

Christian de Montlibert

## La culture et le marché

Les agents des champs culturels, qui ont cru ou fait semblant de croire à leur indépendance par rapport aux exigences de l'économie, découvrent aujourd'hui qu'il n'en est rien. « L'argent, disait J.L.Godard, est devenu le premier critère d'évaluation : tel film a rapporté tant, donc il vaut ceci ou cela. Le cinéma français s'est rallié à cette optique, ceux qui marchent sont bons ». Une « managérialisation<sup>1</sup> », d'autant plus rigoureuse qu'elle bénéficie de toutes les innovations du calcul initiées par le développement du néo-libéralisme, ne s'impose pas seulement au monde universitaire<sup>2</sup> (la recherche et l'enseignement supérieur sont de plus en plus dépendants d'une volonté d'efficacité et de rentabilité) mais aussi aux univers artistiques. Ainsi le marché de l'art<sup>3</sup> est de plus en plus dominé par quelques grandes officines de vente, propriétés d'industriels : François Pinault, patron du groupe qui porte son nom, a été propriétaire de Christie's et de l'étude Piasa alors que Bernard Arnault, directeur de LVMH, (Louis Vuitton, Moët-Hennessy) a développé une stratégie complexe à partir de l'étude Tajan, de la maison de vente Phillips et de l'entreprise suisse de Pury et Luxembourg<sup>4</sup>. C'est dire que cette concentration induit une

organisation hiérarchisée des salles de ventes (les agences locales fourniraient les grandes sociétés dominantes) et sans doute une spécialisation géographique (New York pour l'art moderne, Paris pour les meubles, objets et livres, Londres et Munich pour la peinture classique). La volonté de soumettre les mondes artistiques à la logique du marché est encore démultipliée par les effets qu'entraîne la constitution de « multinationales.com » spécialisées dans la production et la diffusion des « biens culturels ». L'échec de Jean-Marie Messier l'ancien directeur de Vivendi Universal, qui déclarait que « notre stratégie qui s'inscrit dans la durée n'a pas varié. Depuis 1996, elle repose sur la convergence entre les matières de contenu (musique, cinéma, jeux, éducation) et leurs moyens de distribution (satellite, câble, téléphone mobile, internet...)»<sup>5</sup> » n'a pas pour autant conduit à abandonner cet objectif. Le cumul des activités de production, d'exploitation et de diffusion entraîne en effet une démultiplication sans limite de la volonté de profit : la culture est à vendre mais pour cela il faut qu'elle se transforme en « produits culturels » et, au moins, cesse d'être financée par l'Etat. Il est vrai que l'Etat est très engagé dans un processus de démantèlement du système existant : la Réunion des Musées Nationaux organisme qui régulaient l'activité des musées d'Etat et facilitait la péréquation financière voit non seulement son influence réduite avec l'autonomisation budgétaire des établissements mais aussi ses missions transformées puisqu'elle devient une agence de ventes de services (montage d'expositions, location de « marques ») et de « produits dérivés » des musées (reproduction d'objets, livres, etc.). Cette volonté de rentabilisation de la culture affecte les activités des conservateurs qui sont amenés à réduire le temps consacré à la recherche sur les artistes et leurs œuvres pour

<sup>1</sup> Perrot M.D., DuPasquier J.N., Joye D., Leresche J.P., Rist G., ( ed.), *Ordres et désordres de l'esprit gestionnaire. Où vont les métiers de la recherche, du social et de la santé?* Lausanne, éditions réalités sociales, 2006.

<sup>2</sup> Montlibert Ch., *Savoir à vendre. L'enseignement supérieur et la recherche en danger.* Paris, éditions Raisons d'Agir, 2004.

<sup>3</sup> Moulin R. *Le marché de l'art.* Paris, Flammarion, 2003.

<sup>4</sup> Il aura suffi d'un ralentissement des ventes en 2002-2003 pour que certains d'entre eux retirent leur participation ou que des ententes entre groupes se défassent. Comme le faisait déjà remarquer Durkheim, il ne peut pas y avoir de relations sociales stables sur une telle base « si aujourd'hui mon intérêt est de m'unir avec vous, demain ... ». Durkheim E. *De la division du travail social.* Paris, Félix Alcan, 1932.

<sup>5</sup> *Les Echos*, 15 mars 2002.

un travail commercial<sup>6</sup>, entraîne des modifications du statut des personnels des activités culturelles comme l'ont montré les mobilisations des intermittents du spectacle protestant contre l'indemnisation du chômage qui leur était imposée (Jérémy Sinigaglia), bouleverse les pratiques de l'édition, de la production cinématographique, des arts plastiques et de la musique. Dans ces conditions le contrôle des sociétés privées sur la production artistique peut, dès lors, plus facilement s'amplifier : les concentrations dans l'édition de musiques par exemple entraînent des compressions de catalogues et des transformations des interprétations musicales pour plaire au plus grand nombre (Maria Halari).

Pourtant les agents-artistes engagés dans ces mondes avaient réussi à mettre à distance et même à dénier les contraintes des exigences économiques<sup>7</sup> : les théories de l'art pour l'art et le mythe du génie singulier que posséderait l'artiste (Simon Borja) y ont largement contribué ; mais surtout les transformations du système scolaire et la diffusion du capital culturel l'ont permis. L'argent explicitement présent dans les domaines artistiques – que l'on pense aux marchandages sur le prix et l'usage de telle ou telle couleur dans les commandes des évêques de la Renaissance<sup>8</sup> ou aux souhaits le plus souvent exaucés des commanditaires mécènes du dix-neuvième siècle<sup>9</sup> – était, depuis Baudelaire<sup>10</sup> et Manet<sup>11</sup>, apparemment moins visible dans la détermination du contenu des œuvres. Même le cinéma, conçu dès le début du vingtième siècle comme une pratique de divertissement, en devenant un cinéma

d'auteurs, revendiquait son autonomie<sup>12</sup>. Dès lors des champs artistiques, avec leurs luttes spécifiques, pouvaient se développer (Maria Halari, Simon Borja) et, en engendrant des processus de consécration particuliers, restructurer en profondeur les manières de faire (Claire Ducourneau, Bernard Lehmann). Concomitamment à cette autonomisation, et paradoxalement, la « valeur » accordée aux productions classées par un arbitraire social dans la catégorie des « arts » ne cessait d'augmenter. Reste qu'on ne peut comprendre cet investissement sur les arts et les pratiques culturelles – avec des différences selon leur degré d'autonomie (dépendant en partie des caractéristiques sociales des pratiquants et du montant des dépenses nécessaires pour la réalisation de l'œuvre) – qu'autant que l'on s'intéresse à l'accumulation et à l'appropriation d'un capital symbolique dans lequel le capital culturel tient une place essentielle – dynamique facilitée il est vrai par leur dimension entièrement symbolique, « *rerum videre formas* n'est pas une tâche moins importante et moins indispensable que *rerum cognoscere causas*. » écrivait Ernst Cassirer<sup>13</sup> et même, comme le disait aussi Max Weber, Isabelle Kalinowski par leur dimension magique : « Avec la sphère esthétique, la religiosité magique est dans une relation des plus intimes. »

Que des princes, des évêques ou des bourgeois fortunés aient fait appel à des peintres, des sculpteurs, des architectes, des poètes ou des musiciens pour célébrer leurs mérites, leur offrir un environnement pour leurs pratiques, faire connaître leurs actions d'éclat, ou diffuser leurs croyances n'est pas pour rien dans le rapprochement des deux espèces de capital<sup>14</sup>, le capital symbolique et le capital financier. Que des clercs, des lettrés, des savants qui sont censés détenir le capital culturel le plus légitime puissent consacrer tant d'efforts à la réalisation d'œuvres pour les

---

<sup>6</sup> « Le grand écart des conservateurs ; soumis à des pressions économiques et politiques le musée est-il encore un lieu de recherche ? » *Journal des arts*, 2003, n° 179.

<sup>7</sup> Bourdieu P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

<sup>8</sup> Baxandall M. *L'œil du quattrocento*. op. cit..

<sup>9</sup> Haskell F., *L'amateur d'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1997.

<sup>10</sup> Bourdieu P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit..

<sup>11</sup> Bourdieu P., « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les cahiers du musée national d'art moderne*, 1987, n° 19-20.

---

<sup>12</sup> « Cinéma et intellectuels. La production de la légitimité artistique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 2006, n° 161-162.

<sup>13</sup> Cassirer E., *Essai sur l'homme*, Paris, Minit, 1975, P.240.

<sup>14</sup> Les "chineurs" savent bien que la valeur d'un objet est proportionnelle au rang social de son commanditaire puis de ses propriétaires et s'honore de la notoriété du nom de son collectionneur.

« grands » ne peut que contribuer à la valorisation du capital symbolique attribué aux « artistes » et à leurs productions. Que des collectionneurs passionnés et fortunés, comme l'a montré Haskell<sup>15</sup>, aient cherché par la force, la persuasion ou l'argent à accumuler des objets en spéculant sur la hausse de leur valeur économique ne peut que contribuer à élever les enjeux. Mais que des Etats et plus largement des individus ou des groupes détenant le pouvoir politique aient investi dans des productions artistiques pour renforcer leur assise (en définissant ce qu'ils entendent par identité nationale par exemple – Ionna Popa - Vassili Rivron), pour contrôler la diffusion des idées (Ionna Popa) ou pour augmenter leur pouvoir symbolique (Olivier Christin), qu'ils fassent les plus grandes difficultés pour rendre aux pays qui les revendiquent les œuvres acquises plus ou moins légalement à l'occasion de rapports de forces à leur avantage, ne fait que renforcer le processus qui conduit à valoriser les œuvres<sup>16</sup>. Que les appareils bureaucratiques des institutions régionales et des municipalités aient pris le relais de l'Etat et mettent en place des politiques régionales et urbaines de « développement culturel » (Emmanuel Brandl, Laura Delavaud), tout en s'efforçant de maîtriser la valorisation touristique de leur patrimoine, entretient encore cette dynamique. Un véritable processus magique s'est installé auquel s'applique ce qu'écrivaient M. Mauss et H. Hubert : « à voir sur toutes les figures l'image de son désir, à entendre dans toutes les bouches la preuve de sa certitude, chacun se sent emporté, sans résistance possible, dans la conviction de tous... C'est parce que la société gesticule que la croyance magique s'impose et c'est à cause de la croyance magique que la société gesticule. On n'est plus en présence d'individus isolés qui croient, chacun pour soi, à leur magie, mais en présence du groupe entier qui croient à la sienne. »<sup>17</sup> Dans ces

conditions, et parce que la généralisation de l'éducation a permis la diffusion du capital culturel (Claire Lemêtre), « l'adhésion au sacré culturel n'a pas, sauf exception, à s'énoncer sous forme de thèses explicites, moins encore à se fonder en raison. »<sup>18</sup>

On comprend dès lors que les firmes et les pouvoirs politiques cherchent à s'appropriéer une espèce de capital aussi rentable, comme en d'autres époques ont pu l'être les reliques des saints, financièrement d'abord – les propriétaires de collections obtiennent des avantages fiscaux et des facilités de transmission d'héritage, les classes supérieures achètent des œuvres, les classes moyennes attachent la plus grande attention aux productions culturelles et consomment des « produits dérivés », - et symboliquement surtout – les classes dominantes en espèrent plus de respectabilité, les classes moyennes peuvent trouver dans la consommation artistique des raisons d'exister, les classes populaires des raisons de se soumettre. Plus globalement, comme le montrent paradoxalement les censures d'œuvres vite classées, aujourd'hui, apologétiques du terrorisme ou pornographiques - qui ne sont pourtant qu'un hommage du vice à la vertu ou plus précisément une reconnaissance de la supériorité des représentations dominantes - la culture pourrait bien contribuer, plus qu'elle ne l'a fait jusqu'à maintenant, à la légitimation de la domination en favorisant l'intériorisation de schèmes de pensée participant à la pérennité du pouvoir des dominants.

<sup>15</sup> Haskell F., *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991.

<sup>16</sup> Comme le relativise pourtant F. Haskell : « Grâce à Bush et à Gorbatchev, à Agnelli et à Unilever, le « Musée imaginaire » d'André Malraux a pu devenir une réalité concrète, d'une splendeur aussi inconcevable mais presque aussi éphémère que la nuit de bal écourtée de Cendrillon. » Haskell F., *L'amateur d'art*, op. cit., P. 26.

<sup>17</sup> Hubert H., Mauss M., « Théorie générale de la magie », *Année Sociologique*, 1904, Vol.7, P. 134-135.

<sup>18</sup> Bourdieu P., *Les règles de l'art*, op. cit., P261.