

# Pourquoi les collectionneurs d'art sont-ils oubliés par les pouvoirs publics ?

**Dominique Sagot-Duvauroux**

DANS **NECTART 2017/2 N° 5**, PAGES 44 À 52

ÉDITIONS **ÉDITIONS DE L'ATTRIBUT**

ISSN 2429-2877

ISBN 9782916002439

DOI 10.3917/nect.005.0044

Date de mise en ligne : 13/06/2017

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-nectart-2017-2-page-44?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de l'Attribut.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# POURQUOI LES COLLECTIONNEURS D'ART, SONT-ILS OUBLIÉS PAR LES POUVOIRS PUBLICS ?

En France, au contraire de l'Allemagne ou de la Suisse, les collectionneurs d'art contemporain sont peu considérés par les pouvoirs publics et les institutions artistiques, en dehors de leur participation au marché de l'art. Très impliqués pourtant dans la vie artistique locale (prêts d'ateliers, production d'œuvres, accompagnement durable de galeries...), bien au-delà des achats qu'ils réalisent, il serait judicieux de les associer aux politiques territoriales, en particulier en cette période de rigueur budgétaire.

**DOMINIQUE SAGOT-DUVAUROUX**



DR

*La galerie Paradise à Nantes, un exemple de contribution de collectionneurs privés à la vie artistique.*

**L'**essayiste Pablo Helguera, comparant la scène artistique américaine à un jeu d'échecs, assimile la figure du collectionneur à celle de la reine, la pièce la plus puissante de l'échiquier. En tant qu'acheteurs, les collectionneurs apportent l'essentiel de l'argent sur le marché de l'art. Par leur participation aux conseils d'administration et commissions d'achat des musées, par la création de fondations, ils jouent un rôle essentiel de légitimation de l'art

en train de se faire, d'autant qu'ils sont souvent les premiers à soutenir de jeunes artistes et de jeunes galeries. En Suisse ou en Allemagne, ce rôle est également reconnu, notamment celui des collections d'entreprise.

À la position centrale qu'occupent les collectionneurs dans l'écosystème de l'art américain, suisse ou allemand, on a longtemps opposé la position marginale qu'ils occuperaient en France, mis à part quelques rares figures<sup>1</sup>. Malgré l'existence de fondations prestigieuses (Cartier, Louis-Vuitton...), l'intervention des pouvoirs publics ferait de l'économie de l'art française une économie institu-

tionnalisée, où le rôle de la reine appartiendrait davantage aux conservateurs ou commissaires d'exposition qu'aux collectionneurs. Les études montrent pourtant que 80 % du chiffre d'affaires des galeries françaises est assuré par des ventes aux particuliers, les achats des collectivités publiques ne représentant que 10 %.

Cependant, depuis les années 1990 les choses évoluent. L'Association pour la diffusion internationale de l'art français (Adiaf), créée en 1994, regroupe plusieurs centaines de collectionneurs dans le but de promouvoir les artistes français, notamment par l'attribution chaque année du prix Marcel-Duchamp, en partenariat avec le musée national d'Art moderne (MNAM-Beaubourg). L'exposition « Passions privées » en 1995 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris a permis de montrer la richesse des grandes collections privées d'art contemporain, même si la rumeur de contrôles fiscaux consécutifs à cette manifestation a refroidi l'envie de certains collectionneurs de rendre publiques leurs acquisitions. L'inauguration de la Maison rouge à Paris en 2004 par la fondation Antoine-de-Galbert a doté la capitale d'une structure montrant comment les collectionneurs peuvent faire des choix cohérents sans pour autant suivre ceux prônés par les institutions<sup>2</sup>. Ces dernières années, les initiatives se multiplient pour rendre davantage visibles les collections privées. Cette attention portée aux collectionneurs n'est sans doute pas indépendante de la situation financière tendue des col-

lectivités publiques. Celles-ci regardent d'un œil plus cajoleur ces riches individus capables d'apporter des ressources en mécénat, de prêter, voire de donner des œuvres que l'évolution des prix sur le marché de l'art a souvent rendues inaccessibles. L'action des pouvoirs publics en faveur des collectionneurs reste cependant centrée sur leurs achats et néglige le rôle qu'ils jouent dans la vie artistique au niveau local. À partir d'une décomposition de l'économie de l'art en trois catégories : le marché, l'économie de l'activité artistique et la valeur induite par l'art, nous proposons une réflexion sur la dynamique des scènes artistiques locales et le rôle conjoint que pourraient jouer collectivités publiques et collectionneurs dans leur animation.

### **COLLECTIONNEURS ET COLLECTIVITÉS PUBLIQUES DANS LES ÉCONOMIES DE L'ART**

À l'occasion du colloque « Création artistique et territoires » qui s'est tenu à Rennes du 22 au 24 mars 2017, Pierre Oudart, chargé des Arts plastiques au ministère de la Culture et de la Communication, s'interrogeait sur la tension qui existe entre œuvre et activité artistique dans la création contemporaine. Mettant en garde contre une confusion entre économie de l'art et marché de l'art, il soulignait que les territoires fourmillent de projets artistiques qui reposent sur une économie spécifique très différente de celle du marché de l'art organisé autour

de galeries et de sociétés de vente aux enchères.

La valeur économique de l'art se structure en effet autour de trois composantes : le marché de l'art et la vente d'œuvres ; l'économie de l'activité artistique, qui prend la forme de résidences, de commandes, de performances ; les effets des activités artistiques sur le développement des territoires et leur attractivité, ce que j'appelle la « valeur vaporeuse de l'art ».

### **Des collectionneurs courtisés sur le marché de l'art...**

L'économie du marché de l'art est la plus connue<sup>3</sup>. Elle s'organise principalement autour de galeries, de foires et de sociétés de vente aux enchères, dont la principale fonction est de vendre des œuvres à des amateurs. Les collectionneurs y occupent naturellement une place centrale en tant qu'acheteurs, mais aussi souvent en tant qu'animateurs du marché des artistes qu'ils soutiennent. C'est un marché mondialisé, contrôlé par quelques très grosses galeries (Gagosian, White Cube, Perrotin...), le duopole de sociétés d'enchères Sotheby's et Christie's, ainsi qu'une poignée de grands collectionneurs souvent à la tête de musées ou fondations (François Pinault, Eli Broad, Bernard Arnault...). Ces acteurs se retrouvent régulièrement, à l'occasion d'événements très médiatisés (foires internationales, ventes de printemps et d'automne de Sotheby's et Christie's, vernissages de biennales) qui font office de baromètre des tendances. Autour d'eux, une multitude de petites

structures les alimentent en « chair fraîche » de nouveaux talents, prenant en charge le risque de l'innovation artistique. Comme dans les industries culturelles où le marché se structure autour de *majors* et d'indépendants, le marché de l'art est aujourd'hui un oligopole à frange.

Les pouvoirs publics n'occupent pas une place centrale sur ce marché. Ils y jouent essentiellement des rôles de régulation (par la fiscalité notamment) et de légitimation (par la reconnaissance des valeurs artistiques dévolue aux musées et centres d'art). Les collectionneurs constituent des cibles privilégiées de ces politiques. En France, l'exonération des œuvres d'art de l'impôt de solidarité sur la fortune (ISF), le mécanisme des datations, ou encore les avantages fiscaux liés à l'acquisition d'œuvres d'art par une entreprise ou bien pour en faire don à l'État sont des exemples de ce type de soutien. Par ailleurs, les collectionneurs sont sollicités pour participer aux commissions d'achat des collections publiques. N'oublions pas non plus l'action des sociétés d'amis des musées, au sein desquelles les collectionneurs sont nombreux, qui contribuent à l'enrichissement des collections publiques.

Ce marché d'œuvres est très concentré sur quelques grandes places internationales (New York, Londres, Paris, Hong Kong, Berlin...). Les galeries situées en dehors de ces places sont marginalisées ou bien se réfèrent à un art classique, exclu de la scène internationale de l'art contemporain<sup>4</sup>.

En somme, sur le marché de l'art, l'articulation institution-collectionneur est pensée comme un soutien au marché et un moyen pour les institutions de bénéficier de dons.

### **... mais négligés au sein de l'économie locale des activités artistiques**

L'économie des activités artistiques est beaucoup moins visible et médiatique que l'économie du marché de l'art. Elle se développe à une échelle majoritairement locale, même si souvent les acteurs de cette économie (collectifs, galeries associatives...) s'inscrivent dans des réseaux internationaux. L'œuvre « appropriable » sur un marché n'est pas absente de cette économie, mais elle n'est plus centrale comme sur le marché de l'art. L'économie de l'art en région, le marché de l'art classique mis à part, correspond à une économie de résidences, de performances, de commandes publiques. Le modèle de l'artiste d'atelier produisant une œuvre destinée au marché tend à devenir l'exception. Il est remplacé par celui de l'« artiste à 360 degrés », qui certes continue à produire des œuvres au sens classique du terme, mais répond aussi à des appels d'offres, à des commandes, fait de la formation<sup>5</sup>. Enraciné dans la vie locale, cet artiste est très dépendant des soutiens publics, non pas en tant qu'assisté mais en tant que prestataire d'un service de création dont les commanditaires sont le plus souvent les collectivités publiques. Ces artistes sont accompagnés dans leur travail par des associations ou des col-

lectifs qui interviennent comme producteurs, comme passeurs vers les institutions et le marché, comme médiateurs pour apprendre à voir, à comprendre les démarches artistiques. Ces associations vivent essentiellement du soutien des collectivités publiques. Contrairement au marché de l'art, celles-ci jouent donc un rôle central dans cette économie. Ce sont elles qui financent ces activités. Par ailleurs, l'État, par l'intermédiaire de la Drac et des Frac, légitimise au niveau national certains artistes repérés en région, le plus souvent passés par les écoles d'art et adoués par des centres d'art contemporain bénéficiant de subventions locales. La situation budgétaire dégradée des collectivités publiques menace directement cette économie territoriale de l'art. Des lieux ferment, et avec eux disparaissent de nombreuses occasions pour les artistes de développer leur travail. Un dossier réalisé par la revue *02point2* sur la situation de la scène artistique dans les Pays de la Loire évoque de façon précise ces difficultés : « Bien souvent, les structures comme les nôtres montrent des artistes en premier, comme nous l'avons fait en présentant le travail de Mircea Cantor en 2002 bien avant qu'il ne soit connu. On défriche, on prend des risques, et il y a un travail de veille, de prospection que ne font pas les institutions. Ce sont les petites structures qui font ce travail de fourmi », notent Jacques Rivet et Marie-Laure Viale<sup>6</sup>, fondateurs de l'association Entre-deux, fervente de l'art dans l'espace public et médiatrice au sein des Nouveaux Commanditaires.

Les collectionneurs d'art contemporain occupent une place mais essentielle dans cette économie. L'étude que nous avons conduite auprès de plus de 300 collectionneurs montre que près de 80 % d'entre eux s'engagent dans la vie artistique<sup>7</sup> bien au-delà de leurs achats. L'investissement du collectionneur peut concerner la production (commande, financement de catalogue, etc.), la diffusion (prêt pour une exposition, présentation à d'autres collectionneurs, etc.) ou l'assistance (soutien financier, matériel, etc.). Pour une part importante d'entre eux, ce n'est d'ailleurs pas tant la possession d'une œuvre qui compte, que le lien qu'elle leur offre avec le monde artistique. Ils sont ainsi 55 % à apporter une aide matérielle aux artistes, 45 % à passer des commandes, 33 % à les soutenir financièrement, 32 % à participer à la production d'œuvres.

Or, ces collectionneurs-acteurs se sentent souvent marginalisés et dévalorisés par les institutions sur les scènes locales. L'un d'entre eux nous déclarait : « Le fond du problème, c'est qu'ils [les membres des institutions] se considèrent comme seuls capables de dire si un artiste est bon ou pas, ce sont eux qui désignent l'artiste et pas le collectionneur. Et quelque part, on est censés

contemporaine méconnue

suivre leur choix, point. Alors que ce n'est pas un domaine où il y a le vrai et le faux, ils se considèrent comme seuls dépositaires de la possibilité de désigner un artiste comme tel ou pas. Je me souviendrai toujours d'un rendez-vous avec le directeur du Frac, qui m'avait regardé avec un peu de condescendance en disant : "Qu'est-ce qui vous a pris d'acheter un Cognée ?" D'un air de dire : "Mon pauvre ami, on a chacun ses faiblesses." »

*Un collectionneur : « Les institutions se considèrent comme seules dépositaires de la possibilité de désigner un artiste comme tel ou pas. »*

Un autre collectionneur insistait sur la relation très instrumentaliste qu'entretiennent les institutions avec eux : « Le problème français par rapport au rôle des privés, c'est que l'État ne reconnaît les mécènes que lorsqu'ils apportent directement à ses caisses. »

### **De l'économie de l'art à la valeur de l'art**

L'art a cette propriété économique singulière de produire une valeur vaporeuse dont une partie s'échappe hors des filières culturelles pour alimenter notamment le développement des autres entreprises du territoire. Les économistes distinguent l'impact économique des activités artistiques et la valeur d'existence de celles-ci, c'est-à-dire la valeur que leur accordent les habitants alors même qu'ils n'en profitent pas directement. Les travaux

académiques convergent pour montrer que les territoires dynamiques sont en même temps ceux qui investissent dans la culture parce que celle-ci renforce leur attractivité et stimule l'activité économique locale. Au-delà, les activités artistiques s'encastrent dans les territoires de façon très spécifique, en créant des ambiances, en modifiant les déplacements dans la ville, au risque d'un impact fort sur le marché de l'immobilier et d'une gentrification des quartiers. La participation des collectionneurs à cette vie artistique contribue à cette valeur vaporeuse et justifie qu'on leur porte une attention particulière.

En France, la valeur de l'art ne se résume donc pas à un marché concentré sur Paris et à quelques grosses fondations ou institutions en lien avec ce marché. La dynamique artistique repose sur une économie territorialisée de l'art composée d'une multitude de petites structures dont l'existence est aujourd'hui menacée par les restrictions budgétaires des collectivités publiques qui en sont les principaux soutiens. Or, dans cette économie, de nombreux collectionneurs participent à cette infusion territoriale, mais de façon isolée et sans véritable connexion avec les institutions locales et les collectivités publiques. La vitalité des scènes artistiques locales nécessite dès lors une meilleure coopération entre collectivités, institutions et collectionneurs dans le financement des activités.

## SCÈNES ARTISTIQUES ET RÔLES RESPECTIFS DES POUVOIRS PUBLICS ET DES COLLECTIONNEURS

Dans le théâtre grec étaient distingués trois espaces et trois temporalités. La *skênê* correspondait aux coulisses, à l'arrière-scène, à ce qui ne se voyait pas, au travail invisible des acteurs nécessaire pour qu'ait lieu une représentation. Le *proskenion* correspondait à ce que l'on appelle aujourd'hui le plateau, l'espace où se tenait la représentation, où le travail des acteurs devenait visible, le lieu où s'organisaient dans le temps différentes scènes marquées par l'entrée ou la sortie de personnages. Entre la *skênê* et le *proskenion*, la *skênêgraphia* était le dispositif (rideau, mur...) qui séparait ces deux espaces<sup>8</sup>. Plus tard, on a parlé de scène pour qualifier le bâtiment abritant un lieu de représentation (scène nationale, par exemple), et donc l'espace où se tient le public désormais partie prenante de la scène.

Par analogie, les sociologues parlent de scène (en prenant le plus souvent l'exemple de la musique) pour qualifier un territoire marqué par la présence d'une activité artistique intense, souvent caractérisée par un style reconnaissable à l'intérieur et à l'extérieur du territoire en question et générant une ambiance urbaine particulière. Ces scènes reposent sur la mise en réseau de quatre niveaux d'acteurs et/ou de territoires. Il y a d'abord la partie invisible, souterraine de

la scène (*skênê*), ces acteurs qui œuvrent en coulisse à promouvoir de nouveaux projets, de nouvelles idées<sup>9</sup>. Il y a ensuite les événements, les organisations privées, les institutions, qui rendent identifiable et visible la vitalité artistique du territoire (*proskenion*) et qui en construisent le récit. Entre les deux, entre l'invisible et le visible, œuvrent de nombreux intermédiaires, associations, tiers-lieux, dispositifs qui contribuent à rendre visible l'invisible, à faire qu'une idée devienne un projet saisissable par des acteurs de la scène visible. Enfin, cette activité artistique s'inscrit dans un territoire peuplé d'habitants, entreprises, acteurs sociaux impactés et impactant la vitalité de la scène. Si ces différents niveaux ne sont pas articulés et cohérents entre eux, il n'y a alors pas de scène à proprement parler. Les associations, collectifs d'artistes, institutions, collectivités publiques commencent à s'organiser et à travailler ensemble dans certaines régions pour dynamiser leurs scènes locales. Mais les collectionneurs restent souvent à la marge de ces dynamiques. Pour reprendre l'exemple des Pays de la Loire, le pôle Arts visuels, né de la concertation organisée par le Conseil régional pour co-construire la politique culturelle de la collectivité, n'a à l'origine pas intégré les collectionneurs. Pourtant, ils développent sur ce territoire de multiples projets originaux de résidences, d'expositions, de production, mais sans attirer vraiment l'attention des institutions et des collectivités publiques, comme si cet

engagement n'était pas réellement digne d'intérêt. Même les artistes, qui sont pourtant nombreux à bénéficier du soutien des collectionneurs, semblent avoir l'attention focalisée sur les institutions qui seules seraient en mesure de les faire accéder au graal du « marché de l'art ».

Le dynamisme des scènes artistiques locales dépend aujourd'hui d'une meilleure coopération entre les acteurs de ces scènes, et notamment entre collectionneurs, institutions et collectivités publiques qui souvent s'ignorent, voire se méprisent. La vitalité de la scène artistique allemande ou suisse tient en partie au fait que les centres d'art n'existent que grâce à un financement mixte privé/public qui nécessite de prendre en considération les formes d'engagement des collectionneurs privés.

Dès lors que l'on ne confond pas économie de l'art et marché, les collectivités publiques et les institutions qu'elles financent auraient tout intérêt à se rapprocher des collectionneurs pour soutenir leurs initiatives ou les associer aux leurs. Il ne s'agit pas de rechercher des mécènes ou de futurs donateurs pour des projets conçus par les institutions, mais d'instaurer un dialogue entre les différents acteurs de la scène artistique pour qu'émergent des projets originaux au sein desquels les collectionneurs puissent trouver leur place, y compris dans les phases de conception. Reconnaître leur engagement, cela peut être d'abord s'intéresser à la cohérence de leur collection et au fondement de leur démarche, les

rendre visibles et objets d'analyse. C'est aussi porter un regard curieux sur les initiatives qu'ils développent et éventuellement s'y associer, si celles-ci entrent en cohérence avec les objectifs des collectivités publiques et participent au bien commun. C'est surtout mobiliser les connaissances, les expériences et les moyens des collectionneurs pour imaginer de nouveaux projets co-construits au sein desquels serait reconnue leur expertise artistique et pas seulement leur contribution financière. Bref, il s'agit d'en faire des acteurs visibles et reconnus, impliqués dans les débats des commissions ou des pôles qui réfléchissent à la dynamique des scènes locales.

Certes, les motivations des collectionneurs sont multiples, financières, sociales, artistiques, hédonistes, et n'intègrent pas nécessairement l'intérêt général. Certes, la place croissante de certaines grandes fondations privées dans le paysage de l'art contemporain international et parfois dans la programmation des institutions soulève la question de l'indépendance de la création artistique par rapport à des enjeux de marketing de marque. Mais il existe une zone d'intersection large et féconde entre le monde des collectionneurs privés, celui des artistes et celui des institutions publiques, susceptible, si elle est cultivée, de stimuler les scènes artistiques locales et de multiplier les foyers de création au-delà de la métropole parisienne.

NECTART

1. Citons par exemple les ouvrages de Judith Benhamou-Huet, Anne Martin-Fugier, Isabelle de Maison Rouge ou Pierre Cabanne.
2. Malheureusement, Antoine de Galbert a annoncé la fermeture de cette institution fin 2018.
3. Cf. Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvauroux, *Le Marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 3<sup>e</sup> éd., 2016.
4. En référence aux paradigmes de l'art actuel décrits par Nathalie Heinrich, lire notamment *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.
5. Cf. Muriel de Vrièse, Bénédicte Martin, Corinne Melin, Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvauroux, « Diffusion et valorisation de l'art actuel en région. Une étude des agglomérations du Havre, de Lyon, de Montpellier, Nantes et Rouen », *Culture études*, n° 1, 2011.
6. Cités par Alexandrine Dhainaut dans son article « Quel avenir pour les structures associatives des Pays de la Loire ? », *02point2*, n° 4, printemps 2016.
7. Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvauroux et Marion Vidal, *Collectionneurs d'art contemporain. Des acteurs méconnus de la vie artistique*, Paris, DEPS/Ministère de la Culture, 2015.
8. Voir l'article de Marcel Freydefont, « Scène, scènes, essai-image d'un mot », dans Dominique Sagot-Duvauroux (coord.), *Culture et créativité, L'Observatoire. La revue des politiques culturelles*, n° 47, 2016.
9. Grandadam, *et al.* parlent d'*underground*, de *midleground* et d'*upperground* pour qualifier les trois strates nécessaires à la créativité – David Grandadam, Patrick Cohendet et Laurent Simon, « Places, spaces and the dynamics of creativity: the video game industry in Montreal », *Regional Studies*, vol. 47, n° 10, 2013, p. 1701-1714.

## POUR ALLER PLUS LOIN

- Anne Martin-Fugier, *Collectionneurs. Entretiens*, Arles, Actes Sud, 2012.
- Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvauroux, *Le Marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 3<sup>e</sup> éd., 2016.
- Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvauroux et Marion Vidal, *Collectionneurs d'art contemporain. Des acteurs méconnus de la vie artistique*, Paris, DEPS/Ministère de la Culture, 2016.

Commentez cet article sur [nectart-revue.fr/revue-5-sagot-duvauroux](http://nectart-revue.fr/revue-5-sagot-duvauroux)