

**101**  
**D**  
**A**  
**L**  
**TONIENS** **12**



# LE COUP DE GUEULE DE LA SAISON

UN NOMBRIL EN PLAN AMÉRICAIN .....	5
MOI, LA PRESSE ET AVEDON .....	7
L'IDÉE D'UN MUSÉE .....	9
HEAVILY GREEBLE .....	11
VOUS ÊTES DES AMATEURS .....	13
PETIT GUIDE DE BANKSYISME ÉCONOMIQUE .....	15
IT'S THE MARKET STUPID .....	18

Reforcement sur la restitution des œuvres spoliées pendant la Shoah, crise de la Biennale de Venise autour du retour possible de la Russie, retour de la croissance du marché mondial de l'art, montée du Golfe comme nouveau centre de gravité du marché et des foires, scandale du pavillon sud-africain pour la Biennale de Venise 2026, importante donation de 24 œuvres à la Galerie nationale du Canada par Bob Rennie et sa famille, don de plus de 800 photographies de Stephen Shore à la Vancouver Art Gallery et, bien sûr enquête de Reuters sur Banksy,

Si, contrairement aux autres médias on va un peu plus loin que le «BANSKY ENFIN DÉMASQUÉ», l'enquête de Reuters change nettement l'image de l'artiste. Son image d'artiste clandestin devenu célèbre est démolie, il était plutôt à la base d'un système économique solide et très organisé. Reuters décrit un empire de plusieurs millions de dollars appuyé sur un ensemble de sociétés et d'intermédiaires. Même Pest Control n'y apparaît plus comme un simple organisme chargé d'authentifier les œuvres, mais aussi comme un outil important dans la gestion du marché Banksy. Reuters estime d'ailleurs que ses œuvres ont généré près de 248,8 millions de dollars sur le marché secondaire depuis 2015. L'image qui en ressort n'est donc plus tout à fait celle d'un créateur insaisissable et opposé au système, mais plutôt celle d'une marque mondiale soigneusement administrée, protégée et mise en circulation.

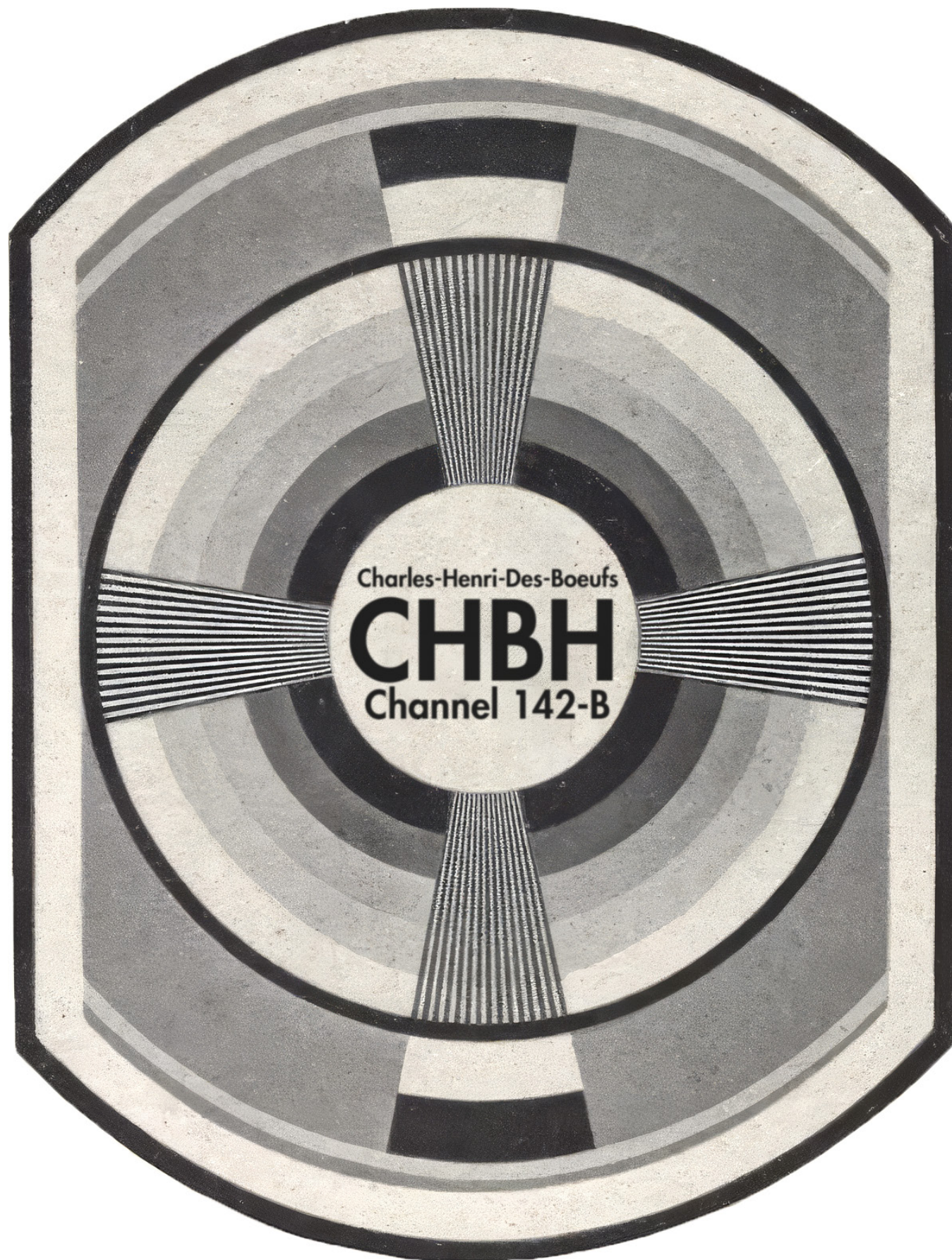


Ce numéro de 101 Daltoniens a été tiré à:

500 exemplaires de II X 17  
100 exemplaires de 22 X 34  
50 exemplaires de 44 X 68  
50 exemplaires papier Lynx de 5,5 X 8,5 \*  
10 exemplaires reliure collée de II X 17 \*  
10 exemplaires reliure cousue de II X 17 \*  
+  
2 exemplaires série portfolio \*

\* numérotés et signés, avec certificat d'authenticité.

**101 Daltoniens est produit, réalisé, ostracisé, carapacé, idéalisé, distribué, fabriqué, monté, pdfé mais pas broché par le Département de Mécanique Générale.**



1946, Le mot musée désigne toutes les collections ouvertes au public, artistiques, techniques, scientifiques, historiques ou archéologiques, y compris les zoos et jardins botaniques, mais excluant les bibliothèques, sauf dans la mesure où elles maintiennent des salles d'exposition permanentes.



## UN NOMBRIEN EN PLAN AMÉRICAIN

J'éprouve un grand malaise en écoutant le podcast produit par Vox, qui, malgré la grande qualité de leurs expositions, ne pêche jamais par excès d'humilité. Grandeur et misère du centre d'artiste est une longue logorrhée d'egos souvent surdimensionnés, sans réelle lucidité sur leurs importances réelles. Le podcast se veut peut-être un état des lieux ; il en ressort surtout une plainte de petits moi qui souffrent de ne pas être le centre de préoccupation principale d'une société désaxée et surtout sans culture.

Quand j'entends Catherine Bodmer déclarer : **Comment on en est arrivés à définir un centre d'artistes par rapport à une mission qui serait purement dans la diffusion, purement dans le service aux citoyens ? L'artiste est au cœur du centre d'artistes. C'est ça, sa première raison d'être.** il est difficile de ne pas grincer des dents et de ne pas réaliser que la directrice du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec vit dans un monde parallèle financé par le monde réel, monde qu'elle préférerait maintenir à l'écart de toute manifestation artistique.

Au fond, cette déclaration est le symptôme de la maladie : la fragilité actuelle des centres tient précisément à leur difficulté historique à assumer pleinement leur responsabilité publique. Ajoutez à cela une tendance lourde à l'endogamie intellectuelle centrée sur la connaissance d'une science molle en recherche de crédibilité depuis 50 ans. Vous obtenez alors les conditions propices à la formation d'un écosystème fermé, déterminé à le demeurer.

Conçus au départ comme des espaces de prise

en charge par les artistes, une posture qui a permis l'expérimentation et l'émergence de pratiques contemporaines, mais aussi, dans certains cas, un n'importe quoi sidéral. Cependant, force est d'admettre que cette logique d'autogestion a aussi consolidé une culture organisationnelle centrée sur les besoins internes du milieu. Si on entre dans le Bourdieu (ce mec que les historiens d'art aiment citer à tort et à travers, à défaut de meilleure lecture) : **il s'agit d'un sous-champ relativement autonome, privilégiant le capital symbolique interne plutôt que l'élargissement de la reconnaissance sociale** (Les règles de l'art, 1992). Or, l'autonomie n'est viable que si elle s'appuie sur une légitimation externe durable... et l'externe, ben, ce n'est pas leur fort. (Sauf bien sûr, quand il faut s'abaisser à demander des dons.)

Au fond, ils regardent partout tout en fixant leur petit moi et surtout sans en tirer aucune leçon. Pourquoi les centres d'artistes sont-ils en difficulté ? Parce qu'ils sont réunis autour d'une idéologie de ploucs axée sur l'autarcie symbolique, sans aucune considération pour le public ; on déclarera haut et fort qu'il faut l'éduquer, mais ils ne feront rien pour cela. Certains ont hypertrophié ce petit moi dans la politisation et, bien sûr, comme à chaque fois que des artistes parlent politique, cela devient risible pour quiconque est capable de faire la différence entre la lecture du Monde diplomatique et le Pif Gadget.

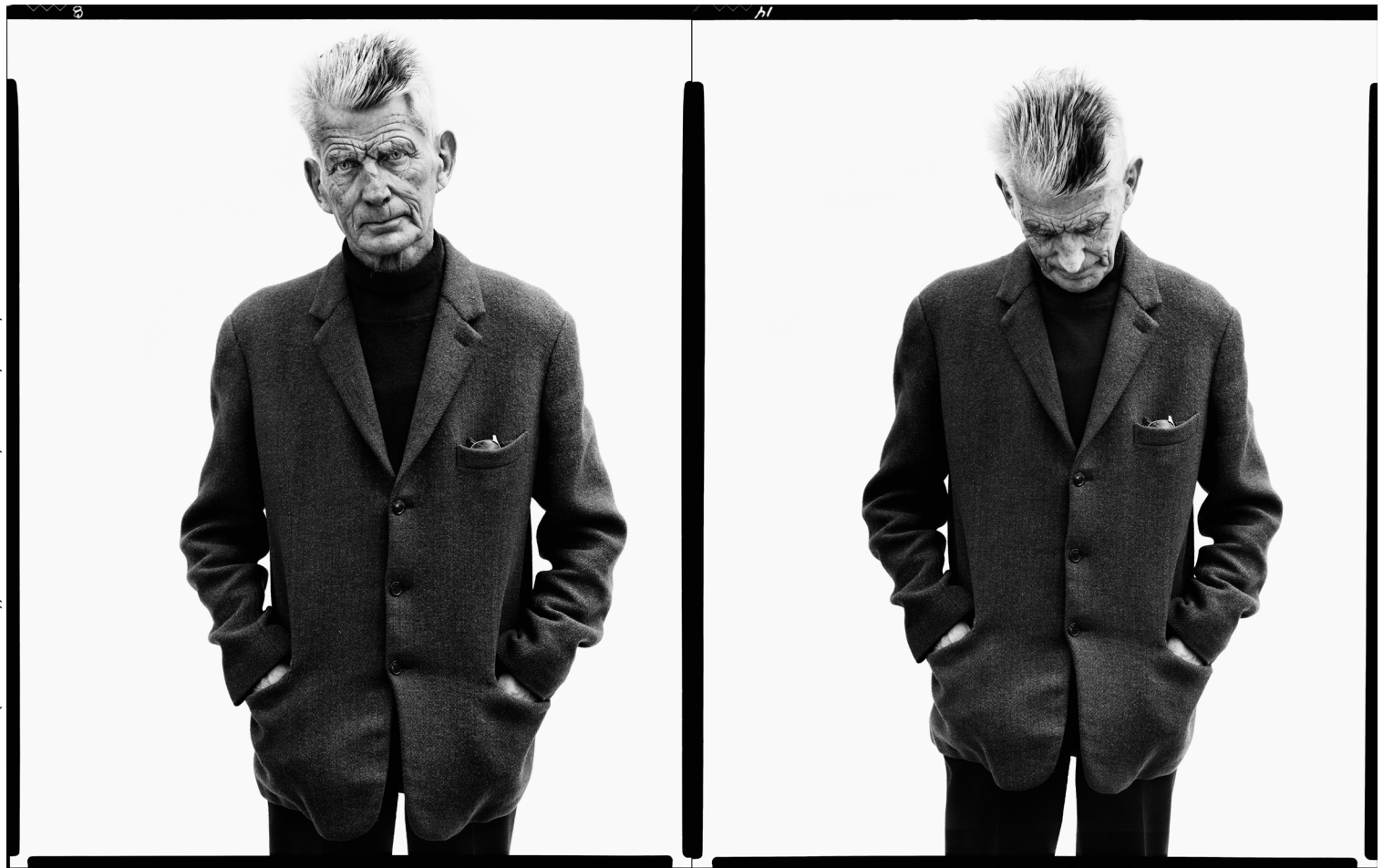
On déchirera notre chemise devant le néolibéralisme environnant tout en refusant d'admettre que c'est ce même néolibéralisme qui régit le monde de l'art.

Grandeur et misère du centre d'artistes  
<https://centrevox.ca/programme-video/grandeur-misere-centre-dartistes>

# 1951

**Un musée est un établissement permanent administré dans l'intérêt général, en vue de conserver, étudier, valoriser par divers moyens et exposer pour la délectation et l'éducation du public un ensemble d'objets présentant un intérêt culturel : collections artistiques, historiques, scientifiques et techniques, jardins botaniques et zoologiques, aquariums.**

Richard Avedon (1923-2004), Samuel Beckett, écrivain, Paris, 13 avril 1979.



## MOI, LA PRESSE ET AVEDON

Dans *Nothing Personal*, publié en 1964 avec des textes de James Baldwin, Richard Avedon avait déjà posé l'un des enjeux que l'exposition montréalaise prétend aujourd'hui redécouvrir. Bien avant le grand récit convenu de l'American West, son travail circulait déjà entre le beau et l'affreux, entre l'élégance et une forme de cauchemar lucide. On y trouvait certes Dorothy Parker, devenue depuis l'image que tout le monde ressort comme une anecdote trop utile, mais aussi une série de photographies prises dans un hôpital psychiatrique. L'humanité d'Avedon n'a donc pas attendu d'être validée par les commentaires tardifs du monde de l'art pour exister.

Encore une fois, pourtant, on préfère l'anecdote à l'histoire. On choisit ce qui se raconte vite, ce qui s'explique bien dans un cartel ou dans un dossier de presse, et l'on escamote ce qui compliquerait la lecture. C'est le vieux réflexe promotionnel : isoler une image, bâtir autour d'elle une interprétation assez souple pour convenir à tout le monde, puis appeler cela une mise en contexte.

Pour une fois, cependant, le manque d'imagination du Musée des beaux-arts de Montréal en matière de design d'exposition ne joue pas tout à fait contre lui. Immortel, portrait du temps qui passe repose presque entièrement sur ces visages sur fond blanc. Dans un tel cadre, la retenue scénographique nécrase rien. Elle n'ajoute pas de commentaire visuel inutile. Elle laisse simplement les images faire leur travail.

Le problème commence ailleurs, dans la prose qui accompagne inévitablement ce genre d'événement. Devant Avedon, avec des années de pratique photographique derrière soi, il devient presque comique de voir à quel point le commentaire culturel obéit à des recettes fixes. Il faut d'abord rappeler pour quoi l'artiste est célèbre, afin d'établir son autorité avant même de regarder les œuvres. Il faut ensuite signaler ce qui est montré et ce qui ne l'est pas, afin de donner l'impression d'une lecture fine. Puis vient la citation d'un tiers, non parce qu'elle éclaire quoi que ce soit, mais parce qu'une voix ajoutée donne au texte l'apparence du sérieux.

Après cela, la mécanique se déroule d'elle-même. On énumère quelques célébrités - Beckett, Baker, Patti Smith, Duras, Ellington - pour fabriquer du prestige culturel à peu de frais. On oppose ensuite l'Avedon commercial à l'Avedon intime, contraste si commode qu'il rassure immédiatement le lecteur : l'artiste reconnu par la mode et le marché serait finalement sauvé par une profondeur plus authentique. On n'analyse pas, on réhabilite. On ne décrit pas vraiment les photographies, on les range dans un récit déjà prêt.

Puis vient Dorothy Parker, puis Patti Smith, puis quelque détour biographique destiné à humaniser encore le photographe et à montrer que l'on a fait ses devoirs au-delà du dossier de presse. Enfin, comme il se doit, on termine en romançant la mort, en suggérant presque qu'Avedon serait tombé derrière son appareil, alors qu'il est mort à l'hôpital, à San Antonio. Le récit l'emporte une dernière fois sur la critique. Et de cette exposition, au fond, il ne reste plus qu'un verdict paresseux : oui, c'était bon.

Richard Avedon: Immortel. Portrait du temps qui passe, 1951-2004.  
Musée Des Beaux-Arts de Montréal.  
12 février au 9 août 2026

# 1961

Un musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel pour l'éducation et le plaisir du public.



## L'IDÉE D'UN MUSÉE

André Dupras n'est pas un homme simple; bien au contraire, il a ce don de tout analyser, tant au niveau technique qu'aux niveaux philosophique et sociologique. Après tout, pourquoi faire simple quand on peut faire universitaire?

Ce professeur de sexologie à la retraite, âgé de 80 ans, a un but: non pas bien s'asseoir et attendre que le temps fasse son œuvre, mais plutôt fonder l'un des premiers musées équins du Québec.

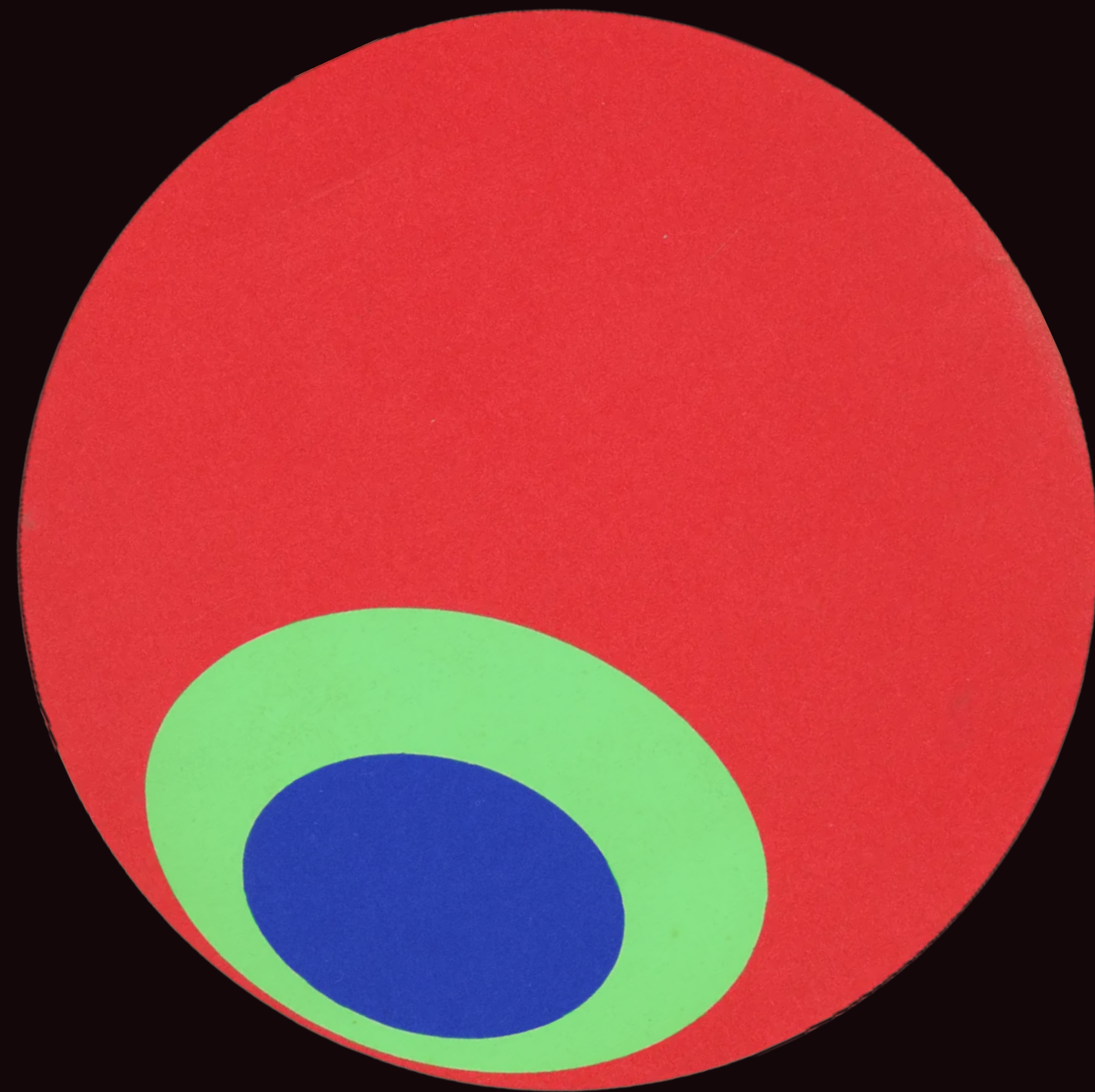
Disons les choses comme elles sont: fonder une institution muséale dans le Québec des années 2020 n'est pas une mince affaire, mais monsieur Dupras est surtout un homme méthodique. Premièrement, s'inscrire en muséologie et diffusion de l'art à l'UQAM, tout en, lentement mais sûrement, s'assurant des appuis nécessaires à son projet; puis, le plus ardu sans doute, convaincre les autres de l'utilité et de la faisabilité du projet.

Comme dans presque tous les projets, celui d'André Dupras a pris plusieurs formes et, comme le projet en est malgré tout à ses premiers balbutiements, il en prendra sans doute d'autres, du moins subira-t-il quelques variations au gré du temps et des rencontres, parce que monsieur Dupras possède une qualité assez rare de nos jours: il écoute. Il fera bien sûr à sa tête... mais il écoute.

Les difficultés, bien sûr, ne manquent pas. Il faut convaincre des partenaires, trouver des appuis durables, démontrer la pertinence du projet dans un milieu culturel déjà très sollicité, éviter aussi que l'enthousiasme initial ne se disperse dans trop de directions à la fois. Il faut choisir ce que ce musée veut être, et surtout ce qu'il ne veut pas être. Toute institution naissante rencontre tôt ou tard cette épreuve: apprendre à se définir sans se réduire, à s'ouvrir sans se diluer. Mais dans le cas présent, ces obstacles ne paraissent pas insurmontables; ils ressemblent plutôt aux passages obligés de toute fondation sérieuse.

À cela s'ajoute une autre série d'obstacles, plus concrets encore, mais tout aussi décisifs. Il ne suffit pas d'avoir raison sur le fond; il faut aussi convaincre les autres de le suivre. Un conseil d'administration doit être constitué, des comités mis en place, des appuis trouvés, des responsabilités réparties. Il faut rédiger une mission, établir des politiques d'acquisition, prévoir la gestion des collections, penser la recherche, la médiation et la gouvernance. Bref, résoudre cette difficulté propre à presque tous les projets culturels: faire passer une conviction personnelle dans le champ d'une responsabilité collective.

Autre difficulté: maintenir l'équilibre entre l'élan du fondateur et les exigences de l'institution. Il faut accepter que le projet avance parfois plus lentement qu'on ne le souhaiterait, qu'il se transforme au contact des experts, des partenaires et des réalités administratives, et que certaines idées, pourtant séduisantes, doivent être retravaillées ou même abandonnées. Il faut également résoudre un problème essentiel à toute institution naissante, celui de la continuité: comment faire en sorte que le musée ne dépende pas uniquement d'une seule volonté, mais puisse un jour fonctionner avec sa propre stabilité, sa propre structure et sa propre légitimité. Ce sont là des défis considérables, mais aussi ce qui donne à un projet sa chance de durer.



**Un musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, communique et expose le patrimoine matériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'étude, d'éducation et de délectation.**

**1974**

Vernissage de l'exposition Heavily Greebled de Walter Scott, Fonderie Darling, 2026 ©



## HEAVILY GREED

À prime abord, Heavily Greed semble plutôt entrer dans un concept de projection d'Organza's Revenge, une petite merveille d'intelligence et d'imagination sortie en 2024 que les plus chanceux d'entre nous auraient eu la chance de voir lors de son court passage sur la chaîne Mubi. Tout est là pour faire ressortir le propos du film, le look industriel de la grande salle, les petits fauteuils gonflables verts extraterrestres, la projection sur grand écran... l'ambiance et la notoriété de la Fonderie Darling rendent le tout encore plus... « exposable » ?

Mais le court métrage, une suite graphiquement logique à The Pathos of Mandy et Xinona, a plutôt le travail de présenter une conclusion à l'expo. Expo que les grosses têtes qualifieront de ce mot surutilisé dans leur monde depuis les années 1990 : ludique. Moi, un peu plus simplet, je qualifierais plutôt cette manifestation « d'expo qui ne se prend pas la tête » ; enfin, on s'amuse. Seul bémol, avec tout l'espace disponible de la grande salle de la Fonderie Darling, on en aurait pris plus, beaucoup plus..

Avec un petit air 1980, une époque où l'art désirait se prendre, enfin c'était peut-être un vœu pieux ou juste une impression, moins au sérieux, où les règles et paradigmes de la mise en scène ne sont pas, enfin, vraiment respectés. Cette position commissariale laisse enfin la place à l'artiste et à son parcours, Heavily Greed semble vouloir faire un pont, bien que fragile, entre le travail fine art et la pratique du comic art de Walter Scott, un travail qui semble maintenant s'auto-influencer et pleinement s'accepter.

Né à Kahnawà:ke en 1985, Walter Scott travaille la bande dessinée, le dessin, la vidéo, la performance et la sculpture. Après des études à Concordia puis une maîtrise à Guelph, il expose régulièrement dans des expos tant collectives qu'individuelles. En 2011, il donne vie à Wendy, sa série phare : une jeune artiste fictive naviguant dans le monde de l'art contemporain, milieu que Scott comprend et regarde de façon satirique.

L'expo, qui pourrait n'être justement qu'un spin-off tridimensionnel de l'univers de Wendy montre en fait l'évolution d'un artiste qui, bien que déjà reconnu, continue à évoluer et ce, malgré la tendance du marché à vouloir 100 fois la même chose. Scott fait sa place, tout en se respectant lui-même dans un parcours tranquille mais sans concession. La critique du milieu est toujours là, mais sans être appuyée par de gros traits. C'est sans doute cette subtilité qui sépare Walter Scott de certains autres artistes plus bruyants mais moins talentueux.

# 1989

**Un musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, communique et expose le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement.**

Günter Brus, Selfpainting, 1965



## VOUS ÊTES DES AMATEURS

On confond facilement provocation et prise de position rapide. Il suffit souvent d'un visuel percutant accompagné d'une indignation bien affichée pour donner l'impression qu'un geste artistique porte une charge critique suffisante. Cette simplification rassure : elle suggère un art engagé sans véritable exposition au risque. Le parcours de Günter Brus se situe ailleurs, dans une zone où l'engagement implique une confrontation directe avec le réel et des conséquences assumées.

La peinture quitte d'abord la toile, envahit l'espace, puis s'inscrit sur le corps même de l'artiste. Le médium devient expérience vécue. Le corps peint traverse l'espace public viennois, barré d'une ligne sombre comme une plaie ouverte. Cette présence agit sur le réel, perturbe l'ordre visuel et force la réaction. La performance prend la forme d'un affrontement tangible avec l'espace social.

La suite dépasse largement le cadre symbolique. L'action déclenche l'intervention des autorités, se prolonge devant les tribunaux et conduit finalement à l'exil. Le danger touche directement la condition juridique de l'artiste autant que son intégrité et sa position publique. L'œuvre se déploie dans une zone de friction où l'expression artistique rencontre sans filtre l'autorité et la norme collective.

Le contraste avec une part importante de l'art engagé contemporain apparaît nettement lorsqu'on observe certaines figures très visibles. Les photomontages textuels de Barbara Kruger imposent des formules directes où l'image agit comme surface d'énonciation. Le sens est donné d'emblée et l'impact repose sur cette frontalité assumée.

Les productions de Shepard Fairey s'inscrivent dans une logique proche, où la force graphique sert un message immédiatement identifiable et conçu pour circuler largement sans perdre sa lisibilité.

L'ironie murale de Banksy repose sur des métaphores rapides et des renversements instantanément compréhensibles. La charge critique se concentre dans l'efficacité du signe, au point de rapprocher l'image du commentaire éditorial à grande échelle.

Les interventions photographiques monumentales de JR privilégient la visibilité publique et l'adhésion collective. Les visages agrandis investissent l'architecture urbaine et construisent un récit fédérateur centré sur la dignité et la reconnaissance. La puissance émotionnelle est réelle, mais la tension politique se dissout souvent dans un humanisme rassembleur qui apaise le conflit.

Le travail de Ai Weiwei conserve une dimension critique frontale, tout en évoluant dans des circuits internationaux qui encadrent étroitement la réception des œuvres. La contestation prend place dans des espaces qui en organisent la visibilité et en amortissent l'impact.

Dans ces pratiques, l'œuvre trouve sa place sans rompre l'architecture qui l'accueille. Les formes demeurent familières et le contenu critique s'y inscrit de manière fluide, dans une logique de diffusion maîtrisée. La critique s'exprime à l'intérieur d'un cadre stabilisé.

L'écart tient à la relation entre l'œuvre et le réel. Le travail de Brus modifie le médium en profondeur et place l'artiste sans protection face aux autorités et aux normes sociales. Une partie de la création actuelle conserve les structures existantes et y associe un contenu critique conçu pour circuler efficacement.

La provocation change alors de fonction. Elle opère dans un environnement maîtrisé plutôt que dans une zone de rupture. L'actionnisme relevait d'une épreuve concrète ; Alors que cette logorrhée bon chic, bon genre se contente souvent de mimer la contestation sans jamais rencontrer le réel.

# 2007



Un musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'étude, d'éducation et de délectation.



## PETIT GUIDE DE BANKSYISME...

Gros truc dans le petit monde de l'art : Banksy est démasqué. Remarquez que ça ne change pas grand-chose, le public cible semblant oublier que plusieurs ont fait exactement la même chose. On pensera ici à Invader, aux Guerrilla Girls, à Princess Hijab ou, dans un registre plus sérieux, à Patapouf ou à Youppi.

L'enquête démontre surtout que Banksy ne relève plus depuis longtemps de la seule figure du graffeur anonyme apparu dans l'espace public. Ce qui se dessine derrière le nom, c'est une véritable machine économique, discrète, centralisée et remarquablement efficace. L'anonymat n'y apparaît pas comme un simple refus de la célébrité, mais comme l'un des éléments les plus rentables de l'ensemble. Il protège l'artiste, bien sûr, mais il protège aussi une marque, une rareté et une valeur. Reuters montre ainsi que l'œuvre de Banksy ne circule pas dans un flou romantique ou improvisé : elle passe par des structures, des filtres et des mécanismes de contrôle qui forment une machine capitaliste qui en ferait baver Nathalie Elgrably.

Au centre de cet appareil se trouve un réseau de sociétés britanniques liées à l'artiste. Cette architecture donne à Banksy les moyens de gérer son activité sans exposer directement sa personne. Elle permet aussi de séparer les fonctions : production, administration, authentification, ventes, gestion d'actifs. L'image publique reste celle d'un créateur insaisissable, presque furtif, tandis qu'en arrière-plan s'organise un modèle d'affaires précis. Reuters décrit un empire opaque, mais non pas désordonné : au contraire, tout indique une forte rationalisation de la circulation des œuvres et de leur valeur.

La pièce maîtresse de ce système est sans aucun doute Pest Control. Cette structure ne sert pas seulement à confirmer qu'une œuvre est bien de Banksy ; elle agit comme un verrou stratégique. Dans un marché saturé par les faux, les litiges et les œuvres de provenance douteuse, le pouvoir d'authentifier équivaut à un pouvoir de marché.



# 2022

Un musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société, qui recherche, collectionne, conserve, interprète et expose le patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, le musée favorise la diversité et la durabilité. Il fonctionne et communique de manière éthique et professionnelle, avec la participation des communautés, offrant des expériences variées d'éducation, de plaisir, de réflexion et de partage des connaissances.



## ...ÉCONOMIQUE

Contrôler l'authenticité, c'est contrôler l'accès à la revente légitime, donc la liquidité, donc le prix. Une œuvre sans validation devient beaucoup plus difficile à écouler; une œuvre reconnue entre au contraire dans un circuit où sa valeur peut grimper fortement. C'est ici que l'enquête est particulièrement éclairante : l'authentification n'est pas un service périphérique, mais un instrument central de régulation économique

L'autre aspect majeur concerne la vente elle-même. Reuters montre que Banksy ne dépend pas uniquement des galeries visibles ou du marché secondaire traditionnel. Des expositions privées et ventes secrètes, réservées à des collectionneurs choisis, permettent de garder la main sur la distribution des originaux. Certaines transactions s'accompagnent d'accords de non-divulgateion et de clauses interdisant la revente pendant plusieurs années. Ce n'est plus seulement la fabrication d'une œuvre qui importe, mais la gestion de sa trajectoire après sa mise en circulation. Le marché est ainsi discipliné à l'avance. La rareté n'est pas simplement subie; elle est administrée.

L'enquête rappelle l'ampleur financière du phénomène Banksy. Depuis 2015, le marché secondaire de ses œuvres a représenté environ 248,8 millions de dollars. Or cette masse monétaire ne contredit pas le mythe Banksy : elle en dépend. Plus l'artiste se dérobe, plus le système qui parle en son nom prend de la valeur. On passe alors de la figure du rebelle anti-système à celle d'une marque mondiale fonctionnant grâce à l'opacité, à la sélection et au contrôle. Ce que Reuters met au jour, ce n'est donc pas seulement l'économie de Banksy, mais une forme contemporaine de pouvoir artistique : un art qui semble échapper aux institutions tout en se dotant de ses propres institutions, plus fermées, plus souples et parfois plus efficaces que les anciennes.



## IT'S THE MARKET STUPID

Touchant au cœur du mécanisme spéculatif qu'affectionne tant le marché de l'art, la dernière connerie de Damien Hirst ne se limite pas à une querelle d'historien pointilleux et pas de vie.

En 2022, une enquête publiée par The Guardian révélait que plusieurs sculptures animales conservées dans le formaldéhyde signature visuelle associée aux années 1990 et à la génération des Young British Artists auraient en réalité été produites bien plus tard, parfois après 2017, tout en étant présentées comme relevant d'une période antérieure. Parmi les œuvres évoquées figuraient des requins et autres spécimens comparables à *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), pièce devenue emblématique de l'explosion spéculative britannique.

L'enquête du Guardian s'appuyait sur des registres d'atelier, des documents internes et des dates de fabrication mises en contraste avec les informations figurant dans les descriptions commerciales. Le dossier a ensuite été repris par The Art Newspaper, référence du secteur, ainsi que par le Financial Times, qui a abordé l'affaire sous l'angle de la confiance des collectionneurs et de l'impact sur la valeur marchande. Il ne s'agissait donc pas d'un débat marginal, mais d'une question ayant traversé la presse généraliste, spécialisée et financière.

Dans le marché de l'art, la date n'est jamais neutre : elle structure la narration d'une carrière et hiérarchise les périodes. Une œuvre située dans la phase fondatrice celle de l'innovation et du choc initial qui bénéficie d'un capital symbolique supérieur à une production tardive perçue comme répétitive. Si des œuvres physiquement récentes sont intégrées à une période considérée comme historique, la cote peut s'en trouver consolidée. L'enjeu soulevé par la presse était précis : s'agissait-il de répliques tardives clairement identifiées, de nouvelles éditions, ou d'objets nouvellement fabriqués inscrits rétroactivement dans un corpus antérieur ?

Le studio de Hirst a soutenu que certaines œuvres avaient été conçues dans les années 1990 mais

réalisées plus tard, ou qu'elles prolongeaient des séries historiques pratique admise dans ce fourretout qu'est l'art conceptuel. Toutefois, les documents cités suggéraient dans certains cas des fabrications complètes intervenues bien après la date indiquée. Concevoir une œuvre en 1992 et l'exécuter en 2018 n'équivaut pas à produire une pièce en 2018 puis l'inscrire comme œuvre de 1992. Dans un marché où la rareté perçue et l'ancrage historique influencent directement les estimations, cette distinction est financièrement déterminante.

Ce que révèle le truc, c'est la fragilité d'un système dépendant d'informations asymétriques, ce système où les producteurs artistes et studios détiennent des données précises sur les conditions de fabrication, tandis que les acheteurs, collectionneurs et parfois même les intermédiaires doivent se fier à des documents fournis par les mêmes acteurs qui ont intérêt à la valorisation. Le marché de l'art n'est pas une bourse régulée avec des obligations strictes de divulgation ; il fonctionne par certificats, catalogues raisonnés, expertises privées et réseaux de confiance. La transparence y est fragmentaire, la régulation internationale limitée, et les transactions souvent couvertes par la confidentialité contractuelle. La valeur repose donc sur un faisceau d'attestations dont la solidité dépend moins d'un contrôle externe que de la réputation cumulative du milieu.

Cette logique n'est pas étrangère au parcours stratégique de Hirst. En 2008, il organisait chez Sotheby's la vente directe *Beautiful Inside My Head Forever*, contournant ses galeries et générant plus de 100 millions de livres sterling. En 2021, avec *The Currency*, il proposait un dispositif mêlant NFT et destruction physique d'œuvres sur papier afin de contrôler la rareté. La gestion de l'offre et de la narration fait partie intégrante de sa pratique, exposant sans le savoir que l'histoire d'une œuvre vaut presque autant que l'œuvre elle-même, et où intervenir sur cette histoire revient à intervenir directement sur le prix.

**Le Département de Mécanique Générale  
Erreur assumée. Réalité repensée.**



**Il y a des produits  
qui suivent les règles**

**Image indisponible ? Par  
Ce que vous ne voyez pas  
est encore plus fort.**

**Le produit qui redéfinit  
l'absence.**

[www.ledepartementdemecaniquegenerale.com](http://www.ledepartementdemecaniquegenerale.com)

**Disponible partout. Même là où rien ne fonctionne.**

# ROCK'N'ROLL TAKE 4

L'OSTIE DE FILM SUR LA CHOSE LA PLUS IMPORTANTE AU MONDE



ROCKNROLLTAKE4.COM