

Séminaire Création

organisé avec le soutien de la direction générale de la compétitivité, de l'industrie et des services (ministère de l'Industrie) et du ministère de la Culture et grâce aux parrains de l'École de Paris :

Algoé²
Alstom
ANRT
CEA
Chaire "management de l'innovation" de l'École polytechnique
Chaire "management multiculturel et performances de l'entreprise" (Renault-X-HEC)
Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris
CNES
Conseil Supérieur de l'Ordre des Experts Comptables
Crédit Agricole SA
Danone
Deloitte
École des mines de Paris
Erdyn
ESCP Europe
Fondation Charles Léopold Mayer pour le Progrès de l'Homme
Fondation Crédit Coopératif
Fondation Roger Godino
France Télécom
FVA Management
Groupe ESSEC
HRA Pharma
IBM
IDRH
IdVectoR¹
La Poste
Lafarge
Ministère de la Culture
Ministère de l'Industrie, direction générale de la compétitivité, de l'industrie et des services
OCP SA
Paris-Ile de France Capitale Economique
PSA Peugeot Citroën
Reims Management School
Renault
Saint-Gobain
Schneider Electric Industries
SNCF
Thales
Total
Ylios

¹ pour le séminaire
Ressources technologiques et innovation
² pour le séminaire Vie des affaires

(Liste au 1^{er} février 2012)

UNE GALERIE À NEW YORK... OU LES CONDITIONS DU MARCHÉ DE L'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE

par

Bernard ZÜRCHER

Fondateur et directeur de la galerie Zürcher

Séance du 10 janvier 2012

Compte rendu rédigé par Sophie Jacolin

En bref

La galerie Zürcher, celle de Marc Desgrandchamps, est l'une des rares françaises à s'être imposées aux États-Unis. Si son implantation à New York était synonyme de parcours du combattant, elle a procédé du constat qu'elle n'avait plus en France la possibilité de faire accéder ses artistes au marché international. La valorisation de la création artistique relève du hasard et de la nécessité : hasard des rencontres et de l'intime conviction qui président à la découverte de nouveaux artistes, mais nécessité de structures dans lesquelles la valeur peut se construire. La France déplore régulièrement sa position sur le marché de l'art. L'histoire de la galerie Zürcher et de ses choix met au jour les dessous de cette faiblesse, qui tient à des questions d'ordres politique, institutionnel ou culturel. Dans un tel contexte, les cours sont condamnés à rester faibles, les artistes français à s'exiler, et les galeries à faire preuve d'ingéniosité.

*L'Association des Amis de l'École de Paris du management organise des débats et en diffuse des comptes rendus ; les idées restant de la seule responsabilité de leurs auteurs.
Elle peut également diffuser les commentaires que suscitent ces documents.*

EXPOSÉ de Bernard ZÜRCHER

À la rencontre de l'art de son temps

Je suis venu au métier de galeriste après avoir entamé une carrière plus institutionnelle dans le monde de l'art. À un moment de mon parcours, il s'est avéré qu'ouvrir ma propre galerie était la seule possibilité de soutenir des artistes contemporains en affichant des choix personnels.

Jeune homme, après un passage par des études de médecine, j'ai eu le désir d'explorer mes capacités artistiques. Cela m'a conduit à rencontrer des artistes, mais aussi à m'interroger sur mon talent et, plus largement, sur ce qu'était l'art. Je devais en savoir plus, et à cet égard la perspective historique me paraissait essentielle. Je me suis donc lancé dans un cursus d'histoire de l'art à la Sorbonne et à l'École du Louvre. Dans ce milieu très classique, il était difficile d'insuffler un peu de modernité. Aussi, quand j'ai proposé comme sujet de thèse « L'influence de Matisse sur la peinture américaine » à mon professeur Bernard Dorival, me suis-je entendu répondre : « *La peinture américaine, ça n'existe pas !* » J'ai dû me tourner vers un sujet plus acceptable pour l'époque — nous étions en 1979 —, *Le passage de la figuration à l'abstraction entre 1910 et 1914...*

J'ai commencé ma carrière au musée de l'Orangerie, puis au Palais de Tokyo au début des années 1980, moment charnière où l'art contemporain, jusqu'alors parent pauvre de ces institutions, devenait plus visible. Cependant, on s'interrogeait encore sur sa définition : était-ce l'art d'après la seconde guerre mondiale, ou plutôt l'art en train de se faire ? En quoi se distinguait-il de l'art moderne ? Il s'agissait, pour moi, de l'art produit par des artistes vivants. J'avais justement le désir de les mettre à l'honneur.

J'aurais pu poursuivre ce parcours de musée en musée, à présenter des chefs-d'œuvre du passé. Un jour, alors que je montais une exposition, j'ai eu une sorte de révélation devant des tableaux de Matisse, Derain, Vlaminck et Braque, peints entre 1905 et 1907 : leurs auteurs étaient alors de très jeunes artistes, depuis Braque qui avait 24 ans jusqu'à Matisse qui en avait 35. Ce que l'on considérait comme des chefs-d'œuvre en 1984 avait été négligé, voire rejeté, en son temps. Moi qui avais 27 ans, pourquoi devais-je toujours regarder vers le passé ? J'ai commencé à m'intéresser aux artistes de ma génération, à les rencontrer. À l'époque toutefois, très peu de voies le permettaient. Il était difficile de faire valoir des choix qui ne s'inscrivaient pas dans la doctrine des commissaires d'exposition.

Une inspiration : de grandes figures de galeristes

La seule façon de poursuivre ce désir de présenter des œuvres contemporaines était de me doter d'un lieu dont j'aurais la totale maîtrise. En cela, j'ai été guidé par l'exemple de grands galeristes qui avaient joué un rôle central dans la mise en valeur des artistes de leur temps, à l'écart des institutions. Citons bien sûr Aimé Maeght, ou encore Rodolphe Stadler, un découvreur extraordinaire, l'un des premiers à avoir dressé un pont entre la France et les États-Unis et à avoir invité des artistes américains. Citons aussi le critique d'art Michel Tapié de Céleyran, ou Paul Facchetti, grand photographe et galeriste ayant organisé la première exposition parisienne de Jackson Pollock en 1958. Ces personnages me fascinaient. Ils me prouvaient qu'il était possible de soutenir les artistes que l'on aimait.

Là encore, un événement a été déclencheur. Alors que je travaillais encore pour un éditeur d'art en Suisse, je suis entré, un peu par hasard, dans la salle des ventes de Roubaix qui annonçait « *tableaux contemporains* ». Au fond de la salle, je vois le commissaire-priseur présenter une petite œuvre, que je distingue à peine. Sous une impulsion irraisonnée, je lance une enchère : « *mille francs !* » Je l'obtiens. Je m'approche du tableau, le regarde ; il me plaît. Je découvre qu'il est signé Paul Kallos, ce qui ne m'évoque pas grand-chose. Retournant le tableau, je vois l'étiquette Galerie Pierre Loeb. Or Pierre Loeb, qui a soutenu Picasso, Braque,

Vieira da Silva et nombre d'autres artistes contemporains, se trouve être le galeriste le plus important à mes yeux. Doté d'une intuition extraordinaire, c'est lui qui avait par exemple monté la première exposition Joan Miró en France en 1928. J'y vois un signe du destin... et ma femme et moi décidons d'ouvrir notre propre galerie.

Nous sommes partis de rien, sans connaître aucun collectionneur. Nous avons vendu nos deux petits studios respectifs pour acheter les murs d'une cave à vins dans le 6^e arrondissement de Paris, où nous avons ouvert un lieu hybride, entre bureau d'expertise et galerie. Nous avons commencé à montrer quelques œuvres. J'ai suivi en parallèle des cours du soir dans une école de commerce, pour apprendre les rudiments de la gestion d'une entreprise. C'est ainsi que j'ai fait mes classes de galeriste.

Petit à petit, j'ai découvert et soutenu de jeunes artistes, organisé des expositions. Certains de nos protégés ont acquis une reconnaissance, comme le peintre français Marc Desgrandchamps, la photographe italienne Elisa Sighicelli ou encore la cinéaste et vidéaste suisse Emmanuelle Antille. Mais assez rapidement, nous avons été confrontés à des freins liés à notre statut parisien. Certains artistes, dont la notoriété commençait à croître, nous ont été "piqués" par des galeries internationales plus renommées. J'en ai manqué d'autres comme Neo Rauch (à Berlin) et Peter Doig (à Londres) dont nous avons décelé le talent mais qui, au dernier moment, ont préféré être exposés à New York plutôt qu'à Paris.

New York, quand Paris ne suffit plus

Ces freins se sont avérés de plus en plus pesants. Dans le milieu, certains m'assuraient que pour réussir, je n'avais d'autre choix, comme le faisaient tant d'autres, que de me franchiser auprès de galeries étrangères et de représenter leurs artistes en travaillant sur commission. Cela n'aurait rien eu de déshonorant, mais ne correspondait pas à mon ambition de découvrir des artistes peu ou pas connus auxquels je croyais et d'essayer de les faire connaître. On me disait aussi qu'une telle ambition était impossible à satisfaire en France, où aucun collectionneur n'acceptait de dépenser plus de 30 000 euros pour une œuvre. Mais alors, comment promouvoir des artistes dont une toile valait au bas mot 100 000 ou 200 000 euros ? C'était un point de blocage pour qui voulait promouvoir des artistes vivants.

C'est pourquoi nous avons décidé de nous projeter au-delà de nos frontières, d'aller à la rencontre de collectionneurs et d'amateurs à l'étranger, plus précisément dans la ville qui est désormais le cœur de l'art contemporain, New York. Projet fou, aux dires de beaucoup ! Il est vrai que s'établir aux États-Unis est un véritable parcours du combattant. Les Américains sont curieux de tout, mais très protectionnistes en affaires. Pénétrer leur marché est une rude aventure. Nous avons toutefois été aidé sur place par quelques collectionneurs, notamment Ahmet Ertegun, fondateur du label Atlantic Records, qui m'a présenté à son réseau. J'ai aussi eu la chance de rencontrer un expert-comptable américain d'origine française, qui m'a permis d'éviter de nombreuses chausse-trappes administratives et grâce auquel nous avons pu obtenir un visa d'investisseur. Nous sommes arrivés à New York trois mois avant la chute de Lehman Brothers. Autant dire que le choc a été violent. Nous avons bien cru repartir aussi vite que nous étions arrivés. Mais nous avons tenu le cap.

Aujourd'hui, nous organisons une douzaine d'expositions personnelles d'artistes chaque année dans les deux galeries parisienne et new-yorkaise, auxquelles s'ajoutent des expositions thématiques accueillant des artistes invités. On peut découvrir à la galerie Zürcher des artistes de tous les pays du monde, indiens, belges, suisses, français, américains, italiens... Mais ce n'est, somme toute, qu'une toute petite contribution au monde tellement foisonnant de l'art contemporain.

La galerie, une entreprise artistique

Le métier de galeriste est difficile à cerner, car on peut l'exercer de mille façons. Une chose est certaine néanmoins : une galerie est avant tout une entreprise, et le galeriste un chef d'entreprise qui a besoin de moyens, de financements. L'art et l'entreprise ont beaucoup plus en commun qu'on ne le croit. L'art est déjà en lui-même une entreprise.

Une entreprise de commerce et de production

Le monde de l'art contemporain a généré un marché mondial d'une grande puissance économique, doublé d'un pouvoir symbolique fort. Dans ce contexte, les galeries représentent un enjeu considérable. Ce sont elles qui créent le marché. À ce stade, il est inévitable de parler de chiffres... Le chiffre d'affaires annuel d'une galerie d'art contemporain oscille entre 300 000 euros pour les plus petites, un million d'euros pour les moyennes et dix millions d'euros pour les plus importantes. Les galeries françaises sont les moins capitalisées d'Europe. Les plus grandes d'entre elles affichent quatre à cinq millions d'euros de chiffre d'affaires tout au plus, avec une marge nette de 30 %.

Rappelons qu'au-delà du commerce des œuvres, le galeriste prend en charge les coûts liés à la production d'œuvres par ses artistes. Cela représente des sommes tellement importantes qu'il doit parfois nouer des partenariats de coproduction voire s'endetter, notamment lorsqu'il s'agit de réaliser des installations complexes ou des œuvres monumentales pour des événements précis comme la Biennale de Venise, qui pourront difficilement être revendues mais contribuent à la notoriété des artistes.

Une entreprise de transmission

Le réseau des galeries d'art contemporain en France, hélas essentiellement concentré à Paris, représente plus d'un million d'entrées gratuites de visiteurs chaque année. C'est considérable. Les galeries ne sont pas de simples boutiques où les œuvres seraient présentées au hasard. Elles organisent de véritables expositions, pensées et élaborées par des artistes et des spécialistes. Le personnel des galeries est prêt à guider les visiteurs, à répondre à leurs interrogations. Reconnaissons-le, c'est surtout vrai aux États-Unis où le public a l'habitude de fréquenter les galeries, tandis que la pratique est moins courante en France. Le quartier des galeries de Chelsea est ainsi une sorte de grand musée contemporain ouvert à tous. Je me souviens avoir visité la célèbre galerie Castelli à New York au milieu des années 1980. Apercevant Leo Castelli, je me suis timidement approché de lui pour lui poser quelques questions... et nous avons fini par discuter une bonne vingtaine de minutes. Je trouvais incroyable que le plus grand marchand d'art au monde consacre ainsi du temps à un étudiant français inconnu. C'est pour moi un souvenir très marquant. Il savait rester disponible et voyait une utilité à cette transmission. C'est ainsi que je conçois la galerie. J'ai d'ailleurs toujours voulu rester en contact avec des étudiants, en participant par exemple à la création de l'espace d'art contemporain de HEC où se rencontrent les jeunes et les artistes.

Quelle place fait un pays à son art contemporain ?

L'attitude des Américains vis-à-vis de l'art contemporain est donc très différente de celle qui prévaut en France. D'une façon générale, la France tend d'ailleurs à s'isoler d'une scène artistique qui devient de plus en plus globale. Nous sommes loin du temps où Paris, au début du XX^e siècle, était le cœur des arts, tandis que New York n'existait pratiquement pas de ce point de vue. Le moindre artiste américain, y compris impressionniste, se devait alors de venir à Paris. C'est aujourd'hui le contraire.

Une sédimentation des arts plus ou moins ancienne

On peut trouver une explication historique à cette faible imprégnation de l'art contemporain dans la société française. À cet égard, la comparaison avec d'autres pays européens est très éclairante. Certes, l'État a encouragé la diffusion de l'art contemporain au début des années 1980, avec en particulier la création des Fonds régionaux d'art contemporain (Frac). Ils sont aujourd'hui 22, répartis sur le territoire — plus une soixantaine de centres d'art — contre 268 *Kunstvereine*, leur équivalent allemand, outre-Rhin ! Le dispositif des Frac était salutaire mais n'a pas suffi à rattraper le retard de la France. La Suisse, l'Allemagne ou encore l'Italie comptent des institutions similaires bien plus anciennes et bien plus ancrées dans la vie culturelle locale.

Ainsi le premier *Kunstverein* a-t-il été créé à la fin du XVIII^e siècle à Nuremberg, présidé par Goethe. La plupart de ces institutions sont nées entre 1830 et 1850. Il s'agissait à l'origine d'associations qui, pour contourner l'interdiction d'organiser des réunions politiques susceptibles de fomenter une révolte, affichaient officiellement un but culturel. On se réunissait donc en apparence pour parler de théâtre, d'opéra ou d'art pictural, le but caché étant évidemment de parler politique. Mais comme des inspecteurs vérifiaient que la nature de ces rencontres n'était pas dévoyée, il fallait bien organiser des séances sérieuses dédiées à l'art. L'habitude s'est ainsi installée. Elle a perduré une fois la situation politique apaisée. Ces *Kunstvereine* ont connu un succès considérable et suscité une émulation, chaque land voulant organiser une exposition plus prestigieuse que son voisin. Puis sont apparus les *Kunsthalle*, équivalents de nos centres d'art. De cette façon s'est constitué un maillage culturel extraordinaire. Sur le plan des arts plastiques, cela a permis de faire connaître les artistes et, surtout, d'assurer une proximité avec le public. L'acquisition d'œuvres d'art est aussi entrée dans les mœurs, car quand un *Kunstverein* exposait un artiste, les sociétaires pouvaient acheter ses productions à des prix privilégiés.

L'Allemagne a donc plus d'un siècle d'avance par rapport à la France et jouit, de ce fait, d'une sédimentation culturelle d'un autre ordre. Aujourd'hui encore, ce pays préfère contrevenir à une directive européenne et appliquer un taux de TVA réduit (7,5 %) sur les œuvres d'art, quitte à payer une pénalité. C'est bien la preuve que l'Allemagne trouve son compte dans ce soutien aux arts. Dans notre pays en revanche, la rencontre entre les artistes et la société n'est guère soutenue.

Faire entrer l'art à l'école

À cela s'ajoute une faible représentation de l'art et de son histoire dans notre enseignement. Les programmes du secondaire sont ouverts à l'histoire de l'art dans toutes les disciplines, de façon fragmentée. Ainsi, sont invités à parler d'art aussi bien les professeurs de lettres que de mathématiques, voire d'éducation physique. Cela aboutit à une dilution de la connaissance artistique. J'y vois un mépris de l'histoire de l'art, que l'on ne considère pas comme une matière à part entière. Heureusement, les cursus universitaires d'histoire de l'art permettent d'acquérir un panorama plus approfondi de diverses formes d'art. Toutefois, la voie est extrêmement étroite, et cet enseignement ne bénéficie d'aucune filière officielle sérieuse. Il n'existe pas, par exemple, d'agrégation en histoire de l'art.

Qui plus est, l'École des beaux-arts dispensait encore au début des années 1980 un enseignement extrêmement passéiste, digne des années 1950. C'est Yves Michaud, grand défenseur de la cause des artistes français et de la peinture, qui a eu le courage de la réformer et de lui faire acquérir des bases techniques et des moyens modernes, notamment informatiques. Cela a certes donné lieu à quelques excès, en amoindissant la place de la peinture, considérée comme dépassée, au profit d'autres modes d'expressions comme la vidéo ou les installations. Néanmoins, l'art contemporain est ainsi entré à l'école.

Pour un État mécène

L'État a une mission essentielle à remplir dans le soutien à la création. Son rôle ne devrait pas tant être d'acquérir des œuvres, dont il faut reconnaître que ce sont des immobilisations qui coûtent cher, que d'octroyer des bourses aux artistes, de les faire connaître à l'international et de favoriser la circulation des œuvres. En d'autres termes, de faire du mécénat pur. À cet égard, je milite pour la création d'un centre d'art contemporain français à New York, caisse de résonance incontournable pour les artistes et lieu privilégié de rencontre avec les amateurs d'art. Un certain nombre de pays y ont ouvert une représentation pour leurs artistes contemporains, dont la Suisse depuis une trentaine d'années. Le Swiss Institute vient de s'installer dans un lieu prestigieux, l'ancienne galerie de Jeffrey Deitch laissée vacante depuis deux ans lorsque son fondateur a accepté la direction du Musée d'art contemporain de Los Angeles. On imagine le prestige qu'y gagneront les artistes de ce petit pays. Si la Suisse y parvient, pourquoi la France ne le pourrait-elle pas ? N'a-t-elle pas les moyens d'entretenir une simple galerie d'art contemporain à New York, comme je le fais depuis trois ans ?

... sans oublier la société civile

Mais ne rejetons pas toutes les responsabilités sur l'État. Faire connaître les artistes et promouvoir la création en France demande des moyens qui ne peuvent provenir uniquement de lui, sachant qu'il en assure déjà une part importante. Il faut pouvoir faire appel à la société civile. Faut-il encore qu'elle ait accès à l'art contemporain sans qu'il paraisse cantonné à une "activité de riches", comme c'est encore largement le cas. Au contraire, l'art a toujours été une histoire de pauvres. Combien sont les artistes qui, faute de moyens, n'ont pas pu être découverts ni reconnus ? Chaque œuvre d'art est un chef-d'œuvre en péril qui a besoin d'être défendu. Le soutien aux artistes est ainsi une chaîne de solidarité entre des amateurs d'art, dont les galeristes sont un maillon. Chacun peut y contribuer à sa mesure. J'espère d'ailleurs que les opérations de soutien aux collections des musées d'art contemporain se développeront en France — d'autant que les dons effectués dans ce cadre donnent droit à une exonération fiscale. Cette pratique est courante depuis bien longtemps déjà dans les pays anglo-saxons.

DÉBAT

Pourquoi un artiste est-il contemporain ?

Un intervenant : *Quelle définition donneriez-vous de l'art contemporain ?*

Bernard Zürcher : Au fond, l'artiste contemporain est celui qui est capable de mobiliser les moyens très divers offerts par son temps, de faire appel aussi bien à la peinture qu'au dessin ou à l'étude assistée par ordinateur, à toutes les techniques qui lui chantent et qu'il s'autorise. De jeunes artistes continuent à vouloir pratiquer la peinture, mais c'est une peinture qui fait appel à la photographie, à l'ordinateur, à l'imagerie numérique. Marc Desgrandchamps, artiste que je défends et que j'ai pu installer au premier rang dans la peinture en France – il a bénéficié d'une rétrospective importante au Musée d'art moderne de la ville de Paris il y a quelques mois – ne quitte pas son appareil photo numérique. De même le jeune David Lefebvre prélève des images sur le web. Il utilise les caractéristiques des images numériques, avec la sorte de "vide" que comporte ce format. Aussi peint-il de manière presque impressionniste, en se focalisant sur quelques points essentiels de l'image mais en laissant des pans entiers de la toile volontairement non terminés, seulement quadrillés au crayon, ce qui renvoie à la pratique ancestrale de la mise au carreau utilisée pour agrandir les images, mais aussi à la grille du photographe, voire à Photoshop. Les techniques numériques les plus avancées de captation, de traitement et de transformation de l'image sont extrêmement présentes dans la pratique des jeunes artistes. C'est ce qui fait la différence entre l'art contemporain et un art qui ne serait pas contemporain.

Contractualiser la passion

Int. : *Certains galeristes ont joué un rôle considérable dans la notoriété de grands peintres, à tel point que leur nom est souvent cité en même temps que celui de l'artiste. Quels sont les modes de relation entre un directeur de galerie et ses artistes ?*

B. Z. : Les relations sont assez diverses. Si l'on prend l'exemple des meilleurs galeristes comme Daniel-Henry Kahnweiler ou Pierre Loeb, le fondement du métier est fait d'émerveillement, de passion, de découverte, d'émotion... Cette vocation est quelque peu dévoyée par la force du marché qui s'impose aujourd'hui à tous, aux artistes comme aux galeristes. La financiarisation extrême de ce monde pervertit le rapport à l'art. Et l'on a pu voir certains galeristes être extrêmement dirigistes vis-à-vis de leurs artistes, demandant à l'un d'effacer un sexe, à l'autre de mettre un fond rose à son tableau pour plaire à une cliente... Ces comportements restent toutefois marginaux.

Classiquement, la galerie propose à l'artiste un à-valoir, une exposition et des règles générales de travail. Les œuvres sont mises en dépôt à la galerie, qui perçoit la moitié du prix de vente hors taxe. Certaines galeries concluent des contrats à long terme avec les artistes, mais ces derniers peuvent les casser à tout moment pour rejoindre un concurrent. Le galeriste ne peut rien y faire, mais il y gagne en notoriété, en tant que découvreur d'un artiste qui est passé vers une structure plus renommée. Je ne connais aucun cas de procès intenté à un artiste par un galeriste dans lequel ce dernier ait gagné. L'artiste a tous les droits, surtout s'il est connu. C'est une forme de liberté.

Que vaut une œuvre ?

Int. : *Les œuvres de certains artistes contemporains atteignent des prix qui semblent dépasser toute mesure. Comment s'évalue le prix d'une œuvre ?*

B. Z. : Une œuvre d'art est tout à la fois une production de l'esprit relevant du droit d'auteur et un produit dont le marché fixe la valeur. Il y a là pour employer un terme théologique une forme de "consubstantialité" : un volet ne peut être dissocié de l'autre. En tant que produit, l'œuvre d'un artiste inconnu ne vaut rien sur le marché. La seule valeur qu'elle détienne est immatérielle, c'est une valeur en tant qu'œuvre de l'esprit. Le fameux galeriste new-yorkais Jeffrey Deitch me disait qu'un jeune artiste commençait toujours, quoi qu'il arrive, à 1 500 dollars. C'est peut-être un génie, mais on ne le saura que plus tard. Un Matisse ou un Braque ne valait rien en 1905. En cela, le métier de galeriste est passionnant : si on en a la volonté et la capacité, on peut découvrir de vrais talents. C'est une affaire de conviction personnelle : je reconnais que tel artiste, au regard de tous les paramètres que je connais, a un certain talent. Je me demande ensuite comment je peux l'accompagner pour développer ce talent.

De façon beaucoup moins intuitive, on dessine en Allemagne des courbes de valeur du talent artistique, ou *Kunst Kompass*, sur la base de critères objectifs tels que la réputation des lieux d'exposition de l'artiste, les critiques dans la presse... Le marché suit de près ces courbes de notoriété. S'ensuit alors une chasse, par les grandes galeries internationales comme Gagosian, des artistes les plus cotés à qui elles proposent des contrats plus alléchants que ceux que peuvent leur offrir les galeries de "découverte" comme la nôtre. Elles concentrent ces talents de façon à accroître leur renommée. Ce faisant, elles peuvent contrôler le marché et la cote de leurs artistes. Cela dit, on ne peut pas construire durablement une cote artificielle pour un artiste sans talent.

L'institution intervient aussi dans ce processus, en tant que garante de la notoriété. Si un musée expose un artiste contemporain, cela prouve qu'un certain nombre de décideurs se sont accordés sur son talent. Un autre musée voudra l'exposer à son tour, et ainsi de suite. Les musées sont en quelque sorte des banques de la valeur artistique car ils confèrent aux artistes qu'ils élisent une valeur artistique intemporelle, non déclassable. L'artiste qui entre dans un musée entre dans l'Histoire.

Cette voie royale peut être gagnée à tout moment par tout artiste de talent. C'est ce qui rend ce monde fascinant. L'art est le champ de tous les possibles.

Int. : *Le marché et ses excès ne représentent-ils pas, dans une certaine mesure, un danger pour les artistes ?*

B. Z. : Il faut parfois protéger les artistes du marché pour éviter que leur cote ne dérape. Ce n'est pas simple, car eux-mêmes sont soumis à des pressions considérables. On risque de les perdre en étant trop prudent sur les prix. Un galeriste berlinois qui souhaitait organiser une exposition de Marc Desgrandchamps à Berlin m'expliquait ainsi que je devais augmenter ses prix, car avec une toile à 70 000 euros je n'étais pas sérieux au niveau international... Certains marchands, qui connaissent mal le marché mondial, ont fixé des prix exorbitants pour des artistes français dont la notoriété ne dépasse pas nos frontières. Or, si ces œuvres étaient présentées dans des ventes publiques sur le marché international, elles n'atteindraient jamais ces montants. Les quelques œuvres de Marc Desgrandchamps qui sont déjà passées en vente publique se sont vendues au même prix qu'à la galerie, et je m'en réjouis. Tout bon galeriste doit faire très attention à qui il vend, en évitant par exemple de céder des œuvres à des fonds communs de placement qui investissent dans l'art contemporain comme ils le feraient dans des valeurs boursières. Il y a des risques : quand Saatchi a revendu tous ses Sandro Chia, celui-ci ne s'en est jamais remis.

C'est aussi la raison pour laquelle j'ai toujours refusé de m'associer à des partenaires financiers. Cela offre certes des moyens, mais l'investisseur exigera in fine une rentabilité. Or, l'art devrait être avant tout un placement de passion, de désir.

Présentation de l'orateur :

Bernard Zürcher : fondateur avec son épouse Gwenolee de la Galerie Zürcher, à Paris et New York ; historien d'art, ancien conservateur au Palais de Tokyo, il est l'auteur de plusieurs ouvrages de référence sur l'art moderne (*Georges Braque*, Rizzoli 1988 ; *Les Fauves*, Hazan, 1999) et sur la réception de l'art contemporain (avec Karine Lisbonne: *L'Art avec pertes ou profit ?* Flammarion, 2007) ; il a participé à la création de l'Espace d'art contemporain HEC en 2000.

Diffusion février 2012