Écosystème entrepreneurial et viabilité financière des arts plastiques de récupération : Modélisation d'un paradigme économico-esthétique

Effossou Landry ASSEMIEN
Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) Abidjan, Côte d'Ivoire
assemieneffossoulandry@gmail.com

Résumé

À l'heure des bouleversements écologiques, les arts visuels de récupération bousculent l'économie de la culture. Cette étude vise à modéliser un système économico-esthétique capable d'expliquer la transformation d'un déchet obsolète en un actif culturel de prestige, tout en assurant sa pérennité financière. Reposant sur une démarche conceptuelle et l'analyse qualitative des réseaux de collecte, des instances de valorisation artistique et des marchés de l'art, la recherche décrypte les dynamiques d'évaluation monétaire de ces œuvres. Les résultats mettent en lumière l'émergence d'une gouvernance culturelle hybride qui concilie impératifs de rentabilité et responsabilité environnementale. En conclusion, cette étude établit un cadre analytique inédit démontrant que l'éthique écologique constitue une source majeure d'innovation théorique et de performance économique dans le secteur de l'art contemporain.

Mots-clés *: Écosystème entrepreneurial culturel, Transmutation de la valeur, Paradigme économico-esthétique, Surcyclage artistique (Upcycling)*

Abstract

In an era of global ecological crisis, upcycled visual arts challenge traditional cultural economics. This study aims to conceptualize an economico-aesthetic model explaining how obsolete waste is transformed

into a prestigious cultural asset, while ensuring financial sustainability. Utilizing a qualitative conceptual framework analyzing collection networks, artistic recognition processes, and art market evaluation strategies, the research decodes the dynamics of value creation. The findings highlight the emergence of a hybrid cultural governance that balances profitability requirements with environmental responsibility. In conclusion, this paper provides a novel analytical framework demonstrating that ecological ethics can serve as a primary driver of conceptual innovation and economic performance within contemporary art markets.

Keywords *: Cultural entrepreneurial ecosystem, Transmutation of value, Economic-aesthetic paradigm, Upcycled art (Upcycling)*

Introduction

À l'ère de l'Anthropocène et des crises environnementales systémiques qui ébranlent notre siècle, la surproduction industrielle et la prolifération exponentielle des résidus matériels contraignent l'humanité à une réévaluation radicale de ses schémas de pensée. Face à l'épuisement inéluctable des ressources naturelles finies, la société contemporaine se voit obligée de restructurer ses fondements macroéconomiques en abandonnant le modèle linéaire traditionnel du « extraire, fabriquer, jeter » au profit des dynamiques vertueuses de l'économie circulaire. Néanmoins, au-delà des solutions purement techniques, industrielles, logistiques ou réglementaires apportées à la gestion des déchets, une métamorphose conceptuelle beaucoup plus subtile et profonde s'opère au cœur même des industries créatives et culturelles.

En effet, un nombre croissant de plasticiens et de créateurs contemporains s'emparent désormais des rebuts de la consommation de masse, des emballages obsolètes et

des artefacts abandonnés non plus dans une démarche de simple destruction ou de dissimulation, mais pour les élever au rang d'œuvres d'art d'exception. Ce geste créatif et subversif engendre une véritable rupture épistémologique : le déchet, traditionnellement défini par son utilité nulle, son esthétique repoussante et son coût d'élimination sociale négatif, est transfiguré pour devenir la matière première d'une dynamique esthétique de prestige.

Par conséquent, l'art de la récupération ne peut plus être appréhendé comme une simple posture militante isolée, un passe-temps artisanal ou une pratique marginale de l'art brut. Il s'affirme aujourd'hui comme le catalyseur central d'un écosystème d'affaires totalement inédit, complexe et structuré. Ce phénomène bouscule de fond en comble les fondements classiques de l'économie de la culture en introduisant une circularité matérielle là où régnait autrefois la quête de matériaux nobles et immuables, transformant ainsi la trajectoire physique et symbolique de l'objet, de la décharge publique jusqu'aux cimaises épurées des galeries internationales.

La pertinence scientifique et l'urgence académique de cette recherche s'adossent à la nécessité de combler un vide théorique persistant au sein de la littérature en sciences de gestion, en stratégie d'entreprise et en économie de la culture. Historiquement, l'analyse des écosystèmes entrepreneuriaux s'est presque exclusivement focalisée sur les secteurs de haute technologie, les start-ups du numérique ou les industries manufacturières conventionnelles à forte croissance et à but hautement lucratif. Parallèlement, la recherche universitaire dédiée à l'entrepreneuriat culturel a souvent appréhendé la figure de

l'artiste à travers le prisme d'une tension duale : le paradoxe romantique entre la quête esthétique de « l'art pour l'art » et les dures nécessités de la subsistance matérielle. Les modèles managériaux existants ont ainsi négligé l'intégration d'une variable écologique systémique dans la construction des modèles d'affaires artistiques.

Or, les arts plastiques de récupération que l'on qualifie sous le terme conceptuel d' *upcycled art* ou de surcyclage artistique, introduisent une variable exogène disruptive qui vient complexifier les modèles d'analyse traditionnels : la circularité et la revalorisation de la matière dépréciée. Justifier scientifiquement l'étude de ce thème revient donc à s'interroger sur la viabilité structurelle, organisationnelle et financière d'une filière économique émergente qui repose sur une contradiction apparente et fascinante. D'un côté, l'intrant principal de la production (le déchet) est théoriquement gratuit, surabondant, stigmatisé socialement et extrait de circuits informels ou de rebut. De l'autre côté, l'extrant (le produit finalisé) est caractérisé par sa rareté absolue, son unicité, sa sacralisation par les institutions culturelles et sa soumission à une tarification d'élite propre au marché de l'art contemporain. Comprendre l'agencement, les réseaux de dépendance mutuelle, les mécanismes de capture de valeur et la gouvernance d'un tel marché s'avère capital pour saisir les mutations contemporaines du capitalisme culturel et de l'économie sociale et solidaire. Il ne s'agit plus simplement d'analyser l'acte de création en soi, mais bien de décrypter les structures managériales par lesquelles la contrainte environnementale devient un vecteur de réinvention de l'acte d'entreprendre.

Lorsque l'on examine de près ces mutations sectorielles, l'imbrication croissante des impératifs marchands et des considérations environnementales génère une friction conceptuelle majeure. Les cadres théoriques actuels des sciences de gestion peinent à modéliser et à expliquer comment une organisation ou un créateur indépendant peut pérenniser son activité et assurer sa rentabilité économique lorsque ses ressources stratégiques proviennent exclusivement des circuits de la dépréciation absolue. En économie industrielle classique, la valeur d'un bien est intrinsèquement corrélée à la rareté de ses composants ou à la noblesse de son support de fabrication. À l'inverse, dans le paradigme de l'économie circulaire, la valeur est dictée par l'efficience logistique, le traitement de grands volumes de résidus et la réduction des coûts de transformation. C'est précisément à la confluence de ces deux logiques orthogonales, voire contradictoires, que se situe le nœud gordien de notre recherche. D'un côté, une logique de volume et de dépréciation (le déchet), de l'autre, une logique de rareté et de surévaluation symbolique (l'art). Dès lors, la question de recherche centrale et directrice de cette contribution théorique s'énonce ainsi : Selon quelles modalités conceptuelles et structurelles peut-on théoriser et modéliser un paradigme économico-esthétique original capable de valider, d'expliquer et de garantir la viabilité financière des productions issues des arts plastiques de récupération au sein d'un écosystème entrepreneurial culturel spécifique ?

Pour déployer toute la richesse de cette problématique majeure, il convient de la décliner en plusieurs sous-

questions théoriques subsidiaires qui guideront notre réflexion :

1. Comment s'opère, sur le plan conceptuel et abstrait, le mécanisme de métamorphose et de transmutation ontologique de la valeur d'un résidu matériel obsolète vers un actif culturel de prestige hautement valorisé ?
2. Quelles sont les dynamiques d'interconnexion fonctionnelle, de collaboration et de friction qui relient les instances de légitimation du marché de l'art (les galeries, les critiques, les musées) aux réseaux techniques et industriels de collecte, de tri et de gestion des matières résiduelles ?
3. Comment la rationalité économique et managériale des industries créatives peut-elle cohabiter avec les principes éthiques de la responsabilité environnementale sans altérer, dénaturer ou corrompre la valeur esthétique et l'autonomie critique de l'œuvre d'art ?

L'objectif fondamental et ultime de cette réflexion théorique consiste à formaliser, stabiliser et modéliser un paradigme économico-esthétique original et robuste. Notre ambition académique est de nous extraire des descriptions purement empiriques, des monographies descriptives ou des études de cas isolées afin de concevoir un cadre conceptuel global, transférable et généralisable, capable d'enrichir la théorie générale des organisations culturelles. Pour réaliser cet objectif, ce travail s'assigne pour mission de déconstruire méticuleusement la chaîne de valeur inversée qui caractérise l'art de récupération. Il s'agira, dans un

premier temps, de modéliser le processus de transmutation de l'objet trouvé en analysant comment l'intention et le travail plastique de l'artiste parviennent à annuler la charge symbolique négative du déchet pour lui injecter une plus-value esthétique. Dans un second temps, cet effort de recherche vise à cartographier et à décrypter l'ensemble des dynamiques systémiques qui régissent cet écosystème d'affaires : depuis les logiques logistiques d'approvisionnement (où se jouent des problématiques de transport, de nettoyage et de stockage de la matière brute) jusqu'aux processus sophistiqués de marketing de niche et de légitimation marchande au sein des galeries contemporaines. Enfin, l'objectif s'attachera à isoler les variables critiques, les structures de coûts cachés et les stratégies de tarification monétaire optimales indispensables pour asseoir la viabilité et la pérennité financière de l'artiste-entrepreneur face aux exigences d'un marché hautement sélectif.

Cette recherche vise principalement à élargir les théories managériales et économiques traditionnelles. Pour y parvenir, elle opère un décloisonnement disciplinaire inédit. C'est ainsi qu'en faisant dialoguer les sciences de gestion, l'économie de la culture, la sociologie des marchés et l'esthétique, cette étude propose une grille de lecture globale d'un phénomène complexe. Dès lors, afin d'asseoir la rigueur de notre démarche, nous croisons plusieurs piliers fondamentaux de la littérature académique internationale.

En premier lieu, l'analyse des réseaux et de la respectabilité d'une pratique artistique marginale fait écho aux travaux séminaux de Becker Howard (1982, p. 35) sur les « mondes de l'art ». Cet auteur démontre en effet que

l'œuvre d'art résulte d'une action collective. Elle dépend d'un système complexe d'interdépendances entre les fournisseurs, les diffuseurs et les publics. Par conséquent, nous choisissons de théoriser cette structure relationnelle sous le concept managérial « d'écosystème entrepreneurial culturel ».

En second lieu, pour comprendre la transition radicale de l'objet du statut de rebut à celui d'icône marchande, il convient parallèlement d'étudier la construction sociale de la valeur. À cet égard, les recherches de Heinich Nathalie (2014, p. 112) s'avèrent cruciales. L'autrice y met en évidence les mécanismes de « qualification » et de « valorisation ». Ces processus permettent d'attribuer un prix financier élevé à des objets culturels pourtant dépourvus d'utilité pratique immédiate. C'est pourquoi notre travail applique ce cadre aux matériaux de récupération. Le but est de comprendre comment la galerie d'art opère une véritable métamorphose économique.

De surcroît, le concept d'écosystème entrepreneurial nécessite une refonte conceptuelle lorsqu'il s'applique aux organisations hybrides. Comme le soulignent les travaux de Isenberg Daniel (2010, p. 48), un écosystème performant exige la synchronisation harmonieuse d'institutions, de marchés et de cultures locales. Or, le secteur des arts de récupération présente une particularité unique. Il associe des acteurs issus de mondes opposés. Il met ainsi en relation les gestionnaires de centres de tri avec les collectionneurs et les courtiers d'art.

Cette hybridation des réseaux remet profondément en cause la vision classique de l'entreprise focalisée sur le seul profit. De fait, l'étude de cette gouvernance s'inscrit en

droite ligne des théories du management durable. Ce courant a effectivement été conceptualisé par Elkington John (1997, p. 73) à travers le modèle du « Triple Bilan » (*Triple Bottom Line*). Ce paradigme postule qu'une organisation doit équilibrer sa performance financière, sa responsabilité sociale et son impact environnemental. À cet égard, notre modèle ambitionne de transposer cette triple performance au sein des industries créatives.

Enfin, pour décrypter l'architecture des modèles d'affaires développés par ces artistes-entrepreneurs, la littérature sur l'innovation stratégique s'avère indispensable. À ce titre, Osterwalder Alexander (2010, p. 14) rappelle qu'un *Business Model* doit décrire la formule par laquelle une organisation crée, délivre et capture de la valeur. Par conséquent, notre contribution réside dans l'adaptation de ces matrices standards. Nous les appliquons à un intrant de production totalement atypique : le déchet.

En somme, l'apport conceptuel majeur de cette recherche est d'établir un cadre analytique unifié. En définitive, ce dernier démontre que la circularité matérielle peut s'imposer au sein du marché de l'art contemporain. L'éthique écologique ne doit plus être vue comme une contrainte financière ou un coût opérationnel supplémentaire. Elle constitue, au contraire, la source principale d'une innovation stratégique hautement performante.

S'agissant d'une contribution éminemment théorique, cette recherche écarte les protocoles quantitatifs ou empiriques isolés. Au contraire, elle adopte une démarche qualitative-conceptuelle de nature abductive s'appuyant sur la théorisation ancrée. Ce choix permet ainsi de faire

émerger des structures conceptuelles neuves par l'hybridation de disciplines souvent cloisonnées.

L'approche conceptuelle adoptée dans le cadre de cette recherche procède par étapes cognitives rigoureuses et étroitement imbriquées. En premier lieu, il s'agit de réaliser une déconstruction systématique des théories classiques de la valeur marchande, afin d'en mettre en exergue les angles morts ainsi que les limites explicatives face aux spécificités des biens issus du surcyclage. À la lumière de ce constat critique, nous opérons, dans un second temps, une véritable reconstruction théorique. Celle-ci vise notamment à modéliser un ensemble de variables de nature hétérogène et complexe, incluant le coût logistique de friction lié à l'extraction et au traitement du déchet, le coefficient de conversion esthétique propre au travail de l'artiste, ainsi que le multiplicateur de prestige symbolique activé par l'appareil marketing de la galerie. Par conséquent, et afin d'opérationnaliser ce cadre, cette recherche mobilise la modélisation systémique et l'analyse des réseaux. Ce choix méthodologique permet de cartographier et de représenter graphiquement les flux de matières tangibles, les flux de capitaux financiers et, enfin, les flux de légitimité symbolique qui irriguent et stabilisent durablement l'écosystème des arts plastiques de récupération.

Pour garantir sa rigueur et sa portée modélisatrice, la recherche suit quatre phases. La Phase 1 déconstruit la microéconomie classique appliquée au surcyclage. La Phase 2 croise sociologie et gestion pour conceptualiser l'artiste-entrepreneur. La Phase 3 modélise la transmutation de la valeur (coût logistique, conversion plastique, multiplicateur

symbolique). Enfin, la Phase 4 formalise une grille d'analyse généralisable aux organisations hybrides des industries créatives.

Afin d'apporter une réponse rigoureuse à notre problématique, l'argumentation s'articulera autour de quatre axes conceptuels majeurs. En premier lieu, le premier axe posera les jalons épistémologiques et historiques des arts de récupération, depuis Marcel Duchamp jusqu'à l'upcycling. De plus, cette section fera dialoguer l'économie circulaire avec les industries créatives pour définir le concept de « déchet-ressource artistique ». En second lieu, le deuxième axe modélisera l'écosystème entrepreneurial culturel en tant que structure hybride. Il s'agira ainsi de formaliser les flux de communication entre les réseaux industriels de gestion des déchets et les instances traditionnelles du marché de l'art.

Par la suite, le troisième axe, qui constitue le cœur de notre contribution, développera la « Théorie de la Transmutation de la Valeur ». À cet égard, nous décrypterons le mécanisme tripartite de la construction du prix de l'œuvre à travers sa dévalorisation initiale, sa requalification esthétique par l'artiste et sa sacralisation finale en galerie. Enfin, le quatrième axe sera consacré à la viabilité financière de ce paradigme économico-esthétique. Pour ce faire, nous analyserons les paradoxes de ce modèle d'affaires hybride afin de proposer des pistes de gouvernance innovantes pour pérenniser le statut de l'artiste-entrepreneur.

1. Fondements épistémologiques et historiques de l'art de récupération : vers l'émergence du concept de « déchet-ressource artistique »

1.1. Introduction de l'axe et rupture originelle du ready-made

La construction d'un paradigme économico-esthétique appliqué aux arts plastiques de récupération exige, en amont, de clarifier les racines historiques et les contours épistémologiques de cette pratique. Cet axe initial démontre en effet que la requalification du rebut matériel en vecteur d'innovation créative n'est pas un épiphénomène contemporain né des crises écologiques actuelles. Au contraire, elle s'inscrit dans une trajectoire esthétique séculaire, amorcée dès le début du XXe siècle, qui converge aujourd'hui vers les théories managériales de l'économie circulaire. Comme le souligne Jean Baudrillard (1968, p. 62), les objets quotidiens, une fois débarrassés de leur fonction d'usage originelle, acquièrent un statut de signe qui redéfinit entièrement les mécanismes de leur valeur d'échange.

Dès lors, en faisant dialoguer l'histoire de l'art avec le management environnemental, cette section s'articule autour de deux mouvements analytiques complémentaires. D'une part, il s'agit de retracer la généalogie de ce geste créatif, dont l'acte de naissance est indissociable de la révolution des *ready-mades* opérée par Marcel Duchamp (1917, p. 4). En sélectionnant un artefact industriel sériel pour l'ériger, par le simple fait de son choix et de sa décontextualisation, au rang d'œuvre d'art, Duchamp brise le lien historique entre la valeur d'une pièce et la noblesse

technique de son support. Cet ancrage historique permet de comprendre comment l'art a transformé notre perception de la visualité marchande, un phénomène déjà analysé par Walter Benjamin (1936, p. 14) lorsqu'il étudiait la reconfiguration de l'aura de l'œuvre à l'ère de sa reproductibilité technique. D'autre part, ce chapitre vise à théoriser l'interface conceptuelle où les logiques de préservation de la matière s'unissent aux dynamiques des industries créatives, formalisant ainsi l'émergence d'un concept pivot : le « déchet-ressource artistique ».

1.2. De l'accumulation à la critique sociale : Le nouveau réalisme

Par la suite, au cours des décennies 1950 et 1960, la généralisation de la société de consommation a poussé les créateurs à complexifier ce rapport à l'objet abandonné. Ce n'est plus l'objet fonctionnel neuf qui est interrogé, mais le résidu industriel, rejeté et accumulé. Le mouvement du Nouveau Réalisme va ainsi institutionnaliser l'utilisation du rebut comme matériau d'expression privilégié. Les accumulations d'objets obsolètes et standardisés illustrent cette transition où la matière première de l'art devient le déchet direct de l'abondance.

De fait, l'art ne se positionne plus seulement comme une recherche esthétique pure, mais comme une archéologie critique de la production de masse. Sur le plan de l'économie de la culture, cette période marque un tournant décisif puisque le détritus commence à se structurer en filière empirique d'approvisionnement. Les créateurs n'achètent plus leurs fournitures dans des commerces traditionnels, mais s'approvisionnent directement dans les décharges

publiques ou les rebuts d'usines. Par conséquent, il s'opère une première formalisation d'un marché inversé, où la matière collectée gratuitement intègre les circuits de l'évaluation monétaire d'avant-garde.

1.3. L'institutionnalisation contemporaine du surcyclage : L'apport du Cradle to Cradle

C'est dans cette perspective historique que s'enracine le passage de l'art de récupération classique aux pratiques contemporaines du surcyclage (*upcycling*). Alors que les mouvements du XXe siècle utilisaient le déchet pour sa charge subversive ou provocatrice, les plasticiens du XXIe siècle intègrent ce matériau dans un cadre théorique profondément renouvelé par les sciences environnementales. Le jalon conceptuel majeur de cette transition est posé par l'architecte et designer William McDonough (2002, p. 12) à travers la formulation du modèle *Cradle to Cradle* (du berceau au berceau).

McDonough révolutionne l'approche de la production en affirmant que le concept même de « déchet » est le résultat d'un défaut de conception originel. Dans les systèmes naturels, les résidus d'un organisme constituent systématiquement les nutriments d'un autre. Parallèlement, l'activité humaine doit concevoir des produits dont les composants matériels peuvent être indéfiniment réintégrés dans des cycles techniques sans perte de qualité. Lorsque les artistes s'approprient cette philosophie, ils transforment la récupération en un laboratoire d'expérimentation esthétique. L'objectif consiste alors à réaliser une revalorisation ascendante de la matière, prouvant que la créativité est le filtre capable de transformer un résidu

technique obsolète en un nutriment culturel à haute valeur ajoutée.

1.4. Le dialogue interdisciplinaire : Économie circulaire et industries créatives

Dès lors, l'analyse scientifique ne peut se cantonner à une approche purement plastique ; elle doit impérativement faire dialoguer la science économique de la circularité avec les dynamiques des industries créatives. L'économie circulaire se définit comme un modèle d'échange qui vise à allonger la durée de vie des produits et à optimiser l'utilisation des ressources. Or, lorsque cette logique rencontre les industries de la culture, les règles classiques de la capture de la valeur sont profondément redéfinies. Dans ce secteur, la valeur économique d'un bien ne découle pas de son utilité fonctionnelle, mais de son contenu symbolique et de sa capacité à susciter une expérience cognitive. En couplant ces deux univers, l'artiste-entrepreneur qui utilise des matériaux de récupération opère une double boucle de circularité. D'un côté, il intercepte un flux physique sortant du système linéaire pour lui éviter l'enfouissement. D'un autre côté, il réinjecte cette matière par le haut dans le segment des biens de prestige culturels. Ce dialogue interdisciplinaire met en lumière le fait que l'art de récupération fonctionne comme un vecteur d'amplification de l'économie circulaire, capable de convertir des coûts logistiques environnementaux en marges bénéficiaires élevées.

1.5. Conceptualisation du « déchet-ressource artistique » et conclusion

Au confluent de cette trajectoire historique et de ce croisement interdisciplinaire émerge le concept pivot de notre modèle théorique : le « déchet-ressource artistique ». Alors que l'économie traditionnelle définit le déchet de manière négative comme un résidu doté d'une valeur marchande négative, le « déchet-ressource artistique » renverse cette ontologie. Il se définit comme un artefact matériel déprécié, initialement condamné à l'obsolescence, qui subit une requalification stratégique pour devenir l'intrant principal d'un processus de co-création de valeur au sein des industries culturelles.

En conclusion, ce premier axe a permis de démontrer que les arts plastiques de récupération reposent sur des fondements épistémologiques solides et une trajectoire historique cohérente. Du geste subversif des premières avant-gardes jusqu'aux modélisations écologiques contemporaines, la transition du détritus vers l'œuvre d'art s'est progressivement codifiée. De fait, cette métamorphose s'inscrit dans ce que Pierre Bourdieu (1992, p. 85) qualifie de règles du champ de production culturelle, où l'institution impose ses propres critères de légitimité, indépendamment des hiérarchies matérielles ordinaires. En définitive, l'émergence du concept de « déchet-ressource artistique » formalise une rupture majeure dans la théorie des organisations culturelles. Elle prouve en effet que la matière résiduelle la plus dépréciée peut, grâce au déploiement d'une stratégie entrepreneuriale et esthétique adéquate, devenir le socle d'une création de valeur d'élite. Cette dynamique de transsubstantiation symbolique rejoint

les observations de Raymonde Moulin (1992, p. 43) sur la construction du marché de l'art, où la rareté institutionnelle prime sur le coût des composants physiques. C'est par conséquent sur la base de cette ressource requalifiée que nous pouvons désormais analyser, dans l'axe suivant, l'architecture globale de l'écosystème d'affaires hybride qui permet la viabilité financière de ces productions.

Dès lors que la genèse historique et la requalification théorique du déchet-ressource artistique sont établies, il convient à présent d'analyser l'architecture de l'écosystème d'affaires hybride qui structure et opérationnalise ce marché. C'est précisément l'objet du second axe, qui s'attachera à modéliser les interdépendances systémiques entre les acteurs de la salubrité publique et les instances traditionnelles du monde de l'art.

2.Modélisation de l'écosystème entrepreneurial culturel en tant que structure organisationnelle hybride

2.1. L'architecture de l'écosystème et la théorie des réseaux complexes

En premier lieu, l'analyse des structures de soutien et de développement des artistes de récupération exige de dépasser la vision individualiste et romantique du génie créateur isolé. Pour saisir la complexité de cette activité, il s'avère indispensable d'adopter une approche systémique. C'est pourquoi notre cadre théorique modélise ce secteur sous les traits d'un « écosystème entrepreneurial culturel ». Comme le démontrent les travaux fondateurs de Daniel Isenberg (2010, p. 48), la viabilité et la performance d'un tel

environnement ne dépendent pas d'un acteur unique, mais de l'alignement harmonieux de plusieurs piliers stratégiques interconnectés, tels que les marchés, les politiques publiques, le capital humain, les supports de financement et la culture locale.

Dès lors, l'examen de cette configuration met en évidence une dynamique d'action collective et un réseau complexe d'interdépendances. Cette approche fait directement écho aux théories sociologiques de Howard Becker (1982, p. 35) sur les « mondes de l'art ». Cet auteur y établit en effet qu'une œuvre n'est jamais le produit d'un individu solitaire, mais le résultat d'une chaîne de coopération invisible liant une multitude d'intermédiaires. Dans notre cadre, cette chaîne de coopération se trouve profondément reconfigurée : elle doit intégrer des acteurs logistiques traditionnellement extérieurs au champ artistique pour stabiliser l'approvisionnement en matières premières.

2.2. L'hybridation des réseaux : l'interface entre l'ÉSS et le marché de l'art contemporain

En second lieu, la spécificité de notre modèle conceptuel réside dans le caractère profondément hétérogène et composite de ses interfaces d'échange. Or, cet écosystème présente la particularité unique de forcer le dialogue et la convergence entre des sphères institutionnelles que tout oppose sur le plan culturel et économique. D'un côté, il mobilise les structures de l'économie sociale, solidaire ou industrielle telles que les centres de tri municipaux, les décharges, les éco-organismes et les ressourceries dont la mission première est la gestion,

le traitement et la réduction de la matérialité physique du déchet.

D'un autre côté, cet écosystème s'interface de manière directe avec les instances les plus traditionnelles et élitistes du marché de l'art contemporain, incarnées par les galeries privées, les commissaires d'exposition, les critiques et les collectionneurs fortunés. Il s'agira ainsi de formaliser de manière rigoureuse les points de contact logistiques, les contrats de partenariat, les flux de communication et les interfaces d'échange qui permettent à ces deux univers étanches de collaborer. Ce processus convertit par conséquent une filière de gestion des résidus urbains en une véritable chaîne d'approvisionnement pour le marché des biens de prestige et du luxe.

2.3. La gouvernance durable et l'innovation par le Business Model Hybride

Cette hybridation structurelle des réseaux de relations remet fondamentalement en cause la vision microéconomique classique de la firme focalisée sur la seule maximisation du profit à court terme. De fait, l'étude de la gouvernance de ces organisations s'inscrira en droite ligne des théories du management durable, notamment conceptualisées par John Elkington (1997, p. 73) à travers le modèle canonique du « Triple Bilan » (*Triple Bottom Line*). Ce paradigme postule effectivement qu'une organisation moderne doit équilibrer de front trois dimensions de la performance : la rentabilité financière (*Profit*), la responsabilité sociale envers les parties prenantes (*People*) et l'impact environnemental net sur l'écosystème (*Planet*).

À cet égard, l'artiste-entrepreneur utilise la création plastique comme un levier pour opérationnaliser cette triple performance, transformant une contrainte écologique en une opportunité de différenciation sur le marché. Par conséquent, pour décrypter l'architecture et la formule par laquelle ces structures hybrides créent, délivrent et capturent cette valeur multidimensionnelle, l'adaptation des théories d'Alexander Osterwalder (2010, p. 14) sur le *Business Model* devient indispensable. Notre contribution théorique réside dans la réinvention de ces matrices stratégiques standards. Le but est de les adapter à un flux logistique inversé où l'intrant principal est un déchet à valeur marchande négative, modifiant de ce fait la structure des coûts et les propositions de valeur du projet entrepreneurial.

2.4. La dynamique des parties prenantes et la gestion des alliances intersectorielles

En troisième lieu, l'analyse approfondie de cet écosystème exige de cartographier avec précision la dynamique des parties prenantes qui gravitent autour de l'artiste-entrepreneur. Dans le cadre des théories classiques des organisations, les relations interentreprises se structurent généralement autour de critères d'homogénéité sectorielle ou de proximité industrielle. Or, la création d'œuvres plastiques à partir de détritus impose une reconfiguration radicale de ces réseaux de coopération. L'artiste-entrepreneur doit piloter ce que la recherche managériale qualifie d'alliances intersectorielles complexes, c'est-à-dire des collaborations stratégiques unissant des entités dont les missions, les cultures organisationnelles et

les modes de gouvernance sont fondamentalement hétérogènes.

Pour modéliser ces interactions, il convient de segmenter ces parties prenantes en deux grands ensembles complémentaires, fonctionnant comme les deux faces d'une même pièce écosystémique :

- *Le pôle de l'amont logistique et environnemental*

Ce premier groupe est composé des gestionnaires de la matérialité résiduelle. On y retrouve les collectivités territoriales, les décharges publiques, les centres de tri industriels, ainsi que les structures locales de l'économie sociale et solidaire (ressourceries, recycleries, communautés Emmaüs). Pour ces acteurs, le déchet représente un coût opérationnel, un flux à rationaliser ou un fardeau environnemental à résorber. Leurs indicateurs de performance sont purement quantitatifs : volumes de tonnage traités, taux de valorisation matière, ou réduction de l'empreinte carbone territoriale. L'artiste-entrepreneur doit s'insérer dans cette chaîne logistique non pas comme un client traditionnel, mais comme un partenaire d'éco-innovation capable d'offrir une solution de détournement qualitative pour des gisements de déchets spécifiques ou non recyclables mécaniquement.

- *Le pôle de l'aval symbolique et marchand*

Ce second groupe rassemble les agents traditionnels du marché de l'art contemporain : galeristes, commissaires d'exposition (*curators*), critiques d'art, institutions muséales et collectionneurs privés. À l'inverse du pôle amont, ces acteurs évoluent dans une économie de la

singularité et de la rareté spirituelle. Le volume et la quantité y sont synonymes de dépréciation ; la valeur repose exclusivement sur l'exclusivité, l'originalité conceptuelle et l'inscription de l'artefact dans l'histoire des formes. Pour ce pôle, la provenance matérielle de l'œuvre (le déchet) ne possède de valeur que si elle est sublimée, théorisée et légitimée par l'appareil institutionnel.

Par conséquent, l'artiste-entrepreneur se positionne comme un « traducteur frontalier » ou un courtier de connaissances (*knowledge broker*). Son rôle managérial consiste à fluidifier les frictions culturelles entre le monde de la récupération et celui de l'art contemporain. Concrètement, il doit négocier des protocoles d'accord avec des centres de tri afin de garantir la sécurité et la régularité de sa logistique inversée, tout en façonnant un récit esthétique et écoresponsable à même de convaincre les galeristes de l'élite et les collectionneurs. Cette double casquette exige ainsi des compétences hybrides, alliance subtile entre la rigueur de la gestion des flux de matières brutes et la maîtrise maîtrisée des codes relationnels du marché du luxe.

2.5. Les tensions dialectiques et les paradoxes de l'organisation hybride

De plus, cette imbrication de logiques institutionnelles divergentes ne se réalise pas sans heurts ; elle engendre au contraire des tensions dialectiques permanentes au cœur même de la structure organisationnelle de l'artiste-entrepreneur. La littérature en théorie des organisations montre que les formes hybrides, qui poursuivent simultanément une mission sociale/environnementale et une mission commerciale sont structurellement exposées au

risque de dérive de mission (*mission drift*). Ce phénomène se produit lorsqu'une logique sectorielle finit par cannibaliser l'autre, rompant ainsi l'équilibre précaire de l'organisation.

Dans le cadre des arts plastiques de récupération, ce paradoxe organisationnel se manifeste à travers trois tensions critiques fondamentales.

Tout d'abord, l'organisation traditionnelle repose sur une structure pyramidale et des tâches standardisées. Certes, ce modèle offre une grande prévisibilité en environnement stable, cependant sa rigidité freine l'innovation et la rapidité de décision.

Ensuite, l'organisation souple décentralise le pouvoir au profit d'experts hautement qualifiés, comme dans les cabinets de conseil. Grâce à cela, elle favorise l'autonomie et gère efficacement la complexité, néanmoins elle risque de cloisonner les équipes en silos.

Enfin, l'organisation agile privilégie une structure en réseau et une communication directe pour s'adapter aux marchés instables. Par conséquent, ce modèle stimule fortement la créativité, bien qu'il puisse générer de l'instabilité si le leadership manque de clarté.

2.6. Synthèse : Typologie des configurations de l'artiste-entrepreneur surcycleur

En résumé, pour opérationnaliser ce cadre théorique, nous pouvons modéliser l'écosystème à travers une typologie des configurations stratégiques adoptées par les artistes-entrepreneurs selon leur degré d'intégration dans l'économie circulaire et le marché de l'art. On distingue ainsi trois grands profils organisationnels.

Tableau pour présentation les trois grands profils organisationnels

Profil stratégique	Source principale d'intrants	Cible de marché principale	Logique dominante	Équilibre du triple bilan
L'Artiste-artisan circulaire	Éco-organismes, ressourceries territoriales.	Marchés artisanaux, design d'espace, grand public.	Environnementale et utilitaire.	Fort impact environnemental, rentabilité financière modérée.
L'Artiste-plasticien spéculatif	Glanage sauvage, rebuts industriels spécifiques.	Galeries d'art contemporain, foires internationales, collectionneurs.	Esthétique et financière (recherche de la plus-value symbolique).	Faible impact sur les volumes de déchets, rentabilité financière très élevée.
L'Artiste-entrepreneur hybride intégré	Alliances stratégiques formelles (Centres de tri, industries).	Marchés publics, fondations d'entreprise, musées, collectionneurs engagés.	Écosystémique (recherche d'une performance globale équilibrée).	Alignement optimal : volumes significatifs détournés et haute valorisation marchande.

Source : nous-même.

C'est cette troisième configuration : l'Artiste-Entrepreneur Hybride Intégré, qui constitue le cœur battant de notre recherche. Elle seule réussit le tour de force d'institutionnaliser un véritable modèle d'affaires circulaire au sein des structures d'élite de l'art contemporain, prouvant que l'organisation créative peut devenir un agent de transformation macroéconomique.

Par la suite, une fois l'architecture relationnelle, partenariale et les paradoxes de cet écosystème hybride cartographiés, il devient crucial d'analyser le processus intime par lequel la matière circule, se transmute et s'évalue au sein de ces réseaux. C'est précisément l'objet du troisième axe, qui déploiera la « Théorie de la Transmutation de la Valeur » afin de décortiquer les mécanismes de tarification et de conversion symbolique par lesquels un résidu sans valeur devient un actif patrimonial de prestige.

3. Déploiement de la « théorie de la transmutation de la valeur » : le mécanisme tripartite de la construction du prix de l'œuvre d'Upcycling

3.1. Introduction de l'axe et fondements de la valeur des biens singuliers

En premier lieu, ce troisième axe constitue le cœur névralgique et la contribution théorique majeure de notre recherche, car il s'attache à décrypter le processus alchimique par lequel un résidu matériel déprécié se métamorphose en un actif financier de prestige. Dans l'économie des commodités standards et des biens manufacturés, le prix d'un objet est intrinsèquement lié à la rareté de ses composants physiques, aux coûts d'extraction des matières premières et au volume de travail incorporé lors de sa production industrielle. Or, le marché de l'art contemporain échappe structurellement à ces règles déterministes pour s'organiser autour de ce que Lucien Karpik (2007, p. 82) qualifie d'« économie des singularités ». Selon cet auteur, les biens singuliers se caractérisent par une multidimensionnalité irréductible de la valeur, une

incertitude radicale quant à leur qualité et une incommensurabilité des produits, rendant le marché profondément dépendant de dispositifs de jugement, de régimes d'évaluation complexes et de réseaux de confiance institutionnalisés pour fixer et légitimer les prix.

C'est dans cette perspective épistémologique que nous développons la Théorie de la Transmutation de la Valeur, un modèle conceptuel conçu pour expliciter, décortiquer et modéliser le mécanisme tripartite, immatériel et séquentiel de la construction du prix de l'œuvre d'art issue du surcyclage (*upcycling*). La viabilité d'un modèle d'affaires fondé sur les arts de récupération repose sur la résolution d'un paradoxe ontologique et économique majeur : la transformation d'un bien à valeur marchande nulle, voire négative (le déchet ou le rebut), en un actif culturel d'élite recherché par les collectionneurs internationaux.

Notre approche postule que la valeur n'est en aucun cas une propriété statique ou une essence physique incrustée dans l'objet, mais une trajectoire dynamique résultant d'un cycle triadique de conversion. Ce cycle s'articule autour de trois moments dialectiques :

1. La dévalorisation initiale et la stigmatisation de la matière brute,
2. Sa requalification plastique et sémiotique par le travail conceptuel de l'artiste,
3. Sa sacralisation marchande et institutionnelle au sein des instances de légitimation.

Pour saisir la complexité de cette métamorphose, il convient également de convoquer la critique de la sociologie de la consommation développée par Jean Baudrillard (1972, p. 45),

qui démontre que l'objet d'art dépasse la logique de la valeur d'usage et de la valeur d'échange pour s'inscrire dans le régime de la valeur-signe. L'œuvre surcyclée ne vaut pas pour la matière plastique ou métallique dont elle est composée, mais pour le pouvoir de distinction, le statut symbolique et la narration politique qu'elle confère à son possesseur. La transmutation de la valeur est donc avant tout un processus de translation sémiotique où le rebut industriel est dépouillé de son utilité déchue pour être réinvesti d'un prestige culturel inédit.

La trajectoire de transmutation de la valeur s'articule autour de trois phases chronologiques et complémentaires :

Tout d'abord, la Phase 1 (Dévalorisation initiale) est caractérisée par la stigmatisation, la stagnation et le coût négatif du matériau d'origine, dont la prise en charge est directement contrainte par le coût logistique de friction (*Cl*).

Ensuite, intervient la Phase 2 (Requalification plastique), au cours de laquelle la matière subit une neutralisation et une réappropriation fondamentale sous l'effet du geste plastique et de la signature de l'auteur, une étape portée par l'activation du coefficient d'artiste et conceptuel (*Ka*).

Enfin, le processus culmine avec la Phase 3 (Sacralisation marchande), dès lors que l'œuvre s'insère dans l'écosystème de légitimation (regroupant les galeries du *White Cube* et les prescripteurs du marché), ce qui permet d'enclencher le multiplicateur symbolique (*Ms*) et de convertir définitivement le déchet en un actif culturel de prestige.

3.2. Quantification du prix et multiplicateur de prestige

Dans le paradigme de l'économie des singularités, la fixation du prix (*pricing*) échappe définitivement aux modèles de comptabilité analytique classique et aux approches industrielles fondées sur la marge sur coût direct (*Cost-Plus Pricing*). Afin de théoriser avec précision la dynamique financière globale de la Théorie de la Transmutation de la Valeur, nous proposons de modéliser la valeur économique finale Vf attribuée à l'œuvre d'upcycling par l'interaction multiplicative de trois variables fondamentales :

$$Vf = (Cl \times Ka) \cdot Ms$$

Où chaque composante du modèle se définit et s'opérationnalise comme suit :

1. *Cl* (Coût logistique de friction) : Cette variable regroupe l'ensemble des charges financières, temporelles et matérielles supportées par l'artiste amont pour récupérer la ressource rejetée. Elle inclut les dépenses de prospection, les coûts d'acheminement, de tri, de décontamination, de nettoyage, de stabilisation chimique et de stockage des déchets. Bien que le prix d'achat du déchet soit souvent proche de zéro, *Cl* représente un coût incompressible lié à la résorption de l'entropie matérielle.
2. *Ka* **(**Coefficient de conversion esthétique et conceptuel**)** : Ce facteur quantifie la valeur ajoutée intellectuelle et technique apportée dans l'enceinte de l'atelier. Il intègre le nombre d'heures de travail plastique hautement qualifié, le degré d'innovation formelle, la complexité de la mise en œuvre

technique, mais aussi la notoriété émergente de l'artiste, la pertinence du propos narratif et la puissance critique du concept d'upcycling déployé. Ce coefficient transforme l'intrant brut en une pièce unique.

3. *Ms* (Multiplicateur de légitimation institutionnelle et symbolique) : C'est le coefficient déterminant, directement activé lors de la Phase 3 par le réseau des galeries, des marchands et des institutions. *Ms* mesure le degré d'intégration de l'œuvre dans les circuits d'élite du marché de l'art. Ce multiplicateur varie de manière exponentielle selon la réputation de la galerie représentante, le prestige des foires où l'œuvre est exposée (Art Basel, Frieze), la qualité des collectionneurs qui se la disputent et l'attention médiatique ou critique générée.

Cette formalisation mathématique met en exergue l'asymétrie structurelle du modèle économique des arts de récupération :

ANALYSE DE L'ASYMÉTRIE DANS LA FORMULE *Vf* VS

Composantes matérielles et techniques	**Composante symbolique et institutionnelle**
***Cl* : Logistique / Dépollution** ***Ka* : Travail Plastique et Concept** **• Assurent la faisabilité** **• Définissent le coût plancher**	***Ms* : Prescripteurs / Galerie d'Élite** **• Effet de levier exponentiel** **• Déconnecte le prix du coût réel** **• Génère la rente de prestige**

Source : nous-même.

Alors que les variables amont *C1 et Ka* posent les fondations physiques de l'œuvre et définissent un coût de production plancher, c'est l'amplitude du multiplicateur symbolique *Ms* qui dicte la hauteur du prix de vente final.
Si *Ms* est faible (par exemple dans le cas d'un artisan local ou d'un marché d'artisanat d'art sans réseau de prescription), le prix de l'objet reste contraint par la somme des coûts matériels et du temps passe. À l'inverse, dès lors que la galerie d'art contemporain parvient à orchestrer une rareté institutionnelle et une désirabilité sociale élevée, *Ms* prend des valeurs considérables. Il absorbe et efface intégralement les frictions logistiques initiales (*Cl*) pour générer des marges économiques exceptionnelles. C'est précisément l'activation de ce levier *Ms* qui accomplit la transmutation alchimique du prix.

3.3. Modélisation synthétique du processus alchimique de la valeur

En résumé, la Théorie de la Transmutation de la Valeur offre une grille de lecture systémique pour formaliser le passage séquentiel d'une valeur d'échange négative ou nulle (le coût de traitement d'un déchet) à une valeur marchande spéculative et élitiste (le prix d'une œuvre de collection). Ce processus transmutatoire peut être résumé de manière comparative dans le tableau ci-dessous, qui met en évidence la parfaite cohérence entre les espaces physiques, le statut ontologique de la matière, les concepts sociologiques mobilisés et la nature de la valeur produite à chaque étape du cycle :

Tableau : processus transmutatoire

Paramètres d'analyse	Phase 1 : Dévalorisation initiale	Phase 2 : Requalification plastique	Phase 3 : Sacralisation marchande
Espace physique d'action	Décharge publique, centre de tri, friche industrielle, rue	Atelier de l'artiste-entrepreneur, laboratoire plastique	Galerie d'art contemporain, *White Cube*, foire internationale, musée
Statut ontologique de la matière	Déchet-résidu, immondice, matière stigmatisée, *Rubbish*	Matériau poétique, support conceptuel, pièce d'atelier	Actif culturel de prestige, objet de collection, valeur spéculative
Théories sociologiques et économiques de référence	*Rubbish Theory* (M. Thompson) Théorie de l'acteur-réseau (B. Latour)	Sociologie de la valeur (N. Heinich) Conversion des capitaux (P. Bourdieu)	Économie des singularités (L. Karpik) Marché de l'art (R. Moulin)
Opérations clés de transformation	Extraction du réseau d'obsolescence, résorption de l'entropie	Travail plastique, neutralisation du stigma, injection narrative	Scénographie épurée, prescription institutionnelle, rareté organisée
Nature et composante de la valeur produite	Valeur nulle ou négative	Valeur esthétique, plastique et critique	Valeur-signe et financière élitiste

Paramètres d'analyse	Phase 1 : Dévalorisation initiale	Phase 2 : Requalification plastique	Phase 3 : Sacralisation marchande
	(Coût logistique Cl)	*(Coefficient artiste Ka)*	*(Multiplicateur symbolique Ms)*

Source : nous-même.

En conclusion, la valeur d'une œuvre surcyclée n'est pas arbitraire. La pérennité de l'artiste-entrepreneur repose sur la gestion des cadres de perception : minimiser la dévalorisation matérielle (Phase 1), maximiser la création conceptuelle (Phase 2) et intégrer les réseaux de sacralisation (Phase 3).

Cependant, une fois décodés ces mécanismes alchimiques de la transmutation de la valeur, l'analyse théorique se heurte immédiatement aux réalités opérationnelles du marché. Comment maintenir ce niveau de rareté et de prestige symbolique (Ms) alors même que la matière première (le déchet) est disponible en quantité industrielle et caractérisée par une surabondance asphyxiante ? C'est précisément l'objet du quatrième et dernier axe de notre étude, qui examinera les tensions paradoxales entre l'hyper-abondance de la ressource brute et l'exigence d'unicité de l'œuvre d'art, afin de formuler des propositions concrètes de gouvernance et de pilotage stratégique pour l'artiste-entrepreneur contemporain.

3.4. Discussion des résultats : Comparaison, portée et limites du modèle

- **Comparaison avec la littérature :** Contrairement aux modèles d'économie circulaire industrielle (Ghisellini et al., 2016) où le prix d'un produit recyclé reste plafonné par le coût des matières vierges, nos résultats démontrent la spécificité de l'upcycling artistique. L'action du multiplicateur *Ms* émancipe totalement la valeur finale *Vf* des contraintes matérielles, rapprochant ce marché de celui du luxe (Bastien et Kapferer, 2013) où la valeur-signe prime sur le coût de production.
- **Limites du modèle et conditions de rupture :** Ce modèle présente toutefois trois limites majeures :
  - Le risque d'échec de la légitimation : Si l'artiste ne réussit pas à intégrer les réseaux de prescription, *Ms* tend vers 1. Les charges logistiques (*Cl*) ne sont plus absorbées, menaçant la viabilité économique de l'atelier.
  - La dégradation matérielle : L'instabilité chimique des déchets (décoloration des plastiques aux UV, oxydation) peut altérer la perception de qualité et effondrer le coefficient *Ka*.
  - La barrière du rejet esthétique : En l'absence de scénographie adéquate, la résistance cognitive du public face à l'imagerie du détritus peut bloquer le processus de transsubstantiation.

C'est précisément l'analyse de ces points de rupture et de la gestion de ces risques opérationnels qui impose de passer d'un modèle théorique de la valeur à une étude

appliquée de la viabilité financière, objet de notre quatrième axe.

4. La viabilité financière et les paradoxes managériaux de l'artiste-entrepreneur : vers des pistes de gouvernance innovantes

La transmutation du déchet en actif culturel exige une viabilité économique et opérationnelle durable. Dès lors, cet axe étudie la dimension stratégique de l'artiste-entrepreneur. Il croise économie de la culture et management écologique pour formaliser une gouvernance hybride, garantissant la survie financière du créateur et son impact environnemental.

4.1. Les fondements de la pérennité économico-esthétique dans les industries créatives

En premier lieu, l'analyse de la viabilité financière des structures artistiques dédiées au surcyclage exige de s'immerger dans les règles d'organisation spécifiques aux industries de la culture. Contrairement aux secteurs industriels classiques où la demande peut être anticipée par des études de marché linéaires, le champ de la création plastique contemporaine est structurellement caractérisé par une incertitude radicale. Pour modéliser cette incertitude, il convient de mobiliser les cadres conceptuels posés par l'économiste Richard Caves (2000, p. 26) dans son ouvrage séminal sur l'organisation des marchés culturels.

Caves formalise en effet la règle du « *Nobody knows* » (personne ne sait), un principe fondamental qui postule que les producteurs, les intermédiaires et les créateurs eux-

mêmes sont incapables de prédire avec certitude le succès commercial ou la réception critique d'un bien créatif avant sa confrontation effective avec le public. L'utilité fonctionnelle étant absente, le prix et la demande dépendent exclusivement de fluctuations esthétiques et de phénomènes de réputation subjectifs.

Incertitude radicale ⟶ Frictions logistiques inversées ⟶ Risque de dérive de mission
(R. Caves) (P.-M. Menger) (N. Bourriaud)

Source : nous-même.

Pour l'artiste-entrepreneur qui utilise des matériaux de récupération, cette incertitude est redoublée par un second défi : la gestion de l'image de marque de ses intrants. Le consommateur d'art contemporain, habitué aux standards de noblesse du marché de l'élite, doit être convaincu que l'utilisation du déchet ne constitue pas une économie de bouts de chandelle ou un manque de maîtrise technique, mais un choix conceptuel de haute valeur. Par conséquent, la structure managériale de l'artiste doit investir massivement dans le marketing de la provenance, la narration éco-esthétique et la traçabilité des matériaux pour transformer un risque de réputation (vendre des ordures) en un avantage concurrentiel distinctif fondé sur l'authenticité et la responsabilité éco-citoyenne.

4.2. L'analyse des paradoxes du modèle d'affaires hybride : L'économie des frictions

En second lieu, la pérennisation de ce modèle économique se heurte à des contradictions internes

profondes que la recherche managériale doit impérativement cartographier et arbitrer. Le premier paradoxe, et sans doute le plus aigu, concerne la structure des coûts au sein de la chaîne logistique inversée. Comme nous l'avons démontré dans la conceptualisation du « déchet-ressource artistique », si la matière première résiduelle possède une valeur d'échange initiale nulle sur le marché de gros, son processus d'extraction génère des coûts de friction opérationnelle extrêmement lourds. Le glanage, le transport, le désamiantage, la dépollution chimique, le tri sélectif et le stockage sécurisé de pièces souvent volumineuses ou corrosives représentent des charges fixes et variables substantielles.

De fait, cette configuration bouscule les lois de la microéconomie standard : l'abondance physique de la ressource brute (les millions de tonnes de déchets produites chaque jour) ne se traduit pas par une baisse des coûts unitaires de production, mais par une complexification logistique qui grève la marge de l'atelier.

Pour comprendre comment les artistes naviguent empiriquement au sein de ces structures de coûts atypiques, les analyses du sociologue de l'économie Pierre-Michel Menger (2009, p. 12) s'avèrent d'une utilité cruciale. Menger démontre que les créateurs de l'art contemporain fonctionnent comme des gestionnaires de risques avancés qui déploient des stratégies de diversification de portefeuille pour survivre dans un système où les gains sont hyper-concentrés sur une infime élite d'élus.

À cet égard, l'artiste-entrepreneur de l'upcycling ne peut s'en mettre à la seule vente aléatoire d'œuvres uniques en galerie pour stabiliser sa structure financière. Il doit

mettre en place une stratégie de « subventionnement croisé » ou d'hybridation des revenus. Cela se traduit par le développement d'activités complémentaires à forte visibilité et à flux de trésorerie prévisibles, telles que la réalisation de commandes publiques monumentales pour les collectivités, des prestations de design d'espace pour des sièges sociaux d'entreprises en quête de certifications écologiques, ou la mise en place d'ateliers de formation et de conférences managériales rémunérées sur l'économie circulaire.

4.3. Les pistes de gouvernance innovantes : La co-création de valeur et les alliances intersectorielles

Par la suite, la résolution de ces paradoxes exige d'abandonner les modèles de gouvernance d'entreprise traditionnels, centrés de manière exclusive sur la maximisation de la valeur pour l'actionnaire à court terme. Face aux exigences d'un modèle d'affaires hybride et circulaire, l'artiste-entrepreneur doit concevoir une gouvernance partenariale élargie, capable d'intégrer des parties prenantes issues d'horizons industriels, écologiques et institutionnels radicalement diversifiés.

Cette transition vers une gestion orientée « écosystème » trouve un écho théorique majeur dans les concepts de postproduction formalisés par le théoricien de l'art Nicolas Bourriaud (2002, p. 18). Bourriaud démontre en effet que l'art contemporain s'inscrit de plus en plus dans une esthétique relationnelle où l'artiste n'invente plus de formes ex nihilo à partir d'une toile blanche, mais se comporte comme un DJ ou un programmateur qui réutilise,

mixe et reconfigure des objets, des comportements et des structures de données déjà existantes dans l'espace social.

Gouvernance Traditionnelle ⟶ Centrée sur l'actionnaire et le profit à court terme (Obsolète)
Gouvernance Hybride ⟶ Alliances intersectorielles (Artiste + Industrie + ÉSS) (N. Bourriaud)

Sur le plan managérial, cette théorie de la postproduction justifie l'insertion directe de l'artiste-entrepreneur au cœur des dispositifs de la Responsabilité Élargie du Producteur (REP) et de l'écologie industrielle. La gouvernance innovante que nous proposons consiste à sceller des alliances stratégiques contractuelles entre l'artiste et les grands groupes industriels émetteurs de déchets.

Au lieu de se positionner en bout de chaîne comme un simple glaneur passif, l'artiste-entrepreneur négocie des contrats d'« externalisation créative du déchet ». Les industries financent les coûts logistiques de traitement, d'acheminement et de stockage des rebuts de leurs usines en échange de quoi l'artiste convertit ces résidus toxiques ou obsolètes en œuvres d'art ou en installations de prestige. Ces créations viennent alimenter la stratégie de communication environnementale et la collection d'entreprise du partenaire industriel. Ce modèle de gouvernance permet de sécuriser le modèle économique de l'artiste en amont du processus de création, en transformant le coût logistique de la matière en un investissement de R et D ou de mécénat culturel.

4.4. La formalisation du statut de l'artiste-entrepreneur : De la marginalité à l'institutionnalisation

Dimension stratégique	Modèle classique (Linéaire)	Modèle hybride sur-cyclé
Source de valeur	Noblesse intrinsèque de la matière neuve	Transmutation symbolique du déchet
Structure des coûts	Coût d'achat matière élevé, logistique simple	Matière gratuite, coûts de friction logistique élevés
Gouvernance	Unilatérale (Artiste -> Galerie -> Client)	Multi-partenariale (Industries, ÉSS, Marché de l'art)
Objectif du bilan	Maximisation du profit financier unique	Alignement du Triple Bilan (People, Planet, Profit)

Source : nous-même.

Enfin, la viabilité financière de long terme de ce paradigme économico-esthétique reste suspendue à la reconnaissance et à la stabilisation institutionnelle du statut de l'artiste-entrepreneur. Historiquement, le champ académique et législatif français et européen a maintenu une frontière étanche, voire schizophrénique, entre le statut d'artiste-auteur (perçu comme un créateur pur, désintéressé des contingences marchandes) et le statut de chef d'entreprise (soumis aux règles de l'efficacité commerciale). Cette dichotomie est aujourd'hui un frein majeur à l'expansion de l'art de récupération, car elle empêche ces créateurs d'accéder aux financements bancaires traditionnels, aux subventions d'innovation technologique ou aux pépinières d'entreprises vertes, sous prétexte que leur production relève du domaine des beaux-arts. Pour dépasser ce blocage, il est indispensable de

légitimer la figure de l'artiste-entrepreneur en tant qu'agent d'innovation macroéconomique et sociale. Le créateur d'upcycled art doit être reconnu comme un opérateur d'utilité publique, capable de générer de l'emploi local non délocalisable dans les métiers de la réparation et du tri, tout en augmentant l'attractivité culturelle d'un territoire. La puissance publique a un rôle majeur à jouer à travers la mise en place de dispositifs de soutien spécifiques : commande publique fléchée vers les matériaux circulaires, réduction de la TVA sur les œuvres d'art éco-conçues, ou encore création de labels certifiant l'impact environnemental réel de l'œuvre. C'est à ce prix, par l'alliance définitive de l'audace esthétique et de la rigueur managériale, que le surcyclage artistique cessera d'être une pratique de niche pour s'imposer comme le fer de lance d'une économie de la culture durable et responsable.

Conclusion

Cette étude théorique a permis de formaliser, d'analyser et de stabiliser un paradigme économico-esthétique original, apportant une réponse rigoureuse et multidimensionnelle à la question centrale de la viabilité financière des arts plastiques de récupération au sein des industries créatives et culturelles contemporaines. Face aux impératifs de l'Anthropocène et à la saturation des modèles industriels linéaires, ce travail démontre que la création plastique issue du surcyclage (*upcycling*) ne se limite plus à une posture subversive isolée ou à une pratique marginale, mais constitue le socle d'un écosystème d'affaires structuré et pérenne.

L'itinéraire conceptuel déployé tout au long de nos quatre axes d'analyse atteste de la cohérence systémique du modèle :

- **L'Axe 1** a posé les fondements épistémologiques du passage du *ready-made* duchampien au concept fondateur de « déchet-ressource artistique », prouvant que la matière rejetée et dépréciée peut légitimement s'affirmer comme la matrice d'une création de valeur d'exception.
- **L'Axe 2** a modélisé l'écosystème entrepreneurial culturel sous forme de structure organisationnelle hybride, formalisant l'impératif des alliances intersectorielles complexes entre l'amont logistique et environnemental (centres de tri, éco-organismes, structures de l'Économie Sociale et Solidaire) et l'aval marchand et symbolique (galeries, institutions muséales, collectionneurs).
- **L'Axe 3** a théorisé les mécanismes fins de la Transmutation de la Valeur, explicitant comment le travail de requalification plastique par l'artiste-entrepreneur, couplé au multiplicateur de légitimation institutionnelle, parvient à convertir un intrant à valeur marchande initiale négative en un actif culturel d'élite soumis à une tarification de prestige.
- **L'Axe 4**, enfin, a levé le voile sur les conditions de la viabilité financière de cette filière inversée, en démontrant que la maîtrise des coûts cachés de friction logistique (collecte, tri, hygiénisation, stockage volumétrique) et la diversification des sources de revenus au sein d'un Business Model

Hybride (ventes d'art, partenariats d'éco-innovation, prestations RSE) garantissent la pérennité économique de l'artiste sans en altérer l'autonomie critique.

En définitive, cette recherche établit de façon fondamentale que la contrainte environnementale ne constitue nullement un coût opérationnel stérile ou un frein à la création, mais s'affirme au contraire comme le moteur d'une innovation stratégique majeure, capable de réconcilier de manière vertueuse l'éthique écologique, la liberté plastique et la rentabilité financière.

En ce qui concerne les perspectives et l'ouverture de recherche, il faut dire qu'au-delà des apports théoriques de cette modélisation, cette contribution ouvre plusieurs perspectives de recherche stimulantes pour les sciences de gestion et l'économie de la culture :

1. Confrontation empirique et métrologie de la valeur : Il conviendra, dans le cadre de travaux ultérieurs, d'opérationnaliser ce cadre conceptuel en le soumettant à des vérifications empiriques quantitatives. L'enjeu sera d'évaluer précisément l'impact du coefficient de conversion esthétique et du multiplicateur de prestige sur la fixation réelle des prix (*pricing*) au sein des galeries d'art contemporain spécialisées.
2. Transférabilité intersectorielle du modèle : Une seconde voie de recherche réside dans l'analyse de la transférabilité de ce paradigme économico-esthétique à d'autres filières des industries créatives confrontées à la sobriété matérielle, telles

que le design circulaire, l'architecture de réemploi ou la haute couture upcyclée.

3. Analyse comparative internationale : Enfin, une approche comparative permettrait d'étudier comment les variations institutionnelles, fiscales et réglementaires régissant la gestion des déchets selon les zones géographiques (Europe, Amérique du Nord, marchés émergents) influencent la structuration et la maturité de ces écosystèmes entrepreneurs culturels.

Références Bibliographiques

BAUDRILLARD Jean, 1968. *Le Système des objets*, Gallimard, Paris

BECKER Howard S., 1982. *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley

BENJAMIN Walter, 1936. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris

BOURDIEU Pierre, 1992. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris

ELKINGTON John, 1997. *Cannibals with Forks : The Triple Bottom Line of 21st Century Business*, Capstone, Oxford

HEINICH Nathalie, 2014. *Le Prix de l'excellence. Les prix littéraires comme dispositif de valorisation*, Éditions du Seuil, Paris

ISENBERG Daniel, 2010. « How to Start an Entrepreneurial Revolution », in *Harvard Business Review*, Vol. 88, N°6, Juin 2010, pp. 40-50

MCDONOUGH William et BRAUNGART Michael, 2002. *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*, North Point Press, New York

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

OSTERWALDER Alexander et PIGNEUR Yves, 2010. *Business Model Nouvelle Génération*, EYROLLES, Paris