

Errance, héritage et déshérence.

L'hôtel Drouot dans le regard d'un étranger.

Guillermo Vargas Quisoboni

Pour citer ce document : Guillermo Vargas Quisoboni, *Errance, héritage et déshérence. L'hôtel Drouot dans le regard d'un étranger*. Paris, 2010. Document électronique disponible sur le site <http://guillermovargas.free.fr>

Note : Ce document est une version électronique du mémoire de master en sciences sociales, mention ethnologie et anthropologie sociale, réalisé sous la direction académique de Brigitte Derlon et avec le soutien d'une bourse d'études du programme Alban (E06M100535CO) à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, soutenu à Paris en juillet 2008. L'original contient des images annexes et une pagination différente. Il peut se consulter au secrétariat d'anthropologie de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (105 Boulevard Raspail, Paris 75006), et à la bibliothèque de la Maison de Sciences de l'Homme (52 Boulevard Raspail, Paris 75006).

© Guillermo Vargas Quisoboni, 2010

Contacts : gevargasq@gmail.com

Errance, héritage et déshérence.

L'hôtel Drouot dans le regard d'un étranger.

TABLE DE MATIÈRES

INTRODUCTION.....	4
<i>Methodologie de la recherche.....</i>	<i>4</i>
<i>Définition du problème.....</i>	<i>5</i>
<i>Structure du mémoire.....</i>	<i>8</i>
I. PARTIE : REPRESENTATIONS SPATIALES DE L'HOTEL DE VENTES	10
1. LA PROMENADE D'UN ETRANGER.....	10
<i>Les plaques et les sirènes.....</i>	<i>10</i>
<i>La fiction touristique.....</i>	<i>13</i>
<i>Les couches de l'espace et de la mémoire.....</i>	<i>15</i>
2. LES NOMS DU QUARTIER.....	17
<i>Si le nom était une marque.....</i>	<i>18</i>
<i>Métro-quartier.....</i>	<i>19</i>
<i>L'héritage de Richelieu.....</i>	<i>20</i>
<i>L'exemple de Drouot.....</i>	<i>24</i>
<i>Les noms et les lieux.....</i>	<i>26</i>
3. LE BATIMENT : SYMBOLE D'ART ET ESPACE SOCIAL.....	27
<i>Critiques de presse et guides touristiques.....</i>	<i>29</i>
<i>Le surréalisme en architecture.....</i>	<i>31</i>
<i>L'influence des peintres modernes.....</i>	<i>34</i>
<i>Les mots de l'architecte.....</i>	<i>35</i>
<i>Les symboles masqués.....</i>	<i>38</i>
<i>La complexité du projet.....</i>	<i>40</i>
4. LES SALLE DES VENTES ET SES VISITEURS.....	44
<i>Critères de distinction.....</i>	<i>45</i>
<i>Représentations sociales de la temporalité.....</i>	<i>46</i>
<i>Perceptions d'un travailleur aux enchères.....</i>	<i>49</i>
<i>Impressions des visiteurs.....</i>	<i>52</i>
II PARTIE. L'INQUIETANTE VITALITE DES VENTES AUX ENCHERES.....	55
1. LES METAMORPHOSES DE L'ESPACE, DE LA PROFESSION ET DES LOIS.....	55
<i>Le discours des annuaires.....</i>	<i>59</i>
<i>Les nouveaux défis.....</i>	<i>70</i>
2. FIDELITE DE FAMILLE.....	74
<i>Le savoir des amateurs.....</i>	<i>74</i>
<i>Les catalogues à la loupe.....</i>	<i>79</i>
<i>Les fruits de la terre.....</i>	<i>87</i>
<i>Le destin des objets.....</i>	<i>89</i>
3. LES CHOSES QUE L'ON N'OUBLIE JAMAIS.....	93
<i>Héritage et transmission.....</i>	<i>95</i>
CONCLUSIONS.....	97
L'ENQUETE DE TERRAIN.....	97
LES NOMS PROPRES ET LES OBJETS.....	100
LA FRAGILITE DE L'HISTOIRE.....	102
BIBLIOGRAPHIE.....	104

« Pourtant, qui n'a serré dans ses bras un squelette,
Et qui ne s'est nourri des choses du tombeau ? »

(Fragment du poème « Danse macabre »,
Charles Baudelaire, Les fleurs du mal)

INTRODUCTION

Ce mémoire présente une analyse de l'hôtel Drouot de Paris et des dimensions symboliques du système de vente aux enchères. L'hôtel Drouot, construit en 1852, est le principal hôtel de ventes de la ville, en même temps que l'espace le plus représentatif du marché de l'art français. Dirigé par des commissaires-priseurs, dont le métier est profondément enraciné dans l'histoire du droit français, Drouot est aujourd'hui une compagnie à vocation internationale. Un vaste répertoire de pièces de collection de toutes les tendances artistiques, de toutes les époques et de tous les pays du monde y est offert : Antiquités, art d'époque, art moderne, art primitif, art urbain, art contemporain, art décoratif, art asiatique... Aux objets artistiques s'ajoutent des meubles d'époque ou design, des livres autographiés, des dessins et aussi des bijoux, céramiques, stylos et montres, faisant tous partie de la longue liste d'objets qui a suscité dans le passé les passions de curieux, amateurs et collectionneurs français et étrangers, et qui continue d'enthousiasmer les nouvelles générations de collectionneurs. La démolition et la construction d'un « nouveau Drouot » en 1980, ainsi que la réforme juridique des ventes publiques achevée en 2001, dévoilent les tensions et les enjeux liés à la mondialisation de l'économie et ses effets sur la pratique du collectionnisme et la conception de l'œuvre d'art.

Méthodologie de la recherche

Ce travail a consisté à visiter les salles de ventes aux enchères de l'hôtel Drouot, à rencontrer des femmes et des hommes ayant des rapports différents à cet établissement et aux objets vendus aux enchères, et à prendre une position théorique et méthodologique à partir d'une bibliographie particulière. Les entretiens, que j'ai voulu structurer afin de donner une certaine unité à chaque rencontre, ont été fondamentalement guidés par les quêtes individuelles de mes interlocuteurs. Mes hypothèses de recherche se sont montrées flexibles, et elles n'ont pas eu vocation à susciter chez eux l'émergence d'un savoir « inconscient ». J'ai visé plutôt à explorer des inquiétudes communes. Il n'est pas question de chercher ici des vérités pouvant caractériser les ventes aux enchères ni de révéler les secrets que mes interlocuteurs m'ont confiés sans le savoir. Il m'a fallu recourir à une ruse, celle de revendiquer l'aventure d'entreprendre la recherche la plus ouverte possible, incité par les lectures et les séminaires qui m'ont le plus enthousiasmé lors de ces deux années de formation de master et de cette dernière année de recherches pour le mémoire. Toutefois, j'ai senti qu'une telle ouverture dans la recherche contenait des risques incontournables, d'où les hésitations qui ont accompagné la préparation de ce mémoire, que je crois avoir vaincues pendant la rédaction. J'ai essayé de diriger mon analyse vers des problématiques générales ; les souvenirs de famille, la

fragilité de l'être humain, l'infaillibilité du temps, la splendeur de l'imagination, pouvant être exprimées avec des mots et des langages bien différents et ne relevant pas forcément d'une attention spécifiquement anthropologique.

La recherche sur le marché de l'art effectuée avant mon séjour d'études à Paris, m'a fourni les premiers éléments d'un cadre comparatif pour penser la particularité de mon terrain d'études. La singularité professionnelle des commissaires-priseurs ou l'identité de classe des clients des ventes aux enchères sont des particularités de ce terrain. Mais je suis arrivé à la conclusion que sa principale particularité réside dans le fait que les objets vendus proviennent essentiellement de collections privées, de collectionneurs, amateurs et curieux et non pas, comme dans une galerie d'art, de l'atelier des artistes. Quand je pense à ces collections d'objets s'éloignant de leurs propriétaires pour faire le chemin de l'hôtel des ventes, j'entrevois le signe d'une rupture historique symbolisée par l'absence, physique ou morale, d'un successeur, à l'issue du décès ou de la maladie d'un collectionneur, d'un divorce ou d'une rupture amoureuse, ou encore, de l'oubli, la méconnaissance ou le refus d'une tradition. Mais quand ces objets arrivent dans les salles de ventes aux enchères, pour initier une nouvelle vie, il ne faut pas oublier qu'à travers l'expérience de séparation de leurs anciens propriétaires, ils subissent un changement de statut. Ni les cadeaux reçus, ni les trophées d'une aventure personnelle, ni les curiosités d'une chambre secrète, ni les objets sacrés d'un temple infrangible ne conservent leur sens et leur histoire : ils deviennent autres quand ils sont vendus aux enchères.

Définition du problème

Cette introduction me permettra de justifier le choix d'un objet théorique visant à articuler une série de notions anthropologiques à travers le cas particulier d'un espace du marché de l'art. Dans un premier temps, la notion d'espace social sera travaillée à travers différentes perceptions de l'hôtel Drouot (celles d'un étranger, de l'architecte du bâtiment, d'un employé de l'hôtel et de visiteurs). La notion d'héritage de famille a été privilégiée par rapport à d'autres thématiques, afin de réfléchir au sens des objets d'une collection qui ne sont pas conservés ni par les collectionneurs ni par leurs héritiers. C'est finalement autour de la notion de déshérence, c'est-à-dire, de la dépossession de l'héritage, que la question du sens de vendre les objets d'une collection sera posée.

D'entrée de jeu, il faut savoir que ce projet articulatoire n'a pas conduit à une description minutieuse du système des ventes aux enchères, ce qui préciserait une érudition que je ne possède pas, ou au moins un travail de recherche beaucoup plus long, et soumis à des conditions de

recherche formelles. Si mon intention était celle de me rapprocher de l'anthropologie de l'art, car celle-ci peut se réaliser dans un répertoire infini de sociétés et de terrains, c'était justement pour bénéficier de cette ouverture. Je me suis orienté vers ce domaine car je reconnais la valeur de cette liberté, annoncée par Brigitte Derlon et Monique Judy-Ballini dans les termes suivants : « S'il est plus que jamais difficile de circonscrire l'anthropologie de l'art et de la réduire à quelques approches balisées, il y a tout lieu de s'en réjouir, car ce que ce domaine en quête de définition semble perdre en précision, il le fait gagner par la liberté de réflexion qu'il autorise »¹. Les contraintes typiques d'un travail de terrain, le hasard des rencontres, la limitation du temps et l'arbitraire des choix du chercheur, sont d'autres circonstances qui ont pu peser sur la recherche.

Toutes sortes de questions sont naturellement apparues, disparues et réapparues, mais la question la plus utile : quelle est la particularité des ventes aux enchères ? était déjà ébauchée dans le projet de recherche. L'hôtel de ventes de la rue Drouot est probablement l'endroit le plus dynamique du marché de l'art dans le monde, puisqu'il est ouvert au public six jours de la semaine sur sept (du lundi au samedi) pour mettre en vente plus de mille objets originaires de tous les pays du monde par jour, destinés à des clients de toutes les classes, origines et professions. Cependant, il me semble que ce qui s'avère frappant actuellement n'est pas tellement ce dynamisme, très justement célébré par les professionnels des ventes aux enchères, lorsqu'ils évoquent tous les records mondiaux qu'ils peuvent atteindre et tous les trésors qu'ils découvrent au long d'une année. Ce qui est impressionnant c'est qu'une si forte dynamique soit l'aboutissement d'un autre processus, d'une expérience complexe et en quelque sorte inévitable que j'essaierai de discuter en empruntant un mot du vocabulaire juridique : la déshérence. Cette notion pourrait devenir un outil d'analyse pour les débats sur la patrimonialisation de la culture, en rappelant la difficulté à identifier, protéger et défendre, non seulement les trésors, mais aussi les gens ordinaires qui ont pu aimer, posséder et protéger ces trésors auparavant. Combien de personnes, artistes, collectionneurs, amateurs, marchands, doivent se séparer d'objets qu'ils ont admirés et aimés pour alimenter tous les jours les ventes aux enchères ? Et que représente une telle séparation dans la vie sociale contemporaine ? La séparation est aussi un terme qui pourrait englober la particularité des ventes aux enchères, mais celle-ci, aussi impénétrable qu'un secret, aussi intime qu'une tristesse, possède un sens ambigu dans la mesure où elle permet à un être humain de se détacher d'un passé qui peut devenir insoutenable à un moment donné. Il n'est pas alors surprenant que les sociétés de ventes aux enchères ne valorisent pas cette particularité à l'occasion d'une vente : face à des trésors en

¹ Brigitte Derlon et Monique Judy-Ballini, « Art et anthropologie : regards », in : *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*. B. Derlon, M. Judy-Ballini, M. Coquet (eds.). Paris, Maison des Sciences de l'Homme et Biro, 2005, p. 11.

déshérence, il est préférable d'accentuer les propriétés de l'objet à l'aide des outils d'analyse de l'histoire et la théorie de l'art, c'est-à-dire, d'accentuer la valeur artistique de l'objet. Sans refuser ces valeurs, ce mémoire veut démontrer l'importance de tendre un pont durable entre les objets et ses propriétaires consécutifs, de « patrimonialiser » cette relation, non pas pour lui donner un prix, mais pour conserver le sens des objets au-delà des fluctuations hasardeuses des prix du marché.

Partant de l'hypothèse que la vitesse et l'intensité particulières aux ventes aux enchères publiques sont un mécanisme d'occultation de la douleur issue d'une séparation (familiale ou ethnique, ou plus largement sociale), cette recherche vise à éclairer en partie cette douleur. Car si celle-ci reste imperceptible aux yeux du public, ce n'est que parce qu'elle existe dans un domaine qui lui est impénétrable. Alors, tout ce que le public des ventes aux enchères ignore d'un objet en vente n'est pas proprement le produit d'un oubli, mais d'une occultation délibérée et provisoire. Dans chaque cas, un travail de mémoire est à faire, mais celui-ci dépend d'une décision fondamentalement individuelle, et probablement intime.

Ce qui se passe à l'Hôtel Drouot peut illustrer la situation d'un héritage ou d'un patrimoine, mais en négatif, c'est-à-dire, l'héritage non reçu ou non donné. Cette recherche navigue ainsi sur les eaux troubles et troublantes des liens de parenté contemporains à travers les objets de famille. Mais elle explore aussi les enjeux contemporains de l'espace public (la rue, le musée, le marché, le monument). Malgré le fait que ce travail concerne spécifiquement un espace public du marché de l'art parisien, cette quête veut surtout penser la famille, mais aussi l'ethnie et la nation, ou plutôt les objets qui symbolisent ces collectivités.

Cela veut dire que les clients des ventes aux enchères ne sont pas considérés comme les continuateurs ou les dissidents de l'histoire d'une famille ou d'une communauté, mais comme des collectionneurs ou amateurs d'art poursuivant un projet propre. Je veux ainsi souligner que les objets vendus passent d'un domaine traditionnel (celui d'une famille ou d'une communauté) à un domaine qui, comme celui du collectionnisme, renvoie à l'espace privé d'un individu. Alors que ces biens susceptibles d'être les symboles d'une tradition s'intègrent dans une dynamique de marché, leur valeur symbolique souffre une mutation. Le passage d'un objet dans un marché peut conduire à une rupture sociale et culturelle par rapport aux histoires particulières (religieuses, familiales, ethniques, nationales) dont il est le témoin. Lorsque ces objets arrivent aux salles de ventes aux enchères, les motivations pour les acquérir ou pour les collectionner ne reflètent pas ces histoires. Par conséquent, ces objets ne peuvent plus assurer une continuité historique. Mais même si ces objets vendus aux enchères sont séparés de leurs propriétaires, et quittent les espaces où ils

assuraient une fonction symbolique spécifique, on peut considérer qu'ils expriment encore, dans certains aspects, une certaine continuité. Les ventes aux enchères mettent en circulation des objets dans un espace social en activant de nouveaux systèmes de symbolisation des objets.

Structure du mémoire

Dans la première partie du mémoire, la description du terrain de recherche s'est orientée vers une réflexion sur l'espace, en soulignant les particularités du regard d'un étranger qui découvre successivement la ville, le quartier, le bâtiment et les salles de l'hôtel, à travers des données historiques et les témoignages de l'artiste-architecte-concepteur du bâtiment et de quelques usagers. Cette exploration de l'espace n'est pas une description pure, car elle est affectée par les fictions d'une ville mondialement connue et par les illusions d'une histoire universelle de l'humanité. Mais elle prétend tout de même contribuer à une découverte esthétique et historique de l'hôtel Drouot, préalables nécessaires à la compréhension de ce qui s'y passe à l'intérieur. Une question générale permettra de reprendre cette exploration de l'espace dans la deuxième partie du texte : que faire du passé ? C'est dans ce sens que je me suis intéressé à la forte corrélation entre les transformations du bâtiment, des professions et du régime juridique des ventes aux enchères².

L'objet principal de la deuxième partie du mémoire est l'analyse de ce qui se passe autour des œuvres d'art quand elles font partie d'un héritage potentiel, et du fait que cet héritage soit finalement dispersé dans une vente publique, au lieu d'être conservé par ses successeurs privilégiés. Les problématiques de l'espace et de l'héritage sont alors articulées à la question de la genèse de la profession de commissaire-priseur depuis l'Antiquité³, sur la base de l'ouvrage d'Alain Quemin qui constitue la seule recherche en sciences sociales à propos de l'hôtel Drouot réalisée jusqu'à présent. Enfin, d'autres sujets de recherche sont évoqués tout au long de l'analyse, comme celui des valeurs patrimoniales de la culture et de l'art⁴, ou encore l'histoire du marché de l'art et du collectionnisme depuis l'Antiquité⁵. Mais chacun de ces sujets s'avère suffisamment intéressant et complexe pour justifier la réalisation de recherches particulières. Ensemble, ils pourraient former les différents

² Anne Gotman, *L'héritage*. Paris, PUF, 2005.

³ Alain Quemin, *Les commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*. Paris, Anthropos, 1997.

⁴ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire (1984-1992)*. Paris, Gallimard, Quarto, 1994.

⁵ Sur le marché de l'art : Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minit, 1967 et *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*. Paris, Flammarion, 2003. Sur le collectionnisme : Patricia Falguières, *Le cabinet des merveilles*. Paris, 2006 ; Maurice Rheims, *Les collectionneurs*. Paris, Ramsay, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, *La passion pour l'art primitif*. Paris, Gallimard, 2008 ; sur l'archéologie voir Alain Schapp, *La conquête du passé*,

chapitres d'une véritable encyclopédie des ventes aux enchères⁶[6]. Ici ils ne seront que partiellement explorés.

⁶ Cette encyclopédie existe déjà sous la forme de dictionnaire : François Duret-Robert, « 50 mots-clés », in *Drouot, pour tout savoir sur les ventes parisiennes, numéro spécial de Connaissance des Arts*, 1988, pp. 52-66.

I. PARTIE : Représentations spatiales de l'hôtel de ventes

« Les autres sont nos véritables voyages »

Michel de Certeau⁷

La ville de Paris est le cadre géographique d'une institution qui ne peut pas être pensée au-delà de son existence spatiale. Pour parler à propos de l'hôtel de ventes aux enchères de la rue Drouot, il faut d'abord le situer dans ce cadre géographique : dans la ville qui l'accueille, dans le quartier qui l'entoure et dans le bâtiment qui l'incarne. Les pages qui suivent ne contiennent pas une description austère. Elles contiennent un essai d'explicitation de ma position en tant qu'observateur, de celle de l'architecte du bâtiment, d'un assistant de notaire et d'un jeune marchand d'art. Elles montrent l'espace et celui qui l'observe, l'histoire et celui qui la raconte. C'est alors un essai pour comprendre qu'est-ce qui lie et qu'est-ce qui sépare un observateur de l'espace quand celui-ci devient le terrain d'un travail. Cependant, la valeur principale de cette première partie réside dans le fait qu'elle contribuera à une discussion sur les rapports entre la mémoire local et le savoir global et entre la continuité et la rupture de l'histoire.

1. La promenade d'un étranger

Les plaques et les sirènes

Un jour, j'ai remarqué à l'hôtel Drouot l'existence d'un marbre taillé avec les noms des anciens travailleurs de la compagnie de commissaires-priseurs qui sont morts lors des deux guerres mondiales. Il est installé dans un des murs du rez-de-chaussée, à un côté des escalators électriques qui descendent du premier étage du bâtiment (voir images 1, 2, 3, annexes, pp. 113-114). Lors de mes premières visites, je ne lui avais pas conféré une importance particulière, mais postérieurement, il m'a paru qu'il pouvait témoigner de la dimension historique de cet espace du marché de l'art parisien. Mais cette dimension historique ne concerne pas uniquement le bâtiment et ses travailleurs. Même si ces deux guerres mondiales se sont déroulées en Europe, et si elles ont affecté

⁷ M. de Certeau, *La Faiblesse de croire*, Paris, Seuil, 1987, p. 27.

la vie des habitants de Paris et des citoyens français, elles ont aussi marqué l'histoire mondiale. Il ne faut pas vivre l'histoire en chair et en os pour sentir ses traces.

Dès que je suis arrivé à Paris, en septembre 2006, quelqu'un m'a dit que les sirènes qu'on entend le premier mercredi de chaque mois étaient un hommage à la mémoire des morts pour la France pendant les guerres mondiales. Il m'est arrivé plusieurs fois d'écouter ces sons, qui me faisaient penser à un champ de guerre où le combat avait déjà cessé, les cadavres avaient été enterrés, le sang avait été nettoyé, les ruines avaient été restaurées, et même la peur et la tristesse des survivants avaient été calmées par le temps, ou sublimées par la mémoire, ou réprimées par la force. Venu d'un pays qui connaît des affrontements armés depuis une cinquantaine d'années, ces sirènes ont agit sur moi comme le signal d'un double éloignement : géographique, bien sûr, mais surtout un éloignement par rapport aux effets qu'une guerre peut créer, directe ou indirectement, dans l'ensemble d'une population. Et le sentiment que cette deuxième forme d'éloignement produit sur moi pourrait évoquer l'idée d'un déplacement dans le temps, de telle sorte que Paris, aujourd'hui, est aussi pour moi la promesse d'un futur possible pour la Colombie, un pays sans guerre, le jour où les acteurs du conflit armé se seront engagés pour l'établissement d'une paix durable. Voilà comment le regard d'un étranger se manifeste initialement dans cette recherche, à travers l'irruption inévitable d'une pensée sur le conflit colombien, situé ailleurs, et qui n'a véritablement pas de place ici, ni dans la ville de Paris ni à l'espace de ventes de l'hôtel Drouot⁸. Un deuxième effet de l'étrangeté s'exprime dans l'augmentation des possibilités de tomber dans l'erreur d'interprétation, mais l'erreur est une étape nécessaire dans la constitution d'un savoir, à condition, bien sûr, qu'on soit en mesure de le comprendre et l'assumer.

Par exemple, ces sirènes que j'évoque pour parler de la plaque en marbre de l'hôtel de ventes aux enchères, elles ne représentent plus qu'un simple malentendu. Contrairement à ce que l'on m'avait dit, les sirènes des mercredis ne sont pas une commémoration de la guerre, puisqu'il s'agit d'un acte strictement technique destiné à tester le bon fonctionnement des sirènes. Pourtant, cette parabole sur la guerre et sur la mort n'est pas incohérente avec ce que les sons d'une sirène annoncent ordinairement, une situation de risque ou même une menace de mort. J'ai voulu évoquer ce son (le faire sonner) surtout parce qu'il a affecté ma perception de l'espace de l'hôtel de ventes,

⁸ Le samedi 15 septembre 2007, le professeur Gustavo Moncayo, père de l'un des deux otages les plus anciennement séquestrés en Colombie, est venu à Paris dans le cadre de sa marche pour la paix, un parcours de 1200 kilomètres qui a duré 46 jours, commencé dans un département du sud du pays (à la frontière avec l'Écuador) et finalisé à Bogotá, la capitale. Par coïncidence, son premier rendez-vous fut à la mairie du IX^{ème} arrondissement de Paris, située au 6, rue Drouot, très près de l'hôtel de ventes.

en dirigeant mon regard vers les effets d'un rapport particulier à la mort qui serait particulièrement codifié dans le système de ventes aux enchères. Alors les sirènes, cet hymne funèbre de la vie urbaine, resteront dans mon souvenir comme un hommage que je rends aux morts de guerres, anciennes ou contemporaines, d'ici et d'ailleurs, mais aussi la preuve incontournable de ma condition d'étranger, et plus concrètement, de la prédisposition d'un étranger à se tromper, à ne pas distinguer le vrai et le faux, à suivre des vaines illusions.

L'autre hommage aux morts de guerre, le véritable hommage, ou plutôt celui qui a été fait explicitement et sans ambivalence par la société française (par la société de commissaires-priseurs en France), est alors incarné par cette grande plaque commémorative située à l'intérieur de l'hôtel de ventes. J'approche cette plaque en conduisant mon attention vers tous ces lieux et plaques de commémoration aux morts de guerre qui sont une constante à Paris. Ils sont l'expression d'une pratique qui confère aux lieux où ils sont installés une dimension symbolique : pour l'ethnologue, en particulier, ces lieux sont un terrain de recherche pour penser à la genèse d'un « sens passé du passé au présent de ce passé »⁹. Enfin, pour un étranger —ce qu'un ethnologue représente fréquemment—, ce sont des éléments qui peuvent imprégner sa vision de la ville, mais aussi passer pleinement inaperçus. Quel que soit le cas, la question est de déterminer si à travers un parcours spatial, il est possible d'approcher un passé que l'on n'a pas vécu, c'est-à-dire, si une construction de l'histoire serait réalisable non seulement sur la base d'un récit oral (comme dans l'ethnohistoire) ou d'un témoignage écrit (comme dans l'histoire), mais à partir de l'espace parcouru corporellement, en considérant que l'espace et le corps sont tous les deux porteurs de traces physiques du passé. Le passé n'est pas l'objet d'une expérience quelconque de la vie, mais d'une expérience qui est relative à la mémoire de la vie, et qui exige qu'un travail d'interprétation soit fait (en quoi les sciences sociales ne peuvent pas réclamer un monopole, puisqu'il y a aussi les églises, la famille, la presse, etc.). En ce sens, la condition d'étranger ne diffère pas de l'expérience locale, ni celle d'un historien et celle d'un prêtre, étant tous obligés à travailler les données du passé pour pouvoir le comprendre. C'est ainsi qu'il est possible d'approcher le sens de l'histoire, qui devient alors pluriel (les sens de l'histoire), hétérogène et imprévisible.

Lorsqu'on se promène dans cette ville éclatante, les marbres consacrés aux morts risquent de passer inaperçus, puisqu'ils sont petits et ternes comparés à toutes les annonces commerciales illuminées et colorées qui détournent l'attention du passant vers la publicité d'un produit ou d'un événement. Dans l'espace urbain, ces plaques commémoratives sont des symboles à peine visibles.

⁹ Marc Augé, « Les lieux de mémoire du point de vue de l'ethnologue », in : *Gradhiva*, no. 6, été 1989, page 6.

Occultes dans les rues lumineuses, elles sont réservées à l'élaboration de rituels urbains très discrets, les gens mettant des fleurs fraîches, preuve que ces morts sont toujours vivants dans la mémoire sociale. Qui sont ces fidèles ? Pourquoi entretiennent-ils les plaques ? Enfin, qui sont ces morts ? Héros d'une histoire intime, souvent inédite, ou personnages reconnus publiquement, le rituel aux morts est l'expression d'une communauté qui connaît leurs noms et leurs histoires. Car même si les morts sont anonymes ou célèbres, la tristesse est toujours moindre, pour ceux qui ne font pas partie de la sphère familiale des défunts. Ne pas faire partie de la famille, c'est une expression élémentaire de l'altérité.

Pour un étranger qui visite Paris, sans liens de parenté avec les morts des guerres, il n'est certainement pas facile de saisir le sens de ces objets commémoratifs et des lieux où ils se trouvent. Il est confronté à plusieurs types d'obstacles. D'abord, aux rêves et illusions de retrouver l'image inchangée d'une ville dont il a entendu parler ailleurs, dans la littérature, le cinéma ou la télévision, ou dont il a vu des photographies ou des peintures. Toutes ces sources d'information fournissent des images qui s'entrecroisent inévitablement lors d'une promenade de la ville et qui créent une perception hybride ne correspondant pas tout à fait à la réalité. Les images de la ville qui circulent dans l'espace international constituent un obstacle à la relation entre un étranger et l'espace proprement dit de la ville. Par exemple, elles peuvent masquer la distance qui sépare l'étranger du Parisien. Comme toute ville internationale, Paris a tendance à paraître familière aux yeux des étrangers. Ses visiteurs cherchent à aller aux endroits qu'ils ont déjà vus, qu'ils considèrent comme étant les symboles de la ville, et qui sont en même temps les endroits les plus soigneusement conservés. Par conséquent, ils ne pourront pas connaître ce qui s'est transformé, ni comprendre la place qu'un objet investi universellement d'une valeur symbolique occupe dans la vie locale, son « efficacité symbolique ». Une telle perception ne saurait être jugée comme étant défectueuse, mais on peut toujours problématiser quelques-uns de ses effets potentiels.

La fiction touristique

À travers leurs récits de voyage, les touristes diffusent l'idée d'une ville imaginaire dans l'espace international. Les frontières symboliques (imaginaires, historiques, qu'est-ce qui est proprement symbolique ?) de la ville se re-dessinent à travers ces récits. C'est ainsi que se construisent les fondements d'une nouvelle communauté, vouée à habiter un même espace, fragmentaire, abstrait, un espace qui ne correspond pas à celui de la ville, mais à celui du monde urbain contemporain, télévisuel, visible à distance et invisible à proximité. Ce n'est donc pas à l'espace de plus en plus éclaté de la ville, ni à celui du territoire national, mais à l'espace mondial,

où s'inventent, d'après Marcel Hénaff, les liens sociaux contemporains¹⁰. D'où la pertinence d'interroger et d'explicitier les matériaux mis en œuvre dans cette invention, lorsqu'un anthropologue étranger visite Paris et s'intéresse à ce qui se passe dans un bâtiment qui n'est pas exactement la tour Eiffel.

L'expérience du tourisme se joue sur un principe semblable à celui de l'anthropologie. Mais selon Marc Augé, l'expérience touristique doit se confronter à l'impossibilité même de l'assimilation du voyage, de la compréhension des distances. L'imagination du touriste peut lui empêcher de vivre la singularité de la ville, même si c'est justement à cause de cette même imagination qu'il désire organiser une visite pour découvrir la ville de ses rêves. À ce titre, comme le note Marc Augé : « la ville existe par l'imaginaire qu'elle suscite et qui y fait retour, qu'elle alimente et dont elle se nourrit, auquel elle donne naissance et qui la fait renaître à chaque instant. Et, si l'évolution de cet imaginaire [...] intéresse, c'est parce qu'elle concerne à la fois la ville –ses permanences et ses changements- et notre rapport à l'image qui bouge lui aussi comme bougent la ville et plus largement la société. S'interroger sur la ville imaginaire, c'est donc [...] se poser la double question de l'existence de la ville et de l'existence de l'imaginaire à l'heure où le tissu urbain s'étend, où l'organisation de l'espace social se modifie, et où les images, les mêmes images, se diffusent sur la terre entière. C'est, au-delà, s'interroger sur les conditions actuelles de l'existence quotidienne »¹¹.

Pour l'ethnologue du contemporain, l'incidence de l'imaginaire sur la perception quotidienne est, sinon la cause, au moins l'expression d'une « mise en fiction » du monde. Mais cela n'est pas un problème en soi. Ce qui pose un problème c'est le risque d'une impossibilité de voyager, dérivé d'une incapacité à relativiser l'imaginaire au cours d'un voyage. Le défi de l'anthropologie, du travail pour nous exemplaire de Marc Augé, est celui de découvrir l'espace, de le faire découvrir aux autres, et surtout pas de nier son caractère fictif. Mais est-ce que cette « mise en fiction » du monde serait-elle exclusive du regard étranger, du voyageur ? Est-ce que l'enracinement territorial offre des éléments pour parcourir l'espace avec plus de réalité et moins de fiction ? Est-ce que la ville de Paris des Parisiens est plus réelle que le Paris d'un étranger ?

¹⁰ Marcel Hénaff, *La ville qui vient*. Paris, L'Herne, 2008. L'auteur introduit ainsi le problème de l'extension mondiale de l'espace urbain : « c'est au moment où il nous apparaît que le monde devient ville, que précisément la ville cesse d'être un monde. Bref, ou bien l'idée de ville s'est étendue au monde dans son ensemble et en a modelisé l'organisation et l'image ; ou bien elle s'y est dissoute en dépit –ou même en raison- de l'extension de l'espace construit », p. 11.

¹¹ Marc Augé, *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*. Paris, Rivages, 1997, page 42.

Selon Marc Augé, quand un Parisien se retrouve dans un lieu qu'il n'a pas visité pendant longtemps, des souvenirs s'éveillent en lui, avec une intensité variable, sur son ancienne présence physique dans le lieu. Dans son analyse ethnologique sur le métro, l'anthropologue Augé indique que les Parisiens vivent cette expérience de la mémoire d'une manière privilégiée lorsqu'ils prennent le métro, où « il suffit parfois du hasard d'un itinéraire [...] pour que le voyageur distrait découvre soudain que sa géologie intérieure et la géographie souterraine de la capitale se rencontrent en certains points »¹².

Néanmoins, rien n'empêche de penser qu'un étranger qui n'a pas le même rapport au lieu peut toujours avoir une expérience semblable. Dans ce cas, le rapport avec l'espace n'est plus de l'ordre du souvenir corporel, mais celui de l'association mentale. Il existe en ce sens un rapport qui produit des effets concrets, « une coïncidence propre à déclencher dans les couches sédimentaires de (la) mémoire des petits séismes intimes », pour reprendre la formulation d'Augé¹³. En quoi il convient de dire que le rapport qu'entretient une conscience individuelle avec l'espace est un exercice de symbolisation au-delà de l'ancrage territorial, ou encore, au-delà de l'enracinement familial, puisque c'est sur les liens de parenté qu'il conviendra se tourner pour comprendre l'enjeu de la déshérence. Pour l'instant, c'est autour de la territorialité que l'analyse se déploie, mais le lien de famille est aussi un lien avec la terre.

Les couches de l'espace et de la mémoire

Il s'agit maintenant de penser si ces espaces où sont placés des objets commémoratifs, qui se constituent d'après Pierre Nora en des « lieux de mémoire »¹⁴, peuvent avoir une signification à une échelle supralocale. Autrement dit, si un étranger serait capable de saisir le sens d'une plaque commémorative, et ensuite, produire un discours autour de cet objet si particulier. En cet aspect, les travaux de Michel de Certeau sur les espaces de la vie quotidienne offrent une série de remarques fondamentales. Lorsque l'espace urbain devient le théâtre d'une activité sociale, il se constitue comme un espace social. Ces « espaces sociaux », écrit De Certeau, sont des lieux « stratifiés », et donc « irréductibles à leur surface contrôlable et constructible »¹⁵.

L'idée d'un espace stratifié exprime le fait que les villes sont l'objet de constructions successives, tant à une dimension physique que mentale. Alors, sur une même surface, l'espace

¹² Marc Augé, 1986, *Un ethnologue dans le métro*. Paris, Hachettes littératures, 1986, page 8.

¹³ Ibidem.

¹⁴ L'hypothèse de Marc Augé dans un article déjà cité (cf. note

¹⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, page 293.

habité, la première couche correspond au plan original des concepteurs urbains, qui se présente sous la forme d'un papier (un dessin ou même un contrat) ou une maquette (conservée dans les musées). Le bâtiment qui émerge c'est une modification du plan original et il sera transformé postérieurement, à travers de petits travaux, ou de grands processus de démolition, de reconstruction ou de réaménagement des édifications. Mais aussi, et c'est en quoi le travail de Michel de Certeau constitue un paradigme, les pratiques quotidiennes d'habiter ou de parcourir l'espace qui peuvent paraître inertes, exercent une action comparable à celle des processus de construction, opérant des transformations sur l'espace. À l'égal que les résidents de la ville, les visiteurs de Paris habitent l'espace, se l'approprient, et peu à peu finissent par le modifier. La promenade d'un étranger — que ce soit un résident étranger ou un visiteur touristique— est donc l'un des strates successifs qui s'accumulent dans l'espace urbain.

Problème majeur pour l'analyse, chacune des constructions possède, dans la pratique, différents degrés de visibilité, et elles se trouvent toutes imbriquées dans le terrain. Les frontières qui les séparent ne peuvent pas se fonder sur des valeurs constantes. Ainsi, si l'une d'entre elles est considérée comme étant ancienne ou nouvelle, originale ou traditionnelle, classique ou moderne, ce ne sera qu'en fonction de repères fluctuants. D'où la difficulté à les interpréter. Le problème n'est peut-être nouveau ni chez les archéologues, ni chez les géologues, qui savent bien que les couches d'une excavation ne sont pas rectilignes et que les objets qu'ils prétendent étudier se trouvent initialement imbriqués dans le terrain. Pour eux, une pratique de terrain précise des observations à différentes échelles et le recours à des procédures comparatistes. C'est ainsi qu'ils réunissent l'information indispensable pour rendre intelligible ce qui ne l'est pas dans la réalité.

Mais la rationalisation d'une réalité spatiale, telle qu'elle est pratiquée par l'archéologue ou le géologue, est aussi une pratique de construction et de réinvention de l'espace. C'est pourquoi les chercheurs, lorsqu'ils sont à leurs terrains d'études, même s'ils n'aspirent pas à s'intégrer dans la réalité qu'ils étudient, savent qu'ils laisseront des traces concrètes de leur passage. Autrement dit, les usagers d'un espace (dont un scientifique qui l'étudie) sont aussi des agents de leur transformation. En particulier la production d'un savoir scientifique appelle à un impératif économique, afin de produire un maximum de données avec le minimum d'altérations. Cet impératif s'exprime particulièrement en cette recherche dans le choix d'occuper un espace public où les activités peuvent se dérouler sans que la présence d'un ethnologue étranger puisse produire une perturbation spéciale. L'hôtel de ventes est bien un édifice public qui facilite cette indistinction. Par contre, cette recherche n'a pas été entièrement conduite à l'intérieur de cet espace, grâce à quoi elle contient des noms propres. La qualification de cet espace marchand comme étant un « lieu de

mémoire », et non son opposé théorique, un « non-lieux » (ce qui justifierait la tactique de l'anonymat), est donc déterminante. L'intention d'évoquer la plaque commémorative située au rez-de-chaussée du bâtiment est de lancer l'hypothèse que l'hôtel Drouot est un lieu de mémoire. Par la suite, j'essaierai de reconstituer l'histoire de ce lieu, à partir d'un travail sur des livres d'histoire et d'urbanisme, mais ce sera surtout à travers l'analyse des objets vendus aux enchères (dans la deuxième partie du texte) que cette hypothèse pourra être résolue.

2. Les noms du quartier

Pour un visiteur de Paris, l'interprétation d'un plan de métro ou d'une carte de la ville pose initialement quelques problèmes. Il faut regarder successivement le plan et la rue, faire deux trois pas vers le coin, lire les noms des rues, tourner la tête, tourner le plan, demander aux piétons un renseignement, accepter sans comprendre, demander chez l'épicier ou enfin demander secours par téléphone. Les programmes touristiques peuvent éviter cette exploration aux visiteurs, en lui offrant des trajets adaptés à la durée de son séjour, qui se superposent aux chemins déjà ouverts par les architectes et les urbanistes, aux bâtiments et aux trajets du quotidien. Néanmoins, ces parcours touristiques sont tellement intenses et prétentieux qu'ils deviennent une épreuve chimérique pour le commun des mortels. La véritable exploration spatiale d'un étranger commence alors quand la fatigue ou la lenteur l'obligent à se séparer du guide. Autrement dit, quand son corps assume la direction de son parcours. C'est ainsi que le visiteur se libère des repères externes. Il doit alors se confier à d'autres ressources, à ses compétences individuelles.

Justement ma perception successive de Paris, du quartier Drouot et de l'hôtel de ventes aux enchères correspond en partie à cette trajectoire d'un étranger qui renonce aux guides qui lui disent où se promener dans la ville, comment voir les bâtiments et se découvre soudain dans un corps vivant. En gros, le travail d'analyse que j'entreprends dans cette première partie du texte consiste à présenter les difficultés propres à un regard étranger (chap. 1), les valeurs qu'on peut découvrir à travers la lecture des livres d'histoire (chap. 2), les critères qui sont formulés depuis les spécialistes de l'art (chap. 3), et finalement les notions qui ressortent des usagers directs du bâtiment (chap. 4). La difficulté principale pour discerner l'organisation de l'espace urbain réside dans le fait que tous les niveaux de lecture sont confondus dans la pratique.

Il y a des éléments organisateurs qui se présentent dans la ville à la vue de tout le monde. Tant sur les murs des bâtiments résidentiels que sur les monuments publics, et même dans les stations de métro. Ce sont des inscriptions qui nomment parfois les héros de l'histoire française. Un visiteur ne

sait pas ce qu'il voit, si les noms sont ceux de vainqueurs ou de vaincus, de rois, de savants, d'artistes, de combattants, de battus, de résistants ou de déportés. Cette formule topologique articule l'espace urbain avec l'histoire française¹⁶. En ce sens, l'acte de parcourir Paris fait partie du combat mené par la société française pour résister à l'oubli ; la ville est un livre historique, et le parcours de l'espace est au même temps une lecture de son histoire. Mais un étranger ne risque pas d'oublier ce qu'il ne connaît pas. Il reconnaît sa présence dans le lieu, mais il n'identifie pas le nom du lieu à l'histoire du lieu, sinon plutôt à sa propre histoire.

Si le nom était une marque

Le nom du quartier est une marque de l'expérience qui se tient dans l'espace qu'il désigne. Il évoque celui qui le découvre et son expérience de découverte. Ainsi comme il peut y avoir plusieurs expériences de découverte de l'espace, celui-ci peut finalement recevoir plusieurs noms. Lorsqu'on se promène autour de l'hôtel, on ne peut que remarquer l'existence d'une série de drapeaux de couleur rouge avec le texte suivant : « Quartier Drouot. Les professionnels du marché de l'art » (voir images 4 et 5, annexes, p. 115). Pourtant, le nom donné par l'administration de la ville au quartier est un autre : « quartier du Faubourg Montmartre », c'est-à-dire, quartier d'une banlieue appelée Montmartre.

L'existence d'un quartier appelé « faubourg » peut étonner, mais il évoque l'histoire de la ville, la construction successive des enceintes qui ont intégré progressivement les zones de banlieue à la ville, depuis les temps préhistoriques (les temps où Paris était une île appelée Lutèce) jusqu'à 1859, quand la Loi a promulgué la rue militaire (aujourd'hui rue périphérique) comme la limite de la ville et ordonné la démolition des anciens murs de délimitation, dont quelques ruines sont encore visibles dans la ville. Ainsi comme l'enceinte de Philippe Auguste, construite entre 1190 et 1213, et celle de Charles V, construite entre 1356 (initiée par Etienne Marcel) et 1383 (finie pendant le mandat de Charles VI), l'ancienne enceinte de Louis XIII, construite entre 1633 et 1636 était destinée à protéger Paris des ennemis du royaume. Le quartier du faubourg Montmartre ou quartier Drouot était alors situé de l'autre côté de cette ancienne ceinture urbaine, au nord et à l'extérieur de la ville.

Au nom des victoires remportées par le roi Louis XIV, celui-ci a ordonné la destruction des restes des vieilles enceintes (celles de Philippe Auguste, de Charles V et de Louis XIII). À cette époque, la rue de Richelieu limitait au nord avec l'ancienne enceinte de Louis XIII. Mais le roi a

¹⁶ Ce n'est pas le cas dans mon pays, où les rues prennent le nom de chiffres, rue 3 avenue 40, etc.

aussi ordonné la construction d'une promenade baptisée le Nouveau-cours sur l'ancien tracé de l'enceinte, ce qui a donné une nouvelle vitalité au secteur et favorisé son expansion : « Le Nouveau-cours devint rapidement une des plus belles promenades de Paris avec ses quatre à cinq rangées d'arbres, ses contre-allées sablées, ses bancs de pierre établis de distance en distance, ses cafés, ses jeux et ses spectacles. Les Parisiens adoptèrent vite cette promenade, “vaste, magnifique, où on pouvait aller à pied, à cheval, en cabriolet”, et qui allait devenir plus tard (les) grands boulevards »¹⁷. C'est ainsi que le faubourg Montmartre s'est finalement intégré à la ville. Désormais les grands boulevards (boulevard des Italiens, boulevard Montmartre, et boulevard Poissonnière) sont devenus simplement la ligne de démarcation entre deux arrondissements (le neuvième et le deuxième)¹⁸.

Métro-quartier

Un autre nom de quartier peut être employé par les utilisateurs du métro, à partir du système le plus populaire (au moins parmi les étrangers) de toponymie urbaine : le système métro-quartier. Ainsi, le quartier Drouot ou quartier du Faubourg Montmartre peut aussi s'appeler quartier Richelieu-Drouot ou bien quartier Le Peletier. Ce système toponymique métro-quartier est surtout très pratique pour ceux qui ne connaissent pas la ville. Parmi ses vertus, probablement la plus importante est celle d'articuler les deux niveaux structurants de la circulation dans la ville : le réseau ferré et la trame des rues. Cette articulation entraîne des conséquences aussi positives, comme la possibilité de calculer le temps entre deux quartiers, et la possibilité d'identifier les bâtiments que l'on cherche depuis les plans de quartier situés dans chaque station de métro. Son principal défaut réside dans sa tendance à s'imposer sur la promenade piétonne et sur le voyage en bus, qui permettent tous les deux de découvrir l'architecture de la ville et de stimuler l'interaction humaine.

Le nom Richelieu-Drouot offre un « cadavre exquis » de l'urbanisme parisien, c'est-à-dire un rassemblement plutôt hasardeux de l'histoire de la ville, où deux célébrités politiques qui n'ont vécu ni la même époque ni travaillé dans le même sens se trouvent réunies. C'est fondamentalement à propos de cet assemblage toponymique, cette rencontre hasardeuse entre le cardinal de Richelieu et le général Drouot, que j'ai voulu entreprendre une étude des noms du quartier.

La curieuse coïncidence entre Richelieu et Drouot exprime une continuité strictement

¹⁷ Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*. Paris, Minuit, 1985, tome I, p. 28.

¹⁸ Je ne suis pas sûr, puisqu'il me semble que le 9ème arrondissement s'appelait à l'époque le 8 arrondissement.

toponymique, mais elle suggère quelques formes de continuité historiques intéressantes. Je vais d'abord commencer par présenter quelques aspects de la complexe biographie d'Armand-Jean du Plessis, le cardinal de Richelieu, le grand ministre de la France sous le mandat de Louis XIII, et l'artisan de l'absolutisme royal. Postérieurement, j'évoquerai la biographie du général Drouot.

L'héritage de Richelieu

Ce qui m'intéresse concrètement autour du cardinal de Richelieu c'est analyser le rapport entre son projet politique et son héritage culturel. Lui, qui aimait le genre épistolaire, a consigné dans une lettre adressée au Roi la synthèse de son projet politique :

« Lorsque Votre Majesté se résolut me donner l'entrée de ses conseils, je puis dire, avec vérité, que les huguenots partageoient l'État avec elle, que les grands se conduisoient comme s'ils n'eussent pas été ses sujets, et les plus puissants gouverneurs des provinces comme s'ils eussent été souverains en leur charge... Les alliances étrangères étoient méprisées, les intérêts particuliers préférés aux publics ; en un mot, la majesté royale étoit tellement ravalée qu'il étoit presque impossible de la reconnoître. Je promis à Votre Majesté d'employer toute mon industrie et toute l'autorité qu'il lui plaisoit me donner, pour ruiner le parti huguenot, rabaisser l'orgueil des grands, réduire tous ses sujets en leur devoir, et relever son nom dans les nations étrangères au point où il devoit être »¹⁹.

Le projet politique du cardinal était de mener une lutte contre le pouvoir des nobles, du clergé et des civils pour ériger les bases de l'absolutisme royal, mais aussi d'assurer l'expansion territoriale du royaume en luttant contre les royaumes étrangers. Ainsi, « pendant la guerre d'Alsace il s'adjuge l'Alsace, l'Artois et le Roussillon. Puis, en 1632, il oblige les Anglais à [...] restituer le Canada et apporte (au) pays la Martinique, la Guadeloupe et la Grenade »²⁰.

Durant son ministère, Richelieu a gagné beaucoup d'ennemis. D'après quelques données biographiques, plusieurs d'entre eux ont voulu le tuer ou du moins limiter son influence envers le roi, mais personne n'a réussi dans cette tâche. Il se montrait invincible face à eux. Pourtant, il avait apparemment une constitution physique fragile, et souffrait dans son intimité²¹. Mais l'homme

¹⁹ Louis Grégoire, « Richelieu », in : Hoefler (dir), *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à 1850-60*. Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1968. Vol. 41-42, p. 205.

²⁰ Ibid, pp. 587-588.

²¹ John H. Elliot, « Richelieu, l'homme », in : Roland Mousnier (dir.), *Richelieu et la culture. Actes du colloque international en Sorbonne*. Paris, CNRS, 1987, pp. 189-198

politique s'est toujours montré indomptable. Quand il était agonisant, en décembre 1642, le curé de l'église de Saint-Eustache lui a offert l'hostie. Richelieu, serviteur du Roi et fidèle de Dieu, s'apprêtait à mourir et reconnaissait son invincibilité et l'implacabilité de la mort, en glorifiant le pouvoir de Dieu comme le seul susceptible de triompher de lui : « voilà mon juge ! »²². Pendant ses derniers jours de vie, le cardinal de Richelieu a réussi à nommer son successeur, Mazarin, non seulement comme le nouveau ministre du roi Louis XIII, mais surtout comme le continuateur de son projet personnel. À travers une lettre adressée au cardinal Mazarin, Richelieu sollicitait la protection et la poursuite de ce qu'il présentait comme un ouvrage inachevé :

« La providence de Dieu, qui prescrit des limites à la vie de tous les hommes, m'ayant fait sentir en cette dernière maladie que mes jours étoient comptés ; qu'il a tiré de moi tous les services que je pouvois rendre au monde, je ne le quitte qu'avec regret de ne pas avoir achevé les grandes choses que j'avois entreprises pour la gloire de mon roi et de ma patrie... Comme le zèle que j'ai toujours eu pour l'avantage de la France a fait mes plus solides contentements, j'ai un extrême déplaisir de la laisser sans l'avoir affermie par une paix générale. Mais puisque les grands services que vous avez déjà rendus à l'État me font assez connoître que vous serez capable d'exécuter ce que j'avois commencé, je vous remets mon ouvrage entre les mains, sous l'aveu de notre bon maître, pour le conduire à la perfection, et je suis ravi qu'il recouvre en votre personne plus qu'il ne sauroit perdre en la mienne. Ne pouvant, sans faire tort à votre vertu, vous recommander autre chose, je vous supplierai d'employer les prières de l'Église pour celui qui meurt »²³.

L'expression soulignée en lettres italiques n'est probablement l'idée principale de cette lettre, où le cardinal exprime, avec grâce et clarté, la valeur éthique d'un projet où les sentiments religieux et les convictions politiques sont fusionnés. Cependant, quand le cardinal invoquait l'idée que ce projet politico-religieux était comme un livre inachevé qu'il serait possible de mettre entre les mains de quelqu'un, pour être lu, repris et terminé par celui-ci, au fond, il attribuait une valeur littéraire à son projet, une « surenchère de la plume sur l'épée »²⁴, qui poussait les symboles divins, royales et poétiques au même niveau. Il se laisse entendre que le projet de Richelieu reflétait en cela une éthique structurée sur les dimensions politique, religieuse et esthétique.

Je vais justement me pencher sur les aspects culturels de cet ouvrage inachevé que Richelieu a

²² Ibidem, p. 214.

²³ Hoefler (dir), *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculées jusqu'à 1850-60*. Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1967. Vol. 33-34, pp. 564-565.

²⁴ Orest Ranum, « Richelieu, l'histoire et les historiographes », in Roland Mousnier (dir.), *Richelieu et la culture. Actes du colloque international en Sorbonne*. Paris, CNRS, 1987, p. 126.

rendu à son successeur. Grosso modo, d'après la biographie dirigée par Hoefler : « Il aima les lettres ; il en conserva toujours le goût, elles furent pour lui la plus agréable des distractions. Il aurait voulu prendre rang parmi les auteurs dramatiques ; il faisait le plan d'une tragédie ou d'une comédie, et chargeait de le mettre en vers les cinq auteurs qui travaillaient avec lui, Bois-Robert, L'Estoile, Colletet, Rotrou et Corneille. De cet atelier de poésie sortirent La grande pastorale, Les thuileries, l'Aveugle de Smyrne, et Mirame, pour laquelle il fit construire la belle salle de spectacle du Palais-Cardinal [...]. Il accorda des pensions, des faveurs à la plupart des écrivains de son temps ; c'est à lui qu'on doit la fondation de l'Académie française (en 1635) [...]. Sans lui faire injure, on peut croire qu'il avait voulu surtout régler, discipliner, tenir sous sa main les hommes de lettres et les œuvres de l'intelligence ; il offrit 40,000 écus pour un tableau de Fra Sébastien, et dépensa plus de dix millions pour son château de Richelieu, la demeure la plus magnifique de la France, avant Versailles »²⁵.

D'après un colloque consacré à l'héritage culturel du cardinal²⁶, l'absolutisme royal de ce dernier a semé les bases du mouvement révolutionnaire qui a triomphé de l'Ancien Régime, en 1789, avec la célèbre prise de la Bastille (une prison construite par Mazarin, le successeur de Richelieu, pour renfermer les ennemis de la Couronne). Ou pour mieux dire, Richelieu a été simultanément le père du pouvoir royal absolu, et le grand-père du pouvoir civil républicain. En termes d'idéologie politique, la contradiction est claire. Pourtant, Richelieu était une figure assez complexe pour créer une continuité entre ces deux conceptions du pouvoir. Ce théologien, épistolier, poète, collectionneur, promoteur de la Comédie, fondateur de l'Académie, était aussi un représentant typique de la noblesse du XVII^e siècle. Provenant d'une famille noble en ruine économique, le cardinal était porteur d'un projet d'ascension sociale qui accentuait les mérites du travail au-dessus des titres et des richesses matérielles de la noblesse. C'est pourquoi « dans toute son action », comme écrivait Roland Mousnier dans la conclusion du colloque consacré au cardinal, ou encore, dans tout son ouvrage, pour évoquer le langage du propre cardinal, « Richelieu [...] montre un caractère de modernité [...] ». Roland Mousnier continue en disant : « Richelieu a commencé des mouvements [...] qui se sont épanouis, bien après lui, et pendant longtemps. On a pu [...] indiquer comment il a poussé l'art qui devait être celui de Versailles, presque pendant deux siècles après lui ; comment la forme qu'il avait donné à l'Académie française a permis à celle-ci de devenir “un pouvoir spirituel rival de la religion monarchique, puis du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, une véritable religion nationale” ; comment ses projets et ses fondations d'enseignement

²⁵ Ibidem, p. 217.

²⁶ Roland Mousnier (dir.), *Richelieu et la culture. Actes du colloque international en Sorbonne*. Paris, CNRS, 1987

annoncent les “écoles centrales” de la Révolution, l’Institut de France, l’école laïque de Jules Ferry ; comment sa conception de la perfection du chrétien ; du rôle de celui-ci dans la vie quotidienne, sa conception de la raison comme facteur d’union entre des confessions religieuses ou philosophiques très diverses, ont pu faire penser à certains au Concile de Vatican II et à l’esprit du Concile. Richelieu n’a pas pensé lui-même à tout cela, c’est bien évident, mais il est certain que l’on trouve dans son œuvre un mouvement créateur vers le nouveau [...] »²⁷.

Personnellement, je ne possède pas assez de connaissances historiques pour confirmer le rapport de continuité proposé par Roland Mousnier entre une idéologie de l’absolutisme royal et une certaine conception de la modernité. Pourtant, je pense à l’existence d’une continuité différente, en évoquant cette ligne urbaine tracée par la rue de Richelieu et la rue Drouot, qui fait communiquer le Palais-Royal et l’hôtel Drouot, comme deux preuves matérielles de l’existence d’une certaine continuité —ici spatiale— entre le projet monarchique de Richelieu et le programme constitutionnaliste de l’opposition, ou encore mieux, entre ses expressions architecturales. Cette ligne formée par la rue de Richelieu et la rue Drouot naît au Louvre, l’ancien édifice des sessions de l’Académie française, dont la devise « à l’immortalité », incarne bien l’objectif du dévouement politique et religieux du cardinal : la constitution d’un pouvoir absolu et immortel. Cette ligne traverse aussi le Palais-Cardinal, qui abritait l’Imprimerie Royale et une partie de la collection d’art du cardinal (actuellement conservée au Louvre). Ces deux bâtiments (avec les institutions qui ont fonctionné à l’intérieur) témoignent de la foi éprouvée par le cardinal vis-à-vis du pouvoir de l’écriture et des images dans la recherche de l’immortalité.

À la limite, en observant les vestiges de cet ouvrage inachevé du cardinal, sa poursuite d’éternité n’était pas limitée à la production de livres (Richelieu a fondé l’Imprimerie royale pour créer une mémoire écrite de son royaume), ni à la conservation de trésors artistiques (Richelieu a construit et meublé plusieurs bâtiments et des jardins immenses, dont le Musée du Louvre et les jardins des Tuileries²⁸). Les plus célèbres édifices destinés à accueillir les ouvrages inachevés du cardinal, le Palais-Cardinal (devenu Palais-Royal), et la Bibliothèque royale (Bibliothèque Nationale de France site Richelieu), ont été construits sur la rue de Richelieu, à laquelle Hillairet a consacré une analyse spécifique²⁹, pour avoir logé les plus importantes célébrités tout au long de l’histoire de la ville (et la liste est effectivement très longue). Lors du second empire, comme on l’a dit avant, cette rue a été prolongée vers le nord, de l’autre côté de l’enceinte de Louis XIII. La

²⁷ Roland Mousnier, « Conclusion générale », in : Mousnier (dir), *op.cit*, p. 228.

²⁸ Honor Lévi, « Richelieu collectionneur », in : Mounier (dir), *op.cit*, pp. 175-184.

²⁹ Jacques Hillairet, *La rue de Richelieu*, Paris, Minuit, 1966.

prolongation de la rue conduit vers l'hôtel de ventes aux enchères en empruntant le nom du général Antoine Drouot.

L'exemple de Drouot

L'histoire du général Drouot, fils d'un boulanger et surnommé par Napoléon « le sage de la Grande Armée », n'est pas du tout comparable à celle du grand cardinal protecteur des arts et des lettres, et pourtant, elle répond aux principes « richeliens » d'une reconnaissance par le mérite, plus que par les titres ou les richesses matérielles. En effet, Antoine Drouot a fait une carrière militaire exemplaire jusqu'à la défaite de Napoléon à Waterloo. Postérieurement, il s'est éloigné définitivement des armes. Il assista à sa première bataille en Fleurus en 1794, à l'âge de 20 ans. En 1800, il est devenu capitaine de l'armée du Rhin. En 1804, il a été nommé membre de la Légion d'Honneur. En 1808, il a été nommé colonel-major de l'artillerie à pied de la garde. Ses triomphes dans les combats menés à Wagram en 1808 et à Moskowa en 1812 l'ont conduit à recevoir la croix d'officier et celle de commandeur de la Légion d'Honneur. Après avoir triomphé contre l'armée russo-prussienne dirigée par l'empereur Alexandre, il a reçu le grade de général de division en 1813. Trois ans plus tard, Napoléon l'a nommé baron de l'empire. En 1813, il devient son aide-de-camp. Ses actions pendant l'année 1814 lui ont valu la réputation de « premier officier d'artillerie de l'Europe ». En 1815, il a été nommé pair de France par un décret impérial. Lors de la défaite de Waterloo, il a réalisé un discours face à la commission provisoire du gouvernement qui l'a nommé commandant de la garde impériale. En 1816, il a été accusé d'avoir trahi le roi. « Après son acquittement, Drouot se retira dans sa ville natale, et, dans la crainte de se voir rappelé à l'activité, il refusa la demi-solde et le traitement de disponibilité que Louis XVIII lui fit offrir. Il n'accepta pas non plus la proposition qui lui fut faite par le duc de Chartres. Lorsque éclata la révolution de 1830 [...] il fut appelé au commandement des 3 et 5 divisions militaires ; mais l'état déplorable de sa santé le mit dans l'impossibilité d'accepter ; il refusa également le commandement de l'École polytechnique et la dignité de pair de France ; néanmoins, le roi Louis-Phillipe, voulant lui décerner au nom du pays une récompense à laquelle il ne pût se soustraire, le nomma, le 8 octobre 1830, grand Croix de la Légion d'Honneur »³⁰.

À partir de 1817, éloigné des batailles et installé à Nancy, sa ville natale, Drouot a participé à la Société Royale des Sciences et Belles-Lettres, fondée en 1750 par le roi de Pologne et duc de

³⁰ Tous les éléments biographiques viennent de : Hoefler (dir), « Drouot », in : *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à 1850-60*. Vol.13-14 (Dan/Duc), pp.801-803, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 19

Lorraine Stanislas Leszczyński (postérieurement nommée Académie Stanislas, comme son fondateur), et membre de la Société d'Agriculture. Dans les mémoires de l'Académie Stanislas, il ne figure qu'un « Rapport au nom d'une commission chargée de rechercher les améliorations à apporter à la loi qui régit les brevets d'inventions industrielles entre 1829 et 1832 » écrit par le général Drouot³¹. À partir d'une révision rapide des mémoires de l'Académie, il n'est pas possible d'établir si le général a réalisé des grands discours. « Atteint depuis longtemps d'une cécité complète, et accablé d'infirmités, le général Drouot s'éteignit lentement »³². Il est mort en 1847, à l'âge de 73 ans, sans savoir que son nom serait destiné à baptiser la prolongation de la rue de Richelieu et le bâtiment de ventes aux enchères qui se trouve au coin de la rue Drouot et de la rue Rossini, le plus important hôtel de ventes de l'histoire Française, implanté depuis 1852, démolit dans les années 1970 et reconstruit en 1980 par l'agence Birò et Fernier (voir sous-titre suivant). Au moment de sa mort, Lacordaire a prononcé un éloge du général, dont fait partie les deux extraits suivants :

« L'homme qui devait un jour porter tous ces titres et mêler son nom aux plus célèbres de l'histoire moderne, était né à Nancy, le 11 janvier 1774, d'une famille plébéienne et pauvre, qui vivait honnêtement dans cette ville du rude métier de la boulangerie. Dieu leur avait donné douze enfants ; Antoine Drouot était le troisième des douze. Issu du peuple par des parents chrétiens, il vit de bonne heure dans la maison paternelle un spectacle qui ne lui permit de connaître ni l'envie d'un autre sort, ni le regret d'une plus haute naissance ; il y vit l'ordre, la paix, le contentement, une bonté qui savait partager avec des plus pauvres, une foi qui en rapportant tout à Dieu élevait tout jusqu'à lui, la simplicité, la générosité, la noblesse de l'âme, et il apprit de la joie qu'il goûta lui-même au sein d'une position estimée si vulgaire, que tout devient bon pour l'homme quand il demande sa vie au travail et sa grandeur à la religion. Jamais le souvenir de ces premiers temps de son âge ne s'effaça de la pensée du général Drouot ; dans la glorieuse fumée des batailles, aux côtés mêmes de l'homme qui tenait toute l'Europe attentive, il revenait par une vue de cœur et un sentiment d'action de grâces à l'humble maison qui avait abrité avec les vertus de son père et de sa mère la félicité de sa propre enfance. Peu avant de mourir, comparant ensemble toutes les phases de sa carrière, il écrivait : « j'ai connu le véritable bonheur dans l'obscurité, l'innocence et la pauvreté de mes premières années » [...]. Ô mon Dieu ! Dieu de Charlemagne et de Godefroy de Bouillon, Dieu des grands capitaines qui ont fondé ou défendu l'Europe, nous vous remercions d'avoir montré à notre âge, et surtout à la France, un exemplaire incontesté de l'homme, du soldat et du

³¹ M. Simonin père, *Tables alphabétiques des matières et des noms d'auteurs contenu dans les trois premières séries des mémoires de l'Académie de Stanislas (1750-1866)*. Nancy, Académie de Stanislas, 1867, p. 44. Disponible en ligne au site <http://gallica.bnf.fr>, date d'accès 3 juillet 2008.

³² Hoefler (dir), « Drouot », op.cit., p. 803.

citoyen, tels qu'ils se forment sous l'inspiration de votre grâce et dans l'imitation de votre fils ! Nous acceptons ce gage de vos desseins sur nous ; nous y saluons moins une relique qu'un avent-coureur de vos dons, et une certitude de vous voir jusqu'aux derniers jours du monde fécond et admirable dans vos serviteurs. Et maintenant, messieurs, que nous avons achevé l'éloge du général Drouot en rendant grâce à Dieu qui nous l'avait donné, que reste-t-il, sinon de lui dire cette parole suprême, par où doivent se clore ici-bas toute vie, toute amitié, toute admiration ? Recevez-là, général ; recevez ce second adieu que nous avons voulu vous faire en présence des autels du Dieu véritable, devant les images et les réalités d'une foi qui vous fut commune avec nous [...] »³³.

Les noms et les lieux

Marc Augé considérait que les noms des stations de métro pouvaient constituer un modèle mnémotechnique, fondamentalement dans un sens biographique, de sorte que chaque passager pouvait se rappeler des expériences qu'il avait vécues dans la ville. Mais la reconstitution des histoires personnelles est aussi, d'après lui, une reconstruction historique de la ville même³⁴. C'est en ce sens que j'ai consacré du temps à identifier les deux personnages qui se sont donné rendez-vous à la station de métro Richelieu-Drouot, afin de dresser une image historique du lieu, en accentuant l'histoire des personnages qui ont donné leur nom propre au lieu. Il convient d'ajouter que ce système toponymique fonctionne aussi pour penser la disparité biographique des personnages célèbres qui sont commémorés dans les noms des rues de la ville. La rue où se situe l'hôtel de ventes aux enchères présente une polarité toponymique : au sud, on trouve la rue de Richelieu, une rue qui renvoie à l'idée d'une immortalité promise par la consolidation d'un pouvoir absolu et d'une culture de la mémoire historique (la consécration à travers le discours écrit et le collectionnisme d'art). La valeur allégorique de cette rue est empruntée à la vie du cardinal de Richelieu, représentant d'une noblesse qui travaille avec détermination pour payer les dettes et assurer la reconnaissance de ses titres, à l'opposé d'une noblesse qui dépense les héritages familiaux pour maintenir un certain style de vie. Probablement, rien n'exprime mieux la particularité des convictions du cardinal, ou encore la rationalité de son projet, que le geste de léguer son trésor personnel, non pas à sa famille, pour contribuer à la fortune familiale, mais au royaume, pour glorifier simultanément et le nom de la famille et le nom du royaume. Le cardinal

³³ R.P. Henri-Dominique Lacordaire, *Eloge funèbre du général Drouot. Prononcé dans la cathédrale de Nancy, le 25 mai 1847*. Disponible en ligne au site internet www.bnf.fr, date d'accès le 3 juillet 2008. Un an après la mort du général, Jules Nollet a préparé une biographie avec l'aide des compagnons d'armes, *Biographie du général Drouot*, Paris, Librairie Militaire/Nancy, Librairie Grimblot, 1848. Cette biographie contient une photo du général et une lettre écrite de sa main.

³⁴

Richelieu étant l'un des plus importants collectionneurs d'art de l'histoire française signale avec cette décision l'une des voies qui peuvent conduire à l'éternité, non pas au travers du jugement divin, mais à celui de la postérité : transformant les biens personnels en trésors nationaux. Il reste à savoir si cette rationalité exprime aussi l'ascétisme religieux du cardinal, la rigoureuse conduite de vie d'un religieux qui veut gagner sa place au règne de Dieu.

Par contre, la rue et l'hôtel Drouot commémorent le destin d'un homme issu des classes populaires, un guerrier qui a gagné une reconnaissance grâce à sa force de combat. Sans dettes familiales à payer ni titres de noblesse à maintenir, le général Drouot a su renoncer aux rétributions du royaume après sa traduction devant un conseil de guerre par traître et son acquittement. Il démontrait ainsi qu'il ne voulait pas avoir de dettes envers la France. S'il a formé une fortune personnelle (je n'ai pas poussé la recherche pour le confirmer), il l'a probablement utilisé pour payer ses propres soins médicaux, assurer sa propre vie terrestre, et non sa place dans le règne des fidèles chrétiens. Quand les biens personnels ne sont destinés ni à créer la fortune d'une famille, ni à chanter la gloire d'un pays, c'est probablement parce qu'ils sont destinés à garantir l'existence quotidienne. Ou encore, pour évoquer les très utiles recherches sur l'héritage d'Anne Gotman³⁵, ce ne sont pas des biens à transmettre, mais des biens à consommer.

Enfin, dans le quartier ainsi analysé, une poétique de l'espace s'exprime en secret, occulte dans le rapport entre les lieux et leurs noms. Ce rapport anticipe quelques éléments du rapport entre les objets et ses propriétaires, notamment dans l'articulation entre un nom propre et une éthique de vie. Pour continuer avec cet exercice de découverte de l'espace, je vais passer à la découverte de l'espace proprement destiné aux ventes aux enchères, l'hôtel Drouot, d'abord à travers la présentation de l'architecte et postérieurement avec les mots de ses utilisateurs.

3. Le bâtiment : symbole d'art et espace social

Une nuit de février 2007, je suis allé pour la première fois à l'hôtel Drouot. J'étais alors en train de chercher un nouveau terrain de recherche pour mon mémoire de master. Lors d'un rendez-vous avec ma tutrice d'études, j'avais découvert en moi une résistance pour mener le projet avec lequel je me suis présenté à elle initialement, une étude sur les galeries d'art en Colombie, qui était le prolongement de ma thèse (mémoire) d'anthropologie en Colombie. Cette résistance avait une explication pratique, puisque je pensais qu'à la fin de mes études en France, je pourrais relancer ce

³⁵ Anne Gotman, *L'héritage*, Paris, PUF, 2006. Consulter spécialement le chapitre IV. « Destin de l'héritage », pp. 97-121.

projet pour le réaliser avec plus de temps. Ensuite, je me disais que les étudiants étrangers travaillant sur leurs pays d'origine, sur des terrains souvent inconnus du jury académique, pouvaient piéger leurs résultats en manipulant —consciemment ou non— leurs informations. S'ils obtenaient de bonnes qualifications, c'était à l'issue d'une évaluation partielle, limitée parfois à la cohérence du texte, ou encore, à sa consistance théorique. Cette crainte s'est orientée épistémologiquement lors de la visite de Johannes Fabian à l'EHESS, de visite à Paris à l'occasion de la première traduction française de sa célèbre critique de la temporalité de la recherche ethnologique³⁶. Pour ce chercheur et théoricien, le fait que le lieu et le moment de la recherche ne correspondent pas à ceux de l'analyse des données et de la rédaction du texte ethnographique impose une limite à la valeur interprétative de l'analyse anthropologique. Il démontre que l'absence de l'autre dans le moment même de construction d'un discours scientifique à propos de ses particularités culturelles était un vide épistémologique qu'il fallait examiner avec attention. Il affirmait que ce vide, s'il était explicité dans la théorie, n'était pas résolu dans la pratique de recherche, en partie parce que les anthropologues n'avaient pas suffisamment réfléchi à ses conséquences. J'étais alors très réceptif à l'idée de trouver un nouveau terrain et d'intégrer une réflexion autour de la critique de Fabian. J'étais ainsi absolument décidé à ne pas m'éloigner du terrain pendant le travail d'analyse et d'écriture, mais par rapport à ce débat, j'estimais qu'il n'était pas seulement question d'intégrer les moments et les lieux de la recherche et de l'écriture finale, mais aussi le moment et le lieu de la formulation du projet de recherche.

Le projet d'étudier les ventes aux enchères parisiennes m'apparaissait plus intéressant que celui d'étudier les galeries d'art à Paris (une autre alternative de ma recherche), dans la mesure où il n'existe en Colombie aucune institution spécialisée en ce domaine. Parmi les trois institutions des ventes aux enchères d'art présentes à Paris, l'hôtel Drouot était la seule dont je n'avais jamais entendu parler. Des recherches préliminaires en Internet m'ont convaincu de lui donner la priorité sur les autres, principalement à cause de son enracinement local (son rapport au droit français). C'est ainsi que je me suis rendu, pour la première fois de ma vie, au coin du boulevard Montmartre et de la rue Drouot, dans le IX^{ème} arrondissement de Paris, à l'arrêt Richelieu-Drouot de la ligne 9. J'ai tenté de me repérer sur le plan du quartier situé à l'intérieur de la station, mais dès que je suis sorti du souterrain, je me suis trouvé complètement désorienté. Alors j'ai demandé au premier passant de me renseigner sur la position de l'hôtel. Sa réponse constitua ma première donnée de terrain : « ah oui, c'est le bâtiment moche qui se trouve au coin, suivez tout droit, vous le verrez, il est tout illuminé ! ».

³⁶ Johannes Fabian, *Le temps et les autres : comment l'anthropologie construit ses objets*. Toulouse, Anacharsis, 2006.

Critiques de presse et guides touristiques

L'opinion de ce passant par rapport au bâtiment comportait un défi. Les quelques opinions qui se trouvent dans la presse par rapport à l'hôtel contribuent à former une perception plus critique du lieu. En 1988, dans *La Croix*, Franck Guillemard se demandait en quoi résidait la magie de l'hôtel de ventes. Sa réponse était assez éloquente : « Ce n'est pas l'architecture extérieure tarabiscotée de l'Hôtel Drouot, dont l'édifice datant du XIX^e siècle fut rasé et reconstruit à la fin des années 70, ni la décoration intérieure de ses salles tendues de velours rouge qui incitent au rêve. Non, la véritable magie du lieu, ce sont ces milliers d'objets qui quotidiennement voyagent dans ces murs ». Il poursuit en relatant ainsi son expérience dans l'hôtel : « On entre dans cette caverne d'Ali Baba comme dans un moulin, loin de l'ambiance feutrée des musées ou élitiste des galeries. Le public qui s'y presse semble réunir tous les âges et couches sociales »³⁷. Finalement F. Guillemard voyait le charme du bâtiment, non pas au niveau esthétique, mais dans la quantité d'objets offerts et la diversité de gens qui se trouvent à l'intérieur.

En 1992, Frédéric Edelmann a écrit un article dans *le Monde* à propos d'un projet de construction quelconque rue de Rennes : « Le projet est signé par Jean-Jacques Fernier, naguère associé à André Birò, duo d'architectes cher au président de la République, qui en avait fait ses maîtres d'œuvre attirés dans sa bonne ville de Château-Chinon ». Après cette présentation, Edelmann fait une remarque par rapport à l'hôtel de ventes : « L'œuvre la plus connue de Birò et Fernier reste l'inénarrable hôtel Drouot, que seul le goût du kitsch, s'il perdure, pourra vraisemblablement sauver des ricanements de la postérité »³⁸. En 1990, l'auteur de cet article avait obtenu le Grand Prix de la Critique Architecturale.

Ces deux articles témoignent de l'ambivalence esthétique du bâtiment. Mais l'article d'Edelmann contribue à une appréciation plus générale, dans la mesure qu'il lance deux commentaires qui ne décrivent pas le bâtiment : en premier lieu, le signalement d'un appui politique, avec l'accentuation de la relation des architectes avec l'ex-président François Mitterrand, et en deuxième lieu, la vision disciplinaire d'une critique de l'architecture qui se présente comme un

³⁷ Franck Guillemard, « Art : le monopole des commissaires-priseurs tend vers sa fin », paru en *La Croix*, Culture, lundi 9 février 1998, p. 13. Disponible en ligne à <http://www.bpe.europresse.com>, accès depuis la BNF le 28 avril 2008.

³⁸ Frédéric Edelmann, « Architecture : Le supplice de Saint Germain », paru en *Le Monde*, Samedi 10 octobre 1992, p. 13. Disponible en ligne à <http://www.bpe.europresse.com>, accès depuis la BNF le 28 avril 2008.

univers de plaisanterie perverse, et d'une dynamique architecturale marquée par le signe de l'éphémère. En 1995, ce même journaliste, Frédéric Edelmann, accompagné de Emmanuel de Roux écrivent un article à propos du « président bâtisseur » dans lequel ils font de nouveau ressortir la relation entre Mitterrand et les architectes de l'hôtel Drouot : « Dans son fief de Château-Chinon, (François Mitterrand) avait déjà fait appel à deux architectes André Birò et Jean-Jacques Fernier, dont, à vrai dire, seule la jeunesse pouvait alors faire illusion ». Une nouvelle critique globale du talent architectural (« une jeunesse qui fait illusion ») est l'argument qui justifie l'appui politique que l'ex-président Mitterrand, alors à la dernière année de son mandat, avait prêté aux deux architectes. Les deux journalistes poursuivent un objectif bien spécifique dans son article, celui de déterminer l'existence d'un langage architectural attribuable à l'ex-président : « Y a-t-il un style Mitterrand ? ». Ils ne sont pas intéressés à développer une analyse spécifique de l'hôtel Drouot.

Nous réalisons qu'un débat bien plus large est évoqué ici, celui de la fonction et des rapports des artistes et créateurs envers la société, et plus précisément la question de l'autorité de l'oeuvre. Nous ne reviendrons pas sur les termes génériques de ce débat, afin de nous concentrer sur les éléments qui nous permettront de situer notre objet d'étude au sein de ce débat. En ce sens, la question posée par les journalistes est effectivement pertinente, puisqu'elle dévoile la présence d'une véritable énigme. À qui lui appartient le bâtiment, ou encore, à qui lui correspond de décider son avenir : au commandeur, à l'architecte, à ses usagers ?

Dans leur quête sur le style Mitterrand, les deux journalistes offrent une série de données concernant les tendances de quelques personnalités politiques françaises dans le domaine architectural. Ils profitent alors pour évoquer le cas particulier de Château-Chinon, où Mitterrand avait fait appel aux auteurs de l'hôtel Drouot : « Charles de Gaulle [...] avait préféré tabler sur le mouvement, c'est-à-dire le verbe et l'action. Question de tempérament. Georges Pompidou, excepté le centre qui porte son nom, avait davantage misé sur les vertus financières de la promotion immobilière. Valéry Giscard d'Estaing, nostalgique, avait joué la carte du patrimoine, mais n'aura laissé en chantier que le musée d'Orsay, inauguré du temps de son successeur, ainsi que la Cité des sciences et de l'industrie, à la Villette, dont le succès architectural aura finalement fait oublier le scandale des abattoirs, si typiques des premiers temps de la Vème République ». Venu finalement le moment de citer le cas de François Mitterrand, les auteurs voient en lui les signes d'une contradiction entre le goût pour la tradition et celui pour la modernité : « Le président a en tête les archétypes d'une modernité architecturale telle que peut se les imaginer, sur le tard, un homme qui, dans ce domaine, comme maire de Château-Chinon, a longtemps privilégié la tradition, sinon la routine. S'il découvre et apprécie sincèrement l'architecture moderne, il semble redouter sa

complexité et va préférer les formes simples, géométriques de préférence, et les matériaux transparents comme le verre [...]. Ainsi, qu'il s'agisse d'objets, d'architecture, de ville, un style Mitterrand a sans doute vu le jour, version ironique et glacée de son image de sphinx, grandiloquent et baroque à l'image d'une époque, qui ne voit pas venir la récession »³⁹.

Les remarques proposées dans ces articles de presse qui bénéficient du recul historique, sont utiles pour encadrer la discussion, mais elles ne font pas le débat spécifique de l'hôtel de ventes aux enchères. Il existe une autre piste, facile à suivre, pour comprendre cette « magie » du bâtiment Drouot. Les guides touristiques de Paris, outil indispensable pour les étrangers, aide-mémoire pour les locaux, comportent des références aux spécificités esthétiques de l'hôtel. Celui qui a soulevé en moi le plus d'interrogations est un guide préparé par Maryse Goldemberg, où elle utilise un langage technique pour décrire le bâtiment : « Voulu comme une “réinterprétation surréaliste de l'architecture haussmannienne”, l'édifice conçu par Jean-Jacques Fernier et Adam Birò, achevé en 1980, relève pour certains du “rétro-éclectique des années 1970”. Les panneaux de façade en fonte d'aluminium moulé évoquent “le macramé des rideaux de concierge, personnage central du XIX siècle” »⁴⁰.

Pour quelqu'un qui ne connaît pas suffisamment les courants architecturaux et artistiques du XXème siècle, cette description n'est pas facile à assimiler. Qu'est-ce qu'une réinterprétation surréaliste de l'architecture ? Qu'est-ce que le rétro-éclectique des années 1970 ? Comment interpréter un tel langage ?

Le surréalisme en architecture

La quête d'une réponse s'avère assez fertile. Dans un article publié en 2005, Raymond Spiteri formule quelques éléments à propos de l'influence du surréalisme dans l'architecture parisienne depuis 1933. L'auteur explique que celle-ci fait référence tant à une démarche de travail qu'à une posture critique vis-à-vis de la raison et du pouvoir dominants : « one need only recall the pivotal role played by hypnotic trances and collective automatic writing sessions [...]. The participants would first choose an object or theme, then collectively draw up a list of questions ; next, the participants would answer each question in turn, writing their response without premeditation or

³⁹ Frédéric Edelmann et Emmanuel de Roux, « Un président bâtisseur », paru en *Le Monde*, supplément « François Mitterrand, artisan de son destin », Jeudi 11 mai 1995, p. 16. Disponible en ligne à <http://bpe.europresse.com>, accès depuis la BNF le 28 avril 2008.

⁴⁰ Maryse Goldemberg, *Le guide du promeneur. Le IX arrondissement*, Paris, Parigone, 1997, page 111.

forethought. After each question the responses were read to the group, with a quick summation, before passing to the next question. The game recalled the definition of surrealism in the Manifesto or surrealism as “psychic automatism in its pure state”, and its goal was to circumvent the interference of reason in the answers, thus allowing the unconscious free play in the formulation of answers. In the inquiry on the irrational embellishment of a city each participant was asked : “Should one conserve, displace, modify, transform or suppress ?” »⁴¹. La critique précédente, lorsqu’elle parlait de surréalisme, renvoyait plus à une esthétique dérivant des productions artistiques du groupe surréaliste, une notion construite a posteriori par la critique historique, plutôt qu’au programme formulé dans les manifestes du mouvement, incitant notamment à recourir aux automatismes.

Le groupe des surréalistes s’était particulièrement intéressé aux monuments dans la ville, tantôt pour les célébrer tantôt pour les mettre en question : « On the one hand, they celebrated the imaginative possibilities certain monuments offered for the irrational embellishment of the city ; on the other hand, they were critical of the way other monuments reinforced the political hegemony of the Third Republic. Indeed, the surrealists exhibited a keen awareness of the ideological function of monuments : the relation between aesthetic experience and politics, particularly the way public monuments were used to construct a representation of French history »⁴². La réflexion architecturale au sein du groupe surréaliste était marquée par une volonté de mettre en question la charge symbolique de certains monuments. Pour cela, explique Spiteri, ils s’intéressaient à faire une interprétation historique des transformations entreprises lors du Second Empire sous la direction de Rambuteau et de Haussmann⁴³.

La formulation de Maryse Goldemberg décrivant le style de l’hôtel Drouot en tant qu’interprétation surréaliste de l’architecture haussmannienne amène des questionnements intéressants. Mais d’après les thèses de Spiteri, cette idée évoquait la mise en place d’une démarche singulière, la quête d’une certaine irrationalité de l’espace, et encore, une critique de la fonction idéologique de l’architecture du Second Empire au sein de l’espace urbain. À quoi faisait donc référence Goldemberg ? À la démarche proprement dite ou à ses développements discursifs ? En plus, les objectifs d’embellissement de la ville déclarés dans le projet surréaliste ne paraissaient pas satisfaire pleinement l’opinion des spécialistes de l’art. Au niveau des résultats matériels, la critique du surréalisme pouvait être plutôt dévalorisante. C’est un peu le cas d’Ernst Gombrich, qui n’avait

⁴¹ Raymond Spatieri, « Surrealism and the irrational embellishment of Paris », in : Mical, Thomas (Ed), *Surrealism and architecture*, New York, Routledge, 2005, p. 191-2.

⁴² Ibid, pp. 192-3.

⁴³ Ibid, p. 193.

pas réussi à considérer le surréalisme, ni en général l'art moderne, comme étant véritablement artistique :

« Certains peintres ont songé à rapprocher leur idéal de celui de l'homme moyen, à peindre des paysages où chaque détail soit lisible, à choisir des sujets que n'importe qui puisse aimer et comprendre. Pour des raisons politiques, cette attitude fut grandement encouragée dans l'Allemagne nazie et dans la Russie communiste, ce fait, d'ailleurs, n'infirment ni ne confirmant en rien la valeur propre d'une telle conception [...]. Il est permis d'apprécier le goût des artistes modernes pour tout ce qui est direct et authentique, sans pour cela perdre de vue qu'un effort concerté de se faire naïf et simple conduit fatalement à des contradictions. Le "surréalisme" illustre parfaitement cette contradiction interne. On ne peut être "primitif" à volonté. Leur volonté effrénée de devenir enfant conduisit certains artistes à des simples exercices de sottise calculée »⁴⁴.

En bref, on peut penser que les données des critiques de presse et du guide touristique signalaient l'intérêt d'explorer les liens entre architecture et politique dans la construction de l'hôtel Drouot. D'un côté, l'analyse à faire concernait la nature et les fondements de l'action de François Mitterrand dans l'espace architectural parisien. De l'autre, la mention du jeu surréaliste signalait plutôt l'importance d'un rapport critique aux fonctions idéologiques de l'architecture du Second Empire. Pourtant, d'un point de vue politique, l'hôtel Drouot, en tant qu'il est destiné aux ventes aux enchères, possède une contrainte fonctionnelle qui lui est propre, liée à l'histoire du droit civil français, et plus concrètement, l'histoire politique de l'État français, depuis l'Ancien Régime, en passant par la Révolution de 1789, et les différentes ruptures qui ont conduit à une alternance entre les différents modèles d'administration du pouvoir jusqu'au présent : consulat, empires et républiques⁴⁵.

En ce sens, on peut se demander en quelle mesure les aspects politiques qui caractérisent le système de ventes aux enchères pouvaient se matérialiser, non seulement dans les livres de théorie juridique, mais aussi dans l'espace. Pour être donc en mesure de décrire ce bâtiment, il s'avère utile de le penser comme une mise en scène de la loi dans l'espace, et encore, par rapport aux actions que les usagers réalisent à son intérieur, à savoir, les transactions spécifiques du marché de l'art. Mais cette problématique est assez complexe, et pour l'instant, on proposera quelques réponses vis-à-vis de son langage esthétique.

⁴⁴ Cf. Ernst H. Gombrich, *Histoire de l'art*. Paris, Phaidon, p. (la première moitié du XX siècle).

⁴⁵ Cf. Anne Gotman, *L'héritage*. Paris, PUF, 2006, chap. II, section 2., pp. 37-46. L'alternance des systèmes politiques en France m'a été introduite lors d'une séance de dialogues par Jacques Cuvillier.

L'influence des peintres modernes

L'analyse de la conception du capital culturel proposée par Pierre Bourdieu m'a conduit à interroger le milieu familial et la formation académique des architectes de l'hôtel Drouot. Curieusement, les deux sont des fils de peintres. Robert Fernier, connu comme le peintre de la neige, a suivi un chemin qui, en l'éloignant des influences de l'industrialisation sur la vie urbaine, est un trait commun à d'autres artistes modernes. Une blessure en combat reçue à Verdun lors de la première guerre mondiale a probablement marqué son destin⁴⁶. Son œuvre contient des évocations de paysages éloignés, depuis le pays comtois, sa terre natale, en passant par le Maroc, jusqu'à Tahiti et Madagascar. Il a gagné des prix importants : une médaille d'or à l'exposition internationale de Paris en 1937, le Grand Prix de Peinture à Madagascar en 1952. Fernier a été le fondateur du Musée Courbet à Ornans. En regardant quelques peintures, on remarque le souci de Fernier d'intégrer le bâti dans le paysage, la nature envahissant l'espace pictural et dominant sur le bâti, aussi bien dans une grande ville comme Paris que dans un petit village à Comores (voir images 6, 7 et 8, annexes, pp. 116-117)⁴⁷.

Le parcours artistique du peintre hongrois Jozsef Birò est aussi marqué par la guerre et les déplacements internationaux. Il a parcouru le chemin en sens inverse, se dirigeant plutôt vers les grands villes : Berlin, Rome, Londres, Paris. Il a réalisé ses études de peinture à Paris jusqu'à la déclaration de la première guerre mondiale, ce qui l'a obligé à rejoindre la diaspora hongroise, d'abord en direction de Zurich et après vers Genève, où il a ouvert son premier atelier. Birò a reçu diverses distinctions, à Esztergom en 1926, à l'exposition mondiale de Barcelone et de Gênes en 1929. Il a occupé la poste de directeur de l'Ecole des Beaux-Arts appliqués de Budapest dans l'entre-deux guerres, et fondé le cercle Feszek des artistes Hongrois. La deuxième guerre mondiale l'a obligé à reprendre l'exil. Dans ses œuvres, la relation entre l'espace bâti et le paysage est bien différente de celle de Fernier. Birò réalise des paysages solitaires à l'intérieur desquels émergent de grands bâtiments, évoquant une vie de luxe à la campagne (voir images 9, 10 et 11, annexes, pp.

⁴⁶ Jean Cassou évoque rapidement le rôle des artistes qui ont été engagés dans les guerres pour remarquer leur caractère non guerrier, mais créateur, en ce qu'ils étaient chargés du camouflage des troupes. Cf. J. Cassou, *Situation de l'art moderne*. Paris, Minuit, 1950, p. 14. Ce jeu du camouflage est une variable historique à considérer plus attentivement par rapport à ce refus de l'urbain des artistes modernes.

⁴⁷ Jean-Jacques Fernier, « Du Jura à Tahiti. Robert Fernier, 1895-1977 ». in : *Catalogue d'exposition, Ornans, 22 avril au 10 juin 2006*. Musée départemental Gustave Courbet, sans numéros de page.

Faute d'information, cette piste de recherche n'est pas allée plus loin. Il me semble juste remarquer que la lignée familiale de Fernier et Birò —les pères et les fils— révèle quelques aspects intéressants de la perception de l'espace dans la peinture et l'architecture. Le rapport entre les savoirs reçus par voie familiale par les architectes, les appuis politiques prêtés par l'ex-président Mitterrand, ou les charmes de jeunesse de Birò et Fernier sont des hypothèses qui ne sont pas faciles à suivre, et je doute qu'elles puissent nous aider à produire une formulation de la perception de l'espace de l'hôtel. À la limite, ces pistes pourraient servir aux analystes des trajectoires professionnelles dans le milieu architectural.

Les mots de l'architecte

Les données présentées jusqu'à présent, observations de terrain et lectures, nous amènent à étudier la façon dont l'architecte lui-même, Jean-Jacques Fernier, présente le bâtiment qu'il a conçu. Le dialogue avec Fernier s'est structuré à partir d'une série de questions qui renvoyaient aux polémiques précédentes, à propos des influences politiques et le langage esthétique du bâtiment. Néanmoins, l'objectif de ce dialogue était d'illuminer la valeur symbolique de l'espace des ventes aux enchères. Depuis le premier chapitre de cette partie, la présence d'une plaque commémorative avait fourni la preuve de l'existence d'une dimension symbolique du bâtiment, suivant la conception des « lieux de mémoire » formulée par Pierre Nora. Pour celui-ci, ces lieux étaient défini comme un terrain de recherche, au sens physique, mais ils étaient aussi plus que ça, « il fallait les entendre à tous les sens du mot, du plus matériel et concret, comme les monuments aux morts et les Archives nationales, au plus abstrait et intellectuellement construit, comme la notion de lignage, de génération, ou même de région et d'« homme mémoire » »⁴⁹. L'histoire du quartier Drouot et des noms historiques liés au bâtiment, Richelieu et Drouot, enrichit les valeurs symboliques de ce lieu du marché de l'art, toujours dans la direction ouverte par le travail de Nora, et c'était surtout un moyen de franchir la caractérisation formelle de l'hôtel en tant qu'espace du marché de l'art, qui est certainement juste et à la fois anthropologiquement insuffisante. Dans ce mouvement de recherche, l'accès aux paroles de l'architecte du bâtiment fournissait une occasion idéale pour comprendre les éléments conceptuels qui ont fait l'hôtel. Mon pari personnel était de connaître, à travers lui, des détails à propos du marbre commémoratif où je voyais le reflet de la notion des « lieux de mémoire

⁴⁸ Jean-Jacques Fernier, « De l'empire imaginaire de Dracula à l'empire spirituel du mana. Des Karpates au Jura suisse. Jozsef Birò, 1887-1975 », in : *Catalogue d'exposition, Ornans, 22 avril au 10 juin 2006*. Musée départemental Gustave Courbet, sans numéros de page.

⁴⁹ Pierre Nora (dir). *Lieux de mémoire. I. La République*. Paris, Gallimard, 1984, p. VII.

» de Nora. Pourtant, l'énigme du marbre n'a pas trouvé de réponses au cours de ce dialogue, ce à quoi je vais essayer de remédier par mon analyse. Les mots de l'architecte ont plutôt fourni une nouvelle question d'analyse et amorcé sa réponse. Jean-Jacques Fernier pensait à l'hôtel comme un « lieu artistique ». À la base, cette caractérisation s'est appuyée de l'idée, exposée par Maryse Goldemberg, d'une réinterprétation surréaliste de l'architecture haussmannienne :

JJF. Moi je crois, j'aime bien, mais, réinterprétation surréaliste de l'architecture haussmannienne ? C'est bien parce qu'elle a compris que ce que je voulais était de m'insérer dans ce quartier haussmannien, ne pas dépasser (les hauteurs des autres bâtiments), et de donner (ainsi) l'image d'une continuité. En fait, c'est un hommage à ce Paris du Second Empire, qui n'est quand même pas mal. On voyait tout ce qui était là, pendant la conception de l'hôtel, et on voulait garder (son) âme. Et si c'est surréaliste, la raison est que je réinterprétais à ma façon, avec des moyens d'aujourd'hui. Ce n'était pas juste l'hommage, c'est-à-dire, reprendre les machins de l'époque, et puis remettre tout dans une façade, je n'ai pas fait la façade ainsi [...]. C'est pour ça qu'elle dit surréalisme, car il y a une image du réalisme, et tout ça est réinventé en respect des loges de l'architecture classique, mais revu à notre époque. C'est toujours géométrique, tout est composé. À son époque, Haussmann avait fait quelque chose qui correspondait à sa modernité. J'ai voulu donner l'image d'une certaine modernité de notre époque, par rapport à celle-là, mais en vouant dire que ça continue, ne s'oppose pas. Le motif intellectuel est créatif, mais ça va s'insérer dans le système précédent.

Ni la réaction critique contre les valeurs symboliques du Second Empire, ni la mise en place d'une démarche particulière pour anéantir la rationalité de l'espace, qui incarnaient l'expression du surréalisme sur l'architecture parisienne d'après Spiteri, ne se trouvent dans la réflexion de l'architecte. Au contraire, Fernier revendiquait l'influence positive qu'avait joué l'architecture haussmannienne dans la conception du bâtiment, et encore plus, sa volonté de lui rendre hommage. Pourtant, dans la description qu'il faisait de l'hôtel, où il en profitait pour décrire sa propre démarche, il faisait constamment des allusions à l'histoire française ainsi qu'à l'office des commissaires-priseurs :

JJF : Vous compreniez que l'hôtel Drouot ça existe depuis 1851⁵⁰. Il y a eu un vieil hôtel, qui était l'hôtel de ventes, qui a très bien fonctionné à la fin du Seconde Empire, quand la France était

⁵⁰ La date citée par l'architecte ne correspond pas à celle qui est mentionnée dans les documents écrits consultés. J'ai retenu ici, exceptionnellement, la date de 1851, mais dans le reste du texte je fais toujours référence à celle de 1852.

devenu très riche et qu'elle était la capitale de l'occident, des arts en occident. Donc tout passait par l'hôtel Drouot qui appartenait à la Compagnie des Commissaires-Priseurs, c'est-à-dire, comme des notaires ou des avocats. Ce bâtiment était sympathique d'ailleurs, et il était voué à un agrandissement, car il était entre deux rues. L'une des deux rues a été supprimée dans le projet que j'ai présenté à la Mairie. Il y avait des besoins d'agrandir le bâtiment pour faire d'autres activités pour la ville de Paris. Avant c'était un rectangle coupé entre quatre rues, et maintenant c'est un rectangle entre trois rues. Le bâtiment comprend un foyer des personnes âgées, le tribunal du IXème arrondissement, et encore un truc scolaire pour les enfants, le commissariat central de police, et puis ça va jusqu'à l'église. Il y avait donc une rue à supprimer, et d'autres bâtiments à démolir. Nous avons été chargés de faire l'ensemble urbanistique. L'hôtel Drouot n'a repris qu'une partie. L'hôtel n'avait que deux niveaux, le rez-de-chaussée était surtout destiné aux voitures à cheval de l'époque, mais c'était plutôt le dépotoir où l'on emmenait les objets, et après on les montait au premier étage, où ils étaient vendus. Puis, ils redescendaient au rez-de-chaussée, et alors les voitures, les carrosses, les voitures récupéraient tout. Nous, on a réorganisé la chose, l'actualisation de la chose, depuis 1970. Il y a quarante ans déjà de ça. On a travaillé pour une compagnie qui était toujours une compagnie vieille. À l'époque les commissaires-priseurs étaient différents, rachetaient les charges les uns aux autres, étaient toujours les mêmes, et à partir d'une certaine libération des choses, il y en a certains qui ont commencé à quitter l'hôtel Drouot, puisque la règle ou la loi qui gérait ce genre d'établissement a été bouleversée. Autrement dit, avant il fallait, pour être dans l'hôtel de ventes, être agréé par l'hôtel de ventes, être commissaire-priseur habilité, il fallait prêter serments, etcetera. Et à partir d'une modification de la loi, qui a dit, bon maintenant n'importe qui peut exercer s'il a les moyens, un certain nombre de commissaires-priseurs sont partis [...]. Au fond, ils ont perdu à partir du moment où la Loi a entraîné la libération économique. Ceux qui sont restés là, ils sont de plus en plus enfermés dans leur petite maison.

Ces propos, prononcés par Fernier au tout début de l'entretien, contient une présentation de l'évolution du bâtiment, depuis son état antérieur de simple édifice jusqu'à l'ensemble urbanistique qu'il est devenu ensuite, ainsi que l'évolution de la compagnie jusqu'à la transformation du régime juridique des ventes aux enchères. Comme on le verra plus tard (cf. infra, partie II, chapitre 1), l'architecte était en train de parler d'une réforme juridique qui est survenue aujourd'hui il y a déjà six ans, et d'une réforme architecturale qui a eu lieu dans les années 70. Ce parallèle présentait une incohérence chronologique, mais sous-entendait aussi une notion bien consistante : le nouveau Drouot, conçu pour une compagnie qui n'est plus la même en 2008 qu'en 1980, est un bâtiment qui ne répond plus dans l'actualité aux besoins de ses propriétaires. L'installation à Paris des deux maisons de vente aux enchères qui représentent la plus forte concurrence de l'hôtel Drouot à niveau

local et international oblige à repenser, non seulement le système français des ventes aux enchères, mais le bâtiment lui-même, car, au moment de sa conception, disait-il, « c'était pour que ce soit le seul établissement. C'est pour ça qu'il y a la sculpture d'Etienne Babinet à l'angle [...]. Je voulais que ce bâtiment soit un symbole d'art ».

Les symboles masqués

Lorsque l'on entre dans le cabinet de Fernier et associés, situé à Trocadéro, on peut voir affichée une grande photographie de l'hôtel (voir images 12 et 13, annexes, p. 119), qui a inspiré l'architecte à exprimer vigoureusement : « vous n'avez jamais vu l'hôtel Drouot comme ça! ». Cette image (dont une reproduction était incluse dans le guide de Maryse Goldemberg) montrait la vue de l'hôtel après son achèvement, aux alentours de 1980 : à l'angle, une fontaine et la sculpture de Dominique Babinet. Aujourd'hui, le bâtiment n'est effectivement plus le même. La sculpture, qui était le symbole artistique du bâtiment d'après son concepteur, tout aussi que la fontaine, ont presque disparues (voir image 14, annexes, p. 120).

JJF. La fontaine, on ne la voit pas, ils ont mis la terre dedans. Ils sont en train de planter des plantes, et tout ça, parce qu'ils ne veulent pas payer l'entretien, les machines pour l'entretien. La moitié de cette œuvre a été payée par la ville de Paris. C'est la ville de Paris qui a payé le dessin et c'est eux qui ont payé le sculpteur et les matériaux.

L'architecte se montre visiblement déçu de cette transformation, qui a été entreprise malgré son désaccord, et sans prévenir le sculpteur. L'occultement de la sculpture et de la fontaine exprime la méconnaissance d'une œuvre d'art et un dénigrement du travail de l'artiste. Pourtant, cette méconnaissance ne serait pas inhérente au marché de l'art, car pour lui c'est une décision étonnante. Le sentiment de surprise prouve que Fernier conserve une perception positive du marchand d'art, quelqu'un capable de reconnaître et de valoriser l'œuvre et l'artiste. Si la sculpture n'a pas été retirée, mais occultée, sa réapparition reste possible :

JJF : Je suis sidéré, car c'est étonnant que des gens qui sont chargés de vendre des œuvres d'art masquent l'œuvre d'un artiste. Le droit de l'artiste est sacrifié. Ils ne lui ont même pas demandé, ils ne lui ont même pas dit un mot. Moi, j'ai fait des observations, mais ils s'en foutent. Ils ont cachée la sculpture, alors qu'ils ont tort de la cacher, parce qu'on ne voit plus la façade. Vous voyez, quand on voit ça (montrant la photo), on a le sentiment que c'est un lieu d'art, et maintenant ce n'est plus un lieu d'art. On croirait que c'est un garage Peugeot ! Ils ont perdu la symbolique !

Mais elle est derrière, rien n'a été enlevé.

Altéré par la façon dont les choses ont changé, l'architecte pense aux tensions liées à l'internationalisation du marché de l'art comme étant à l'origine d'une caducité de l'architecture de l'hôtel. Si, à un moment donné, la présence d'argent dans le marché était respectueuse de l'art, avec le temps, celui-ci a commencé à contrarier le concept artistique, les métiers artistiques, et finalement, c'est le bâtiment lui-même et sa contemporanéité qui sont en doute :

JJF : Voilà donc comment le système économique et comment l'évolution des époques créent des contraintes qui pèsent sur l'art, qui pèsent sur le concept, et qui font que, de plus en plus, l'architecture, comme tous les arts, l'urbanisme, le paysagisme, est sous la coupe de l'argent. Alors qu'avant, il y avait un respect, l'argent respectait. Mais le système américain d'économie libre et de marché, qui a des qualités et des défauts, permet au capital et à l'argent de triompher de tout, et de décider ce qu'ils veulent. Voilà pourquoi l'hôtel Drouot a changé complètement de forme.

Finalement, ce bâtiment qui est présenté comme étant un lieu d'art et un hommage à l'architecture haussmannienne a été occulté sous une bâche pour annoncer une rénovation qui n'a jamais été faite, dont les auteurs auraient été Jean-Michel Wilmotte et Jean-Jacques Fernier. Cette rénovation voulue par les commissaires priseurs, était comme on le verra plus tard (cf. infra, partie II, chap. 1), pensée comme un nouveau moyen de réagir à l'arrivée des concurrences étrangères, ceux-ci n'ayant pas obtenu tout ce qu'ils voulaient de la réforme juridique des ventes publiques, depuis l'an 2000. L'image actuelle de l'angle du bâtiment, le cœur de la discorde, ce jardin qui pousse par-dessus la fontaine et la sculpture est devenu la nouvelle image de la compagnie (voir image 15, annexes, p. 120). Derrière elle se trouvent occultes une conception artistique méprisée et un temple profané. Enfin, les registres d'interprétation qui sont à la base de la conception architecturale se situent au niveau du religieux, de la composition géométrique, de l'incorporation d'une présence naturelle, d'une évocation picturale et d'un hommage historique :

JJF : (Le bâtiment est) une chapelle, une religion, (car la façade de l'hôtel) était une entrée dans la religion, à travers la nature. La structure, les volumes, qui correspondaient à ce que j'avais fait comme architecte, ces espèces de compositions d'éléments, elles sont la prolongation du toit, et l'eau, un élément de la nature. C'est important, puisque l'eau est aussi une forme d'art. Les cascades et les choses comme ça, ont été importants dans la peinture. C'était tout ce mouvement qu'on voulait faire, et puis, au même temps, un hommage à Haussmann.

L'idée d'une religiosité contemporaine et celle d'un retour à la nature étaient des sujets de réflexion fréquents dans l'art moderne. On peut citer notamment l'exemple de l'œuvre de Robert Fernier, père de l'architecte, qui a emprunté lui-même le chemin de pays lointains, en refusant le mode de vie urbain. Un architecte partage difficilement cet idéal, car il reste essentiellement un acteur du développement urbain. Mais Jean-Jacques Fernier partage cette préoccupation spirituelle pour la nature dans sa conception de l'espace urbain, et cela ajoute un nouveau niveau symbolique à son idéalisation de l'espace et du marché de l'art. Il poursuit une fusion de l'histoire et de la modernité, de la nature et de la ville, de la religion et du marché. Mais il veut aussi rejoindre les enseignements paternels, exprimer son héritage familial à sa façon, fusion donc d'un héritage social et individuel. La bâche qui masque la façade de l'hôtel Drouot devient finalement l'expression d'une dénégalation symbolique intégrale d'un lieu qui se pensait à la fois comme l'aboutissement d'une histoire collective et l'illusion de sa prolongation. Et tous ces changements dans l'espace sont le témoin qu'un changement vraiment transcendant est finalement survenu.

La complexité du projet

Le discours de l'architecte révélait des détails à propos de la démarche conduisant à la réalisation de l'hôtel Drouot. Il énonçait le défi de trouver un équilibre entre la modernisation, symbolisée par l'utilisation de matériaux neufs, et le principe de respect de l'architecture haussmannienne. Il montrait que le souci de moderniser sans rompre la ligne de continuité avec le passé était la notion qui risquait concrètement de disparaître. Les déclarations de Jean-Jacques Fernier contiennent une expression nostalgique sur le passage du temps, une plainte contre la puissance destructrice de la recherche de nouveauté:

JJF : Il y a un sculpteur qui a travaillé sur chacun des poteaux, ils ont tous un sens, et ils ont tous une identité. Alors au départ, il doit y avoir une espèce de galeries d'artisans, sur la butte latérale. Le jeu des fontes d'aluminium, c'est des premières pièces de mon époque. Haussmann il était de la sienne, moi je suis de la mienne. Ces éléments en fonte d'aluminium moulé, ils n'ont jamais été refaits, ce sont les plus grands qui ont été réalisés, et ça n'existera plus. Le jour où on les enlèvera, ça ira à la décharge, personne ne s'en occupera.

Conservant toujours une même vision, à la fois critique et nostalgique, la description du projet va montrer, d'une part, les éléments objectifs qui assuraient la continuité entre l'ancien et le nouveau, comme la reprise d'un rideau qui appartenait à l'ancien bâtiment, actuellement visible sur la façade de la rue Rossini, et d'autre part, les éléments qui montreront la rupture de cette

continuité. La définition de cette continuité par rapport à la sculpture de Babinet avait aussi une acception spatiale, la continuité entre l'extérieur et l'intérieur du bâtiment. En franchissant la dimension purement spatiale de cette discussion, Fernier amorçait simultanément une réflexion par rapport à l'évolution des valeurs dans le marché de l'art, c'est-à-dire, les transformations des actions qui ont lieu à l'intérieur du bâtiment. La mise en vente publique de l'art, ainsi que la mise en doute du bâtiment, témoigneraient qu'un objet destiné à une conservation soignée, peut devenir à tout moment un objet de « passage », voué à circuler plus rapidement entre les mains des consommateurs. Et il conclut en signalant que la circulation des œuvres d'art pourrait aussi entraîner une lecture positive, la massification de l'art étant aussi, en quelque sorte, un processus de démocratisation :

JJF : Il y a quelque chose que j'ai repris, c'est dans la façade, tout le mur rideau en acier (voir image 16, annexes, p. 121). J'ai voulu garder le témoignage de Drouot. Quand on l'a démolie, j'ai dit, ça on le garde et on va le remettre où il était, pour que ça évoque (l'ancien bâtiment). Il y avait des choses comme celle-là qui montrait l'art de son époque. Nous on l'a fait (aussi). La sculpture de Babinet et les jets d'eau étaient formidables, pendant quelques années, quand il y avait l'eau qui coulait, les gens qui étaient au bord du truc, ils étaient à côté d'une œuvre (d'art) qui vous entraîne à aller voir à l'intérieur ce qui se passait. Aujourd'hui, ce n'est qu'un truc de commerce. Vous rentrez pour une vente, pour acheter quelque chose. Donc, il y a cette perte de l'art que lui-même est devenu un produit de consommation. Maintenant, on prend de l'argent pour acheter les œuvres contemporaines, sans payer des droits. Sans payer, comment ça s'appelle ? Des charges. C'est-à-dire, maintenant on vous prête dix mil euros si vous voulez acheter des œuvres d'art et vous ne devez pas payer des intérêts. C'est hallucinant, ça veut dire que l'art devient presque un supermarché. C'est ça la destruction d'une certaine idée. Il y avait un amour, et puis un effort, et maintenant il y a un intérêt, et un passage. Cela possède un côté bien, car ça met sans doute l'art à portée de tout le monde.

Les propos de Jean-Jacques Fernier éclairent deux aspects particulièrement pertinents pour notre recherche. En premier lieu, le fait que le bâtiment de l'hôtel de ventes est le résultat d'une élaboration complexe, qui dépasse les enjeux esthétiques qui ont capté l'attention de la presse spécialisée. En effet, l'architecte témoigne d'une vision intégrale de l'espace, à la fois d'une dimension historique, esthétique et l'idée d'une adéquation aux valeurs du marché de l'art, qui étaient incarnés tant par le bâtiment lui-même que par ce qui s'y passait. Cette interprétation révèle l'influence de l'urbanisme sur la théorie et la pratique architecturale. En ce sens, il devient pertinent d'évoquer l'analyse de Françoise Choay concernant la révolution urbaine des années 50, pendant

laquelle l'espace public devient un espace d'interconnexion⁵¹. L'ensemble urbanistique du nouveau Drouot coïncide avec la quête d'une multifonctionnalité, caractéristique de cette troisième révolution urbaine, aussi visible dans d'autres bâtiments publics de la ville qui ont mérité davantage le respect des spécialistes, comme le centre Pompidou (musée, bibliothèque, cinéma, espace public, centre de recherche) et la bibliothèque François Mitterrand (bibliothèque, espace public). Dans le cas de Drouot, le bâtiment, plus petit, est destiné à des usages encore plus variés, l'hôtel de ventes, le commissariat de police, la bibliothèque de la ville, une maison de retraite, un jardin pour les enfants, et un parking privé, chacun séparé physiquement des autres. Et encore, dans la section exclusive de l'hôtel de ventes, une sous-section est exclusivement consacrée au siège de la compagnie (donc inaccessible au public) et une autre destinée aux salles de cours de Drouot formation⁵².

Dans le projet architectural de l'hôtel Drouot, on trouve à mon avis quelques éléments du projet urbanistique proposée par le duo d'architectes Fernier et Birò, les « villes en x », projet qui a obtenu le « grand prix d'urbanisme et d'architecture »⁵³ et qui a suscité quelques commentaires de presse⁵⁴. L'architecte Jean-Jacques Fernier articule ce travail avec le programme général de l'architecture prospective. Voilà une définition de la ville en X d'après l'architecte :

JJF : La ville en X c'est une évolution baroque qui consiste à dire que le monde aura un besoin écologique de récupérer des terres. Il y aura une ville spatiale qui se baladera de Paris à Leningrad. [...] Donc [...] au milieu il y a tous les échanges, les voitures, les trains, en bas, les bureaux et les usines, et dans le haut, les jardins, l'espace vert, la promenade et les maisons. C'est-

⁵¹ La première révolution urbaine aurait eu lieu à la Renaissance Italienne, où l'espace public était conçu comme un espace de contact. Postérieurement, lors de la révolution industrielle, l'espace de contact se transforme en espace de circulation. Déclarations de Françoise Choay, dans l'entretien réalisé par Roger Ratmann, Forum de société du 24 mai 2007, Centre Georges Pompidou, Paris. Disponible en ligne au site <http://www.centrepompidou.fr>. Dernière date d'accès : 2 juin de 2008.

⁵² À ce propos, je m'en tiendrais à une considération rapide : le programme d'enseignement de Drouot formation est l'expression d'une sorte de scepticisme institutionnel. Les commissaires-priseurs ont du mal à identifier la valeur culturelle de leur tâche (qu'ils évoquent constamment), en voulant produire un espace de formation pour renforcer l'idée qu'ils occupent une place désintéressée dans le milieu artistique. Bien sûr, ils n'ont pas tort de vouloir défendre la vocation culturelle des enchères d'art, puisque les jugements négatifs abondent autour d'un marché de l'art qui est vu comme l'incarnation du calcul économique. Pourtant, je crois qu'ils sous-estiment la valeur culturelle de son attachement traditionnel au droit civil (cf. infra, II partie, chap. 1).

⁵³ Malheureusement je n'ai pas trouvé des informations concernant ce prix.

⁵⁴ Phillipe Fayeton, « Kitsch, langue de bois et architecture urbaine », in *Le Monde*, samedi 6 décembre 1997, p. 17. ; Frédéric Edelmann et Emmanuel de Roux, « La cité échappe de plus en plus aux architectes », in *Le monde*, jeudi 6 juin 1996, p. 8. Les deux documents ont été consultés en ligne sur <http://www.bpe.europresse.com>, accès depuis la BNF, Paris, le 28 avril 2008.

à-dire les planchers, et chacun hérite un morceau et l'aménage comme il veut, et ça se ballade.

En ce qui concerne l'architecture prospective, Clément-André Découflé écrivait : « appliquée aux problèmes d'aménagement de l'espace, la prospective a connu ses moments de gloire, en France à la fin des années 1960 et au cours des années 1970 [...]. Le pari des promoteurs de cet effort, sans précédent dans ses dimensions et dans sa durée, était d'accoutumer les acteurs du développement local et régional à prendre eux-mêmes et progressivement en main la maîtrise intellectuelle et opérationnelle de leurs propres problèmes d'aménagement ; un avenir proche devrait permettre de mesurer si les lois portant sur la décentralisation d'un certain nombre de compétences et de procédures de décision ont donné à cet effort une signification effective à longue portée »⁵⁵.

L'association de Jean-Jacques Fernier et André Birò est née à l'École de Beaux-Arts où ils ont fait leurs études. Ayant reçu tous les deux une formation architecturale dans un cadre artistique plus que spécifiquement technique et gagné un prix international d'urbanisme, il est surprenant que, ni les critiques de la presse ni les spécialistes de l'architecture n'aient entrepris des explorations plus profondes sur leur œuvre. À partir d'une remarque de Françoise Choay, cette manque de reconnaissance du travail de Fernier et Birò peut être rapportée à une situation plus générale de l'architecture française de l'époque, qui n'a pas réussi, d'après elle, à créer des bâtiments exceptionnels depuis les années 1950. Elle soulignait essentiellement deux facteurs : le recrutement et la formation. Alors, d'une part, un « recrutement médiocre d'une profession sans aura et sans travail durant l'entre-deux-guerres, où se forma la génération appelée à construire au cours de notre période ». Et d'autre part, une « formation anachronique dans les ateliers de l'École des Beaux-Arts dont les concours proposeront encore la composition d'une Acropole dans les années 1960. Tandis que, dans la plupart des autres pays, les étudiants en architecture reçoivent un enseignement scientifique, artistique et historique dans le cadre d'une pédagogie dispensée par des écoles comparables aux écoles d'ingénieurs ou bien intégrées dans des universités. C'est au sein d'un système corporatiste quasi médiéval que les « patrons » des Beaux-Arts exploitent leurs élèves, entretenant avec eux une relation de domination professionnelle qui produit des dessinateurs dépourvus de culture générale et inadaptés à la réalité présente »⁵⁶.

La formation de type artistique apparaît ainsi inadaptée au présent de l'architecture (c'est-à-

⁵⁵ Pierre Merlin et Françoise Choay (dir), Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement. Paris, PUF, 1988, p. 552-552.

⁵⁶ Françoise Choay, « Production de la ville, esthétique urbaine et architecture », in : Georges Duby, Histoire de la France urbaine. 5. La ville aujourd'hui. Paris, Seuil, 1985, pp. 237-238

dire, au présent des années 70-80, qui est aussi le moment où se sont initiés les travaux conduisant à l'émergence du nouvel hôtel de ventes). Mais que signifie l'expression « inadaptée au présent » ? Cette expression d'une temporalité plurielle a des fortes connotations évolutionnistes : conception d'un choix esthétique qui serait réductible à un choix de type historique, c'est-à-dire, à vivre dans le passé, le présent ou le futur. Cette idée est aussi reprise dans les propos de l'architecte Fernier, et même dans l'expérience de celui qui visite l'espace des ventes et qui se promène à l'intérieur de ses salles.

Voilà donc le deuxième aspect qui se dégage des propos de l'auteur de l'hôtel de ventes. Un espace bâti peut servir à étudier les changements subis à une échelle plus grande. Dans le cas qui nous intéresse, l'hôtel Drouot, il y aurait plusieurs « sociétés » directement affectées. D'abord, les sociétés de ventes volontaires, qui ont changé pour faire la concurrence au modèle anglo-saxon du marché de l'art. Ensuite, les collectionneurs et amateurs d'art, qui vivent une requalification professionnelle. Et encore, on pourrait penser aux changements touchant les sociétés dont proviennent les objets en vente, tant les familles dépositaires d'une collection, à l'occasion d'un passage générationnel ou même d'une « deconversion »⁵⁷, mais aussi les groupes ethniques, lorsqu'il y a des objets en circulation en dehors des circuits traditionnels (cf. partie II de l'analyse).

Enfin, les questions à propos de la continuité conduisent à une analyse philosophique du système de ventes aux enchères. Dans les réflexions de l'architecte à propos de son bâtiment, comme celles des théoriciens de l'architecture par rapport aux agitations de l'urbanisme contemporain, il y a une constatation à retenir : la vie d'un bâtiment tend à être plus courte que la vie d'un architecte, mais l'un des objectifs de tout architecte est d'élever des immeubles solides, capables de supporter les inclemences du temps et de modeler le destin de la société.

JJF : Donc tout est restreint, et au fond tout échappe. Alors, la liberté, ce qui a de bien, c'est qu'au fond ça va libérer le commerce d'art. Mais est-ce que ça c'est mieux ? Ce ne pas moi qui va juger. On verra en soixant-dix ans, mais on sent que ça découle de ce que c'est la philosophie du commerce, la philosophie de l'art, la philosophie des relations sociales.

4. Les salles des ventes et ses visiteurs

⁵⁷ J'emploie la notion de déconversion qui fait l'objet du séminaire « Conversions et deconversions », présenté par Monique de Saint-Martin à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Elle décrit une stratégie socio-économique qui mène vers un statut inférieur à l'original.

Assister à une vente aux enchères peut être une expérience inconfortable. D'abord, les salles de ventes sont très souvent encombrées : l'espace est réduit, le public nombreux, la circulation constante et la porte d'accès petite. On peut prendre une chaise depuis le début de la vente et rester assis le temps nécessaire pour obtenir ce que l'on cherche. Si on veut aller aux toilettes, situées au premier sous-sol, ou répondre au téléphone portable, pour sortir sans perdre la place, il faut trouver quelqu'un acceptant de garder la chaise, et puis traverser la foule inquiète qui se concentre à l'arrière de la salle, toujours à côté de la porte. Une vente peut durer jusqu'à quatre heures. Alors que les objets défilent à une vitesse prodigieuse, parfois il est préférable de limiter le temps de séjour en salle, synchroniser le moment d'entrer avec la mise en vente de l'objet souhaité.

Critères de distinction

Il existe deux manières d'occuper l'espace dans une salle de vente aux enchères, prendre une chaise ou rester debout, qui correspondent grosso modo à la présence dans la salle de deux types de visiteurs : les amateurs et les professionnels du marché de l'art⁵⁸. Les amateurs viennent accompagnés, ils s'assoient et restent longtemps dans les salles de l'hôtel, et entretiennent des dialogues entre eux à propos des objets en vente. Les professionnels viennent plutôt seuls, mais ils se connaissent entre eux. En salle, ils restent debout et juste le temps nécessaire pour faire l'acquisition d'un objet préalablement choisi. D'après un jeune marchand d'art, Steven Riff, souvent leurs échanges ont lieu à l'extérieur des salles ou de l'hôtel, mais ils ont aussi l'habitude de parler par téléphone pendant qu'ils achètent des objets (impossible de savoir précisément avec qui et sur quoi). Les professionnels du marché préfèrent calculer l'heure pour accéder à la salle et faire ainsi des enchères ponctuelles. Ce calcul du temps est possible grâce à un rythme de vente plus ou moins constant pour chaque objet objet. Personnellement j'ai employé en moyenne une minute par lot, ce qui me permettait d'arriver avant la mise en vente de l'objet choisi et de prendre le temps de me promener un peu dans les salles contiguës.

Mais l'adjudication des lots n'est pas aussi régulière, et en plus les commissaires-priseurs ne consultent pas leurs montres pour respecter le temps. La technique de calculer le temps d'une vente en fonction du numéro de lot s'apparente un peu à celle de calculer le temps en fonction des stations du métro qui séparent l'origine et le destin d'un passager. D'ailleurs, c'est assez étonnant que le temps entre deux stations et deux lots soit tellement proche. Pourtant, dans le métro, il vaut

⁵⁸ Je veux dire, d'un côté, les professionnels ou marchands d'art, et de l'autre, les curieux, les amateurs et les collectionneurs. Pourtant, l'usage de ces mots a une genèse historique et sémantique. Cf. Charles Blanc, *Le trésor de la curiosité*. Paris, Phénix, 1999 (1857), voir la préface « Lettre à l'auteur sur la curiosité », pp. I-CXXXIII.

mieux calculer la vitesse par station en augmentant la moyenne de trente secondes ou une minute et dans les enchères, il vaut mieux la réduire. Si les professionnels du marché déambulent toujours un peu dans les salles de l'hôtel, c'est à cause de cette prévision de temps qui augmente leurs chances d'acquérir les lots de leur intérêt.

Un professionnel du marché de l'art se fait remarquer facilement, parce qu'il a une attitude désintéressée mais à la fois souveraine. Il entre dans la salle, téléphone portable en main, reste au fond de la salle, fait des gestes minuscules presque invisibles pour enchérir, se fait adjuger le lot, reprends la discussion téléphonique qui était en pause, signe un chèque en blanc, prends la facture d'achat, sort de la salle et disparaît comme il est venu, en parlant par téléphone. Un jour, j'ai essayé de suivre un professionnel, mais je n'ai pas réussi à le retrouver (il marchait aussi vite qu'il faisait des enchères). Quelques heures plus tard, je me suis aperçu qu'il était de nouveau dans la salle, téléphone portable en main, répétant les mêmes gestes, toujours avec la même indifférence vers ce qui se passait dans la salle et pourtant tellement efficace au moment d'acheter un lot.

Représentations sociales de la temporalité

La chronologie, la mesure du temps dans une salle de ventes aux enchères ne saurait jamais être unilinéaire. Les marchands peuvent avoir le but de rester le moins de temps possible, pour ainsi appliquer l'une des lois sacrées des affaires : la productivité. Mais pour les amateurs, qui sont surtout des couples d'hommes et de femmes qui profitent de leur temps libre, l'idée est surtout d'assister à un bon spectacle. Alors, quand ils viennent, ils sont prêts à voir le spectacle du début jusqu'à la fin.

Le rythme du spectacle est signalé par le son du marteau tapant sur la tribune. Chaque objet est comme un musicien qui fait un solo, mais silencieux et statique. C'est toujours le commissaire-priseur, un véritable chef d'orchestre avec sa baguette et ses gestes circulaires, celui qui marque le tempo, celui qui, en chantant, signale le moment de sortir ou de rentrer sur scène : « Adjugé ! », chante-t-il. Il y a aussi des danseurs qui portent un uniforme, et qui dansent avec les sons de cette musique minimaliste, percussive et chorale. Les danseurs sont responsables d'accompagner les musiciens dans leurs solos silencieux. La scène est assez bien illuminée, ce qui permet au public d'apprécier en détail les qualités des artistes : « adjudé ! », chante le chef d'orchestre en faisant des cercles magiques avec son bâton de pouvoir. Le public est discret au début du spectacle, ils échangent des paroles d'émerveillement, parfois en levant la main pour enchérir. Mais le chef d'orchestre crée une euphorie collective avec l'un de ses assistants qui traîne entre les gens du

public, en répétant les mots de la chanson, mil, mil cent à gauche, deux milles, deux milles cent, deux milles deux cents au fond, deux milles deux cents à la une, deux milles deux cents, adjudé ! Le public s'exprime de plus en plus, ils font des duos avec l'assistant du chef d'orchestre, et ils échangent avec lui leurs papiers respectifs. Le spectacle est très complet : musique, danse, performance et théâtre. À 17h00, le spectacle va bientôt finir, il y aura peut-être pour une demi-heure de plus. Et avec la fin du spectacle, les illusions d'acquérir aussi finissent.

Au moment de sortir de la salle, on découvre une petite montre digitale avec chiffres rouges installée subtilement au-dessus de la porte. C'est en quittant la salle qu'il se présente l'occasion de l'apercevoir. Cette montre est donc en marge du spectacle, car elle est située très loin du regard du commissaire-priseur et dans le dos du public. Elle pourrait fournir une mesure précise du temps, mais ce n'est pas son rôle. L'effet qu'elle produit est comparable à celui de la fin d'un film, ce moment d'étrangeté où celui qui sort d'une salle de cinéma retrouve le monde réel avec ses couleurs (plus grises), ses personnages (plus monotones), ses sons (moins harmonieux) et ses durées (plus lentes). Cette montre est comme la porte de sortie du cinéma, qui sert à découvrir que dans le monde non cinématographique rien ne se passe aussi intensément, que la vie quotidienne n'est pas une vie cinématographique (mais le documentaire et le cinéma du réel arrivent parfois à produire cette illusion). Alors que dans une salle de ventes aux enchères, beaucoup de choses se passent à une vitesse impressionnante, rendant passive et lente la vie quotidienne. Il serait donc très facile à penser que l'expérience vécue dans une salle de ventes aux enchères est de l'ordre de l'extraordinaire, ou encore, de la fiction. En tout cas, je prétends minimiser ici cette impression.

Le temps dans une salle de ventes aux enchères est organisé par chaque coup de marteau du commissaire-priseur (ci-dessus le chef d'orchestre) sur la tribune. Ce geste marque légalement la fin d'une enchère et le début d'une autre. Chaque coup de marteau déclenche les mouvements des commissionnaires (ci-dessus les danseurs), qui ont la charge d'apporter les lots et de les déposer sur le piédestal situé généralement à gauche de la tribune. Parfois les lots sont aussi accrochés aux murs de la salle, et alors les commissionnaires doivent traverser l'espace avec un petit papier plié (et déplié) qui guide leurs directions, comme un plan de la salle où ils signalent l'emplacement du lot 47 au mur du fond, du lot 48 au mur gauche, du lot 49 à gauche de la porte, ou du lot 50 dans l'entrepôt. À chaque coup du marteau, les crieurs (au-dessus les assistants du chef d'orchestre) s'approchent des clients et formalisent la transaction, facture pour le client contre chèque (au-dessus les papiers échangés lors du duo) pour la société de ventes. Quelques clients se lèvent pour payer à la tribune avec des cartes bancaires, puis ils regagnent leur place ou quittent la salle. À chaque coup de marteau, les clerks assis à la tribune à droite du commissaire-priseur écrivent le prix final de

vente de chaque lot, et les vendeurs par téléphone, assis à gauche du commissaire-priseur, raccrochent leurs téléphones fixes et les décrochent pour appeler de nouveaux clients. Seulement les curieux, ceux qui sont venus pour voir le spectacle et qui ne participent pas aux enchères restent sur place, mais en chuchotant, et parfois en écrivant les prix des ventes sur les catalogues. Enfin, toute la géographie humaine de la salle se transforme, tous les assistants bougent avec les coups de marteau du commissaire-priseur sur la tribune⁵⁹.

À l'intérieur d'une salle de ventes aux enchères, il y a certainement un spectacle à voir. Qu'est-ce que ça veut dire ? Dans quelle mesure une pratique collective, un rituel pourrait on dire, est toujours un spectacle ? Les différents participants des ventes aux enchères, les travailleurs du système (commissaires-priseurs, commissionnaires, crieurs, clercs, assistants de téléphone, gardiens, marchands, brocanteurs, etc), les amateurs (ou habitués, collectionneurs, spectateurs, visiteurs), les vendeurs (divorcés, héritiers, entrepreneurs en faillite, etcetera), et aussi les objets en vente (joaillerie, bijouterie, tableaux d'art, bibelots, tapis, objet de curiosité, sculptures, meubles anciens, etcetera), ont tous un rôle spécifique. Ils participent tous d'une tradition particulière. Le métier de commissaire-priseur est inscrit dans une longue tradition remontant à l'antiquité. Les clercs et les notaires sont des métiers juridiques qui existent depuis les origines du droit français. Les marchands d'art et les brocanteurs existent depuis l'antiquité. La pratique du collectionnisme est ancrée dans l'histoire de la noblesse. Les commissionnaires sont tous originaires de la Savoie (ils sont aussi appelés savoyards). Les vendeurs sont tous issus d'une certaine tradition familiale. Les objets sont tous inscrits dans des courants artistiques ou des contextes ethniques donnés. Le bâtiment est articulé à la genèse de l'architecture moderne. En quelque sorte, une vente aux enchères repose sur l'assemblage pratique de plusieurs traditions, qui en font un système proche du rituel.

Mais l'incroyable quantité d'objets qui défilent dans une vente, l'empressement à côté des portes de la salle, les sons du marteau dans la tribune, la voix des crieurs qui répètent les dernières enchères retenues derrière les commissaires-priseurs, les gens qui parlent au téléphone, les promenades des commissionnaires, les lumières intenses, la chaleur progressive, enfin, tout cela crée un effet déstabilisateur, et je veux justement attirer l'attention vers ce côté déstabilisateur du spectacle comme une forme d'occultation, ou de déguisement d'une situation originelle qui est, sinon tragique, au moins extrêmement complexe, dans la mesure qu'elle est liée à la dispersion d'un

⁵⁹ Les descriptions sur les ventes aux enchères abondent. Le roman réaliste de Laurence Schumann, *Le marteau d'ivoire*. Paris, Olivier Orban, 1985. Mais surtout les guides pour collectionneurs, dont François Duret-Robert, *Les quatre-cents coups du marteau...* et le nouveau guide audiovisuel mis en ligne au site internet www.drouot.com sous la rubrique « Comment acheter ? ».

passé : un passé qui est plus spécifiquement incarné par l'assemblage d'une collection d'objets.

Perceptions d'un travailleur aux enchères

En préparant l'entretien que m'a accordé D. Lesnes, ayant plusieurs fois travaillé comme assistant de clerks pour des ventes importantes, j'orientais mes questions pour comprendre sa perception personnelle de son lieu de travail. Concrètement, je voulais savoir si son rapport à l'hôtel pouvait informer mes enquêtes autour de l'espace. L'entretien débuta par la discussion du nom du quartier. Il ne connaissait pas le nom du quartier, pourtant, il a tenté de lui attribuer un nom : « Je dirais Haussmann ». Il m'a expliqué qu'il connaissait cette partie de la ville parce qu'il y avait travaillé auparavant : « c'est le quartier des Grands Magasins, où tu peux acheter tout. Les grands magasins, c'est un peu ça, c'est un peu tout ce dont on a besoin. C'est vrai que ça reste un quartier très commerçant ». Pourtant, l'identité du quartier a aussi été définie autour de l'hôtel de ventes :

DL : Tout le quartier est composé d'experts, d'études, de trucs commerçants qu'on croise, toutes les boutiques qui sont dans le quartier ont accès ou tournent autour de l'hôtel de ventes. C'est vraiment le point central, non pas de ce quartier-là, mais du quartier de chez Drouot, non du IXème arrondissement. Mais c'est vrai que l'hôtel de ventes c'est l'épicentre d'un monde, de tout le marché de l'art ».

Ce sujet fut l'entrée en matière pour parler de son intérêt personnel pour les ventes aux enchères. Avant d'activer le dictaphone, il avait mentionné qu'il était en train d'analyser un tableau. Ce jeune travailleur de ventes aux enchères, étudiant de communication visuelle et passionné par le graphisme, suivait des cours en histoire de l'art. En plus, il avait commencé des études en ventes commerciales, qu'il avait arrêté à cause de son intérêt pour le dessin. Il admettait que les connaissances en histoire de l'art étaient très importantes dans les ventes aux enchères, et savait bien qu'il possédait des compétences particulièrement chères pour quelqu'un qui travaille dans le marché de l'art. Mais, selon lui, à l'hôtel Drouot « au niveau du travail, ça reste quand même très conventionné, beaucoup plus que l'histoire de l'art en général ». Par là il voulait spécifier que le travail qu'il exerçait, assistant de clerk, ce n'était pas son métier à la base, mais « c'est vrai qu'on peut l'apprendre en pratiquant ». À mesure que le dialogue avançait, j'étais curieux de ne pas trouver chez lui un intérêt pour la dynamique du système de ventes aux enchères dans la production de catalogues, car un graphiste pouvait contribuer à ce genre de travail. En plus, il était muni d'un catalogue qu'il voulait m'offrir. Je lui ai proposé de faire un commentaire critique du catalogue : «

ce qui m'interpelle le plus c'est la clarté, le fait de garder une ligne directrice dans le catalogue pour bien présenter l'objet. Toujours le fil conducteur amène vers un courant dans l'histoire de l'art, et le fil conducteur te ramène aux sculptures, aux objets d'ornementation. Enfin, c'est la cohérence du catalogue qui est intéressant, c'est l'élément qui m'apporte le plus ». Alors qu'il existait l'option de s'insérer à l'hôtel Drouot pour suivre son choix d'études, il avait débuté dans un domaine différent qui avait marqué profondément sa perception du métier et de l'espace :

DL : Au début la vente m'a beaucoup impressionné, ça va très vite, c'est des gens qui sont en général des gros professionnels et les professionnels sont là pour faire de l'argent. C'est sûr que ça impressionne. Ils savent bien présenter (les objets) mais tout en ayant une confiance en soi, en étant sûrs de soi dans le discours. C'est ça qui m'a le plus impressionné. Après, c'est vrai que pendant la vente, quand on fait le travail, c'est un travail à la chaîne.

L'image du travail à la chaîne renforçait cette idée que le métier qu'il exerçait pouvait s'apprendre directement dans la pratique, et par conséquent, les études en histoire de l'art semblaient plutôt secondaires. Il considérait ne pas avoir le temps d'entretenir des rapports ni avec les objets, ni avec les autres travailleurs. Au niveau des objets, disait-il, « c'est même plus un objet (ce que l'on voit), ça reste un lot. C'est très réducteur ». Après une confrontation entre le graphisme et le travail à l'hôtel Drouot, il reprenait la même idée :

DL : À Drouot, dans l'application même du travail, justement, ça reste une application, les œuvres d'art ou un objet d'art c'est un lot, c'est réducteur mais c'est l'approche que tu en as, tu ne vois pas un tableau, tu vois le lot 146. L'analyse que je fais c'est que tu peux avoir du recul avant ou après mais non pas pendant ».

En ce qui concernait les rapports aux gens, il constatait le fait qu'à Drouot on pouvait trouver des clients de toutes les classes.

DL : Il n'y a pas un collectionneur-type. C'est un peu comme un grand supermarché, il y a beaucoup des classes sociales différentes, et pourtant, c'est un endroit où tout le monde va. Et justement, il n'y a pas des barrières sociales à Drouot, on n'a pas à regarder au niveau des auto classements qu'on a à faire, et on tolère tout le monde à la finale. Je dis tolérer, car ce n'est pas accepter en tout cas. D'un côté les gens aiment bien ça aussi, parce qu'ils aiment bien justement réserver leur intimité, qu'on ne leur parle pas tout le temps. C'est ce que je veux dire, d'un côté, c'est la tolérance, mais avec le respect qui vient avec, donc ça veut dire que les gens ne vont pas me

manquer de respect et moi non plus aux autres ».

Enfin, les rapports avec les autres travailleurs étaient aussi marqués par l'intensité des ventes, les impératifs du travail, ce qui limitait aussi la possibilité d'établir des liens d'amitié :

DL : Des relations de travail oui... Ca va tellement vite que, on passe vraiment d'un client à l'autre. Donc il y a des rapports qui s'établissent, mais ça reste purement et strictement professionnel.

D. Lesnes avait trouvé une façon synthétique de décrire le fonctionnement de cet univers social de l'hôtel Drouot, caractérisé par la vitesse des ventes, l'invisibilité des objets, et le rassemblement de clients et de travailleurs de toutes les classes et de beaucoup des pays :

DL : Pour moi Drouot c'est vraiment un système de castes, parce que ça reste quand même, c'est des coutumes de sociétés. Une caste c'est, par exemple, en Inde. Ils fonctionnent par castes. Ils naissent comme ça, dans une caste, donc leurs castes représentent et composent les hiérarchies. Donc ça va de gens extrêmement riches aux gens extrêmement pauvres. Tu nais dans une caste et tu ne t'en sortiras pas, et tu seras perçu comme ça par l'ensemble de la population. Parce qu'en plus ils ont des signes d'appartenance. Parce qu'entre autres, en Inde, ça joue sur leurs coiffes en fait. Donc la manière dont ils mettent leurs coiffes, ça va représenter à cette caste-là. Pourtant, à Drouot, les signes d'appartenance sont moins visibles, c'est très cosmopolite en plus. Tu as beaucoup d'acheteurs étrangers. Et de beaucoup de pays différents, beaucoup de l'Est, d'Extrême-Orient, d'Orient, de Moyen-Orient, vraiment tu as des gens qui sont complètement différents et il peut avoir un acheteur que tu vois, que tu croises dans le métro, et tu ne sais pas qu'il a une grosse fortune, de Russie, par exemple. Et par contre tu vas voir quelqu'un qui est extrêmement bien habillé, mais qui n'est qu'un visiteur. C'est pour ça qu'on ne peut pas vraiment définir des profils-type. C'est vrai qu'ils sont en général d'environ 50 ans.

Ce que D. Lesnes pense de la vie sociale de l'hôtel, qui est effectivement assez multiple, comme c'est d'ailleurs aussi la vie à Paris, une ville cosmopolite habitée et visitée par de gens issus de tous les continents, montre sa perception d'un univers social où les critères de distinction (« les signes d'appartenance ») sont à la fois innés et invisibles (mais il les voit) et les rapports de classe sont stables. L'hôtel Drouot, en tant qu'espace sociale, est ainsi investi d'une organisation hiérarchique qui tend à perpétuer les valeurs associées à ses usagers, en réservant une marge de relativité.

Impressions des visiteurs

Les passions inspirées par les ventes aux enchères ne semblent pas extrêmement variées. Par contre, le rapport aux objets à l'occasion d'une vente aux enchères, qui est l'expression de passions plus complexes et de réflexions plus variées, se distingue en cela du rapport à la situation de la vente, c'est-à-dire, de la perception de l'expérience vécue dans la salle de ventes. Quand je présentais mon sujet pendant le travail de recherche, que ce soit pendant les entretiens, les dialogues ou les rencontres spontanées, les déclarations initiales de mes interlocuteurs s'orientaient inévitablement vers la description de pièges dans les ventes aux enchères et de stratégies pour les contourner. Leur description correspond à l'imaginaire de la situation et à l'idée que se font ceux qui n'ont pas visité directement les salles de ventes publiques, car en général, les visiteurs répandent l'idée d'un risque dans l'acquisition d'objets aux enchères, parmi leurs proches, qui répandent à leur tour cette idée et ainsi successivement, pour consolider un imaginaire collectif de ce lieu.

J'ai constaté l'existence de deux positions à l'égard de cette généralisation de l'idée des risques pris lors d'une vente publique. La première exprime fondamentalement la crainte de se laisser emporter par le piège des enchères. Elle est basée sur une caractérisation du commissaire-priseur comme celui qui augmente malhonnêtement le prix des objets, en pensant à ses propres ambitions et ignorant de ce fait l'objet en tant que tel, et les attentes d'une clientèle fidèle. Un récit polémique d'Henri de Rochefort, daté de 1862, à propos de l'hôtel de ventes, illustre bien cette position méfiante : « En sortant de l'hôtel Drouot, les honnêtes gens ne peuvent s'empêcher de s'écrier : défiance ! défiance ! »⁶⁰. Mais ce n'est pas uniquement l'honnêteté des gens qui s'y voit menacée. Le risque pourrait aussi provenir de la passion d'un collectionneur qui, tombant amoureux d'un objet, finit par franchir le seuil de la rationalité économique et par payer un prix à la fois disproportionné par rapport à l'objet, ajusté à sa passion et à son goût, et indirectement favorable aux prétentions d'un commissaire-priseur qui voit reconnu son talent à sa capacité d'atteindre des prix-records de vente. Chez quelques collectionneurs d'art primitif décrits par Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, la passion de l'art conduit à une dénégation du prix de l'objet, auquel on attribuerait une âme propre. L'objet est parfois investi d'un pouvoir de persuasion auprès des collectionneurs qui répondraient, à leur tour, à son appel en l'achetant, sans se soucier de son prix. Dans ces cas-là, nous disent les auteurs, s'exprime un désintéressement pour la valeur financière de l'objet, qui « se lirait (...) dans la disposition à acheter cher, voir trop cher », ou à acheter un objet

⁶⁰ Henri Rochefort, *Les petits mystères de l'hôtel des ventes*. Paris, E.Dentu, 1862 (voir aussi document en ligne sur le site www.gallica.fr), p. 249.

bon marché avec « l'unique critère (...) du goût personnel »⁶¹. Cependant, les astuces menaçantes des commissaires-priseurs peuvent éloigner certains collectionneurs des salles de ventes, qui chercheront volontiers d'autres mécanismes d'acquisition.

La deuxième position signale plutôt l'importance de s'adapter à un système qui peut potentiellement conduire le client à faire des mauvais investissements (un passionné n'accepterait pas que la dépréciation de ses objets soit un problème). De ce point de vue, acheter un objet aux enchères n'est pas un simple loisir. Il faut cultiver un savoir spécialisé qui relève d'une compétence particulière. Cette vision s'éloigne clairement du registre de la passion pour l'objet, de cette expérience fusionnelle qui conduirait un collectionneur à agir imprudemment face à un objet duquel il serait tombé amoureux. L'expérience serait plutôt de l'ordre d'une vocation pour le collectionnisme, qui sous-entend la mise en place d'une méthode, où se combinent la patience et la modération. Les déclarations de Steven Riff, jeune marchand d'art qui avait organisé une vente d'art contemporain pour une société de ventes, allaient dans cette direction, ainsi que celles d'un visiteur qui m'a adressé spontanément la parole à l'hôtel, Jean-Michel, un homme en préretraite qui préférait venir aux enchères au lieu de rester chez soi et regarder la télévision. Il m'a averti du fait que certains commissaires-priseurs ont développé une capacité particulière à utiliser le vocabulaire technique du marché de l'art, de sorte qu'un « non-initié » pouvait ne pas entendre les différents degrés d'authenticité d'une œuvre (« attribuée à Delacroix », « appartenant à l'école de Delacroix » ou encore « peinte par Delacroix ») qui sont obligatoirement annoncés par le commissaire-priseur, ainsi que les imperfections des objets, quoique toujours très discrètement. J'ai été marqué par son récit des astuces d'un commissaire-priseur qui, montrant du doigt des assistants qui n'enchérissent pas, fait semblant de prendre des enchères, en montant le prix d'adjudication jusqu'au moment où un imprudent fait une enchère et se voit adjuger l'objet. Nous étions dans le hall du premier étage, et Jean-Michel parlait d'un commissaire-priseur qui était dans une salle, juste en face de nous. Il racontait que ce commissaire-priseur poussait tout seul des enchères jusqu'à faire tomber le marteau, mais, disait-il, sans prononcer la formule juridique « adjugé ! », qui symbolise l'acte officiel d'une adjudication. Le public pouvait ainsi imaginer qu'il y avait des bonnes affaires dans la salle et finalement s'animer à acheter un objet au hasard avant qu'il ne soit trop tard. Ce jeu théâtral était possible, d'après Jean-Michel, qui n'avait visiblement pas en bonne estime ce commissaire-priseur, à cause du fait que ce dernier travaille surtout avec les « remportes » des marchands d'art, objets qui réapparaissent régulièrement dans ses ventes.

⁶¹ Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, *La passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*. Paris, Gallimard, 2008, p. 252 et 256.

Les visiteurs les plus assidus de l'hôtel Drouot doivent chercher à établir un équilibre entre ces deux positions, et d'ailleurs, tant le système d'enseignement mis en place à l'hôtel, « Drouot formation », que la plupart de publications concernant les ventes aux enchères, sont destinés à transmettre les techniques des ventes aux enchères, pour diminuer l'effet de cette méfiance tellement généralisée vis-à-vis des salles de ventes. Ce qui se passe à l'intérieur de l'hôtel Drouot à une grande vitesse et parfois sous une pression considérable est d'une telle technicité, qu'il est difficile de se former une idée claire et juste de la situation. Dans le cas de l'hôtel Drouot, les imaginaires sociaux peuvent jouer un rôle pervers, pour un étranger qui se représente Paris comme une ville artistique, chargée d'un pouvoir symbolique émouvant, mais aussi pour un collectionneur d'art qui reconnaît l'ambivalence d'une passion ; la faiblesse de celui qui connaît la force de ses propres croyances.

II PARTIE. L'inquiétante vitalité des ventes aux enchères

1. Les métamorphoses de l'espace, de la profession et des lois

D'après Alain Quemin dans son étude sur les transformations de la profession de commissaire-priseur, les espaces destinés aux ventes aux enchères ont été depuis longtemps une cause de conflits au sein de la Compagnie de Commissaires-Priseurs de Paris. Le sociologue a rassemblé des informations basiques concernant les différents emplacements des ventes aux enchères, comme le Châtelet détruit par Napoléon en 1806, l'hôtel des Fermes à la rue Grenelle Saint-Honoré, la salle Desmaret à la rue du Bouloi, la salle Leclerc à la rue Séguier, l'hôtel de la Guillonnière à la rue des Bons-Enfants, ou encore, les emplacements situés en plein air, comme le pont de Saint Michel ou la place de Châtelet, qui étaient spécifiquement destinés aux ventes judiciaires⁶². Dans une section de son étude, Alain Quemin découvre l'articulation entre le lieu où fonctionne l'hôtel de ventes et les enjeux de la professionnalisation des ventes aux enchères.

« L'année 1837, vit éclater un long conflit. L'hôtel de ventes de la place de la Bourse étant devenu trop exigu, huit des commissaires-priseurs les plus actifs de la compagnie, excédés de ne pouvoir obtenir les salles pour leurs nombreuses ventes décidèrent de former une association dans le but d'ouvrir une nouvelle salle des ventes rue de Richelieu. Aussitôt, une assemblée générale extraordinaire fut convoquée et la séance fut pour le moins extrêmement houleuse. Au terme de nombreuses tensions et de multiples pressions exercées par la compagnie, les commissaires-priseurs dissidents s'installèrent rue des Jeûners. Ce départ eut un effet traumatique mais les soixante-treize commissaires-priseurs restés unis dans leur hôtel des ventes de la place de la Bourse prirent conscience que celui-ci était trop exigu et achetèrent un terrain rue Drouot pour y construire un nouvel hôtel des ventes. Les commissaires-priseurs restés au sein de la compagnie dans l'ancien local firent alors de multiples pressions sur les autorités pour faire fermer les salles de la rue des Jeûners. Une fois de plus, le lobbying de la Compagnie —exercé dans ce cas précis à l'encontre de certains de ses membres— se montra efficace puisque la fermeture de leurs locaux ramena les deux derniers dissidents dans le droit chemin en juillet 1853 »⁶³.

Appuyé sur le corpus théorique de la sociologie des professions, Alain Quemin emploie cette

⁶² Alain Quemin, Les commissaires-priseurs. La mutation d'une profession. Paris, Anthropos, 1997, p. 62

⁶³ Ibid, p. 64.

polémique des lieux pour parler de la structure interne de la profession de commissaire-priseur, et plus exactement, afin de prouver que « l'unité des commissaires-priseurs au sein de la profession [...] n'est que relative ». Alors, dit-il : « mieux que tout autre exemple, les conflits entre commissaires-priseurs au sujet des lieux de vente à Paris [...] témoignent que l'on aurait tort d'accorder crédit aux histoires de la profession qui n'intègrent pas les phénomènes d'enjeux et de lutte au sein de celle-ci »⁶⁴.

Le sociologue était en quête d'élucider les conflits de la profession, et au moment d'évoquer ses répercussions dans l'espace, il ne s'est pas contenté d'évoquer les tensions liées à l'hôtel de ventes de la rue Drouot. Selon lui, « l'image sociale des arrondissements est déterminante dans l'implantation (géographique) des études des commissaires-priseurs » dans la ville de Paris⁶⁵. Ces considérations à propos de l'hôtel de ventes et des cabinets des commissaires-priseurs correspondent à deux niveaux logiques différents. Dans le premier niveau s'exprime l'enjeu collectif de satisfaire une volonté de croissance de la circulation des œuvres artistiques à travers l'édification d'un espace commercial adéquat. Dans le deuxième c'est plutôt une stratégie individuelle de classement social. Ces deux niveaux pourraient être mis en rapport avec les « structures objectives (celles des champs sociaux) et (les) structures incorporées (celles de l'habitus) » qui caractérisent la philosophie de l'action de Pierre Bourdieu⁶⁶, mais s'en éloignent au sens que l'objectif de Quemin n'est pas de démontrer la logique d'un champ social qui structure un espace spécifique, mais plutôt d'envisager la particularité d'une profession. Autrement dit, Quemin ne réalise pas l'étude d'une réalité empirique, spatialement située, historiquement datée et porteuse d'une signification symbolique latente. Il fait l'analyse d'une pratique professionnelle à travers une série d'outils théoriques particuliers. L'enracinement théorique de la recherche menée par Alain Quemin remonte aux années 70-80, lorsque les influences de la sociologie américaine ont inspiré l'éclosion d'une sociologie française des professions. D'après Raymonde Moulin, Quemin a mis en rapport la réforme professionnelle des commissaires-priseurs avec un acquis théorique de ce courant sociologique ; la démonstration que « l'élaboration des réformes professionnelles s'effectue à la croisée de l'action individuelle ou collective des professionnels ou de l'action publique »⁶⁷. Et effectivement, dans la conclusion à son analyse, le sociologue reprend cette problématique :

⁶⁴ Ibid, p. 65.

⁶⁵ Ibid, p. 123. Cf. particulièrement la partie « La modernisation de l'outil de travail : les locaux », pp. 434-439.

⁶⁶ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris, Seuil, 1994, p. 9-10.

⁶⁷ R. Moulin, « Préface à la réforme des ventes aux enchères. Des commissaires-priseurs aux sociétés des ventes volontaires et judiciaires », in : *Code des ventes volontaires et judiciaires*, Lyon, Le serveur judiciaire, 2001, p. 3.

« La réforme des ventes aux enchères introduit un déplacement considérable d'une activité individualisée, personnalisée à l'extrême, à une nouvelle activité de sociétés pour laquelle le ou les dirigeants ne sont pas même obligés de posséder le titre permettant seul l'exercice de la fonction puisqu'ils peuvent pour cela se reposer sur leur(s) associé(s) ou même sur leurs salariés. On passe ainsi d'une activité reposant essentiellement sur des personnes physiques —les commissaires-priseurs— à une activité reposant sur des personnes morales, les sociétés de ventes volontaires de meubles aux enchères. En cela et par bien d'autres aspects, la réforme rapproche le système français du cadre anglo-saxon, mais une analyse plus attentive révèle que bien des concessions ont été faites dans le texte de loi aux anciens commissaires-priseurs, et le nouveau cadre traduit nettement cet héritage »⁶⁸.

Les dites « concessions » faites aux anciens commissaires-priseurs contre une modernisation totale des ventes aux enchères sont aussi la survivance d'un savoir traditionnel qui résiste aux bouleversements des temps. Le langage employé par Quemin démontre que le sociologue ne s'était pas interrogé sur le tiraillement d'une réforme qu'il a pourtant vu et décrit avec ses contradictions : « Aujourd'hui comme depuis plusieurs années, la mise en œuvre de la réforme des ventes aux enchères et du statut des commissaires-priseurs devient chaque jour plus inéluctable, sans être, jusqu'à présent, survenue, et sans même introduire, une fois qu'elle sera appliquée, de totale rupture avec les anciens commissaires-priseurs »⁶⁹.

La mutation de la profession, réalisée dans la seconde moitié du XXème siècle, faisait passer « d'une logique de corps et d'une éthique de l'extra-commercium, avec leur cortège d'abris professionnels et de rentes de situation, à une logique entrepreneuriale impliquant des stratégies ouvertes de concurrence »⁷⁰. Expression de « l'irréversibilité de l'orientation (de la profession) vers la modernité »⁷¹, cette situation de changement produisait une certaine complicité chez le sociologue. Quemin montre très bien les contradictions qui ont caractérisé ce processus de modernisation, mais dans la mesure qu'il qualifiait le résultat final comme l'apparition d'une « activité nouvelle », il semblerait qu'il n'ait pas été sensible à la résistance des commissaires-priseurs contre la disparition d'un héritage professionnel si ancien. Il s'identifiait aux aspects

⁶⁸ A. Quemin, « La réforme des ventes aux enchères. Des commissaires-priseurs aux sociétés des ventes volontaires et judiciaires », in : Code des ventes volontaires et judiciaires, Lyon, Le serveur judiciaire, 2001, p. 208.

⁶⁹ Ibid., p. 209.

⁷⁰ R. Moulin, « Préface à la réforme ... », op.cit., p. 3.

⁷¹ Ibidem.

essentiellement positifs d'une réforme « longtemps attendue, trop longtemps retardée »⁷².

« Après des décennies d'opposition à tout changement, la réforme des ventes aux enchères adoptée en juillet 2000 et “prochainement” mise en œuvre pourrait en effet offrir à certains commissaires-priseurs la possibilité de trouver enfin leur époque, après avoir échappé pendant des décennies à l'emprise de l'évolution de la société. Loin de disparaître sous l'effet de la réforme, le groupe pourrait de nouveau se régénérer et manifesterait une fois de plus son extraordinaire capacité, prouvée de très longue date, à maîtriser le cours des événements ou à surmonter ceux-ci »⁷³.

Au fond, cette perspective contient une double spatialité (France d'un côté, Europe et le monde de l'autre) et une double temporalité (le temps du code civil français et le temps du code commercial international). Un jugement de valeur s'impose sur les commissaires-priseurs, puisqu'ils sont accusés de ne pas suivre les consignes du marché international à cause d'une incapacité à suivre les évolutions de la société, et à vivre dans le présent. La défense de l'ancien régime juridique devient le signe d'une persistance irrationnelle du passé et la réforme celui d'une acceptation indispensable du présent. L'analyse emploie une figure tautologique du temps, qui consiste plus précisément à démontrer que l'être humain, pour survivre, doit vivre dans son présent. Et postérieurement, l'argument acquiert une tonalité optimiste, symbolisée par l'idée d'une « régénération » où les commissaires-priseurs pourraient démontrer leur force d'adaptation aux nouvelles conditions du système et à surmonter les obstacles que celles-ci comportent.

En faisant preuve d'une même complaisance pour la réforme, l'analyse économique de Philippe Chalmin offre la synthèse d'une vision tendancieuse sur les implications positives de la réforme :

« La France disposait avec les commissaires-priseurs [...] d'un système original d'officiers publics assurant la transparence des transactions. Mais dans la France de l'après-guerre, ce monopole devint peu à peu un carcan : le “club” des commissaires-priseurs se révéla incapable de suivre un marché dont tant les créateurs que les financiers n'étaient plus français. Il se replia à l'abri de réglementations d'autant plus tatillonnes que personne en fait ne voulait faire évoluer. Le marché de l'art en France s'endormit doucement, la place au plan mondial étant prise par les “auctioneers”

⁷² Ibid., p. 211.

⁷³ Ibid., p. 214.

britanniques avant que ceux-ci n'investissent New York »⁷⁴.

Le discours des annuaires

En quelque sorte, la lenteur et les insatisfactions liées à une réforme considérée « inéluctable » renferment un mystère de la vie sociale : la difficulté à devancer le passé (quand est-ce que le passé est strictement une chose du passé ?). Cette réforme des ventes aux enchères se manifeste à différents niveaux. Je l'ai analysé à partir de l'articulation entre celui de l'espace de ventes et celui de la profession de commissaire-priseur, à peine évoquée par Quemini, tout en intégrant un troisième élément, la loi, élément qui est plus développé chez le sociologue, car essentiel dans le rapport entre la profession et le régime juridique français. La triade espace-profession-loi semble utile pour présenter quelques matériaux que j'ai rassemblés, et qui permettent de joindre l'analyse d'Alain Quemini à propos des tensions existantes entre les professionnels des ventes aux enchères. Cependant, je voudrais insister sur la valeur symbolique des changements du système. Je vais donc présenter la réforme spatiale, professionnelle et juridique comme une seule dynamique autour de laquelle les acteurs expriment explicitement la valeur symbolique du système de ventes aux enchères. Si dans la première partie du texte j'ai voulu accentuer les représentations attachées à l'espace des ventes, je me pencherai maintenant sur son incidence dans la réforme de la profession de commissaire-priseur.

Les commissaires-priseurs ont hérité un statut ministériel qui était fortement réglementé. Au début des années 1990, certains aspects du règlement ont été soumis à un projet de réforme. Au cours de la délibération, l'essence de cet héritage juridique et les motivations de la réforme sont apparues. Les annuaires de l'hôtel de ventes décrivaient la vitalité du système de ventes aux enchères, en ce qui concerne les chiffres d'affaires autant que les représentations symboliques de la profession. Dans les préfaces de ces textes, avant de montrer les images des œuvres et les prix d'adjudication au long de chaque année, les dirigeants de la Compagnie de Commissaires-Priseurs dressaient un bilan et formulaient les inquiétudes les plus saillantes par rapport à l'avenir du système de vente aux enchères. Dans ces présentations s'exprimait une relation de causalité entre les métamorphoses de l'espace, de la profession et de la loi. Le discours qui était en train d'émerger montrait l'anxiété que produisait le passage du temps, la nécessité d'une réforme et les obstacles pour son aboutissement.

⁷⁴ Philippe Chalmin, « Analyse économique », in : Code des ventes volontaires et judiciaires, Lyon, Le serveur judiciaire, 2001, pp. 217-229.

Dans le premier annuaire de ventes de l'hôtel Drouot, concernant les années 1984-1985, le président de la Compagnie des Commissaires-Priseurs de Paris de l'époque, maître Yannick Guilloux, a commencé par souligner les répercussions du nouvel édifice de l'hôtel Drouot sur l'ensemble d'activités relatives aux ventes publiques :

« Il est incontestable que depuis cinq ans, depuis que nous sommes revenus à Drouot, des signes encourageants se sont manifestés. L'Hôtel des Ventes —ce grand ensemble moderne— s'est bien intégré dans la vie du quartier, dans les habitudes des amateurs, des collectionneurs, des professionnels. Les commissaires-priseurs ont su innover, inventer. Ainsi l'Hôtel Drouot s'est mis à l'heure électronique et, si la vente Le Vél en octobre 1980 marqua le premier signe de cette évolution, c'est aujourd'hui chose courante. L'espace Drouot, —les deux salles réservées aux ventes de prestige— a tenu ses promesses. Ses cimaises ont accueilli des toiles aux signatures les plus célèbres. Des objets splendides et rarissimes sont fréquemment dispersés [...]. Nous projetons [...] d'aménager deux nouvelles salles dans l'esprit de l'Espace Drouot, pour disposer en permanence de lieux d'exposition adaptés à cette forme de dispersion »⁷⁵.

Maître Yannick Guilloux célébrait les effets positifs produits dans les ventes grâce à ce « retour à Drouot », c'est-à-dire, au nouveau bâtiment construit par les architectes Birò et Fernier en 1980. La relation entre la transformation du lieu et la dynamique du marché, c'est-à-dire entre l'espace et les actions qui s'y déroulent, a mené Guilloux à faire une remarque fondamentale sur les valeurs de la profession de commissaire-priseur :

« J'aimerais [...] souligner l'une des caractéristiques de notre marché. Les objets proposés à la vente viennent très souvent d'ensembles homogènes, rassemblés avec amour et talent par des amateurs, esthètes cultivés et passionnés. Cette particularité donne à nos dispersions une dimension à la fois intimiste, sincère et ... motivante. Tous les après-midi, quelque deux mille objets sont soumis au feu des enchères. Tous, bien sûr, ne sont pas des chefs-d'œuvre, mais tous —à un moment ou à un autre— ont appartenu à un courant artistique. Ils ont été choisis, aimés, protégés ; ils forment l'étonnante trame d'un musée d'un jour, plus vivant peut-être que les musées eux-mêmes »⁷⁶.

⁷⁵ Yannick Guilloux, « Un souffle nouveau sur le marché de l'art parisien », in : Drouot 1984-1985. L'art et les enchères. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs, 1985, p. 5.

⁷⁶ Ibidem.

En 1990, quand Joël-Marie Million était le président de la compagnie, celui-ci scandait le fait que le marché était en train de franchir les murs de l'hôtel, aussi bien que les frontières politiques de la ville et celles du pays : « Enfin l'Europe redevient l'Europe. Circuler, échanger, s'enrichir de nos diversités, est à nouveau possible. Les Commissaires-Priseurs français doivent, à cette occasion, savoir saisir une chance et s'imposer de rester eux-mêmes ». À travers ses propos, Million introduisait avec enthousiasme le défi que supposait l'ouverture du marché européen, en accentuant les atouts de la compagnie pour affronter le défi :

« Au-delà du Grand Marché Européen, des nouveaux horizons s'ouvrent au marché de l'Art [...]. Pour sa part, Drouot est prêt [...] les commissaires-priseurs de Paris ont franchi une étape décisive : Drouot S.A. c'est la compétitivité de tous au service de la compétence de chacun. Ce nouvel atout permettra d'améliorer encore nos prestations mais aussi de les étendre, notamment en matière d'implantation hors de nos frontières, tout en développant nos services à Paris. La saison 1990-1991 verra la création à Drouot Richelieu, dans des locaux fonctionnels et confortables, d'un grand service d'estimations gratuites sans lequel nous manquerions à nos missions essentielles : être au service de tous les publics, les moins avertis comme les plus informés de la valeur des objets ; offrir, aux uns comme aux autres, la même qualité d'accueil, d'information, de conseil personnalisé ; rester ce que le Commissaire-Priseur doit-être : l'arbitre loyal du marché »⁷⁷.

Très subtilement, les propos de Million s'éloignaient des considérations exprimées cinq ans auparavant par Guilloux, notamment, en ce qui concerne la valeur sentimentale que les collectionneurs éprouvaient envers les objets, en tant qu'ils les avaient choisis, aimés et protégés. Guilloux parlait alors du caractère intimiste, sincère et motivant du marché des commissaires-priseurs. À cette vision s'opposait l'idée de Million que le public des enchères pouvait ne pas connaître la valeur des objets, et par conséquent le rôle des commissaires-priseurs était d'attribuer aux objets sa juste valeur, en tant qu'« arbitres loyaux du marché ». Par là, Million méconnaissait la valeur sentimentale célébrée par Guilloux. Mais lorsque Million décrivait l'enjeu identitaire de la compagnie, « savoir saisir une chance et s'imposer de rester eux-mêmes », il explicitait les éléments d'une tension dont les aspects contradictoires n'étaient pas encore assez clairs. En revanche, les intérêts des commissaires-priseurs étaient en train de changer de façon évidente : « En quatre ans, le chiffre d'affaires de Drouot a quadruplé [...]. Drouot a vu ces derniers temps sa part de marché se

⁷⁷ Joël-Marie Million, « L'Europe : Paris, carrefour de l'Art », in : Drouot 1990 : l'art et les enchères en France. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs, 1991, p. 3

développer plus rapidement que celles de ses principaux concurrents »⁷⁸. Pourtant, Million craignait la fragilité de cette situation et invitait à agir avec prudence :

« La flambée des enchères a parfois conduit à des excès que les collectionneurs et amateurs ont, alors, sur toutes les grandes places internationales, justement sanctionnés. La tentation est grande, aujourd'hui, de ne plus voir dans l'Art que son prix. L'Art, il est vrai, a besoin d'un marché ; mais d'un marché animé par l'amour de l'objet et le plaisir de la collection et non pas dirigé par la spéculation et la seule recherche du profit. L'Art coffre-fort n'a pas d'avenir [...]. Les horizons qui s'ouvrent, les marchés qui se créent, exigent une référence déontologique. Nous devons être celle-là, en restant fidèles au serment que nous avons prêté. Rester nous-mêmes ne signifie pas rester immobiles [...]. Le plus important sans doute est là : les mentalités ont changé à Drouot et par Drouot ; il faut persévérer. Une grande Europe est à l'échelle de nos ambitions. Elle nous appelle à redoubler d'énergie, d'imagination et d'audace pour construire et non pas subir notre avenir. Saisissons cette chance de rester nous-mêmes »⁷⁹.

Si l'enthousiasme vis-à-vis de l'avenir était bien plus fort que la prudence contre la fragilité des prix du marché, l'année suivante, la préface de Jöel-Marie Million contenait un changement inattendu. La crise des valeurs était survenue rapidement : « Le marché de l'art a connu depuis un an une très sévère récession », écrit-il, « à l'origine, une vague spéculative insensée ». La conviction de devoir affronter la concurrence internationale motivait les commissaires-priseurs à réagir rapidement. À travers les mots du président de la compagnie, les commissaires-priseurs annonçaient l'horizon qu'ils estimaient le plus approprié afin d'affronter la crise du marché.

« Ce ne sont pas les menaces [...] d'un alourdissement de la fiscalité sur les ventes d'art qui pouvaient redonner au marché un nouvel élan ! Et pourtant, je maintiens que le vent de folie qui a soufflé sur le marché de l'Art ne doit pas nous emporter. Il faut raison et confiance garder. Car cette crise ne condamne pas le marché de l'Art. Au contraire, et je pèse mes mots, elle est une chance. En

⁷⁸ Ibid. p. 4.

⁷⁹ Ibid, p. 4.

sanctionnant certaines pratiques, dont nous sommes tous coupables, marchands, galeristes, experts, commissaires-priseurs, elle a démontré que la valeur des objets d'art n'est pas longtemps manipulable ; elle a fait taire les chantres de l'Art coffre-fort qui achetaient sans regarder ni l'œuvre, ni son prix, avec comme seul souci de réaliser au plus vite de copieuses plus-values ; elle redoute aux collectionneurs, aux vrais amateurs, à ceux qui achètent avec leurs yeux et leur cœur, le premier rôle »⁸⁰.

Il n'est pas anodin que, depuis la première phrase, le problème de la fiscalité ait été présenté comme le destin qu'il fallait éviter. Million revendiquait clairement la valeur sentimentale des collectionneurs envers les objets telle qu'elle était exposée par Guilloux en 1985, en refusant la valeur marchande des objets. L'idée était ainsi de protéger l'esprit traditionnel de cette profession que Guilloux qualifiait comme étant sincère, intimiste et motivante. Mais subtilement, Million a surtout su introduire le sujet de la polémique, la « lourdeur de la fiscalité », problème qui allait conduire, quelques années plus tard, à en finir avec le principe traditionnel des ventes aux enchères qu'il venait de célébrer en s'identifiant comme représentant officiel de l'Etat français. Désormais, le destin des ventes aux enchères serait lié aux investisseurs du capital privé. Mais à l'origine, cette contradiction tournait autour du souci de la concurrence internationale, également exprimé par Million dans le texte, de même que de la volonté de s'installer dans l'espace européen :

« À la veille du Grand Marché Européen, alors que la concurrence s'exacerbe, à l'échelle mondiale, entre grandes maisons de ventes, l'union de tous ceux qui entendent conserver à la vente française aux enchères publiques sa transparence et son authenticité permettra seule d'affronter avec succès l'échéance de 1993. C'est pourquoi, la saison écoulée nous livre un enseignement capital : il faut garder le cap. Nous devons poursuivre nos efforts d'innovation tout en demeurant une référence déontologique incontestable pour le marché international [...]. Notre nouveau service d'estimations gratuites [...], ouvert à tous, il est tout à la fois une étape concrète de notre modernisation et un symbole de notre volonté de rester fidèles à notre rôle d'officier ministériel, conseil impartial des familles, et l'arbitre loyal du marché. Chargés de promouvoir nos ventes et d'offrir aux publics locaux les mêmes services et les mêmes garanties que nous assurons en France,

⁸⁰ Joël-Marie Million, « La confiance dans l'art », in : Drouot 1991 : l'art et les enchères. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs, 1992, p. 4.

nos bureaux, à l'étranger, vont se multiplier en Europe et dans le monde. La clientèle internationale nous manifeste une confiance grandissante. Cela montre que notre stratégie est la bonne. Les Pouvoirs Publics seront-ils les derniers à l'admettre ? Nous avons besoin, pour pérenniser cette confiance retrouvée, d'audacieuses réformes du cadre réglementaire qui nous régit. Audacieuses, car il faut conserver ce que le statut du Commissaire-Preneur français a de bénéfique pour le consommateur et d'indispensable à l'équité du Marché, et aussi lui donner les armes économiques dont dispose déjà —et depuis longtemps !— la concurrence étrangère. Audacieuses donc, puisqu'il faut s'inspirer sans plagier, maintenir et innover : bref, bâtir sans détruire »⁸¹.

Ce que Million considérait ici comme la « transparence et l'authenticité » du commissaire-preneur et du système de ventes aux enchères, était la fidélité à la tradition des officiers ministériels qui pouvaient assurer aux familles un « conseil impartial ». Il identifiait les ventes aux enchères aux principes du droit civil français ; c'est pourquoi la famille était le vrai emblème de la clientèle. Mais quand il affirmait que l'authenticité traditionnelle du marché français pouvait devenir une valeur référentielle dans le marché international de l'art, il n'était plus soucieux de bénéficier cet atome de la vie sociale que la famille représente, mais une clientèle étrangère et abstraite. C'est-à-dire, le commissaire-preneur voulait rendre son « conseil impartial » au « consommateur », en travaillant depuis l'étranger, en Europe et dans le monde, sur la base d'un développement des armes économiques les plus audacieuses. La mise en valeur de la tradition juridique française était considérée comme la façon de « garder le cap », pour pouvoir « bâtir sans détruire », c'est-à-dire, pour pouvoir exporter le modèle français tel qu'il était et le faire jouer un rôle au niveau international. La métaphore de « bâtir » est à retenir.

L'année suivante, la crise du marché s'étant assouplie, la demande d'une réforme juridique concernant la fiscalité s'intensifie. La célébration du statut de commissaire-preneur, et par conséquent, de tout ce que celui-ci symbolisait, commençait à affronter paradoxalement les impératifs de l'internationalisation du marché. La préface du rapport de ventes de l'année 1992, intitulée « Franchir le cap », contenait une synthèse de la réforme organisationnelle achevée jusqu'alors par la compagnie des commissaires-preneurs. À commencer par l'existence d'un bâtiment exclusif pour les manifestations de prestige, comme c'était le cas de « Drouot-Montaigne,

⁸¹ Ibid., p. 5.

au Théâtre des Champs-Élysées », et puis « la Fondation Drouot qui, par ses activités mécénales et pédagogiques (“Premier pas vers l’Art” pour les enfants, conférences et voyages des “Jeudis de Drouot” pour les adultes, les expositions à Paris et à l’étranger) souligne la dimension culturelle de notre mission. Drouot S.A., outil de notre dynamique commerciale en France et dans le monde. Enfin [...], Drouot-estimations [...] a connu un succès considérable auprès de tous les publics [...] »⁸².

Le président de la compagnie affirmait que les activités de mécénat et de formation impulsées par la nouvelle fondation Drouot renforçaient la dimension culturelle de l’institution. Mais en même temps, la dimension culturelle inhérente aux enchères semblait involontairement méconnue dans l’apparition de ces nouvelles activités désintéressées. Pourtant, les considérations préalables qui conféraient aux commissaires-priseurs une authenticité dans le marché —ce que Moulin qualifiait d’extra-commercium (cf. supra)—, ainsi que l’invitation à défendre une sincérité des enchères vis-à-vis des familles, considérées comme les principaux clients du système —et qui par ailleurs continuent à l’être— contenaient déjà des valeurs symboliques attachées à des traditions locales, c’est-à-dire, possédaient une dimension culturelle. Et celle-ci se trouvait aussi exprimée dans la reconnaissance de la valeur sentimentale des objets, et par conséquent, l’approbation par l’institution d’un savoir propre aux amateurs d’art, en opposition à un savoir strictement technique des experts. En revanche, les activités de la nouvelle fondation proposaient de penser la dimension culturelle au-delà des ventes aux enchères, c’est-à-dire, autour de l’histoire et de la théorie de l’art. Sur ce point, Million et les commissaires-priseurs qu’il représentait n’avaient pas entièrement raison, puisque les ventes publiques concernaient surtout (aujourd’hui comme avant) des meubles qui ne sont pas considérés comme étant artistiques. Mais ils n’avaient pas non plus entièrement tort, puisque l’hôtel de ventes, dans la mesure où il fait partie du marché de l’art, doit naturellement assumer la production artistique dans toute sa complexité. Les commissaires-priseurs ont intégré l’histoire et la théorie de l’art à leur formation. Enfin, la dimension culturelle des ventes aux enchères se situe simultanément à ces deux niveaux, dans la coïncidence entre le droit et l’art et entre les coutumes de la société française et l’imagination des artistes et des amateurs. Il faudra aussi ajouter que l’hôtel de ventes, l’espace de l’hôtel, représente pour ses visiteurs et son concepteur un vrai lieu de culture, bref, un théâtre de l’art, un musée éphémère.

⁸² Joël-Marie Million, « Franchir le cap », in : Drouot 1992 : l’art et les enchères. Compagnie des Commissaires-Priseurs, 1992, p. 4.

L'activité du commissaire-priseur était au centre d'une discussion énergique, et non sans raison, car il était un très puissant opérateur symbolique : l'articulateur entre le droit civil et le droit commercial. Mais la réforme organisationnelle du système de ventes aux enchères, entreprise à la suite de la rénovation physique du bâtiment de la rue Drouot, s'est finalement orientée vers un changement de la profession, c'est-à-dire, vers une réforme des lois qui la régissent, sous l'argument de réduire le poids de la fiscalité et au profit de la concurrence internationale. L'énergie dépensée pour promouvoir cette réforme a été immense, et les arguments renvoyaient à l'idée d'un bénéfice collectif, abstrait, où la ville de Paris, le pays français et la communauté européenne apparaissaient comme des vrais personnages menacés par les injustices du monde :

« Nous poursuivons nos efforts pour obtenir “l'égalité des chances” pour Paris et le marché français dans la compétition européenne, mais aussi “l'égalité des chances” pour l'Europe dans la compétition mondiale. Sur un marché devenu totalement international, taxes et contrôles, justes et nécessaires, doivent impérativement peser de manière égale sur toutes les places »⁸³.

Cependant, le statut du commissaire-priseur était à la fois défendu comme le garant de la déontologie du système, le cap à ne pas franchir, et projeté comme la formule la plus puissante dans une stratégie d'internationalisation du marché, c'est-à-dire, comme le seul moyen de franchir le cap :

« Le rôle du commissaire-priseur français, par les garanties exclusives qu'il apporte, tant aux vendeurs qu'aux acheteurs, est perçu et accueilli partout dans le monde —l'expérience le confirme— comme le seul moyen d'équilibrer le marché de l'Art et d'offrir, en particulier aux publics les moins avertis, l'occasion d'être conseillés et de savoir. Notre statut a une force et une vitalité internationales. Il est exportable. À nous d'en faire un atout décisif pour nous mesurer, comme nous le souhaitons ardemment, à nos concurrents [...]. Le rassemblement des hommes et le

⁸³ Ibidem.

regroupement des objets sous le label Drouot est la seule voie qui nous permette d'affronter, de manière crédible et durable, la concurrence internationale. Les actions individuelles, les entreprises isolées appartiennent au passé ; leur anachronisme les condamne à l'échec [...]. Forts des progrès accomplis, convaincus de la vraie modernité de notre rôle, assurés de disposer des mêmes armes économiques, juridiques et fiscales que les places étrangères, pourquoi redouter les temps nouveaux, pourquoi craindre la concurrence traditionnelle ou plus récente ? Autour de Drouot, experts, Commissaires-Priseurs sauront franchir le cap »⁸⁴.

À l'occasion de l'anniversaire de la première décennie de la publication de l'annuaire de l'hôtel, Million évoquait tout ce qui était arrivé pendant dix ans ; la vente de « collections extraordinaires, de découvertes inattendues », les « bouleversements dont le marché sort [...] assaini et renforcé », la reprise « des parts de marché face (aux) concurrents », les réformes organisationnelles « indispensables pour affronter l'avenir », la création d'une « association des officiers ministériels ». Mais les commissaires-priseurs avaient aussi « tenté de convaincre les Pouvoirs publics de maintenir le système “à la française”, non pas dans un souci protectionniste mais dans un esprit de transparence et de libre choix pour les acheteurs et les vendeurs », et il soulignait : « ce n'est pas le statut d'officier ministériel qui paralyse le marché français mais bel et bien l'inégalité des taxes entre les différents pays »⁸⁵. Dans ses conclusions, il insistait toujours sur cette réforme, en employant la notion de « distorsions fiscales » qui est devenu un puissant élément dans l'artillerie conceptuelle de la polémique, et en réutilisant des formules discursives qu'il avait utilisées les années précédentes, comme l'allégorie d'une ville « carrefour de l'art », lors de sa première préface :

« Nous sommes prêts. Mais il nous est impossible d'être réellement compétitifs sans une véritable réforme du système juridique, fiscal et culturel français. C'est pourquoi il appartient aussi aux Pouvoirs publics d'agir et de supprimer [...] les distorsions fiscales, tarifaires, douanières et culturelles [...]. C'est à ces seules conditions que Paris sera le véritable carrefour de l'art »⁸⁶.

⁸⁴ Ibid., pp. 4-5.

⁸⁵ Million, « Drouot 1994 : c'est maintenant qu'il faut agir... », in : Henry Sorensen et Anne Monroe-Foster, Drouot 1994 : l'art et les enchères en France. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs de Paris, 1995, p. 4.

⁸⁶ Ibid. p. 5.

L'année suivante, l'article de Million est intitulé « Enfin la réforme », mais il contenait plutôt le manifeste des commissaires-priseurs, où ils exprimaient leur position avec toutes ses ambivalences, entre le respect de la tradition et la quête de la modernité, dans une période où la réforme n'avait pas encore capturé l'intérêt des Pouvoirs publics. Million donnait ainsi à cet espace de réflexion une fonction politique :

« Oui à la réforme si elle renforce la protection des consommateurs, surtout non-initiés [...]. Oui [...] si elle accompagne la suppression totale ou partielle du monopole d'une indemnisation qui sera [...] un soutien pour financer la restructuration en profondeur de notre profession [...]. Oui [...] si elle incite au regroupement de notre profession et favorise l'émergence d'opérateurs français puissants, susceptibles d'être reconnus sur le plan international [...]. Oui [...] si elle respecte certaines spécificités de notre profession et certains atouts de notre savoir-faire [...]. Le “modèle à la française” : une autre voie pour l'Europe. Oui [...] si elle constitue pour la France un réel atout de reconquête du marché de l'art international, [...] si elle donne à Paris une chance véritable de retrouver la place de capitale des Arts qu'elle avait brillamment conquise au cours des siècles passés [...]. Enfin, je dirais tout simplement, comme beaucoup de mes confrères : oui à la réforme si elle me permet de mieux cerner mon métier, en défendant avec plus de force les deux causes qui m'ont conduit à le choisir : l'art et le public »⁸⁷

Je vais souligner cette dernière phrase, dans laquelle Million réaffirme ce qu'il considère comme une valeur positive dans le système des ventes aux enchères ; l'art d'un côté et le public de l'autre. Il n'évoque ni le droit français, ni la famille. L'idée que les enchères étaient un espace sincère et intime perdait son actualité. Désormais, la raison d'être d'un commissaire-priseur était le public qui assistait à ses ventes, et sa proximité aux objets en tant qu'objets d'art. En 1997, à travers une argumentation exemplaire, Million évoquait les signes de la récupération économique du marché, tout en soulignant bien explicitement la complémentarité entre une mutation professionnelle, une transformation de l'espace et une réforme à la loi. La seule voie pour rendre de la stabilité à la récupération économique du marché de l'art était donc de réviser ces trois points : «

⁸⁷ Million, « Enfin la réforme... », in : Henry Sorensen et Anne Monroe-Foster, Drouot 1996 : l'art et les enchères en France. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs, 1997, p. 5.

Il manque toujours les trois moteurs déterminants pour transformer cette reprise fragile en un élan durable : des structures modernes, des moyens économiques adaptés et une fiscalité compétitive ». Ces préfaces étaient devenues, pour la Compagnie des Commissaires-Priseurs, un moyen de communication privilégié avec l'appareil d'État. La stratégie de persuasion consistait alors à présenter la réforme comme une réponse à l'attente de plusieurs acteurs, dont les collectionneurs internationaux, les experts, les marchands, les artistes et les artisans, avec en plus les allégories de la France et de Paris comme des personnages également concernés dans le débat, affrontant le risque de rester sans place dans le concert mondial, enfermés dans leur singularité culturelle et fiscale. Dans la quête de plus en plus urgente d'une réforme, ces deux allégories contenaient une teinture patriotique très difficile à relativiser. Le message de fond : la réforme des ventes aux enchères est une nécessité nationale et capitale.

« Nous demandons au gouvernement français [...] d'agir vite pour mettre en place la réforme des ventes publiques en France [...]. Pour être pleinement efficace, ce projet devra impérativement être accompagné de toute urgence d'une harmonisation culturelle et fiscale sans laquelle la France et Paris, malgré nos efforts, resteront à la traîne face aux autres places internationales. Ce projet de réforme est la dernière chance des professionnels et du marché de l'art français. L'enjeu ne doit pas être sous-estimé. Il ne concerne pas seulement les grands collectionneurs internationaux dont les capitaux n'ont pas des frontières. Il engage aussi et surtout la protection du patrimoine, la vie culturelle et la création artistique dans notre pays, dont la richesse et la diversité ne sauraient survivre à la délocalisation croissante du marché de l'art. Nous sommes décidés à relever le défi de l'ouverture européenne [...]. Ainsi, aux côtés des experts, marchands, artistes et artisans, pourrions-nous aussi représenter dans le monde entier un savoir-faire français souvent admiré et toujours respecté »⁸⁸.

Le problème de « l'harmonisation culturelle et fiscale » de ces deux personnages allégoriques (la France et Paris) est un sujet à part, puisqu'il renvoie à un débat du droit international par rapport aux mécanismes appropriés pour éviter des conflits entre les pays dans le déroulement du commerce international. En principe, l'expression « harmonisation culturelle et fiscale » contient l'hypothèse que les lois nationales peuvent être respectées sans entraîner des conflits internationaux. Mais elle rappelle aussi que la volonté de maintenir des rapports commerciaux internationaux est le fondement d'une nouvelle société, la société internationale, au nom de laquelle les lois nationales sont destinées à changer. Bien sûr, les modifications ne sont pas faciles et dans l'actualité elles font

⁸⁸ Million, « Il est urgent de ne plus attendre », in : Henry Sorensen et Anne Monroe-Foster, Drouot 1997 : l'art et les enchères en France. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs, 1997, p. 4-5.

l'objet de négociations et débats. Le débat que Million promulguait avait des répercussions internationales, et les deux dernières années de son mandat dans la compagnie des commissaires-priseurs, la déception de Million de ne pouvoir ramasser les fruits de ses idées est accablante. En 1998, en reprenant les arguments qu'il avait défendus les années précédentes, il écrit une préface intitulée « Une reprise stimulante... mais une réforme très insuffisante ». Un travail de synthèse conceptuelle lui permet de formuler les motivations de la réforme à travers cinq notions, les deux premières étant destinées à évoquer les valeurs à accentuer et les trois suivantes les enjeux à conquérir : « L'équilibre, en assurant les meilleures garanties aux acheteurs et aux vendeurs. L'équité, par la reconnaissance des missions de service public qu'ont toujours assuré les commissaires-priseurs en qualité d'officiers ministériels. L'ambition, en permettant aux commissaires-priseurs français de rivaliser avec les multinationales de l'art grâce à une indemnisation juste et proportionnée. La modernité, en dotant la France de règles de fonctionnement comparables à celles des autres grandes places du marché de l'art. L'ouverture, en supprimant les distorsions de concurrence qui, dans un marché mondial, menacent l'existence même du marché français, et notamment de l'hôtel Drouot »⁸⁹.

Finalement, en 1999, dans sa dernière préface, Million renonce à employer un titre éloquent, comme c'était son habitude, et il écrit un « éditorial » pour dire que « le marché parisien a déjà montré qu'il était (dynamique), stimulé par deux années consécutives de croissance [...]. Mais, (la) réforme préparée et attendue depuis des années, annoncée depuis quatre ans », ne contenait plus la solution que les commissaires-priseurs cherchaient.

« À l'heure où l'Internet notamment favorise un marché plus global et plus volatil et fait l'objet d'investissements colossaux, alors que les distorsions fiscales demeurent et menacent de s'accroître, on est en droit de se demander si, d'ores et déjà, la France n'est pas en retard d'une réforme »⁹⁰.

Les nouveaux défis

En 2000, le nouveau président de la compagnie des commissaires-priseurs, Dominique

⁸⁹ Million, « Une reprise stimulante... mais une réforme très insuffisante », in : Henry Sorensen, et Anne Monroe-Foster, Drouot 1998 : l'art et les enchères en France. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs, p. 5.

⁹⁰ Million, « Editorial », in : Henry Sorensen et Anne Monroe-Foster, Drouot 1999 : l'art et les enchères en France. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs de Paris, p. 4-5.

Ribeyre, communique la fin du calvaire : « 2000 aura enfin vu aboutir la réforme des ventes de meubles aux enchères publiques, définitivement adoptée par le Parlement au mois de juillet [...] ». Des nouveaux enjeux devaient alors apparaître pour la compagnie :

« Drouot, en 2000, a eu 20 ans. Et 20 ans, c'est l'âge de tous les projets : Drouot travaille depuis plusieurs mois à optimiser sa présence sur Internet, à travers des services réellement attendus par le public et les professionnels : catalogues, bases de données, retransmissions de ventes en direct avec des possibilités d'enchérir via Internet, etc. Un autre projet d'envergure est celui de la rénovation de l'Hôtel des Ventes de Drouot Richelieu. Une importante campagne de travaux aboutira à le faire entrer résolument dans le troisième millénaire : rationalisation de l'espace, aménagement de nouveaux lieux de convivialité, attention aux services proposés aux utilisateurs, équipement complet en réseaux de communication. Cette décision est un beau pari sur l'avenir, vers lequel les professionnels parisiens affichent leur confiance dans leur potentiel et dans celui de ce lieu unique, mondialement connu qu'est Drouot [...]. Seule ombre au tableau : l'immobilisme qui continue à prévaloir en matière de fiscalité et contribue lourdement à l'exportation massive du patrimoine français sur des marchés extérieurs »⁹¹.

L'annonce de Ribeyre à propos de l'aboutissement de la réforme n'était pas du tout enthousiaste. Et l'année suivante, il répète cette même annonce, en gardant un scepticisme évident par rapport aux résultats de celle-ci : « Nous pouvons nous en réjouir, en cette année 2001 finissante, de l'aboutissement de la réforme des ventes de meubles aux enchères publiques et de l'ouverture du marché français. Gageons qu'avec la concurrence et la modernisation des règles il n'en sera que plus dynamisé »⁹². Il est remarquable qu'après une campagne tellement énergique et prolongée, l'achèvement de la réforme n'était pas l'objet d'une célébration vigoureuse. En gros, ce qu'ils avaient voulu défendre, notamment la fonction du commissaire-priseur, était remplacée par la société de ventes volontaires, et ce qu'ils avaient voulu combattre, la fiscalité, demeurait un objet en discussion⁹³. Mais je voudrais aussi souligner qu'après ce combat, Ribeyre a annoncé les deux nouveaux objectifs de la compagnie : la rationalisation de l'espace et l'actualisation des moyens de communication (annuaires, catalogues, Internet).

⁹¹ Ribeyre, « Editorial », in : Henry Sorensen et Anne Monroe-Foster, Drouot 2000 : l'art et les enchères en France. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs de Paris, 2000, p. 4.

⁹² Ribeyre, « Editorial », in : Véronique Benoit et Anne Monroe-Foster, Drouot 2001 : l'art et les enchères en France. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs de Paris, 2000, p. 4.

⁹³ À ce titre, cf. Christian Borel, « Le régime juridique actuel des ventes de meubles aux enchères publiques » et « La loi du 10 juillet 2000 : commentaire article par article », in : Code des ventes volontaires et judiciaires. Lyon, Le serveur judiciaire, 2001, pp. 231-242 et 243-298.

Le journaliste Franck Guillemard avait parlé avec Joël-Marie Million en février 1998, lorsque le monopole des commissaires-priseurs sur les ventes aux enchères était proche de sa fin. Guillemard évoque un fragment du dialogue, dans lequel Million parle d'une réforme de l'espace :

« C'est un "lieu magique" rétorque Joël-Marie Million [...] quand on avance que le bâtiment semble archaïque et poussiéreux. C'est à la fois un lieu à l'achalandage incomparable, martèle-t-il et une "école sur la vie de l'art". S'il conçoit que des améliorations pourraient y être apportées, un "relookage" et la mise en place de salles plus vastes, il estime que l'urgence n'est pas vraiment là »⁹⁴.

Toutefois, l'annonce du réaménagement du bâtiment était dans l'air du temps, et Ribeyre l'avait confirmé dans son premier éditorial. L'attente commence à s'exprimer en public :

« Les travaux de rénovation de Drouot-Richelieu, l'hôtel de ventes [...], qui devaient à l'origine s'achever à l'automne, n'ont pas non plus débuté comme prévu pendant les fêtes, mais ont été reportés au premier trimestre 2001. Le budget a bien été voté, mais il reste encore quelques modifications à voir avec les architectes et des autorisations à obtenir. La maison, qui a eu 20 ans au mois de mai dernier et qui accueille six mille visiteurs par jour et deux mille ventes chaque année, va entièrement être relookée [...]. La rénovation s'exercera dans un esprit moderne, imaginé par l'architecte Jean-Michel Wilmotte, qui gardera la structure de la bâtisse [...]. Quant à la façade, elle fait également l'objet de réflexions avec l'architecte du bâtiment, Jean-Jacques Fernier : des écrans vidéo pourraient y être installés. Le projet, d'une grande ampleur, intervient dans un contexte de rude concurrence du marché des ventes aux enchères en France et, pour la notoriété de Drouot, fait figure de pari sur l'avenir. Pour les professionnels, cette modernisation, c'est montrer que l'hôtel Drouot peut résister à l'arrivée des géants des enchères anglo-saxons, Sotheby's et Christie's. Le nouveau Drouot pourrait ainsi voir le jour d'ici à la fin de l'année 2001 »⁹⁵.

Le vendredi 23 mars 2000, dans le journal Le Figaro apparaissait un article à propos du réaménagement : « [...] le projet a pris de l'ampleur. Et aujourd'hui les travaux programmés [...] vont durer cinq ou six mois (il est prévu qu'ils commencent au mois de juillet et qu'ils se terminent

⁹⁴ Franck Guillemard, « Le monopole des commissaires-priseurs tend vers sa fin. L'Hôtel Drouot voudrait sauver sa magie. La salle des ventes parisienne est un lieu unique en son genre. Mais l'ouverture de la profession à la concurrence est un défi qui ne laisse pas ses responsables sans inquiétude », La Croix, section culture, Lundi 9 février 1998, p. 13. Consulté en ligne à travers www.bpe.europresse.com, date d'accès : 28 avril 2008.

⁹⁵ Laure Pelé, « L'Hôtel Drouot prépare sa métamorphose », La Parisien, Vendredi 29 décembre 2000, page 2. Consulté en ligne à travers www.bpe.europresse.com, date d'accès : 28 avril 2008.

vers le 31 décembre). Il s'agit notamment d'agrandir le hall d'entrée [...], de récupérer la portion de sol, extérieure au bâtiment et contiguë à la rue [...]. Les escalators qui permettent actuellement d'accéder aux salles du premier étage et à celles du sous-sol vont disparaître pour laisser la place à un escalier monumental. Bref, on va procéder à une véritable rénovation, qui a été approuvée par les commissaires-priseurs, lors de l'une des dernières assemblées générales de la compagnie, à l'unanimité (moins deux abstentions) [...] »⁹⁶.

Mais il faudra reprendre le dossier de cette réforme dans l'avenir. Pour l'instant, le projet de rénovation du bâtiment n'a pas encore vu le jour. Huit ans après l'éditorial de Ribeyre, les façades du bâtiment contiennent toujours les annonces de la réforme (voir images 17, 18 et 19, annexes, p. 121). Comment oublier que ces annonces cachent la sculpture de Babinet, et avec elle, le lieu d'art que Fernier envisageait, sont occultes ? Pourtant, cette façade temporelle et opaque est devenue l'image du nouveau Drouot, ainsi le témoignent les publicités des programmes de formation de Drouot, qui représentent le coin de la façade où se trouvait la sculpture avec le jardin et la bâche qui la cachent (retour à image 15, annexes, p. 120). Il faut ajouter que le deuxième projet annoncé par Dominique Ribeyre en 2000, concernait aussi l'espace des ventes aux enchères, mais fondamentalement l'espace virtuel sur Internet, l'espace publicitaire et le système de communications qui permettait relier Paris et la France avec le monde. Cet avenir transfrontalier s'est exprimé dans une évolution très importante du site Internet www.drouot.fr qui est devenu www.drouot.com et a été achevé pendant l'année 2008. Ne serait-il pas le symbole d'une déterritorialisation inhérente à l'internationalisation ?

L'évolution spatiale des ventes aux enchères, commencée avec l'emménagement en 1980 dans le bâtiment de la rue Drouot, un quartier haussmannien en plein centre de Paris, s'est donc affrontée à une demande d'internationalisation. À ce titre, l'espace du quartier et de la ville sont devenus des valeurs instables, déplacés par l'objectif d'accéder à l'espace ouvert et abstrait de l'Europe et du monde, qui se présentaient comme les symboles de l'avenir et les garants de la concurrence. Entre temps, une importante restructuration organisationnelle a vu le jour, et une angoissante réforme juridique a marqué la fin d'une époque pendant laquelle les ventes aux enchères pouvaient se réclamer une part du marché en dehors de la logique du marché.

⁹⁶ François Duret-Robert, « Les commissaires-priseurs aux Batignolles ? », *Le Figaro*, Vendredi 23 mars 2001, p. 31. Consulté en ligne à travers www.bpe.europresse.com, date d'accès : 28 avril 2008.

2. Fidélité de famille

Le code de ventes aux enchères a changé, la profession de commissaire-priseur s'est transformée, l'organisation institutionnelle de la compagnie a été modifiée. Tant aux niveaux juridique et professionnel que dans l'aspect architectural, l'édifice des ventes aux enchères s'est adapté à une des exigences du marché international : la modernisation. Il y a pourtant un aspect qui se montre en apparence plus stable, parce que potentiellement moins susceptible d'obéir aux dynamiques du marché. Cet aspect serait plutôt une sorte de moteur des dynamiques économiques, voir, un élément structurel de la vie sociale qui précède les échanges marchands : la famille. Je vais donc essayer de comprendre où réside le caractère sincère et intimiste des ventes aux enchères dont parlait Yannick Guilloux en 1985 (cf. infra). Je vais examiner ce problème à l'aide d'un dialogue qui a été fondamental dans cette recherche.

Le savoir des amateurs

Je me suis rapproché de Jacques et Suzanne Cuvillier parce qu'ils ont formé une collection de tableaux et de meubles, dont une partie provient d'acquisitions à l'hôtel Drouot. Mais ils ont aussi conservé des objets de famille, provenant de leurs ascendants, comme des cadeaux offerts par leurs contemporains ou de leurs propres descendants. Ils ont aussi acquis des objets dans d'autres espaces que l'hôtel de ventes aux enchères. Dans notre premier dialogue, en septembre 2007, qui s'est déroulé pendant le déjeuner, à leur appartement, nous avons abordé initialement le sujet des compétences des commissaires-priseurs et des stratégies que le client doit mettre en oeuvre pour faire de bonnes acquisitions lors d'une vente. Peu à peu, la discussion s'est déplacée vers une analyse des aspects subjacents des ventes aux enchères. Elle nous a conduit à traiter du rapport entre la mort, l'héritage et la vente aux enchères :

JC : Bien souvent, quand les objets sont de qualité, ce sont des objets qui ont été collectionnés par quelqu'un qui finit par mourir. Il a entassé des objets de valeur, pour son plaisir, et bien entendu l'avenir de ces objets ce n'est pas d'être conservés toujours par les héritiers, mais d'être vendus à Drouot...

SC : Et d'être achetés par un nouveau collectionneur...

JC : Oui, par des gens qui constituent des collections. Alors la vocation d'un objet de qualité c'est souvent de changer de mains à la faveur d'un décès. Vous comprenez ?

Ce que j'ai compris à ce moment, c'est que la mort des collectionneurs est une situation essentielle dans les ventes publiques. Tout commence lorsqu'un collectionneur constitue une collection. Mais un jour, quand ce collectionneur meurt, ses propriétés immeubles et meubles passent aux mains d'autres, ses descendants, sa famille, la Nation. Dans un glossaire de droit français daté de 1882, François Rageau et Eusèbe de Laurière formulent une définition de l'héritage à travers le proverbe « le mort saisit le vif », c'est-à-dire, écrivent-ils par rapport au défunt (en français ancien) : « son héritier le plus proche est habile à luy succéder par Coutume generale de France, et des pays circonvoisins. Ce qui a lieu en plusieurs pays, tant en ligne colaterale que directe, et tant par testament que ab intestat. Tellement que la justice n'est pas saisie de la succession pour la délivrer à l'héritier [...]. Si nous en croyons nos auteurs, cette règle est un des oracles de la jurisprudence Française [...] ». Et ils ajoutent : « le retrait lignager établi dans nos Coutumes, et la prohibition de tester de plus du quint des propres, sont des preuves convaincantes qu'on a eu dessein en France de conserver les biens dans les familles, et par consequent de favoriser les heritiers presomptifs, et c'est pour les favoriser ; parce qu'il est avantageux d'avoir la complainte ; que la regle le mort saisit le vif a été introduite parmi nous, et non point par erreur [...]. Mais quoique cette regle ait été faite pour favoriser les heritiers présomptifs, elle n'en est pas moins mal conçue : car il n'est point vray que parmi nous, et selon nostre usage, ce soit le mort qui saisisse le vif, mais c'est la loy ; ce qui est si vray que le deffunt ne peut empêcher par aucune disposition que son héritier ne soit saisi de ses biens [...] »⁹⁷.

Ce sujet, profondément ancré dans les coutumes françaises, c'est-à-dire, inscrit dans les Lois seigneuriales (donc dans la culture depuis des siècles), n'était pas méconnu par mes interlocuteurs, puisqu'il est apparu facilement lors du dialogue. En fait, la situation spécifique des ventes aux enchères découle du fait que les objets faisant partie de la collection d'un défunt sont destinés par Loi aux familiers les plus proches, qui ne sont pas obligés de les garder. Je vais examiner les idées qui sont liées à ce problème pour montrer ses profondes implications. La suite du dialogue permet d'avoir une définition plus claire du problème et un exemple très éloquent :

JC : Le collectionneur meurt, âgé, et les héritiers n'ont pas vocation à continuer.

SC : Par exemple, nous avons une vieille amie qui avait des objets chez elle, quand même de qualité. Elle est morte à 97 ans, mais ses héritiers n'étaient pas du tout intéressés par tous ces objets. Quand elle les a achetés, elle cherchait à savoir d'où ça venait, comment c'était... Elle les aimait.

⁹⁷ François Rageau et Eusèbe de Laurière, Glossaire du droit français, Paris, Niort, 1882, p. 337.

Mais quand ça a été vendu, nous avons été à Drouot mon mari et moi, c'était dans une vente pas du tout extraordinaire, et les objets mis n'importe comment, n'importe comment. Bien que ce qu'elle avait constitué (était fait) avec... Amour...

JC : Amour (les deux le disent en chœur) ! Amour ! Amour !

SC : Ça a été vendu n'importe comment. Sans âme du tout... sans âme...

SC : Et nous étions très tristes parce que pour elle (ces objets) étaient formidables.

Le sujet qui a retenu mon attention était celui de la « vocation à continuer »⁹⁸. Mais les Cuvillier étaient plus enthousiasmés par la définition de la motivation de base de leur amie collectionneuse, ce sentiment d'amour envers les objets de sa collection. Cet amour se manifestait plus concrètement par une curiosité pour les objets qu'elle acquérait, car elle voulait connaître leur histoire, leur origine. Mais quand les objets ont été vendus aux enchères, il n'y a pas eu la même manière de faire, puisque les objets ont été vendus « n'importe comment », c'est-à-dire, disent-ils, « sans âme du tout, sans âme ! ».

Dans ce passage, l'élément qui inspire la curiosité du collectionneur est un sentiment d'amour, et non pas un calcul rationnel. L'anima ou l'âme de la curiosité est alors ce qui tend à disparaître avec le décès d'un collectionneur. Mais cette âme pourrait aussi rester dans le monde après le départ du collectionneur, c'est-à-dire, survivre à son propriétaire. Ceci dépend de la vocation des héritiers à continuer la collection. Si les objets sont vendus « n'importe comment », c'est parce qu'ils n'ont plus d'« âme », c'est-à-dire, parce que ce sentiment d'amour que son ancienne propriétaire avait exprimé envers eux, du moment de leur achat jusqu'à son décès, n'est plus reconnu dans la salle de ventes aux enchères. Cette manque de reconnaissance cristallise l'absence de leur amie collectionneuse, de l'amour qu'elle seule manifestait envers les objets de sa collection. Ce jour-là, les Cuvillier étaient tristes d'assister à la vente de l'hôtel Drouot. Pourtant,

⁹⁸ La notion de vocation peut être fondamentale pour envisager une définition de l'héritage artistique. Le sociologue allemand Max Weber l'a utilisée comme un outil théorique, par exemple, dans son discours sur les intellectuels, pour présenter l'opposition entre vocation et profession, c'est-à-dire, entre un choix fondé sur des croyances ou sur des intérêts rationnels. Max Weber, La science entre profession et vocation. La conception wébérienne de la croyance sera traitée plus largement dans le chapitre suivant (Chap. Le sacré et le contemporain). D'emblée, il faut avertir que Weber ne considère pas la croyance comme un phénomène nettement métaphysique. Il s'intéresse plutôt au fait qu'il y a des actions humaines dans l'ici-bas qui répondent à une motivation religieuse, et dans sa sociologie des religions il va interroger précisément ces actions.

l'un et l'autre savent qu'une vente aux enchères est un spectacle. Il peut arriver qu'un spectacle ne fasse pas rire le public. Mais il faut se demander si le spectacle de la vente aux enchères peut respecter « l'âme des objets » et sous quelles conditions.

Dans ce passage, l'élément qui inspire la curiosité du collectionneur est un sentiment d'amour, et non pas un calcul rationnel. L'anima ou l'âme de la curiosité est alors ce qui tend à disparaître avec le décès d'un collectionneur. Mais cette âme pourrait aussi rester dans le monde après le départ du collectionneur, c'est-à-dire, survivre à son propriétaire. Ceci dépend de la vocation des héritiers à continuer la collection. Si les objets sont vendus « n'importe comment », c'est parce qu'ils n'ont plus d'« âme », c'est-à-dire, parce que ce sentiment d'amour que son ancienne propriétaire avait exprimé envers eux, du moment de leur achat jusqu'à son décès, n'est plus reconnu dans la salle de ventes aux enchères. Cette manque de reconnaissance cristallise l'absence de leur amie collectionneuse, de l'amour qu'elle seule manifestait envers les objets de sa collection. Ce jour-là, les Cuvillier étaient tristes d'assister à la vente de l'hôtel Drouot. Pourtant, l'un et l'autre savent qu'une vente aux enchères est un spectacle. Il peut arriver qu'un spectacle ne fasse pas rire le public. Mais il faut se demander si le spectacle de la vente aux enchères peut respecter « l'âme des objets » et sous quelles conditions.

La dimension émotionnelle ici exprimée a deux composantes : d'une part, les collectionneurs éprouvent des sentiments d'amour ou de tristesse envers ses objets ; d'autre part, l'objet est perçu comme ayant une âme propre, le contraire, littéralement, d'un objet inanimé. Comme le signalent B. Derlon et M. Jeudy-Ballini, les collectionneurs d'art primitif insufflent à leurs objets une âme, qui est le signe de leur authenticité (ou d'une pureté par opposition à un objet destiné à un circuit marchand). Mais l'authenticité ne serait pas véritable ni complète si elle ne répond qu'à un critère d'auteur, c'est-à-dire, au fait qu'un objet ait été fabriqué par une société indigène déterminée. L'existence des marques d'un usage autochtone confère à l'objet une qualité fondamentale : cette préexistence de l'objet « c'est tout ou partie de sa réalité »⁹⁹. Et il faut bien avouer que le charme de l'objet d'occasion n'est pas exclusif des objets d'art primitif, comme d'ailleurs le remarquent aussi B. Derlon et M. Jeudy-Ballini dans son texte, et qui assigne à l'objet la valeur de témoin d'un passé, ou encore, « support mnémonique », pour emprunter une notion utilisée par Octave Debary et Laurier Turgeon¹⁰⁰.

⁹⁹ CF. B. Derlon et M. Jeudy-Ballini, *Op.cit.*, p. 50.

¹⁰⁰ Octave Debary et Laurier Turgeon, « Introduction », in : Octave Debary et Laurier Turgeon (dir.), *Objets et mémoires*, Paris/Québec, Maison des Sciences de l'Homme/Université de Laval, 2007, p. 1.

Alors que les sentiments exprimés par un collectionneur envers un objet confère au collectionneur le statut de protagoniste de la situation, l'idée que l'objet possède une âme qui peut potentiellement survivre (ou non) à son propriétaire renverse la structure de la situation, en assignant à l'objet le rôle principal, toujours par rapport à son passé. En suivant l'analyse des Cuvillier, ni cette âme, ni ce sentiment sont considérées d'une manière abstraite. C'est-à-dire, ils ne répondent pas, comme on pourrait effectivement le présumer, à l'idée que conserver une collection en héritage signifie essentiellement garder un sentiment d'amour pour les objets qui appartenaient aux ancêtres de la famille. La définition concrète proposée par les Cuvillier met l'accent sur l'intérêt de connaître « d'où cela vient », c'est-à-dire, la curiosité par rapport à l'origine de chaque objet. Par conséquent, quand l'âme des objets n'est pas présente lors d'une vente aux enchères, c'est qu'il y a un manque d'intérêt pour son origine. Dans la suite du dialogue, la formulation de ce problème a pris plus de profondeur :

SC : Je pense qu'un objet n'est vraiment vendu très bien que lorsqu'il fait partie d'une collection, et qu'on fait du bruit autour de cette collection...

JC : (Quand on fait) une publicité !

SC : Et qu'on dit c'est la collection d'un tel qui va être vendue, tel tableau vient de ça, telle table vient de ça. Alors là, chaque objet reste un petit peu ce qu'il était...

À l'idée de « vendre n'importe comment » qui signalait initialement le manque d'amour et l'absence d'âme, s'oppose l'idée de « vendre très bien », ce qui renvoie plutôt à l'idée d'un succès commercial. Ainsi, une bonne vente est une situation ambivalente, à la fois la garante d'une préservation mystique des objets (c'est-à-dire de leur âme) et d'un très bon profit économique. Sans doute, cette perception peut-elle paraître contradictoire. Pourtant, les Cuvillier sont conscients de la nature commerciale de l'action de vendre aux enchères, mais en même temps, ils considèrent que celle-ci peut aussi favoriser la reconnaissance de l'origine ou de la provenance des objets. La publicité du catalogue serait le mécanisme permettant d'assurer cette reconnaissance, et par là, de préserver l'âme des objets. Dans la suite du dialogue, le traitement des origines ou des provenances des objets en tant que stratégie publicitaire s'est progressivement éclairci :

JC : Sur les catalogues (des ventes) vous voyez souvent, quand les objets sont de qualité, quelle est leur origine : ça a été acheté dans une vente aux enchères publiques, il y a cinquante, soixante ans. On vous donne le nom du commissaire-priseur. On ne vous donne pas le prix auquel

ça a été vendu, mais vous avez l'origine. On vous dit souvent dans la famille de monsieur X, on ne vous donne pas le nom des successeurs, des défunts dont on vend les objets, vous comprenez ?

SC : Si demain par exemple moi je meurs et que je dise : « mes enfants ça ne les intéresse pas, tout peut être vendu à Drouot », ça sera vendu comme pour notre amie, si vous voulez.

JC : Ça veut dire anonyme !

SC : D'une manière anonyme. Et c'est quelques fois un peu désolant, mais c'est comme ça. Si on veut que ça soit vendu autrement, je pense qu'il faut faire une publicité.

Les catalogues à la loupe

Il y a différentes façons d'appréhender un catalogue de ventes. Pour les vendeurs des objets (leurs propriétaires avant la vente), il peut être perçu comme une publicité qu'il faut payer pour optimiser les profits économiques de la vente. Pour les clients qui achètent, c'est l'appui qui sert à choisir les objets à acquérir. Très souvent, dans une collection d'art, le catalogue devient aussi une véritable pièce de la collection. Enfin, les professionnels du marché de l'art s'en servent comme un outil de travail sur lequel ils consignent les prix des adjudications et suivent ainsi les fluctuations du marché. Le dialogue avec les Cuvillier montre que le catalogue représente pour eux une publicité qui permet à un collectionneur de ne pas sombrer dans l'anonymat. Cette revendication du nom propre n'est pas du tout orientée vers la consécration d'un prestige social. S'il existe un lien entre les objets en vente et le nom de leurs anciens propriétaires, étant entendu qu'à la suite des enchères l'objet trouvera des nouveaux propriétaires, c'est surtout parce que cette association du nom propre et des objets est une forme de conservation de l'âme des objets.

Pourtant, les catalogues ne sont pas forcément en concordance avec cette perspective. Un cas intéressant est celui de la vente du 8 décembre 2007 à Drouot, qui a dispersé les objets provenant de la collection Marcel Isy-Schwart. Les responsables de cette vente ont choisi d'employer une citation de Claude Lévi-Strauss qui fait écho à ce que les Cuvillier ont formulé : « là où les naturalistes du XIXème siècle voient un spécimen d'oiseau rare et précieux qui fera la richesse des collections européennes, les Indiens voient l'âme égarée d'un des leurs ». Bien sûr, Lévi-Strauss n'évoquait pas ici l'âme des objets, au même sens que les Cuvillier, mais plutôt les croyances qui sont attachées aux objets, lorsqu'ils se trouvent dans leurs contextes d'origine, et donc, sous le contrôle de la société qui les a créés. Cette idée ne correspond pas à la notion d'âme des objets en liant le nom de

leur propriétaire et les sentiments qu'il éprouvait envers eux. Elle renvoie plus spécifiquement aux croyances qui lient les objets aux sociétés dont les objets sont originaires. À la suite de la citation de Lévi-Strauss, le texte du catalogue offre des éléments significatifs à propos du collectionneur et de son rapport aux objets, cette fois-ci, dans le sens signalé par les Cuvillier à propos de l'âme des objets :

« Explorateur, cinéaste, conférencier pendant 52 ans pour Connaissance du monde, Marcel Isy-Schwart a parcouru entre 1954 et 1970 l'Amazonie brésilienne. Son premier contact eut lieu avec les Indiens Meinako, "j'allais enfin pouvoir jouer à l'explorateur" dit-il... De toutes ses explorations, Marcel Isy-Schwart ramena de merveilleux films, mais il ramena aussi par échange avec les Indiens, contre des perles de verre et de la nivaquine, un ensemble ethnographique tout à fait précieux, conservé et protégé dans un grenier aménagé à la campagne. Des coiffes, des tambours, des colliers, des bracelets, des arcs et des flèches garnis de plumes de perroquet se mélangent dans cet univers si particulier. Mais le bouquet de ce feu d'artifice d'objets de la grande forêt, c'est incontestablement les coiffes et diadèmes de plumes venant de chez les Indiens de cette terre d'Amazonie »¹⁰¹.

Il faut bien noter que les objets amazoniens de cette collection sont présentés dans le texte antérieur comme des marchandises, dans le sens où son propriétaire les a obtenu en échange de perles de verre et de la nivaquine¹⁰². Les objets recueillis par Isy-Schwart sont évoqués comme un « ensemble ethnographique », mais la description des objets dans le catalogue ne correspond avec une description ethnographique. Elle témoigne plutôt d'une connaissance essentiellement formelle des objets. Il est important de souligner que les sentiments liant le propriétaire à ses objets ne sont pas du tout présentés. Ainsi un des objets vendus qui a suscité les applaudissements du public : le « masque cara grande », lot 95, estimé entre 5000 et 6000 € et adjudée à 31000 €. Sa description dans le catalogue dit : « Indiens Tapirapé, rio (fleuve) Tapirapé, rio (fleuve) Araguaia, État du Mato Grosso, Brésil. Forme en bois semi-circulaire décorée sur la surface de plumes bleues d'ara ararauna et rouges d'ara macao fixées par du latex. Les yeux ouverts sont décorés de part et d'autre d'éléments carrés en nacre d'eau douce avec présence sur les joues de deux ornements mobiles constitués de plumes bleues d'ara ararauna (boucles d'oreille) d'où pendent des fibres de coton

¹⁰¹ Binoche, Renaud et Giquello. Amazonie. 3ème vente. 8 décembre 2007, Paris, Etude Binoche-Renaud-Riquello, 2007, p. 3.

¹⁰² La nivaquine est un médicament contre le paludisme dont la molécule active, la chloroquine, est désormais inefficace dans la région amazonienne (cataloguée dans les pays du groupe III, chloroquino-résistants et risque de multi-résistance) considérée comme l'une des zones de transmission palustre par la OMS. Cf. <http://www.who.int/topics/malaria/fr/> Accès en ligne le 22 juillet 2008.

tressées de couleur noire. Présence d'un labret mobile constitué de fils de coton blanc et d'une boule de latex. Éléments frontal et nasal recouverts d'une série de plumules d'ara ararauna montées à l'envers fixées par du latex. Entourant le masque, armature semi-circulaire de roseaux fendus où se loge une filière de plumes bleues d'ara macao, d'ara ararauna et d'ara chloptera. H. 57,5 L. 76 cm » (voir image 20, annexes, p. 122)¹⁰³. Dans cette description, il n'y a absolument aucune information ethnographique ni sentimentale.

Un autre objet inclus dans cette vente, le lot 115, était un collier présenté comme provenant des « indiens Kamayurá, Rio (fleuve) Culuené, Lac Ipavu, Parc indigène du Xingu, état du Mato Grosso, Brésil ». À différence de la description du masque précédent, le texte de présentation contient ici une évocation du contact entre M. Isy-Schwart et la communauté indigène : « Rare collier composé de griffes de jaguar reliées les unes aux autres par une filière de coton. Les franges sont teintées à l'urucu. Ce très rare collier a été offert par le chef des Kamayura, Takuma, à Monsieur Marcel Isy-Schwart au moment où il quittait cette région en 1963. (Très bon état de conservation. Rare). D. 24 cm » (voir image 21, annexes, p. 122)¹⁰⁴. Cette description souligne deux aspects : la « rareté » de l'objet, et le fait que ce soit le fruit d'un don de la part du chef de la tribu. Le protagoniste de la situation est surtout le chef de la tribu et non celui à qui l'objet est donné. Les sentiments éprouvés par ce dernier ne sont pas évoqués. Le texte ne présente pas non plus d'informations de type ethnographique, dans la mesure où il n'y a pas d'explication sur le sens du don, mais juste la formulation du moment où cet acte a eu lieu. Par conséquent, l'information s'avère utile pour connaître la provenance géographique de l'objet, ses propriétés matérielles, mais non pas pour montrer les valeurs ethnographiques qui lient l'objet à la société dont il est originaire ni pour évoquer les valeurs sentimentales qui lient l'objet à son propriétaire.

Enfin, un deuxième masque « cara grande », lot 160, qui a emporté la plus grosse enchère de la vente, adjugée à 72000 €, contient une double présentation (voir image 22, annexes, p. 122). D'abord, en lettres rouges, on trouve une description synthétique de type ethnographique :

« Masque en plumes "Cara Grande". Culture Tapirapé, Rio (fleuve) Tapirapé, Goiás, Brésil. Ce type de masque représente les âmes des ennemis tués à la guerre. Les Tapirapé étaient sur le point de disparaître dans les années 50. Depuis, ils ont retrouvé un nouvel équilibre entraînant une nouvelle expansion démographique. Ce type de masque était utilisé pour la "fête des bananes" qui a lieu au mois de juin. Ils sont toujours confectionnés en cachette des femmes. La partie principale de

¹⁰³ Binoche, Renaud et Giquello, Op.cit., p. 32.

¹⁰⁴ Ibid., p. 38.

la danse est un simulacre de combat contre les Kayapó et les Karajá. Ce combat s'achève toujours par la victoire des Tapirapé »¹⁰⁵.

Ensuite, une description en lettres noires donne les caractéristiques formelles de l'objet :

« Très important masque en bois semi-circulaire. Indiens Tapirapé, Rio Tapirapé, Rio Araguaia, État du Goiás, Brésil. Deux couleurs dominantes : petites plumes jaunes d'ara ararauana et rouges d'ara macao collées au latex. Grands yeux de forme carrée décorés de plaques de nacre ; sur les joues, deux éléments mobiles en forme de fleur constitués de plumes jaunes et bleues d'ara macao d'où partent des fils de coton de couleur noire. Présence d'un labret mobile. Entourant le masque, une armature de roseau où se loge une filière de plumes rouges et bleues d'ara macao et d'ara ararauna. La partie médiane du masque, à la hauteur du front, supporte des plumes présentées à l'envers d'ara ararauna. H. 88,5 L. 10,5 cm »¹⁰⁶.

La différence entre ces deux descriptions est flagrante. L'une renvoie aux valeurs présumés ethniques de l'objet, l'autre à ses caractéristiques techniques, mais rien n'est encore dit spécifiquement à propos du rapport entre le propriétaire et son objet. L'absence de cette information est sans doute importante non seulement au sens indiqué par les Cuvillier, mais aussi dans la mesure où la réglementation des ventes aux enchères interdit la vente d'objets provenant d'un marchand, ce qui distingue le domaine des ventes aux enchères du négoce des antiquaires et des brocanteurs. L'attestation de la provenance de l'objet est un instrument de contrôle pour éviter les effets de la spéculation marchande. Ainsi, les sociétés de ventes volontaires ne peuvent ni acheter des objets pour les revendre (elles sont autorisées à les garder en dépôt jusqu'à leur vente), ni recevoir des objets provenant d'un marchand. Le chapitre 1er, article 1er de la nouvelle loi du 10 juillet 2000 concernant les ventes aux enchères, dit à ce titre : « Les ventes volontaires de meubles aux enchères publiques ne peuvent porter que sur des biens d'occasion ou sur des biens neufs issus directement de la production du vendeur, si celui-ci n'est ni commerçant, ni artisan. Ces biens sont vendus au détail ou par lot. Sont considérés comme d'occasion les biens qui, à un stade quelconque de la production ou de la distribution, sont entrés en la possession d'une personne pour son usage propre, par l'effet de tout acte à titre onéreux ou gratuit »¹⁰⁷. Pour connaître l'identité du propriétaire, il faut pouvoir déterminer l'essence de son rapport à l'objet. Lorsque les objets sont véritablement destinés à l'usage personnel de leur propriétaire, alors ce dernier peut être vraisemblablement perçu comme

¹⁰⁵ Ibid., p. 52.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ C. Borel, op.cit, p. 245.

un amateur qui a fini par se séparer de ses objets. Mais s'il n'avait acquis ses objets qu'à l'intention de les revendre, alors il peut être confondu avec un marchand (ce qui m'était très justement signalé par Jacques Cuvillier lors d'un entretien). De façon générale, les raisons qui motivent quelqu'un à vendre des objets lui appartenant ne sont pas faciles à établir. En outre, celles-ci ne constituent pas forcément une information d'intérêt public. Cependant les données qui pourraient néanmoins démontrer que le rapport entre le propriétaire et les objets était désintéressé (non-marchand), ne figurent nulle part dans les catalogues.

Si ce catalogue des ventes aux enchères fait une publicité, c'est surtout une publicité sur les objets, et non pas sur le rapport de son ancien propriétaire avec eux. Même si les objets sont ici liés au nom propre son ancien propriétaire, rien est dit sur les sentiments qu'il éprouve envers eux. À ce titre, B. Derlon et M. Jeudy-Ballini interprètent une critique du poète Yves Bonnefoy par rapport à la vente de la collection d'André Breton où celui-ci exprime l'idée que « les objets, choyés et reconnus par le collectionneur comme autant de “présences” animées et dotées de “dignité”, finissent pas constituer une partie de lui-même. Par contraste, leur dispersion en salle des ventes à grand renfort de battage publicitaire et commercial les ravale au rang de marchandises —autrement dit de choses »¹⁰⁸. La vision moralisatrice du poète par rapport à une transformation de l'objet de collection en marchandise comme un effet inhérent à son passage dans les salles de ventes a été justement relativisé dans la suite de l'analyse des anthropologues. Pourtant, le poète lance une accusation qui exprime ce dont une salle de ventes ne doit pas faire, « la spéculation commerciale », non parce qu'elle « éradique jusqu'au souvenir de tout ce qui est aimant et libre »¹⁰⁹, tel que l'affirme Bonnefoy, mais parce que la spéculation est censurée dans le régime juridique des ventes aux enchères. À ce titre, je préférerais affirmer qu'une pièce de collection vendue aux enchères généralement devient un objet à l'état pur, dans la mesure que ce sont les propriétés physiques de l'objet (dimensions, couleurs, ancienneté, origine) qui sont fondamentalement retenues dans les catalogues.

Pendant la période que j'ai consacré à visiter les salles de ventes de l'hôtel Drouot, la vente la plus remarquable, ou plutôt celle qui a été le plus fortement médiatisée, tant dans la presse locale que dans les publications de l'hôtel (la Gazette, les sites Internet et les catalogues de ventes) s'est déroulée le vendredi 21 décembre 2007 (voir images 23, 24, 25, 26, 27, annexes, p. 123). Au lendemain de la vente, sur le site Internet de la société de ventes volontaires responsable de la

¹⁰⁸ B. Derlon et M. Jeudy-Ballini, *Op.cit*, p. 224.

¹⁰⁹¹⁰⁹ Yves Bonnefoy, « André Bréton à l'encan : vulgaire », *Le Monde*, 5 février 2003, pp. 15-16, cité par B. Derlon et M. Jeudy-Ballini, *Ibidem*.

dispersion de cette collection, la joie était évidente :

« La SVV A et le cabinet d'expertise DC ont le plaisir de vous communiquer les résultats de la vente exceptionnelle qui s'est tenue hier [...]. Cette vente très attendue annoncée par beaucoup de médias français et étrangers était dominée par la dispersion de la célèbre collection d'André Lefèvre pour un total de 21,8 millions. Ces dix tableaux sont l'œuvre de Mirò, Picasso, Juan Gris, Henri Laurens et Fernand Léger. L'histoire de la réapparition de ces œuvres sur le marché international et aux yeux du public est le résultat d'un hasard extraordinaire. Tout commence en juillet 2007 lorsque Maître A. et son expert Mr. C. sont appelés par les neveux de Mr. Lefèvre pour procéder à une estimation en vue d'assurance. Leur banque, obligée de fermer pour les besoins d'expansion de son voisin de la Place Vendôme, leur demandait de vider leur coffre. Et quelques trésors furent découverts ce jour-là... Après la seconde guerre mondiale, André Lefèvre se retire des affaires pour se consacrer à sa passion de l'art. Il rassembla alors 275 tableaux des artistes les plus célèbres et les plus significatifs de son époque. Après sa mort, une grande partie de sa collection fut dispersée dans trois ventes qui eurent lieu au Palais Galliera en 1964, 1965 et 1967, tandis que 30 œuvres rentraient par donation au patrimoine des musées nationaux. Auparavant, il avait pris soin de conseiller ses héritiers sur l'achat de 10 tableaux et ce sont ceux-ci qui ont été présentés. Conservés dans des coffres jusqu'à ce mois de décembre, ils n'ont jamais été vus du public depuis la dernière exposition complète de la Collection Lefèvre en 1964 »¹¹⁰.

Ce texte permet de dater, nommer ou entrevoir quelques protagonistes de l'histoire de cette vente aux enchères, mais surtout, il contient des résonances négatives qui méritent bien une analyse en détail. Dès la deuxième phrase, une première ambiguïté se présente, à travers l'usage de deux verbes qui ne veulent pas dire la même chose, « cette vente très attendue annoncée par beaucoup des médias » ; les verbes attendre et annoncer pourraient concerner des acteurs et des actions bien différentes, mais dans la phrase il y a un seul et même sujet, les médias, qui attendent et annoncent l'événement. Ce qui est relevé ici c'est alors la nature médiatique de l'événement, les médias agissant à la fois comme les émetteurs et les récepteurs du même message. Dans la phrase suivante, les auteurs du texte évoquent « la célèbre collection d'André Lefèvre » composée par « dix tableaux (qui) sont l'œuvre de Mirò, Picasso, Juan Gris, Henri Laurens et Fernand Léger », en oubliant ainsi d'attribuer à ces peintres le qualificatif de « célèbres », puisqu'ils le sont autant ou (et surtout beaucoup) plus que le collectionneur. De ce fait, ils confèrent aux artistes un statut de reconnaissance social inférieur par rapport à celui du collectionneur. Une ambiance d'aventure est

¹¹⁰ Consulté en ligne sur : www.aguttes.com/blog/?2008/01/09/26-218-millions-pour-les-tableaux-de-lancienne-collection-andre-lefevre Dernière date d'accès, 18 juillet 2008, à Paris.

ensuite introduite dans le récit à travers l'expression « la réapparition de ces œuvres [...] est le résultat d'un hasard extraordinaire ». La date à laquelle « tout commence », juillet 2007, fait strictement référence à l'intervention des narrateurs de l'aventure, « maître A. et l'expert D.C », tout en réduisant l'importance de ce qui s'est passé avant, tant « au Palais Galliera en 1964, 1965 et 1967 », lorsque 235 œuvres de la collection ont été vendues aux enchères, 30 ont été données aux musées français, et 10 œuvres ont été rachetées par les neveux de Mr. Lefèvre. Ce qui s'est passé autour des « neveux de Mr. Lefèvre » renvoie à des actions négatives, c'est-à-dire, des actions dans lesquelles ces derniers assument des positions passives, ou n'assument aucune position du tout. L'action d'« appeler le maître A et l'expert D.C », devient secondaire lorsque l'on apprend que son intention originale était de réaliser une « estimation en vue d'assurance », mais le résultat, six mois après, est que ces dix tableaux sont vendus aux enchères. On pourrait alors dire : malgré eux. Les neveux de Mr. Lefèvre apparaissent ainsi comme des personnages secondaires, anonymes, dépourvus de culture artistique, d'ambitions personnelles et incapables de prévoir le résultat de ces actions. Le récit de cette aventure incroyable est fermé à travers un pléonasme : ces dix tableaux n'ont « jamais été vus » du public depuis la dernière fois qu'ils ont été montrés en public en 1964. Si les tableaux ont effectivement été vus en public, l'expression « jamais vus du public » ne semble pas correcte. Il suffirait de dire : ils n'ont pas été vus du public depuis longtemps (ou depuis 1964).

Mais, comment est-ce que ces tableaux sont arrivés à une vente publique ? Pourquoi les auteurs de cette note considèrent que la vente est « le résultat d'un hasard extraordinaire » ? Le texte adjoint au catalogue de vente présente quelques informations complémentaires qui contiennent des déclinaisons fondamentales pour comprendre l'aventure :

« En juillet 2007, nous sommes appelés, D.C. et moi-même, pour donner un avis sur des tableaux se trouvant dans un coffre de banque. Un an auparavant, la banque, devant fermer définitivement, avait avisé ses clients qu'ils devraient bientôt vider leur coffre et l'échéance était l'été 2007. Certains avaient fait diligence, d'autres avaient un peu traîné. C'était le cas de nos clients. Quand nous sommes entrés dans cette immense salle, la plupart des coffres étaient grands ouverts, laissant apparaître leur intérieur, poussiéreux et il régnait dans ce sous-sol comme une atmosphère d'abandon ou de lendemain de casse de films noirs des années 1960. Une des rares portes restant à ouvrir protégeait une dizaine de chefs d'œuvres de la peinture de la première moitié du XXème siècle. L'histoire est savoureuse : André Lefèvre, collectionneur n'avait pas d'enfant. Ses héritiers furent ses neveux qui ne purent que proposer à la vente l'ensemble de la collection sous le marteau de Mes Ader et Ribault-Menetière dans les années soixante. Il fallait bien payer les droits de succession et ils sont élevés à ce degré de parenté... Ils suivirent malgré tout les conseils

de leur oncle en rachetant eux mêmes aux enchères quelques tableaux choisis. Les premières années, ils les exposaient chez eux, se contentant de les mettre dans un coffre de banque pendant les vacances, en juillet et les reprenant ensuite à la rentrée. Puis un jour de septembre, ils les laissèrent définitivement au coffre où ils restèrent jusqu'à cette belle journée de juillet 2007 où nous les découvrimus dans leurs emballages datant d'il y a quelques dizaines d'années... »¹¹¹.

Il faut d'abord remarquer le fait que le commissaire-priseur élabore dans la préface du catalogue de vente un portrait plutôt négatif de ses clients, les « neveux de Mr. Lefèvre », personnages toujours anonymes, qui n'ont pas répondu avec « diligence » aux avertissements de la banque qui les avait prévenus un an à l'avance (voici une nouvelle date pour situer le début de l'aventure) qu'ils devaient vider leurs coffres contenant les peintures. Le commissaire-priseur explique que les héritiers anonymes de Mr. Lefèvre ont « un peu traîné », et que les coffres contenant leurs acquisitions faisaient partie des « rares portes restant à ouvrir » dans le sous-sol de la banque, c'est-à-dire, que la plupart des clients avaient déjà récupéré leurs biens en juillet 2007, lorsque le commissaire-priseur et l'expert sont venus. Dans les années 60, lorsque les neveux ont reçu l'héritage de leur oncle, ils « ne purent que proposer à la vente l'ensemble de la collection ». Ce geste d'impuissance, clairement souligné par le commissaire-priseur, introduit pour la première fois une motivation objective des héritiers de la collection Lefèvre : ils ont eu l'obligation de payer « les droits de succession (qui) sont élevés à ce degré de parenté ». « Malgré tout », dit ensuite le commissaire-priseur, c'est-à-dire, malgré le fait que les neveux ont été obligés de payer beaucoup d'argent pour pouvoir recevoir l'héritage de leur oncle, ces personnages ont décidé de suivre « les conseils de leur oncle en rachetant [...] quelques tableaux choisis ». Alors, selon le commissaire-priseur, ses clients ont racheté ces dix chefs d'œuvre, non pas parce qu'ils se sont décidés par eux-mêmes, mais parce qu'ils ont suivi le conseil du défunt, et ont ainsi surmonté les obligations imposées par la loi. Finalement, le texte permet de déduire que les neveux Lefèvre étaient les propriétaires de leur propre maison, puisque c'est « chez eux » qu'ils ont conservé la petite collection de dix tableaux, et qu'ils l'ont montré en public.

Ce récit présente un face à face entre, d'un côté, les neveux sans qualités, les antagonistes fantasmagoriques de l'histoire, et de l'autre, le commissaire-priseur et son expert, les héros indiscutables d'une aventure marqué par un hasard extraordinaire. Ce sont finalement ces derniers qui ont eu le courage de pénétrer « cette immense salle » où « la plupart des coffres étaient grands

¹¹¹ Claude Aguttes, Collection André Lefèvre : Drouot-Richelieu, vendredi 21 décembre 2007. Paris, Société de Ventes Volontaires Claude Aguttes et Cabinet d'expertise Dan Coissard, 2007, p. 3.

ouverts, laissant apparaître leur intérieur, poussiéreux ». Ils ont eu le courage de descendre dans un sous-sol « où régnait comme une atmosphère d’abandon ou de lendemain de casse de films noirs des années 1960 ». C’est alors dans cet endroit, visiblement désagréable, hostile, que les héros de l’aventure ont pu « découvrir dans leurs emballages » le trésor de leurs clients.

Il est quand même surprenant que le commissaire-priseur, rédigeant cette préface, n’ait pas pensé à alléger la grandeur de son aventure. En effet, le récit présente la découverte d’un trésor occulte. Cependant le lieu de cette découverte, la banque, est un espace justement destiné à garder des trésors, un endroit choisi par ses propriétaires pour maintenir les dix tableaux bien protégés. Ces tableaux rachetés et dont la valeur est connue, leurs propriétaires ont opté pour les garder là. Il est exagéré de parler en ce cas d’un trésor occulte. De plus, ce n’est pas la première fois que les héritiers de M. Lefèvre font appel à un commissaire-priseur et un expert, puisqu’ils avaient déjà vendu aux enchères la plupart de leur héritage. Ce n’est donc pas un véritable hasard si les dix derniers tableaux de la collection Lefèvre sont finalement présentés lors d’une vente publique à l’hôtel Drouot. Cependant il est indéniable que le commissaire-priseur et l’expert ont été très heureux, puisqu’ils ont été élus, parmi beaucoup d’autres —voilà un hasard moins discutable— pour offrir au public une véritable sélection de la peinture moderne.

Les fruits de la terre

Le dialogue avec Jacques et Suzanne Cuvillier a suscité en moi une réflexion sur la transmission des savoirs. Lorsque je suis entré dans leur appartement, c’est madame Cuvillier qui m’a reçu (monsieur Cuvillier devait être plongé dans la lecture d’un livre d’histoire). Pendant quatre séances de dialogues assez longues, elle a aussi eu la patience et la générosité de corriger mes fautes d’expression. Le jour de notre premier rendez-vous, elle avait préparé une tarte avec des pommes cueillies dans le jardin de leur maison de campagne. Cette femme me faisait ainsi découvrir les symboles les plus représentatifs d’une identité locale, connaître la terre et parler la langue. Ceci est important, car pour moi, cette recherche a constitué la première expérience à l’extérieur de mon territoire national dans laquelle je n’ai pas employé ma langue maternelle. L’expérience d’éloignement a été très nette dans ces deux aspects, et le travail de documentation et d’interprétation est ainsi devenu beaucoup plus exigeant.

L’expérience des Cuvillier à l’hôtel Drouot signale une double existence de la transmission, au niveau matériel (donner l’objet) et au niveau des savoirs qui lui sont attachés (donner un sens à la possession de l’objet). Ces deux dimensions peuvent agir ensemble ou séparément dans la

pratique. En reprenant la discussion proposée dans le chapitre précédent par les dirigeants de la compagnie des commissaires-priseurs, la pratique du collectionneur était supposée contenir l'objet et le sens de la possession de l'objet. Pourtant, l'union de ces deux dimensions est fragilisée par la mort du collectionneur, au moment où la collection fait l'objet d'une succession. L'intervention d'un expert —que ce soit un officier ministériel ou un expert d'art— permet l'introduction d'un sens supposé universel de l'objet collectionné. Celui-ci ne correspond pas avec le sens intime que l'objet a pour son propriétaire, et qui justifie qu'il ait préféré le garder avec lui. Le sens universel est plutôt caractérisé par les propriétés physiques de l'objet, et sa valeur estimée dans un marché, c'est-à-dire, en quelque sorte, sa valeur publique. Un collectionneur qui a touché et acquis les objets de sa collection connaît ce sens universel. Mais le fait de préserver la collection dans son espace intime, montre qu'il y a pour lui un autre sens plus déterminant. Pour les héritiers, l'intervention d'un expert permet de découvrir ou de reconnaître la valeur universelle de l'objet qui leur a été donné. L'expert est en mesure de formuler un prix estimatif de l'objet dans le marché, et sur la base de ces estimations, il peut calculer la valeur des droits de succession, c'est-à-dire, le prix que la loi impose aux descendants pour garder l'objet dans la famille. Ni l'expert, ni le commissaire-priseur ne peuvent accéder à la valeur intime qui a déterminé le choix de conservation des objets par le collectionneur. Cette valeur que l'on suppose plutôt communiquée à l'intérieur de la famille, est l'objet d'un autre phénomène, la transmission. Le décès d'un collectionneur ainsi que paraît entraîner une décision où le sens universel de l'objet et son sens intime s'opposent :

JC : Je vais vous montrer [...] un bronze qui est dans la famille depuis 1870 et que mon fils a racheté à une cousine pour ne pas qu'il sorte de la famille [...]. Voilà le type d'objet auquel on est attaché depuis trois ou quatre générations et dont on ne veut pas se séparer. [...] Mon frère l'avait obtenu, il l'a passé à sa fille, qui a bien voulu le vendre à son cousin, notre fils [...].

SC : Mais si un jour, il est vendu pour une raison quelconque, il ne sera pas vendu dans n'importe quelle petite vente, vous comprenez ? On s'arrangerait pour le mettre (dans une bonne vente), pour prévenir le commissaire-priseur.

JC : Parce qu'il a une histoire ce bronze.

SC : Parce qu'il a une histoire que les gens doivent connaître. Voilà, c'est un peu ça qui fait l'objet, enfin la vente de l'objet.

Le destin des objets

Le sens d'un objet est incarné par son histoire à l'intérieur d'une famille, et non pas par la conservation de l'objet à l'intérieur de la famille. Mais, est-il possible de connaître cette histoire ailleurs que dans l'espace privé ou intime de la famille ? Comment pourrait-elle être connue à l'extérieur de la famille ? L'espace familial est censé être une sphère privée, mais l'histoire du rapport de la famille à l'objet n'est pas ici projetée dans cette même sphère. Disons, pour l'instant, que la transmission de l'histoire à l'intérieur de la famille n'a pas vocation à justifier le choix de conserver les objets dans la famille, puisque, ce qui importe, est que cette histoire accompagne toujours l'objet. Autrement dit, la transmission du sens de l'objet n'entraîne pas nécessairement la conservation matérielle de l'objet. En principe, le destin des objets ne dépend pas de l'héritage, c'est-à-dire, du transfert de biens symboliques, mais de la vocation individuelle à constituer et maintenir une collection propre.

D'après l'analyse de l'héritage de Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, la transmission ne peut qu'être le résultat d'un privilège éducatif, en raison duquel la vocation individuelle serait l'expression d'une prédestination sociale stratégiquement occultée. L'héritier ne serait pas en mesure ni de refuser ni de s'approprier son héritage d'une manière rationnelle, puisque les conditions qui limitent ou favorisent son accès réel à l'héritage lui échappent¹¹². Cette perspective n'est pas absente de la théorie juridique de l'héritage, où, selon Anne Gotman, ce dernier est considéré comme un facteur d'injustice et de conflits. Cependant, les déclinaisons conceptuelles de la transmission, la succession, le patrimoine et l'héritage introduisent des enjeux qui peuvent être liés au destin d'une collection d'art : « la transmission indique [...] le transfert d'un point à un autre. La succession précise l'ordre selon lequel s'effectue ce transfert, à la fois contigu et créateur de continuité entre des classes de parenté ou de proximité individuelles ou collectives (on parle de successions de générations, de nations, voire de civilisations). Le patrimoine est l'objet concret (matériel ou immatériel) de ce transfert. L'héritage, quant à lui, désigne le rapport social organisateur de la transmission d'un objet concret par voie de succession [...]. De nos jours, la transmission du patrimoine familial est une pratique faible, stratégiquement parlant. Le patrimoine est laissé plus que transmis, et les héritiers n'attendent plus leur héritage »¹¹³.

Le destin d'une collection d'art, qui se présente comme une propriété liée à l'individu, est,

¹¹² Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les héritiers. Les étudiants et la culture*. Paris, Minuit, 1985, pp. 108-109.

¹¹³ Anne Gotman, *L'héritage*. Paris, PUF, 2006, p. 6.

dans le contexte familial, soumis à une triple contrainte : la volonté de son propriétaire, la volonté de ses successeurs, et l'action de l'Etat à travers la loi. La mort, à la fois imprévisible et inévitable, peut arriver à tout moment, et si un collectionneur n'explicite pas le destin qu'il souhaiterait pour les objets de sa collection lorsqu'il sera absent, ce seront les lois successorales et finalement les héritiers qui pourront déterminer ce destin. Il est cohérent et juste qu'un collectionneur d'art, lié à ses objets par un rapport sentimental, et qui n'a pas voulu s'en séparer malgré la valeur marchande attachée à eux, refuse de formuler un meilleur destin pour sa collection que de rester avec lui pour toujours. L'institutionnalisation politique de l'héritage détermine à la fois les modes de redistribution du pouvoir et de circulation des richesses, et les valeurs symboliques de l'existence humaine au-delà de toute corporalité. Cette dualité est intrinsèque au droit, qui « reprend et reformule les précédents religieux » sans les disjoindre des « problèmes économiques »¹¹⁴. Enfin, les héritiers, sensés être les récepteurs passifs d'une fortune familiale, réalisent aussi un travail « qui suppose l'acceptation de la mort du défunt et celle de sa succession »¹¹⁵.

La valeur affective liée à la possession d'une collection d'art ajoute à ce travail de réception des héritiers une charge symbolique supplémentaire. À la différence des biens immeubles, les objets d'art sont considérés juridiquement comme des biens de jouissance. Si le dispositif fiscal offre des avantages au collectionneur qui détient ces biens depuis longtemps (il faut qu'il garde les preuves de son acquisition)¹¹⁶, en revanche, il impose à ses successeurs une charge qui varie selon le prix des objets. Ce prix correspond à la valeur d'adjudication dans une vente aux enchères, la valeur d'une estimation d'inventaire, le montant de l'assurance, ou en dernière instance, une valeur qu'ils peuvent estimer eux-mêmes, dans la limite des tarifs imposées pour les meubles meublants, qui possèdent moins de privilèges légaux. Les successeurs doivent déclarer les objets d'art dans un délai de deux ans à partir de leur réception. Ce qui, en fin de compte, réduit le temps dont les héritiers disposent pour décider quel destin donner aux objets reçus¹¹⁷.

Les héritiers d'art ne disposent pas d'une pleine liberté pour faire un choix. De plus, ce dernier est aussi soumis à un jugement qui peut mettre en doute, sinon les sentiments de parenté, du moins la nature spécifique des liens familiaux. Je vais finalement citer un passage du dialogue qui reprend les thématiques que je viens d'énoncer, et surtout, qui permettra d'illustrer de quelle manière la succession d'objets d'art est inscrite dans un univers symbolique qui renvoie, à

¹¹⁴ Ibid., p. 55.

¹¹⁵ Ibid., p. 104.

¹¹⁶ Yves Gairaud (dir). « L'art de la plus-value », in : La gazette de l'hôtel Drouot. Enchères mode d'emploi. Hors-série, Paris, 2004, p. 15.

¹¹⁷ Ibid., p. 32. D'après le code général des impôts, art. 764.

l'intérieur même d'une famille, à des connotations religieuses. En quelque sorte, le choix de conserver un objet d'art est finalement conçu comme l'expression d'un dévouement pour les valeurs transmises par voie familiale.

GV : Pouvez vous faire une histoire disons de votre vocation, c'est-à-dire, à quel moment, qui vous a appris, où et comment ça c'est transmis, non le bronze mais le goût pour ... ?

JC : Mais c'est un problème d'éducation.

SC : Oh oui.

JC : J'ai eu des parents, ma mère était très sensible aux objets d'art... Alors elle tenait ça de sa famille. Vous avez des meubles dans le salon qui ont deux cent cinquante ans et qui sont dans la famille depuis l'origine. [...] Alors on se transmet ça de mère en fils, et en petit-fils, et ce n'est pas à vendre, on le garde. Mais ce sont des exemples, j'allais dire que ce n'est pas courant ça.

GV : Vous avez dit tout à l'heure qu'il y a parfois des héritiers qui ne s'intéressent pas du tout à conserver des objets de famille. (Est-ce qu'il y a) un moment magique où l'on comprend la valeur de rassembler ou réunir (ce type de) collection ?

JC : Mais ça ne se commande pas [...].

SC : Vous avez dans la même famille des gens qui s'intéressent et d'autres qui ne s'intéressent pas du tout.

JC : Vous avez (un) exemple en matière d'argenterie, [...] on a fait beaucoup d'argenterie en France au siècle passé. Puis, quand les petits-enfants héritent de leur grand-mère, ils font vendre leur argenterie à Drouot parce qu'ils préfèrent du plastique.

SC : Ils disent que c'est beaucoup plus facile (à) laver.

JC : Ça (le plastique) va dans la machine à laver, ça (l'argenterie) c'est fragile.

SC : Nos petits-enfants ne s'intéressent pas beaucoup aux choses anciennes, parce que la vie d'aujourd'hui, on va et on vient.

JC : C'est un problème de sensibilité personnelle et d'éducation. Moi je suis marqué par les habitudes de mes parents, qui l'étaient par les leurs, et je ne suis pas sûr que ça se transmette. Je ne peux pas lui imposer (à ma famille) ma façon de voir [...] Ce que j'ai aimé, (ils) peu(vent) ne pas l'aimer et (donc) le vendre à Drouot. Voilà comment les meubles changent de famille.

SC : [...] Le jour où ça n'intéresse plus personne, c'est racheté par d'autres qui s'intéressent.

JC : Il y a des morts, vous comprenez ? Les fauteuils Louis XV [...]. Les jeunes préfèrent un canapé...

SC : Ikea !

JC : (Rigole) C'est plus confortable

SC : Les fauteuils que vous avez gardé bien longtemps, pour lequel vous avez fait des tapisseries, et bien, ils n'en veulent plus. [...] Je pense que c'est souvent question d'éducation [...].

JC : Et de fidélité à des souvenirs familiaux. Alors on a cette fidélité ou on ne l'a pas. Alors vous ne pouvez pas la transmettre obligatoirement.

Une raison qui justifie le choix de conserver les objets d'une collection dans la famille, c'est donc la fidélité aux souvenirs familiaux, et ce type de fidélité ne peut pas être imposée ni transmise à travers l'éducation. Par conséquent, la fidélité se présente comme l'expression d'une décision personnelle et imprévisible.

Je vais essayer de synthétiser les réflexions partagées avec les Cuvillier et qui aboutissent à cette question de la fidélité aux souvenirs familiaux, par un dialogue sincère, intelligent et parfois intimiste. La première observation signale qu'il existe un risque de vendre une collection d'objets aux enchères, car il peut ne pas y avoir une reconnaissance de l'âme des objets. L'âme des objets c'est le sentiment d'amour que le propriétaire éprouve envers eux. Plus concrètement, ce sentiment s'exprime par la curiosité du collectionneur envers l'origine de l'objet, et par l'action même de reconstituer son histoire. Une vente aux enchères pourrait assurer cette reconnaissance (la préservation de l'âme des objets) si une publicité est publiée dans le catalogue de la vente. Une telle publicité ne consisterait pas à décrire les objets en détail (ce qui est souvent le cas), mais à

reconnaître les noms propres de ses propriétaires. Un même problème s'exprime face à la possibilité de laisser une collection d'objets en héritage. Le sens d'un objet réside dans son histoire, mais au moment où l'objet est reçu par l'héritier, cette histoire peut lui échapper. Cette dernière situation s'explique par le fait qu'il n'y a pas de mécanisme rationnel qui conduise un héritier à connaître le sens qu'un objet possède pour ses prédécesseurs, et cela, quelque soit leur degré de parenté. Il ne suffit pas d'enseigner cette histoire, ni d'imposer son sens. Il est nécessaire qu'une conviction personnelle apparaisse pour que le travail du collectionneur soit poursuivi. La présomption selon laquelle celui qui achète aux enchères fait preuve d'une telle conviction justifie ainsi pour le vendeur le choix de ce mode de dispersion de sa collection. Vendre aux enchères serait en quelque sorte une tentative de garder l'âme de l'objet (le nom propre de son ancien propriétaire) et le sens (la raison par laquelle celui-ci n'avait pas été ni échangé ni donné) des objets.

L'héritage, dit Anne Gotman à ses lecteurs, « sert à fabriquer un corps qui ne meurt jamais »¹¹⁸. Mais le système de ventes aux enchères, lorsqu'il s'éloigne du code civil, s'approchant ainsi du droit commercial, ou lorsqu'il parle des choses de famille comme si c'étaient des purs objets (d'art ou de collection), sera-t-il capable de fabriquer ce corps immortel ? À l'intérieur de ce système, l'Etat français impose son droit de préemption sur les œuvres d'intérêt patrimonial pour instaurer l'immortalité de ce corps qui est la Nation. À travers les politiques de lutte contre le trafic illégal international de biens culturels, l'UNESCO confie aux marchands et collectionneurs du monde la tâche de défendre les corps des autres nations, ou celui de l'humanité entière (mais un rigoureux travail de vigilance est malheureusement nécessaire). Cependant, de ce corps qui est la famille, qui, sinon l'individu, pourrait maintenir son immortalité ? Et comment entreprendre ce chemin imprévisible ?

3. Les choses que l'on n'oublie jamais

Un jour avant la vente publique de la collection Lefèvre, j'ai rencontré à l'hôtel Drouot une chercheuse du CNRS et enseignante à l'École Normale Supérieure. Lors d'une séance de son séminaire sur la sociologie de Max Weber, j'avais appris qu'elle était abonnée à la gazette de l'hôtel Drouot, qu'elle était au courant de la programmation des ventes publiques et que ses parents étaient des clients de l'hôtel de ventes. Elle a été d'accord pour m'accorder un entretien dans le cadre de ma recherche, j'ai donc proposé de mener la première séance à l'hôtel Drouot. On a visité au premier étage les salles d'exposition de la collection. Elle s'est intéressée pour l'Étoile bleue de Miró, et m'a parlé de la couleur rouge, en remarquant qu'une petite tâche permettait de distinguer

¹¹⁸ A. Gotman, op.cit., p. 31.

toutes les nuances des couleurs, même sur un fond apparemment homogène. Dans le tableau de Miró, on pouvait reconnaître la couleur bleue de l'étoile sur fond bleu, et plus concrètement, ne pas confondre le bleu de l'étoile avec le noir, justement grâce à l'effet d'une tâche de couleur rouge, disposée apparemment au hasard. Un visiteur de l'exposition nous a fait un commentaire à propos d'un tableau d'Augustin Lesage, *Composition égyptienne*, dont les formes énigmatiques nous ont amené à parler des analyses anthropologiques de l'image de Carlo Severi. Au sous-sol du bâtiment, elle s'est arrêtée face à un couple de statuettes africaines. À ce moment, elle a parlé de sa lecture de l'œuvre de Franz Boas sur l'art primitif, qui a fait l'objet d'une séance de son séminaire, quelques mois après, dans laquelle elle a soutenu qu'il n'existe pas une contradiction interne entre l'artistique et la religiosité.

Une deuxième rencontre a eu lieu en janvier 2008, cette fois-ci, au Musée National d'Art Moderne du Centre Georges Pompidou. Cette visite avait pour but d'établir si son approche de l'art avait pu lui être transmise par sa famille. Ce jour-là, de nouveaux critères de lecture des tableaux sont apparus. En face du tableau *Alice* de Balthus, elle a exprimé son intérêt envers la démarche de travail de ce peintre allemand, formulant ainsi une conception de l'artiste qui n'est pas limitée aux effets de l'inspiration mais surtout d'une action disciplinée.

« L'inspiration ne remplace pas le travail. Mais le travail, de son côté, n'est pas davantage capable que la passion de remplacer l'inspiration ni de la produire par décret. C'est l'un et l'autre, et surtout, les deux ensemble, qui la font venir [...]. L'inspiration ne joue en rien un plus grand rôle dans le domaine de la science que dans le domaine de la vie pratique est de ses problèmes [...]. Et d'un autre côté, elle ne joue pas un rôle moindre en science que dans le domaine de l'art »¹¹⁹.

Postérieurement, face aux œuvres de Picasso et le mur de l'atelier d'André Breton, elle a entrepris un exercice de lecture en connexion avec les sujets du séminaire sur Weber, spécifiquement autour de la notion de charisme et du problème de la croyance. En regardant Picasso, elle a abordé la question du génie à travers la notion de charisme, en évoquant l'usage de la voix dans le chant indien, où le son possède une signification parallèle à celle du message qu'elle véhicule. La transmission d'un message ne serait pas conditionnée à l'articulation d'un discours, mais à la vibration sonore de la voix. Le charisme des peintures de Picasso ou des chants indiens réside dans la capacité à transmettre un message sans recourir au discours. À ce propos, Michel de Certeau disait : « L'âme est le sens tacite du langage corporel (...). L'humble offrande corporelle est

¹¹⁹ Weber, pp. 22-23.

déjà don total : "voici mon corps" »¹²⁰.

En face du mur de l'atelier d'André Breton, elle disait que l'écrivain surréaliste ne devait pas croire au pouvoir magique des objets de sa collection (notamment les masques), puisque, dans ce cas, il lui aurait été insupportable d'avoir ces objets chez lui. Isabelle Kalinowski ne voulait pas affirmer que Breton refusait le pouvoir magique des objets de sa collection, mais que le rapport qu'il établissait avec eux n'était certainement pas inscrit dans le même système qui administrait à l'origine la croyance en ce pouvoir. Au lieu de signaler une laïcisation du rapport aux objets, l'idée était plutôt de penser à l'existence d'un autre système, où ce rapport à l'objet pouvait conserver sa force, comme par exemple, lorsqu'on considère que ces objets inspirent le travail de l'écrivain (voir image 28, annexes, p. 124).

Avant de quitter le musée, elle a finalement évoqué un geste d'un collectionneur exemplaire, son père, toujours soucieux de vérifier l'authenticité des tableaux. Peut-être cette courte évocation répondait à mes recherches, car elle expliquait (sans trop de détails) que le rapport d'un collectionneur aux objets d'art pouvait ne pas être fidèlement reproduit par ses successeurs. Et pourtant, quelque chose se perpétuait, quelque part dans le discours ou dans la pratique.

Héritage et transmission

Rappelons la distinction entre héritage et transmission, en l'empruntant au domaine juridique pour l'appliquer à la pratique du collectionnisme. Si l'héritage est l'acte juridique à travers lequel un collectionneur lègue à sa famille les objets de sa collection (sa fortune), la transmission est le préalable permettant à sa famille de s'approprier des élaborations symboliques produites par le collectionneur lorsqu'il est vivant (le partage au quotidien). À l'occasion d'une succession, nous dit Anne Gotman, il faut « marquer une séquence entre la vie et la mort »¹²¹, créer un rapport de continuité entre le futur et le passé. Gotman nous averti également que la figure de la continuité, comme celle d'un corps immortel (qui lui est attachée), sont toutes les deux des fictions anthropologiques, donc culturellement construites, et variant d'une société à l'autre¹²². La continuité ne serait pas la reproduction exacte du passé dans le futur, mais son évocation symbolique, en fonction d'un code culturel donné. Dans le même sens, Max Weber expliquait le caractère

¹²⁰ Michel de Certeau, *La faiblesse de croire*, Op.cit., p. 34-35.

¹²¹ A. Gotman, op. cit., p. 32.

¹²² Cette notion de « fiction anthropologique » reflète le croisement intellectuel entrechamps Anne Gotman avec celui de l'ethnologue Marc Augé, explicité dans la publication de Anne Gotman, *Hériter*. Paris, Presses Universitaires de France, 1988, préfacé par l'ethnologue, pp. V-VII.

symbolique du rapport entre les vivants et les morts ou entre humains et divinités, en précisant la question de l'irréductibilité du symbolique au réel : « Si l'on ne peut accéder au mort que par des actes symboliques et si le dieu ne s'exprime que par symboles, il devient également possible de l'apaiser par des symboles plutôt que par des réalités »¹²³. Le lien entre le dit et le non-dit suppose une harmonie entre le réel et le symbolique : « De plus en plus de choses et d'événements impliquent, outre les effets réels qui leur sont effectivement inhérents, des "significations", et on cherche à obtenir des effets réels en accomplissant des actes significatifs »¹²⁴.

Suzanne Cuvillier a évoqué à deux occasions pendant des entretiens une puissante rupture symbolique lors d'une vente à Drouot : l'achat aux enchères d'un tabernacle doré « pour en faire un bar », disait-elle. Elle n'avait pas besoin d'en dire plus. L'amateur d'art est confronté à une étrange solitude qui survient au moment où il s'aperçoit que personne dans sa famille s'intéresse à l'histoire de ses objets ou partage ses sentiments ou ses croyances vis-à-vis de sa collection. Cependant, dans le partage quotidien avec un amateur d'art, les sentiments ou croyances qu'il éprouve envers les objets de sa collection sont transmis, même si cette transmission n'est pas forcément imposée.

¹²³ Max Weber, *Sociologie de la religion*, op.cit., p. 90.

¹²⁴ Ibidem.

CONCLUSIONS

L'analyse réalisée ici sur l'hôtel Drouot et le système de ventes aux enchères consiste à penser la dispersion d'une collection comme une situation de bouleversement de traditions locales. En interrogeant la réforme juridique des ventes publiques et la pratique du collectionnisme, j'ai analysé comment les effets de la concurrence internationale sur le marché de l'art français pèsent dans les représentations que se font les acteurs des ventes aux enchères de leur expérience autour de l'hôtel Drouot.

L'enquête de terrain

Dans la première partie du mémoire, la description de l'espace a commencé avec une problématisation sur ma condition d'observateur étranger. Celle-ci introduisait sur mon terrain d'études une série d'obstacles importants. D'abord, la simple localisation de l'hôtel Drouot dans le contexte urbain et historique de la ville de Paris imposait un travail colossal. J'ai valorisé les idées que j'avais reçues de la ville depuis l'étranger sans renoncer à explorer les nouvelles pistes qui m'étaient offertes dans les livres et les séminaires, mais l'information était vaste et à chaque fois les analyses étaient attachées à des courants de pensée dont la portée aux niveaux scientifique, politique et historique était immaîtrisable. Chaque visite du quartier et de l'hôtel de ventes m'inspirait le sentiment d'une errance physique qui devenait plus forte lorsque j'essayais d'envisager en quelle direction orienter mon analyse sur le plan intellectuel. Le paradoxe de cette situation résidait dans le fait que l'anthropologie sociale a confié à l'ethnographie le défi de limiter les interprétations idéalisées d'une réalité de terrain induites à travers l'étude des textes. Pourtant, dans l'analyse, j'ai combiné lectures, entretiens et observations de terrain, avec l'intention de produire l'« ethnographie d'une salle de ventes aux enchères », selon le titre qui avait été accordé au projet de recherche. Reste maintenant à savoir dans quelle mesure le résultat de ce travail a répondu ou non à cette intention.

L'ethnographie, outil privilégié de la recherche anthropologique, est aussi, et non sans conséquences, une pratique subjective. Elle évolue selon les conditions spécifiques du terrain, le pays et l'époque de sa réalisation, le parcours antérieur de l'ethnologue et tous les aspects pratiques du séjour (disponibilité des gens à dialoguer, alimentation, logement, transport). La première donnée empirique inscrite dans mon journal de terrain est datée du 18 juillet 2007 et la dernière du 5 mai 2008. L'intensité du travail était articulée avec le temps disponible à l'EHESS (hors

vacances, car l'hôtel ferme aussi en décembre-janvier et en août-septembre). En tant que l'hôtel Drouot est un espace de travail, je n'ai pas contacté des gens lors de mes visites (pourtant, j'ai été contacté), et la plupart des dialogues ont eu lieu à l'extérieur de l'hôtel. Un des problèmes affrontés a été de savoir si un espace marchand comme l'hôtel Drouot, où le temps est objet d'opérations précises (horaire d'ouverture, conditions d'attention au public), est susceptible d'une observation ethnographique, généralement intemporelle et basée sur des rapports nées spontanément dans le terrain. En plus, les frontières physiques de mon terrain ne correspondaient pas aux murs de l'hôtel. Je me suis alors permis de parcourir aussi le quartier et de l'intégrer dans l'analyse. Ne pouvant pas choisir de concentrer tout mon quotidien à l'hôtel ni au quartier, mon logement et mon école dans le XIXème et dans le VIème arrondissements, étaient souvent les points de départ et d'arrivée du terrain. Aussi, les entretiens ont eu lieu à différents points de la ville, dans le IIème, le Vème, le IXème, le XVIème, le XVIIème arrondissements. Je me suis finalement permis d'intégrer mon parcours de la ville de Paris dans mes analyses de l'espace. Le volume de la description spatiale et la variété de références employées répondent à tous ces facteurs. Ce travail ne coïncide pleinement ni avec une observation ethnographique (qui valorise les informations issues directement du terrain plutôt que des données bibliographiques), ni avec l'espace circonscrit des salles de ventes aux enchères.

Les symboles de la culture locale (ou traditions locales) identifiés dans les activités de l'hôtel de ventes m'ont amené à étudier les livres sur l'histoire urbaine de Paris, le marché de l'art et le droit français. J'ai distribué les données recueillies dans les deux parties du mémoire. Dans la première partie, après avoir objectivé les particularités du regard d'un étranger, j'ai entrepris une description de l'hôtel Drouot à différents niveaux. L'exercice biographique autour du général Drouot et du cardinal de Richelieu était intégré à une enquête sur le nom de l'hôtel de ventes et du quartier. Le résultat de ce travail est une sorte d'analyse sémiotique des emblèmes historiques du bâtiment. Postérieurement, le travail d'enquête de l'architecte de l'hôtel, Jean-Jacques Fernier, a introduit dans le mémoire une analyse des enjeux urbanistiques et architecturaux de cet espace représentatif du marché de l'art français.

Il n'existent que très peu de publications concernant le travail de cet architecte ; seulement quelques évocations de critiques de presse et de guides touristiques, qui ont été rassemblées dans le texte, et un catalogue des projets réalisés, dont l'usage est limité à la présentation professionnelle de l'étude d'architecture « Fernier et associés ». Cette entreprise a finalement permis la présentation d'une information jusqu'à présent inédite. Pourtant, du point de vue méthodologique, ce chemin était déjà tracé. La profession d'architecte est à la croisée entre les théories et pratiques de

l'urbanisme et de l'art, et les chercheurs en sciences sociales intéressés par les logiques urbaines contemporaines reconnaissent de plus en plus l'importance du discours des architectes dans l'analyse de l'espace urbain. Je n'ai pas cherché à défendre le projet architectural des critiques qui lui ont été adressées.

Enfin, les visions d'un travailleur d'une société de ventes volontaires, d'un marchand d'art indépendant, d'un couple de collectionneurs, d'une fille de collectionneurs et d'un visiteur régulier, tous ayant un rapport à l'hôtel Drouot, ont été l'occasion de fournir des descriptions sur la vie de l'intérieur du bâtiment. Cependant, la littérature institutionnelle et de fiction concernant l'hôtel Drouot est largement plus minutieuse et efficace pour rendre une idée de l'expérience étonnante (et parfois douloureuse) d'une vente aux enchères.

Dans la deuxième partie du mémoire, l'étude des traditions liées à l'hôtel Drouot s'est orientée vers les activités du marché de l'art et du collectionnisme d'art. D'abord, j'ai consulté la bibliographie concernant la profession des commissaires-priseurs à propos du changement de régime juridique des ventes aux enchères. À ce sujet, les analyses publiées sont très complètes et dépassent largement les apports de mon étude. J'ai essayé de relever les points d'articulation entre la réforme à la profession de commissaire-priseur et les autres sujets étudiés (l'espace de l'hôtel de ventes, l'histoire de l'urbanisme, le collectionnisme et l'héritage). Postérieurement, l'étude des théories de l'héritage du point de vue sociologique, anthropologique et juridique s'est orientée à consolider la définition d'une problématique pour l'analyse des données issues des entretiens avec Jacques et Suzanne Cuvillier, amateurs d'art et clients de l'hôtel Drouot et Isabelle Kalinowski, fille d'amateurs d'art et clients de l'hôtel Drouot. À un moment donné, j'ai considéré sérieusement la possibilité d'interroger les différentes générations d'une même famille de collectionneurs, pour ainsi déterminer la transmissibilité réelle du rapport aux objets de collection. Dans le cas des Cuvillier, j'ai réussi à connaître plusieurs membres de la famille et une séance de dialogue collectif avec eux m'a convaincu de la richesse de cette voie. J'ai aussi compris qu'il y avait des aspects privés, voire intimes, inscrits dans ce problème, car les inviter à parler des différents degrés de réussite dans la transmission de l'amour pour les objets collectionnés pouvait être une façon de les conduire à expliciter des préférences pour un héritier, ou alors le choix de ne pas laisser leur collection en héritage. Et cette information est délicate. J'ai alors décidé de recomposer une famille fictionnelle avec comme ascendants les Cuvillier et comme descendant Kalinowski. Ce sujet de l'héritage, inhérent aux ventes aux enchères, s'avère un sujet de recherche à part entière.

Le choix des informants dans la pratique ethnographique est une question fondamentale, car il

faut toujours savoir qui interroger et pourquoi. Dans les sociétés sans écriture, les informants idéaux correspondent aux autorités locales, ou en tout cas à ceux qui détiennent les savoirs traditionnels, et la façon d'accéder à leurs connaissances reste fondamentalement liée aux dialogues et aux entretiens sur le terrain. Malgré le fait que les entretiens de cette recherche n'ont pas eu lieu à l'hôtel Drouot, je me suis attaché à l'idée qu'ils étaient des données de type ethnographique, car les personnes interviewées ont une expérience vécue dans le lieu et ont réfléchi sur l'art, le collectionnisme, l'héritage et la transmission. Jean-Jacques Fernier est aussi un spécialiste de l'œuvre de Gustave Courbet et a été le conservateur en chef du musée Courbet à Ornans. Didier Lesnes est un passionné du dessin. Jacques Cuvillier est l'auteur d'une étude historique sur la noblesse française du XVIème siècle et s'est intéressé plus spécifiquement à l'héritage comme facteur de la dégénérescence lignagère¹²⁵. Isabelle Kalinowski oriente ses recherches vers la sociologie de l'art et de la religion. La lecture de leurs textes a contribué à l'analyse des dialogues et des entretiens. Dans cette étude, la valeur de données bibliographiques présente une forte ambiguïté, car dans une société lettrée, les autorités du savoir local (historiens, philosophes...) ont utilisé l'écriture pour objectiver leurs savoirs. Dans quelle mesure la lecture serait alors une donnée ethnographique ? Cette ambiguïté fonde déjà une articulation méthodologique entre l'ethnographie, science du présent, et l'histoire, science du passé, qui a fourni des bases à plusieurs domaines de recherche (l'histoire contemporaine, l'ethnohistoire, l'anthropologie des mondes contemporains). Dans mon expérience d'études sur l'hôtel Drouot, je me suis attaché à résoudre les problèmes méthodologiques qui se présentaient dans la pratique de terrain, en empruntant à différents domaines de recherche et théories, des éléments parfois étrangers les uns des autres. C'était un choix empirique qui a mené à une construction théorique proposant une façon de découvrir l'hôtel Drouot.

Les noms propres et les objets

L'énigme liée à la plaque commémorative située au rez-de-chaussée de l'hôtel n'a pas trouvé une réponse dans le développement du mémoire. C'est le moment d'en proposer une. Cette plaque évoque l'histoire de deux guerres mondiales et fournit les noms propres des combattants de la Compagnie de Commissaires-Priseurs qui ont trouvé la mort dans les champs de bataille. Elle reflète aussi l'histoire architecturale de Paris, le moment où les monuments aux morts des guerres et de la résistance à l'occupation allemande ont rendu visible l'histoire locale dans l'espace urbain. Outre sa présence physique dans l'hôtel, qui est la trace d'un acte commémoratif réalisé dans le

¹²⁵ Cuvillier, Jacques. *Famille et patrimoine de la haute noblesse française au XVIIIème siècle. Le cas des Phélypeaux, Gouffier, Choiseul*. Paris, L'Harmattan, 2005.

passé, elle ne semble pas être l'objet d'un travail commémoratif actuel. Les visiteurs de l'hôtel venant voir les expositions ou participer aux enchères ne s'arrêtent pas pour la regarder. S'ils établissent un rapport avec elle, c'est exceptionnellement et à titre individuel. Autrement dit, la responsabilité de cultiver une mémoire vis-à-vis des événements historiques qui sont évoqués par cette plaque ne constitue pas une pratique collective ni rituelle. Par conséquent, elle n'a pas la force pour alimenter une mémoire collective, ni pour affirmer une identité commune à ceux qui visitent les salles de ventes aux enchères. Si une identité ou une mémoire collectives existent, elles sont ailleurs.

Un autre objet architectural chargé symboliquement était l'ensemble sculptural situé à l'angle de l'hôtel de ventes. Il a été présenté par l'architecte comme le symbole qui faisait de l'hôtel Drouot un lieu d'art. Le geste de masquer cet objet sous une grande bâche installée sur une partie de la façade pour annoncer un réaménagement inachevé du bâtiment est une marque de la dynamique marchande de cet espace de ventes. À l'origine de cette action se trouve la décision des sociétés de ventes volontaires de participer dans la concurrence du marché de l'art au niveau international, cette décision est aussi la raison pour laquelle le régime juridique des ventes aux enchères a changé et le monopole sur les ventes aux enchères des commissaires-priseurs a été supprimé. Les commissaires-priseurs souhaitaient réduire le poids de la fiscalité et valoriser leur métier en le présentant comme un modèle à suivre dans le marché européen. Ce deuxième souhait était l'expression d'une vision traditionaliste du métier qui estimait nécessaire de conserver le rapport au droit français, car dans ce cadre juridique, la pratique de vente aux enchères était perçue comme un service rendu aux familles et aux amateurs d'art qui décidaient de vendre leurs collections. Contraire à ces deux souhaits, la réforme juridique a instauré une rupture avec la tradition du métier et a conservé la fiscalité liée aux ventes aux enchères. La nouvelle figure des sociétés de ventes volontaires a permis l'injection du capital privé des investisseurs financiers et les commissaires-priseurs sont devenus des actionnaires qui prêtent un service pour les sociétés, dirigeant les ventes et recevant un salaire. Les commissaires-priseurs ne travaillent donc plus au service des amateurs d'art et des familles qui reçoivent une collection en héritage. Pourtant, je n'oserai pas dire que cette rupture est un refus total à l'esprit du droit français qui privilégie la défense de la famille, institution de base des traditions locales. Depuis la Révolution Française, le droit français stimule aussi les mérites individuels contre les privilèges familiaux.

Les tensions entre traditions et renouvellement se manifestent aussi au niveau de la conception du bâtiment, confrontant les principes de l'architecture haussmannienne aux défis de l'architecture contemporaine. Mais il m'a semblé que les fondements conceptuels des architectes de

l'hôtel étaient aussi en rapport avec les enseignements transmis par la peinture moderne dans la conception de l'espace urbain, non seulement à cause de la lecture de l'hôtel Drouot comme une réinterprétation surréaliste de l'architecture haussmannienne, mais aussi à cause de l'influence des peintres modernes Robert Fernier et Jozsef Birò, les parents des architectes de l'hôtel, Jean-Jacques Fernier et André Birò. Même si le bâtiment achevé en 1980 est incontestablement un pari contemporain, les propos de Jean-Jacques Fernier soulignent la volonté de préserver une ligne de continuité avec l'architecture haussmannienne, dont le respect des hauteurs des autres bâtiments du quartier et la présence d'un troisième objet architectural, le rideau en acier installé sur la façade de la rue Rossini, qui a été repris de l'ancien bâtiment. Dans ce sens, il y a une difficulté à affirmer la continuité historique dans la conception architecturale du bâtiment de l'hôtel Drouot.

La fragilité de l'histoire

Ce qui précède une vente aux enchères est la séparation entre un collectionneur et les pièces de sa collection. Dans l'espace privé d'un collectionneur, les objets sont chargés de sentiments et de souvenirs personnels. Dans ce sens, la décision de se séparer des objets d'une collection n'est jamais simple, qu'elle ait été constituée personnellement ou reçue en héritage. Cependant, rien ne prouve que la décision de conserver une collection personnelle ou reçue en héritage n'engage pas une difficulté semblable.

Le système des ventes aux enchères met en relation les notions de marché, d'héritage et d'œuvre d'art, créant parfois des situations contradictoires. La conception du marché d'art comme un lieu dépourvu de dimensions symboliques et par conséquent réducteur d'une œuvre d'art, d'un objet de famille ou d'un objet sacré au rang de marchandises, semble imprécise. Le cas de l'hôtel Drouot nous rappelle que, à l'intérieur d'un système marchand, plusieurs visions du monde se côtoient et s'expriment.

La circulation des objets collectionnés crée des alliances entre les collectionneurs, ou encore, entre des sociétés, symbolisées par la possession d'un même objet. L'objet de collection fonde autour de lui une communauté particulière. Les sociétés de ventes volontaires, au moment de réaliser ce travail d'articulation entre les anciens et les futurs propriétaires de l'objet, finissent aussi par s'intégrer à cette communauté symbolique. Cependant, leur travail spécialisé rend les anciens propriétaires des personnages anonymes, les réduisant à une fonction secondaire. C'est alors que le rapport sentimental qu'un collectionneur entretient avec ses objets disparaît. Même si le nouveau propriétaire de l'objet établira de nouveaux rapports avec lui, la charge émotionnelle attribuée par

l'ancien propriétaire disparaît au moment de la vente à l'hôtel Drouot. L'objet redevient un objet à l'état pur, c'est-à-dire, dépourvu de son histoire intime. Cette dernière est occultée par l'histoire universelle de l'art, dans laquelle l'objet trouve sa place, par les considérations esthétiques, mais aussi par les considérations purement formelles que l'expert valorise. Pour dévoiler cette histoire intime occultée, un travail de mémoire commençant par la recherche des noms des anciens propriétaires de l'objet devrait être effectué. Dévoiler l'histoire du général Drouot, ou du nom du quartier (le Faubourg Montmartre), cachés sous la marque Drouot S.A., est une expérience de mémoire que l'on peut également faire avec les histoires occultes d'une vente aux enchères, ce qui serait une façon de lutter contre la déshérence des objets qui ont un jour fait partie d'une collection.

Guillermo Vargas Quisoboni

Paris, 2008

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W. *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée.* (Trad. Miguel Abensour), Paris, Payot, 2003.
- Aguttes, Claude. Collection André Lefèvre : Drouot-Richelieu, vendredi 21 décembre 2007. Paris, Société de Ventes Volontaires Claude Aguttes et Cabinet d'expertise Dan Coissard, 2007. Disponible en ligne sur : www.aguttes.com/blog/?2008/01/09/26-218-millions-pour-les-tableaux-de-lancienne-collection-andre-lefevre.
- Augé, Marc. « Les lieux de mémoire du point de vue de l'ethnologue », en : *Gradhiva*, no. 6, été 1989.
- Augé, Marc. *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images.* Paris, Rivages, 1997.
- Augé, Marc. *Un ethnologue dans le métro.* Paris, Hachettes littératures, 1986.
- Binoche, Renaud et Giquello. Amazonie. 3ème vente. 8 décembre 2007, Paris, Etude Binoche-Renaud-Riquello, 2007.
- Site internet <http://www.who.int/topics/malaria/fr/>.
- Blanc, Charles. *Le trésor de la curiosité.* Paris, Phénix, 1999 (1857)..
- Borel, Christian. « Le régime juridique actuel des ventes de meubles aux enchères publiques » et « La loi du 10 juillet 2000 : commentaire article par article », in : *Code des ventes volontaires et judiciaires.* Lyon, Le serveur judiciaire, 2001, pp. 231-242 et 243-298.
- Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action.* Paris, Seuil, 1994.
- Bourdieu, Pierre et Jean-Claude Passeron, *Les héritiers. Les étudiants et la culture.* Paris, Minit, 1985.
- Cassou, Jean. *Situation de l'art moderne.* Paris, Minit, 1950.
- Certeau de, Michel. « L'opération historique », in: *Faire de l'histoire, 1. Nouveaux problèmes*, dirigé par Jacques Le Goff et Pierre Nora. Paris, Gallimard, 1975.
- Certeau de, Michel. *La Faiblesse de croire*, Paris, Seuil, 1987, p. 27.
- Certeau de, Michel. *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.
- Chalmin, Philippe. « Analyse économique », in : *Code des ventes volontaires et judiciaires*, Lyon, Le serveur judiciaire, 2001.
- Choay, Françoise, *Pour une anthropologie de l'espace.* Paris, Seuil, 2007.
- Choay, F. *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme.* Paris, Seuil, 1990.
- Choay, Françoise « Production de la ville, esthétique urbaine et architecture », in : Georges Duby, *Histoire de la France urbaine. 5. La ville aujourd'hui.* Paris, Seuil, 1985.
- Cuvillier, Jacques. *Famille et patrimoine de la haute noblesse française au XVIIIème siècle. Le cas des Phélypeaux, Gouffier, Choiseul.* Paris, L'Harmattan, 2005.
- Debary, Octave et Laurier Turgeon (dir.), *Objets et mémoires*, Paris/Québec, Maison des Sciences de l'Homme/Université de Laval, 2007.
- Derlon, Brigitte et Monique Jeudy-Ballini, *La passion pour l'art primitif.* Paris, Gallimard, 2008.
- Derlon, Brigitte, Monique Jeudy-Ballini et Michèle Coquet (eds.). *Les cultures à l'œuvre, Rencontres en art.* Paris, Maison des Sciences de l'Homme et Biro, 2005.
- Duret-Robert, François. « 50 mots-clés », in Drouot, pour tout savoir sur les ventes parisiennes, numéro spécial de *Connaissance des Arts*, 1988.
- Duret-Robert, François. *Les quatre-cents coups du marteau d'ivoire.* Paris, Laffont, 1964.
- Duret-Robert, François « Les commissaires-priseurs aux Batignolles ? », *Le Figaro*, Vendredi 23 mars 2001. Disponible en ligne à travers www.bpe.europresse.com.
- Edelmann, Frédéric. « Architecture : Le supplice de Saint Germain », paru en *Le Monde*, Samedi 10 octobre 1992. Disponible en ligne à <http://www.bpe.europresse.com>.
- Edelmann, Frédéric et Emmanuel de Roux, « Un président bâtisseur », paru en *Le Monde*,

- supplément « François Mitterrand, artisan de son destin », Jeudi 11 mai 1995. Disponible en ligne à <http://bpe.europresse.com>.
- Edelmann, Frédéric et Emmanuel de Roux, « La cité échappe de plus en plus aux architectes », in *Le monde*, jeudi 6 juin 1996. Disponible en ligne sur <http://www.bpe.europresse.com>.
- Elliot, John H. « Richelieu, l'homme », in : Roland Mousnier (dir.), *Richelieu et la culture. Actes du colloque international en Sorbonne*. Paris, CNRS, 1987.
- Fabian, Johannes. *Le temps et les autres : comment l'anthropologie construit ses objets*. Toulouse, Anacharsis, 2006.
- Falguières, Patricia. *Le cabinet des merveilles*. Paris, Bayard, 2003.
- Fayeton, Phillipe. « Kitsch, langue de bois et architecture urbaine », in *Le Monde*, samedi 6 décembre 1997. Disponible en ligne sur <http://www.bpe.europresse.com>.
- Fernier, Jean-Jacques. Robert Fernier et Jozsef Birò. *Catalogue d'exposition, Ornans, 22 avril au 10 juin 2006*. Musée départemental Gustave Courbet.
- Gairaud, Yves (dir). « L'art de la plus-value », in : *La gazette de l'hôtel Drouot. Enchères mode d'emploi. Hors-série*, Paris, 2004.
- Goldemberg, Maryse. *Le guide du promeneur. Le IX arrondissement*, Paris, Parigone, 1997.
- Gombrich, Ernst H. *Histoire de l'art*. Paris, Phaidon, 2006.
- Gotman, Anne *L'héritage*. Paris, PUF, 2006.
- Gotman, Anne. *Hériter*. Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- Grégoire, Louis. « Richelieu », in : Hoefler (dir), *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à 1850-60*. Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1968. Vol. 41-42.
- Guillemard, Franck. « Art : le monopole des commissaires-priseurs tend vers sa fin », paru en *La Croix, Culture*, lundi 9 février 1998. Disponible en ligne à <http://www.bpe.europresse.com>.
- Guillemard, Franck. « Le monopole des commissaires-priseurs tend vers sa fin. L'Hôtel Drouot voudrait sauver sa magie. La salle des ventes parisienne est un lieu unique en son genre. Mais l'ouverture de la profession à la concurrence est un défi qui ne laisse pas ses responsables sans inquiétude », *La Croix, section culture*, Lundi 9 février 1998. Disponible en ligne à travers www.bpe.europresse.com.
- Guilloux, Yannick. « Un souffle nouveau sur le marché de l'art parisien », in : *Drouot 1984-1985. L'art et les enchères*. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs, 1985.
- Hénaff, Marcel. *La ville qui vient*. Paris, L'Herne, 2008.
- Hillairet, Jacques. *Dictionnaire historique des rues de Paris*. Paris, Minuit, 1985, tome I-II.
- Hillairet, Jacques. *La rue de Richelieu*, Paris, Minuit, 1966.
- Hoefler (dir), « Drouot », in : *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à 1850-60*. Vol.13-14 (Dan/Duc). Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1965.
- Hoefler (dir), *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à 1850-60*. Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1967. Vol. 33-34.
- Lacordaire, Henri-Dominique, *Eloge funèbre du général Drouot*. Prononcé dans la cathédrale de Nancy, le 25 mai 1847. Disponible en ligne au site internet www.bnf.fr
- Merlin, Pierre et Françoise Choay (dir), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris, PUF, 1988.
- Million, Joël-Marie. « L'Europe : Paris, carrefour de l'Art », in : *Drouot 1990 : l'art et les enchères en France*. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs, 1991.
- Million, Joël-Marie. « La confiance dans l'art », in : *Drouot 1991 : l'art et les enchères*. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs, 1992.
- Million, Joël-Marie. « Franchir le cap », in : *Drouot 1992 : l'art et les enchères*. Compagnie des Commissaires-Priseurs, 1992.
- Million, Joël-Marie. « Drouot 1994 : c'est maintenant qu'il faut agir... », in : Henry Sorensen et Anne Monroe-Foster, *Drouot 1994 : l'art et les enchères en France*. Paris, Compagnie

- des Commissaires-Priseurs de Paris, 1995.
- Million, Joël-Marie. « Enfin la réforme... », in : Henry Sorensen et Anne Monroe-Foster, Drouot 1996 : l'art et les enchères en France. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs, 1997.
- Million, Joël-Marie. « Il est urgent de ne plus attendre », in : Henry Sorensen et Anne Monroe-Foster, Drouot 1997 : l'art et les enchères en France. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs, 1997.
- Million, Joël-Marie. « Une reprise stimulante... mais une réforme très insuffisante », in : Henry Sorensen, et Anne Monroe-Foster, Drouot 1998 : l'art et les enchères en France. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs, 1999.
- Million, Joël-Marie. « Editorial », in : Henry Sorensen et Anne Monroe-Foster, Drouot 1999 : l'art et les enchères en France. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs de Paris.
- Moulin, Raymonde, Le marché de la peinture en France, Paris, Minuit, 1967
- Moulin, Raymonde, Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies. Paris, Flammarion, 2003.
- Moulin, Raymond. « Préface à la réforme des ventes aux enchères. Des commissaires-priseurs aux sociétés des ventes volontaires et judiciaires », in : Code des ventes volontaires et judiciaires, Lyon, Le serveur judiciaire, 2001.
- Mousnier, Roland. « Conclusion générale », in : Mousnier, Roland (dir.), Richelieu et la culture. Actes du colloque international en Sorbonne. Paris, CNRS, 1987. Nora, Pierre, Les lieux de mémoire (1984-1992). Paris, Gallimard, Quarto, 1994.
- Nollet, Jules. Biographie du général Drouot, Paris, Librairie Militaire/Nancy, Librairie Grimblot, 1848.
- Nora (dir), Pierre. Lieux de mémoire. I. La République. Paris, Gallimard, 1984.
- Pelé, Laure. « L'Hôtel Drouot prépare sa métamorphose », La Parisien, Vendredi 29 décembre 2000. Disponible en ligne à travers www.bpe.europresse.com.
- Quemin, Alain. Les commissaires-priseurs. La mutation d'une profession. Paris, Anthropos, 1997.
- Quemin, Alain. « La réforme des ventes aux enchères. Des commissaires-priseurs aux sociétés des ventes volontaires et judiciaires », in : Code des ventes volontaires et judiciaires, Lyon, Le serveur judiciaire, 2001.
- Rageau, François et Eusèbe de Laurière, Glossaire du droit français, Paris, Niort, 1882
- Ranum, Orest. « Richelieu, l'histoire et les historiographes », in Roland Mousnier (dir.), Richelieu et la culture. Actes du colloque international en Sorbonne. Paris, CNRS, 1987, p. 126.
- Ratmann, Roger. « Entretien de Françoise Choay », Forum de société du 24 mai 2007, Centre Georges Pompidou, Paris. Disponible en ligne au site <http://www.centrepompidou.fr>
- Rheims, Maurice. Les collectionneurs. Paris, Ramsay, 1991.
- Ribeyre, Dominique. « Editorial », in : Henry Sorensen et Anne Monroe-Foster, Drouot 2000 : l'art et les enchères en France. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs de Paris, 2000.
- Ribeyre, Dominique. « Editorial », in : Véronique Benoit et Anne Monroe-Foster, Drouot 2001 : l'art et les enchères en France. Paris, Compagnie des Commissaires-Priseurs de Paris, 2000.
- Rocheffort, Henri. Les petits mystères de l'hôtel des ventes. Paris, E.Dentu, 1862 (voir aussi document en ligne sur le site www.gallica.fr).
- Simonin père, Tables alphabétiques des matières et des noms d'auteurs contenu dans les trois premières séries des mémoires de l'Académie de Stanislas (1750-1866). Nancy, Académie de Stanislas, 1867, p. 44. Disponible en ligne au site <http://gallica.bnf.fr>.
- Schumann, Laurence, Le marteau d'ivoire. Paris, Olivier Orban, 1985.
- Spiteri, Raymond. « Surrealism and the irrational embellishment of Paris », in : Mical, Thomas (Ed), Surrealism and architecture, New York, Routledge, 2005.

Weber, Max. La science, profession et vocation. Paris, Agone, 2005.
Weber, Max. Sociologie de la religion. Paris, Flammarion, 2006.