Ce que l'art doit au libéralisme

par
Arthur Lanos et Erwan Le Noan

Version écrite de l'intervention prononcée le 24 juillet 2026. Ce texte prolonge, sans le reprendre, l'article publié dans Commentaire[1] : il développe le détour par l'histoire de la peinture, de Van Eyck à Rembrandt, et la confrontation avec les expériences totalitaires, que le format de la revue ne permettait pas.

Introduction : un paradoxe très parisien

Trois adresses parisiennes racontent à elles seules une révolution silencieuse dans le secteur de l'art en France. En 2014, la Fondation Louis Vuitton ouvrait au bois de Boulogne ; en 2021, la Collection Pinault s'installait dans la Bourse de Commerce ; en octobre 2025, la Fondation Cartier inaugurait son nouveau site en face du Louvre. En une décennie, le paysage culturel de la capitale a été profondément renouvelé, par des acteurs privés. Ces projets sont d'autant plus remarquables qu'ils interviennent dans un pays qui a la réputation d'associer spontanément la culture à l'action publique et dans un secteur qui ne cesse de revendiquer son détachement de (quand ce n'est pas son hostilité à) l'économie de marché.

Si ce paradoxe ne saute pas aux yeux, c'est que l'histoire du lien entre art et libéralisme est, par trop, ignorée. Pourtant, l'art moderne et contemporain n'est pas l'enfant d'une pure transcendance esthétique, mais le produit philosophique, politique et économique du système libéral. En effet, deux moteurs caractéristiques des sociétés libérales, l'un économique et l'autre politique, portent cette histoire dans la durée : l'émergence, depuis la fin du XIXe siècle, d'un véritable marché de l'art, ainsi qu'une dynamique

[1] A. Lanos & E. Le Noan, « Ce que l'art doit au libéralisme », Commentaire, n° 193, printemps 2026, p. 151-156.

démocratique de liberté et de diversité créatives.

Le fondement de cette relation intime entre art et liberté est d'abord philosophique. Le libéralisme prolonge la pensée humaniste - il autorise l'individu moderne, affranchi des transcendances traditionnelles, à explorer pleinement la connaissance. Dès lors que le sens de la vie n'est plus déterminé par le divin, il appartient donc à chacun d'entrer dans cette quête[2]. Or, l'art est précisément cela : une façon d'appréhender le monde, un questionnement du sensible. Rodin y voyait « la plus sublime mission de l'homme, puisque c'est l'exercice de la pensée qui cherche à comprendre le monde et à le faire comprendre »[3]. C'est pourquoi la liberté n'est pas un décor de la création, elle en est la condition.

1. L'individu entre dans le tableau

Cette quête de connaissance s'est révélée progressivement dans l'art lui-même, bien avant les doctrines. Comme l'a montré Tzvetan Todorov[4], la peinture enregistre l'émergence de l'individu. D'une certaine façon, l'histoire de l'art anticipe celle de la liberté. Dans la Flandre de la Renaissance, l'invention du portrait fait ainsi de l'homme ordinaire un sujet digne d'être peint pour lui-même. Lorsque Van Eyck fixe en 1434 les traits des époux Arnolfini (un négociant lucquois établi à Bruges et sa femme), l'individu et le commerce entrent ensemble dans le tableau. Dans la Hollande du XVIIe siècle, c'est la vie ordinaire (domestique, marchande, bourgeoise) qui devient un sujet en soi : une servante qui verse du lait chez Vermeer, une cour d'intérieur chez Pieter de Hooch. Cette Hollande est précisément une société commerçante et libre. Ces tableaux sont produits pour un marché privé d'acheteurs bourgeois, sans commande d'Église ni de cour.

Rembrandt incarne le moment où cette évolution se cristallise. Todorov voit en lui l'artiste qui choisit son art contre les conventions - il s'affranchit de la relation de commande et des protecteurs, organise son atelier comme une entreprise et s'appuie sur le marché d'Amsterdam pour conquérir son indépendance[5]. Le marché fut l'instrument de sa liberté.

---

[2] Voir C. Talon-Hugon, *Histoire philosophique des arts*, Paris, Presses universitaires de France, 2023.

[3] A. Rodin, *L'Art (1911)*, Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 2018, p. 13.

[4] T. Todorov, **Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle**, Paris, Adam Biro, 1993 ; **Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance**, Paris, Adam Biro, 2000 ; **L'Art ou la Vie ! Le cas Rembrandt**, Paris, Biro éditeur, 2008.

[5] S. Alpers, *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent* (Rembrandt's Enterprise, 1988), trad. fr. Gallimard, 1991.

Cette affirmation de l'artiste-individu se prolonge et s'accélère au XIXe siècle. Nathalie Heinich en a décrit le basculement : l'artiste passe du régime de communauté - celui des académies et des corporations, où l'excellence se mesure à la conformité aux règles - au régime de singularité, où la valeur se mesure à l'écart, à l'originalité, à l'unicité[6]. L'artiste est l'individu démocratique porté à incandescence.

2. Une triple libération

Le marché de l'art « naît » au XIXe siècle de la libéralisation des sociétés, qui ouvre un espace où l'expérimentation et la remise en cause de la tradition deviennent possibles, et valorisées. Trois libérations conjuguées le rendent possible.

Une libération politique, d'abord. Longtemps, le Salon officiel, organisé par l'Académie et adoubé par l'État, fonctionna comme une instance quasi monopolistique de consécration, imposant un goût normatif. Cette autorité se fissure paradoxalement sous le Second Empire. En 1855, Courbet installe son propre pavillon en marge de l'Exposition universelle, faisant le pari du marché et du public, contre l'autorité. En 1863, le Salon des refusés, institué par Napoléon III, accueille Manet, Pissarro, Cézanne. Ce Salon marque une rupture, en ce qu'il décentralise l'autorité artistique. Il en marque une autre dans la création artistique : avec le Déjeuner sur l'herbe, le visible prend le pas sur le lisible (le tableau ne tire plus sa légitimité du récit qu'il illustre, mais de l'expérience visuelle qu'il propose) et les artistes revendiquent d'être libres de leurs sujets.

Une libération économique, ensuite. La révolution industrielle fait émerger une bourgeoisie urbaine en quête de signes distinctifs[7], qui ne se contente pas d'admirer l'art mais l'achète, le collectionne, l'expose. Cette demande est structurée par la nouvelle figure du marchand-galeriste, au premier rang desquels Paul Durand-Ruel, entrepreneur qui fabrique et façonne le marché des impressionnistes et l'élargit vers l'Amérique (après lui Ambroise Vollard, découvreur de Cézanne, ou Daniel-Henry Kahnweiler, soutien des cubistes). Dans ce nouvel environnement économique, la valeur se construit par circulation, médiation, compétition. Aux États-Unis, les grandes fortunes institutionnalisent le mouvement en créant le MoMA (1929), le Whitney (1931), ou le Guggenheim (1939). S'affirment ainsi autonomie financière, liberté curatoriale, sélection sans doctrine esthétique imposée.

Une libération technique, enfin. Le tube de peinture permet le plein air, le chemin de fer accélère la circulation, et la photographie, comme Walter Benjamin l'a montré,

[6] N. Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

[7] D. McCloskey, *Bourgeois Equality : How Ideas, Not Capital or Institutions, Enriched the World*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.

libère la peinture de sa fonction mimétique et la pousse vers l'abstraction[8]. Giacometti le dira d'une phrase : « la photographie donne une vision suffisante du monde extérieur pour que l'artiste soit libre de peindre son intérieur »[9]. Après 1945, cette mécanique change d'échelle. New York, Londres, Paris, puis Berlin, Tokyo et Séoul concentrent musées, galeries et maisons de vente, sur une infrastructure proprement libérale faite de libertés juridiques, d'ouverture financière et de cosmopolitisme. L'artiste est désormais inséré dans un réseau dispersé où les goûts et la créativité émergent de façon non coordonnée.

3. La pluralité contre la ligne du parti

La preuve de ce que la création doit à la liberté se lit d'abord en positif. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, cohabitent, au même moment à New York, l'expressionnisme abstrait de Rothko et Pollock, le minimalisme de Donald Judd, le pop art de Lichtenstein, le conceptualisme d'On Kawara. Seules les sociétés libérales tolèrent et promeuvent cette coexistence des contraires. Pendant la Guerre froide, cette liberté créative devient un étendard. New York s'impose comme la « capitale mondiale de l'art »[10] et l'expressionnisme abstrait comme un symbole du monde libre.

Elle se lit aussi, tragiquement, *a contrario* : partout où la liberté recule, la création meurt. « La révolution nationale est avant tout culturelle », proclamait Mergenthaler, ministre de la Culture de l'État du Wurtenberg entre 1933 et 1945[11] ; en 1937, l'exposition *Entartete Kunst* (« Art dégénéré ») condamne les avant-gardes. En URSS, seule compte la ligne du parti. Malevitch, arrêté par la police politique en 1930, finit sa vie contraint au retour à la figuration, tandis que le Carré noir disparaît dans les réserves des musées jusqu'à la Perestroïka. Chostakovitch, foudroyé en janvier 1936 par un éditorial de la Pravda, retire sa Quatrième Symphonie et devra présenter la Cinquième comme « la réponse créatrice d'un artiste soviétique à de justes critiques » ; le décret Jdanov de 1948 le chasse de ses chaires des conservatoires de Moscou et de Leningrad. André Gide avait vu juste dès 1936 : « Je doute qu'en aucun autre pays aujourd'hui, fût-ce dans l'Allemagne de Hitler, l'esprit soit moins libre, plus courbé, plus craintif, plus vassalisé »[12]. Cette répression est constitutive de ces régimes qui refusent la pluralité, l'ambiguïté, l'ironie - tout ce qui fait la création libre.

---

[8] W. Benjamin, **L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique**, trad. de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2023 [1936].
[9] A. Giacometti, *Pourquoi je suis sculpteur*, Paris, Hermann, 2016, p. 40.
[10] A. Cohen-Solal, « Un jour, ils auront des peintres. » *L'avènement des peintres américains* (Paris 1867-New York 1948), Paris, Gallimard, 2000.
[11] Cité in A. H. Barr, *Hitler et les Neuf Muses* (1933), trad. fr. L'Échoppe, 2005, p. 45.
[12] A. Gide, Retour de l'URSS, suivi de Retouches à mon « Retour de l'URSS » (1936-1937), Paris, Gallimard, « Folio », 2009, p. 61.

Nul besoin, du reste, d'un régime totalitaire pour que la tentation dirigiste existe. Elle a sa version démocratique : la culture orientée, guidée, pilotée (ou orientée, par des dispositifs fiscaux divers). Marc Fumaroli a décrit cette « religion moderne » de l'État culturel, mécanique bureaucratique qui étouffe la spontanéité créative et favorise l'entre-soi ; Nathalie Heinich a expliqué le « paradoxe permissif » d'un art institutionnalisé, rebelle mais subventionné, souvent déconnecté des circuits marchands et du grand public[13]. Ceux qui prétendent émanciper la culture en la confiant à l'État reconstruisent, au fond, exactement ce que les impressionnistes ont dû briser, un Salon officiel dont ils rêvent, cette fois, d'être le jury. L'histoire de l'art est une longue leçon contre le monopole du goût – si le marché n'abolit pas les rapports de force, il les rend concurrents.

4. Les nouveaux Médicis

Le XXIe siècle déploie cette histoire à l'échelle de la société d'abondance. Depuis la fin des années 1980, la mondialisation a ouvert le marché de l'art à de nouvelles fortunes, dans une accélération protéiforme, entre foires mondiales (Art Basel, Frieze, TEFAF) et artistes-stars à la tête de véritables entreprises (Hirst, Kusama, Koons, Richter et quelques autres). Des oligopoles qui mêlent création, valorisation patrimoniale et industrie culturelle se déploient ainsi, portés par des dynamiques d'intérêt économique pouvant aller jusqu'à la 'starification' de quelques individus tentant d'influencer la création de valeur plutôt que de laisser le marché la découvrir.

À l'objection de l'« esthétisation du monde » ou de l'art « à l'état gazeux »14, nous répondons toutefois que l'abondance appelle simplement une professionnalisation de la sélection - et elle donne de la valeur à ces experts et tiers de confiance qui savent, précisément, qualifier l'information artistique. C'est l'ère des curateurs, dont Hans Ulrich Obrist a résumé la fonction : « filtrer, permettre, synthétiser, encadrer »15.

Surtout, les fondations et musées privés se sont multipliés. Le monde en compterait entre 400 et 500 consacrés à l'art, dont 80% ouverts depuis 200016. Leur puissance

[13] M. Fumaroli, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Éditions de Fallois, 1991. Nathalie Heinich parle, elle, d'un « paradoxe permissif » (*Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2014).
[14] J. Serroy & G. Lipovetsky, L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste, Gallimard, 2013 ; Y. Michaud, L'Art à l'état gazeux, Fayard, 2003.
[15] H. U. Obrist, cité in J. Glicenstein, *L'Invention du curateur*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, p. 76.
[16] O. Velthuis, K. Kolbe, J. Aengenheyster, A. Friedmann Rozenbaum, M. Gera & M. Zhang, **Beyond the Global Boom: Private Art Museums in the 21st Century**, Private Museum Research, 2023 ; Larry's List (éd.), **Private Art Museum Report 2023**, Vienne, Verlag für moderne Kunst, 2023.

d'action est sans précédent, comme l'a démontré la rétrospective David Hockney à la Fondation Louis Vuitton en 2025, qui a réuni près de 400 œuvres couvrant soixante-dix ans de carrière, venues de Londres, Oslo, Milan, Dallas ou Berlin. Face à cette montée en puissance, les institutions publiques se redéfinissent. Garantes du patrimoine et de la diffusion, devenues elles-mêmes des marques et des outils de soft power, elles collaborent avec le secteur privé. Ce modèle hybride dessine une gouvernance partagée de la culture, qui n'est plus seulement l'affaire de l'État, mais d'une constellation d'acteurs interdépendants. Ces « nouveaux Médicis » sont l'héritage assumé d'une histoire où le secteur privé fut toujours le moteur de la liberté artistique.

Sans libéralisme, la création n'aurait jamais connu pareille effervescence, au cours d'une histoire aussi riche. Le libéralisme a offert à l'artiste la liberté de transgresser, de vendre, de survivre, de briller. C'est peut-être la meilleure réponse à ceux qui opposent l'art et le marché : sans le second, le premier n'aurait jamais été libre.