

## Introduction

Julie Bawin et François Mairesse

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/932>

ISSN : 2111-4528

**Éditeur**

Avignon Université

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 13-22

ISBN : 978-2-330-07064-9

ISSN : 1766-2923

Ce document vous est offert par Université de Liège



**Référence électronique**

Julie Bawin et François Mairesse, « Introduction », *Culture & Musées* [En ligne], 27 | 2016, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 22 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/932>

---

## INTRODUCTION

La relation entre le musée et l'artiste apparaît de nos jours particulièrement ambiguë. Longtemps, les choses ont pourtant semblé claires : en tant qu'instance de consécration montrant aux générations actuelles et futures ce qu'il convient d'apprécier, le musée s'est d'abord imposé aux artistes comme un lieu leur fournissant des modèles dont ils pourraient s'inspirer (Pomian, 1989). L'artiste a également joué très tôt un rôle dans la gestion, la conservation et la valorisation du patrimoine, assumant des tâches de placier ou des responsabilités de conservateur de musée. C'est avec le XIX<sup>e</sup> siècle et les transformations profondes de la scène artistique que les rapports se sont, sinon inversés, du moins altérés. Les stratégies d'auto-exposition menées par les artistes, en vue d'une reconnaissance que ne leur donnait pas ou peu le Salon, ont fait naître de nouveaux espaces de monstration – ateliers, espaces privés, salons indépendants, galeries – et ont permis à un autre système – celui du marché – de s'imposer. Ainsi, de la fin des années 1880 jusqu'au début des années 1920, l'artiste noue surtout des liens avec ceux qui se reconnaissent comme les défenseurs de l'art moderne, à savoir les marchands, les galeristes et les collectionneurs.

Contre la thèse habituelle, devenue presque classique, de relations conflictuelles plus ou moins explicites entre le musée et l'artiste, il s'agit de rappeler que l'histoire de la modernité, si elle a trouvé la voie de la reconnaissance par l'intermédiaire du marché de l'art, a été aussi une histoire d'intégration muséale (Ardenne, 2003). Dès les années 1920, des institutions se consacrent à la conservation de l'art moderne et, s'il existe encore à cette époque une relative indifférence à l'égard de l'actualité artistique, le musée demeure pour l'artiste le lieu par excellence de la validation puis de la consécration artistique, lui assurant réputation et postérité. Progressivement, un système de relation triangulaire se met en place, ce qu'a bien montré, en France, la sociologue Raymonde Moulin (1967, 1992) dans ses travaux analysant les relations complexes entretenues entre l'institution muséale, le marché et l'artiste, ce dernier dépendant du bon vouloir de la première pour

une partie non négligeable de sa reconnaissance symbolique et de sa situation financière. Les années durant lesquelles R. Moulin débute ses recherches correspondent à un moment crucial dans l'histoire institutionnelle de l'art. Des conservateurs de musées, parmi lesquels Willem Sandberg au Stedelijk Museum d'Amsterdam et Jean Cassou au musée national d'Art moderne de Paris, initient une relation inédite de proximité et d'interactions avec les nouvelles générations d'artistes. Ainsi la publication de l'ouvrage *Le Marché de la peinture en France* (1967) coïncide-t-elle avec ce moment charnière qui voit l'artiste, le marché et l'institution prendre des chemins alternatifs et initier de nouvelles relations. Autrement dit, les recherches académiques autant qu'artistiques semblent identifier en même temps, par-delà les questions esthétiques, les liens plus complexes unissant l'artiste et le musée ; des liens qu'éclairent les débats autour de l'autorité institutionnelle – Marcel Broodthaers –, du pouvoir de l'organisateur d'exposition – Daniel Buren – ou encore du monde de l'argent – Hans Haacke. Autant de sujets jusqu'ici évités et dont le dévoilement induit de possibles nouveaux aménagements et l'esquisse de relations plus saines, ou en tout cas plus directes, entre l'artiste et l'institution. Cette ouverture des musées à l'art contemporain ou, plus précisément, à des œuvres qui en critiquent le fonctionnement idéologique, taxinomique et scénographique, n'aurait pu se faire sans l'action d'une nouvelle génération de directeurs de musées – Pontus Hulten, Edy de Wilde – ou de *Kunsthalle* – Harald Szeemann – qui, profitant du climat de crise dans lequel se trouve alors le musée (Mairesse, 2002), s'expriment sur les *Problèmes du musée d'art contemporain en Occident* (Gaudibert *et al.*, 1972) et rendent ainsi visibles les transformations radicales de l'institution, à l'image du Centre Pompidou et des nouvelles infrastructures conçues dès le milieu des années 1970 pour mieux accueillir les artistes et instaurer une collaboration plus équilibrée.

Décrite de cette manière, l'histoire des relations entre artistes et musées donne l'impression d'être tenue par une logique évolutive assez simple : passé le temps des crises, des positions critiques et des guerres de positions, les années 1970 auraient ouvert la voie à des rapports harmonieux entre l'art contemporain et l'institution muséale, ce dont nous profiterions encore aujourd'hui. Les choses ne sont évidemment pas aussi simples. Le contexte révolutionnaire des années 1960 a laissé la place à une période de crise économique marquée, au cours de la décennie suivante, par l'effondrement progressif du système présenté comme alternatif au capitalisme – l'Union soviétique et ses satellites – et par un tournant politico-économique radical, transformant entre autres le rapport des sociétés occidentales à l'argent et au marché. Les nouveaux modèles de musée émergeant de ces crises présentent

des contours singulièrement différents de ceux de leurs prédécesseurs, à commencer par leur rapport à l'art actuel – le nombre de musées dédiés à l'art contemporain connaissant alors une croissance considérable. Au temps de la consécration s'était donc superposé, au cours des années 1960, celui de l'exploration – nouveaux artistes méconnus du public, nouvelles tendances – et de l'invitation à produire au musée et pour le musée. C'est bien dans cette voie que se poursuit la relation entre l'artiste et le commissaire au cours des années 1980 : une relation certainement moins conflictuelle que celle prévalant au cours de la génération précédente, mais laissant la place à des rapports plus complexes. C'est ce que montre notamment Pierre-Michel Menger (2002) dans son *Portrait de l'artiste en travailleur*, évoquant le rapport de l'artiste au marché et à ses exigences d'adaptation. À l'image d'Épinal de l'artiste œuvrant pour l'amour de l'art, que le musée vient consacrer, s'est substituée celle de l'artiste contestataire, puis celle du partenaire – présenter son œuvre – ou du fournisseur – produire pour le musée.

Si le pouvoir du fournisseur s'est étendu, ses compétences en ont aussi été transformées. Au cours des années 1980, le rapport change au bénéfice d'une relation plus globale de sous-traitance : l'artiste n'est plus simplement créateur ; il peut tout aussi bien se présenter comme un curateur, un médiateur, un scénographe ou un conservateur (Bawin, 2014). Cette polyvalence assumée en fait dès lors un sous-traitant plus ou moins exigeant en fonction de sa notoriété et de la place qu'il occupe sur le marché, conduisant parfois les équilibres à s'inverser, et l'artiste – accompagné de ses agents, voire de ses avocats – à affirmer de plus en plus ouvertement des exigences auxquelles le musée devra se plier s'il souhaite collaborer. Autant de possibilités esquissées dès les années 1960 par des artistes comme Warhol, Broodthaers, Buren, Kosuth ou Judd et que bien des institutions, vouées ou non à l'art contemporain, ont validées. Dès son ouverture, le Centre Georges Pompidou assure ses missions de médiation par le biais d'artistes (Fleury, 2007), tandis que les musées de beaux-arts, parmi lesquels le Boijmans Van Beuningen et le Brooklyn Museum, proposent des cartes blanches à des artistes pour qu'ils réactualisent leurs collections. Une pratique qui sera suivie par des institutions *a priori* fermées à l'art contemporain et aussi réputées que le British Museum, la National Gallery et le Louvre.

Si les expositions organisées par ou pour des artistes dans les musées les plus divers du monde occidental révèlent une apparente complicité – ce que confirme l'influence d'un marché où galeristes, *curators*, *art advisors* et collectionneurs semblent marcher de concert en faveur de l'art vivant –, elles ne suffisent pas à avancer la thèse d'une transformation profonde et irréversible

des relations entre le musée et l'artiste. Aussi étroites soient-elles en apparence, ces relations sont beaucoup plus contradictoires qu'on ne le croit et demandent à être interrogées et réévaluées à l'aune des débats et des crises qui traversent le paysage artistique et institutionnel d'aujourd'hui. Dans le prolongement d'études plus ou moins récentes sur le sujet (Mnam, 1989 ; Gob & Montpetit, 2010 ; Bawin, 2014 ; Glicenstein, 2015), ce numéro de *Culture & Musées* a donc pour ambition de proposer un état des lieux de la recherche, en partant de l'idée qu'un tel sujet demande à être traité selon des approches et des points de vue différents. Chaque texte réuni dans ce numéro affirme ainsi sa singularité théorique, sa pierre de touche, participant activement à l'examen d'une question qui préoccupe aussi bien les historiens d'art, les muséologues, les sociologues, les juristes que les professionnels des musées.

La question de l'artiste commissaire, et plus précisément le rôle qu'il joue dans la réorganisation des collections muséales, est abordée par Marie Fraser à partir d'un cas particulier : l'exposition de Mona Hatoum présentée à la fondation Querini Stampalia en 2009, parallèlement à la 53<sup>e</sup> Biennale de Venise. Cette pratique, consistant pour un musée à faire appel à un artiste afin qu'il propose une nouvelle présentation de ses collections, n'est guère récente ; elle se développe dès les années 1980, à un moment où l'art contemporain bénéficie d'une attention sans précédent, mais où aussi, et surtout, les musées « classiques » – d'ethnologie, de science, d'art ancien ou de beaux-arts – sont confrontés aux règles du marché et, de ce fait, ressentent le besoin – voire l'obligation – de développer des politiques de diversification des publics. C'est aussi à cette époque qu'un tournant s'opère dans le domaine de la muséologie qui, centrée sur l'objet ou les savoirs, cherche à développer une diversité de points de vue (Davallon, 1992). L'exposition, à l'instar du livre, se présente sous la forme d'un essai, privilégiant des prises de position fortes et parfois impertinentes, à l'image, par exemple, des expositions de Jacques Hainard à Neuchâtel (Gonseth, Hainard & Khaer, 2005). La formule qui consiste à demander à un artiste de jeter un regard inédit sur les collections d'un musée, qu'il soit d'art ou de société, séduit le public, mais plus encore les musées eux-mêmes qui y voient la possibilité d'associer un nom plus ou moins célèbre à leur programmation, autant qu'un moyen de rendre plus attrayantes des collections permanentes de plus en plus souvent délaissées au profit du temporaire et de l'événementiel. Ce phénomène apparaît encore porteur, en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, permettant, comme le souligne M. Fraser, d'actualiser les collections en camouflant leur caractère trop permanent pour leur offrir le parfum de l'éphémère, espérant ainsi susciter l'engouement populaire. M. Fraser analyse, à l'aune de ce premier changement, une réflexion plus profonde

des institutions muséales sur leur rapport à l'histoire et à celle de leurs collections. Le rapport – formel ou conceptuel – entre les œuvres contemporaines et celles préservées par le musée vient interroger les pratiques de collecte antérieures au même titre que celles de présentation et de classification de l'art. Ainsi nous montre-t-elle, sur la base notamment des écrits de Walter Benjamin, que ces pratiques de réactualisation se situent au cœur même d'une réflexion plus large sur une méthode anachronique permettant de remettre en cause les modèles historicistes et linéaires de l'histoire de l'art.

Depuis une quinzaine d'année, l'intérêt pour l'histoire des expositions n'a cessé de se manifester, avec une attention particulière portée à l'étude du dispositif expographique – ou du *display* – s'avérant fondamentale pour comprendre les méthodes nouvellement créées, et donc les conditions de leur réception à l'époque de leur première présentation (Altshuler, 2008, 2013 ; Glicenstein, 2009 ; Mairesse & Hurley, 2012 ; Roters *et al.*, 1988). Le mouvement, initié à partir d'expositions jugées exemplaires, se voit en quelque sorte poursuivi par les musées eux-mêmes. C'est à peu près au même moment, durant l'essor de la muséologie de point de vue (Davallon, 1992), qu'est soulignée l'influence du contexte et de la disposition des objets de collection – leurs interactions, la muséographie, les textes et catalogues – sur la réception par le visiteur. Ce sera le cas des musées présentant des collections ethnographiques, à partir desquels émergeront les fondements de la muséologie critique (Lorente, 2012), mais ce sera aussi celui de plusieurs musées s'interrogeant sur les premiers dispositifs de monstration de l'art moderne.

La question de la reconstitution des dispositifs, initiée dès le milieu du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, donne alors lieu à la création d'un genre particulier, dans lequel s'illustre notamment le musée d'Eindhoven, reconstituant dès 1971 la *Proun Raum* conçue par El Lissitzky (Berndes, 2007).

C'est ce même musée qui s'intéressera, quarante ans plus tard, à la reconstitution des dispositifs conçus dans les années 1920 par El Lissitzky, puis par Moholy Nagy, pour le Landesmuseum de Hanovre, alors dirigé par Alexander Dorner (Cauman, 1958). Dans l'une de ces expositions, intitulée *Play Van Abbe* (28/11/2009 – 26/06/2011), figure le Museum of American Art, collectif situé à Berlin et présentant plusieurs reconstitutions de dispositifs muséaux. C'est à ce cas particulier que s'intéresse Cécile Camart dans son article portant sur des pseudo-musées clandestins au sein d'institutions dédiées à l'art contemporain. Ce texte analyse l'apparition, durant ces dernières années, de fictions plus ou moins concrètes de musées, situées à New York, à Berlin ainsi que dans les anciens pays du bloc de l'Est. Prolongeant l'idée des « Musées

d'artistes » initiés par Harald Szeemann en 1972, les démarches de ces collectifs d'artistes ont ceci de particulier qu'il y a, cette fois, une identification des artistes à des figures du monde institutionnel de l'art (Alfred Barr ou Gertrude Stein) et un travail de recontextualisation qui dévoile cette posture, si prégnante de nos jours, de l'artiste en historien de l'art.

Alors que C. Camart et M. Fraser interrogent la relation entre le musée et l'artiste à partir de la position du curateur, Jérôme Glicenstein cherche à saisir ces relations dans leurs transformations progressives, depuis la fondation des musées d'art moderne jusqu'à aujourd'hui. En dressant leur évolution à partir des enquêtes de *l'Art vivant* en 1925 puis du rôle joué par les commissaires d'art contemporain à la fin des années 1960, J. Glicenstein dévoile la nature radicalement différente des rapports contemporains tels qu'ils apparaissent à l'aune d'enquêtes actuelles, et qu'il analyse à partir du *New Institutionalism*, ensemble de propositions visant à notamment réexaminer la place du musée comme institution et son rôle au sein de la société. Le tournant du dernier siècle marque, il est vrai, des changements internes importants, comme en témoigne la prise de pouvoir du critique et du curateur indépendant accédant à des postes de directions dans plusieurs établissements. Mais paradoxalement, et c'est là l'une des caractéristiques majeures formulées par l'analyse néo-institutionnelle, notre époque révèle aussi l'uniformisation des rapports entre institutions et artistes. Les transformations du modèle économique analysées par Luc Boltanski et Ève Chiappello dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme* (2011) ont pénétré jusqu'aux fondements de la relation entre le musée et l'artiste, ce dernier apparaissant en quelque sorte, au sein de l'économie de la créativité, comme un fournisseur ou un sous-traitant parmi d'autres entreprises commerciales.

La logique d'identification de l'artiste à une entreprise plus ou moins puissante est parfaitement illustrée par l'exemple de l'artiste japonais Takashi Murakami, analysé par Pascale Ancel. La posture entrepreneuriale de T. Murakami, si elle dévoile l'image d'un artiste devenu tout à la fois son propre patron, son propre producteur et son propre médiateur, s'inscrit à cet égard dans une logique déjà initiée dans les années 1960 par un artiste comme Warhol. L'évolution de la carrière de T. Murakami, de même que ses partis pris lors d'expositions temporaires – à Los Angeles ou Versailles –, sont révélateurs des glissements de frontières qui s'opèrent entre le monde du musée et celui du commerce. C'est ce que montre P. Ancel qui, au fil de son texte, analyse la façon dont les œuvres de T. Murakami, associées directement à des opérations menées de concert avec des marques de l'industrie du luxe, prennent place au musée avec la participation active de très grands collectionneurs – François Pinault

ou Bernard Arnould. Le discours de l'artiste, analysé par P. Ancel, fait preuve d'une ambiguïté étonnante à cet égard. On ne saurait par ailleurs dire si cette collusion ancienne mais présentée ici au centre des liens entre le musée, le marché de l'art et le collectionnisme contemporain, marque la fin d'un cycle de relations entre artistes et commissaires, ou le début d'un renouveau. Les questions de spéculation, l'esprit du lucre et les rapports entre collectionneurs et musées sont anciens, mais l'œuvre de T. Murakami – au même titre que celle de Koons –, en s'inscrivant dans une certaine démesure à laquelle seuls quelques très grands musées superstars (Frey, 1998) ou des fondations de milliardaires peuvent s'associer, semble redessiner les contours d'une nouvelle logique industrielle guidant artistes et commissaires.

Si l'on peut entrevoir, comme le souligne J. Glicenstein, une certaine uniformisation des rapports entre l'artiste plasticien et le musée, au bénéfice d'une logique de marché de plus en plus présente, on assiste à un certain dépassement par l'action, au sein des institutions muséales, d'acteurs issus non pas des arts plastiques, mais du monde des arts de la scène (Bishop, 2014). C'est cette thématique qu'explore, dans la rubrique « Notes de recherche » de ce numéro, Fanny Fournié à travers l'œuvre chorégraphique de Xavier Le Roy et son exposition-performance *Rétrospective*, présentée ces dernières années dans plusieurs musées occidentaux. Si les liens entre l'art contemporain et les arts de la scène sont anciens, le monde des musées s'est longtemps contenté de traiter ces derniers à partir d'objets et comme des objets d'étude parmi d'autres (costumes de théâtre, mises en scène, décors, etc.). Le développement des performances au sein du musée a très largement favorisé l'abaissement des frontières entre ces deux mondes, au point de transformer les espaces du musée – comme la création des Tanks de la Tate Modern en 2012 – afin de présenter l'art-performance de manière adéquate. Comme le montre F. Fournié, l'exposition de la danse induit des rapports nouveaux aux objets (qui sont cette fois des corps mouvants) et aux spectateurs qui ne sont ni les visiteurs traditionnels du musée, ni le public assis dans une salle de spectacle ou de théâtre. Une transformation qui interpelle aussi bien le commissaire que l'artiste chorégraphe, amené à reconsidérer radicalement son œuvre. Le rapport au public, précédemment amené à se reconnaître comme assemblée au théâtre, mais aussi au sein du musée (Griener, 2010), laisse le pas à des rencontres plus individuelles, ce que la présence de performances vient à nouveau remettre en question, tout en questionnant le rapport à l'œuvre chorégraphique, mais aussi le statut de l'objet (vivant) à la fois exposé et médiateur de l'œuvre.

Pour compléter cette sélection d'articles, nous publions les entretiens que nous avons respectivement menés avec deux

personnalités centrales du monde de l'art contemporain : Harald Szeemann et Jean-Hubert Martin. Le premier date de 1995, soit dix ans avant le décès du célèbre commissaire, et n'a jamais été publié jusqu'à ce jour. L'époque durant laquelle H. Szeemann œuvre comme directeur de la *Kunsthalle* de Berne, puis comme commissaire indépendant, constitue le moment par excellence durant lequel les relations entre artistes, musées et commissaires se transforment radicalement. Celui qui organisa la *Documenta 5* (1972) évoque longuement, durant cet entretien, la manière collaborative avec laquelle il travaillait avec les artistes, mais aussi sa conception très particulière du musée – l'institution, aussi bien que son propre *Musée des obsessions*. Si H. Szeemann personifie, à bien des égards, les transformations du statut de l'artiste et du paysage institutionnel de l'art des années 1960-1970, J.-H. Martin représente, en toute logique, sa continuité. Le second entretien, qui lui est consacré, a été spécialement mené pour ce numéro en octobre 2015 et apporte, nous semble-t-il, un regard inédit sur la façon dont se vivent, de l'intérieur, les relations entre le musée et l'artiste. Tour à tour directeur du musée national d'Art moderne à Paris, de la *Kunsthalle* de Berne et du Museum Kunstpalast à Düsseldorf, J.-H. Martin s'est surtout fait connaître pour son travail de commissaire, organisant des expositions d'art contemporain aussi influentes que *Magiciens de la terre* (1989). Son ouverture aux créations non occidentales ainsi que son insatiable curiosité pour l'art en train de se faire lui a permis de développer une approche très particulière, ce dont témoigne sa dernière exposition en date : *Carambolages* (Grand Palais, 2016). C'est ainsi par ces deux figures majeures ayant longuement exploré, de manière concrète et singulière, la relation entre les artistes et les musées, qu'il nous a semblé le plus opportun de clôturer ce numéro : hommage en quelque sorte à celles et ceux qui ont consacré leur vie dans les musées au service de l'art et des artistes.

J. B.

*Université de Liège*

F. M.

*Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3*

1. Notamment avec la série des expositions célébrant l'absurde du raisonnement de l'exposition sur l'art dégénéré, *Entertate Kunst*, initiée par les nazis en 1937. Des expositions anniversaires sont déjà organisées en 1947, puis en 1962, 1987, etc.

- Altshuler (Bruce). 2008. *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*. Londres : Phaidon.
- Altshuler (Bruce). 2013. *Biennials and beyond – Exhibitions That Made Art History*. Londres : Phaidon.
- Ardenne (Paul). 2003. *Art. L'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Éditions du Regard.
- Bawin (Julie). 2014. *L'Artiste commissaire : Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Bishop (Claire). 2014. « The Perils and Possibilities of Dance in the Museum » : Tate, MoMA, and Whitney. *Dance Research Journal*, 46/3, décembre, p. 63-76.
- Boltanski (Luc) & Chiapello (Ève). 2011 [1999]. *Le Nouvel Esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard, coll. « Tel ».
- Cauman (Samuel). 1958. *The Living Museum. Experiences of an Art Historian and Museum Director, Alexander Dorner*. New York: New York University Press.
- Davallon (Jean). 1992. « Le musée est-il un média ? ». *Public & Musées*, 2, décembre, p. 99-123.
- Debord (Guy). 1967. *La Société du spectacle*. Paris : Gerard Lebovici.
- Fleury (Laurent). 2007. *Le Cas Beaubourg, Mécénat d'État et démocratisation de la culture*. Paris : Armand Colin.
- Frey (Bruno). 1998. « Superstar museums: An economic analysis ». *Journal of Cultural Economics*, 22, p. 113-125.
- Gaudibert (Pierre) et al. 1972. « Problèmes du musée d'art contemporain en Occident ». *Museum*, XXIV, 1, p. 5-32.
- Glicenstein (Jérôme). 2009. *L'Art : Une histoire d'expositions*. Paris : PUF.
- Glicenstein (Jérôme). 2015. *L'Invention du curateur : Mutations dans l'art contemporain*. Paris : PUF.
- Gob (André) & Monpetit (Raymond). 2010. *Culture & Musées : La révolution des musées d'art*, n° 16, Arles : Actes Sud.

- Gonseth (Marc-Olivier), Hainard (Jacques) & Kaehr (Roland). 2005. *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas. 1904-2004*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel.
- Griener (Pascal). 2010. *La République de l'oeil : L'expérience de l'art à l'époque des Lumières*. Paris : Odile Jacob (Collège de France).
- Lorente (Jesus Pedro). 2012. *Manual de historia de la museología*. Gijón : Trea.
- Mairesse (François) & Hurley (Cecilia). 2012. « Éléments d'expologie : Matériaux pour une théorie du dispositif muséale ». *Media tropes e-Journal*, vol. III, n° 2, p. 1-27.
- Moulin (Raymonde). 1992. *L'Artiste, l'institution, le marché*. Paris : Flammarion.
- Moulin (Raymonde). *Le Marché de la peinture en France*. Paris : Éditions de Minuit.
- Menger (Pierre-Michel). 2002. *Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme*, Paris : Seuil.
- (Mnam) 1989. *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, hors-série : *L'Art contemporain et le musée*.
- Pomian (Krzysztof). 1989 « Le musée face à l'art de son temps ». *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, hors-série : *L'Art contemporain et le musée*.
- Roters (Eberhard) *et al.* (sous la dir. de). 1988. *Stationen der Moderne*. Berlin : Berlinische Galerie.