

## Introduction

Les marchés des métaux et des pierres précieuses sont historiquement et culturellement associés à un sentiment de sécurité et deviennent des valeurs refuges en période de récession. Ainsi, lors de la chute des marchés financiers en 2008, les marchés de l'or et des diamants connaissent une forte croissance. Pendant la même période, le marché de l'art est lui aussi l'un des rares secteurs à voir une augmentation des liquidités dans ses transactions. Tandis que les marchés financiers mondiaux vacillent, avec notamment la fermeture très médiatisée de Fannie Mae, de Freddy Mac et de Lehman Brothers, les collectionneurs d'art trouvent assez de fonds pour continuer à battre des records de vente. Par exemple, en octobre 2008, la vente de tableaux de Claude Monet atteint la somme de 80 millions de dollars, un mois à peine après le précédent record de 41 millions de dollars<sup>1</sup>. Dès le début de la crise de 2008, des collections entières se vendent à plusieurs centaines de millions de dollars. Certaines œuvres, dont celles de Damien Hirst, atteignent les 200 millions de dollars. Des investissements à court terme sont doublés, parfois même décuplés. Au même titre que l'or et le diamant, l'art est désormais une valeur refuge très lucrative.

Cependant, au-delà d'un simple réflexe des investisseurs, ces comportements indiquent que l'art a une nature socio-économique fortement liée à une valeur financière. En 2008, Dominic Tagliatella, propriétaire de *DJT Fine Arts*, une galerie qui se trouve au cœur du quartier d'art de Chelsea à New York, explique qu'une clientèle de plus en plus diversifiée achète des tableaux pour simplement investir de l'argent :

« Avant, nous utilisons notre connaissance et notre compréhension de l'histoire de l'art et des artistes en général, pour raconter des histoires merveilleuses à propos d'une œuvre d'art, explique Monsieur Tagliatella, mais pas grand-chose de ce phénomène ne demeure. C'est juste : "Combien ça coûte?" ; "Quand est-ce que je peux le vendre?" ; et "Combien vais-je me faire" ? C'est comme si nous parlions d'action ou bien de produit foncier, mais en réalité, ce sont des œuvres d'art magnifiques<sup>2</sup>. »

1. FORSYTHE Jason, « Artworks Seen as Safe Investment as Wall Street Trembles », *International Herald Tribune*, Advertising Supplement, 4-5 octobre 2008, p. 14.

2. *Idem*.

Il est bien question ici d'un marchand d'art qui se plaint de l'accroissement et de la qualité de sa clientèle. Les acheteurs ne semblent plus s'intéresser à la portée symbolique et historique des œuvres qu'ils se procurent. Le marchand d'art est ainsi passé d'un statut de connaisseur d'art et de conteur d'histoires, à celui de simple vendeur et conseiller financier. Comme l'explique Dominic Tagliatella : « Acheter de l'art revient à investir<sup>3</sup> » et donc à spéculer.

Tout semble montrer qu'il est possible d'imposer à l'art les lois et les paramètres d'un marché. Néanmoins, son importance dans la construction des identités sociales et culturelles tend à le rendre incompatible avec la logique d'un marché libéral. En devenant un produit financier, l'art diversifie sa nature sociale; il devient à la fois produit financier et culturel, créateur d'identités. Pourquoi une telle évolution et de quand date-t-elle?

Selon Georg Simmel :

« L'art est un objet social qui incorpore toutes les idées que les dynamiques sociales lui ont inculquées. [...] L'art se réinvente avec chaque changement sociologique de fond. Ainsi, c'est vers les transformations de la société et de la culture qu'il faut se tourner pour comprendre les évolutions et les nouvelles utilisations de l'art<sup>4</sup>. »

Dans ce cas, sur quelles évolutions de la société faut-il se pencher pour comprendre ce phénomène? Quel changement sociologique de fond peut expliquer la transformation de la valeur de l'art?

Entre la Première et la Seconde Guerre mondiale, la capitale artistique occidentale se déplace de Paris à New York. Il semble donc que c'est vers les États-Unis qu'il faut se tourner. Vers le milieu du dix-neuvième siècle, le réseau artistique étasunien en est encore à ses balbutiements et la population est majoritairement hostile ou bien indifférente aux Beaux-Arts. En moins de quatre-vingts ans, le pays passe d'un état culturel en friche à celui de capitale occidentale de l'art. Ce développement remarquable transite par plusieurs étapes dont la construction d'infrastructures culturelles, l'élaboration d'un réseau artistique et d'un marché d'art. De plus, pour qu'un pays se dote de peintres réputés, il doit développer les institutions nécessaires à leur éducation, et posséder des maîtres, des salles d'exposition, des écoles et des supports pédagogiques sous forme de toiles, modèles, sculptures et paysages. Il faut aussi des mécènes et des collectionneurs pour financer le tout, ainsi qu'une société culturellement ouverte aux Beaux-Arts. Les États-Unis réussissent à créer un tel système et à l'exporter dans le monde en moins de cent ans. Un tel développement ne peut se faire sans une dynamique sociologique de fond et la participation de nombreux acteurs.

3. *Idem.*

4. SIMMEL Georg, *The Sociology of Georg Simmel*, trad. Kurt WOLFF, Londres, Collier-Macmillan, 1950, p. 15-17. Traduction de l'auteur (TDA).

## LES ACTEURS DU RÉSEAU ARTISTIQUE

L'entrée des États-Unis sur le marché international de l'art coïncide avec la fin de la guerre de Sécession. L'arrêt des hostilités entre le Nord et le Sud entraîne le début de la réunification du pays et la création d'une identité nationale supra-régionale. L'émergence d'un marché économique transcontinental signale aussi le début d'une seconde révolution industrielle. En quoi cette révolution économique et identitaire est-elle à lier à l'évolution des valeurs de l'art ? Pourquoi coïncident-ils ?

Entre 1885 et 1895, New York devient le centre d'échange d'art le plus important du monde occidental. Les galeristes d'art et d'antiquités parisiens ouvrent tous des succursales dans la ville. Entre 1870 et 1920, le groupe d'Adolphe Goupil de Paris ouvre une succursale à New York gérée par Roland Knoedler. À partir des années 1890, Paul Durand-Ruel arrive dans la ville et joue un rôle déterminant dans l'introduction de l'impressionnisme aux États-Unis. À partir des années 1900, le marchand le plus influent est Lord Duveen, qui, après avoir intégré les groupes de collectionneurs étasuniens, se met à les éduquer et à importer des chefs-d'œuvre autant artistiques qu'historiques.

Les États-Unis deviennent le centre de la demande et importent massivement des œuvres venant du monde entier et principalement d'Europe. Presque la moitié de toute la production artistique de la Renaissance italienne est importée<sup>5</sup>. Les jeunes peintres et les élèves artistes se retrouvent dans une nouvelle position et le pays se dote de matière didactique et pédagogique. Sans cet afflux de capitaux, un développement aussi rapide du réseau artistique n'aurait pas été possible. Mais d'où vient cette soif d'art et de collections ? Pourquoi les collectionneurs étasuniens se sont-ils tournés vers l'Europe avec autant d'envie ?

Le but de ce livre est d'analyser le modèle et le système artistique développés aux États-Unis tout au long du dix-neuvième siècle. Plus que le marché de l'art, il s'agit ici d'appréhender des constructions mentales en constante évolution qui insufflent constamment à l'objet social art de nouvelles propriétés et valeurs culturelles. C'est l'histoire du développement de l'art aux États-Unis et sa place au sein de l'histoire des idées qui sont à même d'expliquer les transformations de la nature sociale de l'art et la création du marché que l'on connaît aujourd'hui.

Entre le mécénat papal de Raphaël à la Renaissance et le financement de Jackson Pollock par Peggy Guggenheim dans les années 1950, c'est la nature même de l'art et de son esthétique qui a été réinventée et réappropriée, créant une valeur financière au sein d'une valeur culturelle de plus en plus abstraite.

Cette étude se propose donc d'analyser la perception sociale de l'art et de l'artiste par les différents groupes sociaux à travers le dix-neuvième siècle et

5. COHEN-SOLAL Annie, « *Un Jour, ils auront des peintres* » : *l'avènement des peintres américains, Paris 1867-New York 1948*, Paris, Gallimard, 2000, p. 177.

les interactions qui en résultent, les liens professionnels et personnels qui existent entre artistes et mécènes, ainsi que les transformations de la presse écrite qui aide à diffuser de nouvelles représentations de l'art et de l'artiste. Le but est de tisser des liens entre, d'un côté, le développement d'un art « moderne » avec de nouvelles propriétés marchandes et, de l'autre, la restructuration de la société étasunienne suite à la généralisation de l'industrialisation après la guerre de Sécession.

## LA CONSTRUCTION DU RÉSEAU ARTISTIQUE ÉTASUNIEN

La première particularité du réseau artistique étasunien est sa complète dépendance vis-à-vis du mécénat. Dans un tel système philanthropique, l'étude du financement des établissements culturels et la mise en place d'une nouvelle donne artistique ne peuvent se faire qu'à travers une approche globale des relations entre le gouvernement, les industries et le réseau artistique. Tous sont intimement liés, car le développement de l'art, comme le financement de la révolution des transports et de la communication, s'inscrit dans une politique dite de laisser-faire, où les infrastructures industrielles, urbaines et culturelles privées se développent en réalité avec l'assistance de l'État tout au long du dix-neuvième siècle. Ce système est complètement à l'opposé de la politique plus dirigiste de la France qui entraîne un contrôle uniquement étatique de ces secteurs.

Aux États-Unis, tous ces nouveaux pans de l'économie se sont liés les uns aux autres lors de leur construction, car ils sont bâtis sur les mêmes logiques et dynamiques insufflées par des investissements privés de type spéculatif et une aide de l'État. Le développement du réseau artistique est donc à étudier en parallèle avec le développement de nouvelles logiques qui dirigent à la fois le développement philanthropique et la construction industrielle du pays.

Ce lien entre différents pouvoirs apparaît clairement en histoire de l'art, où les industriels sont reconnus comme les acteurs centraux de l'élaboration du réseau artistique national. Les mécanismes de financement de la culture sont à mettre en corrélation avec les dimensions économique, sociale et politique, qu'elles soient régionales, nationales ou bien internationales. C'est à cela qu'Eva Cockcroft fait référence lorsqu'elle écrit :

« Pour comprendre les raisons du succès de tel ou tel mouvement artistique dans une constellation historique donnée, il faut étudier en détail les caractéristiques du mécénat et les besoins idéologiques de la classe dominante<sup>6</sup>. »

C'est ce que cette étude va tenter de faire pour la période clé de 1800 à 1930. L'interaction d'une constellation de facteurs historiques donnés est une manière très imagée de définir la pluridisciplinarité dont dépend

6. COCKCROFT Eva, « Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War », *Artforum*, n° 12, juin 1974, p. 39-41 (TDA).

le développement artistique. Les facteurs centraux de changement sont l'émergence d'une idéologie de la classe dominante et la composition du mécénat. C'est leur interaction avec la constellation des données historiques qui semble être la clef pour comprendre les dynamiques derrière la création du réseau artistique étatsunien.

Les travaux de Serge Guilbaut, de Judith Blau et de Sarah Burns<sup>7</sup> démontrent que l'art est lié à la transformation de l'identité sociale de différents groupes à la suite des changements qu'entraîne l'industrialisation du pays. Ces études relient tous les grands collectionneurs et les mécènes à la classe dominante nationale.

Les sources des symboles culturels attachés aux artistes et à l'art évoluent grandement à cette époque. Selon Leo Marx, un « symbole culturel » est une image qui renvoie aux idées et aux émotions que partage une grande partie de la population ayant la même culture. Tous les membres perçoivent ces symboles, avec plus ou moins de force, car ils partagent tous une « culture commune<sup>8</sup> ». L'art se définit alors selon des critères généraux. Ce terme peut être rapproché au « trait psychique » du protestantisme que définit Max Weber<sup>9</sup>. Entre elles, les congrégations protestantes ont assez de points communs pour que le vaste nombre de congrégations partage une identité commune, dans laquelle l'artiste subit les mêmes stéréotypes et les mêmes préjugés. C'est l'intensité des sentiments qui varie d'une congrégation à une autre et non pas l'imagerie attachée. Si toute la population partage un tissu culturel commun, pour véritablement comprendre ce qui est en jeu, ces propos sont à modérer selon des contextes historiques et des traditions socioculturelles très diverses de par le territoire et à travers le dix-neuvième siècle.

Dans la lignée des auteurs cités jusqu'à présent, ce livre va analyser l'utilisation sociale de l'art par la classe dominante et aborder les transformations de l'art à travers la prise en compte de la restructuration sociale de la fin du dix-neuvième siècle. L'originalité ici sera d'insérer l'art et l'artiste dans une histoire culturelle plus vaste pour tenter de comprendre l'élaboration d'un réseau national à partir de particularités culturelles régionales et ainsi retracer l'origine des logiques systémiques financières sur lesquelles le réseau artistique actuel s'est construit.

Le terme de culture commune est utile. Il définit les choses sans parler de classe, de groupe social, juste d'idées et de sensibilités partagées à différents degrés par l'ensemble de la population. Néanmoins, pour une approche heuristique plus sociale, il est trop réducteur. Que ce soit la classe dominante d'Eva Cockcroft, le « complexe militaro-industriel » de Serge Guilbaut ou bien la « *upper-class* » de Sarah Burns et de Judith Blau, l'identité sociale des différents acteurs n'est définie qu'en rapport à des approches

7. Voir la bibliographie.

8. MARX Leo, *The Machine in the Garden, Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press, 1964, p. 4-5.

9. WEBER Max, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Londres, Allen and Unwin, 1930.

synchroniques et ne permet pas de comprendre sur le long terme le parallèle entre l'évolution et la construction du réseau artistique et de groupe social dominant. Une phase de définition s'impose alors pour tenter de replacer ce groupe au sein de sa hiérarchie sociale, ses diverses identités historiques et pour justifier le choix d'une approche diachronique.

## L'HYPOTHÈSE D'UNE « HÉGÉMONIE INTELLECTUELLE ET CULTURELLE »

À la fin du dix-neuvième siècle, les États-Unis vivent une transformation sociale, économique et culturelle. La dynamique de la révolution industrielle provoque des déplacements de populations. Le patronat favorise l'immigration d'une main-d'œuvre non qualifiée pour ses usines<sup>10</sup>, la mécanisation de l'agriculture provoque la migration des jeunes vers les centres urbains<sup>11</sup> et l'expansion démographique du pays entraîne des déplacements vers l'Ouest<sup>12</sup>. Les villes du Nord-Est grandissent rapidement et de plus en plus de personnes d'origines socio-économiques, régionales et culturelles différentes se rencontrent. L'éloignement de la cellule familiale et du tissu social des zones rurales crée une certaine instabilité sociale, renforcée par des crises économiques chroniques. Une des conséquences de ce phénomène est la rencontre de différents groupes sociaux et l'apparition de nouvelles catégories socioprofessionnelles dans les centres urbains.

Cette pression sociale s'explique par un malaise psychologique ressenti par ceux qui quittent leur région. Selon Ferdinand Tönnies, la communauté se fonde sur des liens sociaux d'ordre personnel et intime qui se développent entre chaque acteur social et sa position assignée dans la communauté<sup>13</sup>. Les nouveaux arrivants dans les centres urbains et industriels se retrouvent déconnectés de leur tissu social d'origine et se perdent dans les relations impersonnelles de la société, où ils ont du mal à trouver et même à comprendre leur place. L'industrialisation du pays entraîne une restructuration complète de la société et la mise en place d'un nouveau type de système capitaliste. Comme l'explique Karl Marx :

« La Bourgeoisie n'existe qu'à la condition de révolutionner sans cesse les instruments de travail, ce qui veut dire le mode de production, ce qui veut dire tous les rapports sociaux [...]. Tous les rapports sociaux traditionnels et figés, avec leur cortège de croyances et d'idées admises et vénérées, se dissolvent<sup>14</sup>. »

10. GINGER Ray, *Age of Excess: The United States from 1877 to 1914*, Prospect Heights, Waveland Press, 1975 (1965), p. 225-226.

11. *Ibid.*, p. 22-26.

12. *Ibid.*, p. 87-89.

13. TÖNNIES Ferdinand, *Community and Society*, New York, Harper, 1957 (1887).

14. MARX Karl et ENGELS Friedrich, « Manifeste du Parti Communiste », dans *Essais sur la conception matérialiste de l'histoire*, trad. Laura LAFARGUE, Paris, V. Giard and E. Brière, Libraires-éditeurs, 1897 (1848), p. 211-212.

Les nouvelles technologies, les nouveaux rapports aux machines-outils engendrent un repositionnement des individus les uns par rapport aux autres, ainsi qu'un mouvement vers l'unification nationale. Comme l'explique Marx :

« [Les villes ont] aggloméré les populations, centralisé les moyens de production et concentré la propriété dans les mains de quelques individus. La conséquence fatale de ces changements a été la centralisation politique. Des provinces indépendantes, reliées entre elles par des liens fédéraux, mais ayant des intérêts, des lois, des gouvernements, des tarifs douaniers différents, ont été réunies en une seule nation, sous un seul gouvernement, une seule loi, un seul tarif douanier et un seul intérêt national de classe<sup>15</sup>. »

Ce qui s'applique parfaitement au cas des États-Unis qui, après la guerre de Sécession, voient leurs particularités régionales s'effacer devant de nouvelles identités nationales en expansion.

L'industrialisation et la technologie créent un besoin de mains-d'œuvre de plus en plus diverses et possédant de nouvelles compétences. Il s'agit alors d'une restructuration sociale vis-à-vis des modes de production, mais aussi des catégories socioprofessionnelles. La création de nouveaux corps de métier n'entraîne aucunement la création d'une nouvelle classe sociale, mais la multiplication de nouveaux emplois à la fin du dix-neuvième siècle engendre la création de nouvelles limites entre les groupes sociaux en pleine recomposition, ainsi qu'une réévaluation des valeurs culturelles attachées à la notion de travail<sup>16</sup>.

Dans les zones urbaines et industrielles, les gens réagissent à ces pressions démographiques, culturelles, psychologiques et économiques. Cette interaction engendre la naissance de nouvelles identités sociales. Les pressions qu'exerce l'industrie créent des points communs de revendication entre les employés, qui dépassent leurs groupes sociaux, culturels et régionaux pour former une identité de « classe<sup>17</sup> ». Lors des enquêtes du « Comité Sénatorial sur les liens entre le capital et le travail » de 1883, un dénommé Carl Conrad se plaint de ses conditions de travail. Il se désigne comme étant un travailleur de la « classe ouvrière », qui doit se méfier de la « classe dangereuse<sup>18</sup> ». La création d'une classe ouvrière et l'introduction de la production de masse engendrent la naissance de la « culture populaire », qui se définit en opposition à la « culture de l'élite », qui est la culture dite « officielle<sup>19</sup> ».

15. *Ibid.*, p. 213.

16. GOBLOT Edmond, *La Barrière et le niveau. Études sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, Presses universitaires de France, 1967 (1925), p. 3-5.

17. DAHRENDORF Rahl, *Class and Class Conflict in an Industrial Society*, Londres, Routledge, 1959, p. 146-148 (TDA).

18. GINGER Ray, *op. cit.*, p. 83 (TDA).

19. CULLEN Jim, *The Art of Democracy: A Concise History of Popular Culture in the United States*, New York, Monthly Review Press, 1996, p. 20-21 (TDA).

L'opposition « populaire – élite » souligne le processus de hiérarchisation qui s'opère dans la construction identitaire et la manière dont les arts répercutent cette structure à partir de valeurs esthétiques et sociales dominantes. Antonio Gramsci explique ce processus à partir de son concept de « l'hégémonie culturelle », qui décrit comment un groupe ou une classe assoit une domination culturelle grâce à la position dominante qu'occupent ses pratiques quotidiennes et ses croyances collectives dans l'échelle des systèmes de domination. En d'autres termes, les représentations culturelles et intellectuelles de la classe dirigeante, c'est-à-dire l'idéologie dominante, influencent le reste de la société et participent au *statu quo*. Comme l'explique Gramsci, dans les sociétés industrielles avancées, des outils culturels hégémoniques tels que l'école obligatoire, les médias de masse et la culture populaire inculquent une fausse conscience et permettent de restructurer la société à l'avantage de certains groupes sociaux<sup>20</sup>.

En d'autres termes, les idées et la culture peuvent servir à asseoir une hiérarchie et un *statu quo* lorsqu'elles sont inscrites dans le tissu intellectuel d'un peuple. L'art devient sous cet angle un instrument de propagation de valeurs sociales et de stratification. Il distille des images correspondant à l'idéologie de la classe dominante, soit à travers une réinterprétation d'idéaux et de valeurs étrangères, soit en fixant des barrières et des niveaux, pour structurer l'évolution culturelle de la société et pour tenter d'affermir la position de la classe dominante à l'intérieur des systèmes de domination.

Une partie de l'hypothèse générale se dégage alors. Cette étude va montrer comment l'introduction et l'implantation aux États-Unis d'œuvres d'art étrangères et la création d'esthétiques nationales nouvelles jouent un rôle en tant qu'instruments de propagation de valeurs sociales et de stratification avec une participation active dans la restructuration de la société industrielle. Les Beaux-Arts s'implantent lors d'un moment de construction identitaire et aide la classe dirigeante à garder sa place au sein du *statu quo*.

Avant d'étayer cette hypothèse, il reste à identifier clairement cette classe dominante et ainsi éviter de tomber dans des généralisations qui nuiraient à la clarté du discours.

## LA CLASSE DIRIGEANTE AUX ÉTATS-UNIS AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Le patronat industriel se construit entre les années 1860 et 1890 une identité propre. Cette unification se fait en parallèle avec la création d'un groupe de personnes qui développe les mêmes formes de consommation<sup>21</sup> et qui

20. GRAMSCI Antonio, *Cahiers de prison*, trad. Monique AYMARD et Françoise BOUILLOT, Cahiers numéro 6 à 9, tome III, Paris, Gallimard, 1983 (1926-1937), p. 770.

21. Ce que Thorstein Veblen appelle la « Leisure Class », qui peut être reconnue à sa « consommation ostentatoire » : VEBLEN Thorstein, *The Theory of the Leisure Class*, New York, Prometheus Books, 1899.

fréquente les mêmes clubs<sup>22</sup>. Ainsi, les industriels développent une identité sociale. L'existence de cette conscience est soutenue idéologiquement par les écrits de Henry George, Herbert Spencer ou encore Matthew Arnold<sup>23</sup>.

Il existe deux manières d'aborder la composition des groupes dans la société. L'approche dite objective<sup>24</sup> met l'économie au centre de toutes les causes de changement politique et social d'une société, qui est alors divisée selon les relations qu'entretiennent les acteurs sociaux vis-à-vis des modes de production. Cette approche peut introduire une division par classe. L'approche dite subjective<sup>25</sup> place la vie sociale ou bien la culture au centre des dynamiques politiques et sociales, il en résulte d'autres manières de diviser la société. Max Weber met ces approches « économiques » et « socio-culturelles » en parallèle pour expliquer que d'autres formes d'organisation composent la société, comme les « groupes de statut », les « partis » et les « communautés culturelles », qui coexistent au sein d'une structure de classe sociale plus globale<sup>26</sup>.

L'identité de classe se fonde sur des points communs entre des individus ayant la même position par rapport aux moyens de production et un même style de vie et de consommation. Par contre, l'identité des groupes de statut se fonde à la fois sur cette conscience de classe, mais aussi sur l'idée d'égalité et d'estime qui règne entre les membres du groupe. Ils partagent le même mode de vie et de consommation. Les membres des groupes de statut peuvent venir de milieux socio-économiques très divers et ne se limitent pas aux communautés culturelles ou ethniques. Il s'agit de personnes qui se rassemblent pour être avec d'autres personnes de même statut, de même rang, ou bien qui partagent le même objectif<sup>27</sup>. Ainsi, une vieille famille aristocratique dépourvue de presque tout son capital peut être incluse dans le groupe de statut correspondant au rang traditionnel de sa famille et non par rapport à sa position vis-à-vis des moyens de production.

C'est ce qu'Edmond Goblot tente d'exprimer par la notion de « barrière » et de « niveau ». La barrière délimite les classes sociales, tandis que le niveau assure une égalité entre les différents groupes sociaux qui la composent<sup>28</sup>. Ces deux mécanismes assurent une certaine cohérence sociale. Ainsi, la classe est un niveau, qui se compose de différents groupes de statut. La même vision d'un système hiérarchique et structurant se retrouve

22. Les sociologues Digby Baltzell, C. Wright Mills et G. William Domhoff fondent leurs études des couches supérieures sur l'adhésion aux clubs. BALTZELL Digby, *The Protestant Establishment: Aristocracy and Caste in America*, New York, Random House, 1964; DOMHOFF William, *Who Rules America*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1967; MILLS C. Wright, *The Power Elite*, New York, Oxford University Press, 1956.

23. Sur le rôle de Matthew Arnold voir l'excellent article de BLAU Judith, *op. cit.*, 1996, p. 1169-1176; sur le rôle de Henry George voir le livre qui lui est consacré, BARKER Charles Albrow, *Henry George*, New York, Oxford University Press, 1955.

24. GERTH H. H. et MILLS C. Wright (trad., dir.), *From Max Weber: Essays in Sociology*, New York, Oxford University Press, 1969 (1946), p. 68-69.

25. *Ibid.*, p. 68-69.

26. *Ibid.*, p. 186-189 (TDA).

27. *Ibid.*, p. 167-168.

28. GOBLOT Edmond, *op. cit.*, p. 9-10.

dans les écrits de Digby Baltzell qui s'est penché sur l'histoire des couches supérieures de la société étasunienne depuis le dix-septième siècle.

Baltzell analyse ce qu'il appelle l'« *American Business Aristocracy* », qui se compose de familles ayant fait fortune dans l'économie marchande au dix-septième et surtout au dix-huitième siècle. L'argent et leur place sociale se transmettent de génération en génération. Baltzell appelle ce groupe une « *Aristocracy and Open Upper Class*<sup>29</sup> ». Il s'agit d'une communauté de familles de la classe dirigeante, dont les membres sont nés dans des positions de grand prestige et avec un honneur social assuré, car leurs ancêtres ont été des dirigeants pendant une génération ou plus. Ces familles transmettent des valeurs traditionnelles porteuses d'autorité. En cela, elles ressemblent à une structure de caste et à une aristocratie. Cette classe légitime son autorité par la création constante de dirigeants provenant de son aristocratie, ainsi qu'en assimilant en continu de nouveaux membres de l'élite<sup>30</sup>. Cette circulation des élites ouvre ce groupe à la mobilité sociale et assure un fondement démocratique à la jeune république.

Gaetano Mosca explique que lorsque les besoins économiques se font sentir, la classe dirigeante puise de nouveaux membres dans la classe dirigée. Ces nouveaux arrivants peuvent être alors absorbés selon deux manières différentes. Soit les nouveaux arrivants aident à la promotion du même système de valeurs, ce qui est positif pour la classe dirigeante en place, car leur position sociale est renforcée. Soit la masse ou le poids économique des arrivants est trop fort pour la classe dirigeante en place et son système de valeurs ainsi que sa composition se transforment, ce qui est négatif pour les anciens membres qui se voient obligés de s'intégrer dans un nouveau schéma et de s'adapter<sup>31</sup>.

Selon Baltzell, la première génération de la classe dirigeante aux États-Unis est composée des Van Rensselaer, des Winthrop, des Adams, des Peabody, des Philipps et des Morris. Parce qu'il s'agit d'un système ouvert, les élites des différentes communautés peuvent l'intégrer, comme le montre l'arrivée de groupes de statut issus de l'immigration catholique, en majorité allemande en ce début de siècle<sup>32</sup>, et de l'immigration juive<sup>33</sup>. Il s'agit d'une circulation positive, puisque la classe dirigeante ne se voit contrainte à aucun changement et absorbe ces nouveaux groupes de statut dans son système de valeur. Ces familles correspondent aussi aux premiers mécènes et aux premiers collectionneurs.

À partir des années 1830 et 1840, certains individus réussissent à faire fortune grâce à l'ouverture de l'économie vers le Mississippi et au nouveau

29. BALTZELL Digby, *op. cit.*, p. 7.

30. Digby Baltzell définit la société du dix-septième siècle jusqu'aux années 1820-1830 comme étant une « *Democracy and Open Elite and Open Upper Class* », BALTZELL Digby, *op. cit.*, p. 7.

31. MOSCA Gaetano, *The Ruling Class*, trad. Hannah Kahn, Londres, McGraw-Hill, 1939, p. 121-124 et p. 330-336.

32. BALTZELL Digby, *op. cit.*, p. 73.

33. BIRMINGHAM Stephen, « *Our Crowd* »: *The Great Jewish Families of New York*, New York, Dell, 1967, p. 75-80.

réseau de transport. L'économie est à cette époque encore très mercantile. Cornelius Vanderbilt fait fortune dans le transport fluvial et maritime, tandis que John Jacob Astor amasse beaucoup d'argent avec la vente de fourrures. Il y a la création de ce que Digby Baltzell appelle un « *Establishment and Traditional Authority*<sup>34</sup> » et les valeurs de la « *Upper-Class* » font autorité dans la société dans son ensemble. Le besoin de renforcer leur position sociale avec la création de l'« *Establishment* » démontre une réaction face au poids démographique considérable de cette circulation des élites. Il s'agit alors d'une étape intermédiaire, où la classe dominante tente d'empêcher une circulation négative. Pour cela, elle choisit un renforcement de ses valeurs. Selon Antonio Gramsci, ceci relèverait de la cristallisation d'une nouvelle hégémonie culturelle.

De 1830 à 1860, la couche supérieure de la société se solidifie en réaction aux nouveaux arrivants et tente de restreindre l'accès à certains individus. Le nombre de clubs privés de gentilshommes augmente. L'accès se fait sur les recommandations de membres et après accord d'un comité. Il existe aussi l'apparition de plusieurs nouvelles sociétés secrètes. Les membres de ces clubs sont des hommes d'affaires, des politiciens et des collectionneurs d'art. Ils appartiennent au groupe de statut dominant des villes et décident individuellement de l'intégration de chacun.

Puis, l'économie évolue après la guerre de Sécession. L'industrialisation commencée avant la guerre se généralise au pays unifié et contribue à générer une énorme masse de capital. En 1892, le *New York Tribune Monthly* dénombre plus de 4047 millionnaires, avec plus de 280 à Chicago<sup>35</sup>.

Le nombre croissant de personnes nouvellement fortunées génère une seconde pression démographique sur l'« *Establishment* ». À partir des années 1870, il se crée alors une situation de « *Closed Upper-Class*<sup>36</sup> ». Selon Digby Baltzell, ce genre de structure se met en place dans une société pour protéger les privilèges et le prestige de la classe dirigeante et, soit elle arrête de contribuer à la gouvernance, soit l'assimilation des élites d'autres communautés s'interrompt pour des raisons raciales ou culturelles. En d'autres termes, les valeurs sociales du groupe de statut dominant préexistant se renforcent pour empêcher une circulation des élites négative et une transformation des valeurs.

Pour pallier cela, il existe une sélection de plus en plus élevée qui s'opère à la suite de la première et de la seconde circulation des élites. Le groupe de statut le plus ancien au sein de la classe dirigeante en 1860 est composé de vieilles familles de Boston, Philadelphie et New York qui ne disposent pas forcément du même capital que les nouveaux arrivants de 1830 ou 1860. L'intégration des nouveaux venus se fonde alors sur de nouveaux critères. Tout devient une question de pedigree. L'« *Establishment* » impose un système de valeurs qui reflète celui des vieilles familles. Bien entendu,

34. BALTZELL Digby, *op. cit.*, p. 8.

35. GINGER Ray, *op. cit.*, p. 97.

36. BALTZELL Digby, *op. cit.*, p. 8.

un système de valeurs est une notion très subjective, au contraire du capital détenu<sup>37</sup>, mais pour espérer être accepté dans la vie mondaine une fois sa fortune acquise, il faut hausser toute sa famille au niveau des critères imposés<sup>38</sup>. Tout le foyer familial élargi doit acquérir une nouvelle éducation mondaine, esthétique, verbale, comportementale et vestimentaire<sup>39</sup>.

Le but de cette étude est de placer la construction du réseau artistique au sein de cette dynamique de circulation des élites et d'expliquer les évolutions esthétiques par rapport aux tensions qu'engendre la rencontre de différents groupes de statut. Les particularités du dix-neuvième siècle impliquent de voir cette transformation en parallèle avec l'évolution des différentes classes dirigeantes régionales en classe dirigeante nationale et de montrer comment l'art est développé au sein de systèmes de valeurs dont le but est d'assurer l'évolution de la classe dirigeante à l'intérieur de normes et valeurs préétablies. Pour cela, il va falloir démontrer que l'art joue ici un rôle clef dans la création identitaire des différentes classes dirigeantes, à la fois comme véhicule d'une hégémonie culturelle, née de la mise en place de l'« *Establishment* », et comme instrument de stratification et clef d'une ascension sociale réussie.

## FIL D'ARIANE

Notre hypothèse se résume alors à l'implantation des Beaux-Arts au sein d'une hégémonie culturelle par le mécénat et la philanthropie, dont le but est de promouvoir et diffuser des valeurs favorisant le statu quo dans un contexte de restructuration sociale<sup>40</sup>. Il s'agit alors de montrer comment l'art est utilisé comme un outil de stratification sociale, à la fois pour détacher la classe dirigeante du reste de la société et pour structurer et hiérarchiser les différents groupes de statut qui s'intègrent à cette classe tout au long du siècle. Il faudra alors analyser comment le principe d'hégémonie culturelle structure et modifie la perception qu'ont les classes dites moyennes et prolétaires de l'art. Ceci permettra de comprendre les différentes valeurs qui lui sont injectées et de répondre à notre problématique de départ : pourquoi l'art est-il devenu une valeur refuge sur le marché financier au vingt et unième siècle ?

Une telle étude peut se faire de différentes manières, mais toutes sont confrontées à des choix méthodologiques. Une hégémonie culturelle laisse une certaine empreinte historique puisqu'elle transforme, renforce ou maintient des valeurs culturelles et des perceptions intellectuelles. Il s'agit alors d'utiliser des sources primaires comme des romans, des autobiographies d'artistes et de mécènes ainsi que des extraits de journaux et de magazines.

37. C'est ce qu'Edmond Goblot appelle la « considération ». Il s'agit d'expliquer le concept de « jugements de classe », *op. cit.*, p. 19-20.

38. *Ibid.*, p. 39.

39. *Ibid.*, p. 23.

40. En latin : *de statu quo*, la résistance au changement.

Ceux-ci serviront de base pour cette étude et permettent de trouver les valeurs influentes de la classe dominante qui sont diffusées tout au long du siècle.

Les points de vue de Nathaniel Hawthorne, de Thomas Gold Appleton et de Henry James renseignent sur la place de l'artiste au sein de leur société et la manière dont ils la vivent. La place assignée à l'artiste est liée à l'hostilité d'une majorité des congrégations protestantes à travers le siècle, comme le montrent les écrits de Ralph Waldo Emerson, Henry Ward Beecher, Samuel Osgood. Bon nombre de biographies d'artistes peintres et de recueils soulignent également ce phénomène.

Dans une première partie, cette étude s'attachera à étudier les réseaux artistiques régionaux. Cela nécessite à la fois d'analyser les spécificités culturelles et intellectuelles et leur histoire sociale. Pour des raisons historiques, seuls les exemples de la Nouvelle-Angleterre, de la Pennsylvanie et de New York seront étudiés<sup>41</sup>. Les différences régionales étant encore très marquées à cette époque, se limiter à ces trois États peut paraître restreint, mais ces régions sont centrales dans l'élaboration du réseau artistique national et moderne. Boston est la capitale de la demande de portraits au dix-huitième siècle, tandis que Philadelphie est la première capitale artistique du pays jusqu'à ce qu'elle soit détrônée par New York au milieu du dix-neuvième siècle. Ainsi, ces trois villes sont les pôles incontournables des différentes interactions qui ont lieu sur le marché.

Cette première partie brosse le tableau d'un pays aux identités régionales encore très marquées. Chaque ville a une « classe dirigeante » avec des valeurs et des groupes de statuts différents. Ainsi, le développement de New York comme le centre artistique du pays et l'intrusion de changements sociaux antérieurs à la guerre de Sécession montrent une société en évolution avec à chaque fois un changement de valeur esthétique. L'étude de ces trois villes permet de prendre en compte les particularités régionales qui engendrent la création de trois réseaux artistiques bâtis sur des organisations et des soutiens très différents.

La seconde partie se donnera pour tâche de comprendre exactement comment la circulation des élites mercantiles puis industrielles au sein de la classe dominante engendre un accroissement formidable dans les investissements artistiques dès les années 1840, ce qui structure fondamentalement le réseau artistique. Il s'agira surtout de montrer comment l'art devient un outil social indispensable pour être accepté au sein des groupes de statut dominants et comment la collection et la « mentalité du collectionneur » entrent parfaitement dans les nouvelles logiques promues par les industriels et les philanthropes qui sont bien souvent les mêmes.

Il s'agira ensuite de voir comment les artistes s'intègrent à ce nouveau schéma et la manière dont l'arrivée massive d'un financement d'un nouveau genre structure les liens de pouvoir entre mécènes et artistes. Si le poids

41. Boston et la Nouvelle-Angleterre seront étudiés dans le premier chapitre, Philadelphie et la Pennsylvanie dans le chapitre II et l'État de New York et New York City dans le chapitre III.

du capital investi sur le marché s'accroît de manière quasi exponentielle entre 1850 et 1890, une écrasante majorité est en fait dirigée vers l'Europe et ses collections. Du coup, la vie des artistes est sujette à de nombreuses pressions économiques, sociales et culturelles qui les poussent à s'intégrer dans les cercles mondains. Ils entrent alors partiellement dans le faste extrava-gant qu'entretiennent leurs mécènes industriels.

Les artistes ne sont pas les seuls à ressentir la pression de ces nouveaux investisseurs à l'intérieur du réseau artistique. Des années 1870 à 1890, les médias augmentent grandement dans leur nombre, leur tirage et leur variété. Les journaux et les magazines emploient de plus en plus d'artistes comme illustrateurs, tels que Charles Dana Gibson ou George Du Maurier, ou bien comme critiques, tels que Henry James, Royal Cortissoz et Maria Van Rensselaer. La diffusion de ces nouvelles images et stéréotypes de l'art et de l'artiste transforment les préjugés et les perceptions du lectorat. Le message véhiculé par ces médias vient aussi transformer la manière dont les artistes conçoivent leur art. Les artistes s'adaptent continuellement aux changements de leur époque et profitent de la nouvelle importance donnée aux médias et à la publicité qui orchestrent leur promotion.

La troisième partie portera sur des cas de manipulation flagrante du réseau artistique. Il s'agira alors d'apporter les preuves d'une hégémonie culturelle et de l'évolution du réseau artistique dans une direction conforme aux valeurs de l'« *Establishment* ».

Un premier indice de cette hégémonie culturelle est l'introduction des notions de « cultures hautes et basses » qui s'insèrent nettement au sein des conflits sociaux qui ont lieu à cette époque. L'art devient une arme culturelle et change de propriété. L'exemple du tableau *Breaking Home Ties* de Thomas Hovenden montrera l'importance accordée à ce qu'Edmond Goblot a appelé la barrière et le niveau. Un deuxième indice est l'exemple de la *New York Society for the Suppression of Vice* d'Anthony Comstock, qui soulignera l'existence d'une hégémonie culturelle qui transparaît à travers le victorianisme de la censure new-yorkaise et les inégalités judiciaires qui en découlent.

Ainsi, l'évolution d'une esthétique uniquement narrative en concept de « l'art pour l'art » est en fait à relier à la restructuration sociale de l'époque. Ces concepts artistiques doivent être replacés dans leur contexte et doivent être compris à travers les propriétés de stratification dont l'art est désormais pourvu. De plus, l'art s'intellectualise et se professionnalise pour sortir du commun et entrer dans des cercles de plus en plus restreints. Il faut maintenant avoir étudié pour apprécier une toile, connaître l'histoire de l'art pour pouvoir contempler avec expertise. Les journaux et les magazines deviennent alors une source inépuisable de données, car toute représentation d'art ou bien d'artistes reflète ce changement d'attitude et l'existence des valeurs de la classe dirigeante qui se renforcent sous l'effet de la circulation de l'élite industrielle à cette époque.

Une fois l'art devenu une arme intellectualisée, la classe dominante s'en sert pour justifier sa position dans le *statu quo*. Les prises de position

d'auteurs comme Herbert Spencer, E. B. Taylor, Henry George, George Santayana, M. O. Stanton, V. G. Rocine ou bien Matthew Arnold révèlent alors l'existence d'une hégémonie culturelle dont l'art et les artistes sont devenus un exemple de choix.

Le réseau artistique se construit sur une philanthropie issue du développement libéral de la nation. En raison de ses origines protestantes, le pays a toujours construit sa gestion sociale sur un modèle non centralisé. Les secteurs de la santé, de l'éducation et de la culture se développent tous selon les mêmes logiques. La création de gigantesques fortunes dans les années 1870 donne à certains individus le pouvoir et le devoir de développer des infrastructures pour le bien public. En faisant cela, ils mettent sur pied un système ayant ses propres logiques financières. Le même modèle dirige le réseau muséal de la nation et lui donne sur le long terme les valeurs que nous lui connaissons actuellement.

La dernière partie consistera à montrer comment, à l'intérieur du réseau artistique, un groupe de personnes faisant partie du groupe de statut le plus respecté met sur pied un deuxième réseau qui allait pouvoir accueillir l'impressionnisme, le post-impressionnisme, l'art moderne et abstrait pour déboucher des décennies avant les autres pays sur la possibilité intellectuelle d'ouvrir un musée entièrement consacré à de l'art contemporain pour eux, moderne pour nous – le fameux Museum of Modern Art, ouvert en 1929 par Abby Rockefeller.

La position spéciale accordée au marché de l'art au sein de certains groupes sociaux apparaît de manière flagrante dans la position accordée ou non aux femmes dans le réseau. Pour celles issues des familles les plus fortunées, le réseau artistique devient une zone d'émancipation. Elles deviennent peintres comme Mary Cassatt ou Cecilia Beaux, conseillères comme Louisine Havemeyer ou bien critiques comme Maria Van Rensselear. L'idée d'hégémonie culturelle laisse ici place à la notion de « monopole social » tant les femmes de certains groupes y évoluent comme chez elles, tandis que les magazines et les journaux le déconseillent vivement à tout leur lectorat féminin. Ce qui est convenable pour certaines ne l'est pas pour d'autres et ce principe révèle alors un réseau artistique à deux vitesses.

La sphère domestique est touchée de plein fouet par l'apparition de la consommation. Le système mis en place touche de nouveaux groupes socioprofessionnels et provoque la montée de la classe moyenne. Ainsi, les logiques systémiques du réseau d'art se retrouvent aussi dans les débuts de la société de consommation. Les artistes s'adaptent une fois de plus à leur environnement et aident à la promotion des logiques consuméristes qui envahissent la société.

Au contraire des secteurs des transports et des communications qui sont également développés de manière privée, le réseau artistique bénéficie de beaucoup moins d'aide du gouvernement. Seules les lois sur les donations et les déductions fiscales peuvent renseigner sur un quelconque interventionnisme du pouvoir législatif. Les pressions antitrust obligent bon nombre

de secteurs à se transformer pour rester dans une pseudo-légalité, mais le secteur artistique n'est nullement inquiété par ces changements législatifs. C'est même le contraire, car à partir de la loi Clayton le système évolue et le Congrès donne naissance aux lois modernes sur les donations qui donneront le droit aux grands musées new-yorkais d'investir en bourse, pas seulement à titre privé, mais aussi en tant qu'agents financiers. Ceci nous permettra de voir la mise en place des conceptualisations modernes de la muséologie et de la muséographie.

Une hégémonie culturelle se bâtit sur des concepts culturels et des valeurs sociales partagées par toute la société, mais représentatives avant tout du statu quo. Les membres de la classe dirigeante sont avant tout des acteurs sociaux, très peu sont des metteurs en scène. Lorsqu'ils dirigent véritablement les événements, ce sont des actes précis et au niveau de leur portée individuelle. Les dynamiques de fond et les logiques systémiques naissent à partir d'hégémonie issue d'un consensus général. Dans le cas où la classe dirigeante émane de la population du pays, il existe un tissu culturel qui se crée et qui lie les groupes sociaux entre eux. Une hégémonie ne peut exister qu'au sein de cette union. Lorsque ce tissu est soumis à une pression de rupture, les conflits sociaux éclatent et les mécanismes de l'hégémonie intellectuelle deviennent apparents, car modifiés. Ceci rend son existence difficile à détecter lorsque le lien entre les différents groupes sociaux n'est soumis à aucun changement majeur : l'hégémonie culturelle règne alors comme un bruit de fond structurant.

Les choses sont d'autant plus complexes à démontrer lorsque le but est de définir cette présence dans trois villes, trois systèmes et trois cultures différentes, comme il le sera montré dès à présent dans cette première partie.