

# Petit guide pratique de la fabrication de l'artiste

— OLIVIER CENA

Dans un article publié en 2013 par la revue électronique CeROArt<sup>1</sup>, le philosophe belge Thierry Lenain, professeur d'esthétique à l'Université libre de Bruxelles, se penche sur une forme paradoxale de production artistique : les fausses œuvres d'art et leurs auteurs. Pour lui, le faussaire est triple, c'est-à-dire qu'il est formé de trois personnages (ou trois fonctions) sans lesquels la falsification n'est pas possible : « l'initiateur-pilote », celui qui lance le processus et en dirige le déroulement ; « le producteur », celui qui réalise l'objet ; et « le présentateur », celui qui fait que l'escroquerie fonctionne – autrement dit : le commanditaire, l'exécutant et le comparse. Ce groupe, explique Lenain, possède un pendant : le groupe des dupes, ceux qui se sont fait avoir, les acheteurs, le plus souvent l'amateur, parfois le marchand, parfois aussi une institution et son cortège de professionnels, conservateur, historien ou expert<sup>2</sup>. Mais, ajoute Lenain – et l'affaire se complique –, « il peut arriver qu'un expert soit (de mèche avec) l'initiateur-pilote et que l'acheteur lui-même fasse partie du groupe-faussaire, parfois en qualité d'initiateur-pilote. Ce dernier cas semble moins rare qu'on pourrait le penser : il se produit lorsque le faux sert au blanchiment d'argent ».

Ainsi, lorsque l'acheteur, censé être le dindon de la farce, est aussi l'instigateur de l'escroquerie, l'escroquerie ne se situe pas là où on le suppose généralement. Si je possède de l'argent sale et si je veux en remettre une grande partie dans le circuit officiel, il me suffit d'inventer un

faux et de me l'acheter. Or cette pratique frauduleuse ressemble étrangement à une autre pratique, elle tout à fait légale, qui fait le bonheur du marché de l'art actuel.

Elle n'a rien à voir (a priori) avec le blanchiment de l'argent (sale ou soustrait à l'impôt) grâce à l'art qui est, lui aussi, l'un des moteurs du marché, et dont l'histoire du banquier brésilien Edemar Cid Ferreira, arrêté le 26 mai 2006 et condamné à vingt et un ans de prison, fournit un exemple. Ferreira dirigeait la Banco Santos, dont il détournait l'argent qu'il blanchissait en achetant des œuvres d'art (il en a acquis plus de douze mille). Curieusement, lorsque les policiers brésiliens perquisitionnèrent sa demeure après son arrestation, plusieurs tableaux avaient disparu – « volés », avait-on dit. Or l'un d'eux a réapparu en février 2008, saisi par la douane américaine à l'aéroport de New York. Il provenait de Londres. La caisse indiquait une valeur de 100 dollars alors qu'elle contenait une œuvre du peintre américain Jean-Michel Basquiat estimée à 8 millions de dollars. Cet exemple permet de comprendre l'engouement pour l'art de certaines personnes récemment et rapidement enrichies dans les pays émergents et la flambée extraordinaire des prix – plus c'est cher et plus c'est financièrement intéressant. La pratique légale, elle, précède le blanchiment. Elle est purement spéculative. Elle consiste à donner à certaines œuvres d'art une valeur exceptionnelle. Le processus est à peu près le même que celui décrit par Thierry Lenain, à une différence près : l'initiateur-pilote et l'acheteur sont complices. Par l'intermédiaire d'une maison de ventes reconnue, par exemple, ou d'une galerie en vue, l'un vend une œuvre que l'autre achète au prix fort. Ainsi s'établit une cote dont vont bénéficier toutes les autres œuvres de l'artiste. Dans ce cas, l'initiateur peut être un collectionneur, l'acheteur une galerie, et le présentateur une maison de ventes, mais tous, ici, sont

permutables. Ainsi, en 2007, *Hanging Heart*, l'un des cinq cœurs en métal de l'Américain Jeff Koons, était vendu par un mystérieux collectionneur privé 23,6 millions de dollars, devenant l'œuvre d'art contemporain la plus chère au monde. Or il fut racheté pour un oligarque ukrainien par celui qui venait quelques semaines plus tôt de le vendre cinq fois moins cher dans sa galerie : Larry Gagosian.

C'est une réelle innovation, l'un des grands apports du marché de l'art contemporain : il ne fabrique pas de fausses œuvres d'artistes reconnus, il fabrique directement les artistes. Il s'agit d'un marché à court ou à moyen terme. Cela concerne principalement des artistes jeunes sans passé dont on peut monter rapidement la cote. L'artiste franco-algérien Adel Abdessemed (le producteur), par exemple, fut projeté du jour au lendemain sur le devant de la scène internationale par la galerie David Zwirner de New York (le présentateur ?) alliée au collectionneur français François Pinault (le pilote ?), suivi par le Centre Pompidou (la dupe ?), qui lui offrit une rétrospective l'année suivant son entrée dans la galerie américaine, artiste dont les œuvres sont déjà achetées très (trop !) cher par les pays du Golfe (les dupes ?). L'argent doit rentrer très vite. L'acheteur enrichi venant des fameux pays émergents ou des ploutocraties du pétrole réclame à présent des artistes de son pays. On les lui fournit... Ainsi le peintre chinois Zeng Fanzhi. L'homme est discret – tout le contraire des stars occidentales exubérantes : Koons, Hirst, ou l'Italien Maurizio Cattelan. Depuis le 5 octobre 2013, il détient le record du tableau asiatique contemporain le plus cher au monde : 23,4 millions de dollars pour un *Last Supper* ni vraiment bon, ni vraiment mauvais. Ici, le vendeur est un grand collectionneur occidental, le baron belge Guy Ullens. On ne connaît pas l'acheteur. La spéculation sur la peinture de Zeng Fanzhi a commencé en 2008 lorsqu'un tableau s'est vendu 10 millions de dollars aux enchères à Hongkong, là

encore à un « mystérieux collectionneur ». L'année précédente, une exposition au musée de Saint-Etienne était passée inaperçue. Le peintre fait maintenant partie des artistes, pour reprendre le terme utilisé dans le milieu du cinéma, *bankables*. La veille du vernissage de la rétrospective de son œuvre au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, un autre collectionneur occidental, François Pinault, offrait dans le musée un grand dîner en son honneur.

« Les musées modernes sont devenus des vitrines du commerce de l'art », écrit le critique d'art et directeur de musée britannique Julian Spalding<sup>3</sup>. Pour lui, le retrait de l'État anglais dans le financement des institutions, au début des années 1990, a ouvert la porte des musées aux marchands. Spalding s'attaque aussi aux grands collectionneurs, qu'il accuse d'exposer leurs œuvres pour de simples raisons spéculatives. En cette affaire les médias ont de moins en moins d'importance. Ils n'ont, pour l'initiateur-pilote, aucun pouvoir de nuisance. Au mieux, ils jouent, consciemment ou pas, le rôle du présentateur. Au pire, ils font partie du groupe des dupes. La plupart du temps, la presse se contente de s'extasier devant le record chaque fois battu aux ventes new-yorkaises, record censé exprimer la bonne santé du marché, sans se demander sur quelles bases il est établi, ni quelle est sa légitimité. Ce marché de l'art, étroitement lié au luxe et à la mode, tant par son rythme endiablé que par ses excès, spectaculaire et spéculatif, éblouit. On ne voit plus rien. Ainsi, au début du mois de juin 2001, lors de l'inauguration de la Biennale de Venise, un avion spécialement affrété emmena en Sicile un groupe d'une cinquantaine de personnes appartenant au club très fermé des personnalités du monde de l'art : conservateurs des plus grands musées du monde et riches collectionneurs. Quelques journalistes de la presse internationale, triés sur le volet, les accompagnaient. Guidée par Harald Szeemann, alors commissaire de la Biennale, la petite troupe fut

conduite sur le site de l'immense décharge à l'air libre de Bellolampo, près de Palerme. Là, au sommet d'une colline voisine, les invités découvrirent, écrit en gigantesques lettres blanches, le mot « Hollywood » – pastiché par l'artiste italien Maurizio Cattelan. Afin que chacun puisse se remettre de ses émotions, trois grandes tables dressées au pied de la décharge offraient des rafraîchissements et des petits fours servis par des employés en veste blanche galonnée. Ce fut, dit-on, une journée mémorable : les milliardaires se firent photographier dans les bras des chiffonniers et le champagne coula à flots sous le regard amusé de François Pinault, coproducteur de l'œuvre. Ce fut pour les organisateurs un jeu extrêmement rentable – un jeu de dupes. Son principe est celui du bonneteau : où se trouve la véritable œuvre d'art ? Est-ce le mot « Hollywood », posé sur la colline sicilienne et pastichant celui qui domine Los Angeles, ou cet aréopage de spécialistes de l'art ravis d'être réunis dans une décharge publique ? En 1934, Van Meegeren fabriqua son premier faux Vermeer pour se venger des critiques contempteurs de sa peinture en dénonçant leur incompetence et leur stupidité. Au siècle suivant, Cattelan s'amuse à faire de cette dénonciation une œuvre d'art.

Pour comprendre cette évolution, il faut revenir au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque la bourgeoisie enrichie par la révolution industrielle prend les rênes du pouvoir, créant le capitalisme industriel et financier. Elle singe l'aristocratie, se love dans ses anciens palais, feint de s'intéresser à l'art ou s'y intéresse, mais les artistes ne lui sont d'aucune utilité – la photographie satisfait maintenant, notamment par le portrait, le besoin d'images. Pire : les artistes embarrassent la bourgeoisie. Aussi cette dernière accède-t-elle sans réserve à leur soif de liberté. Elle les encourage : faites ce que vous voulez, dit-elle, mais ne venez plus vous faire entretenir. De ce dégoût est né l'art moderne<sup>4</sup>, autrement dit « l'art pour l'art », car à qui d'autre l'art

des artistes débarrassés de la commande et du statut social de domestique de luxe, à qui d'autre pouvait-il être destiné désormais que lui-même ? Le capitalisme s'est incliné. Avec un long temps de retard, il a fini par accepter cet art qui ne s'adressait pas à lui. L'a-t-il aimé ? Il lui a inventé un marché.

Il l'a récupéré tout en ne supportant pas l'incertitude qui lui était liée : comment être sûr que l'œuvre que j'acquiers soit un bon placement ? Car pour lui quelle autre utilité peut avoir l'achat d'une œuvre d'art que le bénéfice tiré de sa revente ? Or, aujourd'hui, c'est cette incertitude que le capitalisme financier a supprimée, en inventant une martingale infaillible pour gagner à ce jeu de dupes ultralibéral qu'aucune règle, contrairement au jeu boursier, ne bride. L'art enrichit – à court terme, mais le court terme ne régit-il pas l'économie occidentale ? Il a donc enfin trouvé une utilité aux yeux du capitalisme financier – il lui est même devenu indispensable.

« Après l'art pour les dieux, l'art pour les princes, et l'art pour l'art, c'est maintenant l'art pour le marché qui triomphe », écrivent Gilles Lipovetsky et Jean Serroy<sup>5</sup>. Ainsi se caractérise ce qu'ils appellent « l'âge du capitalisme artiste », vocable ambigu puisqu'il laisse croire à une qualité nouvelle du capitalisme alors qu'il s'agit d'une récupération de l'art, notamment grâce au design, et d'une stérilisation de ce qu'il a de subversif, de transcendant et de désaliénant pour l'homme.

Mais en raison de cet intérêt nouveau du capitalisme pour l'art, les artistes perdent peu à peu la liberté que ce même capitalisme, il y a un siècle et demi, leur avait octroyée. Ceux qui acceptent de jouer le jeu se transforment, pour les plus réputés, en « outils de communication des marques » – quand ils ne deviennent pas eux-mêmes une marque (Lipovetsky et Serroy) ; et, pour les autres, en obéissants « agents culturels » (Paul Audi)<sup>6</sup>. « L'art, c'est de l'argent », déclare un artiste au début du roman *Clara et la pénombre*, du Cubain José Carlos Somoza. « L'argent, c'est de l'art », lui répond son associé à la fin du roman.

1 — « Le faux en art, approche narratologique », consultable à l'adresse <http://ceroart.revues.org/2947>

2 — Ainsi, à la fin des années 1970, le Centre Pompidou acheta pour 6 millions de francs trois tableaux douteux de Mondrian, authentifiés par l'expert Michel Seuphor. Flairant l'escroquerie, le musée refusa de payer et porta l'affaire devant la justice. 3 — *Con Art: Why You Should Sell Your Damien Hirsts While You Can*, Amazon/Kindle, 2012. 4 — Dégoût auquel répond le propre dégoût de Duchamp pour l'art kitsch qui plaît tant à cette bourgeoisie fraîchement enrichie et à laquelle il offre son *Urinoir* (*Fountain*) en 1917. Quant au geste, compte tenu du refus que Duchamp essuya au Salon lorsqu'il présenta son *Nu descendant l'escalier*, il s'apparente à la vengeance de Van Meegeren envers les critiques. De ce point de vue, *Fountain* serait donc un faux (ou plutôt un simulacre), mais ici, et c'est toute la grandeur de Duchamp, ce n'est pas l'œuvre d'art qui est fautive, c'est l'art lui-même – un art sur lequel s'est en partie bâti l'art contemporain, ce que ne cesse de proclamer la dérision de Cattelan.

5 — *L'Esthétisation du monde*, Gallimard, 2013. 6 — *Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste*, Encre marine, 2012.