



# PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

1 | 2018



Institut  
national  
d'histoire  
de l'art



# PERSPECTIVE

1 | 2018

actualité en histoire de l'art

La version numérique de ce numéro  
est accessible sur le site de la revue :  
<https://perspective.revues.org/7833>

La revue *Perspective* est soutenue par l'Institut  
des Sciences Humaines et Sociales du CNRS.



Institut  
national  
d'histoire  
de l'art



# PERSPECTIVE

1 | 2018

actualité en histoire de l'art

---

DIRECTEUR DE PUBLICATION  
Éric de Chassey

---

RÉDACTRICE EN CHEF  
Judith Delfiner

---

COORDINATION ÉDITORIALE  
Marie Caillat  
assistée de Aurélien Bedos et Abel Debize

---

COORDINATION ADMINISTRATIVE  
Amélie de Miribel  
assistée de Karima Talbi

---

CONCEPTION GRAPHIQUE  
Pascale Ogée, Marianne Mannani

---

MAQUETTE  
Anne Desrivières

---

ÉDITION  
INHA – Institut national d'histoire de l'art  
2 rue Vivienne – 75002 Paris

---

DIFFUSION  
FMSH-diffusion  
18, rue Robert-Schuman  
CS 90003 – 94227 Charenton-le-Pont Cedex

---

IMPRESSION  
Alliance partenaires graphiques  
19, rue Lambrechts – 92400 Courbevoie

---

Pour citer un article de la revue, veuillez indiquer  
la mention suivante : *Perspective : actualité  
en histoire de l'art*, n° 2018-1, p. 000-000.

---

Pour visiter le site internet de la revue :  
<http://journals.openedition.org/perspective/>

---

Pour s'abonner ou se procurer un numéro,  
visiter le site du Comptoir des presses d'universités :  
<http://www.lcdpu.fr/revues/perspective/>

---

Pour écrire à la rédaction : [revue-perspective@inha.fr](mailto:revue-perspective@inha.fr)

---

EAN : 978-2-917902-46-2 / ISSN : 1777-7852  
Périodicité : semestrielle / Dépôt légal juillet 2018  
Date de parution : juillet 2018 / © INHA

---

Perspective a été fondée en 2006 par Olivier Bonfait,  
son premier rédacteur en chef, dans le cadre de ses missions  
de conseiller scientifique au sein de l'Institut national d'histoire  
de l'art. Marion Boudon-Machuel (2008-2012), Pierre  
Wachenheim (2012-2013), puis Anne Lafont (2013-2017)  
lui ont succédé. Judith Delfiner en est la rédactrice en chef  
depuis septembre 2017.

---

## COMITÉ SCIENTIFIQUE

Laurent Baridon  
Olivier Bonfait  
Marion Boudon-Machuel  
Esteban Buch  
Anne-Élisabeth Buxtorf  
Giovanni Careri  
Thomas Kirchner  
Rémi Labrusse  
Michel Laclotte  
Johanne Lamoureux  
Antoinette Le Normand-Romain

Jean-Yves Marc  
Pierre-Michel Menger  
France Nerlich  
Pierre Rosenberg  
Jean-Claude Schmitt  
Alain Schnapp  
Philippe Sénéchal  
Anne-Christine Taylor  
Isabel Valverde Zaragoza  
Caroline Van Eck  
Bernard Vouilloux

---

## COMITÉ DE RÉDACTION

Claire Bosc-Tiessé  
Catherine Breniquet  
Pauline Chevalier  
Cécile Colonna  
Martine Denoyelle  
Pierre-Olivier Dittmar  
Elitza Dulguerova  
Rossella Froissart  
Ariane James-Sarazin

Christian Joschke  
Annick Lemoine  
Isabelle Marchesin  
François Michaud  
Francis Prost  
Zahia Rahmani  
Emmanuelle Rosso  
Marie-Anne Sarda

---

## CORRESPONDANTS

László Beke  
Martin Bentz  
Michele Bacci  
Klara Benesovska  
Francesco Caglioti  
Zeynep Çelik  
Estrella de Diego  
Ralph Dekoninck  
Gabi Dolf-Bonekämper  
Frédéric Elsig

Bruno Klein  
Tomás Llorens  
Felipe Pereda  
Serena Romano  
Raphaël Rosenberg  
Bénédicte Savoy  
Juan Carlos Ruiz Souza  
Miguel John Versluys  
Carrie Vout

# Sommaire

---

## ÉDITORIAL

5  
Judith Delfiner

---

## TRIBUNE

9  
Katerina Tselou,  
*Note d'Athènes – janvier 2018*

---

## DÉBATS

13  
Johann Chapoutot, Arno  
Gisinger, Emmanuelle Polack,  
Juliette Trey et Christoph  
Zuschlag, *Art dégénéré et spoliations  
des Juifs durant la Seconde Guerre  
mondiale*

37  
Claire Bosc-Tiessé, Benoît  
de l'Estoile, Viola König, Paula  
López Caballero, Vincent Négri,  
Ariane Perrin et Laurella Rinçon,  
*Les collections muséales d'art  
« non-occidentale » : constitution  
et restitution aujourd'hui*

---

## ENTRETIEN

71  
avec *Alain Corbin*,  
par Georges Vigarello

---

## TRAVAUX

87  
Adeline Grand-Clément,  
*Couleurs et polychromie dans  
l'Antiquité*

109  
Antonella Fenech Kroke,  
*Culture visuelle du jeu sportif  
dans la première modernité*

129  
Laurent Baridon, Jean-Philippe  
Garric et Martial Guédron,  
*Anachronisme et interprétation :  
l'historiographie de Jean Jacques  
Lequeu*

---

## LECTURES

145  
Todd Porterfield,  
*La dissolution de la généalogie :  
Degas et Lepic, place de la Concorde*

159  
Maddalena Carli,  
*Repenser les liens entre l'histoire  
de l'art et la nation*

167  
Sheila Crane,  
*Se cachant en pleine vue :  
les bidonvilles dans la cité*

177  
Séverine Sofio,  
*L'art, valeur refuge*

---

## POSTFACE

183  
Martine Denoyelle,  
*La valeur des images*

---

187  
Résumés / Abstracts /  
Zusammenfassungen / Riassunti /  
Resúmenes

195  
Crédits photographiques  
et droits d'auteur

## Remerciements

à François Boisivon, Françoise Jaouën et Bérénice Zunino, traducteurs des textes de ce volume, pour la justesse de leur travail, ainsi qu'à Enrica Boni, Olga Grlic, David Jurado et Delphine Wanes ;

à Didier Houenoude, Anne Lafont, Bénédicte Savoy, Georges Vigarello, David Zivie ;

à Svetlana Adaxina et Zhanna Etsina (The State Hermitage Museum) ; Paul Cougnard (bibliothèque littéraire Jacques-Doucet) ; Caroline Dagbert (Centre canadien d'Architecture) ; Romain Darnaud ; Nadia De Lutio (Gallerie Estensi, Biblioteca Estense Universitaria) ; Raphaël Denis, Vincent Sator (galerie Sator) ; Rosanna Di Pinto (Musei Vaticani) ; Léone Gerber (Frac Centre) ; Paolo Giulierini, Enrico Angelo Stanco (Museo Archeologico Nazionale di Napoli) ; Stefan Grote (Bundesarchiv – Federal Archiv) ; Alexandra Hahn (Städel Museum und Liebieghaus Skulpturensammlung) ; Afra Häni (ETH Zürich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur gta, Archivbibliothek) ; Michaela Hussein-Wiedemann (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv) ; Hyeonmee Kwon (National Museum of Korea) ; Lior Lalieu-Smadja (Mémorial de la shoah) ; Paolo Liverani ; Maud Mulliez ; Luca Pietro Nicoletti ; Allison Olsen (University of Pennsylvania School of Design) ; Armande Ponge ; Sasha Roesler ; Francesco Sirano (Parco Archeologico di Ercolano) ; Stéphane Tarroux (musée Paul-Valéry) ;

à Brigitte Bourgeois et Marie Lionnet (*Technè*) ; Dominique de Font-Réaulx, Catherine Bachollet (*Histoire de l'art*) ; Marie Ladino (*American Art / Terra International Essay Prize*) ; Julie Ramos (*Regards croisés*) ;

à l'équipe du Comptoir des presses d'universités (FMSH-diffusion) pour leur soutien et leur grande disponibilité ;

à l'équipe de l'INHA, et tout particulièrement à Marine Acker, Hélène Boubée, Éric Fouilleret, Paul Gallet, Sophie Guyot, Marie-Laure Moreau, Elsa Nadjm, Gisèle Pinto, Anne-Gaëlle Plumejeau, Muriel Riochet et Marc Riou ;

à tous les membres du comité de rédaction, ainsi qu'à tous les chercheurs auxquels nous nous sommes adressés durant la préparation de ce numéro, pour leur précieuse collaboration.

## Judith Delfiner

En 2015, Anne Lafont introduisait le numéro varia dans *Perspective* afin de rendre compte de l'actualité de la recherche en histoire de l'art, de son dynamisme comme de sa diversité, dans une volonté d'éprouver les lignes thématiques, méthodologiques et théoriques de la discipline. En vue de clarifier la ligne éditoriale de la revue, notre comité scientifique a pris le parti d'en modifier la formule pour en faire l'objet d'une rubrique au sein des numéros thématiques à venir. Conçue en partie par Anne Lafont, cette dernière édition du numéro varia réunit un ensemble de contributions éclectique, dont la cohérence tient à l'importance des problématiques à l'œuvre et qui travaillent en profondeur la discipline jusqu'à en inquiéter parfois les appuis, aujourd'hui plus que jamais encore, outrepassant ses frontières dans des débats engageant les États-nations voire la communauté internationale.

Un premier fil conducteur se dégage des contributions de Sheila Crane et de Séverine Sofio, celui des liens entre capitalisme et mondialisation. Produit de la société industrielle comme du colonialisme, le bidonville est analysé par la première à travers quatre publications récentes qui montrent la manière dont il est devenu un objet d'étude à part entière, du point de vue de l'histoire urbaine et architecturale comme de l'histoire sociale et migratoire. De l'ouvrage de Luc Boltanski et d'Arnaud Esquerre, *Enrichissement : une critique de la marchandise*, la seconde pointe les conséquences du déplacement du capitalisme vers l'économie de l'enrichissement, tandis que la publication collective *Art Unlimited? Dynamics and Paradoxes of a Globalizing Art World* lui permet de considérer les effets de la mondialisation sur les pratiques et les représentations collectives à l'aune du cas du marché de l'art contemporain chinois.

Les relations entre historiographie et constructions identitaires tiennent à tous égards une place importante dans ce volume. Par sa Tribune, Katerina Tselou met en exergue les enjeux artistiques, institutionnels et politiques du dédoublement de Cassel vers Athènes, de l'une des plus prestigieuses expositions d'art contemporain, la *documenta* qui, lors de sa quatorzième édition en 2017, inaugure un décentrement dans une perspective d'introspection et de renouvellement. À partir des travaux récents d'Éric Michaud et de Michela Passini, Maddalena Carli, quant à elle, envisage la manière dont les deux auteurs, suivant des orientations chronologiques et méthodologiques qui leur sont propres, interrogent le phénomène de concomitance entre la constitution au XIX<sup>e</sup> siècle, dans l'espace européen, de la discipline de l'histoire de l'art et la naissance de l'idée de nation, afin d'exposer les enjeux éthico-politiques de stratégies de légitimation reposant sur des constructions identitaires.

Des révisions historiographiques de cas singuliers viennent parallèlement enrichir la thématique. En préambule à la première exposition consacrée à Jean Jacques Lequeu dans les espaces du Petit Palais, les commissaires Laurent Baridon, Jean-Philippe Garric et Martial Guédron considèrent à nouveaux frais l'historiographie de l'architecte en proposant, contre les approches anachroniques ayant jusque-là prévalu, une lecture contextuelle de son œuvre tirant parti des connaissances actuelles sur la période. Resserrée autour du seul cas d'Edgar Degas et de l'un de ses plus célèbres tableaux, la *Place de la Concorde* (1875), l'analyse détaillée de Todd Porterfield expose la façon dont la toile met en scène l'obsolescence des marqueurs d'identité – artistiques, familiaux ou raciaux –, dans un mouvement

général de dissolution des généalogies. Cette étude centrée sur la figure du personnage principal, le vicomte Lepic, au travers duquel se lit une histoire des sensibilités politiques, sociales et artistiques de la France au sortir de la guerre de 1870, nous rappelle, s'il en était besoin, tout l'apport de l'école des Annales dans le champ de la recherche historique. De cette féconde tradition historiographique est issue l'œuvre d'Alain Corbin, parcourue tout au long de l'entretien que lui consacre l'historien du corps et de l'hygiène Georges Vigarello, dans un échange qui exacerbe la manière dont l'auteur de *La fraîcheur de l'herbe, histoire d'une gamme d'émotions de l'Antiquité à nos jours* (2018), fondateur d'une anthropologie des sens, passe insensiblement de l'individu au collectif en puisant ses sources dans des corpus hétérogènes relevant de la médecine, de la littérature comme de la théologie.

Des articles de fond sur des questions transversales favorisées par le développement de l'anthropologie historique complètent en outre ce recueil. À partir d'une étude matérielle des œuvres, Adeline Grand-Clément brosse un état de la recherche sur la place de la couleur dans l'Antiquité gréco-romaine, quand Antonella Fenech Kroke, dans une approche à la croisée de l'histoire de l'art et de l'histoire sociale, se penche sur les images des pratiques sportives en Europe entre le XV<sup>e</sup> siècle et la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

D'actualité, les débats présentés dans ce numéro le sont assurément, à commencer par celui ouvert par Martine Denoyelle et publié dans ces pages en guise de Postface, à propos des images, de leur circulation et de leurs valeurs à l'heure de la révolution numérique, et dont les usages, aussi bien scientifiques qu'éducatifs, affectent la recherche en histoire de l'art et du patrimoine. D'un tout autre ordre et constituant en quelque sorte les deux volets d'une problématique générale portant sur la confiscation des biens culturels d'une population en état de soumission, de persécution et/ou d'extermination, les deux débats publiés dans ce volume entendent offrir des pistes de réflexion sur des sujets particulièrement sensibles et d'une actualité brûlante.

Le premier, sur l'art dégénéré et les spoliations des Juifs durant la Seconde Guerre mondiale, a pris forme suite aux recherches menées au sein du programme de recherche « Répertoire des acteurs du marché de l'art en France sous l'Occupation (RAMA) » de l'Institut national d'histoire de l'art. Il paraît alors même que la mission confiée en mai 2017 par Audrey Azoulay à David Zivie sur « le traitement des œuvres et biens culturels ayant fait l'objet de spoliations pendant la Seconde Guerre mondiale » a donné lieu à un rapport remis il y a quelques semaines à l'actuelle ministre de la Culture, Françoise Nyssen. Tandis que ce dernier pointe la faible présence de la France sur la scène internationale – tant en ce qui concerne le nombre de chercheurs compétents sur ces sujets que sur le rôle des institutions françaises dans l'organisation de débats et d'échanges dont l'initiative reviendrait majoritairement à l'Allemagne, au Royaume-Uni et aux États-Unis – le présent débat mené par Johann Chapoutot aux côtés de spécialistes de différentes disciplines, actifs aussi bien en France qu'outre-Rhin, entend jeter une lumière sur ces questions par un fort ancrage historique.

Le second traite des collections muséales d'art non-occidental, de leur constitution et de leur restitution aujourd'hui. Dessiné dans ses contours avant le discours d'Emmanuel Macron à Ouagadougou le 28 novembre dernier, le débat orchestré par Claire Bosc-Tiessé révèle la complexité de la situation, sortant du cas proprement africain pour étendre la discussion aux objets précolombiens ou coréens. Des chercheurs en histoire de l'art, en droit, en anthropologie et en sciences politiques y déplient les enjeux de la formation de ces collections qui témoignent du passé colonial des puissances occidentales qui les possèdent, les conservent et les exposent. Par la présence de ces artefacts parvenus jusqu'à nous au terme de parcours souvent chaotiques, c'est bien l'histoire de ces peuples qui se déploie sous nos yeux, une histoire que nous percevons à certains égards comme radicalement étrangère – celle de « l'Autre » – mais une histoire qui nous engage nécessairement par un passé commun, celui de la situation coloniale.

Tandis que les enjeux spécifiques de chacun de ces débats nous invitent à les traiter distinctement, la problématique de la réparation, de son sens comme de sa possibilité, se profile à l'horizon de l'un comme de l'autre, que l'épineuse question de la restitution et à travers elle, celle de la réappropriation d'une identité bafouée, n'épuise pas. Située au cœur de ces échanges, la controverse patrimoniale nous ramène à la mémoire véhiculée par de tels objets, à la manière dont, articulant souvenirs collectifs et expérience intime, ils produisent de l'émotion, c'est-à-dire, si l'on en croit la racine étymologique latine du terme (*emovere*), une mise en mouvement.



# L'art, valeur refuge

**Séverine Sofio – CNRS  
(Cresppa, UMR 7217)**

– BOLTANSKI, ESQUERRE, 2017 : Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard (NRF Essais), 2017, 672 p.

– SCHULTHEIS, SINGLE, KÖFELER *et al.*, 2016 : Franz Schultheis, Erwin Single, Raphaela Köfeler, Thomas Mazzurana, *Art Unlimited? Dynamics and Paradoxes of a Globalizing Art World*, Bielefeld, Transcript Verlag (Cultures of Society, 20), 2016, 264 p. [en ligne, URL : <http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3296-5/art-unlimited/>].

Pour les sociologues Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, le capitalisme dans les sociétés occidentales est entré dans un nouvel âge : celui de la revalorisation – « l'enrichissement » – de choses, issues du passé ou non, produites industriellement ou non, mais dont le point commun est d'être accompagnées d'un récit qui les érige au statut de choses exceptionnelles (*vintage*, historiques, de collection, uniques, etc.), rares et chères, accessibles aux plus privilégiés, voire dont la possession détermine aujourd'hui l'appartenance aux fractions privilégiées de la société. Contrairement aux objets issus de la production industrielle – objets standardisés, qui ne sont valorisés que pour leurs qualités techniques et qui sont produits pour répondre à un besoin (quitte à ce que ce besoin soit créé par la publicité, ce qui est le propre d'une société de consommation) – les choses « enrichies » ne répondent à aucun besoin spécifique, sinon sans doute celui de se distinguer. Surtout, leur valeur est entièrement déterminée par la sélection et le soin dont elles sont l'objet, c'est-à-dire (pour le dire vite) par le discours qui les fait exister en tant que survivances de l'Histoire, relevant du patrimoine et/ou du terroir et justifiant ainsi à la fois leur caractère unique, donc irremplaçable, l'obligation *morale* de les conserver et leur prix élevé.

Pour les auteurs, cette nouvelle tendance a pénétré, au cours des trois ou quatre dernières décennies, tous les secteurs de l'économie de marché, ou, pour le dire autrement, le capitalisme s'est étendu à des domaines jusqu'alors relativement préservés par la marchandisation, comme l'art, l'histoire ou le patrimoine – au point de supplanter définitivement (ou d'être en passe de le faire) la production industrielle comme source principale

de profits. L'économie de l'enrichissement, en effet, prend concrètement de multiples formes, depuis le développement du tourisme, jusqu'à la gentrification des centres-villes, en passant par la patrimonialisation tous azimuts, le dynamisme de l'industrie du luxe, du marché de l'art ou de l'artisanat d'art, l'augmentation du nombre des musées, la promotion d'un certain « art de vivre » (via nombre de publications, où les publicités pour des objets de luxe côtoient des articles sur les dernières expositions ou des interviews de créateurs – grands couturiers, chefs cuisiniers...), etc.

L'économie de l'enrichissement a pour objectif d'*enrichir* – des objets, certes, mais aussi des personnes puisqu'elle s'adresse avant tout aux plus riches et, en cela, contribue à les enrichir davantage. En effet, si les objets enrichis ont une grande valeur sur le plan matériel, comme on l'a vu, ils ont également (et c'est là leur spécificité) une grande valeur sur le plan symbolique, dans la mesure où posséder des objets enrichis (acquérir une œuvre d'art par exemple, ou manger dans un restaurant gastronomique) enrichit aussi sur le plan moral, intellectuel ou esthétique, en rendant plus admirable, plus intéressant, et en dénotant culture et bon goût. Grâce aux récits qui font de chaque objet possédé une pièce exceptionnelle dans l'histoire de laquelle ils s'insèrent, « les riches » – démontrent Boltanski et Esquerre – sont donc (d'autant plus) riches sur tous les plans.

Ce déplacement du capitalisme vers l'économie de l'enrichissement a plusieurs conséquences, dont les auteurs expliquent qu'il est difficile de rendre compte précisément tant cette mutation à la fois économique et sociale est ignorée, dans son ampleur et sa globalité, par les études statistiques. Les deux sociologues identifient néanmoins certains des effets de l'économie de l'enrichissement, en développant quelques études de cas : la valorisation d'identités locales fabriquées plus ou moins récemment, qui a un impact sur les paysages, l'économie et la morphologie sociale de toute une région (un chapitre passionnant est consacré aux transformations de la commune de Laguiole depuis les années 1960) ; une possible redéfinition de la stratification sociale à l'échelle nationale par le creusement des inégalités, la concentration du capital et la résurgence de la figure du rentier (les plus riches devenant toujours plus riches, au détriment de tous les autres, ce en quoi les auteurs rejoignent les conclusions de l'économiste Thomas Picketty!) ; l'explosion de la population des « travailleurs

de l'enrichissement », intellectuels précaires et professionnels de la culture, dont le travail consiste à créer, conserver ou vendre des objets « enrichis » en élaborant ou en entretenant les discours autour de ces objets, désormais imprégnés de *storytelling*.

Le dernier élément sur lequel insistent Boltanski et Esquerre est l'implication directe – et sous-estimée, selon les auteurs – de l'État dans la mise en place de l'économie de l'enrichissement au début des années 1980 : la mise en valeur du passé apparaissait alors, en effet, comme un moyen de compenser le déclin industriel de la France. Sous l'action de Jack Lang, les deux sociologues montrent ainsi le renversement opéré par rapport à la politique de Malraux : alors que les appels à réconcilier économie et culture font progressivement passer de la « démocratisation de la culture » à la « démocratisation culturelle », la mise en valeur du patrimoine, désormais perçue comme une condition de possibilité du futur et comme une valeur « de gauche », est au fondement des nouvelles politiques d'aménagement du territoire ou de soutien au secteur associatif dans le domaine culturel (BOLTANSKI, ESQUERRE, 2017, p. 77-83). Dans un second temps, toutefois, sont venus se greffer des intérêts privés à ces initiatives de l'État, « quand des perspectives de profit ont suscité une croissance des investissements dans le luxe, le patrimoine, le tourisme, l'art, la culture, etc., domaines où la rentabilité des capitaux privés semblait d'autant moins risquée qu'ils étaient supportés [...] par les pouvoirs publics » (BOLTANSKI, ESQUERRE, 2017, p. 89). L'intensification des relations entre le public et le privé dans ces secteurs est alors à l'origine des « industries culturelles », tandis que, dans le domaine patrimonial en particulier, les mesures impulsées par l'État rencontrent les intérêts des élites, qui ont largement bénéficié des allègements fiscaux et des subventions, les auteurs rappelant qu'en France 49,57% du patrimoine protégé est privé.

Abordant de multiples thèmes et porteur d'une thèse originale, ce livre se réclame explicitement d'une sociologie ambitieuse, nourrie d'interdisciplinarité qui disputerait à l'économie et à l'histoire, respectivement, la réflexion sur la notion de prix, et l'étude du capitalisme depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>.

Sur le premier point, Boltanski et Esquerre proposent effectivement une longue discussion (assez aride, disons-le, pour un lectorat néophyte sur ces questions) prenant à rebours la tradition

économique. Depuis Marx, en effet, la valeur est perçue comme une propriété intrinsèque de l'objet, et le prix est ainsi considéré comme le résultat, variable et plus ou moins indexé sur la valeur, des rapports de force sur le marché. Or, Boltanski et Esquerre soutiennent, quant à eux, que seul le prix est réel, la valeur variant selon le contexte d'évaluation. En effet, celle-ci, loin d'être figée, est le résultat d'un « processus de valorisation », et relève donc davantage de l'événement que du fait : c'est pourquoi la valeur est placée non en amont du prix, mais en aval, car elle n'est mobilisée que pour justifier (ou critiquer) le prix<sup>3</sup> (BOLTANSKI, ESQUERRE, 2017, p. 143).

Sur le second point, en revanche, la volonté – louable – des deux sociologues de replacer l'émergence de l'économie de l'enrichissement dans le temps long s'avère bien moins convaincante. Boltanski et Esquerre font en effet l'hypothèse intéressante que la mise en place de l'économie de l'enrichissement en ce tournant du XXI<sup>e</sup> siècle est comparable aux mutations de la première révolution industrielle (BOLTANSKI, ESQUERRE, 2017, p. 72-73). Malheureusement, leurs tentatives d'analyse diachronique (autour du phénomène de la collection, notamment) ne sont qu'esquissées, faute d'une réelle maîtrise de l'histoire du marché de l'art aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles<sup>4</sup> ou de la notion de patrimoine<sup>5</sup>. Cette méconnaissance conduit les auteurs à voir beaucoup d'innovations au XX<sup>e</sup> siècle là où il y a, en fait, maintes continuités : on ne peut, dès lors, que se demander si les phénomènes décrits tout au long de l'ouvrage sont, finalement, si neufs que cela.

Si l'on s'attache au caractère programmatique de ce livre, qui appelle bien d'autres études pour confirmer ou infirmer ses propositions, *Enrichissement* présente un certain intérêt, ne serait-ce que parce que Boltanski et Esquerre y mènent une démarche qui serait inverse de celle qu'on attribue souvent aux sociologues : loin de « désacraliser » les œuvres d'art en les considérant comme n'importe quelle autre marchandise, ils considèrent toutes les choses « enrichies » comme des œuvres d'art, dans l'idée que l'économie de l'enrichissement aurait fait de l'économie capitaliste une sorte de vaste marché de l'art. La thèse proposée reste originale et intéressante, même si elle pâtit de quelques longueurs, d'un raisonnement frisant parfois l'abscons, d'une validation empirique qui reste à faire et d'une perspective historique malheureusement vite expédiée.

Apparemment bien plus modeste dans son ambition, et pourtant aussi (sinon plus) fondamental dans son analyse des transformations contemporaines du marché de l'art à l'ère du capitalisme néolibéral, *Art Unlimited? Dynamics and Paradoxes of a Globalizing Art World*, est un ouvrage collectif paru sous la plume de deux sociologues (Franz Schultheis, Thomas Mazzurana), d'une spécialiste de commerce international (Raphaëla Köfeler) et d'un journaliste (Erwin Single). Synthétique (moins de 300 pages) et facile d'accès, *Art Unlimited ?* s'impose comme une étude empirique tout à fait passionnante autour de la mondialisation et de ses effets concrets sur les pratiques et les représentations collectives. Dans cette perspective, les quatre auteurs se penchent plus particulièrement sur le cas du marché de l'art contemporain chinois, en présentant les conclusions de leur enquête collective et d'une campagne d'entretiens (dont une sélection est proposée à la lecture) auprès d'une soixantaine d'acteurs du marché de l'art en Chine, en Europe et aux États-Unis. L'enquête menée prend en effet pour point de départ la création de deux « filiales » de *Art Basel*. La célèbre foire internationale d'art contemporain de Bâle, qui avait fondé *Art Basel Miami* en 2002, a, en effet, créé une nouvelle succursale en 2013 : *Art Basel Hong Kong*, pour étendre son influence hors de l'espace « occidental ».

Il se trouve que, cette année-là justement, la Chine a officiellement dépassé les États-Unis comme espace le plus dynamique du marché de l'art mondial, totalisant 30% des échanges dans ce secteur, après avoir connu une croissance de 177% en 2010, puis 64% en 2011. Ce succès fut cependant de courte durée : la part de la Chine sur le marché de l'art international est retombée à 22% dès 2014, avec pour conséquence un effondrement des prix illustrant l'instabilité de ce tout jeune marché (SCHULTHEIS, SINGLE, KÖFELER *et al.*, 2016, p. 24). Pourtant la conviction que le marché de l'art chinois est en croissance permanente, et s'impose comme l'avenir du marché de l'art mondial, reste quasi-unanimement partagée. Ainsi certains galeristes occidentaux, qui perdent actuellement de l'argent en Chine, justifient-ils ces pertes financières par la nécessité d'être parmi les premiers présents sur ce marché et garantir ainsi leurs profits futurs.

Les quatre auteurs rappellent également qu'il n'existe pas d'unité socio-culturelle « Asie » : ceci est au fondement de plusieurs malentendus entre acteurs européens et chinois sur le marché de

l'art, les premiers percevant l'art contemporain chinois comme un territoire vierge dont les trésors (les artistes) seraient à découvrir, tandis que les seconds y voient avant tout un ensemble riche et varié de productions localement reconnues dont la circulation doit être organisée. De même, ces particularités régionales, dont les Occidentaux n'ont que très peu conscience, se nourrissent du développement d'un goût international pour l'art contemporain, celui-ci devenant un « réservoir symbolique pour l'expression d'un sentiment national », et ce alors même que – autre malentendu – les œuvres chinoises contemporaines sont systématiquement interprétées par les Occidentaux comme des manifestations de la liberté opprimée par un système autoritaire (SCHULTHEIS, SINGLE, KÖFELER *et al.*, 2016, p. 240-242).

Le développement du marché de l'art contemporain chinois était embryonnaire au milieu des années 1990 et date essentiellement des années 2000, ce qui en fait un monde extrêmement récent dont l'expansion, extraordinairement rapide, se caractérise jusqu'à très récemment par une hégémonie des acteurs du marché de l'art états-uniens et européens, qui détiennent non seulement le quasi-monopole des instances de commerce et de diffusion de l'art en Chine, mais aussi le monopole du discours sur les œuvres et les artistes. Les auteurs évoquent néanmoins quelques timides signes annonciateurs de changements à cet égard.

Le marché de l'art contemporain chinois, même s'il a été promu par des acteurs occidentaux, présente des caractères tout à fait singuliers, liés à deux phénomènes : d'une part, à la domination absolue des maisons de vente dans la promotion et le commerce des œuvres, y compris sur le premier marché<sup>6</sup> ; et d'autre part, à la quasi-absence d'instances de consécration locales (galeries, musées, fondations, académies, etc.), de personnels spécialisés (commissaires d'exposition, conservateurs, critiques, etc.) ou même d'un public qui serait à la fois intéressé et suffisamment informé, en dehors des élites déjà acculturées aux valeurs occidentales.

Les auteurs pointent d'ailleurs que le développement de l'art contemporain a été si rapide qu'il n'existe même pas encore, localement, de consensus historique à son propos. Parce que son émergence a été soudaine, étroitement liée à la croissance économique et à l'investissement d'acteurs privés occidentaux qui ont importé en Chine leurs grilles de lecture en plus de leurs capitaux, la catégorie « art contemporain chinois »

est encore extrêmement artificielle : il n'existe d'ailleurs pas de *champ* de l'art contemporain chinois, dans le sens que Pierre Bourdieu donne à ce terme – c'est-à-dire un espace de positions qui sont le fruit d'une histoire « sédimentée » dans des institutions, des principes, des pratiques et des discours. Cette situation « renversée » (*turned upside down*) fait tout l'intérêt du cas chinois pour les sociologues de l'art, puisqu'il présente un marché économiquement dynamique, mais sans champ, sans profondeur historique.

*Art Unlimited?* se révèle ainsi une entreprise salutaire de décillement et de rupture avec l'ethnocentrisme, appliquée à l'étude des marchés de l'art internationalisés. À travers les extraits d'entretien et les études de cas proposés, l'ouvrage montre combien la « mondialisation » est d'abord synonyme d'hégémonie occidentale, mais il évoque aussi les multiples reconfigurations locales provoquées par ce mouvement d'imposition de principes et de valeurs exogènes. En cela, cette enquête collective est à rapprocher des nombreux et passionnants travaux qui se développent ces dernières années en sociologie ou en histoire de l'art autour des marchés de l'art « non-occidentaux »<sup>7</sup>, ou des programmes de recherche ayant pour but de mettre au jour l'histoire de ces marchés en les replaçant dans le temps long (à travers, par exemple, le relevé systématique, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, des expositions qui y eurent lieu, ou des revues culturelles qui y parurent, comme le proposent respectivement la base de données *Artlas*<sup>8</sup> et le projet *Global Art Prospective*<sup>9</sup> de l'Institut national d'histoire de l'art [INHA], pour ne citer que ces deux programmes).

Ajoutons, pour finir, que *Art Unlimited?*, qui est illustré d'un très bel ensemble de photographies de lieux d'exposition en Chine, a été publié en *Creative Commons* sous l'égide du Fonds National Suisse de la recherche scientifique : on peut donc le trouver en accès libre sur le net.

Séverine Sofio, CNRS (Cresppa, UMR 7217)  
Severine.SOFIO@cnsr.fr

1. Thomas Picketty, *Le Capital au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2013.

2. On ne reviendra cependant pas ici sur les réserves, qui ont été fort bien exprimées ailleurs (voir Thibault Le Texier, « Le capital par le petit bout de la lorgnette », dans *Revue française de science politique*, n° 2017/3, vol. 67, p. 547-553 ; Quentin Ravelli, « L'économie de l'enrichissement : nouveau stade du capitalisme ou illusion d'optique ? Pistes de réflexion pour la critique de la marchandise », dans *Revue de la régulation*, n° 22 [en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/regulation/12454> (consulté le 23 février 2018)] et que nous partageons, à propos de la propension de Boltanski et Esquerre à faire de quelques cas des généralités, sans réelles preuves statistiques ou empiriques de leur représentativité ; ou à propos de l'usage systématique – d'autant plus surprenant sous la plume de sociologues aussi expérimentés – de la locution « les riches » qui, utilisée pour qualifier des populations socialement très diverses (de l'amateur de couteaux Laguiole aux grands patrons des multinationales du luxe...), contribue à renforcer une certaine impression de flou argumentaire.

3. Le discours de justification de la valeur de chaque objet peut alors prendre quatre formes différentes, selon le rapport de cet objet au temps (ce que les auteurs appellent sa « puissance marchande » - positive si l'objet prend de la valeur avec le temps, négative s'il en perd) et selon l'axe argumentaire choisi pour décrire l'objet (qu'il soit « analytique », c'est-à-dire fondé sur les caractéristiques propres de l'objet, ou « narratif », lorsqu'il s'agit d'abord d'ancrer l'objet dans la petite ou la grande histoire). Ces quatre formes, obéissant à des logiques spécifiques, sont la forme « standard » (l'objet paradigmatique concerné par ce type de mise en valeur serait un objet industriel à forte composante technique), la forme « tendance » (l'objet paradigmatique serait ici un vêtement de mode ou un meuble design), la forme « actif » (l'objet paradigmatique serait un bien immobilier dans un quartier prisé) et la forme « collection » (l'objet paradigmatique serait une œuvre d'art ou une montre de collection).

4. Les auteurs avancent par exemple que l'investissement dans l'art contemporain avant le XX<sup>e</sup> siècle était avant tout « d'ordre privé » (p. 54), c'est-à-dire qu'il ne donnait pas lieu à de la spéculation financière, ce que nombre d'historiens de l'art des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles ont infirmé depuis longtemps (voir par exemple, pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, Patrick Michel, « Le tableau de maître : un objet de luxe dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle ? » dans Stéphane Castelluccio (dir.) *Le commerce du luxe à Paris aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Échanges nationaux et internationaux*, actes du colloque (Paris, centre André Chastel, 2006), Bern, Peter Lang, 2009, p. 73-95 ; ou pour la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Marie-Claude Chaudonneret, « Collectionner l'art contemporain (1820-1840). L'exemple des banquiers », dans Philippe Sénéchal, Monica Preti-Hamard (dir.), *Collections et marché de l'art en France. 1789-1848*, actes du colloque (Paris, INHA, 2003), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 273-282. De même, on peut regretter que la vision qu'ont Boltanski et Esquerre de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle soit à ce point nourrie des vieux poncifs sur les « rébellions des avant-gardes » face aux « dispositifs de contrôles académiques » (p. 317)...

5. Étonnamment, en effet, les deux auteurs laissent de côté toute la littérature sur l'évolution de l'idée de patrimoine depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que sur l'origine des musées et des politiques publiques *ad hoc* (Monuments historiques, etc.) au cours du XIX<sup>e</sup> siècle : eussent-ils consulté ces travaux, les auteurs auraient peut-être relativisé le caractère révolutionnaire des « années Lang » sur cette question patrimoniale, qui n'est pas née avec Malraux.

6. S'il existait depuis longtemps un marché de l'art « classique » en Chine (marché qui est toujours extrêmement prospère, les arts traditionnels ayant bien plus de succès, aujourd'hui encore, auprès des Chinois que l'art contemporain), celui-ci n'avait cependant pas d'intermédiaire : les artistes vendaient directement aux collectionneurs. Ce serait là l'une des raisons expliquant la domination des maisons de vente en Chine, au détriment des galeries où le processus de fixation des prix apparaît beaucoup moins transparent (les règles, dans ce domaine, sont effectivement nombreuses et jamais explicites, comme l'a clairement montré Olav Velthuis dans *Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton, Princeton University Press, 2005). La domination des maisons de vente sur le marché de l'art contemporain en Chine se nourrit également d'une perception plus directement économique de l'œuvre d'art pour les acheteurs chinois, dont les comportements se rapprochent de la pure spéculation, suscitant l'incompréhension ou le mépris des professionnels occidentaux de l'art contemporain en Chine. Voir aussi à ce propos Marc Abélès, *Pékin 798*, Paris, Stock, 2011 et Svetlana Kharchenkova, *White Cubes in China: A Sociological Study of China's Emerging Market for Contemporary Art*, thèse de doctorat, Université d'Amsterdam, 2017 [disponible en ligne, URL : <https://dare.uva.nl/search?identificator=6fe4012c-9bce-44dc-8c88-f6a2c1def38f> (consulté le 18 mai 2018)].

7. Voir à ce propos l'excellent numéro *Marchés de l'art émergents* de la revue *Transcontinentales*, et en particulier : Catherine Choron-Baix et Franck Mermier, « L'émergence de nouveaux marchés de l'art » [introduction du numéro], dans *Transcontinentales*, n° 12/13, 2012 [en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/transcontinentales/1312> (consulté le 11 mars 2018)].

8. <http://artlas.ens.fr/>

9. <https://www.inha.fr/fr/recherche/le-departement-des-etudes-et-de-la-recherche/domaines-de-recherche/histoire-de-l-art-mondialisee/observatoire-prospectives-art-global.html>



## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES ET DROITS D'AUTEUR

Malgré nos recherches, les auteurs ou ayants-droit de certains documents reproduits dans le présent ouvrage n'ont pu être contactés. Nous avons pris la responsabilité de publier les images indispensables à la lecture des propos des auteurs. Nous tenons à leur disposition les droits usuels en notre comptabilité.

© Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv (p. 17) | © avec l'aimable autorisation de Raphaël Denis et de la galerie Sator (p. 20) | © photographie : Arno Gisinger (p. 21, 22) | © Bundesarchiv, Bild 183-H28988 / photographe Hoffmann (p. 23) | © Mémorial de la Shoah (p. 23) | Photo © RMN – Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado (p. 28) / Thierry Le Mage (p. 81) / Hervé Lewandowski (p. 94) / Jean-Gilles Berizzi (p. 150) | © Paris, INHA (p. 31) | © Arno Gisinger / photographie : Romain Darnaud (p. 32) | © photographie Douglas Sprott (p. 41) | © Fotograferade Paracas-samlingen på Världskulturmuseet, Göteborg 1998-2000 / photographie : Håkan Berg (p. 44) | © HO.0.1.3865, collection RMCA Tervuren (p. 47) | © Victoria and Albert Museum, London (p. 48-49) | © Sandra Rozental et Jesse Lerner (p. 50) | © Avec l'aimable autorisation d'Eduardo Abaroa et kurimanzutto, Mexico / photographie : Estudio Michel Zabé (p. 51) | © Image provided by National Museum of Korea (p. 55) | © National Museum of Ethnology (Minpaku), Japan (p. 58) | © SHF / Stephan Falk (p. 61) | Photo © RMN – Grand Palais (Musée national Picasso, Paris) / image RMN – GP (p. 71) | © Trustees of the British Museum (p. 74, 120-121) | © London, Tate (p. 75) | © Photo ministère de la Culture – Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Médéric Mieusement (p. 76) | © The Albertina Museum, Vienna (p. 78) | © avec l'aimable autorisation d'Armande Ponge / Skira editore (p. 79) | © New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1950 (p. 89) / Gift of John Taylor Johnston, 1881 (p. 89) | © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Parco archeologico di Ercolano (p. 90) | © Jastrow, CC BY (p. 91) | © Ephorate of Antiquities of Imathia - Museum of the Royal Tombs of Aigai (p. 93) | © Maud Mulliez (p. 94) | © photographie : akg-images / Rainer Hackenberg Liebieghaus Skulpturensammlung, Polychromy Research Project (p. 99) | © Courtesy of the Vatican Museums (p. 100) | © Ghigo Roli / Bridgeman Images (p. 109) | © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Gallerie Estensi di Modena, biblioteca (p. 111) | © Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie (p. 112, 114, 128, 131-132, 134-135, 137-138, 148 et 166) | © Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (p. 113) | © Paris, BnF, département des Arts du spectacle (p. 116) | © Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (p. 118) | © The J. Paul Getty Trust (p. 119) | © Karlsruhe Staatliche Kunsthalle (p. 122) | © Collection Frac Centre-Val de Loire et © James Casebere (p. 131) | © The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown (p. 133) | Photograph © The State Hermitage Museum / Photo by Vladimir Terebenin (p. 143) | © Patrick Pierrain / musée Carnavalet / Roger-Viollet (p. 145-146) | Photo © RMN – Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski (p. 147) | Photo © musée d'Orsay, dist. RMN – Grand Palais / Patrice Schmidt (p. 149) | Photo © The Solomon R. Guggenheim Foundation / Art Resource, NY, dist. RMN – Grand Palais (p. 151) | © Sète, musée Paul-Valéry (p. 159) | © gta Archives, Zürich (p. 169) | Photo © CCA (p. 170).

Détails en couverture (de haut en bas, de gauche à droite) : Albrecht Dürer, *La Grande Touffe d'herbe*, aquarelle, plume et encre brune, Vienne, The Albertina Museum, inv. 3075 (p. 78) ; Tête peinte d'une Amazone, trouvée à Herculaneum en 2006 dans l'aire de la basilica Noniana, 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C., marbre pentélique (h. 38 cm), Herculaneum, Antiquarium, SAP 87021 (p. 90) ; Raphaël Denis, *La Loi normale des erreurs*, installation (cadres anciens et graphite sur bois), 2014-2018 (p. 20) ; Arcangelo Tuccaro, *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air...*, Paris, Claude de Monstr'œil, 1599, p. 142 (p. 116)..

© INHA

Les opinions émises dans les articles n'engagent que leurs auteurs. Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays. En application de la loi du 1<sup>er</sup> juillet 1992, il est interdit de reproduire, même partiellement, la présente publication sans l'autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (20 rue des Grands-Augustins - 75006 Paris).

All rights reserved. No part of this publication may be translated, reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or any other means, electronic, mechanical, photocopying recording or otherwise, without prior permission of the publisher.

# PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

1 | 2018

Ce numéro est l'occasion d'aborder de grands thèmes transversaux de l'histoire de l'art – de la place de la couleur dans l'Antiquité à la culture visuelle des jeux sportifs à l'époque moderne –, comme des figures singulières, Jean Jacques Lequeu et Edgar Degas, à l'aune d'une historiographie renouvelée qui défie certaines notions clefs de la discipline, l'anachronisme pour le premier, la généalogie pour le second. Témoins de la vitalité de la recherche actuelle, des bilans historiographiques sur l'architecture des bidonvilles, sur la naissance de la discipline en Europe ou encore sur la valeur refuge de l'art au temps du capitalisme et de la mondialisation, complètent ce volume.

L'œuvre de l'historien de la sensibilité Alain Corbin est mise à l'honneur à travers l'entretien que lui consacre Georges Vigarello, parcours sensoriel cheminant de l'ouïe à l'odorat, du toucher à la vue, du goût aux perceptions « profondes », qui met notamment en exergue la manière dont son approche, empathique avec la vie, a su faire l'histoire d'objets évanescents, voire évanouis.

Ces pages sont enfin l'occasion d'ouvrir deux débats à l'actualité brûlante, qui entendent offrir des pistes de réflexion sur des sujets particulièrement sensibles. Portant sur l'art dégénéré et la spoliation des Juifs durant la Seconde Guerre mondiale, le premier jette un éclairage sur ces questions par un fort ancrage historique, quand le second se penche sur l'histoire complexe de la constitution des collections muséales d'art non-occidental en interrogeant la possibilité de leur restitution aujourd'hui.

---

## ÉDITORIAL

Judith Delfiner

---

## TRIBUNE

Note d'Athènes – janvier 2018,  
Katerina Tselou

---

## DÉBATS

Art dégénéré et spoliations des Juifs  
durant la Seconde Guerre mondiale,  
Johann Chapoutot, Arno Gisinger,  
Emmanuelle Polack, Juliette Trey  
et Christoph Zuschlag

Les collections muséales d'art  
« non-occidental » : constitution  
et restitution aujourd'hui  
Claire Bosc-Tiessé, Benoît de  
l'Estoile, Viola König, Paula Lopez  
Caballero, Vincent Négri, Ariane  
Perrin et Laurella Rinçon

---

## ENTRETIEN

avec Alain Corbin,  
par Georges Vigarello

---

## TRAVAUX

Couleurs et polychromie dans l'Antiquité,  
Adeline Grand-Clément

Culture visuelle du jeu sportif  
dans la première modernité,  
Antonella Fenech Kroke

Anachronisme et interprétation :  
l'historiographie de Jean Jacques Lequeu,  
Laurent Baridon, Jean-Philippe Garric  
et Martial Guédrion

---

## LECTURES

La dissolution de la généalogie :  
Degas et Lepic, place de la Concorde,  
Todd Porterfield

Repenser les liens entre l'histoire  
de l'art et la nation,  
Maddalena Carli

Se cachant en pleine vue :  
les bidonvilles dans la cité,  
Sheila Crane

L'art, valeur refuge,  
Séverine Sofio

---

## POSTFACE

La valeur des images,  
Martine Denoyelle

[www.inha.fr](http://www.inha.fr) | <http://perspective.revues.org>

Institut  
national  
d'histoire  
de l'art



Perspective 2018-1 Juin 2018

EAN : 978-2-917902-46-2

Prix du numéro : 25 €

