



Introduction

Les collectionneurs sont à l'image du marché de l'art, seule une petite fraction d'entre eux est sous les feux de l'actualité : leurs achats, les millions qu'ils sont susceptibles de déboursier, les expositions qu'ils proposent dans leurs musées privés sont abondamment commentés. Leur influence sur la partie la plus visible du marché s'est accrue au cours de la dernière décennie. Tandis qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le marchand et le conservateur formaient le couple central pour la reconnaissance des artistes, il importe désormais de compter avec ces méga-collectionneurs, dont la liste est annuellement établie par le magazine *Artnews* dans sa parution estivale. Si leur rôle pour la définition de la valeur économique, mais aussi artistique, est indéniable¹, il affecte avant tout un segment réduit du marché soumis à des emballages médiatiques. Sur le segment contemporain et selon les données d'*Artprice*, le marché des œuvres millionnaires ne constituait, en 2014, que 0,3 % des transactions. Plus encore, les œuvres adjudgées pour plus de 50 000 euros ne représentent que 0,6 % des transactions².

Le caractère tronqué de cette présentation du marché devient encore plus flagrant dès lors que l'on souligne que les transactions réalisées aux enchères ne concernent, à de très rares exceptions près, que le second marché – celui de la revente d'œuvres – le premier marché dédié à la prise de risque et à la découverte de

1. Jean-Yves LEROUX et Nathalie MOUREAU, « La main visible des grands collectionneurs dans la valeur artistique », dans Jean-Noël BRET (sous la dir. de), *L'Art, l'argent et la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 25-41.

2. "Contemporary Art Market, the Artprice Annual Report", *Artprice*, 2014.



nouveaux talents étant plutôt celui des « marchands entrepreneurs³ ». Depuis le début du xx^e siècle, ceux-ci constituent en effet des acteurs centraux pour la découverte de nouveaux talents, les enchères n'intervenant que dans un second temps, après que les artistes ont acquis un début de légitimité du fait du travail réalisé par le galeriste, de concert avec les institutions. Seul un nombre extrêmement réduit de ces galeries bénéficie toutefois des achats médiatisés des méga-collectionneurs.

Depuis le tournant des années 2000, la logique de fonctionnement du marché de l'art contemporain tend à se rapprocher de celle des industries culturelles (livre, disque, cinéma) : un nombre réduit de structures à l'assise financière conséquente (maisons de ventes, grosses galeries) et dotées d'un pouvoir de marché élevé laissent toutefois graviter autour d'elles des microstructures (galeries entrepreneurs) qui assurent la prise de risque initiale⁴. Ces importantes structures, qui forment le cœur de l'oligopole, savent en effet qu'à terme elles pourront récupérer les talents dénichés par la frange concurrentielle (galeries entrepreneurs de taille plus faible) en raison de leur pouvoir financier. Le poids croissant de la réalisation d'œuvres monumentales sur le marché international combiné à la nécessité pour les galeries d'endosser désormais un rôle de producteur en plus de celui de découvreur de talents n'a fait qu'accroître cette tendance⁵.

La vitalité de ces structures de taille plus modeste – les marchands entrepreneurs – est essentielle à la diversité de la scène artistique contemporaine, le cœur de l'oligopole tendant à se concentrer sur la promotion de quelques stars, de valeurs quelquefois plus médiatiques qu'artistiques. Plusieurs travaux ont souligné le rôle des collectionneurs comme soutien de ces galeries petites et moyennes, notant qu'une proportion notable d'entre elles est tributaire d'un nombre limité de collectionneurs pour la

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

4. Nathalie MOUREAU, Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 2016 pour la troisième édition.

5. Françoise BENHAMOU, Nathalie MOUREAU et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *les Galeries d'art contemporain en France. Portrait et enjeux dans un marché mondialisé*, Paris, La Documentation française, 2001.



Introduction

réalisation de leur chiffre d'affaires⁶. L'entrée du travail d'un artiste dans une collection privée, petite ou grande, n'est jamais neutre. Dans le cas où les choix du collectionneur s'accordent avec ceux de l'institution, cette entrée contribue à assurer la concordance entre valeur artistique (légitimation institutionnelle) et valeur économique (légitimation par le marché). Dans celui où l'œil du collectionneur s'écarte de celui de l'institution, elle ouvre à la possibilité d'une redécouverte potentielle ultérieure⁷. L'existence d'un tissu dense de collectionneurs dont les choix confortent ou sont complémentaires des collections institutionnelles est ainsi essentielle pour la diversité de la scène contemporaine. Pour autant, la connaissance de ces acteurs en France est longtemps restée très limitée ; l'ouvrage que Mona Thomas leur a dédié n'était-il d'ailleurs pas intitulé *Un art du secret*⁸ ? Depuis l'exposition emblématique *Passions privées* qui leur a été consacrée en 1995 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, la situation a toutefois évolué et leur visibilité s'est accrue. La création de l'Association pour la diffusion internationale de l'art français (Adiaf) en 1994 a sans nul doute contribué à cette évolution, médiatisant le rôle des collectionneurs, favorisant la création du prix Marcel-Duchamp et l'organisation régulière d'expositions d'œuvres en France et à l'étranger. Parallèlement, plusieurs observateurs ont noté l'arrivée de nouveaux collectionneurs sur le marché à la faveur d'un mouvement de mode dont a bénéficié l'art contemporain⁹.

Cet ouvrage propose de mettre en lumière le rôle des collectionneurs pour la vitalité de la scène artistique contemporaine.

6. F. BENHAMOU, N. MOUREAU et D. SAGOT-DUVAUROUX, *les Galeries d'art contemporain en France* ; François ROUET, *les Galeries d'art contemporain en France*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, DEPS, coll. « Culture études », CE-2013-2.

7. Citons le cas du collectionneur belge Herman Daled qui, après avoir vendu une partie de sa collection au Moma, choisit d'exposer au printemps 2014 un artiste largement ignoré par l'institution et inconnu du public, Robert de Boeck (exposition « Été 78. Trois collectionneurs autrement », Bruxelles). Certes dans cet exemple, rien ne peut être prédit quant aux effets de la présence de l'artiste dans cette exposition mais il est certain que s'il n'avait pas été acheté par Daled sa visibilité et la probabilité qu'il refasse surface sur le marché aurait été encore amoindrie.

8. Mona THOMAS, *Un art du secret*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.

9. Isabelle DE MAISON ROUGE, *10 clefs pour collectionner l'art contemporain*, Paris, Archibooks, 2008.



COLLECTIONNEURS D'ART CONTEMPORAIN

On l'aura compris, il ne s'agit pas de se centrer sur les très grands collectionneurs qui ont le pouvoir de propulser en peu de temps des valeurs sur le devant de la scène artistique, de concert avec quelques grands acteurs internationaux, mais plutôt de s'intéresser au tissu de collectionneurs qui opèrent bien souvent en amont du processus de consécration, en analysant leur contribution à l'écosystème de l'art. Cet éclairage se veut donc complémentaire des travaux conduits par des sociologues, psychologues, gestionnaires ou encore des historiens d'art. Au-delà des déterminants sociaux, l'ambition est d'établir des profils de collectionneurs en fonction de leurs diverses motivations et des collaborations variées qu'ils nouent avec les autres acteurs marchands et institutionnels. Les résultats présentés sont issus d'une recherche conduite pour le Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication. Un double travail de terrain a été effectué avec, d'une part, la diffusion la plus large possible d'une enquête destinée à faire l'objet d'un traitement quantitatif et, d'autre part, la conduite d'entretiens qualitatifs semi-directifs.