

LA « COLLECTION », UNE FORME NEUVE DU CAPITALISME LA MISE EN VALEUR ÉCONOMIQUE DU PASSÉ ET SES EFFETS

Luc Boltanski, Arnaud Esquerre

Gallimard | « [Les Temps Modernes](#) »

2014/3 n° 679 | pages 5 à 72

ISSN 0040-3075

ISBN 9782070147175

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2014-3-page-5.htm>

!Pour citer cet article :

Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, « La « collection », une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets », *Les Temps Modernes* 2014/3 (n° 679), p. 5-72.

DOI 10.3917/lm.679.0005

Distribution électronique Cairn.info pour Gallimard.

© Gallimard. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Luc Boltanski, Arnaud Esquerre

LA « COLLECTION »,
UNE FORME NEUVE DU CAPITALISME
LA MISE EN VALEUR ÉCONOMIQUE DU PASSÉ
ET SES EFFETS

DÉSINDUSTRIALISATION ET PATRIMONIALISATION

S'agissant de caractériser les changements importants du capitalisme au cours des trente dernières années et leurs effets politiques et sociaux, les sciences sociales ont mis principalement l'accent soit sur la dégradation des conditions d'emploi et le réaménagement des dispositifs de travail et de management, soit sur le développement de la sphère financière, soit enfin sur le rôle de l'innovation technologique¹ dans la concurrence économique entre firmes et entre Etats. Toutefois, ces perspectives, aussi pertinentes soient-elles, n'épuisent pas l'analyse des transformations en cours. Les réflexions qui suivent prendront surtout appui sur le cas de la France, mais on peut penser qu'elles sont susceptibles d'éclairer des évolutions indissociablement économiques, sociales et politiques qui — à des degrés divers — affectent notamment d'autres Etats d'Europe de l'Ouest².

1. Pour des approches mettant l'accent sur l'aspect dit « immatériel » ou « cognitif », voir André Gorz, *L'Immatériel. Connaissance, valeur et capital*, Paris, Galilée, 2003 ; Yann Moulier-Boutang, *Le Capitalisme cognitif*, Paris, éditions Amsterdam, 2007.

2. Le texte qu'on va lire est, pour une large part, issu du Séminaire « L'incertitude sur la valeur. Sélection, évaluation, justification », organisé à l'EHESS, en 2012-2013 et 2013-2014, par Luc Boltanski, Bruno Cousin, Emmanuel Didier, Arnaud Esquerre, Bérénice Hamidi, Jeanne Lazarus et Daniel Urrutiaguer. Il doit également beaucoup à la fréquentation du

Pour donner un premier signalement des phénomènes qui retiendront notre attention, nous partirons de deux évolutions dont les manifestations sont peu contestables, mais dont les relations et les effets font l'objet d'un intérêt croissant de la part de sociologues, particulièrement dans le domaine de la socio-économie, ainsi que de géographes. Il s'agit d'abord de ce que l'on a appelé la *désindustrialisation*³. Par là, nous n'entendons pas le passage à une « société postindustrielle », qui a été souvent prophétisé par la sociologie dans les années 1960⁴. Cette prophétie ne s'est pas réalisée car nos sociétés font un usage plus élevé que jamais de produits d'origine industrielle. De même, du fait de la généralisation de l'informatique, de nombreux secteurs demeurés longtemps en marge du monde industriel — comme le petit commerce, l'éducation, la santé, les services à la personne, etc. — sont aujourd'hui gérés selon des méthodes de management, nées dans les grandes firmes mondiales, et soumis à des normes comptables venues de l'industrie. En parlant de *désindustrialisation*, nous voulons seulement mettre l'accent sur le fait que la plupart des objets produits industriellement que nous utilisons sont fabriqués dans des Etats où il est possible de pratiquer des bas salaires, même s'ils sont toujours, pour une partie d'entre eux, conçus dans les Etats ouest-européens et nord-américains, aux salaires plus élevés. Mais les effets géographiques, sociaux et sans doute aussi politiques de ces transferts sont à la fois manifestes et d'importance majeure. La fermeture et le démantèlement de nombre de vastes sites industriels, laissés en friche, ou rénovés pour d'autres usages, n'en sont que l'aspect le plus visible. Ils ont également contribué, comme l'ont montré de nombreuses études, à l'appauvrissement, à la désorganisation et à l'éclatement de la classe ouvrière, ainsi qu'à nourrir l'inquiétude d'une moyenne bourgeoisie d'entrepreneurs.

Séminaire « Valeur, prix et politique » organisé par Christian Bessy à l'Ecole normale supérieure de Cachan. Nous remercions les chercheurs qui, au cours de ces séminaires, nous ont généreusement fait part de leurs remarques et de leurs critiques.

3. Pour une synthèse, voir parmi de nombreux ouvrages Robert Poitrenaud et alii., *La Désindustrialisation : restructurations, délocalisations*, Paris, PEMF, 2006.

4. Cf. Alain Touraine, *La Société postindustrielle*, Paris, Denoël, 1969; Daniel Bell, *Vers la société postindustrielle*, Paris, Robert Laffont, 1999 (1973).

Ceux dont les intérêts demeurent liés à l'ancienne économie industrielle implantée sur le territoire national, aujourd'hui en déclin, sont habités par la peur du chômage, de la pauvreté et du déclassement, ce qui suscite chez eux un ressentiment dont certaines des expressions, comme la xénophobie ou le nationalisme, sont particulièrement exploitées par les politiques d'extrême droite.

La seconde évolution est sans doute également manifeste, bien qu'elle soit plus difficile à désigner au moyen d'un mot ou d'une formule rassemblant de façon synthétique des phénomènes qui semblent se présenter en ordre dispersé. Cela peut-être parce que, à la différence de ce que l'on observe dans le cas de l'industrie, les cadres sémantiques, juridiques et statistiques, sur lesquels repose la description du monde économique et social ont été forgés avant que cette évolution ne prenne une ampleur suffisante pour retenir l'attention des administrations étatiques et notamment des comptables nationaux. Il n'existe donc pas, actuellement, de dispositifs catégoriels susceptibles de soutenir les totalisations qui permettraient de mettre en relief les processus spécifiques qui sont au cœur de cette évolution et d'en suivre le cours.

Pour les évoquer, de façon à permettre aux lecteurs de nous suivre en prenant appui sur leur sens ordinaire de la réalité sociale, il faut nous tourner d'abord vers le monde des objets. Un premier indice retiendra notre attention. Il s'agit de la visibilité croissante donnée à des objets qui s'échangent à un prix élevé ou très élevé par rapport aux prix les plus communs. Cette visibilité s'affiche au centre des grandes métropoles et dans nombre de sites ou de villages restaurés et protégés, tranchant avec l'appauvrissement des villes, des banlieues ou des zones dont l'activité était surtout d'ordre industriel. Elle s'étale aussi, par exemple, dans les médias destinés à un lectorat qui, bien que plutôt aisé, ne l'est pourtant pas suffisamment, en moyenne, pour acquérir les choses exhibées non seulement dans les encarts publicitaires mais également dans les pages rédactionnelles. En France, les principaux organes de presse quotidienne ou hebdomadaire, dont le lectorat est de plus en plus restreint, publient ainsi des suppléments sur ces thèmes de façon à drainer l'argent de l'industrie du luxe qui permet à la plupart de ces journaux, guettés par le déficit économique, de survivre⁵.

5. On peut prendre pour exemple les magazines de détente destinés à un public aux contours flous, mais qui, en se considérant dans le miroir

Ces médias accordent une importance croissante à des objets retenus moins en fonction de leur utilité ou de leur robustesse, comme c'est le cas pour les objets industriels courants, que pour leur préciosité intrinsèque, ou simplement pour leur différence, et aussi, indissociablement, pour leur prix. Ces choses sont souvent associées à des marqueurs nationaux d'identité qui sont censés en garantir l'authenticité (même si leur fabrication peut être discrètement sous-traitée, comme il en va des objets ordinaires, dans des pays à bas salaires). La fascination que ces objets sont supposés exercer tiendrait à une sorte d'*aura* qui les environnerait et qui leur conférerait un quelque chose d'*exceptionnel* les destinant à la jouissance d'une élite. Il peut s'agir d'objets d'antiquité, d'objets issus des firmes de luxe, se présentant souvent comme de fabrication artisanale (bien que cela soit rarement le cas, à l'exception des prototypes⁶) et se rattachant pour nombre d'entre eux au secteur de la mode, tels que montres, bijoux, sacs à main, vêtements, ainsi que de vins ou de produits alimentaires d'exception provenant de « terroirs » identifiés et protégés⁷. Ou encore, d'œuvres d'art contemporain présentées dans des galeries, dans des foires, ou lors

de ces magazines, peut s'apprécier à la fois comme cultivé et comme fortuné. C'est le cas, par exemple, de *Air-France Magazine* publié par les éditions Gallimard et offert gratuitement aux usagers de cette compagnie d'aviation, ou encore de suppléments mensuels d'organes de presse comme *Obsession*, supplément de l'hebdomadaire *Le Nouvel Observateur*, ou *Next*, supplément du quotidien *Libération*, ou encore du supplément hebdomadaire (« *Le Magazine* ») du journal *Le Monde*. Ces magazines présentent pour notre objet l'avantage de mêler intimement les publicités pour des objets de luxe (montres, parfums, vêtements, immobilier et hôtellerie haut de gamme, etc.) et les parties rédactionnelles qui portent soit sur des objets tendances, vintages ou designs, soit sur des lieux dont la dimension ancestrale et patrimoniale est mise en valeur, soit encore sur des œuvres d'art, des expositions et des artistes. Ces différentes matières publicitaires ou rédactionnelles sont, dans ces magazines, traitées sans solution de continuité, comme si elles étaient les composantes indissociables d'un même univers.

6. Pour une perspective à la fois interne et critique sur l'industrie du luxe, voir Marie-Claude Sicard, *Luxe, mensonge et marketing*, Paris, Pearson, 2010.

7. Cf. Vincent Marcilhac, *Le Luxe alimentaire. Une singularité française*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2012.

de ventes aux enchères qui retiennent l'attention à la fois pour leurs dimensions culturelles et économiques.

Dans ces présentations, une importance grandissante est accordée non seulement aux objets, mais aussi aux univers où ces objets sont conçus et circulent. Et, surtout, aux êtres humains qui les environnent, qu'il s'agisse de « créateurs », tels que designers, couturiers, cuisiniers, antiquaires, coiffeurs, collectionneurs, commissaires d'expositions, etc., ou de « personnalités », elles-mêmes remarquables, qui associent leur nom et leur image à celui de ces choses d'exception (comme, par exemple, les « égéries » de la couture ou de la parfumerie⁸). Tous ces « acteurs de la mode, de la culture et du goût » font l'objet de nombreuses mentions et de portraits dans lesquels ils côtoient les artistes, au sens classique du terme, peintres ou plasticiens. L'attention est ainsi orientée vers un ensemble relativement hétéroclite d'objets traités comme s'ils occupaient le même plan (un « plan d'immanence », pourrait-on dire en paraphrasant Deleuze), tels que vêtements, mobiliers, objets de décoration, objets dits « vintage » et œuvres d'art ancien ou contemporain. Au cœur de cette nébuleuse se trouve l'industrie du luxe⁹. Organisée autour d'une association professionnelle dynamique (le Comité Colbert), elle connaît une croissance particulièrement élevée, surtout à l'exportation (qui peut atteindre 9 %

8. Voir Ashley Mears, *Pricing Beauty. The Making of a Fashion Model*, University of California Press, Berkeley, 2011.

9. L'ouvrage publié en 1993 par Robert Salais et Michael Storper, *Les Mondes de production. Enquêtes sur l'identité économique de la France* (Paris, éditions de la MSH), est particulièrement pertinent pour éclairer les relations entre, d'un côté, la désindustrialisation et, de l'autre, le développement d'une économie orientée vers des objets d'exception. En prenant appui sur la notion de « mondes possibles », les auteurs distinguent un monde industriel, où la concurrence repose sur les prix et est tirée par des « économies d'échelles et de coûts », et un monde où elle prend appui sur une « économie de la variété », dans lequel les auteurs incluent à la fois les hautes technologies et la confection de produits de luxe. Or, l'un des écueils de l'économie française d'alors est — disent-ils — de s'être « trop polarisée vers l'industriel où elle ne réussit pas particulièrement bien » (p. 116), au détriment d'une « économie de la variété » qui, du côté des hautes technologies, est surtout performante aux Etats-Unis et, du côté des objets de luxe, en Italie. La démonstration suggère qu'il serait bénéfique de renverser cette tendance, ce qui a effectivement eu lieu.

par an¹⁰), et soutient également le marché de l'art contemporain, favorisant les rapprochements entre des artistes célèbres et des objets de marque traités comme des pièces uniques d'origine artisanale (par exemple des sacs Hermès ou des bagages Vuitton). L'histoire du Groupe Kering, créé en 1963 (sous le nom de François Pinault), constitue un bon exemple de la façon dont une firme est devenue particulièrement florissante en se dégageant quasi complètement des activités de commercialisation de produits industriels (matériel électronique, mobilier standard, bois) auxquelles elle se consacrait jusque-là, pour s'orienter vers le secteur du luxe à partir des années 2000, secteur dans lequel les perspectives de croissance et les marges se sont révélées particulièrement élevées. Les effets de déplacement de ce genre se répercutent jusqu'à des Grandes Ecoles comme HEC ou Sciences-Po, dont les anciens élèves se dirigent majoritairement vers la gestion ou le marketing, et qui insèrent dans leurs programmes des formations à l'art contemporain. La responsable d'une de ces formations en justifie le succès en remarquant que « les étudiants voient bien que les marques de luxe s'associent à l'art contemporain, que les Pinault ou Arnault investissent dans des œuvres, que les grands dirigeants de leur époque sont mécènes. Or ces marques sont leurs futurs employeurs¹¹ ».

Il faut associer en outre, à l'intérêt pour les choses d'exception, un autre phénomène qui prend actuellement une grande ampleur. Il s'agit de la *patrimonialisation*¹² de demeures, de

10. Cf. Christian Blanckaert, *Les 100 mots du luxe*, Paris, PUF, 2010 (Christian Blanckaert a été le président délégué du Comité Colbert et le directeur de Hermès international).

11. Roxana Azimi, « L'élite prend l'art », *Le Magazine du Monde*, 5 avril 2014.

12. Les processus de patrimonialisation font actuellement l'objet d'une très grande attention, notamment de la part d'anthropologues mais aussi de sociologues, de géographes et d'économistes, et la littérature sur ce sujet s'accroît de jour en jour. Voir notamment Xavier Greffe, *La Valeur économique du patrimoine*, Paris, Anthropos, 1990 ; Alain Berger, Pascal Chevalier, Geneviève Cortes, Marc Dedeire (éds.), *Patrimoines, héritages et développement rural en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2010. Voir aussi l'analyse par un anthropologue des processus de patrimonialisation à Palma de Majorque. L'auteur montre que ces processus sont à double face. D'un côté, ils opposent une barrière à la croissance de la

monuments ou de sites considérés également comme des lieux d'exception, par exemple « les plus beaux villages de France » ou les zones classées comme « parcs » et qui, après avoir été sélectionnées au terme d'une procédure administrative, font l'objet d'une mesure de « protection », c'est-à-dire de conservation à « l'identique », passant d'ailleurs souvent par l'écriture d'un passé plus ou moins fictif. Ce processus revêt une grande importance économique puisqu'il suscite, là où il se produit, un renchérissement considérable du foncier et de l'immobilier, sans même parler de ses abondantes retombées touristiques¹³. Ainsi des agences immobilières, situées dans les quartiers historiques des grandes métropoles, se présentent comme spécialisées dans « l'immobilier de collection ». Un autre phénomène concomitant est ce que l'on pourrait appeler la *patrimonialisation provoquée*. L'effet patrimonial est suscité dans ce cas par l'implantation d'établissements nouveaux, tels que musées ou centres culturels, ou par l'organisation d'événements (festivals, commémorations, etc.). Entre les deux se trouvent de nombreux cas où un environnement, jugé

gentrification. De l'autre, ils favorisent la marchandisation des zones qui entourent les lieux patrimonialisés (Jaume Franquesa, « On Keeping and Selling. The Political Economy of Heritage Making in Contemporary Spain », *Current Anthropology*, vol. 54, n° 3, juin 2013, pp. 346-369).

13. Le développement considérable du tourisme au cours des vingt dernières années a constitué l'un des facteurs les plus importants ayant contribué à la patrimonialisation et à la transformation d'un nombre toujours croissant d'espaces en « lieux de mémoire ». Le tourisme international (compté en nombre d'arrivées) a atteint, en 2012, le chiffre de 1035 millions (contre 25 millions en 1950, 278 en 1980, 528 en 1995). L'Europe concentre plus de la moitié des flux touristiques et la France demeure la première destination mondiale avec, en nombre d'arrivées, 83 millions de touristes étrangers en 2012 (source : Veille info tourisme, du ministère de l'Artisanat, du Commerce et du Tourisme). Ce développement du tourisme international, rendu possible par l'abaissement du prix des transports et aussi par l'augmentation du nombre absolu de riches, notamment dans les pays dits émergents (associé à un accroissement des inégalités), constitue l'un des éléments qui, pour les géographes, permettent de comprendre le lien entre les phénomènes de globalisation et les processus de relocalisation identitaire (voir Peter Burns, « Breifs encounters. Culture, tourism and the local-global nexus », in Salah Wahab, Chris Cooper (eds.), *Tourism in the Age of Globalization*, Abingdon, Routledge, 2001, pp. 290-305).

jusqu'à une période récente comme dénué de tout intérêt et voué à la casse — souvent un ancien lieu de production industrielle —, est réhabilité de façon à être réorienté vers des activités artistiques ou culturelles susceptibles de donner lieu à des démonstrations d'ordre « événementiel¹⁴ ».

PRODUCTION INDUSTRIELLE ET PROCESSUS D'ENRICHISSEMENT

Quel sens cela a-t-il de rapprocher, comme nous venons de le faire, d'un côté la désindustrialisation et, de l'autre, la mise en valeur de choses présentées comme exceptionnelles ou encore la patrimonialisation? On peut nous objecter que si le premier phénomène, la désindustrialisation, a bien été une évolution marquante des trente dernières années, aujourd'hui largement étudiée, le second, c'est-à-dire l'existence d'une sphère de l'exception et du luxe, n'a rien de bien nouveau¹⁵. Les objets et les pratiques que nous avons men-

14. Un exemple, désormais classique et souvent imité, est celui de Bilbao, ville industrielle en déclin dont le lustre a été restauré par l'implantation d'un musée Guggenheim dû à l'architecte Franck Gehry. Cette opération a fait partie d'un projet de large envergure, mis en œuvre à l'initiative, à la fin des années 1980, de la direction du Guggenheim de New York et visant à édifier un « musée global » implanté dans différents lieux, notamment pour étendre et diversifier des espaces d'exposition que l'achat de nouvelles collections avait rendus trop exigus. Ce projet comportait l'établissement d'un vaste musée consacré à l'art conceptuel et minimaliste à North Adams, une petite ville industrielle en déclin du Massachusetts. Mais il s'est heurté à la tension entre des exigences de mise en valeur de l'identité locale et de la mémoire ouvrière défendues par les autorités locales et la promotion d'un art global souhaitée par le Guggenheim (cf. Sharon Zukin, *The Culture of Cities*, Oxford, Blackwell, 1995, pp. 79-108). On trouverait de nombreux autres cas similaires en France avec, par exemple, les efforts menés par la municipalité de Nantes pour redorer l'image de la ville en en réorientant les activités vers l'art et la culture, notamment en mettant en place un « parcours artistique » le long de l'estuaire de la Loire comportant une suite « d'installations » réalisées par des artistes de renom, en multipliant les « événements » — expositions ou festivals — et en stimulant l'implantation d'un commerce de luxe (cf., par exemple, les brochures, « Nantes, le voyage » et « Nantes, les adresses CHIK »).

15. Gilles Lipovetsky et Jean Serroy ont proposé, pour leur part, de les aborder sous l'angle de l'esthétisation en tant qu'« incorporation

tionnés à titre d'exemple ne renvoient-ils pas, dans une large mesure, aux analyses de la grande bourgeoisie présentées par Pierre Bourdieu, il y a plus de trente ans, dans un ouvrage qui a fait date, *La Distinction*¹⁶ ?

Pour défendre la pertinence du rapprochement que nous venons d'esquisser, il faudra nous écarter du point de vue adopté par Bourdieu dans le travail mentionné — celui d'une analyse des styles de vie, des goûts et des modes de consommation propres aux différentes classes sociales — pour considérer de façon dynamique la relation entre différentes façons de générer des richesses. Ce détour constitue, en effet, le préalable à une compréhension des changements qui ont affecté, au cours des dernières décennies, non seulement les classes dominantes — dont le terme de « bourgeoisie », hérité du XIX^e siècle¹⁷, peine à évoquer les caractères les plus actuels —, mais aussi les divisions sociales dans leur ensemble. Car, comme l'a montré la surabondante historiographie qui a pris pour objet le déclin du féodalisme agraire et la formation des sociétés industrielles, c'est sur la façon dont sont engendrées les richesses que reposent des divisions dont les caractères propres dépendent évidemment aussi de leur enracinement dans des configurations politiques ayant chacune leur spécificité. C'est la raison pour laquelle nous ne partons pas, au moins dans un premier temps, de l'étude des personnes, et particulièrement des plus riches (le dernier décile) auxquelles semblent destinées, au moins pour une grande part, les objets que nous avons mentionnés au titre d'exemples — de l'analyse de leurs goûts, de leur consommation ostentatoire, ou du rôle joué dans l'exercice de leur domination par les marqueurs symboliques dont ils s'environnent —, mais des *objets* et de la façon dont ils sont investis d'une valeur propre, autrement dit des processus par lesquels ils acquièrent le statut de richesse.

systématique de la dimension créative et imaginaire dans les secteurs de la consommation marchande ». Considérée surtout dans son développement actuel, cette « esthétisation du monde » suscitée par le capitalisme apparaîtrait, selon ces auteurs, dès la « deuxième moitié du XIX^e siècle » (p. 39). Voir Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.

16. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

17. Voir Franco Moretti, *The Bourgeois. Between History and Literature*, Londres-New York, Verso, 2013.

Envisagés sous le rapport de la formation des richesses, la sphère dont nous avons à dégager les contours se distingue du monde industriel par de nombreux traits, avec des conséquences économiques et sociales importantes. Cela au point que l'on peut schématiquement esquisser le tableau de deux types idéaux d'économie. A une économie centrée sur la production industrielle, on peut ainsi opposer une économie fondée sur ce que nous appellerons des processus d'*enrichissement* des choses. Nous n'utiliserons pas, dans un premier temps, le terme d'« enrichissement » pour faire référence à l'accroissement de la fortune des riches, un processus au demeurant indéniable qui s'accompagne d'une augmentation importante des inégalités, mais pour désigner les opérations dont les choses font l'objet en vue d'en accroître la valeur et d'en augmenter le prix. Le terme d'« enrichissement » doit donc être compris ici au sens où l'on parle de l'enrichissement d'un métal mais aussi d'un cadre de vie, d'une tenue vestimentaire, ou encore d'un fond culturel ou d'un ensemble d'objets, c'est-à-dire en tournant d'abord nos regards vers *les choses elles-mêmes*. La façon dont les choses sont mises en valeur et appréciées dans une économie industrielle ou dans une économie centrée sur leur enrichissement¹⁸ repose en effet sur des *formes conventionnelles* différentes dont l'analyse formera l'objet principal de cet article.

18. Nous préférons le terme d'« économie de l'enrichissement » à celui « d'économie symbolique », plus souvent employé dans les travaux qui cherchent à dégager la spécificité du domaine d'une socio-économie « culturelle » (cf. Sharon Zukin), souvent en référence aux travaux sémiologiques de Bourdieu (Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22, 1971, pp. 49-126). En effet, la qualification de « symbolique » nous semble à la fois trop large et trop vague pour désigner le genre d'opérations sur lequel nous voulons mettre l'accent. Il n'est pas de chose qui n'ait une dimension « symbolique » quand elle est insérée dans les relations entre personnes humaines et ressaisie dans un langage. On peut d'ailleurs faire une remarque similaire à propos de l'usage que fait Jean Baudrillard du terme de « signe » et de son projet de développer une sémiologie générale des objets. Et de même, il n'est pas d'opération sur les symboles ou sur les signes qui n'ait des assises et des conséquences dans le monde objectal. En privilégiant l'opposition entre ce qui serait matériel et ce qui serait immatériel (souvent inspirée de Marx), cette approche tend à ignorer que toutes les choses qui s'insèrent dans une économie peuvent être envisagées sous ces deux aspects. Il devient alors difficile de faire l'analyse

Sans entrer pour l'instant dans le détail, précisons d'une part qu'il n'est pas de chose qui ne puisse être enrichie, qu'elle provienne d'un passé plus ou moins ancien ou que sa confection actuelle incorpore un processus d'enrichissement ; d'autre part qu'une chose peut être enrichie de différentes façons : elle peut être enrichie physiquement (par exemple, dans le cas d'un logement ancien, en rendant les poutres apparentes) et/ou culturellement, par exemple en la rapprochant d'autres choses avec lesquelles elle entre en harmonie. Cet enrichissement culturel suppose toujours le recours à un dispositif narratif afin de sélectionner, dans la multiplicité phénoménale, certaines des différences que présente une certaine chose, considérées comme particulièrement pertinentes et qui doivent donc, à ce titre, être privilégiées et mises au premier plan dans les discours qui en accompagnent la circulation. En ce sens, les économies de l'enrichissement ont pour principale ressource la confection et la mise en forme des différences et des *identités*¹⁹.

Remarquons d'emblée que, dans le cas de l'économie de l'enrichissement comme dans celui de l'économie industrielle, la mise en valeur des choses repose sur le travail ou l'activité d'un grand nombre d'acteurs dont les rôles sont hiérarchisés à la fois sous le rapport de l'importance qui leur est accordée — certains sont traités comme irremplaçables et d'autres comme s'ils étaient largement substituables —, et sous celui du profit qui peut être tiré du commerce des objets qu'ils ont contribué à valoriser. Evidentes dans le cas de l'économie industrielle, ces différences de statut sont également très marquées dans celui d'une économie de l'enrichissement en fonction, spécialement, de la distribution des droits de propriété, notamment intellectuelle, sur les choses et sur les dispositifs d'enrichissement, avec, à côté d'un nombre réduit de possédants, un grand

des manières dont différents genres d'économie les combinent. Or ce sont précisément ces *combinaisons*, dans ce qu'elles ont chacune de spécifique, qui caractérisent différentes façons de mettre en forme et en valeur ce qui donnera lieu à un commerce, c'est-à-dire différentes économies.

19. De grandes agences, basées notamment à Londres, se sont spécialisées dans la constitution et la diffusion de marqueurs d'identité et de romans nationaux dans le but de valoriser des nations, des régions, des villes et de les associer à des produits pour en promouvoir la marchandisation (voir Melissa Aronczyk, *Branding the nation. The Global Business of National Identity*, Oxford UP, Oxford, 2013).

nombre d'acteurs dont les tâches parcellaires consistent soit à prendre en charge la logistique des dispositifs, soit à participer aux opérations sémantiques d'identification des choses, soit encore à assurer leur entretien matériel ou leur restauration. C'est dire que, au sein de ces deux genres d'économie, on peut identifier quelque chose comme des classes sociales. Mais elles reposent sur des processus de sélection différents en sorte qu'elles n'ont pas les mêmes contours.

Néanmoins, bien que les classes sociales pertinentes dans une économie industrielle aient fait, de longue date, l'objet d'un travail de constitution dans le creuset des luttes sociales et politiques, puis de mise en forme et d'officialisation dans des nomenclatures administratives, et au premier chef dans les catégories socioprofessionnelles de l'INSEE, il n'en va pas de même dans le cas des hiérarchies sociales qui s'établissent actuellement dans le cadre d'une économie de l'enrichissement. Cela a plusieurs conséquences. La première, concernant la recherche, est de rendre malaisée l'étude des effets sociaux du développement d'une économie de l'enrichissement, qui ne peut pas prendre appui sur des statistiques robustes. Il n'est jusqu'au nombre des acteurs pris, à des degrés divers, dans son orbite qui demeure assez incertain. On ne peut donc déterminer avec une relative précision ni l'importance économique que revêt la nébuleuse dont nous cherchons à esquisser les contours, ni le nombre de personnes dont l'activité principale s'y rattache. Cela, notamment parce qu'elle rapproche des secteurs (comme l'art et le tourisme), des activités (comme la direction des musées et la fabrication des sacs en croco), des statuts (comme ceux de précaire, de salarié stable, de fonctionnaire et de rentier) et des professions qui, dans les nomenclatures statistiques, se trouvent dispersés entre des ensembles construits selon d'autres logiques d'assemblage, davantage en accord avec les anciennes classifications du monde industriel²⁰. On

20. Voir Alain Desrosières, Laurent Thévenot, *Les Catégories socio-professionnelles*, Paris, La Découverte, 1988, et, pour une mise au point récente, Thomas Amossé, « La nomenclature socioprofessionnelle : une histoire revisitée », *Annales*, t. 68, n° 4, 2013, pp. 1039-1075. On peut chercher à chiffrer la population qui nous intéresse ici en prenant appui sur les enquêtes de l'INSEE. Mais, étant donné la structure de ces enquêtes et les nomenclatures qu'elles utilisent, ce chiffrage est particulièrement difficile à réaliser et peut toujours être contesté. Il exige en effet de prendre en compte à la fois des données individuelles, construites en fonc-

peut pourtant penser, en prenant appui sur des études récentes, qu'elle est loin d'être négligeable et qu'elle a augmenté au cours des trente dernières années. Ainsi, une étude menée à la demande du ministère de la Culture²¹, visant à mesurer la valeur ajoutée des activités culturelles en 2011, l'estime à 57,8 milliards d'euros, soit 3,2 % de la valeur ajoutée française — autant que la sphère agricole en y incluant l'industrie agroalimentaire —, et considère que ce secteur emploie près de 700 000 personnes, soit 2,5 % de l'emploi en France. Or une telle étude est sans doute loin de prendre en compte l'ensemble des activités dont nous avons essayé de donner une signalisation provisoire et ne met d'ailleurs pas toujours l'accent sur le même genre d'activité²².

La seconde conséquence, bien plus importante, concerne les pratiques sociales elles-mêmes, particulièrement dans leurs relations aux antagonismes sociaux que pourrait susciter la croissance des inégalités. L'affaiblissement des luttes sociales dans le monde industriel lié, notamment, à l'affaiblissement de la classe ouvrière et de ses organisations n'a pas été compensé pour l'instant par un développement des conflits dans la sphère de l'économie de l'enrichissement²³. Si ceux qui y occupent une position subalterne exercent, sur nombre de thèmes politiquement pertinents, leur esprit critique, ce dernier ne semble pas néanmoins entamer l'es-

tion de la nomenclature des catégories socioprofessionnelles et de celle des professions, et des données collectives, comme celles qui concernent les secteurs et qui reposent sur des nomenclatures d'activité (communication verbale de Thomas Amossé).

21. Serge Kancel, Jérôme Itty, Morgane Weill, Bruno Durieux, *L'Apport de la culture à l'économie de la France*, IGF, Inspection générale des Affaires culturelles, Paris, décembre 2013.

22. Comme c'est très généralement le cas dans ce genre d'étude quantitative, les chiffres obtenus n'ont pas un caractère absolu et sont donc contestables au sens où ils dépendent des nomenclatures utilisées et des choix de méthode adoptés, comme, ici, celui d'inclure dans le comptage les « activités indirectes ».

23. A l'exception des luttes des intermittents du spectacle dont le caractère jugé novateur a fait l'objet d'une grande attention de la part des sociologues. Voir notamment Pierre-Michel Menger, *Les Intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, éditions de l'EHESS, 2011 ; et Mathieu Grégoire, *Les Intermittents du spectacle : enjeux d'un siècle de luttes*, Paris, La Dispute, 2013.

pèce d'adhésion tacite qu'ils accordent aux valeurs constitutives du champ où ils exercent leur activité et dans lequel paraît alors régner une sorte de consensus, au moins en pratique, malgré de très grandes inégalités et la multiplication des situations précaires. Cet état de choses peut sans doute être mis en partie sur le compte d'un déficit de la critique sociale, dont les dispositifs et les appuis théoriques ont été largement développés, depuis plus d'un siècle, par référence aux formes d'exploitation qui avaient et qui ont toujours cours dans l'ordre industriel. Ces derniers ont surtout pris appui sur la question de la propriété et sur l'opposition entre les travailleurs et les possesseurs des moyens de production.

Or la référence à ce différentiel, qui a jouée un rôle central dans le soutien aux luttes sociales du monde industriel, semble moins mobilisatrice dans la sphère de l'enrichissement, faute notamment d'avoir été réélaborée sur la base d'une analyse des effets sociaux qu'exerce la distribution des droits de propriété intellectuelle dans l'accumulation des richesses. Dans cette situation, la formation de mobilisations contre la croissance des inégalités sociales est freinée par les tensions (prenant souvent la forme de conflits « éthiques » portant en partie sur des thèmes environnementaux) qui opposent les acteurs et les groupes dominés dans le monde industriel, désireux de défendre « l'outil de travail », et ceux qui sont dominés dans celui de l'enrichissement et qui sont attachés à la protection de choses venues du passé contre les dégâts occasionnés par l'industrie²⁴.

Pour les différentes raisons que l'on vient d'évoquer nous rejetterons l'idée venue principalement des travaux de Richard Florida²⁵ — idée qui a suscité un grand intérêt aux Etats-Unis puis en Europe depuis le début du XXI^e siècle —, selon laquelle la particularité des sociétés occidentales modernes, envisagées sous le rapport de leur structure sociale et de leur distribution spatiale, résiderait dans le développement d'une « classe créative » (*creative class*) ancrée dans le cœur des grandes métropoles dont elle alimenterait le dyna-

24. Cf. Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, *Vers l'extrême. Extension des domaines de la droite*, Paris, Editions Dehors, 2014.

25. Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, New York, Basic Books, 2002.

misme²⁶. D'après cette conception, appartiendraient à la classe créative tous ceux qui jouent un rôle moteur dans les processus d'innovation : d'une part, que leurs compétences spécifiques soient d'ordre scientifique ou technique (chercheurs, ingénieurs, médecins, etc.) ou relèvent plutôt du monde des arts et de la culture, pris dans un sens large; d'autre part, qu'ils soient salariés de grandes firmes tournées vers la production industrielle ou travailleurs individuels opérant en *freelance* (que Richard Florida qualifie, en empruntant le terme à Cesar Grana²⁷, de « *bohemians* »). Selon lui, cette « nouvelle classe » comprendrait environ 30 % de la force de travail aux Etats-Unis²⁸.

Cette conception repose sur plusieurs *a priori* qui ne cadrent pas avec notre approche²⁹. Le premier est de ne pas tenir compte de la spécificité des objets sur lesquels porte le travail de ces acteurs, et par conséquent de ne pas permettre d'étudier la différenciation entre des économies industrielles et ce que nous avons appelé des économies de l'enrichissement. Le second est de faire comme si cette *creative class* constituait une totalité homogène qui viendrait seulement s'ajouter à l'empilement des divisions déjà présentes dans les sociétés industrielles. Or, on peut penser que le développement des économies de l'enrichissement tend à générer une structure de classes spécifique qui se juxtapose actuellement aux hiérarchies mieux identifiées établies par référence à la division du travail et à la distribution de la propriété dans les firmes capitalistes. Sans entrer dans le détail, notons que ceux qui participent

26. Richard Florida, *Cities and the Creative Class*, New York, Routledge, 2005.

27. Cesar Grana, *Bohemian versus Bourgeois : French society and the French man of letters in the nineteenth society*, New York, Basic Books, 1964.

28. Le travail de Richard Florida s'inscrit dans un ensemble de travaux plus large qui ont mis l'accent depuis une vingtaine d'années sur l'apparition de nouvelles classes sociales (par exemple « *knowledge workers* », « *cognitarians* », « *swarm-capitalist* », « *hackers* », etc.). Pour une analyse d'ensemble de ces tentatives, voir Richard Barbrook, *The Class of the New*, Londres, Mute Publishing, 2007.

29. Pour une critique pertinente de la théorie de la *creative class*, voir notamment Stefan Krätke, *The creative capital of cities. Interactive knowledge, creation and the urbanization economies of innovation*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.

aux économies de l'enrichissement en tirent des profits très inégaux selon, notamment, qu'ils sont propriétaires des objets ou des biens patrimonialisés, ou que, occupant des emplois peu stables et peu rémunérateurs, ils ne jouent qu'un rôle de second rang dans leur mise en valeur ou leur entretien. Tandis que les premiers constitueraient une *classe patrimoniale* dont l'importance sociale et économique serait croissante — comme l'ont montré les récents travaux de Thomas Piketty³⁰ —, les seconds formeraient le cœur d'un *précarariat* qui, serait-il intellectuel³¹, occuperait dans les économies de l'enrichissement une place assez comparable à celle du prolétariat dans les économies industrielles.

LE PARTI PRIS DES CHOSES

Dans cette étude, nous chercherons d'abord à revenir aux *choses elles-mêmes* en mettant l'accent sur les modalités de leur mise en valeur et, en nous inspirant du courant dit de l'économie des conventions³², sur les formes qui en soutiennent la circulation et qui les rendent estimables en termes de richesses. Les choses retiendront donc surtout notre attention dans ces moments particuliers de leur « vie sociale » — pour reprendre l'expression de

30. Thomas Piketty, *Le Capital au xx^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2013.

31. Cf. Cyprien Tasset, « Les "intellos précaires" et la classe créative : le recours à la quantification dans deux projets concurrents de regroupement social », in Isabelle Bruno, Emmanuel Didier, Julien Prévieux, *Stat-Activisme. Comment lutter avec des nombres*, Paris, « Zones », La Découverte, 2014, pp. 117-132.

32. Sur la fondation de l'économie des conventions, voir le numéro spécial de *La Revue économique* qui lui est consacrée (vol. 40, n° 2, mars 1989); Laurent Thévenot, « Les investissements de forme » in « *Conventions économiques* », *Cahiers du centre d'études de l'emploi*, Paris, PUF, 1985, pp. 21-72; et « Essai sur les objets usuels : propriétés, fonctions, usages », in « *Les Objets dans l'action* », *Raison pratique*, n° 4, Paris, éd. de l'EHESS, 1993, pp. 85-111. Voir aussi Philippe Batifoulier (éd.), *Théorie des conventions*, Paris, Economica, 2001; André Orléan, *Analyse économique des conventions*, Paris, PUF, 2004; et Robert Salais, « Conventions de travail, mondes de production et institutions », *L'Homme et la Société*, 2008/4-2009-1 (n° 170 et 171), pp. 151-174.

Arjun Appadurai³³ — qui sont ceux où elles circulent, où elles *changent de main* et font l'objet d'un *commerce*, le terme étant pris au sens large qui est le sien dans la langue française (où il peut concerner jusqu'à l'échange conversationnel), c'est-à-dire quand elles sont échangées contre de la monnaie ou contre d'autres objets ou d'autres avantages, ou encore quand elles font l'objet de successions, voire de donations ou de dations, particulièrement à des institutions. C'est par excellence dans ces moments-là que les choses sont soumises à une *épreuve*³⁴ au cours de laquelle se pose la question de leur valeur, rendue manifeste soit sous la forme d'un prix lorsque l'épreuve est directement marchande, soit, dans le cas d'une estimation, en prenant appui sur l'échange marchand de choses jugées similaires.

Précisons d'abord rapidement ce que nous entendons par les termes de *valeur* et de *prix*. Nous appellerons *prix* le résultat de l'épreuve à laquelle est soumise une chose quand elle change de main, qu'elle soit vendue ou estimée. Le prix a donc un caractère factuel une fois la transaction opérée. Mais il peut toujours, au même titre que l'estimation, faire l'objet d'une contestation, soit pendant la transaction, ce qui ouvre la possibilité d'un marchandage si les acteurs s'accordent pour la poursuivre, soit ex-post lorsque l'acquéreur regrette le débours qu'il a consenti et entend obtenir des réparations.

Nous définirons la *valeur*³⁵ comme étant un dispositif de *justification du prix*. Le prix n'a pas toujours besoin d'être justifié

33. Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge UP, 1986. Cet ouvrage a marqué la refondation de la recherche anthropologique sur les choses, renouant avec une approche développée par Jean Baudrillard dont les deux livres séminaux, *Le Système des objets* (Paris, Gallimard, 1968) et *La Société de consommation* (Paris, Denoël, 1970), ont été les prémisses, en sociologie, d'une attention nouvelle portée aux objets.

34. Sur l'usage qui est fait ici de la notion d'épreuve, voir Luc Boltanski, Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

35. Les recherches socio-économiques sur la valeur et sur la valorisation connaissent actuellement un grand essor, particulièrement aux Etats-Unis. Pour une présentation synthétique, voir Michèle Lamont, « A comparative Sociology of Valuation and Evaluation », *The Annual Review of Sociology*, 2012, 38 : 21.1-21.2.

et, dans la pratique, celui des choses usuelles que nous acquérons quotidiennement l'est rarement. La justification du prix peut soit être une réponse à la contestation du prix demandé — et l'on se retrouve dans un cas classique où une justification répond à une critique —, soit elle peut être présentée préalablement à l'achat, en quelque sorte pour rassurer l'acquéreur éventuel sur le bien-fondé de l'acte qu'il se propose d'accomplir, comme on le voit dans le cas de la publicité dont la justification du prix est un des objectifs principaux. La valeur, en tant que justification, est essentialiste. Elle fait référence à des propriétés supposées inhérentes à la chose mise à prix. Cette opération, notamment quand elle intervient au cours d'un différend, peut s'accompagner d'une montée en généralité de façon à mettre la valeur attribuée à une chose en rapport avec une *grandeur* d'ordre plus élevé, au sens où cette notion est mise en œuvre dans *De la justification* pour désigner les points d'appui normatifs dont disposent les acteurs pour rapprocher et ordonner des objets, des personnes ou des actions. Mais cette valeur, donnée pour essentielle, demeure conjecturale tant que la chose n'est pas passée par l'épreuve de l'échange et n'a pas trouvé son prix, comme on le voit à merveille dans le cas de la supposée « valeur fondamentale des actions » souvent évoquée par les opérateurs financiers, et surtout quand le marché, après une période haussière, se retourne brutalement. Aussi ne peut-on opposer, comme on le fait souvent, la « valeur réelle » d'une chose à sa « valeur marchande », c'est-à-dire à son prix, en faisant comme si ces deux modes d'appréciation — auraient-ils pour objet le plus beau des tableaux de maître — étaient de même nature. Il n'y a pas de « prix des choses sans prix », au moins au sens où cette phrase est souvent utilisée pour déplorer la façon dont une chose, dont la valeur serait incommensurable, se trouverait en quelque sorte « aliénée » dans l'acte d'échange. L'opération consistant à doter une entité d'une valeur incommensurable fait certes partie des possibilités que les êtres humains peuvent mobiliser au cours de leurs interactions. Mais elle est surtout pertinente dans le registre de l'amour³⁶,

36. Luc Boltanski, « "Agapè", une introduction aux états de paix », in *L'Amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Gallimard, 2011 (1990), pp. 163-298.

en sorte que, en l'évoquant, on détache l'entité en question du champ des relations économiques.

C'est aussi la raison pour laquelle nous ne reprendrons pas la notion « d'économie des singularités », pourtant brillamment illustrée par Lucien Karpik³⁷, afin d'opposer l'échange des choses produites industriellement et en série — notion sur laquelle s'est largement fondée l'économie en tant que discipline universitaire — à une autre économie qui serait celle des choses envisagées en quelque sorte pour elles-mêmes, dans ce qu'elles ont de plus singulier. En effet, une chose peut sans doute, au même titre qu'une personne, être considérée dans ce qu'elle a de singulier et faire alors l'objet d'un intense investissement affectif, voire d'une passion exclusive³⁸ — comme le revendiquent souvent les collectionneurs qui, comme nous le verrons, jouent un rôle important dans les économies de l'enrichissement, en mettant l'accent sur le caractère irrationnel de leur pratique, confinant à la manie. Mais cette façon de concevoir la relation entre des êtres humains et des objets tend alors à se soustraire à la sociologie au profit des disciplines qui font référence à des actions inconscientes, comme c'est le cas de la psychanalyse. Elle ne nous permet plus de comprendre comment les premiers peuvent procéder à l'échange des seconds. Effectivement, en envisageant l'échange dans l'optique de la singularité, on ne saisit plus les rapprochements sur lesquels repose l'établissement de rapports de différenciation et de mise en similarité, qui soutient le commerce des choses, ainsi que le commerce entendu comme interaction et comme conversation entre des personnes.

Tout en reconnaissant la validité d'une distinction du genre de celle qu'introduit Lucien Karpik, nous pensons donc qu'elle doit être fondée non pas sur l'écart entre ce qui serait, d'un côté, de l'ordre du sériel et, de l'autre, de l'ordre du singulier — en quelque sorte par nature —, mais sur la différence entre des types de *formes conventionnelles*. Chacune de ces formes constitue, selon nous,

37. Lucien Karpik, *L'Économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.

38. On trouvera un exemple d'interprétation des pratiques des collectionneurs dans une logique de l'affectivité qui tend à ignorer la dimension économique de ces pratiques, in Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini, *La Passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008.

une ressource collective à laquelle les acteurs peuvent faire référence quand ils doivent s'orienter dans le monde des objets, c'est-à-dire opérer des distinctions ou rapprocher des choses, les hiérarchiser, les mettre en valeur et les apprécier.

Nous examinerons brièvement, dans les pages qui suivent, trois de ces formes qui présentent entre elles des jeux de différences systématiques à partir d'une structure commune. La première est la *forme standard* sur laquelle repose la production industrielle. La seconde est la *forme collection* souvent mobilisée, à des degrés divers, par ce que nous avons appelé les économies de l'enrichissement. Enfin la troisième est la *forme actif*, qui se révèle pertinente lorsque les choses ne sont pas envisagées en invoquant leurs propriétés physiques, esthétiques et/ou historiques, mais seulement en termes numéraires et en fonction de leur intensité capitalistique. Cependant nous pensons que les formes dont nous esquisserons ici la présentation ne sont que des exemples d'un ensemble plus large que nous espérons pouvoir étudier par la suite. Nous serions alors en présence d'un groupe de transformation — au sens donné à cette notion par Claude Lévi-Strauss³⁹ —, dont l'analyse devrait permettre de mieux comprendre les similitudes et les différences entre plusieurs modalités du capitalisme contemporain.

LA FORME STANDARD

Considérons d'abord la *forme standard*. On peut voir dans l'invention du *standard* l'une des principales innovations sur lesquelles a reposé le développement de la société industrielle depuis le XIX^e siècle. La standardisation d'objets reproduisant un *prototype* en un nombre *a priori* illimité de *spécimens* n'a pas seulement pour effet de soutenir la production en favorisant les économies d'échelle et les gains de productivité. La standardisation fixe les propriétés pertinentes du prototype — selon des modalités qui évoquent la *codification*⁴⁰ — qui sont, en général, déposées sous la forme d'un brevet assurant celui qui en est détenteur du monopole

39. Cf. Frédéric Keck, *Claude Lévi-Strauss. Une introduction*, Paris, La Découverte, 2005, notamment pp. 125-136.

40. Cf. Laurent Thévenot, « Growing economies of conventional forms », texte présenté au colloque, « Economic Sociology and new

de sa reproduction. Elle permet aussi de rendre publiquement descriptibles les différences pertinentes entre tel produit et tel autre dont l'apparence et/ou les fonctionnalités sont partiellement similaires, justifiant ainsi le prix demandé, et, en fournissant des instruments de commensuration⁴¹, de stimuler la concurrence. Effectivement, dans les économies reposant sur l'usage de standards qui sont souvent associés à des marques et à des modèles, le consommateur est censé avoir accès à toute l'information qui lui est nécessaire pour opérer des choix réfléchis, notamment pour mettre en relation les qualités de la chose et son prix.

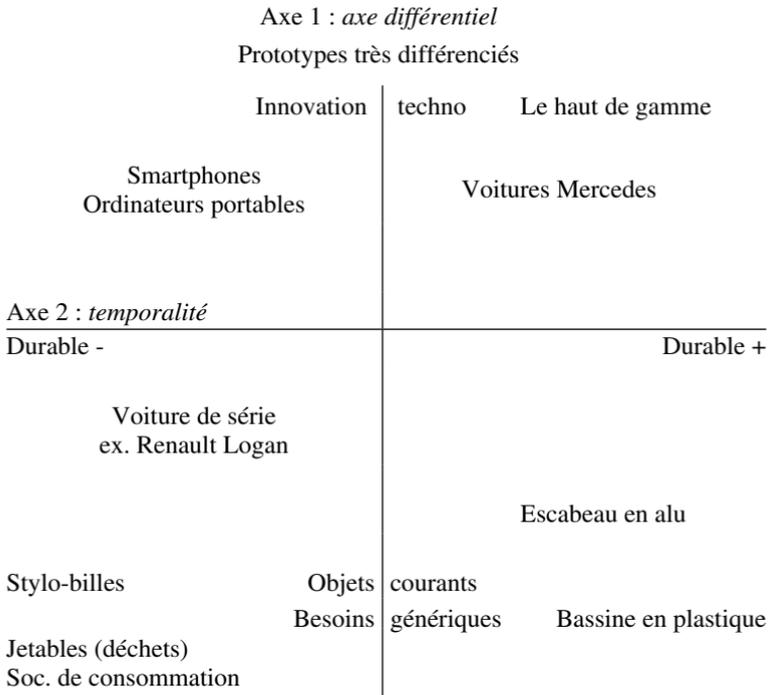
Ajoutons que cette façon de réduire l'incertitude du consommateur ne joue à plein que si la comparaison porte sur des produits *neufs*, dont les propriétés peuvent être suspectées d'être des *défauts* si elles présentent des écarts par rapport à leur description canonique. En fait, les choses dont la mise en valeur repose sur la *forme standard* sont toujours destinées à l'*usage* (ce qui est loin d'être le cas pour ce qui est des choses dont la mise en valeur prend appui sur la *forme collection*). Or l'usage soumettant les objets à des transformations aléatoires qui peuvent échapper à un examen même assez approfondi, la transaction est alors confrontée à une *asymétrie d'information* entre le vendeur et l'acquéreur éventuel. Cette asymétrie accroît l'*incertitude* de ce dernier, comme la démonstration en a été faite dans un article célèbre, publié au début des années 1970, à propos du marché des voitures d'occasion⁴². Cet accroissement du niveau d'incertitude accompagne donc la *carrière* du produit standard. Descriptible et garanti à sa sortie d'usine, il est toujours destiné à devenir, à plus ou moins long terme, un *déchet*, c'est-à-dire une chose que personne ne peut plus utiliser ou dont personne ne veut plus et dont on cherchera à se débarrasser en l'abandonnant, en la détruisant, ou en en recyclant les éléments pour les réinsérer dans un cycle productif.

Theoretical Directions », Conference in honor of Richard Swedberg, Upsala University, 12-15 september 2013.

41. Wendy Espeland, Mitchell Stevens, « Commensuration as a Social Process », *The Annual Review of Sociology*, vol. 24, 1998, pp. 313-343.

42. George Akerlof, « The market for "lemons" : quality, uncertainty and the market mechanism », *Quarterly Journal of Economics*, vol. 84, 1970, pp. 488-500.

SCHÉMA 1

Dispositif de mise en valeur de la *forme standard*⁴³

Les prototypes en concurrence sont peu différenciés

On peut ainsi schématiser le dispositif de mise en valeur associé à la *forme standard* en distribuant les objets sur deux axes. Le premier axe, que l'on peut appeler l'*axe différentiel*, oppose, à sa base, des objets propres à satisfaire des besoins génériques et souvent destinés à un usage très courant, dont les prototypes sont

43. Ce schéma, comme les suivants, ne repose pas sur des données numériques, mais a pour fonction d'illustrer les modèles qui sous-tendent nos analyses.

peu différenciés, si bien que la concurrence entre les produits dépendra surtout de l'opportunité d'accès et du prix. Il s'agit souvent d'objets dont la conception technologique est relativement ancienne. On peut prendre pour exemple des stylo-billes dont la marque et le modèle importent finalement assez peu à l'utilisateur qui s'en saisit lorsqu'il doit satisfaire un besoin urgent — comme noter une adresse ou un numéro de téléphone. Au sommet de l'*axe différentiel* on trouve, au contraire, des objets très différenciés, reposant souvent sur une technologie plus récente et dont le caractère innovant est un argument important de concurrence. On peut prendre pour exemple des outils informatiques comme des ordinateurs portables ou encore des téléphones mobiles.

Le second axe peut être appelé l'*axe temporel*. Il concerne la durée durant laquelle le produit est censé donner satisfaction à son utilisateur avant de devenir un déchet, comme il en advient de tous les objets dont la mise en valeur repose sur la *forme standard*. On parlera souvent, dans ce cas, de la *qualité* du produit. Il faut noter toutefois que l'*obsolescence* d'un produit peut être programmée de façon à contraindre l'utilisateur à le remplacer avant sa *déchéance*, ce qui est souvent le cas, par exemple, dans le domaine de l'informatique. A l'extrémité gauche de cet axe, on trouvera des produits destinés à un usage de courte durée, comme c'est le cas des produits dits « jetables » (par exemple des rasoirs), et à l'extrémité droite, des produits supposés durables, comme certaines montres de prix que l'acheteur est censé porter durant toute sa vie et même transmettre à ses descendants. On peut, en tenant compte des deux axes, dessiner une diagonale qui distingue les objets en termes de « gammes », comme le fait souvent le marketing. Aux objets *bas de gammes*, c'est-à-dire à la fois peu différenciés et peu durables, s'opposent ainsi les objets *haut de gamme*, à la fois très différenciés et très durables (par exemple une voiture de marque Mercedes).

LA FORME COLLECTION

C'est sur le fond de cette *forme standard*, qui a constitué la forme dominante de mise en valeur des choses au XIX^e et surtout au XX^e siècle, soit durant l'ère industrielle, que se détache une seconde forme de mise en valeur que nous avons appelée la *forme collection*. D'abord deux remarques. La première concerne l'historicité

de cette forme. La *forme collection* est sans doute aussi ancienne, si ce n'est plus, que ne l'est la *forme standard*. Même en laissant de côté la question de savoir dans quelle mesure les assortiments de choses contenues dans les anciens *trésors* — auxquels les historiens d'art donnent le terme de « cabinets de curiosités » — étaient des collections au sens propre du terme⁴⁴, on peut faire remonter le développement de ce que nous appellerons les *collections systématiques* au moins au premier tiers du XIX^e siècle. Pour le dire vite (nous aurons l'occasion d'y revenir), une *collection systématique* a une dimension *sérielle*. Elle réunit des choses rapprochées *sous un certain rapport*, et distribuées selon des *différences* reconnues comme *pertinentes* qui sont organisées en *système*⁴⁵. Par exemple des poteries, réalisées dans un certain lieu à une certaine époque, mais différenciées en fonction de leur taille, de leur couleur, de leur forme, des figures dont elles sont ornées, etc. Dans le cas des *collections systématiques*, le principe de rapprochement est donc généralement une propriété spécifique, souvent d'origine fonctionnelle, mise en situation de surplomb subsumant une organisation de propriétés secondaires. Il n'est pas impossible que cette forme ait émergé d'abord dans le domaine des sciences naturelles, par exemple pour classer et présenter des restes organiques animaux ou végétaux⁴⁶, cela avant d'être appliquée à d'autres genres d'ensembles composés d'artefacts produits de main d'homme, qu'il s'agisse d'objets utilitaires, folkloriques ou ethnologiques⁴⁷, ou d'œuvres d'art. On trouve de nombreuses traces de l'intérêt nouveau porté au XIX^e siècle à la formation de ces *collections systéma-*

44. Cf. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1987. Et, sur les cabinets de curiosité, Julius von Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive*, Paris, Macula, 2012.

45. Sans doute peut-on rapprocher le passage du *cabinet de curiosité* à la *collection systématique* de la discontinuité, analysée par Michel Foucault, avec le passage d'un épistémé fondé sur la théorie des signatures à un épistémé fondé sur une théorie de la représentation (cf. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966).

46. Cf. Noël Coye, « La collection introuvable de l'abbé Breuil », in Odile Vincent (éd.), *Collectionner ? Territoires, objets, destins*, Paris, Creaphis, pp. 52-70.

47. Cf. Benoît de L'Estoile, « L'anthropologie après les musées ? », *Ethnologie française*, 2008/4, vol. 38, pp. 665-670.

tiques, notamment dans la littérature⁴⁸. L'une des premières œuvres consacrées aux collections et aux collectionneurs — et sans doute la plus célèbre et la plus pénétrante d'entre elles — est le roman d'Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, publié en feuilleton en 1847⁴⁹. On peut citer également le premier roman d'Anatole France, publié en 1881 — *Le Crime de Sylvestre Bonnard* —, dont l'un des principaux protagonistes — un riche collectionneur russe — parcourt l'Europe dans l'espoir de parvenir à constituer une collection complète de boîtes d'allumettes⁵⁰.

Toutefois, la *forme collection* a pris, au cours des dernières décennies, une ampleur inédite. D'abord quantitativement. D'après les travaux, surtout anglo-saxons, consacrés à la sociologie des collections et des collectionneurs, environ une personne sur quatre, dans les sociétés occidentales contemporaines, déclarerait faire ou avoir fait une collection⁵¹. Ces collections sont évidemment de dimensions très inégales et concernent des objets très divers dont la valeur marchande unitaire peut aller de quelques euros — pour ce qui est par exemple des collections de cartes postales, de fanions de clubs de sports ou de sous-bocks de bière — à plusieurs millions d'euros dans le cas de certaines collections d'œuvres d'art anciennes ou contemporaines. Il n'en reste pas moins que les communautés qui se sont formées autour de l'échange d'objets définis

48. Cf. Dominique Pety, *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

49. Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, Paris, Le Livre de Poche, 1983.

50. Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, Paris, Calmann-Lévy, 1956 (1881). L'intrigue est complexe et repose peut-être sur une structure symbolique comportant une dimension sexuelle. Qu'il suffise de dire ici que le héros, Sylvestre Bonnard, est un vieux garçon membre de l'Institut, plutôt désargenté, qui recherche en Sicile le précieux manuscrit originel de *La Légende dorée* pour le confier à un musée (dans la suite du roman, il sera accusé à tort de vouloir détourner une très jeune fille). Son personnage s'oppose donc à celui du Prince Trépof, immensément riche, séducteur, qui, après avoir entrepris de nombreuses et riches collections, consacre désormais sa fortune à la recherche de choses dénuées de toute valeur et de tout intérêt culturel.

51. Voir notamment Susan Pearce, *Collecting in contemporary practices*, Sage, London, 1998 ; et Russel Belk, *Collecting in a consumer society*, Routledge, London, 1995.

par leur type ou par leur genre ont très probablement vu leur nombre et leur niveau d'activité augmenter, comme en témoigne le développement d'une presse spécialisée, de clubs et surtout, depuis les années 2000, de sites internet. Pour ne prendre qu'un exemple, il existe en France un site entièrement voué à l'échange et à la discussion entre collectionneurs de montres fabriquées en URSS entre les années 1940 et 1960.

Mais l'importance croissante jouée par la *forme collection* ne peut pas être évaluée seulement en tenant compte du nombre des collections et des collectionneurs modestes. Nous partirons de l'hypothèse selon laquelle — et ce sera notre seconde remarque — cette forme joue un rôle de premier plan dans les dispositifs sur lesquels repose la mise en valeur des choses d'exception, destinées à un public fortuné, dont nous avons souligné, au début de ce travail, la place sans doute de plus en plus notoire qu'elles occupent dans les pays occidentaux notamment en France. On pourrait suggérer que la *forme collection* prendrait une saillance de plus en plus grande et étendrait maintenant son aire d'influence au détriment de la *forme standard* que le déclin de l'industrie priverait d'une part de la fascination qu'elle a exercée — associée aussi, il faut bien en convenir, à une grande détestation — à l'âge de la splendeur de l'ordre industriel européen.

LES DIMENSIONS TEMPORELLES DE LA *FORME COLLECTION*

L'une des caractéristiques principales de la *forme collection* — au moins considérée dans son type idéal — est d'être *orientée vers le passé* et de se *détourner de l'usage*. Tandis que la *forme standard* concerne au premier chef, on l'a vu, des objets neufs destinés à un usage à venir, qu'il soit de courte ou de longue durée, la *forme collection* est appropriée à la mise en valeur de choses anciennes, considérées indépendamment de leurs possibilités d'utilisation ou, si l'on veut, *hors usage*. L'écart entre ces deux formes est particulièrement saillant si on considère, d'une part, la question des *coûts* et, de l'autre, celle des *déchets*. Du côté des coûts, la *forme collection* n'invoque pas prioritairement le temps de travail et les coûts de production pour justifier le prix des objets contrairement à ce qui se passe dans une économie industrielle. Mais elle doit néanmoins intégrer d'autres coûts qui sont loin d'être négli-

geables et qui sont les *coûts de conservation*, c'est-à-dire non seulement les coûts de stockage et d'entretien des objets, mais également ceux afférents à leur assurance et à leur restauration.

L'écart entre ces deux formes est plus net encore si on envisage la question des déchets. Dans le dispositif de la *forme standard*, tous les objets produits, quel que soit le soin avec lequel ils ont été fabriqués et entretenus, voient leur prix *diminuer* à mesure qu'ils prennent de l'âge, puis sont destinés à devenir des déchets. Cela au point que la question des déchets, et de leur embarras, est devenue une inquiétude majeure des sociétés industrielles. A l'inverse, la *forme collection* favorise la mise en valeur de choses qui peuvent avoir été longtemps traitées comme des déchets, ignorées, oubliées dans des greniers, abandonnées dans des caves ou enfouies dans le sol⁵². Une grande partie des choses que nous admirons dans les salles où sont exposées de précieuses collections ou dans les musées — pour ne pas dire toutes, comme le suggère Michael Thompson⁵³ — ont-elles été, à un moment ou à un autre de leur carrière, traitées comme des déchets⁵⁴. Et, très généralement, les choses que la *forme collection* permet de mettre en valeur voient leur prix *croître avec le temps*, selon un mouvement inverse

52. Comme les poteries de grès autrefois produites industriellement dont Thierry Bonnot a minutieusement reconstitué la trajectoire. Thierry Bonnot, *La Vie des objets*, Paris, éditions de la MSH, 2002.

53. Michael Thompson, *Rubbish Theory. The creation and destruction of value*, Oxford, Oxford UP, 1979.

54. Sans doute pourrait-on montrer que le développement des collections suit des périodes de changement politique et souvent de révolutions ou de guerres qui ont pour effet de jeter à la rue, et de réduire au statut de déchet, des milliers d'objets jusque-là précieusement conservés dans des lieux fermés, tels que demeures, châteaux, convents, églises, etc. Ce fut le cas de la période — durant laquelle naît le néologisme de *bric-à-brac* — qui suivit la Révolution française, (dont il est fait mention dans *Le Cousin Pons* à propos des ravages de « la Bande noire ») et les guerres de l'Empire, dont Francis Haskell a montré qu'elles avaient contribué à nourrir les collections de riches acquéreurs français et anglais à la suite du pillage des trésors italiens (voir Francis Haskell, *La Norme et le caprice. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1986 [1976]). On pourrait faire des remarques similaires à propos de la Révolution soviétique de 1917, sans parler du pillage des « biens juifs » au cours de la Seconde Guerre mondiale.

de celui qui affecte les objets compris dans la *forme standard*. C'est précisément ce travail de sélection entre ce qui est destiné à la destruction et ce qui est destiné à la conservation qui est au cœur de l'activité, et de l'inquiétude, de ceux qui ont pour tâche d'établir l'inventaire du patrimoine et qui, confrontés à chacun des objets appartenant à l'univers illimité des choses qui aspirent à la survie, doivent prendre la décision fatale engageant leur destin⁵⁵.

Les propriétés de la *forme collection* que nous venons de dégager ont quelque chose d'évident si on les applique à certaines zones de la nébuleuse dont nous avons cherché, en commençant, à identifier les contours. Celles dans lesquelles figurent des objets d'antiquité, des œuvres d'art sorties des ateliers des maîtres d'autrefois, des bâtiments, des monuments ou des sites investis d'une dignité patrimoniale, voire des montres ou des voitures de marques prestigieuses, relativement moins anciennes mais dont la production s'est trouvée interrompue. Cependant, on peut se demander dans quelles mesures elles sont pertinentes pour comprendre la façon dont sont mises en valeur des choses qui occupent d'autres zones de cette nébuleuse, notamment les objets fabriqués aujourd'hui par des artisans d'art ou mis en circulation par les firmes qui se réclament du luxe. Et aussi, bien évidemment, les œuvres d'art contemporain proposées à la vente par des artistes toujours vivants et actifs.

Envisageons d'abord le cas du luxe. L'univers du luxe est loin d'être à l'écart des dispositifs industriels dont il est d'ailleurs plus proche actuellement que ce n'était le cas il y a quarante ou cinquante ans. Alors que la fabrication « à la main » d'objets destinés à un client unique, ou sortis en très petites séries, en occupait le centre, elle est aujourd'hui réservée à des pièces de très grand prix⁵⁶. Les ateliers de type artisanal toujours en activité sont surtout

55. Cf. Michel Melot, *Mirabilia. Essai sur l'inventaire général du patrimoine culturel*, Paris, Gallimard, 2012; et, pour une enquête qui a consisté à suivre sur le terrain les opérations de sélection, Nathalie Heinich, *La Fabrique du patrimoine*, éditions de la MSH, 2009.

56. Voir les travaux d'Anne Jourdain sur l'artisanat d'art, « Réconcilier l'art et l'artisanat. Une étude de l'artisanat d'art », *Sociologie de l'art*, vol. 21, 2012, pp. 21-42; « La construction sociale de la singularité. Une stratégie entrepreneuriale des artisans d'art », *Revue française de Socio-Economie*, vol. 6, 2010, pp. 13-30.

consacrés à la création de prototypes et/ou servent de vitrines aux grandes firmes de « l'industrie du luxe » dont les lignes de produits sont discrètement fabriquées et gérées de façon industrielle, pour répondre à une demande croissante, surtout à l'exportation.

Néanmoins ces firmes s'efforcent de maintenir ou de construire une identité associée à un nom propre (la « marque ») destiné à les inscrire dans la durée et susceptible de soutenir leur prétention à l'exceptionnalité. Cela en fabriquant précisément en série limitée une partie des choses mises en circulation, ce qui tranche avec les canons de la *forme standard* dont les séries sont, par principe, illimitées et se poursuivent tant qu'il existe une demande (sauf en cas d'obsolescence provoquée). Ces choses fabriquées en séries limitées doivent, en nombre de cas, faire l'objet de commandes qui ne peuvent être satisfaites qu'après une ou plusieurs années d'attente. Enfin, dans le cas des séries limitées, la fabrication de l'objet conforme au prototype originel, au-delà des limites de la première série, est présentée comme une *reproduction* ou une « réédition » (terme fréquent, par exemple, pour les meubles *design*). Et tandis que les objets de la série originelle voient leur prix augmenter avec le temps, comme c'est généralement le cas des objets de collection, les objets réédités, même s'ils sont strictement similaires aux originaux, perdront généralement, en vieillissant, une partie de leur valeur au même titre que n'importe quel produit standard.

D'autre part, ces firmes du luxe déploient des stratégies commerciales visant à singulariser les produits, les modèles et les marques, en les associant à des personnes singulières célèbres et à des personnages historiques — particulièrement à des artistes —, selon la technique de marketing dite du *storytelling*⁵⁷. Or, cette façon de mettre en valeur les choses, en les parant d'une histoire propre et en associant cette histoire à celle de personnes humaines qui les ont soit créées, soit possédées, autrement dit, dans un cas comme dans l'autre, *physiquement touchées* — puisqu'elles ont, en quelque sorte vécu avec elles —, joue un rôle central dans la *forme collection*. En effet, l'une des spécificités les plus importantes de la *forme collection* — sur laquelle nous reviendrons

57. Sur l'analyse de ces techniques et sur leur usage dans le marketing et en politique, voir Christian Salmon, *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

lorsque nous examinerons le type d'économie qu'elle supporte — est ce que l'on peut appeler l'*interdit de la reproduction*. Il ne s'agit pas d'un empêchement reposant sur une impossibilité matérielle de reproduire (ainsi nombre d'institutions peuvent exposer des copies pour préserver l'original, comme c'est souvent le cas de statues ou de bas-reliefs présentés en plein air ou intégrés à des monuments). Cet interdit renvoie au fait que le propriétaire d'une chose ou des droits y afférant se doit de renoncer à confectionner une reproduction susceptible de changer de main, c'est-à-dire d'être vendue à un prix qui serait équivalent à l'original, comme c'est le cas pour les reproductions d'un prototype de la *forme standard*. Ne peuvent figurer dans une collection que des pièces dites « authentiques », précisément au sens où elles n'ont pas été reproduites ou copiées, à partir d'un prototype, pour être substituées à un spécimen originel manquant dont elles viendraient prendre la place. Or ce qui distingue la pièce authentique de sa copie, serait-elle parfaite, est que la copie ne peut prétendre incorporer la *force mémorielle* que la pièce authentique doit au souvenir du contact physique qu'elle a entretenu dans le passé avec tel ou tel événement ou avec telle ou telle personne et particulièrement, dans le cas de l'œuvre d'art, avec la personne même de l'artiste qui l'a façonnée⁵⁸. Il est donc permis de se demander dans quelle mesure l'opprobre portant sur les copies et la sacralisation de l'originel et de l'authentique ne sont pas, au moins en partie, le résultat du développement de la forme de la collection systématique au XIX^e siècle. On sait en effet que, au cours des siècles précédents, cette exigence fut loin d'être aussi sévèrement reconnue, comme en témoigne, par exemple, l'étude menée par Gérard Labrot sur le marché de l'art napolitain aux XVII^e et XVIII^e siècles⁵⁹.

58. On peut penser qu'avec le développement des collections l'importance accordée à la proximité physique témoigne d'une extension de la logique des reliques à une pluralité d'autres objets chargés d'une puissance mémorielle (cf. Krzysztof Pomian, *op. cit.*, pp. 25-29; et Arnaud Esquerre, *Les Os, les cendres et l'Etat*, Paris, Fayard, 2011, pp. 137-162).

59. Gérard Labrot, « Eloge de la copie. Le marché napolitain (1614-1764) », *Annales*, 2004/1, 59^e année, pp. 7-35. On pourrait faire des remarques similaires à propos de l'importance croissante donnée à la signature des toiles (voir Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Institut d'art contemporain, 2008, pp. 152-170).

Si l'on se tourne maintenant du côté des acheteurs de choses de luxe, la prégnance de la *forme collection* est plus frappante encore. Les objets de luxe, même s'ils se présentent comme destinés à l'usage, ne sont pas prioritairement acquis pour servir et satisfaire un besoin. Leurs acquéreurs possèdent déjà, en général, nombre d'objets fonctionnellement similaires (plusieurs voitures haut de gamme, un grand nombre de sacs de haute maroquinerie, etc.). Le fait de se mettre en scène face aux autres, environné d'objets coûteux, peut bien évidemment être apprécié. Et ces effets de distinction que la sociologie et l'économie n'ont cessé, depuis Thorstein Veblen⁶⁰, d'invoquer pour trouver des motifs aux dépenses consacrées à la consommation ostentatoire de produits de luxe — et pour la dénoncer — ne sont évidemment pas sans fondement. Néanmoins, il semble que fréquemment ces choses coûteuses sont stockées sans être exposées aux yeux des autres — et même souvent, pour ce qui est des grands collectionneurs, à leurs propres yeux, tant leur nombre est grand. Elles sont donc surtout accumulées pour être conservées, parfois solitairement contemplées, et placées dans des relations de proximité avec d'autres objets de même genre, dans une logique très proche de celle de la collection proprement dite.

La constitution de caves de vins d'exception offre une illustration particulièrement frappante de ce genre de conduite accumulative qui, visant l'obtention de séries complètes, est tirée par le désir de *combler des manques*. Des collectionneurs de vins vont chercher ainsi, par exemple, à acquérir tous les millésimes compris entre deux dates butoirs de certains crus ou de certains châteaux⁶¹. Or le souci d'acquérir certaines pièces pour combler certains manques, définis par référence à une totalité sérielle idéale, forme — comme on le verra mieux par la suite — l'un des principaux motifs auxquels obéissent les conduites d'échange au sein des communautés de collectionneurs. Elles sont notamment saillantes lorsqu'elles concernent des boissons parce qu'elles ont,

60. Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, 1970.

61. Sur les collectionneurs de grands vins et sur les manœuvres visant à accroître la valeur patrimoniale des terroirs, voir Marie-France Garcia-Parpet, *Le Marché de l'excellence. Les grands crus à l'épreuve de la mondialisation*, Paris, Le Seuil, 2009.

dans ce cas, un caractère paradoxal. Soit le contenu de la bouteille est utilisé, c'est-à-dire bu, ce qui retarde indéfiniment la formation d'une collection complète, soit la collection se présente davantage comme une collection d'étiquettes que comme une collection de vins à proprement parler. En effet, dans le cas des grands vins, dont les conditions de vieillissement modifient profondément la nature, la relation référentielle entre les mots imprimés sur l'étiquette et le contenu de la bouteille conserve toujours quelque chose de relativement incertain⁶². C'est également, pour prendre un autre cas, ce genre de collectionneurs que visent les mises en vente d'objets de maroquinerie — par exemple de sacs Hermès⁶³ —, de fabrication pourtant relativement récente, réalisées par d'importantes firmes de mise aux enchères qui se consacrent surtout au commerce d'objets d'antiquité et d'œuvres d'art, mais aussi à celui de modèles anciens de montres, de bijoux, de vêtements, de mobilier design, ou de voitures de marques devenus objets de collection.

Ajoutons, enfin, que les firmes du luxe déploient de gros efforts financiers afin d'arraisonner le monde de l'art contemporain, comme pour faire rejaillir sur les objets qu'elles mettent en circulation l'*aura* qui entoure l'œuvre d'art. Autrement dit, pour masquer le caractère standardisé d'objets reproduits en nombre d'exemplaires — serait-il limité —, en y apposant la signature d'un artiste considéré non pas en tant qu'il aurait fait l'œuvre d'art de ses mains, mais en tant qu'il édicte un certain nombre de règles de production de l'œuvre rendant possible son identification⁶⁴. Ces firmes se dotent aussi d'une image *arty*, par exemple, en achetant des œuvres et en finançant comme mécènes des expositions ou,

62. Cf. Christian Bessy, Francis Chateauraynaud, *Experts et faussaires*, Paris, Métailié, 1995. L'ouvrage séminal de Christian Bessy et Francis Chateauraynaud prend pour objet la confrontation entre deux modalités de la relations aux choses et du jugement qu'on porte à leur propos, celles qui prennent appui sur le langage et sur la classification, et celles qui prennent appui sur l'expérience sensible. Pour des exemples faisant référence au jugement sur les vins, voir pp. 297-301.

63. La maison Artcurial a ainsi récemment procédé à une vente aux enchères de sacs Hermès, fabriqués au cours des vingt dernières années, dont la mise à prix pouvait dépasser 40 000 euros.

64. Cf. Judith Ickowicz, *Le Droit après la dématérialisation de l'œuvre d'art*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.

plus directement, en demandant à des artistes connus d'associer leur nom à des modèles qu'ils sont supposés avoir inspirés ou conçus, ou encore de décorer les lieux où ces modèles seront présentés pour la vente. Or les œuvres d'art, dont les amateurs qui les recherchent sont toujours étiquetés comme « collectionneurs », constituent, par excellence, les objets typiques occupant le centre bien stabilisé de la catégorie de collection dont les contours peuvent être, au demeurant, relativement flous.

Le fait de conférer un rôle central à l'art contemporain, au centre de la sphère d'échange dont la *forme collection* représente le mode préférentiel de mise en valeur, aurait quelque chose d'incontestable si nous n'avions établi que cette forme est principalement orientée vers l'appréciation de choses arrachées au passé. Cette contradiction apparente peut toutefois être surmontée si l'on tient compte des formes et des étapes de ce que l'on peut appeler *la mise en art*. C'est-à-dire du processus par lequel des choses accèdent au rang d'*œuvre*, soit que les personnes les ayant façonnées postulent au statut d'artiste, soit que ce statut leur soit octroyé par d'autres, en quelque sorte de l'extérieur et, parfois, sans qu'elles l'aient elles-mêmes revendiqué, comme on a pu le voir dans le cas de l'art dit « nègre » ou dans celui de l'art brut et, plus généralement, en examinant les parcours étudiés depuis peu sous le terme « d'artification⁶⁵ ». On ne peut effectivement conférer à un artefact quelconque le label d'œuvre d'art qu'une fois qu'il est parvenu à pénétrer la sphère de circulation où s'échangent les biens de ce genre, en sorte que l'indicateur le plus patent qu'une chose puisse être transmuée en œuvre n'est autre que son intégration dans des collections. Cette remarque vaut particulièrement pour l'art moderne ou contemporain qui, à la différence des objets façonnés à des âges antérieurs, s'est trouvé de plus en plus souvent dépourvu de fonctions externes et est devenu, pour l'essentiel, un art pour collectionneurs.

Or il faut bien remarquer que le processus par lequel des objets quelconques accèdent au statut d'œuvre est extrêmement sélectif. C'est dire que peu d'activités produisent autant de déchets que les activités artistiques. Que l'on pense seulement à la masse des toiles qui n'ont jamais trouvé d'acquéreur et qui pourrissent dans des

65. Cf. Nathalie Heinich, Roberta Shapiro (éds.), *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art*, Paris, éditions de l'EHESS, 2012.

caves ou encore aux monuments publics qui ne sont pas classés comme monuments historiques — tels, par exemples, les milliers de monuments aux morts de la guerre de 1914-1918, dont les autorités responsables du patrimoine national hésitent, elles-mêmes, à assurer la coûteuse survie. Si l'on considère le cas des musées, instances officielles d'habilitation et de conservation, la part des œuvres dormant dans des réserves et qui n'ont jamais été montrées ni même parfois cataloguées l'emporte de beaucoup sur celle des œuvres exposées aux yeux du public. Cela même si le fait d'avoir fait l'objet de soins pour éviter leur destruction leur offre toujours une modeste chance de réhabilitation.

Si l'on prend en compte ce processus de sélection drastique, on peut considérer que l'un des signes principaux témoignant de l'accès d'un artefact au statut d'œuvre concerne son mode d'existence temporel. En effet sélectionner un artefact parmi la masse de ses semblables destinés à la déchéance (ce qui est, on l'a vu, le destin normal des choses dans la *forme standard*), pour lui conférer le statut d'œuvre d'art, signifie qu'il est demandé à ceux qui, désormais, le contempleront de l'estimer à l'instant comme seraient censés le faire des spectateurs futurs. C'est-à-dire d'opérer un mouvement rétroactif en se situant à leur égard, dans le présent, depuis une position supposée à venir, et par conséquent de les traiter, même s'ils viennent d'être créés, comme s'ils appartenaient déjà au passé ou, plutôt, comme s'ils étaient, en quelque sorte par essence, soustraits à la corruption du temps. Or ce mouvement, qui consiste à envisager les choses sous le regard de leur possibilité d'accès à une sorte d'*immortalité*⁶⁶, constitue, comme on le montrera plus loin, un des traits spécifiques de la *forme collection*.

Nous terminerons cet examen du rôle joué par la *forme collection* dans une économie de l'enrichissement en évoquant les processus de patrimonialisation qui concernent des ensembles immobiliers, des villes ou des villages, des sites, voire des régions entières. Dans ce cas, des choses venues du passé et souvent en voie de déchéance sont bien, au même titre que les objets de collection, sélectionnées, réhabilitées et associées à des récits historiques destinés à en orienter l'interprétation et à en rehausser la

66. Le concept d'immortalité est pris ici au sens que lui donne Hannah Arendt. Voir *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983 (1961), pp. 187-230.

valeur. Par contre, à la différence des objets mobiliers, ces ensembles ne peuvent être déplacés, en sorte que les rapprochements et les mises en série ne pourront être opérés qu'à distance par le truchement de l'inscription sur une liste, souvent garantie par un organisme public, et dont le répertoire du Patrimoine mondial établi par l'UNESCO est le modèle⁶⁷. Ces inscriptions réversibles sont généralement associées à des engagements, notamment financiers, des autorités locales sur qui repose l'obligation de conservation. Ajoutons que, envisagée sous le rapport qui nous intéresse ici, la notion même de « culture » peut être interprétée dans une logique ouvrant des passages vers la *forme collection*. C'est le cas lorsque des bâtiments ou des ruines sont déclarés « monuments historiques », mais aussi quand le terme de « culture » est pris dans un sens dérivé de celui qui lui a été donné par l'ethnologie et les études folkloriques. Dans cette logique des objets ordinaires — tels que sabots, couteaux, ou sacs en plastique — peuvent être collectés, mis en valeur et muséifiés. Ce processus de mise en valeur est de plus en plus souvent réapproprié par les membres de communautés qui, reprenant à leur compte la perspective dans laquelle ils ont d'abord été considérés par des observateurs extérieurs, s'efforcent de mettre en forme leur quotidien et les objets du quotidien, ou de refaire des choses de facture ancestrale non pour les utiliser mais pour les vendre, de façon à stimuler l'intérêt de touristes en quête d'exotisme et d'objets susceptibles d'être collectionnés⁶⁸.

67. Sur les politiques publiques de patrimonialisation et sur leur extension au cours des quarante dernières années, voir François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2012 (2003), pp. 241-249. Ainsi, tandis que la charte d'Athènes pour la restauration des monuments historiques « se centrait sur les seuls grands monuments », la charte de Venise, trente ans plus tard, intégrait, dans la notion de « monument historique », « la création architecturale isolée aussi bien que le site urbain et rural qui porte témoignage d'une civilisation particulière ».

68. Cf. Nelson Graburn (ed.), *Ethnic and tourist arts*, Oakland, University of California Press, 1979 ; Paul van der Grijp, *Art and exoticism. An anthropology of the yearning for authenticity*, Transaction publishers, London, 2009. En Europe, les organismes responsables de l'économie du tourisme se sont de plus en plus tournés vers le « tourisme culturel », pour faire face à l'épuisement relatif du « tourisme de

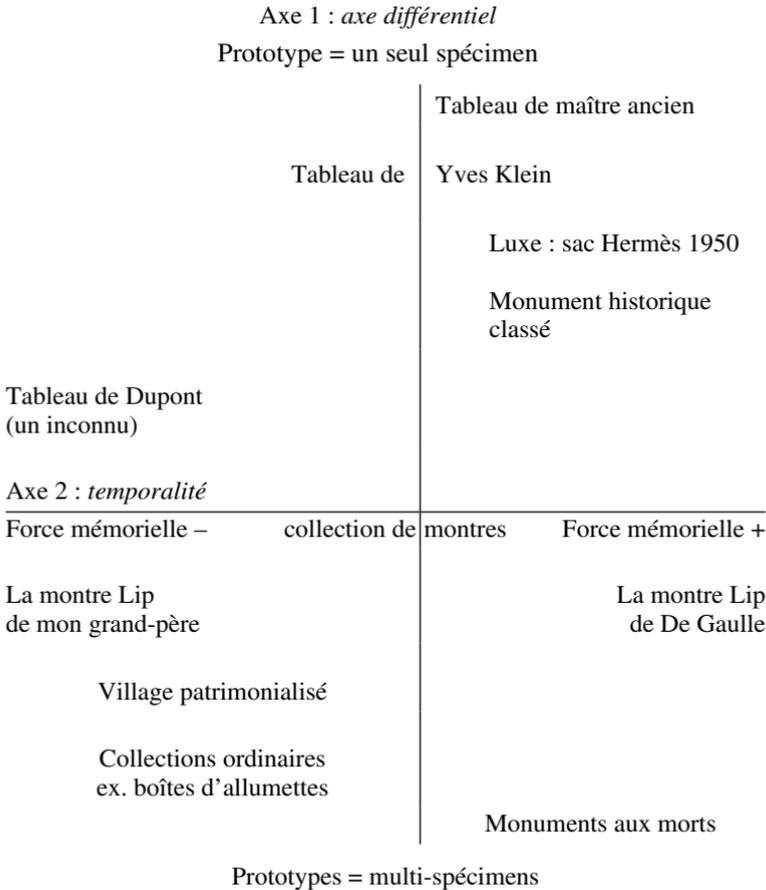
LA STRUCTURE DE LA *FORME COLLECTION*

Nous avons suggéré, tout à l'heure, l'idée selon laquelle les différentes modalités d'appréciation des objets pouvaient être organisées sous la forme d'un système de transformation. On peut tenter d'en esquisser la démonstration en dessinant l'espace des choses soumises aux conventions de la *forme collection* en cherchant à identifier les similitudes et les différences qu'il présente par rapport à la *forme standard*. Comme dans le cas de la *forme standard*, on peut déployer l'espace de la *forme collection* en fonction de l'intersection entre deux axes — dont nous avons déjà vu le rôle dans le cas de la *forme standard* —, soit, d'une part, un axe différentiel et, de l'autre, un axe défini par rapport à une dimension temporelle. Mais, dans le cas de la *forme collection*, ces axes sont profondément transformés par rapport au rôle qui leur est assigné dans celui de la *forme standard*.

masse » — celui qui n'a rien d'autre à offrir que « le soleil et la mer » — concurrencé par les pays du Sud offrant des prestations, notamment hôtelières, de qualité similaire à des prix inférieurs. Par « tourisme culturel », il faut entendre d'abord — dit le marketing — un tourisme qui, en s'organisant autour de sites « classés » ou de « monuments », diminue la substituabilité des produits proposés et donc leur concurrence. Mais les « monuments » étant en nombre relativement peu élevé, ces organismes ont étendu le terme de « culture ». On peut lire ainsi, dans une brochure publiée par la Chambre de commerce de Malaga et destinée à « promouvoir le tourisme culturel en Méditerranée », cette définition du tourisme culturel : « [...] le tourisme culturel est un voyage, vers des endroits différents de la résidence habituelle, motivé par le désir de connaître, comprendre, étudier d'autres cultures, riches d'expériences dans des activités culturelles » (Chambre de commerce de Malaga, « Le Tourisme culturel en Méditerranée : quelques opportunités pour l'Espagne, la France, le Maroc, la Tunisie », *Invest in Med*, étude n° 25, mars 2011, p. 11, édité par Etinet, Euromediterranean Tourist Network).

SCHÉMA 2

Dispositif de mise en valeur de la *forme collection*



Envisageons d’abord — comme nous l’avons fait pour la *forme standard* — l’*axe différentiel* et examinons la façon dont il permet d’organiser et de hiérarchiser les choses dont des collectionneurs entreprennent la collecte. Il est orienté par la relation

entre deux états possibles des choses, appréhendées en tant que *prototypes* ou en tant que *spécimens* façonnés par référence à un certain prototype déjà établi. On peut situer, à la base de cet axe, les collections qui rassemblent des choses considérées comme des spécimens de prototypes identifiés. C'est le cas, par excellence, des nombreuses collections dans lesquelles se trouvent réunis des objets, façonnés de façon artisanale ou produits industriellement, qui, relevant d'abord du mode de mise en valeur propre à la *forme standard*, ont été réappropriés dans la logique de la *forme collection*, souvent après avoir connu plus ou moins longtemps une phase de déchéance. Sont de ce type les accumulations d'objets triviaux qui composent la majorité des collections ordinaires dont nous avons rappelé déjà l'existence : des objets tels que boîtes d'allumettes, pipes, bouteilles vides de bière ou de whisky ; ou encore ces dessins sur soie produits en série au XIX^e siècle, connus sous le nom de *Stevengraphs*, dont Michael Thompson a retracé le parcours depuis leur production industrielle jusqu'à leur redécouverte par des collectionneurs, après une longue période durant laquelle ils étaient tombés au rang de déchets⁶⁹. Ayant été vendus à un prix relativement bas à l'origine, puis ayant perdu toute valeur marchande, ceux de ces artefacts, devenus objets de collection, sur lesquels il était encore possible de mettre la main ont vu alors leur prix croître rapidement dans des proportions parfois considérables.

En s'élevant le long de cet *axe différentiel*, on trouve des collections dans lesquelles figurent également des spécimens correspondant à des prototypes, mais qui rassemblent des choses dont la fabrication a été réalisée en séries plus courtes, comme c'est le cas des objets mis en circulation par l'industrie du luxe, tels que montres haut de gamme ou voitures anciennes d'exception. Enfin, en se déplaçant vers le sommet de cet *axe différentiel* figurent des collections composées d'objets à propos desquels l'écart entre prototypes et spécimens tend à s'atténuer, voire à s'abolir. C'est par excellence le cas des œuvres d'art célèbres, qu'il s'agisse d'œuvres anciennes (par exemple *La Vierge aux rochers* de Léonard de Vinci) ou d'œuvres modernes ou contemporaines (comme *La Chambre* de Balthus ou un *Monochrome bleu* d'Yves Klein). On peut reprendre à leur propos l'analyse développée par Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*, quand, dans le chapitre consacré à « L'individu

69. Michael Thompson, *op. cit.*, pp. 13-33.

comme espèce », ce dernier cherche à réduire la distance séparant la logique des noms propres de celle des entités catégorielles⁷⁰. Il envisage alors la possibilité d'espèces qui n'auraient qu'un seul spécimen (comme c'est le cas du Phénix). Et, de même, on peut traiter ces pièces dites souvent « uniques » ou « singulières » comme des prototypes, mais des prototypes dont il n'existerait qu'un spécimen.

Examinons maintenant le second axe, celui qui incorpore la dimension de la *temporalité*. Nous avons vu que, dans le cadre de la *forme standard*, cet axe indexait la durée d'utilisation que l'on peut attendre de choses destinées à l'usage avec, à un pôle, les objets jetables et, à l'autre, les objets de qualité supérieure supposés être utilisables tout au long d'une vie, voire transmis. Il ne peut évidemment en être de même dans le cas de la *forme collection* puisque cette dernière met en valeur des choses dont l'une des propriétés est, précisément, d'échapper à l'épreuve de l'usage ou, en d'autres termes, d'être hors usage. On vient de voir par ailleurs, en prenant l'exemple des œuvres d'art, objets occupant une position centrale dans l'ordre du collectionnable, que ces choses étaient dotées, une fois sélectionnées, d'une immortalité fictive et se trouvaient ainsi, en quelque sorte, soustraites à l'empire du temps. Et pourtant la question du temps refait surface, mais d'une autre façon.

À côté de leur pouvoir différentiel, pris en charge par le premier axe, une seconde propriété joue un rôle important dans la mise en valeur des choses concernées par la *forme collection*, qui est le degré auquel elles sont susceptibles de produire des effets de mémoire ou, si l'on veut, leur *force mémorielle*. Cette *force mémorielle*, conférée à des choses qui peuvent, prises à leur valeur faciale, être d'importance relativement négligeable, tient au fait d'avoir été, à un moment ou à un autre de leur carrière, au contact physique de personnes ou d'événements qui importent. Cette propriété — la *proximité physique* — explique deux traits pertinents des choses de collection dont nous avons déjà eu l'occasion de parler. La première est que leur mise en valeur dépend largement du *récit* qui les accompagne. Tandis que les objets industriels se rendent descriptibles par le truchement d'une combinaison de

70. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 230-259.

standards, c'est-à-dire par une forme de codification, les objets de collection se rendent, quant à eux, descriptibles par le truchement de récits qui rappellent notamment les conditions dans lesquelles ils sont apparus et les personnes qui les ont créés ou auxquelles ils ont appartenu. La *narrativité* fait partie de leur manière d'être au monde⁷¹.

A la question de la mémoire est lié un autre trait d'importance majeure dans l'économie des choses dont la mise en valeur repose sur la *forme collection*, qui est l'exigence d'*authenticité*. Par là, il faut entendre la garantie souvent couchée dans un récit avant même de prendre une forme contractuelle, que c'est bien cette chose-là en présence de laquelle on se trouve placé qui, envisagée dans sa matérialité, a été physiquement au contact de lieux, de personnes ou d'événements désormais enfouis dans le passé mais toujours présents dans la mémoire des hommes. Et c'est la raison pour laquelle aucune *reproduction* — s'agirait-il d'une *copie* parfaitement exécutée — ne peut remplacer la chose originelle au sein d'une collection, ni atteindre un prix équivalent lorsqu'elle se trouve soumise à l'épreuve de l'échange. Ce ne sont donc pas seulement les propriétés intrinsèques de la chose, mais les reconstitutions généalogiques et, dans le cas des œuvres d'art, les processus d'attribution qui jouent un rôle fondamental dans la formation du prix des objets considérés⁷².

Mais cette *force mémorielle* conférée aux choses dépend elle-même du caractère, plus ou moins individuel ou plus ou moins collectif, des personnes, des lieux, des événements que ces choses évoquent. Il faut donc entendre par *force mémorielle* non pas une

71. Cf. Mieke Bal, « Telling objects : a narrative perspective on collecting », in John Elsner, Roger Cardinal (eds.), *The cultures of collecting*, Reaktion books, London, 1994, pp. 97-115.

72. Un exemple désormais célèbre est celui de la polémique à propos du dessin sur vélin *La bella Principessa* qui aurait été découpé dans un livre du xv^e siècle consacré aux Sforza et conservé à Varsovie. La dispute porte sur la question de savoir si ce dessin est, ou non, de la main de Léonard de Vinci. Estimé par Christie's entre 12 000 et 15 000 dollars, le même dessin, s'il était jugé par les experts comme étant effectivement de la main de Vinci, vaudrait sans doute autour de 150 millions de dollars (voir Martin Kemp, *La bella Principessa : The story of a new masterpiece by Leonard da Vinci*, London, Hodder & Stoughton, 2010. M. Kemp, fait partie des experts qui s'efforcent d'authentifier la pièce).

propriété immanente, mais une qualité attribuée socialement à une chose et repérable par des indices permettant de mesurer sa notoriété, laquelle peut varier dans le temps en fonction de la manière dont l'Histoire est écrite⁷³. On peut ainsi identifier, à un pôle de l'axe temporel, des choses dont la *force mémorielle* est faible car ce qu'elles évoquent n'a d'importance que pour un nombre limité de personnes, voire une seule. C'est à cette *force mémorielle* limitée que l'on fait référence lorsque, parlant d'un objet, on lui attribue la qualité de « souvenir » ayant un caractère plus ou moins « personnel ». On veut dire par là qu'il revêt certes une grande « valeur » pour celui qui le possède, ou encore pour les membres d'un groupe familial dont il évoque un membre disparu, mais sans prétendre avoir le moindre prix pour d'autres (par exemple la montre de marque Lip que portait mon grand-père). A l'inverse, au pôle opposé du même axe, figurent des objets dotés d'une grande *force mémorielle*, parce qu'on leur attribue d'avoir été dans la proximité physique de personnes, de lieux ou d'événements qui sont restés présents dans la mémoire d'un grand nombre de gens, voire de peuples entiers (comme la montre Lip de modèle T 18 que le général De Gaulle aurait offert à Winston Churchill⁷⁴). C'est par excellence le cas des collections réunissant des choses dont le principe de rapprochement n'est pas rapporté à une fonction ou à une époque, mais à une personne mémorable, comme c'est le cas de la Collection réunie par André Breton et incarnée dans le « Mur », recouvert d'objets divers, qui figurait dans son atelier et qui est désormais exposée au centre Pompidou⁷⁵.

73. Ce peut être précisément pour en abolir la *force mémorielle* que des objets, promis à l'immortalité, peuvent être volontairement détruits ou réduits à l'état de déchet, comme dans les cas d'iconoclasme (voir Olivier Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Minuit, 1991).

74. Au moins si l'on accepte de porter le moindre crédit à l'argument publicitaire invoqué pour rendre désirables et commercialisables des répliques approximatives de ce modèle, dont les spécimens originaux sont sortis des ateliers de cette firme horlogère autour des années 1940.

75. C'est sur ces différences de valeur mémorielle qu'a joué l'artiste Christian Boltanski quand il a exposé dans des musées toutes les choses — telles que photographies, lampes ou rubans — ayant appartenu à une personne inconnue et récemment décédée. On peut reconnaître dans ce geste de mémorisation publique, qui aurait été aisément indentifiable et en

Les mêmes remarques valent également pour les objets qui postulent, sans grand succès, au statut d'œuvre d'art ou pour ceux à propos desquels il ne viendrait, au contraire, à personne l'idée de leur contester ce statut, qu'on les apprécie ou non sur un plan « esthétique ». Ainsi, telle toile, ignorée du plus grand nombre ou considérée comme une « croûte », peut avoir un grand prix aux yeux de la mère de celui qui l'a un jour brossée, dans l'espoir vain de se faire reconnaître en tant qu'artiste. Et, à l'inverse, telle autre toile que l'on attribue à un artiste célèbre, dont nombre d'œuvres figurent dans des musées, et qui est censée être sortie de ses propres mains se verra dotée d'une *force mémorielle* considérable du seul fait de cette attribution. Mais que des experts chagrins, prétendant qu'on la doit non au maître mais à un apprenti travaillant dans son atelier ou, pire, à un copiste, parviennent à se faire entendre, et alors cette *force mémorielle* diminuera dans des proportions plus ou moins importantes, entraînant avec elle une chute vertigineuse du prix auquel cette toile peut se négocier. Et pourtant il s'agit bien de la *même* chose, si on la considère en fonction de ses qualités substantielles, en faisant abstraction de ses dimensions narratives⁷⁶.

LA COLLECTION IDÉELLE ET LES MANQUES

Les propriétés de la *forme collection* que nous venons de dégager à grands traits rendent compte des aspects très spécifiques que revêt l'économie des choses dont la circulation est subordonnée à ce type de dispositif de mise en valeur. Nous les évoquons schématiquement, en prenant appui sur des exemples de collections systématiques à propos desquelles ce genre d'économie

quelque sorte banal s'il avait eu pour visée de célébrer la mémoire d'une personne illustre, un équivalent de ce que l'on appelait autrefois une « vanité ». Car tous les mortels ont même valeur (voir, par exemple, le catalogue *List of exhibits belonging to a woman of Baden-Baden, followed by an explanatory note*, Museum of Modern Art, Oxford, 1973).

76. De nombreux artistes contemporains ont placé la question de l'authenticité au cœur même de leur travail pour la mettre en cause, notamment Daniel Spoerri dans ses « tableaux-pièges » réalisés par des tiers, mais signés par l'artiste qui leur offre sa « garantie ».

s'est développé d'une façon particulièrement pure, si bien qu'ils permettent d'en esquisser une sorte de type idéal. C'est le cas, notamment, des collections de timbres. Ce type de collection, qui est relativement tombé en désuétude, a connu une grande vogue entre le milieu du XIX^e siècle et le dernier tiers du XX^e siècle environ. Soit durant la période au cours de laquelle il a joué un rôle éducatif important pour familiariser les jeunes originaires de la bourgeoisie et de la petite-bourgeoisie avec certains aspects du cosmos capitaliste⁷⁷ — tâche sans doute moins nécessaire depuis que, du fait de son extension, l'accoutumance au capitalisme est devenue coextensive de l'apprentissage de la vie.

Un premier point doit être souligné : la constitution d'une collection n'est jamais une entreprise individuelle. Elle suppose toujours la formation d'une communauté de collectionneurs entre lesquels un commerce se développe⁷⁸. C'est, en effet, par le truchement de ces interactions au sein d'une communauté, qu'elle soit durablement établie ou encore en formation, que se met en place le système des principes de rapprochement et des différences pertinentes susceptible de réguler, par référence à des conventions partagées, des entreprises dispersées dont chacune est éprouvée, à juste titre, comme personnelle et même comme singulière. La constitution d'un champ de choses collectionnables, au sein duquel se développe une pluralité de collections systématiques, suppose donc que les accumulations individuelles qui doivent certes beaucoup au hasard des rencontres, à la diversité des goûts, voire aux

77. Cf. Steven Gelber, « Free market metaphor : the historical dynamics of stamp collecting », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 34, n° 4, oct. 1992, pp. 742-769.

78. Il existe certes des personnes qui accumulent des objets et les organisent de façon solitaire. Mais il s'agit le plus souvent de travaux réalisés par des personnes qualifiées de déviantes, de demeurées, ou de démentes. Avec le développement de l'intérêt pour l'art brut, nombre de ces ensembles ont été récupérés et exposés (comme les accumulations de cailloux réalisées par Luigi Lineri et exposées en 2012 à la Halle Saint-Pierre, Musée de l'art brut, à Paris). C'est sans doute par le truchement de cet intérêt pour l'art brut que plusieurs artistes, surtout dans les années 1970, se sont emparés du thème de la collection comme activité solipsiste (voir les premiers travaux d'Annette Messenger qui se définit comme « collectionneuse » ou encore ceux d'Henri Cueco qu'il a rassemblés dans un livre, *Le Collectionneur de collections*, Paris, Le Seuil, 1995).

fantaisies propres à chaque collectionneur, se régulent néanmoins par référence à une *collection idéale*. Une *collection idéale* repose sur une convention partagée par l'ensemble des opérateurs dans un certain champ du collectionnable. Elle comprend donc la série complète des objets soumis à un même principe de rassemblement, distingués les uns des autres par le fait qu'ils sont porteurs de différences jugées pertinentes selon des modalités qui sont elles-mêmes d'ordre conventionnel.

Une collection se présente par là moins comme une totalisation de *choses* que comme une organisation systématique de *différences*. Il s'ensuit que, pour chaque opérateur particulier, l'écart entre les choses qu'il a rassemblées — ce que l'on peut appeler sa *collection objectale* — et la *collection idéale*, en tant que réunion de toutes les différences conventionnellement pertinentes, fait apparaître des *manques*⁷⁹. C'est à combler ces manques que vont concourir les efforts déployés, de façon non coordonnée, par chaque opérateur individuel qui devra, à cet effet, parvenir à mettre la main sur des choses porteuses des différences qui lui font défaut pour achever son accumulation objectale, c'est-à-dire pour la rapprocher de la convention idéale. Mais, étant donné *l'interdit de reproduction* dont nous avons montré plus haut l'importance, ces manques ne peuvent pas être comblés en ayant recours à la fabrication et en demandant, par exemple, à un artisan de façonner à partir d'un modèle ou d'un prototype un nouveau spécimen de l'objet manquant. A moins de mettre la main sur un gisement d'objets passé jusque-là inaperçu, ce qui est éminemment aléatoire, c'est alors seulement en ayant recours à *l'échange* avec d'autres collectionneurs actifs dans le même champ que chaque opérateur particulier peut espérer acquérir ce qui fait défaut à sa collection, par exemple en vendant ou en troquant des *doublons*.

Dans ces jeux d'échange, l'avantage revient nécessairement aux opérateurs qui se sont installés les premiers dans un certain champ du collectionnable, et cela pour au moins deux raisons. D'une part, ils ont pu acquérir à bas prix des objets qui n'ont pas jusque-là été recherchés par un grand nombre de compétiteurs; d'autre part, ils ont pu exercer une action sur la *détermination des*

79. Serge Reubi montre, quant à lui, l'importance d'une notion assez similaire, celle de *lacune* (Serge Reubi, « La lacune, miroir des pratiques de collection », *Traverse*, n° 3, 2012, pp. 81-90).

différences appelées à devenir, avec le temps, conventionnellement pertinentes, et par là même sur les contours de la *collection idéale* que de nouveaux collectionneurs devront adopter comme principe régulateur⁸⁰. La situation des nouveaux arrivants est moins avantageuse. Ils doivent, d'abord, orienter leurs efforts d'accumulation par référence à des conventions déjà solidement installées. Il leur est difficile, ensuite, de mettre la main sur certains des objets dont ils ont besoin pour combler leurs manques. Dans une collection systématique, toutes les différences ont même valeur, si on prend le terme au sens de la linguistique saussurienne. Mais elles ne sont pas toutes déposées sur des objets également nombreux et/ou accessibles. Certaines différences sont incorporées à des objets sur lesquels il est relativement aisé de mettre la main, tandis que d'autres ne se trouvent incorporées que dans la texture d'objets difficiles à dénicher et par là coûteux. Or ces objets, qualifiés de « rares », sont souvent déjà entre les mains des premiers collectionneurs qui se montrent peu disposés à s'en séparer et à les réintroduire dans les circuits d'échange, parce qu'ils craignent de creuser, dans leur propre collection, des manques difficiles à combler. Il s'ensuit que les nouveaux arrivants risquent de voir assez vite leur entreprise d'accumulation buter sur des obstacles difficiles à surmonter, surtout s'ils ne disposent pas de réserves monétaires importantes. Dans cette situation, les solutions qui s'offrent à eux pour poursuivre une activité de collectionneur ne sont pas en nombre illimité. Une première possibilité, que l'on peut qualifier de faible, consiste à abandonner la collection en cours pour se déplacer vers d'autres champs du collectionnable (nous avons rencontré ainsi un collectionneur qui avait entrepris successivement vingt-cinq collections dans des champs différents, toutes inabouties).

Une seconde possibilité, que l'on peut qualifier de forte, consiste à demeurer dans le même domaine, mais en cherchant à contourner les obstacles rencontrés en gauchissant le système des différences pertinentes, c'est-à-dire en déplaçant légèrement les

80. Dans le cas, par exemple, des collections de timbres, voir les nombreux exemples qui figurent dans l'article de Antony Kuhn et Yves Moulin sur la formation de différences conventionnelles (Antony Kuhn, Yves Moulin, « Le rôle des conventions de qualité dans la construction d'un marché : l'évolution du marché philatélique français [1860-1995] », *Entreprises et histoire*, 2008/4, n° 53, pp. 54-67).

contours, toujours relativement flous, du domaine du collectionnable dans lequel on opère. Cette seconde stratégie est toutefois beaucoup plus longue et difficile à mener. Elle exige de celui qui l'entreprend, pour avoir des chances d'être à plus ou moins long terme couronnée de succès, qu'il puisse se prévaloir d'une certaine influence sur l'ensemble des opérateurs agissant au sein d'un même domaine, ce qui suppose l'accumulation préalable de compétences spécifiques et surtout d'un renom. Or ce dernier dépend souvent de l'occupation d'une position d'autorité telle, par exemple dans le domaine des arts, celle de critique influent, de conservateur d'un musée important, de commissaire d'exposition très reconnu, ou de grand collectionneur réputé, indissociablement, pour la sûreté de son goût et pour son sens des affaires.

LES CONTOURS DU COLLECTIONNABLE

On peut penser néanmoins que la mise en œuvre de stratégies de ce type a joué — et joue toujours — un rôle important dans les déplacements collectifs qui affectent les jugements de goût et dont les effets s'exercent à la fois sur l'orientation des marchés et sur les processus d'innovation esthétique⁸¹. On a souvent associé l'innovation esthétique au rôle joué par une « norme d'originalité », caractéristique de l'art moderne ou de « l'art pour l'art », dont la montée en puissance aurait accompagné, surtout à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, les rébellions des avant-gardes contre les effets conformistes des dispositifs de contrôle académiques⁸². A la suite des travaux de Pierre Bourdieu⁸³, mais aussi de

81. On en trouve de nombreux exemples dans les travaux de Francis Haskell qui montre l'importance du rôle joué par les collectionneurs dans la formation des jugements de goûts (Francis Haskell, *La Norme et le caprice*, Paris, Flammarion, 1993 [1976]; Francis Haskell, *L'Amateur d'art*, LGF, 1997 et, plus récemment, *Le Musée éphémère*, Gallimard, 2002).

82. Sur la notion de « régime de singularité », voir Nathalie Heinich, *L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

83. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992; *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, « Raisons d'agir », Le Seuil, 2013.

Raymonde Moulin⁸⁴, on a pu remarquer dans l'émergence de cette « norme d'originalité » le résultat de la formation de champs spécifiques et « relativement autonomes », au sein desquels artistes et « créateurs » sont en concurrence pour la reconnaissance. Sans mettre en cause ce type d'interprétation structurale qui met l'accent sur les stratégies de distinction des créateurs eux-mêmes, on peut se demander cependant si elle ne conduit pas à sous-estimer le rôle des sélectionneurs, c'est-à-dire, dans le cas des artistes, celui des collectionneurs en interaction avec des marchands et des critiques.

Ce que l'on a appelé « l'art pour l'art » est avant tout un art pour collectionneurs. Loin d'être, comme on l'a prétendu, démunie de toute fonctionnalité externe (ou « sociale »), « l'art pour l'art » aurait donc lui aussi une orientation fonctionnelle (et sociale)⁸⁵, mais cette dernière lui serait imprimée par les contraintes auxquelles les collectionneurs doivent faire face pour compléter ou étendre leurs collections. Or ces derniers, surtout s'il s'agit de nouveaux arrivants, peuvent rencontrer — comme on l'a suggéré tout à l'heure — des difficultés pour mettre la main sur les pièces, devenues rares et chères, qui leur permettraient de combler les manques dans leurs collections. Ils peuvent chercher alors à modifier les contours du collectionnable et à en déplacer les critères de pertinence, ce qui les conduit à se tourner vers des artistes nouveaux dont les œuvres sont abondantes, peu coûteuses et facilement accessibles (qu'il s'agisse d'ailleurs de petits maîtres anciens jusque-là oubliés ou dédaignés ou de jeunes artistes encore inconnus). Cela, au prix d'un travail mené en association avec des critiques d'art et des curateurs, et visant à mettre en valeur ces nouveaux venus. Leurs différences spécifiques seront insérées dans une narration et assorties d'un nom, souvent en rapprochant différents « créateurs » de façon à produire des effets d'« Ecoles ». Lorsque ces opérations réussissent, les intérêts d'un nombre crois-

84. Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

85. Nous suivons ici l'intuition d'Alfred Gell quand il montre que l'art et, plus généralement, le travail de représentation, sont toujours associés à des usages et, par là, à des applications qui viennent s'inscrire dans la réalité sociale (Alfred Gell, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, Les Presses du Réel, 2009 [1998]).

sant de collectionneurs tendront alors à s'orienter vers les œuvres qui ont été « reconnues » par les innovateurs, ce qui a pour conséquence d'augmenter le prix auxquelles elles s'échangent. On peut constater actuellement ce processus à l'œuvre dans des pays dits « émergents » — tels que Chine, Inde ou Brésil, par exemple — où de nouveaux collectionneurs, en partie pour des motifs nationalistes, mettent en valeur des œuvres réalisées autrefois par des artistes en provenance de leur pays, bien que ces derniers aient résidé souvent en Europe ou aux Etats-Unis, mais qui étaient restées jusque-là relativement ignorées ou sous-estimées. L'introduction de ces œuvres dans de nouvelles collections tend non seulement à en élever la cote, mais aussi à modifier les contours de cette vaste collection imaginaire qu'on appelle l'histoire de l'art, en lui conférant une dimension globale⁸⁶.

LES COLLECTIONNEURS

Nous avons mis jusqu'ici surtout l'accent sur les processus d'échange et de déplacement qui se développent au sein des communautés de collectionneurs opérant dans un même domaine. Dans cette optique, les activités de collection ont été envisagées comme des sortes d'isolats sans que leurs dimensions économiques ne soient mises en relation avec des situations et des pratiques de plus large envergure. Or les collectionneurs ont toujours d'autres activités économiques. Les ressources, notamment monétaires, qu'ils consacrent à leur « passion » sont prélevées sur des réserves financières dont l'accumulation a d'autres origines. Et cela même dans le cas des marchands d'art ou d'objets anciens qui, pour nombre

86. En témoigne, par exemple, l'exposition « Modernités plurielles, 1905-1970 » présentée au centre Pompidou en 2013-2014 et réalisée sous la direction de Catherine Grenier. Cette vaste exposition vise à esquisser une réécriture de l'histoire de l'art en plaçant, à côté de tableaux célèbres, véritables icônes de l'art moderne, des œuvres d'artistes périphériques qui étaient conservées dans les collections du Musée national d'art moderne, sans n'avoir jamais été, pour certaines d'entre elles, montrées jusque-là au public. Or nombre de ces toiles ont été réalisées par des artistes qui sont depuis peu très recherchés par les collectionneurs apparus récemment dans leurs pays d'origine.

d'entre eux, ont bénéficié d'avantages patrimoniaux leur facilitant l'engagement dans cette voie.

La pratique d'une collection a été généralement considérée comme de l'ordre du passe-temps ou du hobby et, par conséquent, comme une activité marginale, ou même parasitaire, venant se greffer sur d'autres modalités d'accès à la richesse, qu'elle provienne de l'héritage, du travail ou d'opérations financières. C'est d'ailleurs précisément parce qu'elles se présentaient comme des « hobbies », c'est-à-dire comme des activités superfétatoires, que les activités de collection ont pu occuper la place originale qui est toujours la leur dans l'ordre économique. La pratique d'une collection, quels que soient le temps et l'argent qu'on y consacre, s'inscrit en effet dans une structure cognitive qui a accompagné le développement du capitalisme et qui repose sur une série d'oppositions entretenant entre elles des relations d'homologie. Il s'agit non seulement de l'opposition entre le travail et le loisir (ou le non-travail), mais aussi, indissociablement, entre le nécessaire et le surplus. Entre l'action orientée vers les affaires (le business) et l'action orientée vers le désintéressement, soit, dans ce cas, vers le plaisir, la passion, la dépense, qui, dans ce contexte, ont une orientation à la fois esthétique et sexuelle (la « manie » du collectionneur systématique a été considérée, dès la première moitié du XIX^e siècle, comme un substitut de l'activité sexuelle⁸⁷).

Ces oppositions se sont greffées sur une distinction, jouant un rôle central dans la bourgeoisie du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle, qui oppose les manières d'être et les pratiques en fonction du genre. Avec, du côté masculin, les affaires, l'argent, le travail, la science, le sport et les activités d'extérieur ; et, du côté féminin, le goût, le roman, les pratiques d'intérieur et la religion.

87. On peut sans doute percevoir dans le personnage du Cousin Pons, vieux garçon ignoré ou rejeté par les femmes et qui a réorienté ses pulsions vers la gastronomie et l'art, l'origine de ce stéréotype qui sera largement redéployé plus tard, notamment en prenant appui sur la psychanalyse. La littérature psychanalytique sur les collections et les collectionneurs est assez abondante, stimulée par le fait que Freud était lui-même collectionneur (voir notamment, Michelle Moreau Ricaud, *Freud collectionneur*, Paris, Campagne Première, 2011 ; Gérard Wajcman, *Collection, suivi de L'Avarice*, Caen, Nous, 1999 ; Werner Muensterberger, *Le Collectionneur. Anatomie d'une passion*, Paris, Payot, 1994).

Les activités relevant du vaste domaine de la « culture » ou des « arts » étant susceptibles de basculer du côté du pôle masculin ou du pôle féminin selon les modalités de la pratique (professionnelle, institutionnelle et lucrative du côté masculin ; gratuite ou associée à la pure dépense, au goût, du côté féminin⁸⁸). Steven Gelber a montré ainsi comment la collection de timbres a pu être considérée d'abord, lors de son apparition vers les années 1850-1860, comme une pratique féminine jusqu'à ce que la formation d'un marché organisé lui confère le caractère, qui sera le sien jusqu'au milieu du XX^e siècle, d'une pratique éducative destinée surtout à stimuler chez les garçons les dispositions accumulatives et marchandes⁸⁹.

L'un des traits qui a conféré une saillance à la forme de la collection systématique lors de son développement au XIX^e siècle et qui, pour une grande part, en a fait l'attrait dans l'univers bourgeois a été de servir de support à des pratiques qui échappaient aux distinctions que l'on vient d'évoquer. Dans cette zone d'importance marginale, la tension entre ce qui était censé relever du « beau » et du gratuit, et ce qui était censé relever de « l'utile » et de « l'intérêt » pouvait être suspendue (cela souvent en invoquant l'*otium* antique⁹⁰). Des récits mettant en scène des collectionneurs apparaissent en assez grand nombre dans la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle, cela avant que les grands collectionneurs ne fassent l'objet de nombreuses biographies ou ne publient eux-mêmes leur autobiographie. Or ces récits fictionnels ou biographiques mêlent, de façon absolument indissociable, les anecdotes qui renvoient au registre de la passion et à celui du commerce. Ils mettent en scène des histoires qui sont à la fois des histoires d'amour avec des choses, mues par un désir à l'écart du calcul, et des histoires d'argent, présentées souvent — comme c'est le cas notamment chez Balzac — dans ce qu'elles ont de particulièrement sordide, engageant des sentiments souvent associés à la

88. Cf. Luc Boltanski, « Pouvoir et impuissance. Projet intellectuel et sexualité dans le *Journal d'Amiel* », *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, I (5-6), novembre 1975, pp. 80-108.

89. Cf. Steven Gelber, *Hobbies. Leisure and the culture of work in America*, New York, Columbia UP, 1999, pp. 114-124.

90. Sur la notion d'« *Otium* » comme activité cultivée dans l'antiquité romaine, voir Paul van der Grijp, *Passion and Profit*, Transaction Publishers, London, 2006, p. 11.

finance dans ses représentations critiques, telles l'âpreté, l'avarice et surtout la tromperie. Ainsi, le Cousin Pons — pour prendre une des premières et des plus fameuses illustrations du *caractère* du collectionneur — n'est vraiment satisfait que s'il est parvenu à acquérir les « belles » choses qu'il convoite au-dessous de ce qu'il pense être leur « véritable » prix, soit au-dessous du prix que d'autres moins avertis seraient disposés à en donner, soit au-dessous du prix auquel il suppose que la chose pourra se négocier dans l'avenir, quand son goût ou son flair exceptionnels se seront étendus à une plus large communauté d'amateurs.

Cette satisfaction peut être décrite par Balzac, indissociablement, comme esthétique et comme marchande parce qu'elle repose, dans un registre comme dans l'autre, sur la capacité de l'acheteur à reconnaître la valeur de *petites différences* qui échappent aux yeux d'autrui et particulièrement, lors de la transaction, aux yeux du vendeur, c'est-à-dire sur des *asymétries d'information*. Ces asymétries stimulent un désir dont l'assouvissement repose sur des écarts différentiels. Le contentement d'avoir payé la chose en dessous de son prix conforte et objective la fierté du connaisseur qui sait identifier des petites différences, et aussi la distinction sociale de celui qui s'éprouve comme supérieur aux néophytes. Tout se passe donc comme si, pour ce connaisseur qu'est Pons, les choses n'étaient plus *payées* — comme ce serait le cas de n'importe quel objet standard acquis sur catalogue —, mais se *donnaient* en quelque sorte à lui et à lui seul.

La *forme collection* permet ainsi de lier étroitement la référence à ce que serait la « valeur intrinsèque » d'une chose, souvent présentée dans ce qu'elle a de singulier et par là d'incommensurable à tout autre, et sa « valeur marchande » concrétisée par un prix formé dans l'épreuve de l'échange. La tension entre ces deux façons de juger — l'évaluation et l'appréciation — se trouve en quelque sorte neutralisée. Certes, le prix peut être traité comme plus ou moins lié aux circonstances de l'échange (de l'ordre d'une pragmatique), tandis que la valeur se trouverait attachée à la chose dans ce qu'elle a d'essentiel (de l'ordre d'une sémantique). C'est la raison pour laquelle la valeur propre de la chose peut toujours être évoquée pour en contester le prix. Néanmoins, un domaine du collectionnable paraît plus ou moins stabilisé quand des dispositifs maintiennent une relation acceptable entre le prix (objectivé dans l'échange) et la valeur (susceptible d'être jugée « purement

subjective »), ce qui tend à limiter les transactions donnant lieu à des critiques. Les plus importants de ces dispositifs sont ceux qui assurent la validité et l'autonomie des instances dont dépend la définition de la valeur en les séparant nettement de celles qui pèsent sur la formation des prix.

Les transactions entre collectionneurs d'œuvres d'art en fournissent une bonne illustration. La valeur reconnue aux œuvres prend appui sur de nombreux dispositifs d'évaluation qui ont une assise institutionnelle et dépendent souvent, de façon plus ou moins directe, du domaine public ou, surtout en Europe, des Etats, tels ceux auxquels participent les conservateurs, les historiens et les critiques qui, à des titres divers, sont associés aux musées ou aux universités⁹¹. Or, les jugements portés par ces acteurs ne sont pas supposés tenir compte de leur prix. Cette indifférence aux considérations dites « économiques » est (ou a été longtemps) considérée comme une condition de leur validité. Mais, par ailleurs, l'autonomie des instances de valorisation est aussi (ou a été longtemps) tenue pour une des conditions assurant la justification du prix des œuvres lors des transactions entre artistes, marchands et collectionneurs. Pour que le prix d'une œuvre soit justifié, il faut qu'il paraisse miraculeusement ajusté à la valeur qui lui a été reconnue dans des arènes où les jugements sont censés être portés en plaçant les prix sous un voile d'ignorance. Or pour que cette fiction soit acceptée, il faut que les acteurs et les dispositifs qui assurent la valorisation artistique soient différents de ceux qui prennent part aux transactions⁹². En effet, si ces deux groupes d'ac-

91. C'est le cas, par exemple, de « l'art déco » dont « l'étiquette a été créée dans les années 1960 » par l'intermédiaire de commissaires d'exposition et de critiques qui ont mis en place une série d'expositions dans différents musées en Europe et aux Etats-Unis. Le processus de création d'un style spécifiquement « art déco », dont une des caractéristiques est la plasticité et l'hybridation en fonction des sites et des pays, a été minutieusement analysé par Elodie Lacroix Di Méo (voir « Les enjeux identitaires de la patrimonialisation de l'art déco », dans Jean-Claude Nemery, Michel Rautenberg, Fabrice Thuriot, *Stratégies identitaires de conservation et de valorisation du patrimoine*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 55-62).

92. Olav Velthuis décrit ainsi, dans le travail ethnographique qu'il a consacré aux galeries d'art à Amsterdam et à New York, les dispositifs qui permettent d'isoler « le monde sacré de l'art » du « monde profane du commerce ». Il analyse, à la façon dont Goffman distingue la « scène »

teurs sont trop proches ou se confondent, la mise en valeur de l'œuvre risque de se voir dénoncée en tant que *manœuvre* cherchant à en soutenir ou à en accroître le prix.

C'est peut-être une situation de ce genre que vise aujourd'hui les protestations émanant d'artistes et surtout de critiques d'art qui mettent en cause le rôle croissant pris par les collectionneurs non seulement dans l'appréciation, mais également dans l'évaluation des œuvres⁹³ au détriment des instances institutionnelles et des critiques⁹⁴. Ils associent cette évolution à un ensemble de changements marqués notamment par l'affaiblissement des dispositifs de

des « coulisses », l'opposition entre l'espace de présentation (*front space*) et l'espace de négociation (*back space*), ou encore entre le premier marché sur lequel le galeriste maintient des prix qui sont censés être associés à la valeur artistique de l'œuvre, et le second marché purement spéculatif (Olav Velthuis, *Talking Prices. Symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*, Princeton, Princeton UP, 2005, pp. 42-52).

93. Cf. Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014, particulièrement pp. 223-230. On trouve dans des ouvrages récents, souvent écrits par des journalistes spécialisés dans l'art contemporain, de nombreuses anecdotes, relatées sur un ton à la fois fasciné et critique, concernant la façon dont les grands collectionneurs « manipulent » la cote des artistes. Par exemple sur François Pinault achetant systématiquement les œuvres de Rebeyrolle pour les stocker, ou sur Charles Saatchi négociant toutes les œuvres de Sandro Chia dans l'intention d'en faire chuter le cours ou, à l'inverse, s'efforçant par diverses manœuvres de faire monter celui des pièces de Damien Hirst (voir notamment Harry Bellet, *Le marché de l'art s'écroule demain à 18h30*, Paris, Nil, 2001 ; et Don Thompson, *L'affaire du requin qui valait douze millions. L'étrange économie de l'art contemporain*, Paris, Le mot et le reste, 2012 [2008]).

94. Cf. Isabelle Graw, *High Price. Art between the market and Celebrity culture*, New York, Sternberg Press, 2009 ; et Isabelle Graw, Daniel Birnbaum (eds.), *Canvases and Careers today. Criticism and its markets*, New York, Sternberg Press, 2008. Ce dernier ouvrage vise à analyser la façon dont le rôle croissant joué par les collectionneurs et par les organisations dont dépendent les grandes ventes d'œuvre d'art a modifié l'environnement économique dans lequel, des impressionnistes jusqu'aux années 1970 environ, se formait la valeur attribuée aux œuvres. Environnement dont H. et C. White ont magistralement décrit la formation dans un livre devenu classique (Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991 [1965]).

financement public, mais aussi à l'importance croissante prise par les palmarès dans l'évaluation des œuvres et des artistes. La création du *Kunstcompass*, au début des années 1970, provoqua d'abord lieu à des réactions indignées (certains artistes mentionnés allant jusqu'à exiger que leur nom soit retiré de la liste), avant que les palmarès ne se multiplient⁹⁵ et se diversifient jusqu'à devenir, comme c'est maintenant le cas, des instruments incontournables d'évaluation et d'appréciation des œuvres, de sélection des artistes et, depuis peu, de hiérarchisation des sélectionneurs eux-mêmes avec l'édition de palmarès portant sur « les personnalités les plus influentes du monde de l'art contemporain » et sur les « faiseurs de réputation⁹⁶ ». Sans contester les effets de pouvoir que l'on attribue aujourd'hui aux collectionneurs, indéniables sur le plan financier, il faut toutefois remarquer que les institutions, notamment les musées publics, n'en conservent pas moins un rôle important de consécration. En témoigne le fait que, au moins en France, la prétention de grands collectionneurs privés à créer des musées de vaste envergure prend rapidement le tour d'affaires d'Etat, que les artistes favoris de ces collectionneurs sont choisis pour être exposés dans des institutions publiques, ou encore le fait qu'une part importante des successions de collectionneurs fortunés se règle par la dation à l'Etat d'une partie des œuvres qu'ils ont accumulées.

95. Comme l'ont démontré des études récentes, l'importance accrue des palmarès est loin de se cantonner au monde de l'art. On peut la constater non seulement dans les grandes firmes où sont nées les techniques de management faisant appel au *benchmarking*, mais aussi, de plus en plus souvent, dans le domaine public et notamment dans celui de la gestion et de l'orientation de la recherche universitaire (voir sur ce sujet Alain Desrosières, *L'Argument statistique*, Paris, Mines ParisTech, 2008, vol. 2, *Gouverner par les nombres*, particulièrement pp. 27-32; Isabelle Bruno, Emmanuel Didier, *Benchmarking : l'Etat sous pression statistique*, Paris, La Découverte, 2013; et sur les nouvelles formes de gestion de la recherche, Isabelle Bruno, *A vos marques, prêts... cherchez! La stratégie européenne de Lisbonne, vers un marché de la recherche*, Paris, éditions du Croquant, 2008).

96. Cf. Alain Quemin, *Les Stars de l'art contemporain*, Paris, CNRS éditions, 2013.

DE LA FORME COLLECTION À LA FORME ACTIF

Le rapprochement des instances qui assurent la formation de la valeur et de celles dont dépend la formation des prix tend donc, d'une part, à jeter le doute sur la valeur, mais aussi, de l'autre, à rendre plus facilement contestables des prix qui ne peuvent plus prendre appui sur l'idée selon laquelle ils ne seraient rien d'autre que la révélation de la valeur sous une expression monétaire. Et cela pour une raison simple : les choses peuvent toujours circuler dans une logique qui n'est ni celle de la *forme standard*, ni celle de la *forme collection*, mais en se pliant aux contraintes associées à une autre forme que l'on peut appeler la *forme actif*⁹⁷.

Dans le cas de la *forme actif*, la décision d'acquérir une chose dépend de l'opportunité qu'elle offre d'accroître et/ou de conserver un capital. C'est-à-dire une richesse susceptible d'être convertie en espèces monétaires et de donner lieu à une mesure ne tenant compte que du prix des choses au détriment de leurs autres propriétés, de façon à rendre cumulables et/ou substituables des revenus générés dans des sphères différentes. N'importe quoi peut être envisagé en tant qu'actif, qu'il s'agisse de choses prises en charge, sous un autre rapport, dans le cadre de la *forme standard* ou de choses valorisées, par ailleurs, en fonction de la *forme collection*. Traitées comme des actifs, les choses sont pertinentes en tant qu'elles constituent un capital, autrement dit en tant que, compte tenu de leur prix actuel, elles peuvent être considérées comme une source possible d'enrichissement exprimable en monnaie et de revenus futurs. On peut chercher à étendre le système de transformation évoqué plus haut à propos de la *forme standard* et de la *forme collection*, en examinant la façon dont les choses peuvent se trouver mises en valeur quand elles sont traitées dans ce format.

Envisageons d'abord le premier axe que nous avons appelé l'*axe différentiel*. Quand les choses sont envisagées en tant qu'actifs, leurs différences ne sont pas pertinentes sous le rapport de

97. Le terme « actif » n'est pas employé ici dans un sens strictement comptable, c'est-à-dire par opposition à un passif dans le cadre d'un bilan. Il se réfère aux choses quand elles ne sont connues que par le truchement de leur expression scripturaire.

l'usage ni sous celui de leur position dans des ensembles sériels, ce qui neutralise un grand nombre de leurs propriétés, qu'elles soient substantielles ou narratives. Demeurent pertinentes les différences relatives au degré auquel les choses peuvent être aisément converties en monnaie, c'est-à-dire celles dont dépend leur « liquidité », terme qui renvoie ici à la possibilité pour celui qui les détient d'en tirer le revenu espéré quel que soit le lieu ou le moment où s'opère la transaction. Cette propriété peut être elle-même fonction de différents facteurs que celui qui manie des choses en tant qu'actifs doit être à même d'apprécier. Nous en envisagerons trois. Une première dimension est la transportabilité de la chose, c'est-à-dire soit de la chose elle-même dans sa matérialité, soit du titre de propriété sur la chose. Une seconde est le degré auquel les transactions portant sur des actifs peuvent être discrètes, de façon notamment à échapper à l'impôt, ou, au contraire, sont difficiles à soustraire aux dispositifs de contrôle étatiques ou interétatiques. Un troisième facteur concerne l'existence d'instruments valides sur une aire géographique plus ou moins large, permettant d'identifier des choses et de les associer à un prix de référence, ce qui, lorsque ces outils existent et qu'ils sont fiables, permet d'espérer que la chose ainsi identifiée pourra être négociée à un prix similaire en différents lieux⁹⁸.

On peut prendre pour exemple d'objets de collection aisément transformables en actifs le cas de la philatélie. Les timbres ont constitué des objets privilégiés de collection, mais ils ont pu aussi être facilement utilisés en tant qu'actifs. Il s'agit de choses de petite taille, faciles à transporter et à dissimuler, qui ont été très vite enregistrées dans des catalogues sur lesquels figurent à la fois une description de l'objet et sa cote. Cette dernière tient compte du prix obtenu pour des biens considérés comme similaires lors de différentes transactions antérieures et ce prix fictif joue le rôle de régulateur lors de nouvelles transactions. Il est établi et fixé par des « experts », détenteurs d'une autorité institutionnelle qui leur est

98. Pour que l'échange puisse s'effectuer facilement et fréquemment, il faut que l'identification des biens puisse reposer sur des marqueurs stables et d'accès aisé de façon à limiter les inquiétudes des opérateurs quant à l'existence d'asymétries d'information (cf. Bruce Carruthers, Arthur Stinchcombe, « The social structure of liquidity : flexibility, markets and states », *Theory and Society*, vol. 28, 1999, pp. 353-382).

déléguée par les nombreuses associations philatéliques répandues à travers le monde et réunies en fédérations. Un même type de timbre, par exemple un *Penny black*, dont le prix est généralement élevé, a ainsi des chances d'être négocié à des prix comparables sur différents marchés avec des variations qui dépendront des circonstances de la transaction et de l'état de la vignette⁹⁹. C'est par exemple la raison pour laquelle, durant l'entre-deux guerres, les autorités politiques de la Russie soviétique tentèrent de limiter la philatélie, de crainte que les timbres ne soient utilisés, notamment dans les relations commerciales extérieures, comme des quasi-monnaies susceptibles de concurrencer le rouble¹⁰⁰.

Au cas des timbres, on peut opposer celui des objets de brocantes, également recherchés par des collectionneurs, dont le prix peut varier fortement selon la situation où ils se trouvent appréciés. Un brocanteur, mettant en cause le rôle des « experts » dans son domaine, écrit ainsi dans ses mémoires : « Pour savoir, il faut d'abord voir. Mais cela ne suffit pas pour lancer un prix : même si je tiens un vase de Daum, une statuette en ivoire ou un violon, son prix, à mes yeux, dépend de plusieurs critères. Est-ce le prix auquel je l'achèterais à la chine ? Le prix auquel je l'achèterais en salle des ventes ? Ou encore, le prix auquel je le vendrais ? Et dans ce cas, où ? Sur le trottoir des Puces de Vanves, au marché Biron à Saint-Ouen, au Village suisse, au Louvre des Antiquaires, au Carré Rive Gauche ?¹⁰¹ ». Ces remarques valent, plus généralement, pour tous les objets quand ils sont traités en tant qu'actifs. L'absence d'inscriptions formelles empêche ces ressources de générer des biens susceptibles de rentrer dans des cycles de commerce au loin. Leur échange doit beaucoup, pour chaque cas, aux relations per-

99. Cf. Antony Kuhn, Yves Moulin, « Le rôle des conventions de qualité dans la construction d'un marché : l'évolution du marché philatélique français (1860-1995) », *loc. cit.*

100. Jonathan Grant, « The socialist construction of Philately in the early Soviet Era », *Comparative studies in society and history*, 1995, 37, pp. 476-493.

101. Hubert Duez, *Secrets d'un brocanteur*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 65. Pour une analyse particulièrement éclairante de la formation des prix dans les marchés aux puces, voir Hervé Sciardet, *Les Marchands de l'aube. Ethnographie et théorie du commerce aux Puces de Saint-Ouen*, Paris, Economica, 2003.

sonnelles qui entourent la transaction et à l'information que chacun de ceux qui y prennent part possède non seulement sur les choses négociées, mais aussi sur les autres acteurs qui interviennent dans l'échange, comme cela a pu être montré à propos de « l'économie de bazar¹⁰² ».

On pourrait faire des remarques similaires à propos des peintures sur toile, des manuscrits et des livres anciens. Ces objets présentent l'avantage d'être assez facilement et assez discrètement transportables, permettant ainsi à leur possesseur d'échapper à l'impôt¹⁰³, ce qui est plus difficile dans le cas d'un actif immobilier, par exemple un appartement dans le centre de Londres ou de Paris, qui ne peut être déplacé. Son négoce portera en effet sur le titre de propriété, c'est-à-dire sur une écriture dont le commerce est enregistré par des instances étatiques, pouvant passer, pour que la transaction demeure discrète, par des montages financiers complexes. Néanmoins, la possibilité de négocier une toile à des prix similaires en différentes circonstances sera très inégale selon le niveau de « reconnaissance » atteint par son auteur. Tandis que le prix d'une toile d'un artiste peu connu ou apprécié seulement par un nombre limité d'amateurs sera incertain, le prix des œuvres attribuées à des artistes célèbres, figurant sur des catalogues valides, sera relativement stabilisé. L'un des rôles que jouent les grandes maisons d'enchères, dont les prix sont rendus publics (mais non l'identité des acheteurs), est précisément de fixer le prix

102. Cf. Clifford Geertz, *Le Souk de Sefrou. Sur l'économie de bazar*, Paris, Bouchene, 2003. Hernando de Soto montre aussi que les myriades de micro-entreprises actives dans les banlieues de Lima ne se distinguent d'un capital, au sens propre du terme, que dans la mesure où, leur propriété ne reposant pas sur des dispositifs institutionnels et juridique, les revenus que l'on peut en tirer sont entièrement dépendants des attaches locales et des relations personnelles, notamment familiales. Voir Hernando de Soto, *Le Mystère du capital. Pourquoi le capitalisme triomphe en Occident et échoue partout ailleurs*, Paris, Flammarion, 2005).

103. Pour se faire une idée des conseils donnés par des spécialistes financiers aux acheteurs d'art visant l'optimisation fiscale de ce type d'investissement, voir, par exemple, Ralph Lerner, « Art and Taxation in the United States », in Clare McAndrew, *Fine Art and High Finance. Expert advice on the economics of ownership*, New York, Bloomberg Press, 2010, pp. 211-248.

des toiles et de leur conférer le caractère d'actifs liquides, ce qui permet de leur faire jouer quasiment le rôle de substituts monétaires.

Examinons maintenant le second axe, celui que, dans les autres cas envisagés, nous avons appelé l'*axe temporel*. Lorsque les choses sont traitées comme des actifs, c'est par rapport à cet axe que se définit leur *capitalisation*, c'est-à-dire la valeur actualisée du flux futur de revenus qu'on est susceptible d'en attendre. La capitalisation vise à estimer le prix actuel du bien ou, autrement dit, la somme qu'un opérateur serait prêt à payer maintenant pour s'assurer la propriété du bien dans l'espérance d'un revenu futur, au lieu d'investir cette somme dans une autre opération engageant la relation à d'autres biens. Cette opération conduit à comparer le prix d'achat du bien à l'estimation de ce qu'il peut rapporter ou coûter dans le futur. Elle suppose la construction d'une relation spécifique entre le futur et le présent. D'un côté, l'actif est estimé en fonction des revenus futurs qu'il peut générer, ce qui suppose de fixer le terme auquel ces revenus seront perçus. Mais, d'un autre côté, cette estimation ne peut permettre de fixer la hauteur du bien, en tant que capital actuel, que si elle est balancée par un taux d'actualisation qui intègre le *coût du temps* — généralement indexé sur le taux d'intérêt en vigueur —, et le *coût du risque* en tant qu'estimation des chances que les revenus soient effectivement disponibles à un certain terme. Ce dernier dépend lui-même d'une estimation du rapport entre les bénéfices que l'on peut attendre d'une opération risquée et le coût auquel on évalue les efforts qu'il faudrait mettre en œuvre pour en réduire le risque. L'*axe temporel*, dans la *forme actif*, n'est donc ni orienté vers un horizon où les choses sont destinées à devenir des déchets — comme dans la *forme standard* —, ni vers leur préservation afin de les rendre immortelles — comme dans la *forme collection* —, mais se détermine en termes de capitaux par référence à des *futurs* plus ou moins éloignés¹⁰⁴.

104. Sur l'importance prise par ce mode d'évaluation, et sur son extension depuis l'évaluation des entreprises jusqu'à celle des investissements publics ou encore jusqu'au calcul des coûts susceptibles d'être engagés pour préserver le bien-être des générations futures, voir Jonathan Nitzan, Shimshon Bichler, *Le Capital comme pouvoir. Une étude de l'ordre et du créordre*, Paris, Max Milo, 2012 (2009), en particulier pp. 255-287. Et pour

On pourra donc opposer, sur cet axe, d'un côté des actifs prometteurs de profits futurs dont l'actualisation prendra en compte un prix du risque modéré, à condition qu'ils soient négociés à court terme, par exemple parce que leur circulation bénéficiera d'effets mimétiques favorisant la spéculation — comme cela peut être le cas pour des actifs financiers¹⁰⁵ mais aussi pour des œuvres d'art. La préférence pour des gains immédiats, c'est-à-dire pour le présent, l'emportera sur la confiance dans le futur. Et, d'un autre côté, des actifs dont on peut espérer qu'ils engendreront des profits futurs dans le long terme, autrement dit des revenus dont le niveau compensera l'élévation du prix du temps et surtout celui du risque.

Dans le premier cas, le rythme auquel les actifs changeront de main sera rapide, chacun cherchant à les soumettre à l'épreuve de l'échange dans l'espoir d'un profit immédiat tant que la tendance est à la hausse, c'est-à-dire tant que l'on peut espérer à ce que de nombreux opérateurs seront prêts à les acquérir pour les mêmes motifs. Et aussi à s'en débarrasser au plus vite quand, la tendance s'inversant, on peut s'attendre à ce que les autres s'efforcent aussi de les liquider, comme on le voit par excellence dans le cas des crises financières où les effets de spéculation mimétique sont les plus patents¹⁰⁶. Ces processus, qui prennent un tour particulièrement spectaculaire lorsque les actifs massivement négociés sont des titres de propriété n'existant que sous la forme d'écritures, peuvent également concerner des choses considérées dans leur matérialité, comme le montre l'exemple célèbre de la bulle financière qui s'est formée aux Pays-Bas, au cours des années 1636-1637, en prenant appui sur le négoce des oignons de tulipe destinés

une analyse sociologique des processus de capitalisation, Fabien Muniesa, « A flank movement in the understanding of valuation », in Lisa Adkins, Celia Lury (eds.), *Measure and Value*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 24-38 ; et Horacio Ortiz, « Value and Power : some questions for a global political anthropology of global finance », in Raul Acosta, Sadaf Rizvi, Ana Santos, *Making Sense of the Global : Anthropological Perspectives on Interconnections and Processes*, Cambridge, Cambridge UP, 2010, pp. 63-81.

105. Voir sur ce point André Orléan, *L'Empire de la valeur*, Paris, Le Seuil, 2011 ; et pour une application empirique, *De l'euphorie à la panique : penser la crise financière*, Paris, éditions rue d'Ulm, 2009.

106. Cf. Charles Kindleberger, Robert Aliber, *Manias, Panics and Crashes*, Macmillan, New York, 2011.

à de riches amateurs de cette fleur¹⁰⁷. Mais sans doute pourrait-on trouver nombre de processus du même genre qui se sont développés à l'occasion d'emballlements mimétiques portant sur des choses diverses recherchées par des collectionneurs, comme, aujourd'hui, des montres de prix, des œuvres d'art contemporain ou des violons d'exception.

Dans le second cas, le rythme auquel les actifs changeront de main sera plus lent, bien que la tendance à les conserver puisse obéir à des motifs divers. Il peut s'agir soit d'un investissement — quand la conservation prend appui sur l'espoir d'un profit qui s'accroîtra avec le temps —, soit d'un placement destiné à mettre en *réserve* une masse monétaire pour la soustraire à une destruction de richesse. Cette dernière option peut prendre appui sur le rapprochement entre les risques inégaux afférents à différents genres d'actifs. C'est le cas quand des sommes gagnées dans le commerce d'actifs très volatils, et notamment d'écritures financières, sont mises en réserve et stockées, en étant engagées dans des actifs dont on ne peut attendre qu'un revenu modéré, mais dont la capacité à résister à l'épreuve du temps semble particulièrement grande, à condition que leur niveau de liquidité paraisse suffisant. Cette possibilité — qui suit la tendance actuelle, dans les banques, à suspendre la distinction entre épargne et placement¹⁰⁸ — est sans doute largement exploitée par des collectionneurs d'œuvres d'art coûteuses. Prenant appui sur la solidité des œuvres qu'ils collectionnent, dont la valeur est soutenue — on l'a vu — par les autorités institutionnelles en charge de l'immortalisation des choses, ils peuvent indissociablement les chérir pour ce qu'elles ont de précieux quand ils les considèrent dans la logique de la *forme collection*, et les traiter comme des biens notamment robustes susceptibles, à ce titre, de jouer quasiment le rôle d'une monnaie de réserve quand ils les envisagent par référence à la *forme actif*.

Dans ce cas, la mise aux enchères de quelques pièces d'exception atteignant des prix élevés, régulièrement négociées au sein

107. Pour une analyse minutieuse prenant appui sur l'importante littérature historique consacrée à cette crise, voir Laurence Fontaine, *Le Marché. Histoire et usage d'une conquête sociale*, Paris, Gallimard, 2014, pp. 288-328.

108. Cf. Jeanne Lazarus, *L'Épreuve de l'argent. Banques, banquiers, clients*, Paris, Calmann-Lévy, 2012, pp. 222-225.

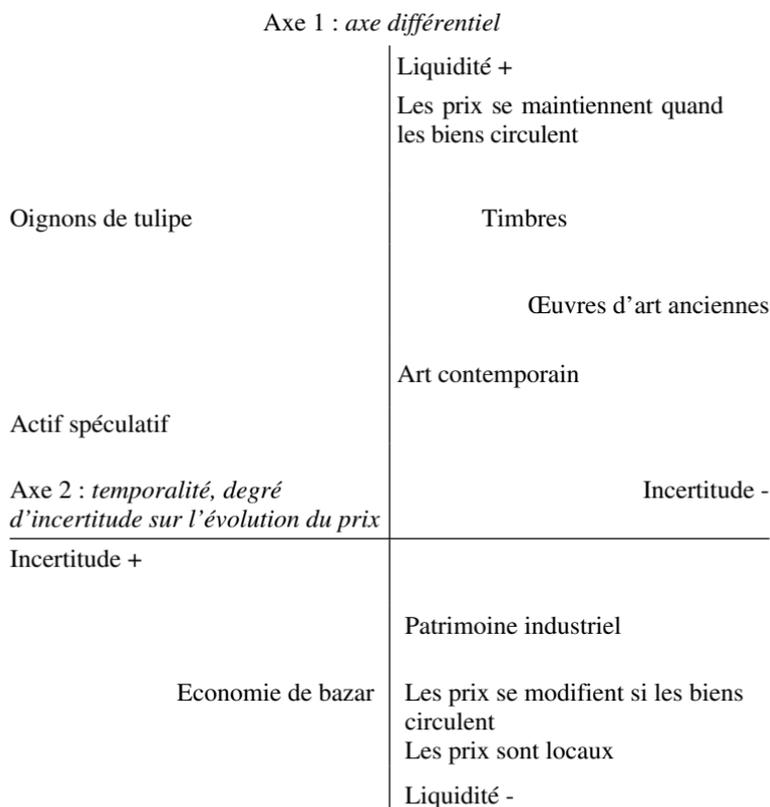
d'un petit nombre de grands collectionneurs, contribue à soutenir la capitalisation de ces actifs en abaissant le niveau d'incertitude quant à leur valeur réelle, c'est-à-dire actuelle, objectivée dans un prix¹⁰⁹. La dépense élevée qui peut sembler parfois exorbitante consentie par certains opérateurs, et qu'il serait tentant d'interpréter dans la logique sacrificielle du potlatch¹¹⁰, joue en fait un rôle économique plus prosaïque au sens où elle contribue à soutenir la valeur de l'ensemble des actifs du même genre, considérés en tant que capitaux. Elle permet ainsi d'écarter l'éventualité d'une destruction de richesse collective qui menace toujours les accumulations de choses, seraient-elles les plus nobles et les plus immortelles. Tout se passe en effet comme si, lors de ces ventes, chacun des intervenants agissait en même temps sous deux rapports différents. D'une part, en tant qu'individu doté d'intérêts propres en concurrence avec d'autres individus désirant le même objet, dans une logique de compétition. D'autre part, en tant qu'il appartient à un collectif, de petite taille mais d'extension mondiale, dont les membres se connaissent à peu près tous et entretiennent souvent des relations personnelles. Il est formé par l'ensemble des grands collectionneurs très fortunés qui ont également intérêt à ce que la valeur des objets de collection qu'ils possèdent soit maintenue et attestée par les prix auxquels ils s'échangent, ce qui les incite à développer des formes spécifiques de coopération dont la compétition pour faire monter les enchères est l'une des manifestations¹¹¹.

109. Sur les ventes aux enchères comme dispositifs de réduction de l'incertitude sur la valeur, en particulier dans le cas des objets de collection, voir Charles Smith, *Auctions. The Social Construction of value*, The Free Press, New York, 1989.

110. Par exemple, en s'inspirant de la notion de « dépense » chez Georges Bataille (Georges Bataille, *La Part maudite. Précédé de La notion de dépense*, Paris, Minuit, 1949).

111. On trouve dans un ouvrage destiné à un large public, écrit par une sociologue et fondé sur de nombreuses enquêtes de terrain, une description, à la fois riche sur le plan ethnographique et très perspicace, des grandes ventes aux enchères d'art contemporain à New York. Elle met l'accent sur la différence entre les collectionneurs novateurs, désireux d'étendre et de modifier les contours de leurs collections, qui passent surtout par le premier marché, et les collectionneurs plutôt tournés vers l'accumulation d'actifs qui recourent au second marché et aux ventes aux enchères pour « savoir avec certitude qu'ils ont payé le prix du marché ».

SCHÉMA 3

Dispositif de mise en valeur de la *forme actif*

Cette sociologue décrit également avec pertinence les signes qui attestent l'existence de relations personnelles entre ces derniers, pour qui ces grandes ventes constituent aussi des rituels mondains et des occasions de renforcer leurs liens (Sarah Thornton, *Sept jours dans le monde de l'art*, Paris, Autrement, 2009 [2008], pp. 16-55).

TEMPS ET DIFFÉRENCES

La définition minimale du capitalisme que l'on doit à Max Weber¹¹² met l'accent sur une exigence d'accumulation illimitée, caractérisée par une remise en jeu perpétuelle du capital dans le circuit économique dans le but d'en tirer un profit, c'est-à-dire d'accroître le capital qui sera à son tour réinvesti. Ce processus a un caractère abstrait dans la mesure où l'enrichissement est évalué en termes comptables, au sens où le profit accumulé sur une période est calculé comme la différence entre deux bilans de deux époques différentes. Il n'existe donc aucune satiété possible comme ce serait au contraire le cas si la richesse était orientée vers des besoins de consommation, y compris ceux de personnes fortunées désireuses de faire usage de biens coûteux de qualité¹¹³. Marx a donné de cette spécificité du capitalisme une expression frappante en mettant l'accent sur l'écart entre l'échange simple de l'économie marchande dans laquelle le vendeur livre une marchandise pour obtenir un équivalent sous forme d'argent afin d'acheter une marchandise de valeur équivalente (M-A-M), et l'économie capitaliste dans laquelle le capitaliste donne de l'argent pour obtenir des marchandises dans l'unique but de les revendre pour les transformer en argent (A-M-A) de façon à obtenir, à la fin de l'opération, plus d'argent qu'il n'en avait mis en circulation (A-M-A')¹¹⁴. Toutefois, dans les analyses critiques de Marx, comme dans les travaux des économistes classiques sur lesquels il prend appui (notamment Ricardo), la marchandise est surtout considérée en tant que produit des manufactures dont le développement constitue le fait social majeur de la première moitié du XIX^e siècle. Sont donc envisagés en priorité les objets destinés à la consommation courante et produits selon des méthodes industrielles. Or, comme nous l'avons souligné, une des particularités de l'évolution actuelle du capitalisme est le déplacement des processus industriels vers les États dits émergents et le développement

112. Max Weber, *Economie et société*, Paris, Plon, 1971.

113. Cf. Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 37.

114. Karl Marx, *Le Capital*, Paris, Gallimard, 1963 (« Folio essais », 2008), pp. 239-250.

dans les Etats anciennement industriels — notamment en Europe de l'Ouest — d'une économie qui tire aussi profit d'autres modalités de mise en valeur des choses que nous avons désignée par le terme d'« économie de l'enrichissement ».

Ce déplacement a pu être interprété comme une sortie non seulement de la société industrielle mais aussi du capitalisme. Or il n'en est rien. Un des indices en est l'importance accrue que joue actuellement le capitalisme financier générant des flux qui peuvent se déplacer de façon à engendrer des profits tirés d'un développement industriel externalisé aussi bien qu'à stimuler la réorientation des espaces domestiques vers une économie de l'enrichissement. Toutefois l'étude de ces transformations du capitalisme suppose d'étendre l'analyse de la marchandise au-delà du monde de la manufacture — considéré chez Marx comme le lieu par excellence de formation du profit sur la base de l'exploitation d'un surtravail —, en prenant en compte d'autres modalités de mise en valeur de choses qui, comme c'est le cas de la marchandise chez Marx, demeurent toujours orientées vers l'échange¹¹⁵ bien qu'elles ne fassent pas l'objet d'une production de type industriel. C'est à esquisser un *groupe de transformation* tenant compte de différents modes de mise en valeur des objets saisis sous le rapport de l'échange qu'ont été consacrées les analyses qui précèdent. Elles ont permis d'organiser une multiplicité de traits apparemment hétéroclites en fonction de deux dimensions qui jouent un rôle central dans ces différents modes, sans doute parce qu'elles sont inhérentes aux processus sur lesquels repose une économie capitaliste. La première concerne la façon dont la temporalité est prise en charge dans la mise en valeur des objets¹¹⁶. La seconde a trait aux manières de tirer profit de leurs différences.

115. Sur le rôle de l'échange dans la définition de la marchandise chez Marx, voir Anselm Jappe, *Les Aventures de la marchandise. Pour une nouvelle critique de la valeur*, Paris, Denoël, 2003, en particulier pp. 50-60.

116. La façon dont est envisagée ici la dimension temporelle du capitalisme ne donne pas la prééminence à la critique de l'accélération (il ne s'agit pas de faire l'éloge de la lenteur), à la différence des analyses qui font de la vitesse une pathologie typique du capitalisme contemporain (voir Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010).

On a vu que, dans le cas des économies industrielles reposant sur la *forme standard*, la relation au présent est primordiale, même si la gestion des firmes doit tenir compte des investissements qui devront être engagés pour maintenir la compétitivité. Bien que les objets produits puissent être proposés à des prix plus ou moins élevés en fonction de leur plus ou moins grande durabilité, ils sont tous destinés à devenir à terme des déchets, en sorte que l'obsolescence, qui peut être programmée pour accroître la vitesse de rotation de la marchandise, a un rôle central dans ce type d'économie où le prix des choses est maximum quand celles-ci sont neuves. Par opposition à la *forme standard*, l'une des originalités de la *forme collection* est de rendre possible l'insertion dans le cosmos capitaliste d'une valorisation de choses venues du passé (qui peuvent avoir connu préalablement une période de déchéance) ou de choses qui, bien que récentes, sont traitées comme si elles étaient destinées à devenir immortelles, et par là de permettre son extension à de nouveaux domaines. Dans ce cas, la dimension temporelle prend surtout en compte la *force mémorielle* des objets, ce qui permet d'apprécier des choses qui viennent d'apparaître dans le monde — par exemple des œuvres d'art contemporain —, en les considérant depuis un point projeté dans le futur d'où elles peuvent être considérées comme si elles appartenaient déjà au passé. Enfin, la *forme actif* est tournée vers le futur puisqu'elle accorde une valeur présente à des choses appréhendées seulement en termes comptables, en anticipant le prix qu'elles pourraient atteindre dans un futur déterminé.

Quant à la façon dont sont exploitées les différences entre les choses dans ces différents modes, elle est surtout pertinente si on la rapporte à la question de savoir qui a prise sur la détermination de ces différences et sur leur mise en valeur, c'est-à-dire à la question du *pouvoir* qui, dans le cadre du capitalisme, se manifeste particulièrement par la capacité d'un opérateur à faire valoir certaines différences, dont il est maître, et par là même à dévaluer les différences dont ses concurrents escomptent un profit. Dans les économies industrielles reposant sur la *forme standard*, l'agent principal de la production, qu'il soit propriétaire des moyens de production ou sous la dépendance d'actionnaires, détient la maîtrise de la description des caractéristiques pertinentes du produit exprimées sous la forme de propriétés standard, qui concernent à la fois le prototype et les spécimens qui le reproduisent, et entend les maintenir et

les protéger en recourant au droit, notamment à la propriété intellectuelle. Dans le cas de la *forme actif*, les détenteurs du pouvoir sur les différences pertinentes sont ceux qui, propriétaires ou non (par exemple les agences de notation), peuvent asseoir les différences d'appréciation sur des récits portant sur le futur, en particulier sur les profits à venir, ce qui, lorsqu'ils disposent aussi d'un capital conséquent, contribue à les faire advenir.

Si l'on considère enfin l'appréciation des objets pris en charge par la *forme collection*, on observe que la maîtrise appartient également à celui qui acquiert le pouvoir de définir les différences pertinentes entre les choses, d'où dépendra l'estimation de leur valeur. Une des différences importantes entre les économies industrielles et les économies de l'enrichissement reposant sur la *forme collection* tient toutefois au fait que, dans le cas de ces dernières, les agents — personnes ou institutions — qui composent le récit auquel est incorporée la description des différences dont dépend la valeur des choses, et qui en assurent la validité, doivent être considérés comme indépendants de ceux qui peuvent profiter précisément de leur appréciation et de leur circulation, c'est-à-dire notamment de ceux qui en détiennent la propriété, sauf si les choses considérées sont des biens publics. Malgré cette clause de « désintéressement », les propriétaires conservent un pouvoir important sur la valorisation des objets. Mais ce pouvoir se manifeste de façon indirecte en fonction du degré auquel les propriétaires ont prise sur ceux qui ont la responsabilité de composer le récit des différences et donc la capacité de détourner à leur profit un discours de vérité conforté par des institutions et généralement, au moins en France, par des instances dépendant de l'Etat. Ce pouvoir indirect joue un rôle crucial quand les pièces détenues sont capitalisées. On peut effectivement penser que les dispositifs associés à la *forme collection* confèrent à la détermination de la valeur des objets une stabilité beaucoup plus grande que ce n'est le cas pour les objets de l'industrie ou, plus encore, pour les actifs financiers. La construction du récit du passé repose sur de larges institutions et a souvent une assise nationale, en sorte que, une fois le récit établi, il s'avère plus robuste que celui qui parle du futur ou même que celui qui table sur le présent.

Comme on l'a suggéré au début de cet article, les économies de l'enrichissement ne sont pas moins inégalitaires que celles qui tirent parti de la production industrielle. Mais la question du travail

et de son exploitation s'y présente différemment. Tandis que, dans l'ordre industriel, le travail est concentré dans des manufactures et identifié en tant que facteur de production, les économies dans lesquelles la mise en valeur des choses repose sur la *forme collection* bénéficient de l'apport d'une force de travail distribuée, notamment entre le privé et le public, entre l'indépendance, le salariat et le précaire, mais aussi entre une multiplicité d'activités qui, pour un grand nombre d'entre elles, ne sont pas identifiées comme travail, mais sont interprétées plutôt dans les registres du « désir » ou de la « passion », y compris par ceux qui les accomplissent, souvent au prix de lourdes peines. On conviendra que cet état de choses n'est pas favorable à l'émergence de revendications sociales et politiques nouvelles à la hauteur des changements qui affectent la création et la distribution des richesses et qui tirent parti d'un redéploiement des dispositifs de valorisation des choses et des moyens de capter la puissance d'agir des personnes.

Luc BOLTANSKI
Arnaud ESQUERRE