de lance d'une nouvelle idéologie économique. Partant du principe de la toute puissance des marchés, cette nouvelle conception économique prétendait rendre caduques les méthodes traditionnelles de cotation des entreprises et l'évaluation des performances financières. La méthode est simple, voire simpliste : il faut rompre avec le rationalisme traditionnel des marchés pour miser sur la « créativité ». Dès lors, presque toutes les décisions deviennent possibles, car ce n'est plus la compétence ou l'expertise qui sert d'étalon à la prise de décision, mais le « talent » ou le « génie » de quelques individus offrant alors tout un panel d'attitudes « créatives » qui semblent essentiellement motivées par une prise de risque tous azimuts<sup>2</sup>.

L'affaire Enron apparaît réellement comme une fable capitaliste. Tout commence, comme souvent dans la création entrepreneuriale, par un groupe d'actionnaires qui se met d'accord pour constituer un capital dans le but d'accroître ce dernier par le jeu subtil des marchés boursiers. Le marché de l'énergie semblant offrir de forts potentiels en matière de croissance et de spéculation, c'est sur ce terrain qu'ils vont investir. L'affaire est rondement menée et permet à ce petit groupe de s'enrichir considérablement. Mais la concurrence est rude : il faut mettre en place une stratégie innovante afin de s'en démarquer. Ils optent pour un système inédit basé sur le

<sup>1</sup> *San Diego Union Tribune*, 2 février 2001 ; cité par Tom Franck, « Déréglementation et trafics d'influence, Enron aux mille et une escroqueries », *Le Monde Diplomatique*, février 2002.

<sup>2</sup> Une synthèse de la « stratégie » Enron est assez bien résumée par Nick Beams, « The Enron Collapse and the Crisis of the Profit System », *World Socialist Web Site*, 29 janvier 2002 ([www.wsws.org](http://www.wsws.org)).

<sup>3</sup> Ayant choisi de parler du « modèle Enron », nous sommes bien conscients du fait que cette façon de concevoir l'économie ne se limite pas à la firme américaine. Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir la littérature managériale récente qui prône des méthodes similaires.

<sup>4</sup> Pierre Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme*, Paris, Seuil, La République des idées, 2002.

refus radical d'une gestion rationnelle, stratégie en partie déduite de l'imprévisibilité des fluctuations des marchés. Cette prise de risque revendiquée fascine les places financières, elles-mêmes rapidement happées par la fièvre « créatrice » insufflée par le modèle Enron<sup>3</sup>. Mais l'euphorie ne dure qu'un temps. Le monde de la finance commence à douter des méthodes pour le moins ésotériques d'Enron. Des rumeurs sur la fiabilité des bilans annuels commencent à circuler, entraînant la chute des actions de la firme. En quelques mois le système Enron implose. Son directeur financier (Jeff Skilling) est condamné à 24 ans de prison et son président Kenneth Lay décède d'une crise cardiaque peu de temps avant son jugement.

Généralement, l'intérêt d'une fable réside dans sa morale censée enseigner au lecteur un comportement vertueux. Ici, la morale reste au premier degré. Une fois les condamnations rendues, aussi spectaculaires soient-elles, l'affaire est close sans autre conclusion quant aux inépuisables nouvelles stratégies managériales régulièrement inventées par le monde de la finance. En d'autres termes, la déclaration de Lay – signe de sa foi absolue – reste vraie pour l'ensemble des marchés.

En quoi l'affaire Enron peut-elle nous apprendre quelque chose sur l'art ? En y regardant de plus près, on retrouve dans les « stratégies » et les « valeurs » développées par les initiatives financières de pointe un lexique assez proche de ce que nous trouvons dans le champ de l'esthétique : « talent », « créativité », « risque », « avant-garde », « subversion », etc. Cette observation n'est pas seulement un rapprochement lexical anecdotique. En France, des chercheurs comme Pierre Michel Menger<sup>4</sup> ont développé l'idée selon laquelle le fonctionnement professionnel du monde de l'art serait à la pointe du libéralisme le plus ultra, notamment lorsqu'on prête attention à la gestion des personnels et aux stratégies d'externalisation des risques en cours dans cette branche. Menger décrit assez justement le monde de l'art (celui de l'art contemporain mais aussi celui du « spectacle vivant ») comme un système dans lequel est jugée normale l'extrême précarité de la majorité des acteurs et la prise de risque maximum. Dans le champ de la finance, la « nouveauté » du modèle Enron réside dans ce que le vocabulaire esthétique supprime le vocabulaire économique et financier – qui depuis le 18<sup>e</sup> siècle s'était efforcé de se constituer en science sur des bases rationnelles. Ainsi, le modèle Enron ne se contente pas de surfer sur la vague ultra-libérale – ce qui paraît par ailleurs assez cohérent pour une entreprise financière – mais « innove » en considérant ses acteurs comme des « artistes » (et non plus comme des individus

agissant selon des principes rationnels, c'est-à-dire comme des scientifiques).

Par ailleurs, on remarque que le modèle Enron fonctionne à peu près comme le marché de l'art lorsque ce dernier est observé sous son aspect purement financier. L'économiste Philippe Simonnot<sup>5</sup> décrit les méthodes du marché de l'art et plus particulièrement les « astuces » utilisées par les différents courtiers en art afin de faire progresser les cotes des artistes dans lesquels ils investissent. Simonnot montre que les investisseurs en art qui sont parvenus à tirer leur épingle du jeu dans les années 1980 sont ceux qui ont pris le contre-pied des méthodes traditionnelles de ce marché, c'est-à-dire ceux qui ont opté pour une prise de risque maximale face au comportement bien réglé du marché de l'art<sup>6</sup>. Cette posture n'est évidemment pas sans nous rappeler le modèle Enron.

D'autre part, depuis la fin des années 1970, on a vu se développer une série de questionnements artistiques autour du système entrepreneurial ou financier. Dans cette veine, les artistes travaillant sur le système entrepreneurial se contentent de mimer la forme des entreprises traditionnelles (Fabrice Hyber) ou rejouent l'ancienne structure des Ateliers (Andy Warhol, Jeff Koons, Takeshi Murakami, etc.), d'abord pour répondre à la demande du marché – sans pour autant s'empêcher de transformer a posteriori cette contrainte en posture revendiquée, voire théorisée. Ceux qui décident d'axer leurs œuvres autour de l'analyse du fonctionnement de la finance proposent quant à eux des redéfinitions plus subtiles et aussi plus problématiques. C'est donc à ces derniers que nous allons nous intéresser, et tout particulièrement à l'œuvre développée par Raphaële Bidault Waddington<sup>7</sup>, artiste d'autant plus intéressante dans ce registre qu'elle a participé au monde de la finance de la fin des années 1990<sup>8</sup>.

## Frivolité de la valeur

L'installation *Bulle Poético-spéculative*<sup>9</sup>, de Raphaële Bidault Waddington fonctionne un peu comme un marché boursier. Le dispositif est simple : une boule à facettes disposée au centre d'une pièce faiblement éclairée projette une lumière par la réverbération de la source lumineuse sur les petits miroirs de la boule. La lumière ainsi projetée éclaire de petites images que l'artiste a disposées à même le mur. Les vignettes installées sur le mur sont aléatoirement prélevées dans une vaste banque d'images constituée par l'artiste – répertoire iconique dont elle se servira comme matière première dans de nombreuses œuvres. Avec ce dispositif, on parvient littéralement

<sup>5</sup> Philippe Simonnot, *Doll'art*, Paris, NRF/Gallimard, coll. Au Vif du sujet, 1990.

<sup>6</sup> Comme dans la finance, la notion de prise de risque est à nuancer dans la mesure où lorsqu'on détient un capital important et une influence à sa mesure, les décisions prises ont de grandes chances d'être suivies par le gros du peloton. Compte tenu de ce « suivismes », il est beaucoup moins aventureux qu'il n'y paraît de réaliser des opérations a priori irrationnelles.

<sup>7</sup> Raphaële Bidault Waddington, née en 1971 à Rouen, vit et travaille à Paris.  
<http://goodwill.is.not.free.fr>

<sup>8</sup> Entre 1992 et 1998, elle a successivement occupé les postes d'assistante broker/dealer (Londres), d'analyste financier (New York) et d'opératrice « Front Office » sur le marché financier des matières premières (Paris).

<sup>9</sup> Raphaële Bidault Waddington, *Bulle Poético-spéculative (un environnement paradoxal de La Petite Industrie de l'Image Sensorielle®)*, 2001. 800 photographies (7 x 10 cm chacune), épingles, échelle, boule à facettes, spot, néon noir et bande sonore.

à « mettre en lumière » des images sans qualité. L'aspect précieux et mystérieux révélé par le dispositif fait croire à une sorte d'information cachée contenue dans ces images ; voire un « sens caché » si l'on voulait reprendre la pesante *doxa* qui encombre encore aujourd'hui certaines investigations sur l'image. Mais ici, ce sens caché est feint, ou plus exactement, ce sens caché n'est pas à chercher dans les images éclairées par le fin faisceau lumineux, mais bel et bien dans le dispositif de l'installation. Finalement, ce qui est « mis en lumière » dans ce dispositif, ce ne sont pas les images mais la manière dont ces images sont rendues importantes. Selon le terme utilisé par l'artiste, la boule à facettes de *Bulle Poético-speculative* fonctionne comme une « tête de lecture » qui générerait des parcelles de récit. Ainsi, la mise en lumière des informations exposées sur le mur paraît aléatoire. Nous sommes donc typiquement dans un système autonome, une tentative de modélisation d'un processus complexe qui, une fois lancé, « décide » du déroulement des processus à venir. L'utilisation de la boule à facettes – élément participant d'une esthétique du kitsch indispensable à toute boîte de nuit – jette, par ailleurs, un regard ironique sur le système mis en place par l'artiste.

Ce système élaboré puis lancé dans une vie quasi-autonome n'est pas sans rappeler le mode de fonctionnement des cotations boursières. En effet, comme le montre nombre d'observateurs de l'économie contemporaine, tout le problème du capitalisme financier est celui de la fixation d'une valeur, ne serait-ce que pour un temps suffisamment long pour que les acteurs de ce milieu puissent réagir. La difficulté étant de circonscrire un ou plusieurs critères pertinents pour établir cette valeur dont l'aspect fluctuant et nomade est une des caractéristiques du système financier actuel. L'élaboration d'un système de valeur est d'autant plus ardue à mettre en œuvre que la Bourse manipule des titres n'ayant bien souvent qu'un lien très éloigné avec une production dans le sens traditionnel du terme. C'est justement sur ce point que l'économie financière rompt avec l'économie traditionnelle (« capitalisme primitif »). D'autre part, on peut dire que le « capitalisme avancé » (*late capitalism*) – dans lequel prend racine la financiarisation de l'économie – voit aussi naître un capitalisme « hédoniste ». Si, dans le capitalisme primitif, la valeur semblait reposer sur son rapport avec le travail fourni (si un objet demande « T » heures de travail et que l'heure de travail coûte « C » alors l'objet aura pour valeur « T x C »), ce système semble en grande partie remis en question par le capitalisme « hédoniste ». Le capitalisme hédoniste, tel que diagnostiqué par le sociologue américain Daniel Bell dans les années 1960 – diagnostic

repris puis complété en France dans la sphère esthétique par Jean-Joseph Goux dans les années 1990<sup>10</sup> –, se caractérise par le passage d'une économie où la valeur est déterminée par le travail à une économie où la valeur est déterminée par le désir. Pour Goux notamment, le système de valeur développé dans l'activité spéculative de la Bourse constitue une forme essentialisée de ce capitalisme hédoniste. Afin de prolonger le diagnostic de Bell, Goux se réfère essentiellement aux thèses marginalistes en économie<sup>11</sup>. Stanley Jevons, Léon Walras ou encore Carl Menger partent du principe que la valeur se détermine non pas par une quelconque qualité intrinsèque de l'objet mais par le désir que l'on aura pour cet objet et surtout par la limite à partir de laquelle nous serons « repus » de ce désir. L'exemple régulièrement utilisé pour illustrer ce problème d'économie est celui de la valeur d'un verre d'eau. Un verre d'eau n'aura pas la même valeur dans un contexte où l'eau potable est abondante (une ville occidentale par exemple) que dans un désert. Il est ainsi évident que la valeur (désir) liée au verre d'eau dans ces deux contextes sera sans commune mesure. En prolongeant cet exemple, on peut dire que ce qui me pousse à consommer des verres d'eau au-delà de ma satiété est mon désir d'eau. Je ne consomme pas cette eau excédentaire pour son utilité (étancher ma soif) mais pour répondre à une sensation hédoniste (par exemple, éprouver à nouveau la sensation de l'eau qui coule dans ma gorge). On ne parle alors plus d'une consommation motivée par l'utilité (comme dans l'exemple du désert) mais par le désir.

Selon Goux, nous pouvons appliquer l'exemple marginaliste de la valeur à l'ensemble de ce que nous consommons aujourd'hui dans une société d'abondance. Ainsi, si j'achète une énième paire de baskets, ce n'est pas parce que celle(s) que je possède déjà est/sont usée(s), mais parce que je tire un plaisir de l'acquisition et/ou de la possession de cet objet. Cet exemple est d'autant plus parlant que cet accessoire symbolise à lui seul le type de consommation hédoniste. En effet, il est courant qu'une paire de baskets ne soit pas acquise pour répondre à un besoin (la pratique d'un sport) mais plutôt pour assouvir un désir (« être à la mode »). D'autre part, je peux acheter cette paire à crédit, c'est-à-dire que je peux jouir du plaisir offert par la satisfaction de mon désir en coupant l'acte d'achat de son traditionnel lien au travail. En d'autres termes, la traditionnelle chronologie travail-argent-consommation sur laquelle s'était basée l'éthique du capitalisme (Max Weber) a laissé place à la nouvelle chronologie : (crédit)-consommation-travail-argent. Évidemment, Weber ne pouvait pas prévoir qu'une grande partie de la consommation relèverait un jour du plaisir et non de la nécessité !

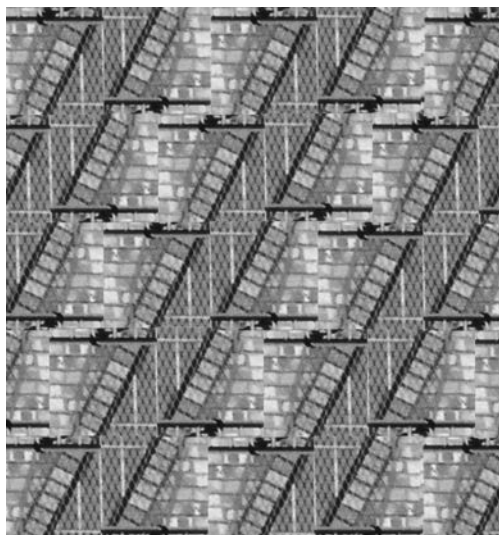
<sup>10</sup> Jean-Joseph Goux, *Frivolité de la valeur. Essai sur l'imaginaire du capitalisme*, Paris, Blusson, 2000.

<sup>11</sup> En Appendice de *Frivolité de la valeur* (*ibid.*, p. 311-313), Jean-Joseph Goux offre un résumé assez clair des thèses marginalistes.

La paire de baskets réalise donc les deux conditions d'une économie hédoniste : couper la consommation de l'utilité et couper le capital du travail. Pour prolonger ces hypothèses, on peut dire que la posture hédoniste rompt avec les principes du capitalisme primitif dans le sens où elle coupe la formation de capital des questions morales (le travail fourni qui permet l'accumulation de capital) au profit de questions esthétiques (le désir). Dès lors, la valeur ne s'établit plus en fonction de l'utilité mais en fonction de la spéculation sur le plaisir procuré – spéculation plus connue sous le terme de « désir ».

C'est ce type de spéculation autour du lien entre valeur et plaisir que Raphaële Bidault Waddington met en scène avec *Bulle Poético-spéculative*. Dans cette installation, la plupart des vignettes exposées sur le mur semblent impossibles à visionner dans leur intégralité. Toutefois, l'attention du spectateur est captée par la boule à facettes qui éclaire ces vignettes : l'éclairage semble révéler une sorte de rareté de l'information contenue dans ces images. Au même moment, le spectateur prend conscience qu'il lui est impossible de voir l'ensemble des images, nombre d'entre elles restant inaccessibles en raison de leur accrochage. Toute la tension de la pièce réside dans le désir du spectateur d'avoir accès aux images cachées, alors même que toute son attention est tournée vers l'éclairage fourni par la boule à facettes devenue l'unique outil permettant de satisfaire ce désir.

L'utilisation d'une image issue d'une banque d'images n'est pas elle-même sans évoquer la théorie marginaliste en économie. Chez Raphaële Bidault Waddington la valeur des images proposées fluctue en fonction des contextes d'exposition. Ainsi, l'artiste a exposé ces mêmes images sous forme de vastes compositions : elles étaient mises bout à bout, leur faisant perdre leur caractère de rareté (*Volatil-Volatile-Volatilité*<sup>12</sup>). À l'autre extrémité, cette réflexion sur le lien entre valeur et désir – et non pas entre image et désir, car il est évident que les images proposées par Raphaële Bidault Waddington n'induisent aucun désir intrinsèque par leur caractère volontairement « banal » et « indéterminé » – est prolongée lorsque l'artiste prélève une image à laquelle elle retranche une petite partie qui servira ensuite de base à de vastes déclinaisons. Dès lors, une image acquiert une valeur non plus pour l'information qu'elle délivre – pour sa « beauté » ou sa rareté – mais uniquement en fonction de son contexte de présentation. Une image noyée dans le flux composé par un mur d'images ne constituera qu'un motif parmi d'autres. La même image installée dans *Volatil* acquiert une forme de rareté. Enfin, recadrée, cette image accède à une forme ultime de



**En haut**  
 Raphaële Bidault  
 Waddington, *Pépîte*,  
 2003. Perles de verre  
 brodées sur toile, 2003.

**En bas**  
 Raphaële Bidault  
 Waddington, *Rayure*  
*Pépîte*, 2004. Imprimé  
 de tissu, variations  
 sur le motif de *Pépîte*.





#### Ci-dessus

Raphaële Bidault  
Waddington, *Bulle  
Poético-spéculative  
(un environnement  
paradoxal de La Petite  
Industrie de l'Image  
Sensorielle®)*, 2001.  
800 photographies  
(7 x 10 cm chacune),  
épingles, échelle, boule  
à facettes, spot, néon  
noir et bande sonore.

#### Ci-contre

Raphaële Bidault  
Waddington,  
*Volatil-Volatile-Volatilité*,  
2001. Vitrine du magasin  
Colette, Paris.



<sup>13</sup> Raphaële Bidault-Waddington, *Pépîte*, 2003.

<sup>14</sup> Bill Gates, *Le Travail à la vitesse de la pensée, une vision pour le troisième millénaire* (1999), trad. fr. D. Roche, M.-H. Sabard et C. Vacherat, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 9.

<sup>15</sup> Leif Edvinsson et Michael Malone, *Le Capital immatériel de l'entreprise. Identification, Mesure, Management* (1997), trad. fr. P. de Cambourg, Paris, Maxima, 1999, p. 24.

rareté – voire de préciosité – lorsque l'artiste réinterprète cette parcelle iconique comme base pour la création d'un motif de tissu ou sous la forme d'un tableau de perles (*Pépîte*<sup>13</sup>).

## Audit esthétique

L'un des problèmes des structures entrepreneuriales est leur réactivité par rapport à un marché donné. De nos jours, ce qui fait la différence entre deux structures commerciales de la même branche est la capacité de chacune à réagir rapidement, voire à anticiper. De cette manière, on peut penser que l'activité de toute entreprise a considérablement changé ces dernières années. C'est ce que diagnostique Bill Gates : « Un fabricant ou un détaillant qui réagit en quelques heures, et non plus après plusieurs semaines, aux mutations du marché n'est plus une entreprise qui fabrique des produits, mais un prestataire de services qui propose des produits<sup>14</sup>. ». Dans la suite de son exposé, Gates défend l'hypothèse selon laquelle ce qui compte pour une entreprise n'est pas tellement la qualité des produits qu'elle propose (aujourd'hui tout le monde peut produire plus ou moins la même chose) mais la qualité du réseau informationnel adopté par la structure pour répondre à la demande. C'est en ce sens que pour Gates, le produit est secondaire face au service, ce qui le pousse à considérer toute entreprise avant tout comme une société de services. Pour fonctionner, une telle société de services nécessite un réseau informationnel efficace. Or, pour mettre en place un tel système, il est impératif de connaître l'ensemble des postes de l'entreprise, ses manières de fonctionner, ses « talents » et ses « carences ». C'est d'ailleurs toute cette problématique que tente de résoudre le management ou plus récemment les pratiques d'audit. Il est question de produire soit un texte (qui offre une vision linéaire de ce type de système) soit une série de graphiques (qui offre une vision surplombante, oubliant trop souvent la complexité du système). Dans le même ordre d'idées, le bilan d'une entreprise ne donne pas une photographie de ce qu'est une entreprise mais de ce qu'elle était au moment où ce bilan a été ordonné. En d'autres termes, le bilan d'une entreprise ne constitue pas une information de premier plan mais seulement une indication parmi d'autres. Leif Edvinsson déclare en ce sens qu'« un bilan comptable ne donne aucun indice sur la mémoire d'une société, sur ses traditions et sur sa philosophie. Il ne les valorise pas plus qu'il n'est en mesure de déclencher un signal d'alerte lorsque des décisions de gestion ou des licenciements les menacent<sup>15</sup>. ».

Depuis le début des années 1990, on commence à attirer l'attention sur le « capital immatériel » des entreprises. Cette soudaine attention provient en partie du fait que cette période a connu d'importantes distorsions entre la valeur comptable d'une entreprise et son potentiel observé, notamment lors d'une introduction en Bourse. Par exemple, Netscape, qui affichait un chiffre d'affaire de 17 millions de dollars, fut créditée de 3 milliards de dollars le soir de son introduction en Bourse<sup>16</sup>. On peut penser que cette différence – dont finalement la fièvre spéculative n'est qu'un effet – provient bien d'un capital (un « actif caché ») qui jusqu'alors n'avait pas réussi à être décrit par les traditionnelles méthodes de bilan. De cette manière, toute entreprise possède une part plus ou moins importante de capital immatériel – aussi appelé capital intellectuel (*intellectual capital*) – qu'il s'agisse de la capacité du personnel à apprendre et à s'adapter, des relations avec les clients ou des savoir-faire particuliers. Pour Edvinsson le capital immatériel de l'entreprise est « l'étude des racines de la valeur d'une entreprise, la mesure des facteurs dynamiques cachés sous les immeubles et les lignes de produit<sup>17</sup>. ». Si l'élaboration d'un bilan du capital immatériel d'une entreprise reste relativement périlleuse pour une structure traditionnelle, elle est rendue encore plus délicate dès lors que cette entreprise base son activité sur la créativité de ses « collaborateurs »<sup>18</sup>. Suivant cette remarque, il paraît par exemple assez simple de dresser le bilan comptable d'une galerie d'art contemporain ou d'une université. Toutefois, ce genre de bilan comptable ne peut réellement rendre compte de l'activité et des perspectives de ces structures. Une galerie d'art contemporain base son activité sur la personnalité de son directeur (« *intuitu personae*<sup>19</sup> ») – parfois secondé d'un assistant – et le potentiel de cette personnalité n'est pas évaluable en termes comptables. Il en va de même pour la valeur d'une université qui n'est pas – du moins en France – indexée sur sa valeur comptable : le dynamisme des équipes de recherche, les talents individuels, les modes de fonctionnement, de recrutement et de gestion forment un ensemble assimilable au *capital immatériel* de cette institution. Evidemment, toute la difficulté est de circonscrire les éléments qu'on choisira de sélectionner pour décrire ce capital immatériel, description qui ne peut s'envisager qu'en regard des fins visées par l'analyste.

Raphaële Bidault Waddington reprend cette idée à son compte à travers sa pratique de l'« audit esthétique ». Pour ce faire, l'artiste s'est d'abord penchée sur les genres d'audits ou de bilans managériaux traditionnellement commandés par les entreprises.

<sup>16</sup> *ibid.*

<sup>17</sup> *ibid.*, p. 26.

<sup>18</sup> Les entreprises qui revendiquent leur part créative ou basent leur activité sur cette idée ont la particularité sémantique de transformer les « employés » en « collaborateurs ».

<sup>19</sup> Le terme de « *intuitu personae* » est régulièrement utilisé pour décrire une structure dont l'identité est fortement liée à la personnalité de son dirigeant.

<sup>20</sup> Raphaële Bidault Waddington, *Projet Christiania (audit artistique)*, 2003-2004. Cette expérience s'est prolongée en juin 2004 avec le *workshop* « Have-a-dream in Christiania » (Over Gaden, Copenhague) en collaboration avec différentes personnalités de la scène artistique de Copenhague (participants : Henrik Plenge Jacobsen, FOS, etc.). Audit esthétique publié dans *Knowledge Cities*.

<sup>21</sup> Raphaële Bidault

Raphaële Bidault Waddington tente, pour sa part, de mettre en place des méthodes qui permettent d'analyser, ou plus exactement de cartographier, le capital immatériel des lieux de créativité. Elle s'est penchée sur le cas de Christiania, quartier de Copenhague constitué en communauté autogérée depuis 1971 – aujourd'hui devenu attraction touristique de premier ordre dans la capitale danoise, au même titre que le parc de Tivoli<sup>20</sup>. Raphaële Bidault Waddington a également réalisé un audit esthétique pour la Galerie Air de Paris et a publié dans *Marges* 04 une série de graphiques (*Spéculation sur Valeur-Image*) qui rendait compte de ses investigations autour de la composition de la valeur d'une image. Plus récemment, elle a réalisé *Mindscape*, sorte de « carte mentale » pour la planification de la future Exposition universelle de Shanghai 2010.

Pour *Mindscape*, l'artiste part de l'agencement des différents quartiers autour du fleuve traversant Shanghai. Chaque zone, numérotée de A à E, est associée à un thème : *City Lab 1 : Urban Shapes and Styles*, *City Lab 2 : Urban Core Structures ; Urban Identities* "Theme Parks"; *Global Knowledge Center et World Alternative Park*. Chacun de ces thèmes est à son tour associé à une constellation de concepts et de termes qui s'agencent au sein d'une zone. Le but de *Mindscape* est de dresser un bilan visuel et de proposer des solutions aux problèmes posés par une Exposition universelle à l'ère de la globalisation. Le panorama mental semble alors reprendre la topographie du lieu tout en essayant d'en faire émerger le « sous-texte », ou du moins un des sous-textes possibles. Ici, l'artiste reprend et prolonge les techniques d'audit qu'elle avait élaborées pour ses précédents projets. Bien sûr, la subjectivité de l'artiste entre en ligne de compte dès lors qu'il s'agit d'organiser une classification des termes retenus. Par exemple, elle choisit de classer *Cultural Studies* dans *Urban Shapes and Styles* plus que dans *Global Knowledge Center*. Les choix de classification des termes – et encore davantage le choix des termes classés – sont alors le reflet du parti pris de l'artiste. Il devient ainsi possible d'appréhender *Mindscape* comme une étude de type universitaire autour du problème des Expositions universelles actuelles, mais aussi comme un audit esthétique d'un site, ou encore comme un compte rendu artistique. Outre l'engagement intellectuel dont cette œuvre fait preuve, *Mindscape* parvient aussi à révéler la subjectivité de la pratique de l'audit, même lorsque celui-ci prend la forme sérieuse d'un schéma apparemment finement structuré. Au-delà des questionnements propres à l'événement que constitue une Exposition universelle, l'artiste révèle la difficulté à cartographier les champs du savoir,

tant et si bien qu'il est fort probable que le visiteur de *Mindscape* finisse par être davantage séduit par la forme du compte rendu que par les informations qu'il délivre. Cette mise en abîme formelle propose alors – bien au-delà de l'œuvre de l'artiste – une critique de l'ensemble des pratiques de l'audit qui semblent privilégier la séduction formelle (beaux graphiques, « jargonage », utilisation du franglais, etc.) face à un fond bien souvent assez banal. Autrement dit : jusqu'à quel point une information – aussi dense soit-elle – peut-elle supporter sa modélisation ? Et surtout, jusqu'à quel niveau une présentation séduisante de l'information peut-elle faire oublier l'information au profit de la « rhétorique » visuelle mise en œuvre ? Questionnement évidemment extensible à l'ensemble de la diffusion et du traitement de l'information...

## La valeur comme « piège à conviction »

La fable capitaliste qui nous a servi d'amorce relève aussi d'une problématique autour de la spéculation. Si une entreprise voit la valeur de son action monter en bourse, cela ne signifie pas que les actifs de cette entreprise augmentent, mais simplement que les investisseurs évaluent positivement son potentiel. Or l'évaluation du potentiel d'une entreprise fait certes référence en partie à des données statistiques (chiffre d'affaire, actif, etc.), mais participe surtout d'une « croyance ». Lorsqu'on spéculer sur un titre, on mise non pas sur la situation immédiate du titre mais sur ce qu'on imagine qu'il deviendra à court, moyen ou long terme. Raphaële Bidault Waddington a pu, durant sa carrière d'analyste financier, observer les outils sur lesquels se basent les spéculations sur les valeurs. Ainsi, elle décrit clairement le foisonnement des modèles d'analyses qui se succèdent quasiment au même rythme, et selon les mêmes modalités, que les collections de prêt-à-porter. Dans les marchés financiers, tout est affaire de traitement de l'information : une information se révèle tout à coup capitale alors que la veille tout le monde l'ignorait. Selon Raphaële Bidault Waddington, il en va de la finance comme de la mode, avec des phénomènes de « faiseurs de tendances » et de suiveurs. Dès lors, il convient de s'interroger sur ce que notre artiste appelle les « pièges à conviction ». Raphaële Bidault Waddington choisit de prélever une image dans les « chutes » de la banque d'images utilisée pour *Volatil*. Au sein même de cette image, elle choisit encore de restreindre son choix à un carré de pixels. C'est à partir de ce carré de pixels qu'elle va développer une série d'images, d'objets et de produits dérivés. Le zoom opéré par l'artiste offre alors un objet abstrait ouvert à toutes

pages suivantes  
Raphaële Bidault  
Waddington, *Mindscape*,  
2007. Technique mixte,  
160 x 80 x 80 cm.

# WORLD EXPO SPIRIT "Better City, Better Life"

A live urban fabric, dense and rich as a human brain.  
A smart mind coupling memory with imagination.  
Able to englobe the whole world and digest its complexity.  
Searching for balance and harmony as a Chinese garden.  
Promoting meaning, aesthetics, diversity and hope.  
Stimulating intelligence, pleasure and soft competition.  
Fostering sustainable, thoughtful, human development.  
With a true commitment to intelligence, elements and Art

## CITY LAB 1 : URBAN SHAPES AND STYLES

FUTURE AND PROSPECTIVE ORIENTED PROGRAM  
THEMATIC EXHIBITIONS AND SPONSORS AREA  
CREATIVE CLASS GLOBAL CONTEST

ADVERTISING INDUSTRIES  
INTERACTIVE MEDIA  
PUBLIC SPACE COMMUNICATION  
LANDSCAPE DESIGN  
GRAPHIC DESIGN  
WEB DESIGN  
VIDEO GAMING  
ELECTRONIC ART  
RECREATION MUSIC  
VIDEO AND STORYBOARDING ART  
TRADING PRODUCTION  
FASHION  
TRANSPORTATION DESIGN  
FUTURIST DESIGN  
NOW ARCHITECTURE  
NOMADIC ARCHITECTURE  
PUBLIC SPACE ART  
CONTEMPORARY ART

Zone D

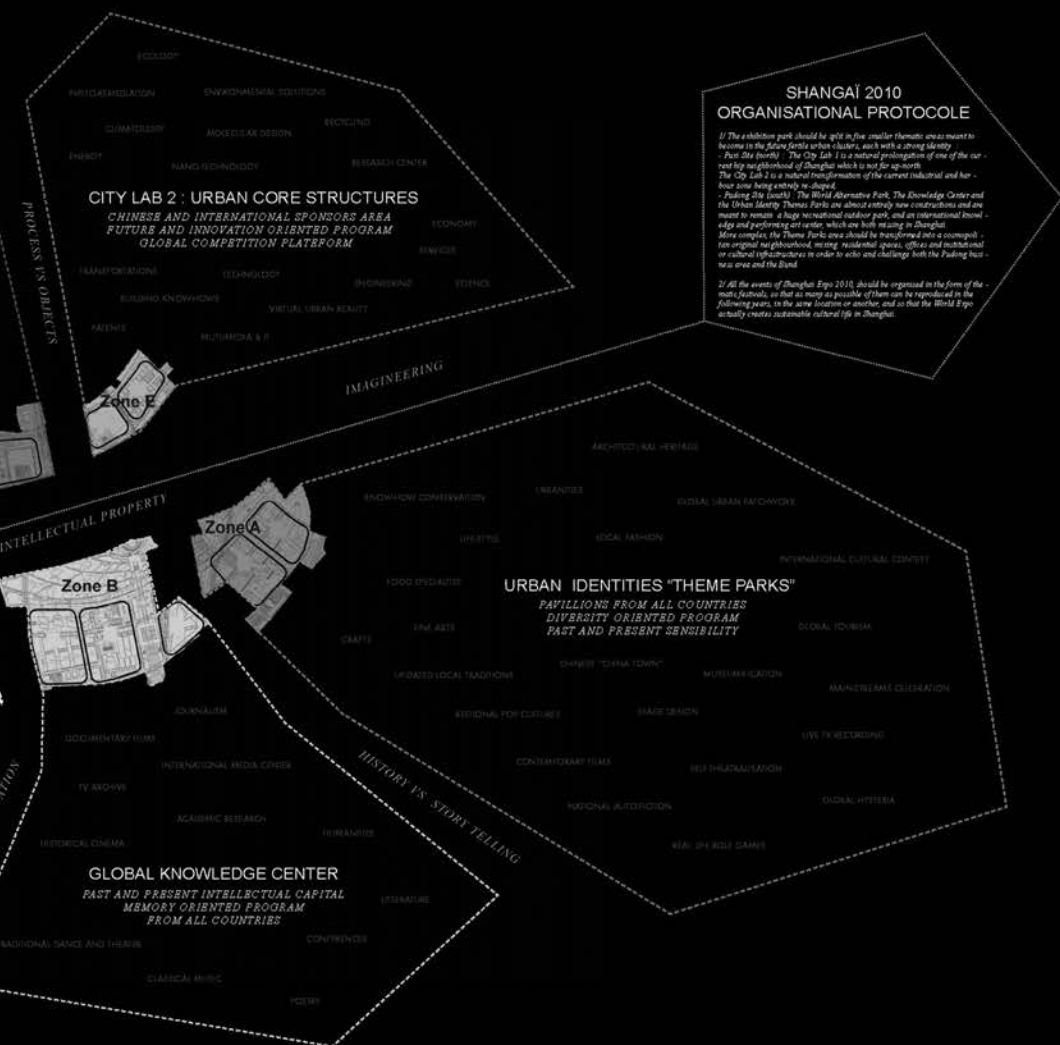
## CREATION

## WORLD ALTERNATIVE PARK LOW-TECH / EMERGING / ALTERNATIVE CULTURAL PRACTICES OF TODAY FROM ALL COUNTRIES

NEW LAND ART  
COLLECTIVE GARDENING  
PLANT BOARDING  
COMMUNITY FAIR EVENTS  
GARDENING  
COMMUNITY GARDENING  
HUNTING  
COLLECTIVE URBAN SPORTS  
KITCHEN  
THEATRE ART  
GRAFFITI & URBAN WALL PAINTING  
NON-ANTHROPOMORPHIC ART  
UNDERGROUND MUSIC  
EXPERIMENTAL PARTY  
ALTERNATIVE THEATRE  
EMERGING MUSIC CONCERTS  
FREE PARKER  
FREE STYL GANG  
OUTDOOR URBAN GAMES  
WALKING THEATRE  
DAY PARK  
FREE STYL GANG

Zone C

ENTERTAINMENT'S EDUCATION





Waddington,  
« L'Intelligence  
esthétique au service  
de l'entreprise »,  
*Les Échos*, 25 avril 2000  
(également consultable  
sur [http://](http://blog.e-mergences.net)  
[blog.e-mergences.net](http://blog.e-mergences.net)).

<sup>22</sup> Bill Gates, *op. cit.*,  
p. 10.

<sup>23</sup> L'ultra-libéralisme  
économique revendiqué  
par Simonnot n'est  
certainement pas  
étranger à cette idée  
très présente dans  
les pages de *Doll'art*  
(*op. cit.*) ainsi que  
dans celles de *39 leçons  
d'économie  
contemporaine* (Paris,  
Gallimard, Folio Actuel,  
1998).

<sup>24</sup> Dans ce roman datant  
de 1890, Zola décrit une  
spéculation boursière  
assimilable à un délit  
d'initié autour d'une  
guerre éclair entre l'Italie  
et l'Autriche au sujet  
de la revendication  
de la Vénétie en 1866  
(Gallimard Folio, p. 253-  
268).

<sup>25</sup> George Gilder,

sortes de spéculations quant à son origine et son interprétation. Avec *Pépîte*, Raphaële Bidault Waddington fragmente à nouveau le pixel non plus au moyen d'une technologie actuelle de traitement numérique de l'image, mais par la réalisation d'une toile traditionnelle sur laquelle elle brode – au moyen de perles de verre – cette figure prélevée. Par la suite elle reprendra cette même parcelle d'image afin de la décliner en tissu. Le trajet effectué par cette image offre alors un exemple parfait du fonctionnement de la *Bulle Poético-spéculative*, schéma que l'on pourrait assurément étendre au fonctionnement de n'importe quelle « bulle ».

Dans un article paru en 2000 dans *Les Échos*, Raphaële Bidault Waddington déclare que « le monde qui nous entoure change, les territoires deviennent réseaux, les acquis ne résistent au temps que s'ils ouvrent des potentiels, les crédibilités sont volatiles et les flux ne cessent de s'accélérer; aussi est-il important de savoir renouveler son intelligence<sup>21</sup>. ». Cette idée de renouvellement de l'intelligence – qui fait clairement référence aux descriptions que nous produisons pour analyser notre environnement – est l'une des idées maîtresses des récentes formes de management de l'entreprise. Par exemple, Bill Gates déclare dans son best-seller du management : « Au fond, la plupart des problèmes sont des problèmes d'information, mais pratiquement personne ne sait se servir correctement de l'information<sup>22</sup>. ». Toute la difficulté pour une structure (entreprise, groupe d'individus, etc.) ou pour un individu est l'approvisionnement en information (l'intelligence pour reprendre le terme utilisé par Raphaële Bidault Waddington) et surtout son traitement. Toutefois, il n'est pas certain que l'égal accès à l'information soit effectif. Pour se prémunir des abus liés à la rétention d'information, la finance a même créé le « délit d'initié ». Si le délit d'initié est pénalement répréhensible sur les marchés boursiers, des économistes comme Philippe Simonnot<sup>23</sup> montrent qu'il y est malgré tout courant, voire le seul moyen de réaliser des « coups » spectaculaires. Cette pratique est finalement indissociable des pratiques capitalistes – on en trouve une saisissante description dans *L'Argent* d'Émile Zola<sup>24</sup> – bien que passée sous silence en raison de son évident aspect délictueux. Il convient de s'interroger sur les raisons pour lesquelles le « délit d'initié » est interdit sur les marchés financiers alors qu'il est la règle sur le marché de l'art. Et on découvrira que la réponse est assez simplement contenue dans la *doxa* de ces deux champs. Le capitalisme dont procède la finance est basé sur l'idée d'une « concurrence libre et non faussée ». Suivant ce principe, si l'égalité de l'accès à l'information est rompue (rétention d'information) alors la concurrence est faussée. On pourrait penser que le

marché de l'art est un marché comme les autres, mais ça serait faire preuve de naïveté. S'il est bien question de marché, cette part est régulièrement ombrée au profit d'une valeur plus « noble » : l'Art. La référence à l'art entraîne avec elle tout un chapelet de présupposés (*doxa*) qui interdisent de penser ce marché comme un marché égalitaire. En s'appuyant sur les descriptions de Simonnot, on pourrait aller encore plus loin en affirmant que, sur ce marché, l'inégalité fait loi. De la même manière que tous les artistes ne sont pas égaux (talent, génie, etc.), il semble « naturel » que les individus qui participent à ce marché ne le soient pas non plus. Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir les entretiens, biographies ou autobiographies des collectionneurs d'art. Ces individus aiment à se décrire comme des artistes, mettent en avant leur « œil » et jamais leur connaissance du marché ; évoquent leur « flair » et jamais leur place de choix dans le monde de l'art qui leur assure la primeur de l'information. Dans cette littérature, les collectionneurs ne parlent que rarement d'argent sauf pour se targuer d'être les bienfaiteurs d'un artiste dans le besoin (« j'ai acheté cette toile à monsieur X., ce qui lui a permis de rembourser ses dettes et de payer le loyer de son atelier »). Ce qui est proprement captivant dans les rites des acheteurs de l'art n'est pas tant qu'ils se conçoivent comme des artistes, mais qu'ils fassent appel à des conceptions « irrationnelles » dans l'exercice d'un investissement financier. Ce qui est encore plus déroutant est l'idée selon laquelle l'investisseur doit faire preuve d'invention, de talent ou de génie... bref, l'idée d'un « investisseur-artiste » semble avoir contaminé les sphères financières, quand traditionnellement les décisions économiques, inspirées par une révélation plus ou moins mystique, étaient exclues.

George Gilder – gourou de l'ultralibéralisme des années 1980 et inspirateur de la politique économique et sociale de Ronald Reagan et plus récemment de Nicolas Sarkozy – bat en brèche l'idée selon laquelle l'économie doit s'appuyer sur des bases rationnelles. Pour lui, le capitalisme repose sur la prise de risque et l'innovation, cette dernière ne pouvant être ni prévue ni calculée. Pour Gilder, le seul vecteur garantissant une activité économique performante sera donc la créativité individuelle. On ne sera alors pas étonné de constater que la définition de la créativité économique de Gilder rappelle à bien des égards la *doxa* artistique : « La logique de la créativité est élémentaire : "Sautez avant de regarder". [...] C'est le saut dans l'inconnu, non l'observation, qui engendre l'information cruciale<sup>25</sup>. ». Cette posture, ou plus exactement cette foi, n'est possible que si l'on se conçoit comme ayant une destinée singulière : la seule posture possible avec Gilder serait de se concevoir comme un

*Richesse et Pauvreté*, trad. P.-E. Dauzat, Paris, Albin Michel, 1981, p. 284.

<sup>26</sup> *ibid.*, p. 286 et 289.

<sup>27</sup> Cet article n'aurait pu voir le jour sans l'expertise de Raphaële Bidault Waddington pour tout ce qui concerne les termes techniques de ce champ et le fonctionnement des Marchés.

prophète. L'économiste n'hésite pas d'ailleurs à déclarer que « l'esprit humain n'est pas nécessairement autonome ni limité au cerveau individuel. L'esprit accède à une conscience supérieure, appelée parfois de façon impropre après Jung *inconscient collectif*, et parfois définie comme Dieu. [...]. Les économistes qui se méfient de la religion ne comprendront jamais les cultes dont se nourrit le progrès. La chance est la base du changement, elle est l'arche divine<sup>26</sup> ». Cette définition est assez pratique parce qu'elle donne toute puissance à la « main invisible » qu'il suffit de suivre lorsqu'elle vous touche. L'essence même du libéralisme économique de Gilder se trouve donc dans l'élection divine avec tout l'aspect intrinsèquement discriminant associé au talent ou au génie. Dès lors qu'on est en relation avec la surhumanité (la « main invisible », dieu, le génie, etc.), dès lors qu'on est « élu », toute perspective d'une légitimation rationnelle ne peut être que seconde, voire superflue.

Deux axes majeurs peuvent se dégager à la fois de l'observation des structures entrepreneuriales et de leur analyse dans la sphère de l'art contemporain : premièrement, l'importance de l'accès à l'information ; et deuxièmement, la surdétermination induite par les modèles adoptés pour transcrire et interpréter cette information. Ce que montrent finalement les différentes investigations managériales de ces dernières décennies est le foisonnement dans la création de modèles – voire d'anti-modèles –, incessante succession qui n'est pas sans rappeler les *tabula rasa* modernistes. Pour reprendre notre fable capitaliste de départ, on pourrait conclure en disant qu'Enron reflète un phénomène de stratification et d'enchevêtrement des architectures d'information. En ce sens, l'activité de la firme ne se cantonnait pas simplement au courtage classique (médiateur de titres), mais développait un incroyable effort d'ingénierie financière qui consistait à faire des titres avec des titres ou de l'information avec de l'information. Et il y a fort à parier que cette génération circulaire d'information – cette « autonomisation » pour reprendre le vocabulaire moderniste qui nous est familier – finit par engendrer une perte de contact avec le réel. Cette désorientation de l'information parcourt en filigrane les travaux de Raphaële Bidault Waddington<sup>27</sup>.

**Maxence Alcalde**