HAL
open science

Les collectionneurs d'art contemporain : analyse sociologique d'un groupe social et de son rôle sur le marché de l'art

Cyril Mercier

▶ **To cite this version:**

Cyril Mercier. Les collectionneurs d'art contemporain : analyse sociologique d'un groupe social et de son rôle sur le marché de l'art. Sociologie. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030017 . tel-00831145

HAL Id: tel-00831145

https://theses.hal.science/tel-00831145v1

Submitted on 6 Jun 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ECOLE DOCTORALE 267 - ARTS ET MEDIAS

THESE DE DOCTORAT

DISCIPLINE : SOCIOLOGIE

AUTEUR

CYRIL MERCIER

TITRE : LES COLLECTIONNEURS D'ART CONTEMPORAIN :
ANALYSE SOCIOLOGIQUE D'UN GROUPE SOCIAL
ET DE SON RÔLE SUR LE MARCHE DE L'ART

THESE DIRIGEE PAR : ALAIN QUEMIN

SOUTENUE LE : 26 JANVIER 2012

JURY :

MADAME ANNE-MARIE CHARBONNEAUX, Présidente du Centre National des Arts Plastiques

MADAME NATHALIE HEINICH, Directrice de recherche en sociologie au CNRS

MONSIEUR PHILIPPE DAGEN, Professeur d'histoire de l'art à l'université Paris-I

MONSIEUR BRUNO PEQUIGNOT, Professeur de sociologie a l'université Paris-III

MONSIEUR ALAIN QUEMIN, Professeur de sociologie a l'université Paris-VIII

Résumé

Cette thèse a pour objectif d'analyser les collectionneurs d'art contemporain en France de 1980 à nos jours et leurs regroupements. Il s'agit de cerner les contours et l'organisation de ce groupe social, d'en comprendre les caractéristiques communes ainsi que la sociabilité qui lui est propre et les interactions entre ses membres.

L'étude des modes d'intégration, de différenciation et d'éventuelle hiérarchisation du groupe des collectionneurs d'art contemporain peut aider à comprendre certains mécanismes qui sous-tendent les décisions et, notamment, la dimension d'impulsion dans l'achat d'œuvres d'art.

Ce travail de recherche a été construit à partir de la construction d'un indice de visibilité sociale des collectionneurs, de l'étude de la place de ceux-ci dans les associations dédiées à l'art contemporain, et de la réalisation de trente-neuf entretiens compréhensifs menés auprès de collectionneurs. Il nous a, alors, permis de mettre en lumière l'existence d'un véritable groupe social, et son engagement à multiples facettes dans le monde de l'art. Il nous a également permis de comprendre l'utilisation de l'art contemporain comme outil de différenciation sociale voire de distinction du reste de la population par une élite intellectuelle et économique, lui permettant de se protéger de la démocratisation de l'offre culturelle et de conserver une distance suffisante avec de nouvelles élites économiques, qui utilisent plus ponctuellement l'art contemporain comme outil de positionnement social et financier.

Mots clés

Collectionneur, art contemporain, groupe social, différenciation sociale, visibilité sociale.

Abstract

COLLECTORS OF CONTEMPORARY ART: SOCIOLOGICAL ANALYSIS OF A SOCIAL GROUP AND ITS PART IN THE ART MARKET

The purpose of this thesis is to analyse contemporary art collectors in France from 1980 to the present, and the way they have come together, sketching this social group's outline and organization in order to figure out its common characteristics as well as its particular sociability and the interactions among its members.

Studying the integration and differentiation dynamics, as well as a potential hierarchy within this group of contemporary art collectors, may help understand certain mechanisms upon which the members' decisions are based, in particular the concept of buying artwork on impulse.

This research was done by building a social visibility index for collectors, by studying their role in contemporary art associations, and by conducting thirty-nine comprehensive interviews with private collectors. In this way, we were able to shed light on a true social group and its multifaceted involvement in the art world. We were likewise able to understand the use of contemporary art as a tool for social differentiation or even as a way for an intellectual and economic elite to distinguish itself from the rest of the population, thereby protecting itself from the cultural democratization and maintaining sufficient distance from new economic elites who use contemporary art more selectively as a tool for social and financial status.

Keywords

Collector, contemporary art, social group, social differentiation, social visibility.

A mon père,

A ma mère,

REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier affectueusement ma femme May, mes enfants Elyes et Yannis pour leur soutien continuel et courageux tout au long de ce long chemin semé d'embûches qui m'a conduit jusqu'à la fin de ce doctorat. Merci vraiment May : Quelle chance exceptionnelle j'ai de t'avoir à mes côtés.

Je souhaite aussi remercier Alain Quemin, mon directeur de thèse, pour avoir cru en moi, bien avant moi, pour m'avoir encouragé, soutenu, poussé, secoué et j'en passe tout au long de cette thèse. Merci infiniment pour la patience avec laquelle vous m'avez fait avancer non seulement dans le travail de recherche, mais aussi pour mon passage délicat de géographe à sociologue. Merci encore pour votre présence, votre écoute, et pour avoir rendu jaloux tous mes amis universitaires qui auraient rêvé d'avoir un directeur de votre qualité.

Et puis, j'aimerais vraiment remercier tous les collectionneurs d'art contemporain qui m'ont donné de leur temps, de leur vie et de leur passion, pour me permettre d'aller au bout de ce mémoire. Un merci tout particulier à Isabelle Lemaître pour sa gentillesse, sa liberté d'esprit, ses conseils ; à Claire Durand-Ruel pour son énergie positive, ses encouragements ; à Daniel Bosser pour son engagement, ses conseils ; et à Gilles Fuchs pour sa curiosité et ses conseils éclairés.

Enfin, un tendre merci à mon grand-père Jacques Ulmann, sans lequel je ne me serai jamais intéressé à l'art contemporain, et à ma tante Sylvie Ulmann pour sa passion, sa liberté, sa curiosité et sa gentillesse.

J'aimerais aussi remercier mes amis, ma famille et tout particulièrement Frauke Furthman sans laquelle rien de tout ceci ne serait arrivé et mon neveu Bastian Tauléra, pour m'avoir supporté si souvent pendant ces six années de doctorat.

TABLE DES MATIERES

I. INTRODUCTION **13**

II. L'ETUDE DE TERRAIN **30**

A. L'IMMERSION ET L'OBSERVATION PARTICIPANTE DANS LE MILIEU DES COLLECTIONNEURS D'ART CONTEMPORAIN 31

1. Les particularités du milieu *34*

a. Le culte du secret 34

b. Un tout petit milieu 44

2. Les relations antérieures avec le milieu *46*

3. La pénétration dans le milieu *48*

a. Les réseaux relationnels et les marchands d'art 48

b. Les associations de collectionneurs et d'amis de musées 49

c. Les lieux d'intégration 50

III. ETUDE SUR LA VISIBILITE DES COLLECTIONNEURS **52**

A. INTRODUCTION 53

B. LES MODELES DE CALCUL DE NOTORIETE ET DE VISIBILITE DES ARTISTES DANS LE MONDE DE L'ART 60

1. L'échelle de notoriété du Kunst Kompass élaborée par Willy Bongard *60*

2. La déduction de visibilité par David Throsby *61*

3. L'indicateur de notoriété élaboré par Raymonde Moulin et ses collaborateurs *63*

C. L'ETUDE SUR LA VISIBILITE SOCIALE DES COLLECTIONNEURS 64

1. Les objectifs de cette étude *64*

2. La méthode choisie et les limites de cette démarche *65*

3. Les outils *66*

4. Le recueil synthétique des données et les résultats obtenus *118*

IV. LES ASSOCIATIONS D'AMATEURS ET DE COLLECTIONNEURS D'ART CONTEMPORAIN 139

A. INTRODUCTION 140

B. LES ASSOCIATIONS DANS LE PAYSAGE SOCIAL FRANÇAIS 141

C. LA CULTURE ET LES ASSOCIATIONS A CARACTERE CULTUREL 147

D. LES ASSOCIATIONS DEDIEES A L'ART CONTEMPORAIN 149

1. Le choix des associations *149*

2. La méthode *152*

3. L'information obtenue auprès des présidents *153*

E. LES ASSOCIATIONS ETUDIEES 161

1. Les associations d'Amis de musées et de lieux d'art comtemporain *162*

a. Les Amis du Musée d'art contemporain et du musée des Beaux-arts de la ville de Nîmes (AAMAC) 164

b. Les Amis du Palais de Tokyo 177

c. L'ADIAF 188
2. *Les associations d'acheteurs d'art contemporain* *200*
a. Les associations formalisées : Les Centaures 201
F. LES RESULTATS DE L'ENQUETE 211

V. LES ENTRETIENS AUPRES DE COLLECTIONNEURS D'ART CONTEMPORAIN : 242

A. PRESENTATION 243
1. *Pour une nouvelle "sociologie de l'individu "* *244*
2. *L'entretien compréhensif* *246*
B. LES PRINCIPES 250
1. *Les techniques d'interview* *251*
2. *Les choix des interviewés* *253*
a. La recherche de collectionneurs 253
b. Un choix, en partie, aléatoire. 255
3. *La grille d'entretien* *264*
4. *Les lieux d'entretien* *267*
C. LES RESTRICTIONS ET LA CRITIQUE DE LA METHODE 267
1. *Les zones de secret, les transformations et les non-dits* *268*
D. LES RESULTATS DES ENTRETIENS 269
1. *La présentation des entretiens* *269*
2. *La collection d'art contemporain, un « outil de développement personnel »* *278*
3. *Quatre entretiens auprès de collectionneurs d'art contemporain* *281*
a. Entretien de la collectionneuse "O" 282
b. Entretien du collectionneur "G" 285
c. Entretien du collectionneur "H" 290
d. Entretien de la collectionneuse "K" 295
E. LA PLACE ET LE REGARD DES FEMMES DANS LES ENTRETIENS DE COLLECTIONNEURS 299
F. LE JOURNAL D'UNE COLLECTIONNEUSE : UNE SOURCE EN OR 301
G. LA PLACE DES COMMISSAIRES-PRISEURS ET DES MAISONS DE VENTE DANS LE MONDE DE L'ART 307
H. CONCLUSION 310

VI. CONCLUSION 316

A. EXISTE-T-IL UN GROUPE SOCIAL DES COLLECTIONNEURS D'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE ? 317
B. LES DECOUVERTES LIEES A CETTE RECHERCHE 320
C. LA LITTERATURE ET LES ETUDES EXISTANT SUR LE SUJET 325
D. LES LIMITES DE CETTE RECHERCHE 327
E. PERSPECTIVES 328
1. *Perspectives et recherches à venir* *329*

VII. ANNEXES 331

A. TABLEAUX DE VISIBILITE DES COLLECTIONNEURS 331
B. LE CLASSEMENT 2010 DU *ART REVIEW* POWER 100 345

C. LES STATUTS DES QUATRE ASSOCIATIONS ETUDIEES 347
1. Les Amis du Palais de Tokyo 347
2. Les Centaures 350
3. L'A.A.M.A.C 364
4. ADIAF : Association pour la diffusion internationale de l'art français 370
D. LA MULTI ADHESION CHEZ LES ADHERENTS DES AMIS DU PALAIS DE TOKYO 376
E. ARTICLE SUR LA PLACE DES FEMMES DANS LE MONDE DE L'ART CONTEMPORAIN 378
F. LE JOURNAL D'UNE COLLECTIONNEUSE 395

VIII. BIBLIOGRAPHIE 433

A. OUVRAGES 434
B. ARTICLES DE RECHERCHE 442
C. RAPPORTS, MEMOIRES ET DOCTORATS 445
D. ARTICLES DE PRESSE 447

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Résumé *2*

Mots clés *2*

Collectionneur, art contemporain, groupe social, différenciation sociale, visibilité sociale. *2*

Abstract *3*

Les collectionneurs apparaissant sous leur véritable identité lors de l'exposition « Passions privées » au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris en 1995/1996 ..... *38*

Les expositions de collections privées d'art moderne et contemporain *40*

Les portraits de collectionneurs dans les Echos par pays et par année *68*

Age des collectionneurs parus dans Les Echos *68*

Profession des collectionneurs dont le portrait est paru dans Les Echos *69*

Articles sur les collectionneurs dont le portrait est paru dans les Echos *71*

Articles sur les collectionneurs dans le journal Le Monde *73*

Articles sur les collectionneurs parus dans Connaissance des Arts *74*

Années de publication des articles dans Le Journal des Arts *75*

Les portraits de collectionneurs français publiés dans Le Journal des Arts *75*

Les articles sur des collectionneurs parus dans le magazine L'Oeil *77*

Tableau récapitulatif du nombre de portraits parus par titre entre 1988 et 2009 ..... *79*

Classement Forbes des 12 collectionneurs d'art les plus riches du monde en 2002 ..... *81*

Classement par The Art Newspaper des 36 plus riches collectionneurs du monde en 2002 ..... *83*

Collectionneurs apparaissant dans « Les 100 qui font l'art en France » *85*

Les différents groupes représentés dans les 100 qui font l'art *86*

Pourcentage des différents groupes dans la composition du Power 100 de 2002 à 2008 ..... *87*

Les collectionneurs français et leur classement dans le Art Review Power 100 ..... *87*

La nationalité des collectionneurs dans l'Art Review Power 100 ..... *88*

Nationalité des personnalités sélectionnées dans l'ensemble du Power 100 en 2007 et 2008 ..... *89*

Collectionneurs participant ou ayant participé aux conseils d'administration ou aux comités d'achat des FRAC jusqu'en 2007 ..... *92*

Collectionneurs participant aux commissions du CNAP ou du FNAC *93*

Personnalités du monde de l'art participant aux conseils d'administration des associations citées ci-dessus en 2006 et 2008 ..... *94*

Les collectionneurs siégeant en tant que membres bienfaiteurs du CIMAM en 2009 ..... *96*

Les expositions collectives d'œuvres de collections privées entre 1984 et 2009 ..... *97*

La visibilité des collectionneurs dans les expositions collectives d'œuvres de collections privées *98*

Liste des collectionneurs affichés représentés par exposition *99*

Les Collectionneurs dans le Who's Who en 2009 ..... *109*

Membres du Who's Who dont la biographie mentionne l'art contemporain en 2004/2005 ..... *111*

Membres du Who's Who dont la biographie mentionne l'art contemporain en 2008/2009 ..... *111*

Membres du Who's Who dont la biographie mentionne la collection en 2008/2009 ..... *113*

Les différents degrés de visibilité des collectionneurs *119*
Les collectionneurs présents dans 5 catégories (très fort degré de visibilité, niveau 1) *123*
Les collectionneurs présents dans 4 catégories (assez fort degré de visibilité, niveau 2) *123*
Présentation des collectionneurs affichant un degré de visibilité exceptionnel (catégorie 0) *124*
Les collectionneurs affichant un très fort degré de visibilité (catégorie 1) *125*
Les différents degrés de visibilité des collectionneurs *125*
Groupe des collectionneurs disposant d'une forte et très forte visibilité *127*
Les caractéristiques sociales des membres des groupes 0, 1 et 2 ..... *130*
Les caractéristiques sociales des membres des groupes 3 et 4 ..... *131*
Les caractéristiques sociales des deux grands groupes étudiés *133*
Questionnaire diffusé auprès des membres de l'Association des Amis du Musée d'Art Contemporain et du Musée des Beaux-arts de la ville de Nîmes en décembre 2008 ..... *157*
Les différents tarifs d'adhésion proposés par l'AAMAC en 2009 ..... *166*
Le conseil d'administration et le bureau de l'AAMAC en 2009 ..... *167*
Le genre des membres de l'AAMAC en janvier 2009 ..... *169*
L'âge des membres de l'AAMAC en janvier 2009 ..... *169*
La moyenne d'âge des membres de l'AAMAC *170*
Le lieu de résidence des membres de l'AAMAC en janvier 2009 ..... *170*
Les catégories socioprofessionnelles des membres de l'AAMAC en janvier 2009 ..... *171*
Les professions des membres de l'AAMAC en janvier 2009 ..... *173*
Les adhérents de l'AAMAC collectionneurs en janvier 2009 ..... *176*
Les tarifs d'adhésion au 1er janvier 2010 ..... *179*
Le conseil d'administration et le bureau des Amis du Palais de Tokyo *179*
Profession et présence dans le Who's Who des membres du CA des Amis du Palais de Tokyo *181*
Catégories socioprofessionnelles des membres du conseil d'administration des Amis du Palais de Tokyo *182*
Le genre des membres des Amis du Palais de Tokyo en décembre 2009 ..... *183*
L'âge des membres des Amis du Palais de Tokyo en décembre 2009 ..... *183*
La moyenne d'âge des Amis du Palais de Tokyo en décembre 2009 ..... *184*
Le lieu de résidence des membres des Amis du Palais de Tokyo en décembre 2009 ..... *184*
Les catégories professionnelles des membres des Amis du Palais de Tokyo en décembre 2009 ..... *185*
Les professions des membres des Amis du Palais de Tokyo en décembre 2009 ..... *186*
Les adhérents de l'association des Amis du Palais de Tokyo collectionneurs en janvier 2009 ..... *187*
Les tarifs d'adhésion au 1er janvier 2010 ..... *189*
Le conseil d'administration de l'ADIAF au 31 décembre 2009 ..... *190*
Activité professionnelle et présence dans le Who's Who des membres du CA 2007 de l'ADIAF *190*
Activité professionnelle et présence dans le Who's Who des membres du CA 2009 de l'ADIAF *192*
Hommes et femmes parmi les membres de l'ADIAF au printemps 2007 ..... *193*
L'âge des membres de l'ADIAF au printemps 2007 ..... *194*
La moyenne d'âge des membres de l'ADIAF au printemps 2007 ..... *194*
Le lieu de résidence des membres de l'ADIAF au printemps 2007 ..... *195*

Les catégories socioprofessionnelles des membres de l'ADIAF au printemps 2007 ..... *195*
Les catégories socioprofessionnelles des membres de l'ADIAF au printemps 2007 ..... *197*
Les catégories socioprofessionnelles détaillées des membres de l'ADIAF au printemps 2007 ..... *198*
Les adhérents de l'ADIAF collectionneurs au printemps 2007 ..... *199*
La cotisation annuelle au 1er janvier 2010 ..... *203*
Les hommes et les femmes parmi les membres des Centaures en 2008 ..... *204*
L'âge des membres des Centaures en 2008 ..... *205*
La moyenne d'âge des membres des Centaures en 2008 ..... *206*
Le lieu de résidence des membres des Centaures en 2008 ..... *207*
Les catégories socioprofessionnelles des membres des Centaures en 2008 ..... *207*
Les catégories socioprofessionnelles détaillées des membres des Centaures en 2008 ..... *209*
Les adhérents des Centaures collectionneurs en 2008 ..... *210*
Comparaison des tarifs d'adhésion entre les différentes associations étudiées *213*
Comparaison du pourcentage d'hommes et de femmes dans les différentes associations étudiées *217*
Comparaison du pourcentage d'hommes et de femmes dans les bureaux, les conseils d'administration et au sein des différentes associations étudiées *218*
Comparaison de la répartition par âges dans les différentes associations étudiées *219*
Le lieu de résidence des membres des associations (en %) *221*
Les catégories socioprofessionnelles dans les différentes associations étudiées (en %) *222*
Les professions dans les différentes associations étudiées (en %) *224*
La place des collectionneurs dans les associations (en %) *227*
Le niveau d'études des membres des Amis du Palais de Tokyo (en %) *230*
Multi-adhésion chez les Amis du Palais de Tokyo et dans les associations françaises *234*
Les collectionneurs ayant accepté d'être interviewés *256*
Les collectionneurs interviewés présents dans les catégories 0, 1 et 2 de l'indicateur de visibilité *259*
Les collectionneurs interviewés présents dans les catégories 3,4 et 5 de l'indicateur de visibilité *260*
Collectionneur interviewé n'apparaissant dans aucune catégorie, mais présent dans le Who's Who *260*
Les modalités de prise de contact avec les collectionneurs *261*
La grille d'entretien utilisée dans le cadre de ma thèse *265*
Les lieux d'entretien avec les collectionneurs *267*
Les relations à l'art dans l'environnement familial des collectionneurs interviewés *271*
Les sentiments des collectionneurs face à la collection d'art contemporain dans les entretiens *278*
Les modalités d'achat d'œuvres par les collectionneurs interviewés *308*
Le nombre de collectionneurs prêteurs visibles lors des expositions organisées par l'ADIAF *319*
Certaines phrases clés des entretiens de collectionneuses *324*
Pourcentage des différents groupes dans la composition du Power 100 de 2006 à 2010 ..... *345*
La nationalité des collectionneurs dans l'Art Review Power 100 en 2007, 2008 et 2010 ..... *345*
Nationalité des personnalités sélectionnées dans le Power 100 en 2007, 2008 et 2010 ..... *345*
Résumé** : **Les collectionneurs d'art contemporain : analyse sociologique d'un groupe social et de son rôle sur le marché de l'art *448*

Abstract : Collectors of contemporary art : sociological analysis of a social group and its part in the art market.....*448*
Mots clés.....*448*

I. INTRODUCTION

Le monde et le marché de l'art contemporain s'articulent autour de plusieurs acteurs majeurs, différemment impliqués dans cet espace selon leur statut : les artistes, les collectionneurs, les marchands d'art (galeristes et commissaires-priseurs), les conservateurs de musées, les curateurs ou commissaires d'exposition, ou encore les critiques. Ces différents acteurs s'organisent en fonction de leurs intérêts et constituent, pour la plupart, des groupes sociaux constitués. Alors que les groupes des artistes[1], des commissaires-priseurs[2] et celui des galeristes[3] ont déjà été étudiés en sociologie, celui des collectionneurs reste, à ce jour, très peu connu.

Cette thèse a, donc, pour principal objectif d'analyser l'existence des collectionneurs d'art contemporain en France au niveau régional et national. Il s'agira de définir s'il existe un groupe social des collectionneurs d'art contemporain, et si tel est le cas, d'en cerner les contours et l'organisation, d'en comprendre les caractéristiques communes ainsi que la sociabilité qui lui est propre et les interactions entre ses membres.

Les auteurs ayant traité de ce sujet sont encore assez rares en France. Quelques étudiants, dans le cadre de leur doctorat, ont abordé le sujet, mais sans jamais le traiter dans sa globalité. Nous pouvons citer le travail de Maud Cappatti[4] en sciences de l'information ou celui de Yu Chien[5] dans le cadre de ses études à HEC.

Une seule sociologue, Raymonde Moulin, s'intéresse depuis de nombreuses années aux collectionneurs d'art contemporain. Raymonde Moulin, sociologue spécialisée sur le marché de l'art contemporain, a traité, à plusieurs reprises, de la situation des collectionneurs. Dès les

---

[1] Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

[2] Quemin Alain, *Les commissaires-priseurs, la mutation d'une profession*, Paris, Economica, 1997.

[3] Rivière Armelle, *Le directeur de galerie d'art contemporain : sociologie d'une profession*, Université Paris X, Thèse de doctorat de sociologie (sous la direction de François Gresle), 1994.

[4] Cappatti Maud, *Rencontrer les amateurs d'art moderne et contemporain : une méthode exploratoire*, Thèse de doctorat en sciences de l'information, Avignon, début : 2004.

[5] Chien Yu, *Accès et possession, deux modalités d'expérience de consommation. Les cas des visiteurs d'exposition et collectionneurs d'art contemporain*, Paris, HEC, Début : 2004.

années 1960, dans *Le marché de la peinture en France* [6], elle aborde le milieu des collectionneurs d'art contemporain et présente une typologie pionnière de ce groupe à partir de quatre-vingts interviews de collectionneurs[7]. Dans son ouvrage *L'artiste, l'institution et le marché* [8], elle continue son travail sur les collectionneurs et présente notamment deux types principaux de collectionneurs : les grands collectionneurs[9] qui possèdent un nombre élevé d'œuvres (de l'ordre de plusieurs centaines) et une forte représentation de chaque artiste retenu, et les collectionneurs des avant-gardes[10]. Lors de l'exposition « Passions privées » qui s'est tenue au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1993, elle a rédigé un article sur les collectionneurs, dans le catalogue de l'exposition, intitulé « Les collectionneurs d'art contemporain. La confusion des valeurs ».

Depuis lors, le monde des collectionneurs est resté assez hermétique à la recherche en sciences humaines. Alors que l'art contemporain acquérait une visibilité et une gloire nouvelles dans la presse généraliste ou spécialisée de ce début de XXIème siècle, les études en sociologie concernant la population des collectionneurs se résumaient à quelques recherches assez peu ambitieuses par leur visée.

Une des raisons de ce faible intérêt pour la population des collectionneurs peut s'expliquer par le côté relativement secret et difficile d'accès de ce groupe. Cette attitude résulte de plusieurs phénomènes :

- La tradition culturelle française peut expliquer une certaine retenue en matière d'exposition de la richesse. L'affirmation de son niveau social et de son aisance matérielle par l'exhibition de ses richesses a souvent été mal perçue dans notre société.
- Bien que le patrimoine d'art ne soit actuellement pas assujetti à l'Impôt de Solidarité sur la Fortune, les possesseurs d'œuvres d'art ne souhaitent pas être

---

[6] Moulin Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Aux Editions de Minuit, 1967.

[7] Moulin Raymonde, Ibid, 1967, pp. 189-265.

[8] Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

[9] Moulin Raymonde, Ibid, 1992, pp. 51-56.

[10] Moulin Raymonde, Ibid, 1992, pp. 217-232.

exposés, pour ne pas attirer l'attention du fisc, dans l'hypothèse de la suppression de cette spécificité de l'exonération du patrimoine artistique.

- Accessoirement, la peur des cambriolages peut également favoriser ce goût du secret.

De la conjonction de ces facteurs découle un anonymat relatif des collectionneurs qui peut à la fois les rendre discrets dans l'espace social et rendre plus compliqué l'accès aux individus que dans beaucoup d'autres groupes sociaux. Toutefois, il convient de souligner que cette discrétion générale se combine à une forte visibilité des plus puissants d'entre eux à travers les ventes aux enchères d'œuvres d'art médiatisées par la presse, ce qui m'a interrogé sur l'organisation de ce monde des collectionneurs d'art contemporain.

La première question qui peut se poser concerne l'existence d'un groupe social, intitulé « les collectionneurs d'art contemporain ». Il me paraît essentiel, avant d'étudier les contours réels de cet ensemble et d'en comprendre les caractéristiques communes, de définir le terme de groupe social.

Dans leur dictionnaire de sociologie, Jean Etienne, Françoise Bloess, Jean-Pierre Noreck et Jean-Pierre Roux[11] définissent la notion de groupe social en insistant sur deux critères essentiels :

- L'existence d'une interaction directe ou indirecte entre les personnes composant le groupe.
- La conscience d'une appartenance commune.

Pour sa part, Robert Merton, cité dans ce même ouvrage, propose une définition qui met en avant deux catégories de critères :

- Les individus doivent être en interaction ou avoir des rapports sociaux qui obéissent à des règles préétablies (critères objectifs).

---

[11] Etienne Jean, Bloess Françoise, Noreck Jean-Pierre, Roux Jean-Pierre, *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Hatier, 2004, pp. 226-227.

- Ils doivent se définir eux-mêmes comme membres du groupe et être définis par les autres comme étant membres du groupe (critères subjectifs).

Georges Balandier[12], dans son article sur le groupe social dans *l'Encyclopédie Universalis*, présente ainsi le concept de groupe social : « *La théorie sociologique, qui considère l'ensemble des phénomènes sociaux, est bien plus large que la théorie des groupes ou groupements, et ne peut être confondue avec elle. Certaines des contributions théoriques majeures, notamment celles des fondateurs, ont négligé ce mode de détermination de la réalité sociale. Cette constatation se vérifie dans l'œuvre de Comte et de Spencer. Durkheim lui-même a surtout envisagé le groupe sous l'aspect de sa cohésion – effet de la contrainte qu'il exerce sur ses membres – et du degré d'intégration qui le définit, mais non dans sa spécificité. Quant à Marx, les catégories sur lesquelles se fonde sa sociologie sont celles de structure, de classe, de mode, de production et non celles qui pourraient résulter d'une différenciation et d'une combinaison des groupes sociaux ».* Georges Balandier poursuit sa démonstration en reprenant le découpage de la société par la sociologie, initié par Georges Gurvitch, en trois plans horizontaux d'observation. Celui-ci construit sa théorie, en définissant un plan macrosociologique (celui des « sociétés globales »), un plan des groupements partiels (familles, classes, associations, …), et un plan microsociologique qui est celui des divers modes de liaisons sociales, des « formes de sociabilité ». Ainsi, d'après Georges Balandier, « *l'étude des groupes sociaux situe ces derniers à un niveau intermédiaire de la réalité sociale, ou plus précisément à une position moyenne dans la série des ensembles sociaux, définis selon leur dimension, leur extension* ». Il termine en définissant un groupe social de la manière suivante : *« Si le groupe se différencie d'une simple collection de personnes, ce ne peut être que par une ou plusieurs relations (s) établie (s) entre celles-ci. La liaison se constitue par l'adhésion à des normes et à des valeurs (groupe confessionnel, par exemple), la participation conjointe à un même système d'activités (groupe de travail), l'établissement d'un mode de « communication » donnant aux membres du groupe la capacité d'exercer une influence réciproque (association de savants ou de techniciens). Dans le plus grand nombre des cas, ces liaisons différenciées par l'analyse se trouvent conjointes. C'est*

par elles que le groupe constitue une unité sociale intégrée, et la manière dont elles sont liées les unes aux autres par l'intermédiaire des membres du groupe détermine sa structure »[13].

Le travail que j'ai souhaité réaliser auprès des collectionneurs d'art contemporain s'inscrivait dans cette perspective, afin de favoriser la compréhension des relations existant entre les différents collectionneurs ainsi qu'au sein du groupe, et permettre, éventuellement, de concevoir cet ensemble comme un groupe social. Pour qu'il puisse y avoir une adhésion à des normes et des valeurs, il convenait de définir, au préalable, les bases de l'existence du groupe appréhendé. En effet, le groupe d'individus qui a été étudié dans cette recherche est défini comme le groupe des collectionneurs d'art contemporain. Il convient de préciser ce que l'on entend par "collectionneur" et par "art contemporain".

Les recherches sur le sujet des collectionneurs permettent d'ouvrir de nombreuses pistes. L'histoire récente et plus ancienne apporte de nombreuses informations sur une pratique qui semble trouver son commencement avec l'histoire humaine. Krzysztof Pomian[14] retrace, dans son ouvrage sur les collectionneurs, les amateurs et les curieux, ce long cheminement de la collection à travers les siècles. Krzysztof Pomian remonte le temps jusqu'à la fin du XVIIIe siècle de notre ère et précise les contours de l'histoire de la collection et du collectionneur. « *Si l'on s'intéresse non à telle ou telle autre collection mais au fait de collectionner dans un pays déterminé, à une époque bien circonscrite, on doit donc conclure qu'un tel fait ne relève d'aucun domaine particulier. Le caractérise, au contraire, son emplacement au point d'intersection de différents domaines, sa pluridimensionnalité. Autrement dit, prises dans leur ensemble, les collections d'un certain pays à une certaine époque sont coextensives à la culture de ce pays à cette époque, qu'elles incarnent et donnent à voir* »[15].
Ce travail sur la collection relève de l'histoire, car il s'inscrit comme un lien entre les époques et les sociétés. Il passionne, tout autant, ceux qui associent histoire des objets et passion du collectionneur. L'un deux, Maurice Rheims[16], s'intéresse aux paradoxes et différences

---

[13] Source : Balandier Georges, « Le groupe social », Encyclopédie Universalis, [en ligne], 2010, disponible sur www.univseralis.fr/enclyclopedie/groupe-social/.

[14] Pomian Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venie : XVIe – XVIIIe siècle*, Paris, Ed Gallimard, 1987.

[15] Pomian Krzysztof, Ibid, 1987, pp.312.

[16] Rheims Maurice, *La vie étrange des objets*, Paris, Librairie Plon, 1959.

existant entre le collectionneur, l'amateur et le curieux d'une part, et les objets d'autre part. Il plonge son regard dans la psychologie du collectionneur et cherche à comprendre les raisons profondes qui poussent un individu à amasser des objets. Pour lui, avant tout chose, le collectionneur possède le goût d'amasser des objets dans une certaine série. L'amateur, quant à lui, « *cherche la perfection par l'harmonie et la beauté. Il aime les objets non en fonction de leur suite dans une série, mais plutôt pour leur diversité qui l'enchante et correspond à ses multiples états d'âme* »[17]. Aux côtés de ces deux groupes d'individus, apparaît un troisième ensemble, celui des curieux. Ceux-ci, d'après Maurice Rheims, recherchent les objets plus insolites que beaux. A partir de cette distinction entre les trois ensembles, il construit une histoire du collectionneur et de son rapport à l'objet, jusqu'à l'époque contemporaine. Il conclut son ouvrage par ces mots : « *Une petite dépression, nous venons d'en avoir l'exemple avec celle qui s'est produite au printemps de 1959, ne peut plus atteindre le cours des objets car les amateurs et le négoce se sont tellement universalisés qu'à l'annonce d'une baisse dans tel ou tel pays, il suffirait en quarante-huit heures, de quelques négociants internationaux alertés, pour rétablir par leurs achats les cours menacés. […]. Cette forme de spéculation à cheval sur la spéculation intellectuelle et la boursière a une réelle identité avec le « jeu ». Les objets sont magiques ; jouer avec eux équivaut à tenir des cartes de poker enchantées, changeant de valeur dès qu'elles sont entre les mains d'un nouveau joueur* »[18].

La psychanalyse s'est aussi penchée sur le cas des collectionneurs. Ainsi, le psychanalyste américain Werner Muensterberger[19] a choisi la voie historique pour étudier le comportement des collectionneurs à travers toute une galerie de portraits. D'après lui, l'acte de collectionner tient son origine dans l'enfance des individus et dans les traumatismes qui pourraient lui être liés. Il donne ainsi à la collection une fonction rassurante : « *De la même façon, les objets collectionnables sont, au sens strict du terme, des instruments destinés à rehausser ou à restaurer l'estime de soi chez un individu qui a subi une blessure narcissique* »[20], et un rôle de "bouclier protecteur narcissique". « *Collectionner est justement une de ces défenses qui assurent un soulagement provisoire et apportent un regain de vitalité, car chaque objet nouveau donne effectivement l'impression d'être omnipotent […]. Ce genre de remarque,*

---

[17] Rheims Maurice, Ibid, 1959, p.8.

[18] Rheims Maurice, Ibid, 1959, pp.228-229.

[19] Muensterberger Werner, *Le collectionneur : anatomie d'une passion*, Paris, Editions Payot & Rivages, 1996.

[20] Muensterberger Werner, Ibid, 1996, p.272.

même aussi fortuite, montre bien que la possession d'un objet ainsi que la fierté et le plaisir qu'on en tire ont plus d'une fonction : l'objet devient une contre-mesure à l'insécurité et, par conséquent, un bouclier narcissique protecteur. Il transmet aussi le besoin secret de celui qui le possède de s'entendre louer et admirer»[21]. Ainsi, cette plongée dans les traumatismes de la petite enfance permettrait à Werner Muensterberger, de mieux comprendre les collectionneurs et leur « *besoin intrinsèque et presque permanent, qui ressemble souvent à une compulsion, de restabiliser leur moi* »[22]. Si elle présente un intérêt indéniable, cette approche apparaît toutefois assez réductrice puisqu'elle explique le fait de collectionner de façon assez étroite.
Ce travail sur la psychologie du collectionneur n'intéresse pas que les psychanalystes. Deux ethnologues, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini[23], spécialistes des sociétés insulaires de Papouasie-Nouvelle-Guinée, ont choisi d'investir un nouveau champ d'étude, s'intéressant alors à l'imaginaire des collectionneurs d'art primitif en France. À partir d'entretiens réalisés auprès de collectionneurs, elles arrivent à la conclusion suivante : « *Privée ou publique, toute collection d'objets extra-européens est une construction, une création artificielle, qui, à une certaine image de l'autre, surimpose toujours le reflet de soi. Cette dimension identitaire et cet effet miroir, les amateurs d'art primitif ne cherchent guère à les occulter, eux qui font explicitement de leur collection une émanation d'eux-mêmes, une élaboration personnelle, voire une œuvre artistique, et, dans tous les cas, une passion propre à les sauver de l'ordinaire du monde* »[24].

Ce bref panorama sur les études existant sur les collectionneurs ne saurait être complet sans citer le travail réalisé par Olivier Saladini[25] en 1997, sur les collectionneurs et le collectionnisme. Dans son mémoire réalisé en 1997, dans le cadre de son doctorat de troisième cycle de Médecine, il aborde la collection sous sa forme pathologique, en traitant de l'activité de collection, du collectionnisme et de l'amassement, de la collection chez l'enfant, ainsi que de la psychopathologie de la collection : « *Dans une première partie, l'activité de*

---

[21] Muensterberger Werner, Ibid, 1996, p.294.

[22] Muensterberger Werner, Ibid, 1996, p.292.

[23] Derlon Brigitte et Jeudy-Ballini Monique, *La passion de l'art primitif : Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008.

[24] Derlon Brigitte et Jeudy-Ballini Monique, Ibid, p.292.

[25] SALADINI Olivier, *Contribution à l'étude des collectionneurs et du collectionnisme*, Nancy, Thèse de doctorat, Faculté de médecine de Nancy, 1997.

collection a été envisagée sur un mode descriptif censé regrouper certaines caractéristiques communes à l'activité de collection. Nous avons vu successivement le statut de la pièce de collection comme objet abstrait de sa fonction et la nature subjective que présente celui-ci pour le collectionneur. L'importance de la notion de jeu sériel nous paraît être aussi un critère fondamental de cette activité au même titre que la notion de classement. Le temps représente enfin un facteur essentiel en ce sens que le collectionneur tend d'une certaine manière à nier celui-ci dans un jeu complexe avec la mort. D'un point de vue psychopathologique, et au-delà des questions de l'érotisme anal et de la théorie des objets et phénomènes transitionnels, quatre notions semblent émerger de ce travail : la notion de désir, le manque, le temps et la mort (la fin d'une collection signifiant la mort du collectionneur), c'est pourquoi le jeu reste sans fin. Une analyse plus fine mériterait d'être envisagée à partir de ces éléments. On ne peut qu'émettre des hypothèses sur la fonction réelle de la collection chez l'individu. Nous avons pu voir que, chez l'enfant, elle peut avoir une fonction défensive en plus d'avoir une fonction structurante voire participer à un processus d'individuation. Cette fonction défensive semble exister aussi chez l'adulte sous la forme d'un compromis et d'un rempart contre l'angoisse par l'intermédiaire d'une relation d'emprise comme nous l'a montré Dorey chez l'obsessionnel collectionneur. De nombreux arguments psychanalytiques rangent le collectionneur dans le cadre d'une structure obsessionnelle »[26].

Cette réflexion engagée sur le groupe des collectionneurs d'art contemporain me conduit, tout naturellement, à devoir préciser aussi ce que j'entends par "art contemporain", dans le cadre de ce doctorat. Le sujet mériterait, à lui seul, une étude très complète. En effet, si l'on reprend les ouvrages traitant de l'histoire de l'art contemporain, on peut constater la diversité des approches en la matière. Catherine Millet[27], dans son ouvrage, *L'art contemporain : Histoire et géographie*[28], conclut par ces quelques phrases : « *Le regardeur ne "fait" peut-être pas l'art (Encore Duchamp !), mais c'est lui qui le reconnaît. Aussi ne convient-il pas, au terme de cette étude de la topologie de l'art contemporain, de renverser la perspective ? Plutôt que de tenter de désigner, expliquer, analyser cette entité si inconstante qu'on appelle l'art*

---

[26] Saladini Olivier, Ibid, 1997, pp. 159-160.

[27] Catherine Millet est critique d'art et commissaire d'exposition.

[28] Millet Catherine, *L'art contemporain : Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2006, pp. 170-171.

contemporain, et qui suscite tant de curiosité (vous-même, lecteur, qu'êtes-vous venu chercher dans ce livre ?), intéressons-nous à cette curiosité elle-même.
Il y a toujours eu en l'homme une aspiration vers quelque chose qui le dépassait, qu'il ne comprenait pas bien, mais en direction duquel toutefois il construisait des routes. Beaucoup de ces routes aujourd'hui sont laissées en friche, ou se sont révélées des impasses. On dit que le monde est "déboussolé". Pourtant, nous avons évoqué le maillage de la surface du globe par toutes ces manifestations qui drainent un public toujours plus nombreux. Nous avons aperçu le glissement de toutes ces activités qui se rapprochent de l'art, et qui parfois réussissent à s'y fondre ; Car ce n'est pas l'art qui tend à une fonctionnalité dans le design, la photo documentaire, la mode, etc., ce sont ces activités qui cherchent à acquérir le statut de l'art. Aussi, tenons-nous-en à cette définition : l'art contemporain est un pôle d'attraction. Rien de plus, rien de moins ».
Pour sa part, l'historien d'art Paul Ardenne[29], dans son ouvrage "*L'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*" [30] présente ainsi l'art contemporain : « *L'art actuel, en somme, n'a plus de temporalité propre. Du moins, son caractère contemporain réside justement dans l'impossibilité, devenue son destin, d'un temps qui lui soit propre. A l'inverse de ce que sa désignation prête à penser, l'art contemporain n'est pas définissable par son inscription dans un temps qui serait de l'ordre de l'immédiateté, en tant qu'art simplement projeté, comme le veut l'étymologie, dans le présent – dans ce qu'on pourrait en somme appeler le temps-monde. L'art contemporain, en contrepartie, s'avérera plus justement défini en fonction de ce temps spécifique au corps, transitant par ce dernier, redevable celui-là d'un projet psychologique, qu'ordonne et constitue la mémoire : non pas le "temps-monde" mais, cette fois, un temps-corps, temporalité retranchée de la sphère du neutre, humaine et relative, dépendant de l'histoire personnelle au moins autant que des temporalités propres à la culture collective* ».
Son confrère Jean-Luc Chalumeau[31], dans son ouvrage *L'histoire de l'art contemporain*, s'engage sur une autre voie et alimente une polémique qui se développe depuis le début des années 80 sur l'identité de l'art contemporain : « *Et le trop fameux "art contemporain" dans tout cela ? Parions que les menues provocations de ses adeptes continueront aussi longtemps*

---

[30] Ardenne Paul, *Art, L'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2003, pp. 41-42.

que le « monde de l'art » au sens de George Dickie sera prêt à les absorber. Des expériences comme celle, exemplaire, que l'artiste allemand d'origine tchécoslovaque Jiri Georg Dokoupil réussit en 1987, se reproduiront de diverses façons. Rappelons que Dokoupil avait voulu voir jusqu'où pouvait aller la capacité d'intégration du "n'importe quoi" par les institutions artistiques. Sa série des No name n'était en rien de l'art à ses propres yeux, mais une "problématique socio-économique". Il s'était contenté de dupliquer le plus banalement possible sur fond jaune des emballages de produits courants, la marque d'origine étant remplacée par "no name" en tant que nouvelle marque. De deux choses l'une, ensuite : ou l'Institution sociale dite "monde de l'art" se révélait capable de résister à cette très consciente provocation, et rejetait "no name" hors du monde de l'art, ou elle entérinait, une fois de plus, une insolence et la transformait en une nouvelle variété d'art contemporain. On devine que c'est la deuxième hypothèse qui s'est révélée exacte : on exposa les "no name", on les vendit, ils eurent droit à des reproductions en couleurs dans de luxueuses revues. Ce sont donc bien les responsables des institutions culturelles qui étaient en cause et qui le seront sans doute encore demain (ainsi que certains collectionneurs incultes, mais fiers d'imposer des choix éventuellement absurdes parce qu'ils en ont le pouvoir économique). Faut-il désespérer pour autant ? La résistance des artistes modernes permet de répondre non et parier que l'art moderne va poursuivre sa route ; c'est lui qui nous réserve encore beaucoup de trouvailles, d'accidents et de bonnes surprises ».

Ces quelques définitions restent, malgré tout, assez floues et ne permettent pas d'appréhender réellement le terme d'art contemporain. Il convient donc de se pencher sur le travail de trois sociologues, Raymonde Moulin, Nathalie Heinich et Alain Quemin, pour mieux comprendre la place et l'évolution du terme "art contemporain" au sein du marché international de l'art.

Nathalie Heinich, dans son ouvrage, *La sociologie à l'épreuve de l'art*[32], met en exergue les différences existant entre l'art classique, l'art moderne et l'art contemporain : « *L'art contemporain, contrairement à ce qu'on dit, n'est pas une catégorisation chronologique – une périodisation – mais une catégorisation générique – un genre de l'art. Exactement comme pour ce qu'on appelle la « musique contemporaine », dont on sait bien qu'elle ne renvoie pas à la totalité de ce qui se produit aujourd'hui en musique. Or il y a une*

[32] Heinich Nathalie, *La sociologie à l'épreuve de l'art : entretiens*, 1er partie, Paris, Edition Aux lieux d'être, 2006.

différenciation majeure entre le « genre » de l'art contemporain et le « genre » de l'art moderne. […]. L'art classique, c'est un art qui respecte les conventions académiques de figuration telles qu'elles ont été élaborées depuis des siècles en matière de composition, de perspective, de coloris, d'anatomie. L'art moderne opère une rupture avec ces conventions, qui va amener toutes les formes de transgression des modalités plastiques de la figuration, par l'impressionnisme, le fauvisme, le cubisme, l'abstraction, le surréalisme, etc. […]. Toutefois ces transgressions modernes ne sont que des transgressions formelles de la façon de représenter. L'art contemporain opère encore une autre rupture. Il a en commun avec l'art moderne la transgression, sauf que cette transgression ne porte plus sur les conventions de la figuration, mais sur les frontières de l'art lui-même . L'art contemporain transgresse radicalement les frontières de l'art telles que le sens commun les considère et les perçoit »[33].

Raymonde Moulin, dans son ouvrage *L'artiste, l'institution et le marché*, aborde la question de la place de l'art contemporain dans le mouvement artistique : « *Les définitions de l'art contemporain se réfèrent soit à un critère juridique, strictement chronologique, soit à un critère de périodisation historique, soit à un critère de catégorisation esthétique, soit à la combinaison de ces deux derniers* »[34]. Raymonde Moulin précise sa pensée dans la même étude : « *Du terme "contemporain" il n'existe pas, en l'état actuel du champ artistique, de définition générique – nous l'avons vu. La production des artistes vivants n'est pas nécessairement tenue pour contemporaine et ce qui passe pour tel à Clermont-Ferrand n'est pas ainsi reconnu à Düsseldorf ou à New York. Le label "contemporain" est un label international qui constitue un des enjeux majeurs, en permanente réévaluation, de la compétition artistique.[…]. Comme le marché de l'art ancien, le marché international de l'art contemporain est un marché au sens économique du terme, mais son interaction avec le champ culturel, où s'opèrent, sans recul de temps, les évaluations esthétiques et les reconnaissances sociales, est encore plus étroite. L'internationalisation du marché de l'art contemporain est en effet rigoureusement indissociable de sa promotion culturelle ; elle repose sur l'articulation entre le réseau international des galeries et des collectionneurs et le réseau international des institutions artistiques* »[35].

---

[33] Heinich Nathalie, Ibid, 2006, pp.52-53.

[34] Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 10.

[35] Moulin Raymonde, Ibid, 1992, p.45.

Alain Quemin poursuit cette analyse, dans son ouvrage *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*[36]. Dans un premier temps, il constate les différentes approches existant selon les acteurs en jeu. « *La législation douanière s'appuie, tout d'abord, sur une définition chronologique de l'art contemporain conjuguée non pas avec une catégorie d'art, mais avec la durée de vie des artistes.[...]. Pour leur part, les historiens de l'art désignent comme "art contemporain" l'art postérieur à 1945. Les grandes firmes de ventes aux enchères ont, elles aussi, longtemps observé cette même règle et elles l'observent encore largement. Toutefois, les maisons de ventes aux enchères Christie's et Sotheby's ont récemment montré des hésitations quant au découpage chronologique de l'art contemporain, ce qui fait bien apparaître que celui-ci ne va pas de soi et qu'il est même soumis actuellement à de nouvelles tensions.[...]. Quoi qu'il en soit, le classement adopté par l'une des deux principales maisons de ventes, Christie's, s'éloigne de celui qui est en vigueur parmi les historiens de l'art et se rapproche ainsi de celui retenu par les conservateurs de musées.*
En effet, s'il faut tout d'abord noter que les conservateurs de musées ne dissocient pas la périodisation de la catégorisation des œuvres, il convient également de souligner qu'il existe, par ailleurs, un certain consensus entre conservateurs pour considérer que l'art moderne s'étendrait jusqu'en 1960, date à laquelle se serait imposée une nouvelle forme d'art, qualifié de contemporain ». Puis, au terme de sa démonstration, il montre que l'art contemporain perd de son importance au profit d'une nouvelle catégorie, l'art actuel : « *Comme l'art moderne du XIXe siècle et du début du XXe siècle, l'art contemporain pourrait donc être remplacé à terme par une nouvelle catégorie artistique* ».

Au-delà des différentes approches sur la définition de l'art contemporain, il semblerait qu'il existe un consensus relatif, mais constructif, autour de cette notion. Catherine Millet précise les limites de ce consensus dans son ouvrage *l'art contemporain.* « *L'expression "art contemporain" possède les qualités des expressions toutes faites, suffisamment large pour se glisser dans une phrase lorsque l'on manque d'une désignation plus précise, mais suffisamment explicite pour que l'interlocuteur comprenne que l'on parle d'une certaine*

---

[36] Quemin Alain, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (le rapport disparu),* Nîmes, Ed J. Chambon/Artprice, 2002, pp. 15-16.

forme d'art, et non pas de tout l'art produit par tous les artistes aujourd'hui vivants et qui sont donc nos contemporains »[37].

Ces définitions, extraites d'une très vaste littérature sur la définition de l'art contemporain et sur les polémiques qui s'y rattachent, m'ont conduit à associer cette démarche consensuelle avec une approche plus spécifique incluant le principe de la propre volonté des individus à se considérer "comme des collectionneurs d'art contemporain". En effet, j'ai choisi de faire mienne la démarche engagée par les deux ethnologues Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, dans leur ouvrage sur les collectionneurs d'art primitif[38], qui définissent les collectionneurs comme tels : « *Dans la mesure où notre position d'ethnologue consiste notamment à rendre compte de la vision que les "ethnologisés" ont d'eux-mêmes, nous avons confié aux personnes contactées le soin de décider si nos investigations les concernaient. Ce parti pris correspond d'ailleurs à la position générale des chercheurs, pour qui est collectionneur quiconque s'estime tel* ».

Ainsi, cette conjonction entre ces deux approches permet d'aborder les individus "collectionneurs d'art contemporain" à travers leur propre représentation personnelle. Elle permet aussi de se rapprocher des définitions du groupe social en sociologie telles qu'elles ont été présentées précédemment, à savoir :

- Avoir la conscience d'une appartenance commune.
- Se définir soi-même comme membre du groupe et être défini par les autres comme étant membre du groupe (critères subjectifs).

Ces premiers principes posés mettent en perspective l'ensemble des éléments constitutifs d'un groupe social. Mais, pour vérifier l'existence d'un tel groupe, il convient d'envisager les principaux axes de travail, favorisant la compréhension des interactions et des structures d'organisation à l'intérieur du groupe, afin de confirmer, à terme, l'existence de ce groupe social.

---

[37] Millet Catherine, *L'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1997, p. 6.

[38] Derlon Brigitte et Jeudy-Ballini Monique, *La passion de l'art primitif : Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008, p. 32.

- Quels sont les acteurs ? Quelles sont leurs relations entre eux ? Se reconnaissent-ils comme faisant partie d'un même groupe ou se reconnaissent-ils comme des collectionneurs ? Les relations sont-elles hiérarchisées à l'intérieur du groupe ? Certains acteurs sont-ils des leaders d'opinion influant sur les orientations du groupe ? Peut-on trouver des similitudes entre les collectionneurs de province, parisiens ou internationaux, etc. ? Existe-t-il d'autres clivages dans le groupe, comme entre les hommes et les femmes, ou les nouveaux et anciens collectionneurs d'art contemporain ?

Afin de répondre à toutes ces questions et à toutes celles qui peuvent apparaître par la suite, il me semble nécessaire d'entreprendre cette recherche par le développement de trois axes de recherche, construits à partir du rapport entretenu par le collectionneur avec le groupe, de la relation du collectionneur avec les autres collectionneurs et du regard du collectionneur sur lui-même.

- Existe-t-il des collectionneurs auxquels la visibilité sociale permet de jouer un rôle de collectionneur leader au sein du groupe, et/ou de servir de référent ou de relais entre la société dans sa globalité et le monde des collectionneurs ? Cette première partie traitera de l'existence ou non de ces collectionneurs leaders au sein du groupe des collectionneurs d'art contemporain. Il me semble, en effet, important de recenser, regrouper et recouper une partie des traces existantes au sein de la société globale, afin d'obtenir la photographie la plus complète possible des collectionneurs les plus visibles et de constituer une première liste, certes partielle mais cohérente, des collectionneurs français d'art contemporain. Cette étude sera construite à partir de six indicateurs de visibilité (La presse nationale généraliste et spécialisée en art, les structures publiques et parapubliques dédiées à l'art, les conseils d'administration et les bureaux des associations dédiées à l'art contemporain, les palmarès nationaux et internationaux, les expositions collectives d'œuvres de collections privées, la présence dans le *Who's Who* et le *Bottin Mondain*), qui permettront la constitution d'un indice de visibilité sociale des collectionneurs. La compréhension des modes de différenciation et d'éventuelle hiérarchisation du groupe des collectionneurs d'art contemporain peut m'aider à comprendre les mécanismes qui sous-tendent les décisions et, notamment, la dimension d'impulsion dans l'achat d'œuvres d'art.

- Les collectionneurs d'art contemporain disposent-ils de structures formelles ou informelles leur permettant d'organiser une vie sociale dédiée à l'art contemporain ? Cette deuxième partie de mon doctorat traitera de la constitution d'associations d'amateurs d'art contemporain et de la place des collectionneurs au sein de ces associations. Les lieux de sociabilité présentent un caractère essentiel pour la vie d'un groupe et la place des collectionneurs à l'intérieur de ces structures représente un indicateur important de l'existence d'un groupe social. L'étude de diverses associations dédiées à l'art contemporain, à Paris et en province, doit permettre de mieux comprendre l'organisation du monde de l'art contemporain et le rôle des collectionneurs en son sein. Elle sera réalisée sous la forme d'une enquête quantitative par questionnaires auprès de quatre associations.

- Les collectionneurs se considèrent-ils comme des collectionneurs ou comme de simples amateurs d'art engagés ? Que recherchent-ils à travers leur passion pour la collection d'art contemporain ? Cette troisième partie traite du regard des collectionneurs d'art contemporain sur eux-mêmes, à partir d'entretiens compréhensifs. L'objectif de ce chapitre s'inscrit dans deux directions. Il s'agit, tout d'abord, de comprendre et d'analyser la place et le rôle que l'art contemporain joue auprès des collectionneurs dans leur vie personnelle, mais aussi de mieux saisir la nature de leur implication dans le marché de l'art contemporain.

L'étude d'un groupe social non défini préalablement, comme ce pourrait être le cas pour d'autres groupes sociaux souvent étudiés (ex : la classe ouvrière), demande un travail préliminaire de reconnaissance et de définition. Les collectionneurs, comme je l'ai déjà souligné, tant ce trait est important pour caractériser cette population et tant cela peut peser sur les conditions de la recherche, préfèrent la discrétion et l'anonymat, pour la plupart d'entre eux. La pénétration d'un tel milieu demande une grande persévérance et requiert une approche particulière, fondée à la fois sur une présence et une participation constantes, ainsi que sur une immersion complète, basée sur le principe de l'observation participante. Cette méthode requiert également une prise de distance avec le sujet, distance qui peut être nécessitée par l'appartenance personnelle au groupe social étudié. Ce point est tout

particulièrement souligné par Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, dans leur ouvrage *Voyage en grande bourgeoisie* [39].

Cette approche par l'observation participante, essentielle pour mener à bien cette recherche sur les collectionneurs d'art contemporain, sera étudiée et analysée dans une partie préalable, regroupant une présentation de la pénétration du milieu et les modalités d'organisation de mon travail de terrain.

C'est au terme de ce voyage au cœur du monde des collectionneurs d'art contemporain qu'il me sera possible de répondre à la question consistant à savoir s'il existe ou non un groupe social des collectionneurs d'art contemporain, et d'apporter une nouvelle pierre au travail entrepris par Raymonde Moulin et Alain Quemin sur le marché de l'art contemporain en France. En effet, Raymonde Moulin avait entrepris, dès les années 1960, un travail sur les collectionneurs d'art contemporain, qui s'était, alors, limité à des entretiens auprès de collectionneurs. Cette méthode lui a permis d'établir une typologie des collectionneurs, grâce au nombre important d'entretiens alors réalisés, environ 80, mais sans approfondir son étude sur l'existence d'un véritable groupe social des collectionneurs. Mon objectif consiste donc à m'inscrire dans la continuité du travail de Raymonde Moulin, et à définir ainsi qu'à montrer l'existence d'un groupe social des collectionneurs d'art contemporain en France.

[39] Pinçon Michel et Pinçon-Charlot Monique, *Voyage en grande bourgeoisie*, Paris, Puf, 2005.

II. L'ETUDE DE TERRAIN

A. L'IMMERSION ET L'OBSERVATION PARTICIPANTE DANS LE MILIEU DES COLLECTIONNEURS D'ART CONTEMPORAIN

Depuis de nombreuses années, je fais l'expérience d'un milieu de collectionneurs, celui des collectionneurs d'art moderne, pour des raisons familiales et professionnelles. Cette immersion au quotidien m'a permis d'imaginer ce que pouvait être le milieu des collectionneurs d'art contemporain et d'envisager la méthode pour m'en faire accepter.

En effet, le milieu de l'art moderne français est un petit milieu dont les acteurs se connaissent très bien entre eux, qu'ils soient collectionneurs, marchands, experts ou conservateurs. Tous construisent leurs relations sur des bases similaires : le culte du secret, la relation courtoise et de cooptation, le fonctionnement en réseau.

Ces trois éléments me semblaient devoir se reproduire dans le monde de l'art contemporain. Je choisissais donc un axe de pénétration qui favorisait la mise en réseau et la cooptation, conscient du possible frein que pouvait représenter le culte du secret. J'ai donc tout d'abord cherché les groupes constitués existants, les associations, qui se développaient dans ce milieu. Les grandes associations nationales et parisiennes furent les premières qui se présentèrent à moi : l'Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français (ADIAF), les Amis du Palais de Tokyo, les Amis de la Maison Rouge, les Amis du Jeu de Paume. J'imaginais que parmi les membres de ces associations, j'allais rencontrer des personnes disponibles et disposées à m'ouvrir les portes du monde de l'art contemporain.

Je décidais donc de m'inscrire à certaines de ces associations et de participer aux activités qu'elles proposaient. L'occasion se présenta de partir en voyage à Marseille avec les amis du Palais de Tokyo, les 10 et 11 décembre 2005. Par la suite, je pus participer à des vernissages, des dîners, des visites d'ateliers avec les amis du Palais de Tokyo, de la Maison Rouge et de l'ADIAF à Paris pendant trois ans, entre 2005 et 2008. De toutes les activités, les moments de convivialité partagés autour d'un dîner furent ceux qui facilitèrent le plus les relations.

Un élément important doit être souligné : dès mon inscription et tout au long de ma participation aux activités des associations, j'ai toujours informé mes interlocuteurs de mon

travail de recherche universitaire en sociologie de l'art sur les collectionneurs d'art contemporain. J'ai fait le choix de me présenter comme un étudiant /chercheur souhaitant comprendre le monde des collectionneurs dont l'objectif principal n'est pas de juger, mais d'essayer de comprendre les particularités. Ce positionnement clair et humble a favorisé mon intégration parmi les collectionneurs. Cette méthode d'intégration dans un milieu social a été théorisée dès 1922 par Bronislaw Malinowski[40], anthropologue. Elle fut complétée par le sociologue Buford H.Junker[41], qui écrivait : « *L'observateur participe : dans ce rôle, les activités de l'observateur sont rendues publiques dès le début et plus ou moins encouragées publiquement par les personnes étudiées. C'est intentionnellement qu'elles ne sont pas cachées. L'observateur peut ainsi avoir accès à une grande diversité d'informations et même à des secrets si l'on sait qu'il les garde et qu'il en respecte le caractère confidentiel. Dans ce rôle, le sociologue pourrait en principe bénéficier du maximum de liberté pour recueillir l'information, mais seulement au prix d'une contrainte maximale sur le contenu de son compte-rendu…* ».

Toutefois, une approche trop rapide et trop courte dans le temps risquait de me faire apparaître comme un journaliste professionnel, mais un journaliste tout de même. Mon objectif qui était tout autre m'incita à démultiplier mon temps de présence dans les divers lieux de sociabilité des collectionneurs. Mon désir était de devenir un parmi les autres et non plus un à côté des autres. Ce long travail d'intégration nécessita à peu près deux ans de présence régulière, s'étirant de septembre 2005 à juin 2007. Cette période ne se résuma pas à une présence assidue et stérile. Elle servit aussi à rencontrer les principaux responsables des associations, à mieux connaître les structures des associations, à comprendre les modes de fonctionnement des membres et à réaliser les premiers entretiens individuels de collectionneurs. Elle ne s'interrompit pas non plus en 2007, mais elle se prolonge encore aujourd'hui lors des différentes visites que je réalise en compagnie des associations.

Il est fréquent de trouver parmi les principaux responsables des collectionneurs engagés. Leur exposition naturelle et leur engagement dans les conseils d'administration des associations leur donnent une plus grande ouverture sur le monde ou leur plus grande ouverture sur le

---

[40] Malinowski Bronislaw, *Les argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard, 1963.

[41] Junker Buford H.*, Fieldwork : an Introduction to the Social Sciences*, Chicago, University Press, 1960.

monde facilite leur exposition. Ils sont moins sensibles à la peur du fisc et au culte du secret. Ils furent donc les premiers à accepter d'être interviewés. Cet « adoubement » facilita mon intégration parmi les collectionneurs et amateurs des associations.

Il ne faut toutefois pas réduire mon acceptation par les membres à une acceptation par leurs dirigeants. Le temps passé à participer aux activités et à observer les manières de vivre, qu'elles soient vestimentaires, d'expression ou de sociabilité, joua un rôle essentiel dans mon approche.

Je n'avais pas choisi de m'immerger dans le milieu des collectionneurs d'art contemporain pour étudier leurs faits et gestes dans leurs activités et leurs lieux de sociabilité. J'avais choisi de privilégier la prise de contact et la mise en relation[42]. J'ai donc pris très peu de notes tout au long de cette période. J'ai choisi de m'immerger pour mieux intégrer les codes, les us et coutumes.

Cette technique d'approche, qui s'inscrit dans une démarche d'intégration totale et non pas d'immersion à distance, présente de nombreux avantages, si l'on respecte certains principes de base. Il ne faut jamais cacher son statut, respecter chaque personne et ne jamais juger ou porter un jugement sur des personnes ou des situations, conserver toujours une distance suffisante avec le milieu étudié, en se rappelant qu'on n'est pas là pour critiquer ou juger le monde social étudié, mais pour essayer de comprendre les personnes qui en font partie.

J'ai répété ces principes de base tout au long de mon intégration, afin de ne pas dévier de mon approche. Au bout d'un peu plus de deux ans, j'ai senti un début d'intégration par les différents acteurs des associations. Ma présence n'est plus ressentie comme une gêne, mais comme un élément contribuant à une meilleure compréhension du milieu. Des amateurs et des collectionneurs, de plus en plus nombreux, s'intéressent à l'avancement de mes travaux. Je suis régulièrement interpellé par des collectionneurs lors des soirées et des vernissages ou lors d'exposition sur les résultats de mes entretiens. Certains viennent même m'apporter des informations sur certaines initiatives ou sur des collectionneurs intéressants pour mon sujet. Je ressens aussi cet intérêt lorsque j'appelle des collectionneurs pour les interroger. Les réponses sont immédiates et parfois plus complètes que la question posée. De la même manière,

---

[42] Peretz Henri, *Les méthodes en sociologie : l'observation*, Paris, La Découverte, 2004.

certains membres des conseils d'administration des associations s'intéressent à mon travail, car ils y voient la possibilité de mieux appréhender les désirs de leurs adhérents. Le déséquilibre de la pyramide des âges dans un certain nombre d'associations[43] incite les dirigeants à rechercher de nouvelles formes de participation pour attirer une population plus jeune. Ma recherche peut leur apporter certaines réponses et leur permettre de développer de nouvelles activités.

Cette acceptation par le milieu ne me fait cependant pas oublier de conserver toujours un esprit distancié, afin d'éviter une trop grande empathie pouvant nuire à l'analyse des résultats obtenus.

1. Les particularités du milieu

a. *Le culte du secret*

Le culte du secret est une valeur qui est partagée depuis longtemps par les collectionneurs d'art. Mona Thomas[44] dans son ouvrage *Un art du secret : collectionneurs d'art contemporain en France* constate cette situation sans l'expliquer : « *En France, on ne dit pas son nom, on cache ses trésors. Sur une centaine de possesseurs d'œuvres assez remarquables pour être régulièrement demandées par les musées, trois, peut-être quatre, acceptent que soit dévoilée leur identité* ».

Cette volonté de rester anonyme semble avoir plusieurs origines : la peur du fisc, la peur du voleur, cette valeur commune française qui veut que l'on vive mieux caché qu'exposé. Nombreux sont les collectionneurs qui, lors d'un entretien, pour justifier la frilosité de leurs coreligionnaires, avancent l'un de ces arguments. La peur de l'administration fiscale est la plus souvent mise en avant et semble fédérer l'ensemble des acteurs.

---

[43] Cf. Chapitre sur les associations, p.136.

[44] Thomas Mona, *Un art du secret : collectionneurs d'art contemporain en France*, Nîmes, Ed Jacqueline Chambon, 1997.

En effet, la peur de l'administration fiscale est une tradition française. L'exonération des œuvres d'art dans le patrimoine à déclarer pour l'impôt de solidarité sur la fortune[45] aurait dû rendre les propriétaires d'œuvres d'art moins frileux. Malgré cela, la tradition reste vive. Deux raisons sont souvent invoquées. La première date du premier septennat (de 1981 à 1988) du Président François Mitterrand, lorsque le gouvernement socialiste, au pouvoir en 1982, décida de créer un nouvel impôt en direction des classes les plus riches, intitulé Impôt sur les Grandes Fortunes (IGF). Cet impôt fut supprimé pendant la première cohabitation par le Premier Ministre Jacques Chirac, puis restauré, par le gouvernement de Michel Rocard en 1988, Lors du second septennat de François Mitterrand, sous un nouveau nom, l'Impôt de

---

[45] *« Impôt de solidarité sur la fortune : Tout individu français domicilié en France ou à l'étranger doit déposer une déclaration d'ISF s'il possède un patrimoine taxable d'une valeur nette supérieure à 770 000 euros au 1er janvier de l'année en cours.*
Sont imposables à l'ISF les biens qui composent votre patrimoine personnel au 1er janvier de l'année en cours et qui, en pratique, ne sont pas expressément exonérés d'ISF : – les immeubles non bâtis (terrains, terres agricoles…) ; – les immeubles en cours de construction au 1er janvier de l'année ; – les immeubles bâtis affectés à un usage d'habitation ou professionnel et n'ayant pas le caractère de biens professionnels : résidence principale et résidences secondaires notamment ; – les meubles meublants, c'est-à-dire le mobilier qui garnit les logements ; – les bijoux, pierreries, pièces d'or (autres que de collection), lingots, voitures, bateaux, avions, chevaux… ; – les droits sociaux et les valeurs mobilières en général : parts de Sicav ou de FCP, PEA, PEP, actions, contrats d'assurance-vie, avoirs en espèces… ; – la valeur de capitalisation des rentes viagères constituées entre particuliers ou auprès d'organismes institutionnels ; – les « droits réels immobiliers », c'est-à-dire les biens grevés d'un usufruit, d'un droit d'habitation ou d'un droit d'usage accordé à titre personnel. Ces biens sont en effet compris, sauf exceptions, dans le patrimoine imposable à l'ISF de l'usufruitier ou du titulaire du droit pour leur valeur en pleine propriété.
Sont exonérés les biens suivants :
Outre les biens professionnels, d'autres biens ou revenus sont exonérés d'ISF en totalité ou en partie. Il s'agit principalement : – des parts ou actions reçues en contrepartie de la souscription au capital d'une PME européenne (effectuée depuis le 5 août 2003). Cette exonération s'applique aussi longtemps que vous conservez les titres dans votre patrimoine ; – des objets d'antiquité, d'art ou de collection ; – des revenus tels que les droits de propriété littéraire et artistique, les droits de la propriété industrielle, certaines pensions, retraites et rentes viagères (valeur de capitalisation d'une retraite ou d'une rente professionnelle servie par une compagnie d'assurances, notamment), les placements financiers des non-résidents, les bois et forêts et les parts de groupements forestiers à concurrence des trois quarts de leur valeur ». Source : site Internet : http://www.lentreprise.com

Solidarité sur la Fortune (ISF). Ces deux versions d'un même impôt n'ont jamais intégré les œuvres d'art et d'antiquité parmi les biens taxables. Toutefois, les intentions furent réelles à chaque gouvernement socialiste comme pendant le gouvernement de Lionel Jospin lorsque le Conseil des Impôts proposa, le 21 juin 1998, l'intégration des œuvres d'art et des objets de collection dans l'assiette de l'impôt de solidarité sur la fortune, mesure refusée par la Ministre de la Culture de l'époque, Catherine Trautmann. Bien que cette mesure ne fût jamais prise, la crainte d'une évolution de l'assiette de l'ISF lors d'un gouvernement socialiste futur est restée et a renforçé ce sentiment de méfiance du fisc. La seconde raison date de l'exposition « Passions Privées : collections particulières d'art moderne et contemporain en France » réalisée par le Musée d'Art Moderne de la ville de Paris de décembre 1995 à mars 1996. Depuis cette exposition qui a vu une partie des collectionneurs prêteurs d'art moderne et d'art contemporain apparaître sous leur véritable nom, une rumeur[46] circule dans le milieu de l'art contemporain sur une possible « liste noire » remise au fisc, comprenant les noms des collectionneurs ayant souhaité conserver leur anonymat. L'ensemble de ces collectionneurs aurait été contrôlé par la suite. Une autre rumeur sur le même sujet semble indiquer que les collectionneurs contrôlés furent ceux qui étaient apparus sous leur véritable nom lors de l'exposition. Il est de toute évidence impossible de vérifier ces informations, mais leur circulation a fortement renforcé cette psychose vis-à-vis de l'administration fiscale. Mais, au-delà de la psychose, la circulation de cette rumeur peut présenter d'autres significations. En effet, l'étude de la rumeur présente un intérêt particulier et peut permettre d'appréhender certains mécanismes d'appartenance à un groupe social. Déjà Marc Bloch, dans ses *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*[47], analysait les fausses nouvelles ou rumeurs : « *Une fausse nouvelle naît toujours des représentations collectives qui préexistent à sa naissance. Elle n'est fortuite qu'en apparence ou précisément tout ce qu'il y a de fortuit en elle, c'est l'incident initial absolument quelconque qui déclenche le travail des imaginations. Mais cette mise en branle n'a lieu que parce que les imaginations sont déjà préparées et fermentent sourdement. Un événement ou une mauvaise perception qui n'irait pas dans le sens où penchent les esprits de tous pourrait tout au plus former l'origine d'une erreur individuelle mais non pas d'une fausse nouvelle populaire largement répandue. La fausse*

---

[46] Morin Edgar, *La rumeur d'Orléans*, Paris, Ed Seuil, 1969.

Morin Edgar, *La rumeur d'Amiens*, Paris, Ed Seuil, 1973.

[47] Bloch Marc, « Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre », *Revue de Synthèse Historique*, 1929.

nouvelle est le miroir où la conscience collective contemple ses propres traits ». Cette approche, qui avait été laissée en friche tout au long du siècle pour l'exploration d'autres voies[48], s'inscrit aujourd'hui dans une nouvelle pensée sociologique consacrée à la rumeur. Philippe Aldrin[49] dans son travail sur la rumeur conçoit ce phénomène selon une nouvelle approche : « *L'échange des rumeurs peut alors s'analyser comme une pratique ordinaire des rapports sociaux pour obtenir des informations, tisser de la sociabilité, définir collectivement le sens d'un événement ou connaître ses versions alternatives (sans qu'il y ait obligatoirement croyance à leur égard)*[50] ».

La rumeur concernant cette liste noire met en exergue les rapports que les collectionneurs entretiennent avec l'administration fiscale. Cette peur d'un contrôle fiscal concerne une très faible minorité de la population française, puisque seulement 565 000 foyers français sont assujettis à l'impôt de solidarité sur la fortune[51] chaque année. Cependant, il inquiète et semble servir de lien entre certains collectionneurs. Il est intéressant de remarquer que cette rumeur est essentiellement véhiculée dans les grandes associations nationales d'amateurs et de collectionneurs, lieux regroupant de nombreux collectionneurs importants. Le lien entre le statut socio-professionnel et la diffusion de cette rumeur serait intéressant à traiter et à comparer avec l'importance du milieu social dans le monde de l'art contemporain. La place de la bourgeoisie[52] dans le monde de l'art et de la culture peut expliquer l'importance de cette rumeur et son rôle de lien entre personnes d'un même monde. Il conviendra donc de traiter ultérieurement cet aspect de la place de la bourgeoisie et de la grande bourgeoisie dans le monde de l'art contemporain.

Malgré les affaires précédemment citées, le goût du secret et de l'anonymat semble perdre de son influence sur une partie des collectionneurs d'art contemporain. La multiplication des

---

[48] Renard Jean-Bruno, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, PUF, Coll « Que sais-je ? », 1999.
Reumaux Françoise, *Toute la ville en parle. Esquisse d'une théorie des rumeurs*, Paris, L'Harmattan, 1994.

[49] Aldrin Philippe, *Sociologie politique de la rumeur*, Paris, PUF, Coll Sociologie d'aujourd'hui, 2005.

[50] Aldrin Philippe, Penser la rumeur : une question discutée des sciences sociales, *Revue Genèses 50*, mars 2003, pp. 126-141.

[51] Article du Figaro, Cécile Crouzel, le 23/02/2009.

[52] Pinçon Michel et Pinçon-Charlot Monique, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, Repères, La Découverte, 2000.

expositions de collections privées d'art contemporain peut laisser penser qu'un changement de mentalité est en train de se produire. Dans cette même exposition « Passion Privée : collections d'art moderne et contemporain en France » évoquée précédemment, 92 collectionneurs ont prêté des œuvres au musée.

Les collectionneurs apparaissant sous leur véritable identité lors de l'exposition « Passions privées » au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris en 1995/1996

COLLECTIONNEURS D'ART MODERNE	COLLECTIONNEURS D'ART CONTEMPORAIN[53]
Alain Delon	DBC [54]
Daniel Filipacchi	Marc Landeau
Maurice Weinberg	Marin Karmitz
Jean Alvarez de Toledo	Gunter Sachs
Paul Dini	Martine et Didier Guichard
Madeleine et Marcellin Castaing	Martin Malburet
Hubert de Givenchy	Claude Berri
Madame Georges Pompidou	Francis Solet
Jean-Marie Rossi	Daniel Hechter
	Françoise et J.P Billarant
	Jean Brolly
	Maurice Benhamou
	Gilles et Nadège Blanckeart
	C.A.V.I.A.R (Jean-Jacques Lesgourgues)
	Hervé Lebrun
	Marc et Josée Gensollen
	Jean-Charles de Castelbajac
	Guillaume Durand
	Labeyrie
	Kamran Diba

[53] Trois collectionneurs ont choisi d'apparaître sous des initiales. J'ai décidé d'en intégrer deux (DBC et C.A.V.I.A.R) au groupe des collectionneurs apparaissant sous leur véritable nom car ils ont été facilement identifiés. Le troisième, ML/CC reste inconnu et s'inscrit donc sur la liste des collectionneurs anonymes.

[54] DBC= Daniel Bouyjou-Cordier .

Source : http://fic123berichtvandedag.blogspot.com/2009/02/cordier-donations-en-serie_15.html

	Richard Rodriguez
	Didier Krzentowski
	Jean Hamon
	Raymond Azibert
	Michel Poitevin
	Daniel Bosser
	Gilles Fuchs

Source : Catalogue de l'exposition « Passions Privées : collections particulières d'art moderne et contemporain en France », Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Décembre 1995-mars 1996

Parmi ceux-ci, 40 étaient des collectionneurs d'art contemporain et 52 des collectionneurs d'art moderne[55]. Le décompte des collectionneurs apparaissant sous leur nom dans le catalogue de l'exposition et pas seulement sur les cartels dans le musée, laisse apparaître 27 collectionneurs d'art contemporain pour seulement 9 collectionneurs d'art moderne. Cette proportion de 1 pour 3 ne reflète pas le pourcentage global des collectionneurs prêteurs pour cette exposition. Les collectionneurs d'art moderne représentent 56,5 % de l'ensemble des collectionneurs ayant prêté une œuvre. Sur l'ensemble des collectionneurs, ils ne sont plus que 9,8 % à apparaître sous leur nom véritable, quand les collectionneurs d'art contemporain (qui représentent 43,5 % des collectionneurs prêteurs) sont 30,4 % des collectionneurs à apparaître sous leur nom véritable.

Cette situation est encore plus frappante lorsque l'on analyse le pourcentage de collectionneurs apparaissant sous leur véritable nom dans chaque catégorie :

	Art Moderne	Art contemporain
Nombre de collectionneurs prêteurs	52	40
Nombre de collectionneurs apparaissant sous leur nom	9	27
% de collectionneurs apparaissant sous leur nom dans chaque catégorie	17 %	67,5 %

Peut-on cependant tirer des conclusions définitives quant à une plus grande disponibilité des collectionneurs d'art contemporain ? Les chiffres semblent parler d'eux-mêmes, mais il

[55] Le calcul s'est effectué en fonction des œuvres présentées dans le catalogue. Certains collectionneurs ont prêté des œuvres d'art moderne et d'art contemporain. J'ai choisi de comptabiliser ces collectionneurs uniquement comme collectionneurs d'art contemporain.

faudrait avant tout connaître la méthode employée et les objectifs de la commissaire de l'exposition[56] pour le choix des œuvres, afin d'analyser l'évolution des mentalités parmi les collectionneurs. Cette statistique n'a donc pas vocation à devenir une généralité. Elle a, toutefois, comme intérêt de mettre en lumière une possible transformation de la mentalité des collectionneurs d'art contemporain vis-à-vis de leurs confrères de l'art moderne et classique. Elle constitue un cas parmi beaucoup d'autres, mais elle laisse entrevoir certaines évolutions possibles qu'il mériterait de corroborer avec les autres expositions collectives d'œuvres de collections privées.

Afin de mieux apprécier cette évolution, j'ai donc recensé et étudié les principales expositions d'œuvres de collectionneurs privés d'art moderne et contemporain ces dernières années en France. Cette étude n'est bien évidemment pas exhaustive, mais elle participe à une meilleure compréhension du comportement général des collectionneurs d'art moderne et contemporain.

Les expositions de collections privées d'art moderne et contemporain

Lieu exposition	Titre exposition	Date	type d'exposition	Nbre total de collectionneurs	Nbre de coll d'art moderne	Nbre de coll d'art contemporain	Nbre de coll affichés	Nbre de coll d'art moderne affichés	Nbre de coll d'art contemporain affichés	Nbre de coll anonymes	Nbre de coll d'art moderne anonymes	Nbre de coll d'art contemporain anonymes
Musée de Grenoble	De leur temps (2) : art contemporain et collections privées en France	2007	Art contemporain	49		49	47		47			2
Musée des Beaux-Arts d'Agen	L'amour de l'art. Art contemporain et collections privées du Sud-Ouest	2007	Art contemporain	13		13	2		2	11		11
La Maison Rouge	L'intime, le collectionneur derrière la porte	2004	Art contemporain	18		18						18
Musée de Tourcoing	De leur temps (1) : art contemporain et collections privées en France	2004	Art contemporain	70		70	49		49	21		21

[56] Commissaire de l'exposition : Suzanne Pagé.

Ancien musée de peinture de Grenoble	Passions partagées. Collections privées d'art contemporain en Isère	2001	Art contemporain	16		16				16		16
Musée d'art moderne de la ville de Paris	Passions privées, collections particulières d'art moderne et contemporain en France	1995-1996	Art moderne et contemporain	92	52	40	36	9	27	56	43	13
Musée d'art contemporain de Marseille	Ils collectionnent : le retour	1995	Art contemporain									
Centre d'art contemporain de Castres	Intérieurs : collections privées d'art contemporain en Midi-Pyrénées, Exposition collective	1993	Art contemporain	50	0	50	14	0	14			36
Fondation Maeght	Un musée éphémère: collections privées françaises 1945-1985	1986	Art moderne et contemporain	Non communiqué			26					
Musée Cantini	Marseille : ils collectionnent ; Premier regard sur les collections privées d'art Contemporain	1985	Art contemporain	Non communiqué			8					

Source : L'ensemble des catalogues d'expositions présentées.

Ce tableau présente les expositions collectives d'œuvres de collections privées d'art moderne et contemporain réalisées depuis 1985 en France. Il ne recense pas les expositions dédiées à un seul collectionneur, comme l'exposition Berardo au Musée du Luxembourg à Paris en 2008, ou encore celles organisées régulièrement par la Maison Rouge. En effet, ces expositions s'articulent autour d'une unique collection et de la médiatisation du collectionneur, son nom et sa reconnaissance publique représentant alors des éléments essentiels de l'exposition.

Je m'intéresse donc, dans ce tableau, aux expositions qui regroupent un certain nombre de collectionneurs qui, pour l'occasion, prêtent une ou plusieurs œuvres à un musée. Leur

notoriété est faible ou n'est pas utilisée par le musée, de telle sorte que leur volonté d'apparaître en public ou leur notoriété n'a pas d'effet amplificateur pour l'exposition.

Cette recherche a donc permis de répertorier 10 expositions dédiées aux collectionneurs privés d'art moderne ou contemporain entre 1985 et 2008. Parmi celles-ci, deux eurent lieu à Paris et 8 en région. Ce pourcentage est assez rare pour être noté, bien que cette prépondérance des expositions dédiées aux œuvres de collectionneurs privés en province doit être relativisée par la présence de deux expositions particulières réalisées par l'Association de Diffusion de l'Art Français (ADIAF). Cette association, regroupant de très nombreux collectionneurs parisiens[57] et dont le siège est à Paris, organise tous les trois ans une exposition regroupant une partie des achats d'œuvres réalisés, pendant la période comprise entre deux expositions, par les collectionneurs membres de l'association. Cette exposition est organisée à chaque fois en province. La prochaine doit avoir lieu en 2010/2011 à Strasbourg.

La première constatation concerne le nombre d'expositions présentées pendant les 24 dernières années. En 15 ans, de 1985 à 2000, cinq expositions furent organisées à partir d'œuvres de collections privées, deux traitant de l'art moderne et de l'art contemporain, et trois traitant exclusivement de l'art contemporain. De 2001 à 2008, cinq expositions eurent lieu, spécifiquement dédiées à l'art contemporain. Cette augmentation des expositions permet déjà de prendre conscience de l'évolution de la place des collections privées dans le paysage public de l'art contemporain.

En ce qui concerne la visibilité des collectionneurs lors de ces expositions, la situation semble plus contrastée. Les situations des différentes expositions présentent des variables importantes. Lors de la dernière exposition de l'ADIAF[58] en 2007, « De leur temps : art contemporain et collections privées en France », 96% des collectionneurs prêteurs se présentèrent sous leur véritable nom. L'année précédente, à Agen, une exposition réunit 13 collectionneurs régionaux prêtant des œuvres, mais avec un taux de 85% de prêteurs anonymes. L'effet province a-t-il joué ? La peur d'apparaître en public comme collectionneur d'art contemporain dans une petite ville de province peut en effet expliquer cette différence

---

[57] Cf Chapitre sur les associations de collectionneurs, d'amateurs et d'amis de musées, p.136.

[58] ADIAF : en 2007, 196 adhérents, comprenant 147 (75%) parisiens, 37 (19%) habitants de la province, 12 (6%) établis à l'étranger. Source : auprès du Président de l'association Gilles Fuchs en 2007.

entre les deux expositions. Les images colportées par l'art contemporain, les prix astronomiques qui y sont rattachés dans la presse nationale ainsi que l'importance de l'image sociale dans la France provinciale peut jouer en la défaveur d'une plus grande visibilité. Le « pour vivre heureux, vivons caché » est encore très présent en province, alors que parmi les collectionneurs parisiens, l'anonymat général lié à la capitale et une plus grande modernité générale favorisent une plus grande prise de liberté.

Dans une vision inversée, la faible valorisation des œuvres d'art contemporain par rapport aux œuvres d'art impressionniste et moderne a pu expliqué une plus forte visibilité des collectionneurs d'art contemporain. La peur du fisc ne pouvait pas intervenir sur un marché relativement bon marché. Cette hypothèse a pu être valable à une époque antérieure, mais suite à la vague de spéculation sur le marché de l'art contemporain entre 2003 et 2008, cet argument semble aujourd'hui dépassé.

Il faut donc se garder d'une interprétation trop rapide de l'évolution de la visibilité des collectionneurs d'art contemporain dans les expositions collectives. Il est toutefois possible d'envisager plusieurs pistes de réflexion. Tout d'abord, comme nous le verrons par la suite, certains collectionneurs recherchent une reconnaissance sociale et publique de leur investissement dans l'art contemporain. L'art contemporain n'a pas toujours été valorisant socialement et familialement pour de nombreux collectionneurs. Leur engagement a été vécu pour une partie d'entre eux comme un combat face à la société, à leur milieu professionnel ou à leur environnement familial. Après vingt, trente ou quarante ans d'investissement personnel, un besoin de reconnaissance est apparu. Pour assouvir ce besoin, la visibilité sociale peut paraître un moyen intéressant. Ainsi, nombre de collectionneurs choisissent de mettre en avant leur investissement dans l'art contemporain, soit en multipliant les interviews dans les médias, soit en apparaissant sur les catalogues des expositions, soit en exposant leur collection. Ce travail sur la visibilité des collectionneurs fera partie d'un prochain chapitre de ce mémoire. Il reprendra dans une même analyse la place des collectionneurs dans la presse généraliste et spécialisée, leur présence dans le Who's Who et le bottin mondain, et leur investissement dans les différentes structures associatives et parapubliques dédiées à l'art contemporain.

Il ne faut pourtant pas réduire ce besoin de visibilité à un ego mal assouvi et à un positionnement social. Il semble résulter aussi, au travers des interviews réalisées, d'une soif

de partage, d'engagement, de défense d'une passion. Comme souvent, les raisons qui peuvent pousser un collectionneur à se mettre en avant sont multiples, cohabitent entre elles et parfois sont en contradiction. Il ne faut pas non plus occulter la possible manipulation volontaire ou involontaire des collectionneurs lors des entretiens réalisés pour ce doctorat. Je ne peux toutefois pas réduire leur implication à la seule volonté de positionnement social ou à un développement démesuré d'un ego. Comme il est possible de le constater, les identités[59] qui forment la globalité du collectionneur sont nombreuses et parfois contradictoires. Cet aspect de la personnalité des interviewés doit être pris en compte et doit faire partie des éléments modérateurs des propos tenus par les collectionneurs tout au long de cette étude.

b. Un tout petit milieu

Comme je l'avais envisagé au début de ma recherche, le milieu des collectionneurs d'art contemporain paraît assez restreint. Toutefois, comptabiliser le nombre de collectionneurs d'art contemporain reste un exercice impossible à réaliser. Raymonde Moulin, en 1992, exprimait déjà cette difficulté : « *Pour des raisons évidentes de discrétion fiscale, il est difficile de recenser les collectionneurs d'art contemporain et de les situer avec précision dans l'espace social* »[60]. L'utilisation des résultats des analyses sur les associations d'amateurs et de collectionneurs aurait pu servir. Malheureusement, le caractère anonyme des résultats obtenus ne permet pas d'estimer le nombre de personnes adhérant à plusieurs associations dans le même temps et risquant de faire doublon.

Bien que difficile à cerner, cette population présente certaines caractéristiques qui permettent d'évoquer un petit milieu. Les acteurs rencontrés se connaissent souvent entre eux, participent aux mêmes activités, se croisent régulièrement. Pour ce qui concerne les collectionneurs de province, la situation se décompose de deux manières. Certains vivent leur passion dans un espace national et international, profitant de nombreux déplacements sur Paris et à l'étranger pour s'investir dans l'art contemporain. Le modèle géographique français, avec une organisation territoriale en étoile constituée d'un centre dominant et de périphéries dépendantes, a longtemps favorisé le rassemblement des collectionneurs sur Paris et leur adhésion aux nombreuses associations de la capitale. Certains collectionneurs de province

---

[59] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, Paris, Coll Pluriel, Ed Armand Collin, 2004.

[60] Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Coll Champs, Flammarion, 1992.

n'achètent jamais d'œuvres dans leur région, préférant la discrétion des galeries parisiennes ou internationales. Cette attitude peut se rapprocher du concept de « pour vivre heureux, vivons caché »[61].

Les autres collectionneurs de province vivent leur passion uniquement dans leur région et choisissent de s'investir dans la promotion des artistes régionaux. Ils ont alors des contacts plus espacés avec Paris et l'étranger.

Le rassemblement vers la capitale d'une partie des collectionneurs provinciaux n'implique pas une homogénéisation de la population des collectionneurs. Ce petit monde fonctionne en groupes d'intérêts distincts. En effet, l'art contemporain n'est pas uniforme. Il est multiple, à l'image de la société, des medias utilisés et des différentes sensibilités des individus. Les collectionneurs ont donc la tendance « naturelle » à se rassembler entre individus aux goûts esthétiques et intellectuels identiques et aux approches de vie similaires. Cette pratique est d'autant plus développée que les collectionneurs s'investissent dans les groupements divers et variés dédiés à l'art contemporain, comme nous le verrons dans le chapitre sur les associations.
Les paramètres de différenciation entre les collectionneurs sont nombreux : l'âge, le milieu social, le plaisir solitaire ou en collectivité, le lieu de vie, l'activité professionnelle. Ce milieu apparaît donc assez restreint par le nombre absolu d'individus qu'il semble contenir, mais vaste par l'hétérogénéité entre ses membres.

Ainsi, les collectionneurs d'art contemporain se regroupent par affinité, ce qui leur permet de partager leur passion avec des personnes qui ont la même approche qu'eux, de voyager ensemble à travers le monde. Cette pratique a deux conséquences dans le cadre de ma recherche et de mon intégration dans le milieu. La pénétration de ces petits groupes s'avère facile lorsqu'un premier entretien a pu avoir lieu. En effet, si l'interviewé apprécie la tournure prise par l'entretien, il a tendance à vous transmettre rapidement les contacts de ses partenaires privilégiés. Ceux-ci seront d'autant plus réceptifs à mes demandes que l'information entre les collectionneurs d'un même groupe aura circulé. Le futur interviewé est donc déjà averti lors de mon premier appel téléphonique et souvent avec un a priori largement favorable. Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot abordent le sujet dans leur étude sur la

grande bourgeoisie : « *Quoi qu'il en soit, la recommandation personnelle est une nécessité pour obtenir le principe d'un entretien* »[62]. Par contre, cette pratique peut entraîner une uniformisation des entretiens réalisés, si les contacts restent dans un même et unique environnement. Ce risque a été pris en compte dès le début de mon travail et a fait l'objet d'une recherche constante de diversification des contacts, comme nous pourrons le voir dans le chapitre traitant des entretiens de collectionneurs.

2. Les relations antérieures avec le milieu

Comme je l'ai déjà mentionné, le choix des collectionneurs d'art contemporain comme objet d'étude s'inscrit dans mon histoire personnelle et familiale. Un de mes aïeux fut à son époque un collectionneur d'art contemporain. Il serait aujourd'hui considéré comme un collectionneur d'art moderne. Son histoire personnelle l'a amené à fréquenter de nombreux artistes et marchands célèbres. Ce lien étroit avec l'art a perduré dans le temps et m'a amené à mon tour à m'immerger dans ce milieu. Depuis de nombreuses années, je côtoie des collectionneurs et des marchands d'art moderne, je me promène dans les vernissages et les ventes aux enchères, j'étudie la valeur de l'art et ses secrets. Cette facilité d'accès et de relations m'a permis d'appréhender le milieu de l'art contemporain avec une certaine aisance. Henri Péretz, aborde ce sujet dans son ouvrage, *Les méthodes en sociologie : l'observation*[63]. Il voit dans la classe sociale du chercheur un élément déterminant de sa capacité à pénétrer un milieu : « *Les différences qui traversent une même société conditionnent la possibilité pour un observateur d'entrer dans tel ou tel milieu. Les caractéristiques du chercheur – sexe, âge, ethnie, classe sociale - jouent un double rôle. D'une part, elles contribuent à expliquer l'intérêt de celui-ci pour le milieu observé ; d'autre part, elles déterminent en partie ses capacités à pénétrer dans ce milieu, à y être accepté et à y trouver un rôle* ».

Cette histoire familiale m'a ainsi servi de passeport d'entrée pour de nombreux collectionneurs. Je n'étais pas étranger à leurs pratiques, à leurs règles, à leurs secrets. Moi-même élevé dans le culte du secret, j'apparaissais comme quelqu'un de fiable. Je faisais un peu partie de leur monde. Malgré mes faibles connaissances en matière d'art contemporain,

---

[62] Pinçon Michel et Pinçon-Charlot Monique, *Voyage en grande bourgeoisie*, Paris, Quadrige, PUF, 2005, p.20.

[63] Peretz Henri, *Les méthodes en sociologie : l'observation*, Paris, Repères, La Découverte, 2004.

ma crédibilité n'était pas remise en question. D'une certaine manière, je faisais partie de leur clan. Cette capacité à comprendre les codes et usages en pratique dans ce milieu et à les utiliser a sans doute facilité mon travail d'intégration. Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot s'intéressent à cette question : « *Il importe de réfléchir à l'image que l'on va présenter à l'interviewé et de faire en sorte qu'elle soit la moins agressive possible. Le but de l'entretien n'est pas de choquer le bourgeois, comme il n'est pas d'épater l'ouvrier en d'autres situations d'enquête. Bien que cela nous ait été reproché, comme recherche d'un mimétisme naïf, nous persistons à penser que notre effort pour marquer une bonne volonté, un respect des manières de l'autre, dans notre tenue vestimentaire et toute l'hexis corporelle surveillée et maîtrisée autant que possible, est l'une des raisons pour lesquelles nous avons pu mener à bien les enquêtes dont il est question ici* »[64].

Cet adoubement par l'ascendance s'est reproduit à de nombreuses reprises. N'est-ce pas là déjà une forme de reconnaissance de l'existence d'un groupe social cohérent ? En effet, cette situation s'est produite aussi bien à Paris qu'en province, dans des groupes de collectionneurs très différents. Souvent, lors des discussions en préambule à un entretien, le collectionneur évoquait avec moi les origines de mon intérêt pour ce doctorat sur les collectionneurs d'art contemporain. La réponse que je fournissais pouvait servir de déclencheur et libérer l'interviewé. A chaque fois que j'abordais l'aspect personnel et familial de ma propre descendance d'un collectionneur d'art, la liberté de parole de l'interviewé augmentait. J'avais alors le sentiment que celui-ci pensait : « nous pouvons nous parler, nous comprendre, car nous sommes du même monde ». Par contre, un aspect de cette question peut soulever une interrogation. Les collectionneurs m'intègrent-ils dans leur monde parce que je suis d'une famille de collectionneurs ou parce que je suis d'une famille bourgeoise qui collectionne ? Ma capacité à reproduire les codes en vigueur dans le monde de l'art contemporain qui sont très proches de ceux existant dans la bourgeoisie a peut-être modifié le sentiment des collectionneurs à mon égard. Je n'ai pour le moment pas de réponse précise à cette question. Elle reste en suspens et pourra être abordée dans la partie de ma thèse concernant l'origine sociale des collectionneurs.

---

[64] Pinçon Michel et Pinçon-Charlot Monique, *Voyage en grande bourgeoisie*, Paris, Quadrige, PUF, 2005, p.35.

Cette impression n'a toutefois jamais été vérifiée d'une manière formelle lors des entretiens réalisés durant ma thèse. Elle s'inscrit quand même dans l'ensemble des impressions glanées tout au long des pérégrinations que j'ai pu faire parmi les collectionneurs d'art contemporain.

3. La pénétration dans le milieu

Comment pénétrer un milieu qui ne nous est pas directement accessible? La première approche a consisté à utiliser mon propre réseau relationnel et familial. Une fois le tour d'horizon effectué et les premières informations recueillies, je me suis penché sur les lieux de sociabilité des collectionneurs d'art contemporain à travers la presse spécialisée. J'ai alors découvert qu'il existait un certain nombre de lieux de création et d'exposition qui fédérait les collectionneurs et les amateurs entre eux. À ces lieux emblématiques surtout parisiens se greffaient des associations d'amateurs et de collectionneurs.

a. Les réseaux relationnels et les marchands d'art

Ayant vécu dans le monde de l'art moderne pendant de nombreuses années, j'ai choisi de contacter dans un premier temps des marchands et des galeristes de mes connaissances. Ce premier contact fut relativement infructueux, car les acteurs que je connaissais avaient peu de relations avec le monde de l'art contemporain.

De la même manière, je profitais de ma famille et de son histoire avec le monde de l'art moderne pour tenter un tour d'horizon du monde de l'art contemporain.

Lors de ces deux premiers contacts, je pris réellement conscience des différences importantes et des séparations qui existaient entre les deux mondes. Hormis deux ou trois contacts de collectionneurs d'art moderne collectionnant aussi quelques artistes contemporains, la moisson fût maigre.

b. Les associations de collectionneurs et d'amis de musées

Parallèlement à cette recherche parmi mes propres relations, je pris contact avec diverses associations d'amis et de collectionneurs et je choisis de m'inscrire dans plusieurs d'entre elles. Je jetais mon dévolu sur cinq associations parisiennes : les Amis du Palais de Tokyo, les Amis du Jeu de Paume, les Amis de la Maison Rouge, les Amis du Centre Pompidou et l'ADIAF. Le choix se fit sur la notoriété de ses associations et leur visibilité dans la presse. Il répondait aussi à une volonté de diversification. Le palais de Tokyo est un centre de création, quand la Maison Rouge est une fondation dédiée à l'art contemporain, créée par le collectionneur Antoine de Galbert. Le Jeu de Paume est devenu un lieu d'exposition dédié à la photographie contemporaine, le Centre Pompidou constitue un musée national d'art moderne et contemporain, et l'ADIAF une association indépendante de collectionneurs. Ce panel d'associations me semblait suffisant pour une première approche du milieu de l'art contemporain. Le choix de Paris comme première zone de recherche s'est construit sur l'hypothèse suivante : le pourcentage de collectionneurs et de lieux dédiés à l'art contemporain était plus important dans la capitale et la capacité des individus à se faire connaître souvent plus forte. La concentration géographique de collectionneurs à Paris permettait une prise de contact plus directe.

L'adhésion dans ces associations se fit sans difficulté et ne nécessita ni parrain, ni cooptation, comme indiqué sur certains formulaires d'adhésion. Le seul critère de sélection s'avéra être le prix de l'adhésion. Comme nous le verrons par la suite au chapitre sur les associations, les tarifs d'adhésion dans les associations et les coûts de participation aux différentes activités varient en fonction de l'association et de ses objectifs.

Une fois inscrit, ma première démarche a consisté à prendre contact avec les responsables des associations (les membres des conseils d'administrations) et à leur présenter mon travail de recherche et mes objectifs en matière d'interviews. Dans les conseils d'administration de ces associations, les collectionneurs sont assez nombreux[65]. Certains ont accepté de participer à des entretiens individuels. Dans le même temps, je participais à mes premières activités avec les associations. Rapidement, je me suis rendu à Marseille en voyage avec les amis du Palais de Tokyo. Ce type de déplacement a grandement facilité mon intégration. Il m'a permis aussi

[65] Cf. Chapitre sur les associations, p.136.

de prendre contact avec des collectionneurs installés sur place, qui ouvraient leur maison et leur collection aux visiteurs parisiens.

Une fois dans les associations et connu de certains des membres, il me restait à construire ma relation et ma légitimité avec l'ensemble du groupe. Comme dans tout groupe ou toute association, chaque individu a une place et un rôle particuliers à jouer. Parmi ceux-ci, certains ont pour rôle de servir de lien avec les nouveaux arrivants et avec l'extérieur.

Mon objectif consista donc à repérer ces leaders et à prendre contact avec eux. Ce travail s'avéra assez facile, car ces personnes sont souvent les plus disponibles, les plus ouvertes, les plus attentives. Mon projet les intéressa grandement et elles firent tout leur possible, par leur attitude de sympathie à mon égard, par leurs gestes d'attention, pour faciliter mon intégration. Certains se transformèrent aussi en informateurs privilégiés et m'apportèrent un éclairage différent de leur propre environnement[66]. L'une d'entre elles devint même un élément incontournable de ma recherche, en acceptant de me fournir jour après jour pendant un an un résumé de ces activités liées à l'art contemporain.
Cette facilité apportée à mon travail d'intégration présente de nombreux avantages, mais m'oblige à une vigilance constante, afin de ne pas me laisser influencé par les propos, parfois orientés, de mes interlocuteurs.

c. *Les lieux d'intégration*

Bien qu'importante, cette première cooptation ne s'avéra pas suffisante pour me faire accepter par les associations et leurs membres. Le temps devait aussi jouer son rôle. L'habitude de voir passer de nombreux journalistes, toujours pressés, ne facilitait pas mon intégration. Il me fallait montrer ma capacité de persévérance dans le temps. Le fait de me voir présent, mois après mois, dans la plupart des lieux habituels de sociabilité, a joué fortement en ma faveur. Apercevoir régulièrement dans les soirées, les vernissages, les cocktails, les visites d'expos, la même personne, entraîna un phénomène d'oubli du statut particulier d'observateur qu'était le mien. Petit à petit, je m'inscrivais dans le paysage et ma présence devenait naturelle. Ce phénomène d'intégration complète prend du temps, mais offre par la suite des avantages conséquents. Ce travail d'assimilation a duré près de deux ans. Il a nécessité une présence

[66] Peretz Henri, *Les méthodes en sociologie : l'observation*, Paris, Repères, La Découverte, 2004.

constante, semblant parfois vaine. Rester deux heures dans un vernissage en connaissant au plus une à deux personnes peut parfois paraître inutile. La persévérance permet petit à petit de se faire accepter, mais aussi de mieux comprendre les codes de fonctionnement.

J'ai donc pratiqué pendant de nombreux mois « la présence symbolique » associée à une démarche d'observation. La première demande une présence constante au cœur de l'activité quand la deuxième s'articule mieux dans une distance active.

Au-delà de la présence dans les associations et leurs lieux d'activité, il était important de paraître et d'être présent dans les lieux de sociabilité des collectionneurs. Les vernissages d'expositions, que ce soit dans les musées ou dans les galeries, sont des endroits incontournables de la vie artistique parisienne. L'adhésion aux différentes associations me donnait droit à de nombreuses invitations pour des événements organisés par les musées et les lieux de création en art contemporain. Une présence assidue m'a permis de prendre de nouveaux contacts avec des collectionneurs qui appréciaient de me voir en dehors des activités propres aux associations.

III. ETUDE SUR LA VISIBILITE DES COLLECTIONNEURS

A. INTRODUCTION

Le travail de recherche, effectué dans le cadre de ce doctorat de sociologie sur les collectionneurs d'art contemporain, présente certaines difficultés au niveau de la collecte des informations. Comme j'ai pu le constater dans le chapitre sur le travail de terrain, les collectionneurs restent assez discrets sur leur passion pour l'art contemporain. L'accès aux différentes sources disponibles dépend du bon vouloir des différents acteurs en présence (que ce soient les galeristes, les conservateurs de musées ou les organisations dédiées à l'art, comme les FRAC[67], FNAC [68] ou CNAP[69]), car aucun organisme officiel, ni aucune étude exhaustive n'est en mesure de recenser les collectionneurs présents en France.
Cette particularité du monde de l'art offre cependant une belle opportunité de travail, celle de focaliser l'attention sur les collectionneurs les plus visibles. En effet, les collectionneurs, malgré leur goût pour le secret, se soumettent, dans certains cas, aux feux des projecteurs ou à une certaine présence médiatique ou institutionnelle. Ainsi, que ce soit par goût pour la médiatisation ou par investissement personnel dans le monde de l'art, ils sont amenés à laisser les marques de leur investissement dans les différentes sphères de ce milieu.

Il m'a donc semblé important de saisir cette opportunité, et de recenser, regrouper et recouper une partie des traces existantes, afin d'obtenir la photographie la plus complète possible des collectionneurs les plus visibles et de constituer une première liste certes partielle mais cohérente des collectionneurs d'art contemporain français.

Pour certains collectionneurs, la médiatisation autour de l'art contemporain constitue un outil dédié à leur propre reconnaissance par le milieu quand, pour d'autres, elle se contente d'être la conséquence d'un engagement personnel.
En effet, la visibilité sociale des collectionneurs, inhérente à tout engagement dans un milieu social très médiatisé, tout particulièrement du fait de son lien actuel avec le monde de la finance et de l'économie, relève de démarches diverses et parfois opposées dans leur logique.

---

[67] FRAC : Fonds Régional d'Art Contemporain.

[68] FNAC : Fonds National d'Art Contemporain.

[69] CNAP : Centre National des Arts Plastiques.

L'élément mobilisateur et fédérateur reste, pour la très grande majorité des collectionneurs, le plaisir de l'art[70]. Par contre, dans leur volonté d'engagement, certains collectionneurs d'art contemporain éprouvent un désir de reconnaissance qui peut répondre à un besoin de valorisation ou d'identification, mais aussi, parfois, à une volonté de positionnement social ou à la reconnaissance d'un savoir ou savoir-faire nécessaire au développement d'une activité professionnelle ou semi-professionnelle (par exemple, certains collectionneurs deviennent galeristes, conseils ou consultants en art). D'autres peuvent rechercher une plus grande exposition à travers les médias, en organisant leur investissement personnel dans l'art contemporain comme une « stratégie Marketing ». Une troisième catégorie préfèrera l'anonymat et la discrétion des conseils d'administration et des commissions d'achats des organismes publics et para-publics, pour s'investir. Les possibilités restent nombreuses et les choix divers.

Afin de mieux appréhender cette diversité dans les engagements des collectionneurs d'art contemporain, j'ai cherché à construire un outil me permettant d'apprécier leur degré de visibilité sociale. En effet, il me semble important de comprendre le lien pouvant exister entre l'engagement personnel dans le monde de l'art, la visibilité sociale des individus et leur degré d'influence dans le monde social des collectionneurs.

Comme je l'ai déjà étudié précédemment[71], une majorité de collectionneurs d'art contemporain est réfractaire à toute apparition publique dans le monde de l'art, bien que ce comportement majoritaire apparaisse légèrement en régression depuis quelques années[72]. Malgré tout, la création de cet outil de visibilité sociale des collectionneurs conserve sa pertinence, car il peut mettre en lumière la partie des collectionneurs la plus disponible socialement et la plus apte à servir de moteur à l'ensemble des collectionneurs. Ainsi, cette visibilité donne lieu à une image sociale du collectionneur, permettant de créer un lien avec la société dans sa globalité.

---

[70] Les différentes catégories présentées par la suite sont le fruit des entretiens réalisés auprès des collectionneurs d'art contemporain tout au long de mon travail de recherche pour ce doctorat.

[71] Cf. Chapitre sur l'étude de terrain p.30.

[72] Cf. Chapitre sur l'étude de terrain et celui sur la visibilité des collectionneurs dans les expositions collectives d'œuvres de collectionneurs privés p.96.

La collecte des données propres aux collectionneurs s'avère donc longue et délicate. Elle demande une présence et une discrétion constantes, seuls facteurs d'acceptation par ce milieu[73]. Afin de disposer du matériel nécessaire à mon analyse du milieu des collectionneurs les plus visibles socialement, il m'a fallu composer avec une information fragmentaire et rapprocher des données portant sur une même période, plutôt que nécessairement sur des années strictement identiques, ce qui aurait énormément limité le nombre des informations traitées.

Le monde des collectionneurs reste encore un ensemble relativement inconnu et secret. Les recherches sur ce sujet permettent, malgré tout, d'ouvrir de nombreuses pistes. L'histoire récente et plus ancienne apporte son lot d'informations sur une pratique qui semble trouver son commencement avec l'histoire humaine. Krzysztof Pomian[74] retrace, dans son ouvrage sur les collectionneurs, les amateurs et les curieux, ce long cheminement de la collection à travers les siècles. « *Dans la plus ancienne cité découverte jusqu'à ce jour (Çatal Hüyük, Anatolie, entre 6500 et 5700 avant J.-C.), le contenu des tombes était déjà clairement différencié en fonction du sexe et du statut social des personnes qui y étaient enterrées* »[75]. A partir de ce premier objet collectionné, il remonte le temps jusqu'à la fin du XVIIIe siècle de notre ère et détermine ainsi précisément les contours de l'histoire de la collection et du collectionneur. « *Si l'on s'intéresse non à telle ou telle autre collection mais au fait de collectionner dans un pays déterminé, à une époque bien circonscrite, on doit donc conclure qu'un tel fait ne relève d'aucun domaine particulier. Le caractérise, au contraire, son emplacement au point d'intersection de différents domaines, sa pluridimensionnalité. Autrement dit, prises dans leur ensemble, les collections d'un certain pays à une certaine époque sont coextensives à la culture de ce pays à cette époque, qu'elles incarnent et donnent à voir* »[76].

Ce travail sur la collection intéresse les historiens, car il s'inscrit comme un lien entre les époques et les sociétés. Il passionne, tout autant, ceux qui associent histoire des objets et

---

[73] Cf. Chapitre sur l'Etude de terrain.

[74] Pomian Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venie : XVIe – XVIIIe siècle*, Paris, Ed Gallimard, 1987.

[75] Pomian Krzysztof, Ibid, 1987, pp.21.

[76] Pomian Krzysztof, Ibid, 1987, pp.312.

passion du collectionneur. L'un deux, Maurice Rheims[77], s'intéresse aux paradoxes et différences existant entre le collectionneur, l'amateur et le curieux, et les objets. Il plonge son regard dans la psychologie du collectionneur et cherche à comprendre les raisons profondes qui poussent un individu à amasser des objets. Pour lui, avant tout chose, le collectionneur a le goût d'amasser des objets dans une certaine série. L'amateur, quant à lui, « *cherche la perfection par l'harmonie et la beauté. Il aime les objets non en fonction de leur suite dans une série, mais plutôt pour leur diversité qui l'enchante et correspond à ses multiples états d'âmes* »[78]. Aux côtés de ces deux groupes d'individus, apparaît un troisième, les curieux. Ceux-ci, d'après Maurice Rheims, recherchent les objets plus insolites que beaux. De ce postulat de départ, il construit une histoire du collectionneur et de son rapport à l'objet, jusqu'à l'époque contemporaine et les risques de la spéculation. Il conclut son ouvrage par ces mots : « *Une petite dépression, nous venons d'en avoir l'exemple avec celle qui s'est produite au printemps de 1959, ne peut plus atteindre le cours des objets car les amateurs et le négoce se sont tellement universalisés qu'à l'annonce d'une baisse dans tel ou tel pays, il suffirait en quarante-huit heures, de quelques négociants internationaux alertés, pour rétablir par leurs achats les cours menacés. […]. Cette forme de spéculation à cheval sur la spéculation intellectuelle et la boursière a une réelle identité avec le « jeu ». Les objets sont magiques ; jouer avec eux équivaut à tenir des cartes de poker enchantées, changeant de valeur dès qu'elles sont entre les mains d'un nouveau joueur* »[79].

La psychanalyse s'est aussi penchée sur le cas des collectionneurs. Ainsi, le psychanalyste américain Werner Muensterberger[80] a choisi la voie historique pour étudier le comportement des collectionneurs à travers toute une galerie de portraits. D'après lui, l'acte de collectionner tient son origine dans l'enfance des individus et dans les traumatismes qui pourraient y être liés. Il donne ainsi à la collection une fonction rassurante, « *De la même façon, les objets collectionnables sont, au sens strict du terme, des instruments destinés à rehausser ou à restaurer l'estime de soi chez un individu qui a subi une blessure narcissique* »[81], et un rôle de bouclier protecteur narcissique, « *Collectionner est justement une de ces défenses qui*

---

[77] Rheims Maurice, *La vie étrange des objets*, Paris, Librairie Plon, 1959.

[78] Rheims Maurice, Ibid, 1959, pp.8.

[79] Rheims Maurice, Ibid, 1959, pp.228-229.

[80] Muensterberger Werner, *Le collectionneur : anatomie d'une passion*, Paris, Editions Payot & Rivages, 1996.

[81] Muensterberger Werner, Ibid, 1996, pp.272.

assurent un soulagement provisoire et apportent un regain de vitalité, car chaque objet nouveau donne effectivement l'impression d'être omnipotent, [...]. Ce genre de remarque, même aussi fortuite, montre bien que la possession d'un objet ainsi que la fierté et le plaisir qu'on en tire ont plus d'une fonction : l'objet devient une contremesure à l'insécurité et, par conséquent, un bouclier narcissique protecteur. Il transmet aussi le besoin secret de celui qui le possède de s'entendre louer et admirer»[82]. Ainsi, cette plongée dans les traumatismes de la petite enfance permet à Werner Muensterberger, de mieux comprendre les collectionneurs et leur « *besoin intrinsèque et presque permanent, qui ressemble souvent à une compulsion, de restabiliser leur moi* »[83].

Ce travail sur la psychologie du collectionneur n'intéresse pas que les psychanalystes. Deux ethnologues, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini[84], spécialistes des sociétés insulaires de Papouasie-Nouvelle-Guinée, ont choisi d'investir un nouveau champ d'étude, s'intéressant alors à l'imaginaire des collectionneurs d'art primitif en France. À partir d'entretiens réalisés auprès de collectionneurs, elles arrivent à la conclusion suivante : « *Privée ou publique, toute collection d'objets extra-européens est une construction, une création artificielle, qui, à une certaine image de l'autre, surimpose toujours le reflet de soi. Cette dimension identitaire et cet effet miroir, les amateurs d'art primitif ne cherchent guère à les occulter, eux qui font explicitement de leur collection une émanation d'eux-mêmes, une élaboration personnelle, voire une œuvre artistique, et, dans tous les cas, une passion propre à les sauver de l'ordinaire du monde* »[85].

C'est en sociologie que le travail sur les collectionneurs reste le plus succinct. Raymonde Moulin s'y est naturellement intéressée à plusieurs reprises, mais sans approfondir réellement son étude. Dans son ouvrage *Le marché de la peinture en France*[86], en 1967, elle dresse le portrait des collectionneurs, apportant une première visibilité à ce monde très complexe. Elle commence par décrire les différents types de collectionneurs, du passionné compulsif au snob et au bourgeois, en passant par la collection musée du milliardaire. Dans une seconde partie,

---

[82] Muensterberger Werner, Ibid, 1996, p.294.

[83] Muensterberger Werner, Ibid, 1996, p.292.

[84] Derlon Brigitte et Jeudy-Ballini Monique, *La passion de l'art primitif : Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008.

[85] Derlon Brigitte et Jeudy-Ballini Monique, Ibid, p.292.

[86] Moulin Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967.

elle s'intéresse à l'influence des caractéristiques sociologiques sur les types de collectionneurs, comme la génération, les différences entre collectionneurs français et étrangers, les distinctions entre les parisiens et les provinciaux, ainsi que celles existant entre les héritiers et les hommes nouveaux. Elle aborde aussi la complexité des statuts socioprofessionnels et culturels des collectionneurs. Elle termine ce chapitre par ces quelques mots : « *Si les collectionneurs contribuent à faire la valeur marchande, ils ne font pas le goût. Les préférences individuelles des acquéreurs de tableaux sont conditionnés par le système de valeurs de la couche sociale à laquelle ils appartiennent, soit qu'ils l'acceptent, soit que, à l'instar des artistes novateurs, leurs guides, ils le renient* »[87].

Dans un second ouvrage, elle aborde succinctement la place des grands collectionneurs dans le marché de l'art[88].

Mais l'ensemble de ces études ne permet pas de définir précisément les profils de collectionneurs, ni de comprendre l'architecture de ce groupe social. En effet, toutes les publications citées ci-dessus utilisent le même modèle d'étude, basée uniquement sur des portraits et des entretiens de collectionneurs. Cette approche, qui reste relativement subjective, permet de définir un certain nombre de profils psychologiques de collectionneurs, mais n'offre, en aucun cas, la possibilité de mieux appréhender la place attribuée à chaque type de collectionneurs au sein de son propre milieu et leur influence générale sur le monde de l'art. Il m'a donc semblé intéressant de réfléchir à une nouvelle méthode d'étude sur la visibilité des collectionneurs et au delà sur leur place dans le monde de l'art.

Des études sur la notoriété ou la visibilité des artistes ont déjà été menées dans le monde de l'art[89]. Je me suis appuyé sur ces travaux pour construire mon propre modèle, sans utiliser l'ensemble des critères propres aux artistes, car la situation des collectionneurs n'est pas comparable à celle des artistes. En effet, l'absence totale de sources d'informations rend le travail complexe pour les collectionneurs, quand la diversité des informations sur les artistes favorise leur étude et leur classification. D'autre part, le lien entre la visibilité sociale de

---

[87] Moulin Raymonde, Ibid, 1967, p.263.

[88] Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Champs, Flammarion, 1992.

[89];Moulin Raymonde, Ibid, 1992.

Throsby David et al., *The Artist in Australia To-Day*, Sydney, Australia Council, 1984.

Moulin Raymonde, Passeron Jean-Claude, Pasquier Dominique et Porto-Vazquez Fernando, *Les artistes : Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985.

l'artiste et son positionnement économique empêche toute comparaison avec les collectionneurs. Certains classements de collectionneurs ont été réalisés, sur la base de la richesse totale des personnes. Le magazine *Forbes*[90] et *The Art Newspaper* en ont ainsi chacun réalisé un sur les milliardaires collectionneurs d'art contemporain.

Ces deux classements ont été construits à partir du patrimoine financier des personnalités les plus riches. Bien que leur vision reste fragmentaire et ne permette pas d'apprécier la valeur de l'engagement dans le monde de l'art, leur simple existence et apparition, parallèlement au classement annuel *Forbes* des hommes les plus riches du monde, montre que la collection d'art semble parfois répondre à une volonté d'affirmation sociale dans le monde de la très grande bourgeoisie mondialisée. Le lien établi entre la fortune personnelle et le fait de collectionner confirme la place prépondérante que semble acquérir l'art de la collection dans la société.
La revue *ArtReview* avec son classement « Power 100 », élaboré chaque année depuis 2002, cherche, quant à elle, à classer les cent personnalités les plus influentes dans le monde de l'art, dont font partie de nombreux collectionneurs. Malgré l'importance du travail fourni par ce magazine, les résultats obtenus ne permettent pas de traduire la qualité des collections, mais uniquement le degré d'implication des différents acteurs dans le monde de l'art. Il est vrai que vouloir définir la valeur d'une collection reste un exercice très complexe à réaliser. Quel procédé pourrait-on utiliser pour départager les œuvres, les groupements d'œuvres, les collections ? La valeur d'une collection repose-t-elle sur le prix des œuvres, sur le nombre d'œuvres ou sur la cohérence de la collection ? Ces questions restent en suspens et ne permettent pas vraiment d'utiliser cette méthode pour classer les collectionneurs entre eux.

Mes recherches s'orientent donc vers la visibilité et, accessoirement, le possible besoin de reconnaissance des collectionneurs. Le travail de terrain effectué au sein des associations de collectionneurs et d'amis de musées m'a permis de mieux cerner, d'une manière informelle, la place occupée par certains collectionneurs dans le monde de l'art. Il n'est pas question dans

---

[90] Le magazine *Forbes* a construit un classement des douze collectionneurs d'art les plus riches du monde en 2002, tenant compte de la fortune globale des collectionneurs et non de la valeur de leur collection. La même année, le *Art Newspaper* a repris ce classement et l'a amélioré en y ajoutant diverses sources dont celle d'*ArtReview*.
Source : *Le journal des Arts*, n°154, 13 septembre 2002.

ce travail de juger de la valeur ou du niveau de l'engagement des collectionneurs, ni de limiter leur implication dans le monde de l'art à un besoin de reconnaissance. Il n'en reste pas moins vrai que les engagements associatifs[91], médiatiques, et autres peuvent faire partie de vraies stratégies. Ce besoin de visibilité sociale ou la visibilité sociale induite par un engagement actif trouvent souvent de mauvais échos auprès des autres collectionneurs, quand, dans le même temps, le manque de leaders médiatiques parmi les collectionneurs français dans l'art contemporain est regretté par les professionnels de l'art. Ce paradoxe méritera d'être étudié dans le chapitre dédié aux entretiens de collectionneurs et à leur positionnement social dans le monde de l'art.

B. LES MODELES DE CALCUL DE NOTORIETE ET DE VISIBILITE DES ARTISTES DANS LE MONDE DE L'ART

Avant de vouloir m'intéresser à la visibilité sociale des collectionneurs, il convient d'étudier les différents travaux réalisés auprès des artistes. En effet, la possibilité de quantifier et hiérarchiser la visibilité des artistes, grâce à leur visibilité économique, facilite la réalisation d'outils sociologiques cohérents, susceptibles d'aider à la création d'un outil de visibilité propre aux collectionneurs.

1. L'échelle de notoriété du Kunst Kompass élaborée par Willy Bongard

Le premier à avoir cherché à quantifier et hiérarchiser la notoriété et la visibilité des artistes est Willy Bongard[92]. En 1970, il a mis au point une échelle de notoriété des artistes, intitulée Kunst Kompass, dont l'objectif était *« de constituer un indicateur de la valeur réputationnelle des artistes contemporains vivants »*[93]. Dans un premier temps, la méthode utilisée a consisté à rassembler deux types d'indicateurs différents concernant les artistes d'art contemporain : les expositions collectives d'artistes, d'une part, et les accrochages dans les musées, d'autre part. Chaque participation à l'une de ces activités bénéficie d'un nombre de points précis.

---

[91] Héran François, « Un monde sélectif : les associations », *Economie et Statistique*, n°208, mars 1988.

[92] Willy Bongard était l'éditeur d'*Art Aktuel*, lettre d'informations confidentielle relative au marché international de l'art, de parution bimensuelle, diffusée par abonnement.

[93] Quemin Alain, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Nîmes, Ed Jacqueline Chambon/Artprice, 2002, pp. 45-49.

L'addition de tous les points obtenus par l'artiste permet d'établir un classement des 100 artistes les plus importants. Depuis l'origine, ce classement est publié, presque chaque année, dans la revue allemande *Capital*.
La méthode de calcul a évolué à partir de 1999. Elle a alors consisté, selon Raymonde Moulin, à : « *évaluer le degré de reconnaissance d'un artiste pendant une période donnée : il prend en considération les musées directeurs du monde occidental, les grandes collections privées, les principaux ouvrages et périodiques consacrés à l'art contemporain. Il distingue les expositions personnelles de l'artiste de sa participation à des expositions collectives. Un certain nombre de points est affecté à chaque indicateur de reconnaissance et la somme des points obtenus par chaque artiste détermine son rang* »[94].

Cette approche présente certains inconvénients. L'un d'eux semblerait provenir du choix des valeurs de pondération définies par Willy Bongard qui favoriserait les artistes de l'Allemagne, et de sa zone d'influence culturelle. Mais le principal constat concernant cet indicateur de notoriété tient au fait que : « *la valeur esthétique ainsi définie et le prix ne sont pas indépendants : si le prix est fonction de la valeur artistique supposée, l'estimation de la valeur esthétique est, au moins partiellement, fonction du prix. Dans une dialectique confuse, le jugement esthétique devient le prétexte d'une opération commerciale et une opération commerciale réussie tient lieu de jugement esthétique. La place qu'occupe tel ou tel artiste dans le réseau international des expositions et des collections n'est pas indépendante de la galerie et du capital financier et culturel dont elle dispose* »[95].

2. La déduction de visibilité par David Throsby

Quelques années plus tard, en 1982-83, David Throsby[96] a réalisé en Australie une enquête reposant sur une méthode particulière de détection de la visibilité des artistes. Cette technique était basée sur un échantillon aléatoire de 1000 artistes interrogés par correspondance. Cet échantillon a été obtenu à partir d'une population de 2500 artistes (toutes

---

[94] Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Champs, Flammarion, 1992, pp. 78-79.

[95] Idem, Moulin, 1992, pp. 78-79.

[96] Throsby David & al., *The Artist in Australia To-Day*, Sydney, Australia Council, 1984.

formes d'art confondues) provenant des listes des associations et syndicats d'artistes. Cette étude fut reconduite une seconde fois en 1988[97].

Dans son article « Studies of Artists : An Annotated Directory », recensant les différentes enquêtes réalisées sur les artistes entre 1980 et 2000, - mais n'incluant aucune étude française - , Donald Butler[98], de l'Université Princeton, définit ainsi la méthodologie employée par David Throsby :

« Identification method : Artists drawn from extensive pooling of membership lists of associations and unions with information from grant applicant data base of the Australia Council.

Population : writers, craftspeople, visual artists, composers, directors/designers, actors/puppeteers, dancers, choreographers, musicians, singers, and community artists.

Sampling procedure : stratified sample frame based on the number of artists of different kinds appearing among persons identified as artists, with estimates for different fields checked against Australian Census occupational data ».[99]

Raymonde Moulin, Jean-Claude Passeron et al., dans leur enquête sur les artistes[100], citent l'enquête de David Throsby et y décèlent plusieurs différences majeures avec leur propre travail :

« *Répondant à d'autres objectifs, cette enquête [...] se caractérise par des décisions tendanciellement inverses des nôtres dans chacune des deux dimensions de la définition de*

---

[97] Throsby David & Beverley Thompson, *The Artists at Work : Some Further Results from the 1988 Survey of Individual Artists*, Sydney, Australia Council, 1995.

[98] Butler Donald, « Studies of Artists : An Annotated Directory », *Center for Arts and Cultural Policy Studies*, Working Paper #12, Princeton University, Summer 2000, p. 16.

[99]Traduction : « Méthode d'identification : artistes choisis parmi un vaste ensemble de listes de membres d'associations et de syndicats et à partir d'informations contenues dans la base de données des demandeurs de bourse du Conseil des arts de l'Australie.

Population : auteurs, artisans, artistes visuels, compositeurs, metteurs en scène / créateurs, acteurs/marionnettistes, danseurs, chorégraphes, musiciens, chanteurs et artistes de quartier.

Mode d'échantillonnage : base de sondage par strate constituée du nombre d'artistes en tout genre répertoriés comme tels, avec des estimations pour les différents domaines, comparées aux statistiques professionnelles du recensement australien ».

[100] Moulin Raymonde, Passeron Jean-Claude, Pasquier Dominique et Porto-Vazquez Fernando, *Les artistes : Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985, p. 24.

l'artiste : plus grande inclusion des métiers d'art (mais non de tous) et restriction plus sévère autour du noyau professionnalisé des artistes pris en compte ».

3. L'indicateur de notoriété élaboré par Raymonde Moulin et ses collaborateurs

A la même époque, en 1985, Raymonde Moulin[101], Jean-Claude Passeron, Dominique Pasquier et Fernando Porto-Vasquez ont mis au point un indicateur de notoriété des artistes. Ils ont construit leur indicateur à partir d'un certain nombre de sources qui constituaient autant de « capteurs » de la visibilité sociale de l'artiste :

- Fichiers institutionnels dépouillés en leur état de 1979.
- Répertoires des associations de perception de droits dépouillés en leur état de 1979.
- Périodiques et catalogues en relation avec le marché.
- Catalogues des expositions et manifestations individuelles et collectives.
- Collections du Musée National d'Art Moderne de Paris et catalogue du Musée d'Art Moderne de New York.
- Dictionnaire des personnalités dépouillées en 1979 et dictionnaires et annuaires spécifiquement artistiques.

Cette méthode leur a permis d'obtenir « *une base de sondage sans répétition de 18602 noms, où chaque individu était caractérisé par un nombre variable de signes de notoriété, c'est-à-dire en gros par le nombre de sources où apparaît le nom* »[102].
La principale difficulté de cette méthode réside dans le choix des sources. Les auteurs précisent leur conception et leur approche dans le même ouvrage précédemment cité: « *Le seul problème a été, au niveau de la pré-enquête, de les (les sources) diversifier suffisamment pour déceler de faibles degrés de visibilité et pour donner aux divers types de pratique artistiques des chances grossièrement équivalentes d'être représentées, à niveau égal de visibilité sociale* »[103]. Une fois cet écueil franchi, cet outil a servi de base à un échantillonnage

[101] Moulin, Passeron et al., Ibid, 1985.

[102] Moulin, Passeron et al., Ibid, 1985, p.23.

[103] Moulin, Passeron et al., Ibid, 1985, p.22.

des différentes strates obtenues et à la réalisation d'un questionnaire pour l'ensemble des artistes sélectionnés.

Nathalie Heinich, pour sa part, voit dans l'outil réalisé par Raymonde Moulin et son équipe « *un indicateur de base de la « reconnaissance » artistique, donnant un fondement objectif à l'appartenance des artistes à la profession et à leur degré d'intégration* »[104].

Les outils développés pour une meilleure connaissance du monde des artistes butent sur un écueil important. La pertinence de tous les indices ou critères présentés ci-dessus semble pour partie biaisée par le lien entre la visibilité sociale de l'artiste et son positionnement économique sur le marché de l'art. Pourtant, cet aspect ne modifie en rien l'intérêt de tels outils pour une meilleure compréhension du groupe social des artistes. Il me semble donc intéressant de m'inspirer des modèles construits par Willy Bongard ou Raymonde Moulin pour développer un outil de visibilité propre aux collectionneurs d'art contemporain.

C. L'ETUDE SUR LA VISIBILITE SOCIALE DES COLLECTIONNEURS

L'étude sur la visibilité sociale des collectionneurs doit se comprendre comme la mise en place d'un outil de compréhension et d'analyse de la place et de l'engagement personnel des collectionneurs dans le monde de l'art, mais non pas uniquement comme un élément de constitution d'une échelle quantifiée de notoriété ouvrant sur un classement des individus en fonction d'un nombre de points obtenus.

1. Les objectifs de cette étude

L'étude sur la visibilité sociale des collectionneurs ne présente donc pas comme objectif d'établir un classement, à l'image de celui réalisé par Willy Bongard en son temps. Elle ne vise pas non plus à obtenir un outil de reconnaissance identique à celui de l'appartenance sociale et professionnelle des artistes selon la méthode de Raymonde Moulin et al., bien que les méthodes employées soient assez proches. Il s'agit, dans mon cas, d'étudier le degré d'implication et de visibilité des collectionneurs dans le monde de l'art contemporain.

---

[104] Heinich Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, Repères, La découverte, 2004, p. 75.

La situation des collectionneurs est très différente de celle des artistes. Autant la visibilité sociale de l'artiste est essentielle à sa réussite économique, comme semblent l'indiquer les différents critères de réputation[105], de notoriété ou de visibilité construits en sociologie sur cette question, autant la visibilité du collectionneur associe des objectifs et des impératifs qui peuvent s'opposer, tels que la peur du fisc ou le goût du secret d'une part et le besoin de reconnaissance ou de validation de la qualité et de la cohérence d'une collection d'autre part.

La première limite de ce travail doit être immédiatement précisée. Les collectionneurs qui vont apparaître dans cette étude sont, par nature, ceux qui acceptent une part de visibilité, même minime, dans leur activité liée au monde de l'art. Les collectionneurs, au contraire des artistes, ne sont référencés sur aucune liste, dans aucun fichier national ou dans aucune étude de l'INSEE[106]. De plus, leur appartenance au monde social des collectionneurs ne découle pas du seul acte d'achat d'œuvres d'art, mais de leur volonté personnelle d'apparaître ou non dans ce groupe et de se donner une visibilité sociale. Pour ces raisons, les noms de collectionneurs, présents dans cette enquête de visibilité sociale, proviennent uniquement d'outils de diffusion publique ou semi-publique. Ces collectionneurs ont dû accepter, à un moment ou à un autre, d'apparaître dans une revue, dans un conseil d'administration d'association ou dans un article de presse. En cela, on ne peut pas considérer, *a priori*, qu'ils soient représentatifs de l'ensemble des collectionneurs. Pour autant, étudier le groupe des collectionneurs visibles socialement fait sens sociologiquement car cela participe de l'image sociale du groupe des collectionneurs, comme je viens de l'indiquer précédemment.

2. La méthode choisie et les limites de cette démarche

A partir d'un objectif apparemment simple, «étudier le degré d'implication et de visibilité des collectionneurs dans le monde de l'art », j'ai cherché à construire un outil regroupant un ensemble d'indicateurs qui officialisent le statut de « collectionneur d'art contemporain ». Dans ce cas, le « statut » indique la place et le rôle joués par un individu dans le monde de l'art et reconnus par celui-ci comme tel. Pour exemple, je pourrais citer : le statut d'une

[105] Becker Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Champs, Flammarion, 1988, p. 348.

[106] INSEE : Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques.

personne recrutée dans un comité d'achat d'un Fonds Régional d'Art contemporain pour son rôle de collectionneur d'art contemporain.

3. Les outils

Pour sélectionner les sources nécessaires à la réalisation de cette étude, il m'a fallu rechercher des « capteurs » de visibilité sociale pertinents et accessibles. De cette recherche, six indicateurs sont ressortis :

La presse nationale

Elle représente un acteur fondamental pour le développement de la visibilité sociale d'une personne. Il m'a semblé essentiel d'étudier les apparitions des collectionneurs d'art contemporain dans différents titres majeurs de la presse généraliste ou spécialisée nationale. Afin de limiter l'étendue des recherches, le choix s'est porté uniquement sur les portraits et les entretiens ayant pour principal objet la relation du collectionneur avec l'art contemporain. En effet, certains articles peuvent faire référence à la mention « collectionneur d'art contemporain », mais uniquement en citation d'un goût personnel ou d'un plaisir de vacances. Il m'a donc semblé important de retenir les apparitions des acteurs considérés essentiellement comme collectionneurs, d'autant plus qu'il devenait alors plus facile de définir un corpus sur cette base.

Le choix s'est donc porté sur cinq titres représentatifs de la presse nationale :

- Les Echos

Il s'agit du plus important quotidien français traitant de l'économie. A intervalles irréguliers, ce journal a présenté des portraits de collectionneurs d'art contemporain français et internationaux, dans la rubrique « Marché de l'art ». La série de portraits a été réalisée entre le 1er janvier 1990 et le 31 décembre 2008. J'ai, en particulier, exploité la base des archives internet fournies par le quotidien. 75 portraits ont été réalisés et signés par la journaliste Judith Benhamou-Huet entre 2003 et 2008. Leur contenu se présente sous une forme similaire, selon la composition suivante :

- Accroche journalistique avec un élément déterminant de la passion du collectionneur pour l'art contemporain et la présentation de la profession du collectionneur.
- Origine familiale ou personnelle de sa passion pour l'art contemporain.
- Le passage à l'acte d'achat et l'évolution du goût autour de l'art contemporain.
- Les choix actuels en matière d'achat d'œuvres d'art contemporain, les rapports aux artistes, aux œuvres, aux collections.
- Deux photos, l'une présentant le collectionneur, l'autre présentant une œuvre de sa collection.
- Une taille moyenne comprenant, tout d'abord, 600 à 750 mots par article, puis, à partir de novembre 2006, une augmentation du format passant alors à une taille comprise entre 900 et 1070 mots.

Ces portraits ont porté sur 75 collectionneurs internationaux représentant 18 pays. 48 % (36 portraits)[107] de ces portraits concernent des collectionneurs français. Les collectionneurs américains arrivent en seconde position (12% des parutions, pour 9 collectionneurs) suivis par l'Italie et l'Allemagne (5 % chacun). Ce pourcentage important des collectionneurs français cache cependant une évolution marquante au fil des années. Les deux premières années de publication, les collectionneurs français ont représenté jusqu'à 93 % des portraits. A partir de la troisième année, leur part n'a cessé de régresser pour disparaître en 2008, sur un total de seulement 3 parutions cette année-là. Il convient cependant de relativiser les valeurs de certains

[107] La part des collectionneurs français dans la publication des portraits tend à s'amenuiser au fil des années jusqu'à disparaître en 2008. Cette évolution pose la question de la place de la France et de l'art contemporain français dans le monde de l'art. Au fur et à mesure de l'accroissement de la bulle financière internationale et de la « financiarisation » du monde de l'art, la France a perdu sa place, principalement au profit des Etats-Unis et de la Chine. Il pourrait être intéressant de comparer la situation générale des pays représentés dans les Echos, avec le travail d'Alain Quemin (Quemin Alain, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon/Artprice, 2002) sur la place des différents pays du monde en général et de la France en particulier sur le marché et dans le monde de l'art contemporain.

pourcentages obtenus, car la faiblesse des effectifs, surtout en 2003 et en 2008, ne permet pas de calculer des pourcentages réellement significatifs.

Les portraits de collectionneurs dans *les Echos* par pays et par année

Pays	2003	2004	2005	2006	2007	2008	**Total par pays**
France	**4**	**14**	**11**	**4**	**3**	**0**	**36**
Etats-Unis	0	0	2	3	3	1	**9**
Allemagne	0	1	0	3	0	0	**4**
Italie	0	0	0	3	1	0	**4**
Angleterre	0	0	1	2	0	0	**3**
Belgique	0	0	2	1	0	0	**3**
Chine	0	0	0	1	1	1	**3**
Suisse	0	0	1	1	0	0	**2**
Israël	0	0	0	1	0	1	**2**
Autriche	1	0	0	0	0	0	**1**
Hong Kong	0	0	1	0	0	0	**1**
Mexique	0	0	1	0	0	0	**1**
Argentine	0	0	1	0	0	0	**1**
Grèce	0	0	1	0	0	0	**1**
Iran	0	0	1	0	0	0	**1**
Russie	0	0	0	1	0	0	**1**
Turquie	0	0	0	1	0	0	**1**
Koweit	0	0	0	1	0	0	**1**
Total par année	**5**	**15**	**22**	**22**	**8**	**3**	**75**
% de collectionneurs français	80	93	50	18	38	0	48

Les 36 collectionneurs français sélectionnés présentent des profils assez variés, bien que la plupart soient domiciliés à Paris. En effet, seuls cinq collectionneurs vivent en province (parmi lesquels deux affichent une double domiciliation Paris/Province) et six à l'étranger (parmi lesquels un seul affiche une double domiciliation Paris/Buenos-Aires).

Age des collectionneurs parus dans *Les Echos*

Catégorie d'âge	**Nombre de collectionneurs**
30 à 39 ans	1
40 à 49 ans	5
50 à 59 ans	5
60 à 69 ans	5
70 à 79 ans	2
80 à 89 ans	3
Non mentionné	15
Total	36

Pour ce qui concerne l'âge, les tranches d'âge, comprises entre 40 et 69 ans, dominent le groupe, même si 41 % des collectionneurs n'ont pas souhaité voir apparaître leur âge ou si la journaliste ne l'a pas mentionné volontairement. Ces résultats semblent correspondre aux moyennes d'âges affichées dans les associations d'amis et de collectionneurs, comme cela sera étudié dans le chapitre sur les associations d'amis et de collectionneurs.

Ainsi, collectionner l'art contemporain avec une certaine visibilité apparaît comme une pratique de la maturité, peut-être parce que cela suppose souvent une certaine aisance financière plus souvent acquise par sa propre réussite professionnelle que par la seule possession du statut d'héritier.

Profession des collectionneurs dont le portrait est paru dans *Les Echos*

Profession exercée	**Nombre de collectionneurs**
Entrepreneur et chef d'entreprise	19
Cadre supérieur, Cadre de la Finance et de la Banque	7
Consultant et Conseil	4
Universitaire, Président d'association ou de fondation	3
Avocat	2
Notaire	1
Total	36

En matière d'activité professionnelle, ces portraits présentent une forte prépondérance des entrepreneurs (53 %), suivis par les métiers de la finance, de la banque, du conseil et les professions libérales.

On peut donc constater que collectionner de l'art contemporain et acquérir par ce biais une certaine visibilité semblent très dépendant du statut d'indépendant, et plus particulièrement de celui de chef d'entreprise et d'entrepreneur, les salariés semblant, en comparaison, nettement moins nombreux dans ce groupe.

De la même manière que pour l'âge, les chiffres obtenus dans ce cadre semblent correspondre aux résultats obtenus dans l'étude sur les associations d'amis et de collectionneurs.

Parmi les 36 collectionneurs français représentés, la part des femmes reste extrêmement faible. Elle ne correspond qu'à 8 % des portraits publiés (3 femmes seulement). Pour les couples, la situation s'apparente à une absence presque totale, avec seulement un couple présenté.

Ainsi, à la lecture des portraits publiés dans *les Echos*, collectionner de l'art contemporain apparaît comme une pratique sociale très genrée, et plus précisément très masculine.

Mais, plus encore que la très faible représentation des femmes ou des couples dans le monde des collectionneurs, particularité qui sera aussi étudiée et analysée dans les chapitres sur les associations et à partir des entretiens de collectionneurs, la question principale, soulevée par l'analyse des portraits précédents, provient de l'absence, dans ces portraits, des principales personnalités du monde de l'art français, telles que Bernard Arnault, François Pinault, Antoine de Galbert, Marc et Josée Gensollen ou Gilles Fuchs. Ces acteurs majeurs du monde de l'art, reconnus au niveau international pour la plupart, n'apparaissent pourtant pas dans cette galerie de portraits, quand, dans le même temps, les plus grands collectionneurs étrangers sont représentés, comme le Grec Dakis Joannou, l'Américain Eli Broad ou l'Italien Giuseppe Panza di Biumo. L'absence de ces « poids lourds nationaux », pourtant cités dans le classement *Art Review,* des 100 personnalités les plus influentes de l'art contemporain dans le monde pour les trois premiers, peut être expliquée par un particularisme français ancré profondément dans l'inconscient collectif et qui se perpétue dans le temps et dans l'ensemble de la population. La réussite individuelle est souvent valorisée, quand, dans le même temps, elle peut être jalousée. Cette maxime qui veut que « nul n'est prophète en son pays » pourrait justifier, ici, l'étrangeté de la situation. Toutefois, cette approche se comprend lorsqu'un seul collectionneur est absent de cette liste. Ainsi, lors des entretiens réalisés auprès des collectionneurs d'art contemporain, rares ont été ceux qui n'ont pas stigmatisé l'attitude de François Pinault, soit pour son abandon de la scène française, soit pour son emprise sur cette même scène. Sa réussite sociale et économique, la qualité ou la taille de sa collection, son pouvoir financier et la capacité d'achat d'œuvres d'art qui lui est liée, semblent en avoir fait une cible parfaite et constante dans le microcosme français du monde de l'art. Mais, cette attitude du milieu ne semble pas se confirmer pour les autres collectionneurs français et ne peut donc expliquer, à elle seule, cette absence. J'ai donc fait le choix d'interroger la journaliste Judith Benhamou-Huet, qui ne m'a jamais répondu à ce sujet.

Articles sur les collectionneurs dont le portrait est paru dans *les Echos*[108]

Nom du collectionneur	Date de parution
Griffon Henri	26-sep-03
Lumbroso Marc	31-oct-03
Trèves François	7-nov-03
Motte Frédéric	5-déc-03
Chatelus Jean	23-jan-04
Bosser Daniel	26-mars-04
Hatebur Martin	2-avr-04
Lemaître Jean-Conrad et Isabelle	28-mai-04
Brolliet David	25-juin-04
Boissonnas Jacques	10-sep-04
Karmitz Marin	17-sep-04
Perrin Alain-Dominique	8-oct-04
David-Weil Hélène	15-oct-04
Peugeot Robert	29-oct-04
Bainville Bernadette	5-nov-04
Billarant Jean-Philippe	19-nov-04
Attal Jean-Michel	3-déc-04
Blanckaert Gilles	10-déc-04
Evrard Didier	7-jan-05
Mairet Jean	21-jan-05
Milin Jean-Louis	18-fév-05
Liénart de Jeude Cédric	25-mars-05
Salomon jean-Marc	8-avr-05
Guichard Rémi	22-avr-05
Servais Alain	6-mai-05
Moulinasse Bruno	10-juin-05
Donnersberg Pierre	17-juin-05
Baumer Lorenz	16-sep-05
Berri Claude	4-nov-05
Laigneau Patricia	5-mai-06
Helft Georges	16-juin-06
Grumbach Didier	29-sep-06
Fedoroff Michel	8-déc-06
de Givenchy Hubert	12-jan-07
Bernheim André	20-avr-07
Brient Marcel	8-juin-07

Source : archives Les Echos (site internet : www.lesechos.fr)

Certaines questions subsistent aussi sur les raisons de l'arrêt de la publication des portraits en mai 2008. Le retournement de la situation économique et financière, et la chute du marché de

[108] Tous les articles ont été réalisés sous la forme de portraits par la même journaliste, Judith Benhamou-Huet.

l'art qui en a résulté, ou un simple épuisement du vivier de collectionneurs susceptibles d'apparaître dans ces portraits, peuvent peut-être expliquer cette rupture.
Ces diverses questions sur le choix des collectionneurs, la place des étrangers, l'absence des principaux collectionneurs français et les raisons de l'arrêt de la publication ont été posées à Judith Benhamou-Huet et n'ont jamais fait l'objet d'une réponse de sa part.

- Le Monde

Il s'agit du principal quotidien généraliste français du soir. Ce journal a présenté de manière irrégulière des portraits de collectionneurs d'art contemporain depuis la fin des années 1980. Mon étude porte sur la période comprise entre le 1er janvier 1980 et le 31 décembre 2008, sur la base des archives Internet fournies par le quotidien.

A la différence des portraits réalisés par Judith Benhamou-Huet pour le journal *Les Echos*, les douze articles publiés dans Le Monde ont été réalisés par huit journalistes différents. Ils présentent des tailles variées, paraissent sous la forme de portraits, sauf pour un article associant portrait et interview, et se déclinent avec moins d'homogénéité dans leur présentation. Les portraits publiés dans ce journal portent sur des personnalités davantage connues du grand public et ne concernent que deux collectionneuses.

Les dates de parution des articles s'inscrivent principalement dans deux périodes, 1997 /1999 (4 articles) et 2006/2008 (5 articles). Il est possible d'imaginer que cette périodisation des parutions répond à deux époques de fort développement économique et social de l'art contemporain, en parallèle à la création des bulles de spéculation financière de la fin des années 1990 (Internet) et des cinq dernières années, 2003/2008, avant l'explosion de la bulle financière.

Articles sur les collectionneurs dans le journal *Le Monde*

Nom du collectionneur	Date de parution	Type d'article	Journaliste
Sonnabend Ileana	3-aoû-88	Portrait	Geneviève Breerette
Cordier Daniel	22-nov-89	Portrait + interview	Geneviève Breerette
Perrin Alain-Dominique	8-juin-97	Portrait	Michel Guerrin
de Menil Dominique	4-jan-98	Portrait	Geneviève Breerette
Pinault François	6-déc-98	Portrait	Harry Bellet
de Castelbajac Jean-Charles	21-nov-99	Portrait	Michel Guerrin
Fuchs Gilles	8-déc-02	Portrait	Roxana Azimi
Pinault François	15-avr-06	Portrait	Harry Bellet
Hergé	21-déc-06	Portrait	Emmanuel de Roux
Brient Marcel	3-juin-07	Portrait	Nathaniel Herzberg
Caron Bruno	31-jan-08	Portrait	Martine Valo
Karmitz Marin	16-nov-08	Portrait	Roxana Azimi

Source : Le Monde (site Web : www.lemonde.fr)

Il convient de noter que cette source d'information est nettement moins riche que celle des *Echos*, tant en nombre de publications qu'en termes de régularité et de contenu.

- Connaissance des Arts :

Ce magazine mensuel est dédié aux arts sous toutes leurs formes, avec une prédilection affirmée pour les beaux arts et l'architecture. Depuis toujours, ce magazine, positionné haut de gamme, entretient des liens forts avec le marché de l'art. Il a présenté, de manière irrégulière, des portraits de collectionneurs d'art contemporain. Cette étude a été réalisée sur la période comprise entre le 1er janvier 1980 et le 31 décembre 2007, à partir des archives papier de la BPI[109] du Centre Pompidou, à Paris.

Quatorze articles ont été publiés sur des collectionneurs, mais, comme dans le cas du journal *Le Monde* précédemment analysé, sans coordination sur les modèles de contenus. Là encore, cette situation peut s'expliquer par la diversité des journalistes ayant travaillé sur ces articles.

La périodicité des parutions s'inscrit dans un temps assez court, avec plus de 90 % des articles publiés entre 2001 et 2007, dont la moitié des portraits pour la seule année 2007. Le nombre

[109] Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou.

de portraits étudiés doit aussi être relativisé, car un article, publié en juillet 2007 par Myriam Boutoulle, regroupe, à lui seul, le portrait de cinq collectionneurs. *Connaissance des Arts*, magazine généraliste des arts, semble avoir développé son regard sur les collectionneurs dans les dernières années d'un marché euphorique de l'art contemporain. On voit donc, une fois encore, comment la conjoncture économique générale et celle du marché de l'art en particulier influent directement sur la visibilité sociale du groupe concerné. Toutefois, afin d'approfondir l'étude sur ce titre et de vérifier l'évolution de la publication des portraits de collectionneurs d'art contemporain, il m'a semblé nécessaire de prolonger la recherche en bibliothèque jusqu'à la fin de l'année 2009.

Articles sur les collectionneurs parus dans *Connaissance des Arts*

Nom du collectionneur	Date de parution	Type d'article	Journaliste
Cordier Daniel	jan-90	Portrait	Jean-Marie de Broglie
Bosser Daniel	mai-01	Portrait	Francis Rambert
Brient Marcel	oct-01	Portrait	Martin Bethenod
Fuchs Gilles	fév-02	Interview	Valère Bertrand
Krzentowski Didier	nov-02	Portrait	Elisabeth Vedrenne
Maenz Paul	fév-04	Portrait	Elisabeth Vedrenne
Gensollen Marc et Josée	mars-07	Portrait	Guy Bloch-Champfort
Carbonnier-Koch Marielle	juil-07	Portrait	Myriam Boutoulle
Charbonneaux Anne-Marie	juil-07	Portrait	Myriam Boutoulle
Corréard Stéphane	juil-07	Portrait	Myriam Boutoulle
Mavalais Gérard	juil-07	Portrait	Myriam Boutoulle
Wilhélem Philippe	juil-07	Portrait	Myriam Boutoulle
Houzé Guillaume	oct-07	Portrait	Myriam Boutoulle
Rodriguez Richard	déc-07	Portrait	Guillaume Morel

Source : Archives *Connaissance des Arts*, à la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Pompidou.

Les parutions dans le magazine *Connaissance des Arts* présentent une similitude avec les autres titres étudiés. Le nombre de femmes reste dramatiquement faible, avec seulement deux portraits réalisés. Par contre, les personnalités présentées sont moins connues du grand public que dans *le Monde* et se rapprochent d'avantage de celles figurant dans *Les Echos*.

- Le Journal des Arts

Ce journal paraît toutes les deux semaines et s'intéresse à l'actualité de l'art et de son marché à travers le monde. L'étude sur ce titre concerne la période comprise entre le 1er janvier 1998 et le 31 mai 2009, sur la base des archives Internet fournies par le journal.

Vingt-sept articles consacrés à des collectionneurs ont été publiés dans ce journal à partir de 2001. Parmi ceux-ci, six l'ont été sur des collectionneurs étrangers (cinq Américains et un Italien)[110] et vingt-et-un sur des Français.

Années de publication des articles dans *Le Journal des Arts*

Année de publication	**Collectionneurs français**	**Collectionneurs étrangers**
2001	1	0
2002	0	0
2003	2	0
2004	1	0
2005	2	2
2006	3	0
2007	4	1
2008	5	1
2009	3	2

Source : Archives *Le Journal des Arts* (site web : www.artclair.com)

Après quatre années de faible parution sur le sujet, entre un et deux articles par an, le nombre des articles a augmenté régulièrement chaque année à partir de 2005. Il est intéressant de constater que, malgré la crise économique et celle de l'art contemporain qui en découle, la parution de portraits de collectionneurs semble se perpétuer dans le temps, avec déjà 5 portraits pour l'année 2009, dont deux pour des étrangers. Cette évolution semble indiquer une ouverture vers les collectionneurs étrangers et plus particulièrement américains.

Les portraits de collectionneurs français publiés dans *Le Journal des Arts*

Collectionneur	Date	Type d'article	Journaliste
BillarantFrançoise et Jean-Philippe	12-oct-01	interview	Philippe Régnier
de Galbert Antoine	24-oct-03	interview	Olivier Michelon
Durand-Ruel Denyse	19-déc-03	Portrait	Roxana Azimi
Fuchs Gilles	14-mai-04	Portrait	Roxana Azimi
Salomon Jean-Marc	8-juil-05	Portrait	Roxana Azimi
Lemaître Jean-Conrad et Isabelle	16-déc-05	Portrait	Roxana Azimi
Guerlain Florence et Daniel	31-mars-06	interview	Philippe Régnier
Pinault François	14-avr-06	Portrait	Roxana Azimi
Trèves François	20-oct-06	Portrait	Roxana Azimi
Karmitz Marin	19-jan-07	Portrait	Roxana Azimi
Bordry François	27-avr-07	Portrait	Roxana Azimi
Calle Bob	8-juin-07		Roxana Azimi

[110] Quemin Alain, Ibid, 2002.

Mollet-Vieville Ghislain	7-sep-07	Portrait	Roxana Azimi
Pinault François	18-jan-08	Portrait	Roxana Azimi
Brient Marcel	15-fév-08	Portrait	Roxana Azimi
Cordier Daniel	29-fév-08	Portrait	Roxana Azimi
Guerlain Florence et Daniel	20-juin-08	Portait	Roxana Azimi
de Flers Jean-Jacques et Michèle	17-oct-08	Portrait	Roxana Azimi
Bosser Daniel	6-fév-09	Portrait	Roxana Azimi
Bergé Pierre	20-fév-09	Portrait	Roxana Azimi
Boissonnas Jacques	15-mai-09	Portrait	Roxana Azimi

Source : Archives *Le Journal des Arts* disponibles sur le site http://www.artclair.com.

Les portraits portent assez souvent sur des personnalités en vue indépendamment de leur goût pour l'art contemporain.

Pour ce qui concerne le contenu des articles, il se compose toujours de la même manière, avec une pagination organisée autour d'une photo du collectionneur en compagnie d'une des œuvres de sa collection. La taille des articles oscille entre 1200 et 1500 mots. Le contenu aborde tout d'abord l'origine de la passion et la personnalité du collectionneur, puis construit sa trame sur son cheminement à travers l'art contemporain et son activité professionnelle.

Une fois encore, la place des femmes reste très faible, avec seulement une collectionneuse représentée parmi les 21 collectionneurs français, et deux parmi les 6 étrangers. Les autres femmes présentes, au nombre de 4, le sont en qualité de conjointe dans des couples de collectionneurs[111]. Les deux premiers articles, ainsi que celui dédié au couple Guerlain en 2006, concernent des interviews réalisés dans le cadre d'un événement organisé par ces collectionneurs, mais abordent tout de même des questions personnelles sur l'art de la collection. Pour cette raison, j'ai choisi de les conserver sur la liste des publications.

- L'œil

Ce magazine paraît tous les mois et s'intéresse aux arts dans leur diversité. Il appartient au même groupe de presse que *le Journal des Arts*. L'étude réalisée a porté sur la période comprise entre le 1er Janvier 1987 et le 31 décembre 2008. Les modèles se partagent entre des interviews et des portraits, tous de taille différente et réalisés par autant de journalistes que l'on compte d'articles. Il ne semble pas qu'il existe une démarche préétablie dans la

[111] Sur la place des épouses dans le monde de l'art, il convient de se référer à la recherche en cours d'Alain Quemin sur les femmes galeristes d'art contemporain aux Etats-Unis.

parution. Certains articles présentent des photos[112] des collectionneurs, alors que d'autres s'intéressent surtout aux œuvres accrochées à leurs domiciles. Une seule similitude revient dans la plupart des interviews. L'intérêt du journaliste se porte à la fois sur la passion personnelle du collectionneur et sur son engagement social ou professionnel dans le monde de l'art (pour exemple, l'engagement de Gilles Fuchs avec l'ADIAF, le métier d'agent d'art de Ghislain Mollet-Vieville, la galerie d'art d'Agnès B, etc.), chaque partie étant bien différenciée et construite sur la même base. L'ensemble des interviews concerne donc des personnalités investies dans l'art contemporain, que ce soit au niveau personnel ou professionnel. Cette constante montre une direction claire prise par le magazine dans sa vision du monde de l'art couplé au monde économique et social.

Sur les 10 articles réalisés, un seulement porte sur une collectionneuse, faisant une fois encore bien apparaître la faible part des femmes dans le monde social des collectionneurs les plus en vue.

Les articles sur des collectionneurs parus dans le magazine *L'Oeil*

Nom du collectionneur	**Date de parution**	**Type d'article**	**Journaliste**
Troublé Agnès[113]	Février 1999	Interview	Philippe Piguet
Fuchs Gilles	Février 1999	Interview	Guy Boyer
Billarant Françoise et Jean-Philippe	Septembre 1999	Interview	Damien Sausset
Poitevin Michel	Avril 2001	Portrait	Sophie Schmit
Albou Jean	Septembre 2002	Portrait	Gilles Stassard
Bergé Pierre	Fevrier 2003	Interview	Roxana Azimi
Mollet-Vieville Ghislain	Mars 2003	Interview	Annie Pérez
Durand Guillaume	Octobre 2005	Portrait	Anouchka Roggeman
Fuchs Gilles	Décembre 2005	Portrait	Philippe Piguet
Perrin Alain-Dominique	Fevrier 2006	Interview	Martine Robert

Source : Magazine *l'Oeil* (archives magazine et archives site web : www.artclair.com)

Il convient aussi de constater qu'aucun article sur des collectionneurs d'art contemporain n'a été présenté dans ce magazine depuis 2006, malgré la place grandissante qui leur a été offerte entre 2006 et 2008 dans le monde de l'art.

---

[112] Il est difficile de tirer des conclusions sur la présence de photos dans les articles, car certains articles proviennent des archives Internet qui ne fournissent que le texte de l'interview ou du portrait.

[113] Il s'agit de la styliste connue sous le nom d'Agnès B.

Ce travail sur la presse nationale a permis de constater certaines similitudes et divergences entre les différents titres étudiés.

La principale similitude, frappante, concerne la très faible représentation des femmes collectionneuses dans les portraits que consacre la presse au groupe des collectionneurs. Leur présence relève de l'exception et, souvent, de leur association avec leur mari, même dans le cas où elles disposent d'une véritable légitimité de collectionneuse indépendante (Dans *Les Echos*, lorsque nous avons affaire à un couple de collectionneurs, seul l'homme a droit à un portrait individuel, comme dans le cas de Françoise et Jean-Philippe Billarant ou de Jean-Marc et Claudine Salomon). Pour le reste de la presse étudiée, lorsque les deux membres d'un couple collectionnent, la femme n'apparaît jamais seule, comme pour Daniel et Florence Guerlain. Cette situation devra être comparée avec les différents travaux réalisés en sociologie sur la place des femmes dans le monde social français de l'art. Il peut être déjà intéressant de constater que la place très limitée des femmes dans la presse va à l'encontre de leur présence dans les associations d'amateurs d'art et dans les conseils d'administration de ces dites associations, où elles sont, à l'inverse, très représentées, comme le montre ma recherche sur ces institutions.

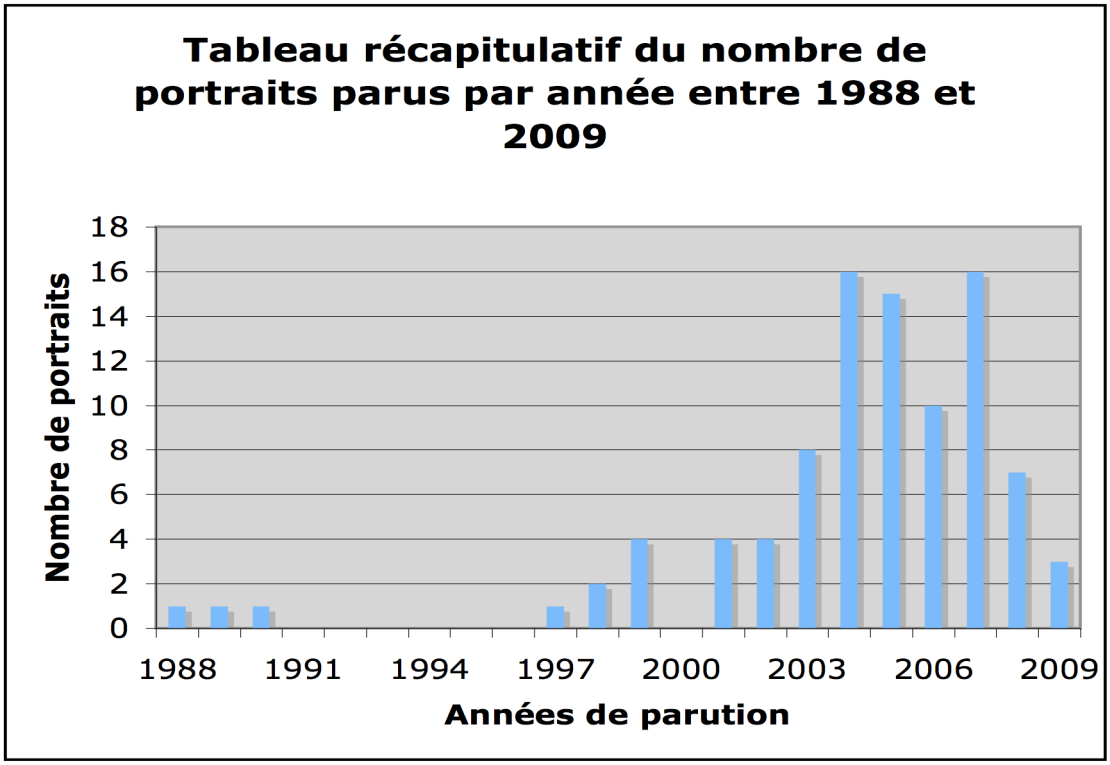
La seconde constatation concerne le nombre de publication d'articles sur les collectionneurs dans la presse. Seuls deux titres, *Les Echos* et *Le Journal des Arts*, ont organisé une véritable politique de publication, avec une journaliste traitant de l'ensemble des articles et une organisation des entretiens ou portraits similaire pour la totalité des articles.

Un dernier constat s'impose dans l'étude des cinq titres de la presse nationale. La place de certains collectionneurs leaders reste faible en comparaison de leur importance dans le monde de l'art international. En effet, Bernard Arnault, Antoine de Galbert, Marc et Josée Gensollen, et Agnès Troublé n'apparaissent que dans un seul titre de presse. Seul François Pinault apparaît dans deux revues, à deux reprises dans chacune d'elles. Par contre, des collectionneurs leaders investis uniquement dans le monde de l'art, au niveau national, trouvent un très fort écho dans la presse. Par exemple, Gilles Fuchs et Jean-Philippe et Françoise Billarant sont présents dans quatre des cinq titres étudiés. Cette différence de traitement méritera d'être analysée par la suite.

Tableau récapitulatif du nombre de portraits parus par titre entre 1988 et 2009

Année/Titre de presse	***Les Echos***	***Le Monde***	***Connaissance des Arts***	***Journal des Arts***	***L'Œil***	***Total par année***
1988		1				1
1989		1				1
1990			1			1
1991/1996	/	/	/	/	/	0
1997		1				1
1998		2				2
1999		1			3	4
2000						0
2001			2	1	1	4
2002		1	2		1	4
2003	4			2	2	8
2004	14		1	1		16
2005	11			2	2	15
2006	4	2		3	1	10
2007	3	1	8	4		16
2008		2		5		7
2009				3		3
Total	36	12	14	21	10	93

Source : L'ensemble des titres de presse étudiés dans ce chapitre



Ce tableau nous offre un panorama complet du nombre de publications parues entre 1988 et 2009. Il permet de constater, tout d'abord, que les publications démarrent réellement en 1997

pour progresser jusqu'en 2007. Depuis 2008, la courbe de progression s'est inversée d'une manière radicale, évolution qu'il faut relativiser pour l'année 2009, car elle ne concerne que le premier semestre 2009.
Avant 1997, le rythme des parutions est resté très faible, avec une petite période de trois ans (entre 1988 et 1990), qui voit un rythme régulier des publications (trois articles par année), suivie d'une période de six ans, sans aucune parution.
Les cycles de parution semblent suivre les courbes des crises économiques et financières mondiales qui ont jalonné les vingt dernières années (éclatement de la bulle spéculative en 1990, éclatement de la bulle internet en 2000 et crise financière de 2008).

Il convient de constater les différences d'approche entre les titres de presse étudiés, qui peuvent s'expliquer par des politiques éditoriales distinctes. Certains journaux n'ont pas modifié leur faible intérêt pour l'art contemporain lors de l'emballement de ce marché ces dernières années. *L'œil* et *Connaissance des Art* n'ont pas modifié leur positionnement avec l'engouement pour l'art contemporain, avec seulement pour *Connaissance des Arts* un pic en 2008, qui s'explique par un seul article présentant plusieurs portraits de collectionneurs d'art contemporain simultanément.
Pour *le Monde*, l'art contemporain réapparaît systématiquement aux périodes de forte croissance du marché en relation avec les différentes bulles spéculatives, comme ce fut le cas en 1988/89 avec la spéculation sur l'art par les entreprises japonaises en quête de défiscalisation de leurs bénéfices, en 1997/98/99, avec la spéculation sur les biotechnologies et les nouvelles technologies, et en 2006/2007/2008 avec la bulle financière. Ce rythme peut s'expliquer par le caractère généraliste du journal, qui s'intéresse aux mouvements de son temps et colle à l'actualité nationale et internationale.
Le journal *Les Echos*, quotidien à vocation économique, colle à l'actualité et répond à la demande d'une clientèle professionnelle, à fort pouvoir économique. Il se devait donc d'accompagner la progression de l'art contemporain dans les milieux d'affaires. La fin des publications de portraits correspond aux prémices de la crise économique.
Le journal des arts, dont la première parution date de 1998, s'intéresse à l'art contemporain depuis sa création, avec le premier portrait paru en 2001 et une progression constante du nombre d'articles jusqu'en 2009.

Les palmarès nationaux et internationaux de l'art :

La visibilité d'un collectionneur passe aussi par sa présence dans les palmarès nationaux et internationaux existants. Trois d'entre eux ont été choisis pour ce travail :

- Les plus grands collectionneurs selon le magazine *Forbes* et par le *Art Newspaper* :

Le classement réalisé par le magazine *Forbes* en 2002 regroupait les douze plus riches collectionneurs d'art dans le monde.

Classement *Forbes* des 12 collectionneurs d'art les plus riches du monde en 2002

Classement	Nom	Prénom	Nationalité	Type de collection
1	Gates	Bill	Etats-Unis	Peinture américaine du XIXe Siècle et livres rares
2	Allen	Paul	Etats-Unis	Maîtres anciens et impressionnistes
3	Slim Helu	Carlos	Mexique	Œuvres de Rodin
4	Arnault	Bernard	France	Impressionnistes et art moderne et contemporain
5	Broad	Elie	Etats-Unis	Art moderne et contemporain
6	Cisneros	Gustavo	Venezuela	Art d'Amérique Latine, art moderne et contemporain
7	Pinault	François	France	Art moderne et contemporain
8	Lauder	Leonard A.	Etats-Unis	Art moderne
9	Rockfeller	David	Etats-Unis	Impressionnistes et art du début XXème Siècle
10	Maramotti	Achille	Italie	Art de la Renaissance et art moderne
11	Lauder[114]	Ronald S.	Etats-Unis	Art allemand et autrichien
12	Von Thurn und Taxis	Albert	Allemagne	Objets en porcelaine

Source : *Le Journal des Arts* - n° 154 - 13 septembre 2002

Ce classement présente la particularité de prendre uniquement en considération la fortune globale du collectionneur et de ne pas tenir compte de l'importance de sa collection. Il offre cependant une certaine vision du monde de l'art, tout en sachant qu'il prend en considération toutes les formes et toutes les périodes de l'histoire de l'art. Parmi les douze personnalités

[114] Ronald S. Lauder est le frère cadet de Leonard A. Lauder.

recensées, toutes masculines, six sont de nationalité américaine, deux sont françaises, une mexicaine, une vénézuélienne, une italienne et une est allemande.
Pour ce qui concerne l'art contemporain, les collectionneurs sont au nombre de quatre. Deux sont originaires de France, un des Etats-Unis et le dernier du Venezuela (tout en sachant que ce collectionneur vit aux Etats-Unis).
Devant les limites de ce palmarès, le *Art Newspaper* a conçu, la même année, un nouveau classement basé sur celui de *Forbes*, agrémenté d'autres sources d'information dont celle de l'enquête annuelle Power 100 du magazine anglais *ArtReview*. Ce classement comprend 36 noms de collectionneurs parmi lesquels 22 collectionnent de l'art moderne et contemporain. Seulement trois des collectionneurs sont des femmes. Cette très faible représentation des femmes peut s'expliquer par l'approche conservatrice du magazine *Forbes* qui met en avant systématiquement le patronyme masculin, mais aussi par la place prépondérante de la fortune dans ce classement. Le cas du couple Cisneros est, à cet égard, saisissant. Patricia Cisneros est considérée comme une grande collectionneuse d'art contemporain. Dans les classements *Forbes* et *Art Newspaper*, elle n'est pourtant pas citée directement et laisse sa place à son mari, alors que dans le classement *Art Review* Power 100, elle apparaît seule comme collectionneuse.

On voit donc bien que si, dans l'ordre social des représentations, le goût pour l'art peut plus facilement - et encore - concerner les femmes, lorsqu'il s'agit de considérer essentiellement la fortune comme premier critère, les épouses tendent à s'effacer devant leur mari, même lorsque l'activité de collection est essentiellement de leur ressort.

« *Sur les 497 milliardaires de la liste générale de Forbes, trente-six désignés par The Art Newspaper sont des collectionneurs de renom, même si la plupart des autres achètent également des œuvres pour leurs nombreuses propriétés. Sur ces trente-six, vingt sont américains, quatre, allemands, deux, britanniques, deux, français, un, canadien, un, espagnol, un, israélien, un, italien, un, mexicain, un, suisse, un, turc et un, vénézuélien*»[115].

[115] *Le Journal des Arts* - n° 154 - 13 septembre 2002.

Classement par *The Art Newspaper* des 36 plus riches collectionneurs du monde en 2002

Palmarès	Nom	Prénom	Nationalité	Type de collection
1	Gates	Bill	Etats-Unis	Peinture américaine du XIXe Siècle et livres rares
2	Allen	Paul G.	Etats-Unis	Maîtres anciens et impressionnistes
3	Thomson	Kenneth	Canada	Art médiéval et de la Renaissance
4	Slim Helu	Carlos	Mexique	Œuvres de Rodin
5	Arnault	Bernard	France	Impressionnistes et art moderne et contemporain
6	Flick Jr	Friedriech K.	Allemagne	Maîtres anciens, sculpture européenne, art moderne et contemporain
7	Broad	Elie	Etats-Unis	Art moderne et contemporain
8	Cisneros	Gustavo	Venezuela	Art d'Amérique Latine, art moderne et contemporain
9	Anschutz	Philip F.	États-Unis	Art américain des XIXe et XXe siècles
10	Icahn	Carl	Etats-Unis	Maîtres anciens et impressionnistes
11	Newhouse Jr	Samuel I.	Etats-Unis	Art moderne et contemporain
12	Sainsbury	David	Grande-Bretagne	Art moderne et contemporain
13	Annenberg	Walter H.	Etats-Unis	Impressionnistes
14	Schwab	Charles R.	Etats-Unis	Art moderne et contemporain
15	Geffen	David	Etats-Unis	Art moderne et contemporain
16	Oetker	Rudolf August	Allemagne	Maîtres anciens
17	Sabanci	Sakip	Turquie	Calligraphie islamique et peinture turque
18	Pinault	François	France	Art moderne et contemporain
19	Shmidhein	Stephan	Suisse	Art moderne et contemporain
20	Würth	Reinhold	Allemagne	Art moderne et contemporain
21	Lauder	Leonard	Etats-Unis	Art moderne
22	Wexner	Leslie Herbert	Etats-Unis	Art moderne et contemporain
23	Maramotti	Achille	Italie	Art de la Renaissance et art moderne
24	Rockfeller	David	Etats-Unis	Impressionnistes et art du début XXème Siècle
25	Johnson	Barbara Piasecka	Etats-Unis	Maîtres anciens
26	Lauder	Ronald	Etats-Unis	Art allemand et autrichien
27	Perelman	Ronald Owen	Etats-Unis	Art contemporain
28	Ofer	Sammy et Yuli	Israël	Impressionnistes et Art contemporain
29	Sarofim	Fayez Shalaby	Etats-Unis	Sculptures coptes, maîtres anciens, œuvres du XIXème siècle, art moderne et contemporain
30	Fisher	Donald G.	Etats-Unis	Art contemporain americain et allemand

31	Von Thurn und Taxis	Albert	Allemagne	Objets en porcelaine
32	Kravis	Henry R.	Etats-Unis	Maîtres anciens et impressionnistes et mobilier français
33	Koplowitz	Alicia	Espagne	Maîtres anciens et art moderne
34	Lewis	Peter B.	Etats-Unis	Art contemporain américain
35	Lindemann	George L.	Etats-Unis	Art contemporain
36	Lewis	Joseph	Grande-Bretagne	Impressionnistes et art moderne

Source : *Le Journal des Arts* - n° 154 - 13 septembre 2002

Notons pour notre objet d'étude centré sur les collectionneurs français, que deux collectionneurs français appartiennent à cette liste des 36 « milliardaires internationaux » collectionneurs. En première position pour la France (n°5 mondial) Bernard Arnault devançait, en 2002, François Pinault (alors n°18 mondial), alors que, la même année, François Pinault occupait la deuxième place du classement *ArtReview* Power 100[116], quand Bernard Arnault se contentait, dans ce palmarès, de la quinzième place. Cette différence de classement s'explique, sans doute en grande partie, par la place de la fortune globale personnelle dans le classement *Forbes* et *Art Newspaper*, alors que le Power 100 de l'*ArtReview* tient compte du poids de l'influence dans le seul monde de l'art contemporain.

- Les 100 qui font l'art en France

Cette enquête a été réalisée par le magazine français *Arts Magazine* pour son numéro de novembre 2005. La méthode utilisée a consisté à demander « *aux acteurs du milieu quelles étaient, à leurs yeux, les figures dont le travail, ou l'aura, s'inscrit dans la durée et s'étend au-delà des frontières françaises, les deux critères pour figurer dans notre Who's Who* »[117]. Aucun classement ordonné n'a été réalisé dans le cadre de cette enquête. La liste des collectionneurs a donc été présentée dans l'ordre alphabétique afin de faciliter son étude.

[116] Ce classement, réalisé par le magazine anglais *ArtReview*, présente chaque année le palmarès des cent personnes les plus influentes du monde de l'art.

[117] *Arts Magazine*, Novembre 2005, enquête Christine Kerdellant et Eric Meyer.

Collectionneurs apparaissant dans « Les 100 qui font l'art en France »

Nom des collectionneurs	Type de collection	Profession
Arnault Bernard	Art contemporain	Pdg LVMH
Berri Claude	Art contemporain	Producteur
Billarant Jean-Philippe et Françoise	Art contemporain	Chef d'entreprise
Cornette de Saint Cyr Pierre	Art contemporain	Commissaire-priseur
David-Weill Michel et Hélène	Art ancien et contemporain	Pdte de l'Union Française des arts décoratifs
Dini Paul	Art moderne	Pdg de la Comareg
Fuchs Gilles	Art contemporain	Pdg Nina Ricci
De Galbert Antoine	Art contemporain	Pdt de la Maison Rouge
Guerlain Daniel et Florence	Art contemporain	Pdg de la Fondation Guerlain
Karmitz Marin	Art contemporain	Producteur
Ladret de Lacharrière Marc	Art contemporain	Pdg de Fimalac
Pinault François et Maryvonne	Art contemporain et Antiquités	Pdg Fondateur d'Artemis
Prat Louis-Antoine	Art contemporain	Historien
Salomon Jean-Marc	Art contemporain	Directeur de la Fondation Salomon
Saint Laurent Yves et Bergé Pierre	Art contemporain, Art moderne et Antiquités	Styliste et Homme d'affaires
Seydoux Jérôme	Art contemporain	Pdg de Pathé
Troublé Agnès[118]	Art contemporain	Pdt de société et Styliste

Source : *Arts Magazine*, n°5, Novembre 2005

Sur les 100 « qui font l'art en France », 17 personnalités ou couples appartiennent au groupe des collectionneurs, soit 15 % des personnalités sélectionnées, car « les 100 qui font l'art en France » regroupent en réalité 110 personnes. Parmi ces 17 collectionneurs, 16 collectionnent au moins de l'art contemporain. Cette situation montre avec beaucoup d'acuité la place prépondérante qu'occupe l'art contemporain depuis le début des années 2000, dans le monde social des collectionneurs. En ce qui concerne les collectionneurs les plus visibles socialement, ce simple exemple montre bien qu'aujourd'hui, le collectionneur, lorsqu'il apparaît dans l'espace public, tout particulièrement médiatique, est dans la grande majorité des cas, un collectionneur d'art contemporain. Il convient aussi de noter que pas moins de treize de ces collectionneurs s'inscrivent dans la catégorie professionnelle des

[118] Il s'agit de la styliste connue sous le nom d'Agnès B.

entrepreneurs[119], ce qui traduit, une fois encore, le poids déterminant du statut d'indépendant et notamment l'aisance financière qui peut lui être associée.

Dans la continuité des résultats obtenus dans la presse nationale, le nombre de collectionneuses reste faible, avec seulement cinq femmes représentées, dont quatre figurent en fait à l'intérieur de couples.

Les différents groupes représentés dans les 100 qui font l'art

Groupes sociaux ou professionnels	**Nombre de personnalités**
Galeristes et Marchands	28
Directeurs de musées et Conservateurs	25
Collectionneurs	**17**
Historiens et Critiques d'art	12
Journalistes	9
Experts et Consultants	7
Politiques et Institutionnels	7
Dirigeants de salles de vente	5

Source : *Arts Magazine*, n°5, Novembre 2005

Les collectionneurs font partie des trois groupes d'acteurs les plus présents dans l'enquête menée par *Arts Magazine*. Au nombre de 17, ils arrivent après les responsables de musées (25 personnalités, soit 23 % de l'ensemble) et les galeristes et marchands (représentés par 28 personnalités, 25% de l'ensemble). Pourtant, à la différence des autres groupes arrivant devant eux, ils se concentrent très fortement en art contemporain, faisant apparaître une spécificité de leur place dans le sous-monde social particulier du monde de l'art[120]. Ce pourcentage de collectionneurs pourra être comparé ultérieurement avec le classement établi par l'*Art Review* dans le Power 100 et également être rapporté à celui des autres groupes professionnels et sociaux figurant dans cet autre classement consacré au monde de l'art et visant, lui aussi, à rendre compte de la visibilité sociale et du pouvoir.

[119] L'activité professionnelle des trois autres collectionneurs est la suivante selon *Arts Magazine*: Commissaire-priseur, Présidente d'association, Historien.

[120] Becker Howard S., Ibid, 1988.

- *ArtReview* Power 100

Ce classement, réalisé par le magazine anglais *ArtReview*, présente chaque année le palmarès des cent une personnalités les plus influentes du monde de l'art. Face à la difficulté que représente la constitution d'un tel palmarès, la sélection est faite à partir des propositions d'un groupe de journalistes du monde entier. Depuis 2002, 4 collectionneurs français apparaissent en continu ou de manière très sporadique dans ce classement.

Pourcentage des différents groupes dans la composition du Power 100 de 2002 à 2008

Activités/Année	**2002**	**2003**	**2004**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**% moyen**[121]
Marchands d'art/galeristes	26	23	23	26	22	22	25	24
Collectionneurs	**19**	**17**	**19**	**20**	**21**	**31**	**20**	**21**
Artistes	12	16	21	19	24	19	29	20
Conservateurs (curators)	19	17	19	20	20	15	16	18
Divers	17	17	13	11	6	3	1	10
Maisons de vente	6	6	3	3	3	5	3	4
Organisateurs de foires d'art	/	3	2	1	2	3	3	2
Critiques	1	1	/	/	2	2	3	1

Source : *Art Review* Power 100 de 2002 à 2008

Pendant les cinq premières années du classement, le pourcentage de collectionneurs est resté stable, aux alentours de 20%. Ce n'est qu'en 2007, au plus fort de la spéculation autour du marché de l'art contemporain, que ce pourcentage a augmenté de manière importante pour atteindre 31%, ce qui reflète sans doute bien l'augmentation de la visibilité sociale des collectionneurs et leur pouvoir croissant, tant sur le marché que dans le monde social de l'art.

Les collectionneurs français et leur classement dans le *Art Review* Power 100

Nom et Prénom/Année	**2002**	**2003**	**2004**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**
Arnault Bernard	15	46	/	21	/	40	32
de Galbert Antoine	/	/	/	/	72	78	/
Pinault François	2	2	13	3	1	1	8
B (Troublé) Agnès	/	/	/	/	95	/	/

Source : *Art Review* « Power 100 » de 2002 à 2008

[121] Ce pourcentage est calculé en additionnant l'ensemble des résultats annuels (2002/2008), la somme obtenue étant divisée par 7 afin d'obtenir une moyenne des sept années de publication du Power 100.

Le nombre de collectionneurs français apparaissant dans *l'Art Review* Power 100, reste très limité, que ce soit par rapport à l'ensemble des personnalités ou même dans la seule catégorie des collectionneurs. Seul François Pinault parvient, de façon continue, à conserver sa place à l'intérieur du classement depuis sa création en 2002. Hormis en 2004 et 2008, où il quitta l'une des trois premières places du palmarès international, il fait partie des principaux leaders du monde de l'art international. Cette position, confortée au fil des années, tranche avec la place que François Pinault occupe dans les portraits de collectionneurs réalisés par la presse française, comme cela ressort de mes analyses précédentes. La situation de Bernard Arnault et Antoine de Galbert apparaît tout aussi intéressante. Comme nous le verrons par la suite, leur place dans le classement mondial des « 100 qui font l'art » ne leur confère pas une visibilité plus grande dans la presse nationale. Il est vrai qu'Antoine de Galbert n'a intégré ce classement qu'à deux reprises, en 2006 et 2007, sûrement dans la continuité de l'inauguration de la Maison Rouge en 2004 à Paris, centre d'art contemporain dont il est le créateur et le président.

Pour Agnès B, la situation est en revanche assez différente. Elle apparaît dans le classement une seule fois, en 2006, pas seulement en tant que collectionneuse, mais aussi en tant que galeriste et styliste. Sa présence répond sûrement plus à un événement particulier, car elle a disparu de la liste dès l'année suivante pour ne jamais réapparaître.

La nationalité des collectionneurs dans l'*Art Review* Power 100

Nationalité	**2007**	**2008**
Etats-Unis	11	7
Allemagne	3	1
Grande-Bretagne	3	2
France	**3**	**2**
Grèce	1	1
Venezuela	1	1
Suisse	1	1
Russie	0	1
Ukraine	0	1
Italie	0	1
Autriche	1	1
Belgique	1	1
Mexique	1	0
Portugal	1	0
Iran	1	0
Corée du Sud	1	0
Inde	1	0

Source : *Art Review* Power 100 en 2007 et 2008

Sur la liste des collectionneurs inclus dans le classement Power 100, les plus nombreux restent les Américains, suivis des Français, Allemands et Anglais, très proches les uns des autres. Il faut noter toutefois, que cette situation change complètement quand les nationalités sont étudiées pour l'ensemble du Power 100[122].

Nationalité des personnalités sélectionnées dans l'ensemble du Power 100 en 2007 et 2008

Nationalité	**2007**	**2008**
Etats-Unis	46	48
Grande-Bretagne	13	19
Allemagne	13	6
France	**3**	**6**
Suisse	7	5
Italie	0	3
Chine	2	2
Japon	1	1
Inde	3	1
Autriche	2	1
Belgique	1	1
Canada	2	1
Grèce	1	1
Ukraine	0	1
Suède	1	1
Danemark	0	1
Russie	0	1
Afrique du Sud	0	1
Emirats Arabes Unis	1	1
Iran	1	0
Corée du Sud	1	0
Mexique	1	0
Pologne	1	0
Portugal	1	0
Total	101	101

Source : *Art Review*, Power 100 en 2007 et 2008, ordonné par effectifs décroissants de 2008.

En 2007, la France n'appartient plus aux nations importantes du monde de l'art contemporain international, en faisant partie du troisième groupe des « petites nations » en compagnie de

[122] Il sera intéressant de comparer ces résultats avec ceux obtenus par Alain Quemin, dans son ouvrage sur l'art contemporain international (Quemin Alain, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché* , Nîmes, Ed Jacqueline Chambon, 2002), sur la hiérarchie des positions entre les différents pays dans le monde de l'art contemporain international.

l'Inde, l'Autriche, la Belgique, le Canada et la Chine. Il est cependant intéressant, pour notre étude sur les collectionneurs, de constater que les trois seules personnalités représentant la France, cette année-la, appartiennent à la catégorie des collectionneurs

En 2008, les Etats-Unis confirment et accentuent leur leadership mondial, avec près de la moitié des membres référencés. Dans une deuxième catégorie, apparaissent la Grande-Bretagne, l'Allemagne, la France et la Suisse, qui représentent à elles trois 36 % des personnalités sélectionnées. En 2008, la situation évolue donc nettement pour la France, qui rejoint le groupe de l'Allemagne et la Suisse, la Grande-Bretagne conservant, quant à elle, une forte avance sur ces trois autres nations. Ce changement peut s'expliquer par l'explosion du marché de l'art entre 2007 et 2008, qui bénéficie aux grandes nations de l'économie et de la finance internationale.

Les organismes publics et parapublics de l'art contemporain en France (CNAP[123], CAC[124], FNAC[125], FRAC[126]).

Les collectionneurs français d'art contemporain mettent parfois leurs compétences au service de la collectivité, en participant, pour certains d'entre eux, aux différents organismes publics et para-publics mis en place dans le cadre de la politique culturelle du pays. Ils peuvent participer aussi bien aux conseils d'administration qu'aux commissions d'acquisition de ces structures. L'obtention des informations nécessaires n'a pas été aisée, car certains organismes ont refusé de me fournir les noms des collectionneurs participant aux commissions d'acquisition ou, ne disposant pas d'archives à jour, n'ont pas pu me fournir les informations concernant les périodes antérieures à la période actuelle. Dans une phase ultérieure, il pourrait s'avérer utile d'effectuer le même travail de recensement auprès des musées nationaux et régionaux, ainsi que parmi les musées internationaux. Toutefois, les difficultés rencontrées dans la collecte des informations m'ont obligé à reporter cette tâche à plus tard.

La recherche des informations sur les collectionneurs participant aux FRAC a été effectuée auprès de ces organismes par l'envoi de courriels aux directeurs. L'obtention des noms de collectionneurs associés aux structures interrogées relève donc du bon vouloir des équipes administratives. La situation a ainsi varié en fonction de la volonté de transparence affichée,

---

[123] CNAP : Centre National des Arts Plastiques.

[124] CAC : Centre d'Art Contemporain.

[125] FNAC : Fonds National d'Art Contemporain.

[126] FRAC : Fonds Régional d'Art Contemporain.

de l'organisation, ou du temps disponible pour répondre. Ce travail a nécessité plusieurs mois de relance auprès de certains FRAC. Pour ces raisons, les résultats obtenus restent partiels et peuvent être parfois dépassés, certains conseils d'administration ou comités d'achat ayant changé entre temps.

D'autre part, la composition des conseils d'administration ou des comités d'achat semble dépendre de considérations régionales. Certains directeurs de FRAC m'ont ainsi répondu qu'ils avaient fait le choix de ne pas nommer de collectionneurs dans les instances de leur organisme, préférant ne faire appel qu'à des professionnels de l'art. D'autres ont refusé de me fournir toute information, prétextant le caractère secret de la composition des comités ou conseils d'administration. Les troisièmes m'ont, par exemple, fait savoir que leurs archives avant 1992 avaient disparu.

Afin d'affiner cette étude sur les FRAC, j'ai donc choisi de rechercher les informations auprès d'autres sources disponibles, à savoir les collectionneurs lors d'entretiens (j'ai appris que Jean-Conrad Lemaître faisait partie du comité d'achat du FRAC PACA lors de l'entretien que j'ai réalisé avec lui) ou dans la presse. Le travail sur les FRAC reste donc délicat, car aucune instance nationale ne semble recenser toutes les informations les concernant et les modalités de fonctionnement ou critères de sélection des membres des commissions varient manifestement en fonction du lieu. J'ai alors fait le choix de me retourner vers le FNAC, mais aucune réponse ne m'a jamais été fournie, ni sur les collectionneurs participant au FNAC, ni sur ceux inclus dans les FRAC.

Collectionneurs participant ou ayant participé aux conseils d'administration ou aux comités d'achat des FRAC jusqu'en 2007

FRAC	Conseil d'administration	Comité technique d'achat
Frac Alsace	Non communiqué	Isabelle Lemaître Gilles Fuchs (précédemment)
Frac Aquitaine	Hélène Lemoine (actuellement) Florence Cathiard (précédemment)	Non
Frac Auvergne	Henri Chibret (depuis 2005, aussi membre du CA du CAC Creux de l'enfer)	Non
Frac Basse-Normandie	Non	Non
Frac Bourgogne	Non	Non
Frac Bretagne	François Trèves : Pdt du FRAC	Non
Frac Centre	François Bordry (ancien pdt du Frac Centre)	Non
Frac Champagne-Ardenne	Non	Non
Frac Corse	Non communiqué	Non communiqué
Frac Franche-Comté	Non	Hervé Halgand, de 2000 à 2004
Frac Haute-Normandie	Trésorier : Jean-Claude Quemin (membre ADIAF)	Non
Frac Ile de France	Non communiqué	Non communiqué
Frac Languedoc-Roussillon	Non	Non
Frac Limousin	Non	Non
Frac Lorraine	Non	Non
Frac Midi-Pyrénées	Non	Actuellement pas de collectionneurs Dans la précédente commission, 2 collectionneurs : Michel Dublanche, Paul Duchein
Frac Nord-Pas de Calais	Non	* Michel Poitevin (actuellement), * Hervé Mikaeloff Pdt Caisse des Dépôts (avant) * Han Nefkens (néerlandais) n'intervient pas dans les achats, mais dans la collection, au sens où il a effectué un dépôt à long terme de plus de 50 œuvres en 2007
Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur	Non communiqué	Jean-Conrad Lemaître
Frac Pays de la Loire	Henri Griffon, depuis 2000 président	Non
Frac Picardie	Non	* André Bernheim (actuellement) *Antoine de Galbert (avant).
Frac Poitou Charente	Non	Non
Frac Rhône-Alpes	Non communiqué	Non communiqué

Source : Informations transmises par les FRAC ou obtenues dans la presse nationale[127].

[127] Il convient donc de souligner ici le caractère parcellaire de ces informations.

Collectionneurs participant aux commissions du CNAP ou du FNAC

Collectionneur	Organisme	Type de commission
Caron Bruno	CNAP	Membre de la commission consultative Arts plastiques
Poitevin Michel	CNAP	Membre de la commission consultative Arts plastiques
Charbonneaux Anne-Marie	CNAP	Membre de la commission consultative Arts plastiques précédente, Présidente actuelle du CNAP
Brient Michel	FNAC	Commission d'acquisition de 1994
Billarant Jean-Philippe	FNAC	Commission d'acquisition de 2000 à 2003
Griffon Henri	FNAC	Commission d'acquisition depuis 2003

Source : Informations transmises par les organismes ou par les collectionneurs.

Les bureaux et conseils d'administration des associations dédiées à l'art contemporain :

Les associations dédiées à l'art contemporain comprennent un certain nombre de collectionneurs dans leurs structures dirigeantes. Pourtant, même dans ce cadre, l'obtention des informations s'avère délicate. Seules les associations dont je suis ou j'étais membre m'ont fourni la liste de leurs membres dirigeants. Ces informations m'ont été fournies à titre privé, bien que les bureaux des associations soient publics suite à leur déclaration en préfecture.
Les informations dont je dispose concernent donc les associations suivantes : l'ADIAF ou Association de Diffusion Internationale de l'Art Français (année 2008, mais je ne dispose que de la moitié du conseil d'administration qui vient d'être renouvelé), les Amis de la Maison Rouge (année 2008), les amis du Palais de Tokyo (année 2008), les amis du Jeu de Paume (année 2006), les amis du Musée National d'Art Moderne (année 2006). Ce décompte présente donc des manques (tous n'apparaissent pas) et des ajouts (certains collectionneurs ayant quitté leur fonction au sein des associations apparaissent sur la liste). Pour deux associations, les amis du Jeu de Paume et le Musée National d'Art Moderne, je n'ai pu obtenir que les données sur les conseils d'administration de 2006. Le renouvellement a eu lieu depuis, mais les changements restent souvent modestes, ce qui ne devrait pas invalider complètement cette liste, mais ce qui induit une imprécision qu'il convient de souligner ici.

Une première analyse permet de constater une grande différence avec les listes obtenues précédemment pour la presse. Les femmes, au nombre de 33 sur 71 participants, représentent 45 % des membres des conseils d'administration ou des bureaux des associations étudiées, alors qu'elles ne fournissent qu'un très maigre bataillon de quelques participantes dans les listes de portraits de la presse nationale. Cette distorsion de visibilité sera analysée dans le chapitre sur les associations. Il me paraît, en particulier, intéressant de comparer le pourcentage des femmes dans les instances dirigeantes des associations avec l'ensemble des membres de ces structures.

Personnalités du monde de l'art participant aux conseils d'administration des associations citées ci-dessus en 2006 et 2008

Associations	**Président**	**Vice-président**	**Trésorier**	**Secrétaire**	**Membres**
Les amis de la Maison Rouge	de Laboulaye Pauline	de Courcel Ariane	Wapler Vincent	de Margerie Anne	* Dubruel Victoire * de Galbert Simon * de Loisy Jean * Mairet Jean * Muracciole Marie * Pujo Aline
l'ADIAF	Fuchs Gilles		Guerlain Daniel		* Dolfi Philippe * Millet Catherine * Schmit Sophie * Henry Bruno * Janssen Claude * Levy Philippe * Templon Daniel * Tirouflet Michel
les amis du Palais de Tokyo	Raingeard Jean-Michel	* Bosser Daniel * Lemaître Isabelle	Chenebault Bernard		* Blanc Giséla * Hadria Dominique * Hurstel Cécilia * Rodrigue Eric * Teyssonnière de Gramont Eric * Trèves Nicolas * Troesch Philippe * Vilgrain Denise * Villegas Tatiana * Wapler Vincent * de Voldère Florence

Les amis du Jeu de Paume	Charbonneaux Anne-Marie		Salem-Rein Solange	Mavalais Gérard	* d'Amcourt Jacqueline * Bacri-Hebdo Clotilde * Claude Jean-Christophe * Morel Frédéric * Morgaine Alice * Rein Agnès * Samson Anne * Wayser Claudine * Winocour Anne
les amis du Musée d'Art Moderne	* Trèves François * David-Weill Hélène (présidente d'honneur)	* Durand-Ruel Denyse * Boissonnas Jacques * Marcie-Rivière Jean-Pierre	Voss François	Fried Micheline	* Bernheim André * Billarant Jean-Philippe * Blanckaert Gilles * de Broglie Jeanne-Marie * Calle Robert * de Closel Solange * Dauchez Jacques * Fuchs Gilles * Guerlain Florence * Guerrand-Hermes Hubert * Guyot Dominique * Herbo Bernard * Janssen Claude * Lane Richard * Pradon Jacques * Seydoux Sylvie * Winckler Sylvie

Source : Comptes-rendus des assemblées générales des associations

La lecture du tableau précédent fait bien ressortir l'implication multiple de certains collectionneurs qui apparaissent à des titres divers dans différentes associations, ce qui renforce encore leur nature de collectionneurs « en vue ».

D'autre part, certains collectionneurs font partie d'organismes nationaux et internationaux importants. J'ai fait le choix de les intégrer à mon étude, car leur présence au niveau international peut s'interpréter comme une reconnaissance forte de leur statut de collectionneur. Il s'agit de deux organismes dans lesquels siègent trois collectionneurs français :

- La Fondation Cartier pour l'art contemporain, dont le président et créateur est Alain-Dominique Perrin.

- Le Comité International pour les Musées et les Collections d'art moderne et contemporain (CIMAM) constitue un forum international de débat sur les collections et expositions d'art moderne et contemporain dans le monde. 11 collectionneurs internationaux, parmi lesquels deux Français, Marc et Josée Gensollen, et 5 fondations siègent à ce comité, en tant que membres bienfaiteurs. Ils font partie des 42 membres du comité composé, entre autres, d'un conseil d'administration formé de 16 conservateurs ou directeurs de musées d'art moderne et contemporain et de 12 professionnels du monde de l'art (incluant Alfred Pacquement, directeur du Musée National d'Art Moderne, et Suzanne Pagé, ancienne directrice du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris).

Les collectionneurs siégeant en tant que membres bienfaiteurs du CIMAM en 2009

Eun Young Choi	Patricia Phelps de Cisneros
Harald Falkenberg	Hannelore Schulhof
Marc et Josée Gensollen	Anton et Annick Herbert
Agnès Gund	Erika Hoffmann
Giuseppe Panza di Biumo	

Source : Site Internet du Conseil International des Musées[128].

Cet organisme dépend de l'ICOM (Conseil International des Musées), qui constitue lui-même un département de l'ONU.

La participation des collectionneurs privés à des expositions collectives

Autre source permettant d'identifier des collectionneurs par une apparition dans l'espace public, certains collectionneurs acceptent de s'exposer sur les cartels ou dans les catalogues d'expositions. Cette visibilité n'implique pas obligatoirement une volonté de paraître ou un besoin de reconnaissance. Elle n'en reste pas moins intéressante, car elle demeure encore assez rare, et elle contribue, quoi qu'il en soit, à inscrire la pratique de la collection et celui qui la possède dans l'espace public.

Comme je l'ai étudié précédemment[129], la visibilité des collectionneurs reste soumise aux évolutions du goût du secret, encore très présent dans le monde social des collectionneurs. La

[128]Information disponible sur : http://icom.museum.

[129] Cf. Le chapitre sur l'étude de terrain.

liste fournie dans cette étude provient des catalogues de onze expositions collectives d'œuvres de collectionneurs d'art contemporain qui ont eu lieu en France entre 1984 et 2009.

Ce choix s'est porté sur un nombre restreint d'expositions à forte implication de collectionneurs. Il aurait été possible de sélectionner toutes les expositions d'art contemporain ayant eu lieu en France et d'étudier les catalogues et les collectionneurs affichant leur nom. Mais le nombre d'expositions, organisées chaque année sur le sol français, rendait ce travail difficile à réaliser. Je me suis donc limité, pour des raisons pratiques, aux expositions centrées sur les collectionneurs privés.

Cette étude m'a permis de recenser 11 expositions réparties entre 1985 et 2007 sur tout le territoire français. Il convient de constater que 9 expositions sur 11 ont été réalisées en province, bien qu'il s'agisse, pour deux d'entre elles, d'expositions à l'initiative de l'ADIAF et organisées par celle-ci et ses membres collectionneurs, qui sont domiciliés, pour une majorité, en région parisienne[130]. Il n'en reste pas moins une forte prédominance des expositions provinciales.

Entre 2001 et 2007, 6 expositions ont été organisées, alors que quinze années avaient été nécessaires pour l'organisation des 5 premières expositions, ce qui semble indiquer une légère augmentation du nombre d'expositions de ce type dans le temps.

Les expositions collectives d'œuvres de collections privées entre 1984 et 2009

Musée de Grenoble	2007	De leur temps (2) : art contemporain et collections privées en France
Musée des Beaux-Arts d'Agen	2007	L'amour de l'art. Art contemporain et collections privées du Sud-Ouest
La Maison Rouge, Paris	2004	L'intime, le collectionneur derrière la porte
Musée des Beaux Arts de Tourcoing	2004	De leur temps (1) : collections privées françaises
Le rectangle, Centre d'art contemporain de la ville de Lyon	2002	Œil pour œil : figures de l'art contemporain. Œuvres choisies dans les collections privées de Lyon
Ancien musée de peinture de Grenoble	2001	Passions partagées. Collections privées d'art contemporain en Isère
Musée d'art moderne de la ville de Paris	1995/1996	Passions privées, collections particulières d'art moderne et contemporain en France

[130] 68% (132 membres sur 195 adhérents en 2007) des membres de l'ADIAF vivent en région parisienne, selon l'étude réalisée sur l'ADIAF dans le cadre de ce doctorat.

Musée d'art contemporain de Marseille	1995	Ils collectionnent : le retour
Centre d'art contemporain de Castres	1993	Intérieurs : collections privées d'art contemporain en Midi-Pyrénées, Exposition collective
Fondation Maeght Saint-Paul-de-Vence	1986	Un musée éphémère: collections privées françaises 1945-1985
Musée Cantini, Marseille	1985	Marseille : ils collectionnent ; Premier regard sur les collections privées d'art Contemporain

Le véritable intérêt de cette étude repose sur l'analyse du nombre de collectionneurs qui ont choisi d'apparaître sous leur propre nom dans les catalogues des expositions. Leur nombre varie fortement, sans qu'il soit vraiment possible de constater une réelle tendance au fil des ans, hormis pour les expositions organisées par l'ADIAF qui voient le nombre des collectionneurs affichant leur identité augmenter entre les deux expositions.

La visibilité des collectionneurs dans les expositions collectives d'œuvres de collections privées

Lieu d'exposition	**Titre des expositions**	**Date**	**Nombre total de collectionneurs**	**Nombre de collectionneurs identifiés**	**Nombre de collectionneurs anonymes**
Musée de Grenoble	De leur temps (2) : art contemporain et collections privées en France	2007	49	47	2
Musée des Beaux-Arts d'Agen	L'amour de l'art. Art contemporain et collections privées du Sud-Ouest	2007	13	2	11
La Maison Rouge	L'intime, le collectionneur derrière la porte	2004	18	0	18
Musée de Tourcoing	De leur temps (1) : art contemporain et collections privées en France	2004	70	51	19
Le rectangle, Centre d'art contemporain de la ville de Lyon	Œil pour œil : figures de l'art contemporain. Œuvres choisies dans les collections privées de Lyon	2002	Le nombre total de collectionneurs participant à l'exposition n'est pas indiqué	15	Le nombre total de collectionneurs participant à l'exposition n'est pas indiqué
Ancien Musée de Peinture de Grenoble	Passions partagées. Collections privées d'art contemporain en Isère	2001	16	0	16
Musée d'art moderne de la ville de Paris	Passions privées, collections particulières d'art moderne et contemporain en France	1995-1996	92	36	56

Musée d'art contemporain de Marseille	Ils collectionnent : le retour	1995	Le catalogue est introuvable	Le catalogue est introuvable	Le catalogue est introuvable
Centre d'art contemporain de Castres	Intérieurs : collections privées d'art contemporain en Midi-Pyrénées, Exposition collective	1993	50	14	36
Fondation Maeght	Un musée éphémère: collections privées françaises 1945-1985	1986	Le nombre total de collectionneurs participant à l'exposition n'est pas indiqué	26	Le nombre total de collectionneurs participant à l'exposition n'est pas indiqué
Musée Cantini	Marseille : ils collectionnent ; Premier regard sur les collections privées d'art Contemporain	1985	Le nombre total de collectionneurs participant à l'exposition n'est pas indiqué	8	Le nombre total de collectionneurs participant à l'exposition n'est pas indiqué

Source : l'ensemble des catalogues des expositions cités.

Liste des collectionneurs affichés représentés par exposition

Collectionneur/ Expositions collectives	**Musée de Grenoble 2007**	**Musée des Beaux Arts Agen 2007**	**La Maison Rouge, Paris, 2004**	**Musée de Tourcoing, 2004**	**Le Rectangle, CAC[131] de la ville de Lyon, 2002**	**Ancien musée de Peinture de Grenoble, 2001**	**Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1995**	**Musée d'art contemporain de Marseille, 1995**	**CAC de Castres, 1993**	**Fondation Maeght, 1986**	**Musée Cantini, 1985**
Acker Hervé	X										
Alme-Honoré Annie	X			X							
Alvarez de Toledo Juan										X	X
Aspe									X		
Azibert Rymond				X			X				
Barbe Edouard	X										
Baubion Anne et Pierre-Antoine	X			X							
Bazzoli François											X

[131] CAC : Centre d'Art Contemporain

Beglarian Parouir										X	
Benhamou Maurice							X				
Berri Claude							X				
Bernard Lucien-François	X			X							
Berthier Christian	X										
Bertrand Jeanne		X									
Bertrand Dorléac Laurence				X							
Biard David	X										
Billarant François et Jean-Philippe							X				
Blanckaert Nadège et Gilles					X		X				
Boissonnas Jacques				X							
Bonnefoi Geneviève									X		
Bornand Georges											X
Bosser Daniel	X			X			X				
Briand Daniel									X		
Brochard Yves et Loubier Catherine				X							
Brolliet David H.	X										
Brolly Jean				X			X				

Brownstone Catherine et Gilbert	X										
Calatchi M.										X	
Calle Bob et Dumaine-Calle Laurence				X							
Candet Nadia et Cyrille	X										
Causse Françoise et jean-Pierre	X										
Cazalet (de) G.-E.											X
Charbonneaux Anne-Marie				X							
Chatelus Jean				X							
Chavent Philippe					X						
Chenebault Bernard	X			X							
Colin Michèle et Thierry				X							
Constantin Albert					X						
Corréard Sylvie et Stéphane	X			X							
Courtade Dominique									X		
de Broglie Jeanne Marie				X							
de Castelbajac Jean-Charles							X				

de Galbert Antoine	X			X							
des Roys Etienne				X							
Delubac Jacqueline										X	
Dérioz Catherine et Damez Jacques					X						
Descamps Bernard et Joelle	X			X							
Diego-Dortignac									X		
Drommerschlager Mimette				X							
Duquesnes Guy					X						
Durand Guillaume							X				
Durand-Ruel Christophe				X							
Edery Gad				X							
Fara de Chavagnac Hélène										X	
Flinker Martin										X	
Foissac R.									X		
Forges Bruno					X						
François-Ponçet Marian										X	
Fuchs Marie-Françoise et Gilles	X			X			X				
Gairard Jacques et Brigitte					X						

Gensollen Marc et Josée							X				
Gillespie Nancy	X			X							
Gouré P.J.									X		
Guerlain Florence et Daniel	X			X							
Guichard Martine et Didier							X				
Guy Michel										X	
Halbers Gilbert										X	
Halgand Hervé	X										
Haligon										X	
Hamon Jean							X				
Hechter Daniel							X			X	
Henry Bruno	X			X							
Houg Olivier et Patricia					X						
Istre Michel	X			X							
Jardot Maurice										X	
Kamran Diba							X				
Karmitz Marin							X				
Krzentowski Didier	X			X			X				
Labeyrie							X				
Laisné M.F.	X										
Landeau Marc							X			X	
Lebreton Emmanuel				X							
Lebrun Hervé							X				

Lemaître Jean-Conrad et Isabelle	X			X							
Lempen Bret Corinne	X										
Lesgourgues Jean-Jacques (CAVIAR)		X					X				
Lévy Michelle et Philippe	X										
Mairet Jean et Christina	X			X							
Malburet Martin							X				
Martinez José					X						
Massini Bernard	X										
Mathieu Geneviève et Serge					X						
Meyer Stéphanie et Régis	X										
Milin Xavier				X							
Monin Gilbert					X						
Montmort (de) Donatienne										X	
Morgaine Alice				X							
Moser Charlotte et Gérard	X										
Müller Thomas	X										
Naggar Denise										X	
Nallet Gabriel	X										
Oliveux Arnaud	X			X							

Ortino Danièle					X						
Ortino Emmanuel					X						
Roger-Paris Ariel				X							
Pascal Françis											X
Pée Christine et Philippe	X										
Pesle Bénédicte										X	
Picasso Jacqueline										X	
Piguet Philippe	X			X							
Planet F. et H.									X		
Poitevin Colette et Michel	X			X			X				
Pompidou Claude										X	
Pons-Seguin Gérard										X	
Pradié Pierre	X			X							
Prat Marie-Aline et Jean-François	X			X							
Puget J.									X		
Quemin Françoise et Jean-Claude	X			X							
Raingeard jean-Michel				X							
Ranc Antoine				X							
Remy Vicky										X	
Richaud jacques	X										
Riveyran Paul									X		

Robelin Marc et Anne-Marie				X							
Rochas Hélène										X	
Rodriguez Richard							X				
Rouart G.									X		
Roux Francis										X	
Salomon Claudine et Jean-Marc	X			X							
Salomon Gabrielle et Georges	X			X							
Samuel-Weiss Michel				X							
Sautera u Marc				X							
Schlumberger Sâo										X	
Solet Francis							X				
Spaak Claude										X	
Tirouflet Michel				X							
Touratier J.M. et M.A.									X		
Traboulsi Samir										X	
Treppoz Christine et Fabrice					X						
Trèves François				X							
Tubiana Marie-Claude	X										
Verney-Carron Georges					X						
Vidal-Naquet G.											X

Cette liste recense l'ensemble des collectionneurs ayant accepté de prêter une œuvre dans une des expositions collectives de collections privées recensées dans ce chapitre et ayant accepté de voir leurs noms apparaître sur les catalogues édités à cette occasion.

Un constat s'impose concernant la diversité des collectionneurs prêteurs. Les collectionneurs ont rarement prêté à plusieurs occasions. Sur un total de 143 collectionneurs prêteurs ayant contribué à dix expositions (il manque le catalogue de la onzième exposition au M.A.C[132] de Marseille en 1995), seules trois personnalités apparaissent dans trois expositions. Il s'agit de Daniel Bosser, actuellement président de l'association des amis du Palais de Tokyo, de Gilles Fuchs, Président de l'ADIAF, et de Didier Krzentowski (tous les trois sont par ailleurs membres de l'ADIAF), tandis que vingt-sept participent à deux expositions. Il convient, cependant, de relativiser cette situation, car la plupart des collectionneurs ayant prêté à deux reprises l'ont fait dans un cadre particulier, celui des deux expositions organisées par l'ADIAF[133] avec l'aide de ses membres, au Musée de Grenoble en 2007 et au Musée de Tourcoing en 2004. Les trois collectionneurs ayant prêté à trois reprises s'inscrivent aussi dans ce contexte, tout en renforçant leur présence par des prêts pour l'exposition organisée par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1995, intitulée « Passions privées, collections privées d'art moderne et contemporain en France ».
La diversité des expositions sur tout le territoire français explique aussi, pour partie, la faible redondance des prêts par les collectionneurs. Les trois collectionneurs présents dans trois expositions sont domiciliés à Paris, font partie de l'ADIAF, association située à Paris, et participent activement, par leur engagement, au développement de l'art contemporain parisien. Les autres expositions ont été réalisées à Grenoble, Marseille, Lyon, Agen ou encore Castres, et elles concernaient essentiellement des collectionneurs régionaux. Seule l'exposition « Un musée éphémère : collections privées françaises 1945-1985 », réalisée par la Fondation Maeght en 1986, concernait l'ensemble des collectionneurs français.

---

[132] M.A.C : Musée d'Art Contemporain.

[133] ADIAF : Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français. Cette association compte plus de 200 membres, dont une très grande majorité de collectionneurs d'art contemporain. Elle agit pour assurer la reconnaissance internationale de l'art contemporain français. Dans ce cadre, elle organise tous les trois ans une exposition d'œuvres achetées par ses membres au cours des trois années précédentes. Cf. le chapitre sur les associations de ce doctorat.

Le *Who's Who*[134] et le *Bottin mondain*[135] :

L'étude sur les associations dédiées à l'art contemporain[136] et les observations réalisées lors de mon travail de terrain m'ont permis de constater qu'une partie des collectionneurs d'art contemporain appartient clairement à la catégorie sociale de la bourgeoisie[137]. Dans ce chapitre, l'objectif n'est pas d'étudier la place de la « bourgeoisie » dans le monde de l'art, bien que cette question méritera d'être traitée ultérieurement dans la partie dédiée aux collectionneurs. Cette problématique de l'insertion des collectionneurs d'art contemporain dans la bourgeoisie ou dans le monde social des « élites »[138] revenant souvent en filigrane dans ma recherche, j'ai ajouté à mon enquête les indicateurs que constituent la présence des collectionneurs d'art contemporain dans le *Who's Who* et celle dans le *Bottin Mondain*. Tous les collectionneurs présents sur ma liste de visibilité sociale, à partir des supports précédemment présentés, ont été passés au filtre de ces deux annuaires, des « élites professionnelles » d'une part, et de l'aristocratie et de la bourgeoisie d'autre part. Les informations obtenues dans cette partie n'apportent pas d'éléments supplémentaires en matière de visibilité, mais elles peuvent ouvrir de nouvelles pistes sur la notoriété des collectionneurs, dépassant ce seul univers.

- Le *Who's Who*

*C'*est le dictionnaire biographique de référence consacré aux élites de l'activité politique, économique, scientifique, culturelle et sportive de la France. Il comprend environ 22000 biographies en 2009.

---

[134] Lewandowski Olgierd, « Différentiation et mécanisme d'intégration de la classe dirigeante. L'image sociale de l'élite d'après le *Who's Who* en France », *Revue française de Sociologie*, vol. 15, 1974, pp. 43-73.

[135] Grange Cyril, *Les gens du Bottin Mondain, 1903-1987. Y être c'est en être*, Paris, Fayard, 1996.

[136] Cf. le chapitre sur les associations.

[137] Pinçon Michel, Pinçon-Charlot Monique, *Sociologie de la bourgeoisie,* Paris, Coll Repères, La Découverte, 2003, pp.18.

Le Wita Beatrix, *Ni vue, ni connue. Approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris, Ed de la M.S.H., 1988. (Ministère de la Culture et de la Communication, Coll. « Ethnologie de la France »).

[138] Aron Raymond, *Les sociétés modernes*, Paris, Coll. Quadrige, PUF, 2006.

La sélection s'effectue sur décision de la rédaction qui établit, chaque année, une liste de personnalités, qui font l'objet d'un examen par un comité de sélection qui juge de l'intérêt des candidatures et de la pérennité des carrières. Le candidat reçoit alors « un dossier biographique » à compléter. Environ 1000 nouvelles personnalités intègrent chaque année le *Who's Who in France*.[139]

Le premier travail que j'ai réalisé à partir du *Who's Who* a consisté à recenser les personnalités qui sont à la fois présentes sur la liste de visibilité sociale des collectionneurs en cours d'édification à partir des sources précédemment analysées et dans le *Who's Who*. Un premier groupe de 44 collectionneurs présente donc cette double particularité.

Les Collectionneurs dans le *Who's Who* en 2009

Arnault Bernard	Halgand Hervé
Berri Claude	Hechter Daniel
Bertrand-Dorléac Laurence	Janssen Claude
Billarant Jean-Philippe et Françoise	Karmitz Marin
Bordry François	Krzentowski Didier
Boissonnas Jacques	Ladreit de Lacharrière Marc
Caron Bruno	Landeau Marc
Castelbajac Jean-Charles de	Lemaître Isabelle et Jean Conrad
Cathiard Florence	Lumbroso Marc
Causse Jean-Pierre et Françoise	Martinez José
Chenebault Bernard	Milin Jean-Louis
Chibret Henri	Mollet-Vieville Ghislain
Constantin Albert	Perrin Alain-Dominique
Cornette de St Cyr Pierre	Peugeot Robert
David-Weil Hélène	Pinault François
Des Roys Etienne	Raingeard Jean-Michel
Donnersberg Pierre	Rousselet André
Durand Guillaume	Saint Geours Jean
Evrard Didier	Saint Laurent Yves
Fuchs Gilles	Salomon Georges et Gabrielle
Griffon Henri	Seydoux Jérôme
Guerrand-Hermès Hubert	Templon Daniel

Source : site internet «www.whoswho.fr »

Ces individus représentent 21 % des collectionneurs identifiés précédemment. Le nombre de femmes reste extrêmement faible, avec seulement 3 femmes présentes seules, et 4 femmes présentes à l'intérieur d'un couple, sur les 44 « collectionneurs » recensés, qui comptent en réalité 48 personnes, puisque 4 couples y figurent. Ce pourcentage de collectionneurs inscrits

[139] Source : *Who's Who in France*, site Internet www.whoswho.fr

au *Who's Who* reste relativement faible, mais il faut tenir compte du fait qu'un des indicateurs utilisé, la participation de collectionneurs privés à des expositions collectives, a permis l'intégration sur la liste globale d'un grand nombre de collectionneurs de province, alors que les membres du *Who's Who* restent très concentrés à Paris et en région parisienne[140].

Dans un deuxième temps, il m'a semblé intéressant d'effectuer une recherche sur ces collectionneurs présents dans le *Who's Who*, en étudiant, à l'intérieur de ce groupe de collectionneurs précédemment identifiés comme tels, ceux inscrivant l'art contemporain dans la catégorie « collection » du dictionnaire biographique.

Parmi les 44 collectionneurs apparaissant dans le *Who's Who*, dix, seulement, (c'est-à-dire 22%) ont inscrit l'art contemporain à la rubrique « collectionneur ». Il s'agit de :

Castelbajac Jean-Charles (de)	Guerran-Hermes Hubert
Chenebault Bernard	Krzentowski Didier
Constantin Albert	Lemaître Jean-Conrad
Cornette de Saint Cyr Pierre	Lumbroso Marc
Durand Guillaume	Perrin Alain-Dominique

Source : site internet «www.whoswho.fr »

L'intérêt que représente le *Who's Who* provient essentiellement de cette possibilité qui est offerte de produire une liste de collectionneurs affichant leur passion pour la collection d'art contemporain. Il convient cependant de relativiser la portée de cette liste, car nombre de membres du *Who's Who* choisissent de taire leur engagement dans l'activité de collection d'art contemporain. Certains l'abordent d'une manière détournée en inscrivant dans la catégorie « intérêt », la mention «intérêt pour l'art contemporain», ce qui est toutefois différent de la collection, rubrique existant spécifiquement dans le *Who's Who*. On voit donc que, même parmi ceux qui s'affichent plus ou moins fortement comme collectionneurs d'art contemporain dans l'espace social, les réticences semblent rester vives à mettre systématiquement en avant cette caractéristique, même lorsqu'ils sont invités à le faire par les formulaires qu'ils remplissent.

---

[140] Lewandowski Oleg, « Différenciation et mécanisme d'intégration de la classe dirigeante. L'image sociale de l'élite d'après le *Who's Who* en France », *Revue française de sociologie*, vol. XV, n°1, Janvier-mars 1974, pp. 43-74.

On retrouve ici une illustration de la difficulté fréquemment rencontrée, au cours de cette recherche, à s'affirmer publiquement comme collectionneur d'art contemporain, quand bien même on peut être identifié comme tel par d'autres sources, et quand bien même on appartient, comme ici, à une élite sociale.

Afin d'établir une première liste constituée des membres du *Who's Who* affichant le fait de collectionner de l'art contemporain dans leur biographie, j'ai sélectionné quatre lettres de l'alphabet (A, C, L, T) dans l'annuaire et j'ai étudié la totalité des personnalités apparaissant dans ce cadre. A partir de cette méthode, j'ai pu consulter la biographie de 5271 personnalités présentes dans le *Who's Who* en 2004/2005, et de 5741 personnes en 2008/2009, et obtenir un échantillon des membres du *Who's Who* affichant l'art contemporain dans leur biographie.

Membres du *Who's Who* dont la biographie mentionne l'art contemporain en 2004/2005

Lettre	**S'intéresse à l'art contemporain**	**Collectionne l'art contemporain**	**Nombre total de membres pour cette lettre**	**Pourcentage de collectionneurs**
Lettre A	4	4	759	0,5
Lettre C	7	16	1920	0,8
Lettre L	10	14	1911	0,7
Lettre T	6	3	681	0,4

Source : *Who's Who in France*, 2004/2005

Membres du *Who's Who* dont la biographie mentionne l'art contemporain en 2008/2009

Lettre	**S'intéresse à l'art contemporain**	**Collectionne l'art contemporain**	**Nombre total de membres pour cette lettre**	**Pourcentage de collectionneurs**
Lettre A	11	8	793	1
Lettre C	14	22	2207	1
Lettre L	22	17	2010	0,8
Lettre T	6	5	731	0,7

Source : *Who's Who in France*, 2008/2009

Il convient de constater, dans un premier temps et une fois encore, la faible représentation des femmes dans les relevés effectués dans le *Who's Who*. Que ce soit pour les collectionneurs ou pour les personnes intéressées par l'art contemporain, les femmes représentent un quart des membres en 2009. Cette proportion reste faible, mais doit être relativisée et mériterait d'être comparée avec le pourcentage de femmes présentes d'une manière générale dans le *Who's Who* cette même année. Cette faible représentation se retrouve aussi dans l'opposition Région parisienne/Province. La grande majorité des collectionneurs et personnes intéressées par l'art

contemporain est domiciliée en région parisienne. Seules 17 % (soit 18 personnes sur 105) des personnalités recensées habitent la province. Ce résultat doit toutefois être comparé aux résultats globaux du *Who's Who* pour l'année 2009, afin d'en tirer quelques conclusions.

Le pourcentage des membres, dont la biographie inclut la collection d'art contemporain, reste extrêmement faible, inférieur ou égal à 1% des membres du *Who's Who*, quelle que soit la lettre choisie. Ce pourcentage n'inclut pas les personnalités déclarant seulement un « intérêt pour l'art contemporain », bien que, parmi celles-ci, certaines des personnalités soient des collectionneurs reconnus, qui choisissent de ne pas l'afficher.

Pour l'édition 2004/2005 du *Who's Who*, aucune personnalité affichant un intérêt pour l'art contemporain n'a, dans le même temps, déclaré collectionner de l'art contemporain, alors qu'en 2008/2009, deux personnes ont déclaré à la fois s'intéresser *et* collectionner de l'art contemporain.

L'intérêt de l'étude de ces quatre lettres du *Who's Who* tient aussi à l'évolution du nombre de personnes intéressées ou collectionnant de l'art contemporain entre 2004 et 2009. On peut constater une augmentation franche des personnes intéressées par l'art contemporain, car leur pourcentage est multiplié par deux. L'augmentation s'avère légèrement inférieure pour les collectionneurs déclarés, dont la population passe de 0,5 à 0,7% des membres du *Who's Who* (pour les lettres A, C , L et T). Cette situation peut s'expliquer par la couverture médiatique extrêmement importante du marché de l'art contemporain international au cours des cinq dernières années, ce qui a pu provoquer un engouement pour l'art contemporain auprès d'un certain nombre de personnalités présentes dans le *Who's Who*.

D'une manière plus générale, il est également intéressant de comparer le nombre de collectionneurs d'art contemporain avec le nombre de membres affichant leur passion pour une collection, quelle qu'elle soit (timbres postes, ours en peluche, art moderne ou ancien, voitures anciennes, bétonnières, etc.).

Membres du *Who's Who* dont la biographie mentionne la collection en 2008/2009

Lettre	**Collectionne l'art contemporain**	**Collectionne d'une manière générale**	**Nombre total de membres pour cette lettre**	**Pourcentage de collectionneurs par rapport à l'ensemble des membres du *Who's Who***	**Pourcentage de collectionneurs d'art contemporain par rapport à l'ensemble des collectionneurs**
Lettre A	8	80	793	10%	10 %
Lettre C	22	165	2207	7%	13 %
Lettre L	17	185	2010	9%	9 %
Lettre T	5	79	731	11%	6 %

Tout d'abord, il convient de constater que les collectionneurs représentent environ 10 % des membres du *Who's Who*. Comme je l'ai indiqué précédemment, les collectionneurs s'intéressent à des sujets très divers et à des objets très hétéroclites. Le pourcentage des collectionneurs d'art contemporain par rapport à l'ensemble des collectionneurs s'inscrit dans la même proportion, autour de 10 %.

Ce travail de recherche sur certaines lettres du *Who's Who* pourrait être prolongé sur l'ensemble du dictionnaire et faire l'objet d'une étude particulière concernant les activités professionnelles, âge, sexe et domiciliation des membres collectionneurs. Les résultats obtenus offriraient un outil d'analyse intéressant, participant à la réflexion sur les liens entre élite politique, économique, culturelle et sociale, et art contemporain.

- *Le Bottin Mondain*

Cet ouvrage constitue le second annuaire d'élite pouvant être pris en compte. Il ne consiste plus, aujourd'hui, en un annuaire réservé à la noblesse, car, les descendants de familles nobles ne représentant que 40 % des inscrits, il comprend également de nombreuses familles de la bourgeoisie[141].

« *Paru pour la première fois en 1903,* ***le Bottin Mondain*** *réunissait dans sa liste mondaine 12 000 familles exclusivement parisiennes, sélectionnées de l'****Annuaire du Commerce*** *sur des critères de prestige social, prestige du nom ou de la fonction.*

[141] Grange Cyril, *Les gens du Bottin Mondain, 1903-1987. Y être c'est en être*, Paris, Fayard, 1996.

C'était en outre, le premier bottin téléphonique recensant tous les abonnés "au fil". Au cours de la première moitié du siècle, la société éditrice - Didot Bottin - va absorber ses principaux concurrents. […]

Trois annuaires familiaux sont ainsi rachetés dont le dernier était exclusivement consacré à l'aristocratie française. Les listes sont fusionnées dans un seul annuaire : le Bottin Mondain.

Ces rachats ont alors une double conséquence :

a. *Un apport quantitatif de familles : de 12 000 familles à l'origine, le Bottin Mondain en regroupe 40 000 en 1952, réparties sur toute la France, et 44020 en 2004.*
b. *Une modification de la composition sociale de la liste par l'arrivée importante de familles d'origine noble qui de 20 % de l'effectif total en 1914 s'élève à 40 % en 1952 et à 48 % environ depuis 1987. Compte tenu de l'évolution des mariages mixtes, ce pourcentage est difficile à définir aujourd'hui...*

Aujourd'hui, le Bottin Mondain accueille davantage les personnes que les noms, et plus que les titres, les "valeurs", même si ce terme est trop galvaudé.

Il se présente comme l'annuaire d'un certain art de vivre, tant matériel que moral, où la famille demeure un point d'ancrage qu'il entend bien maintenir au troisième millénaire, malgré les vicissitudes. Des mentions de plus en plus nombreuses prennent en compte l'évolution des moeurs tout en témoignant d'une certaine éthique, forcément subjective.

La fortune ou le snobisme ne sont en aucun cas un critère de sélection. Toute mention doit seulement apporter le témoignage d'une référence historique ou culturelle d'hier ou d'aujourd'hui. »[142].

Un travail similaire à celui entrepris avec le *Who's Who* a été réalisé avec le *Bottin Mondain*, à savoir, recenser les collectionneurs à la fois présents sur la liste de visibilité sociale que j'ai élaborée à partir des critères précédemment cités, et dans le *Bottin Mondain*. Le résultat se révèle très différent. En effet, aucun collectionneur de la liste des collectionneurs identifiés n'apparaît dans le *Bottin Mondain*, ce qui pourrait indiquer que l'art contemporain reste un modèle d'art peu goûté des élites traditionnelles bourgeoises et aristocratiques. Cette situation peut faire référence au travail de Pierre Bourdieu présenté dans son ouvrage, *La Distinction :*

[142] Source : htpp://www.bottin-mondain.fr

Critique sociale du jugement [143]. Dans ce livre, Pierre Bourdieu s'attache, entre autres, à démontrer l'importance du capital culturel dans la définition de l'espace social et des catégories sociales qui y sont liées. Ainsi, à la différence des marxistes qui délimitent les différentes classes sociales en fonction du capital économique accumulé, Pierre Bourdieu définit cet espace social comme l'association du capital économique et du capital culturel. L'individu se situe donc dans l'espace social, en fonction du volume total des deux capitaux qu'il possède et également en fonction de l'importance relative de chaque capital dans le volume total. Une partie de la lutte entre les groupes sociaux prend la forme d'une lutte symbolique, entre le groupe des dominés et celui des dominants. D'après Pierre Bourdieu, les classes dominantes travaillent à se distinguer par leurs goûts, quand les classes moyennes cherchent à les imiter pour s'en rapprocher. « *Les goûts obéissent à une sorte de loi d'Engel généralisée : à chaque niveau de la distribution, ce qui est rare et constitue un luxe inaccessible ou une fantaisie absurde pour les occupants du niveau antérieur ou inférieur, devient banal et commun, et se trouve relégué dans l'ordre de ce qui va de soi par l'apparition de nouvelles consommations, plus rares et plus distinctives : cela, encore une fois, en dehors même de toute recherche intentionnelle de la rareté distinctive et distinguée »*[144]. Cette volonté d'imitation oblige le groupe social des dominants à rechercher constamment de nouveaux signes symboliques distinctifs : « *Les luttes pour l'appropriation des biens économiques ou culturels sont inséparablement des luttes symboliques pour l'appropriation de ces signes distinctifs que sont les biens ou les pratiques classés et classants ou pour la conservation ou la subversion des principes de classement de ces propriétés distinctives. En conséquence, l'espace des styles de vie, c'est-à-dire l'univers des propriétés par lesquelles se différencient, avec ou sans intention de distinction, les occupants des différentes positions dans l'espace social n'est lui-même qu'un bilan à un moment donné des luttes symboliques qui ont pour enjeu l'imposition du style de vie légitime et qui trouvent une réalisation exemplaire dans les luttes pour le monopole des emblèmes de la « classe », biens de luxe, biens de culture légitime ou mode d'appropriation légitime de ces biens »*[145]. En effet, les pratiques sociales distinctives se modifient avec le temps, au fur et à mesure de leur adoption par les classes sociales les plus basses. L'évolution de la pratique sportive du

---

[143] Bourdieu Pierre, *La Distinction : Critique sociale du Jugement*, Paris, Coll. Le sens commun, Les Editions de Minuit, 1979.

[144] Bourdieu Pierre, Ibid, 1979, p. 275.

[145] Bourdieu Pierre, Ibid, 1979, pp. 278-279.

tennis au sein de la société s'explique par cette transformation lente des pratiques sociales, des groupes sociaux dominants aux groupes les plus populaires. D'une activité dédiée à une élite, le tennis est devenu une pratique populaire au fil du temps.

Mais la lutte symbolique n'oppose pas uniquement la classe sociale dominante à la classe sociale des dominés, elle apparaît aussi au sein de la classe dominante, par une lutte entre les différentes fractions, en fonction de l'importance relative des deux composantes de l'espace social, capital économique et capital culturel. « *Ainsi, étant donné que les différences liées au volume global du capital sont partiellement neutralisées (par le fait que l'analyse s'applique aux membres d'une même classe, qui sont à peu près égaux sous ce rapport), la position de chaque individu dans l'espace déterminé par les deux premiers facteurs dépend essentiellement de la structure de son patrimoine, c'est-à-dire du poids relatif du capital économique et du capital culturel qu'il possède et de sa trajectoire sociale, qui commande, à travers le mode d'acquisition corrélatif, le rapport qu'il entretient avec ce patrimoine* »[146].

Les résultats obtenus dans le *Who's Who* et le *Bottin Mondain* posent donc la question de la place et du rôle de l'art contemporain dans les approches de classe telles que les conçoit Pierre Bourdieu. Là où la bourgeoisie d'affaires semble trouver un espace de découverte à son goût, l'aristocratie et la grande bourgeoisie traditionnelle semblent repousser cette dimension, pour conserver une attitude plus conservatrice dans leur relation à l'art et à l'esthétique. Une séparation culturelle existe donc entre ces deux groupes de la classe dominante, qui a pu se retrouver dans les entretiens de certains collectionneurs de la grande bourgeoisie et de l'aristocratie que j'ai interrogés, expliquant la profonde rupture familiale provoquée par leur basculement dans l'art contemporain.

Ainsi, comme le souligne Pierre Bourdieu, « *Les objets qui sont dotés du plus haut pouvoir distinctif sont ceux qui témoignent le mieux de la qualité de l'appropriation, donc de la qualité du propriétaire, parce que leur appropriation exige du temps ou des capacités qui, supposant un long investissement de temps, comme la culture picturale ou musicale, ne peuvent être acquises à la hâte ou par procuration, et qui apparaissent donc comme les témoignages les plus sûrs de la qualité intrinsèque de la personne* »[147]. L'art contemporain a donc pu servir d'outil de différenciation pour la frange la plus avant-gardiste de la classe dominante., avant de devenir, petit à petit, par sa médiatisation et sa financiarisation, un objet de consommation d'avantage ouvert aux classes intermédiaires. Il pourrait rejoindre ainsi

---

[146] Bourdieu Pierre, Ibid, 1979, p. 298.

[147] Bourdieu Pierre, Ibid, 1979, p.320.

certains styles musicaux élitistes, devenus au fil du temps des genres d'avantage communs à une part plus importante de la population.

Afin de confirmer cette première impression, il me semblerait opportun de prolonger ultérieurement cette étude par une analyse complète des informations concernant les membres du *Bottin Mondain* et leur engagement dans l'art contemporain. Je me propose donc d'appliquer la même méthode avec le *Bottin Mondain* que celle que je souhaite utiliser pour le *Who's Who* et de comparer les résultats obtenus dans les deux dictionnaires.
Cette première approche du monde de la grande bourgeoisie et de l'aristocratie, ainsi que de sa relation avec l'art contemporain, peut être comparée avec le travail effectué par Monique Pinçon-Charlot et Michel Pinçon dans leur étude sur la grande bourgeoisie.
« *Les grands bourgeois ne sont pas de grands intellectuels ou de grands savants, sauf quelques exceptions notables. Ils peuvent être écrivains, plasticiens ou acteurs, mais ils sont surtout les principaux clients des créateurs et du marché de l'art. Le monde de la richesse est celui des collectionneurs de tableaux, d'objets d'art et de meubles anciens* »[148].

En écho à ce positionnement particulier de la grande bourgeoisie et de l'aristocratie face à l'art contemporain, certains entretiens avec des collectionneurs d'art contemporain, appartenant à ces mêmes grandes bourgeoisies et aristocraties, semblent confirmer cette relation ambiguë. Cette situation a pu légèrement évoluer ces dernières années avec l'envol des prix des œuvres sur le marché de l'art contemporain, mais pas jusqu'à modifier la vision générale obtenue à partir de l'étude du *Bottin Mondain*. En effet, lors des entretiens auprès de collectionneurs d'art contemporain que j'ai réalisés, certains interlocuteurs, issus de la grande bourgeoisie et de l'aristocratie, m'ont fait part du changement d'attitude de leur famille vis-à-vis de leur passion pour l'art contemporain. Leur regard avait peu évolué en matière d'esthétique. Par contre, la valeur des œuvres, qui, pour certaines, avaient dépassé la valeur des œuvres d'art moderne ou des impressionnistes, les obligeait à reconnaître l'intérêt de ce type d'art, la valeur financière prenant alors le dessus sur la valeur esthétique[149].

---

[148] Pinçon-Charlot Monique et Pinçon Michel, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, Ed. Repères, La Découverte, 2003, p.18.

[149] Moulin Raymonde, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995.
Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

4. Le recueil synthétique des données et les résultats obtenus

Ce premier travail de recueil et de classification des données achevé, j'ai pris conscience de la quantité de données disponibles et de la difficulté d'utilisation de cette masse d'informations pour une analyse de qualité. Il m'a donc fallu imaginer de nouveaux regroupements, afin de faciliter la lecture des tableaux obtenus, l'analyse des résultats se révélant difficile avec le nombre de paramètres proposés[150]. La solution qui s'est imposée a consisté à regrouper les informations par catégories. La presse nationale ne constitue plus qu'une seule catégorie, chaque croix correspondant à un article paru dans l'un des médias. J'ai procédé aux mêmes regroupements pour les autres catégories[151] qui s'ajoutent donc à celle de la presse :

- Le positionnement social (*Who's Who* et *Bottin Mondain*)
- La presse nationale
- Les structures de l'art (FRAC, FNAC, CAC)
- Les conseils d'administration des associations dédiées à l'art
- Le prêt à des expositions publiques
- Le classement dans des palmarès nationaux et internationaux

Cette méthode me permet ainsi de mieux appréhender le degré de visibilité des collectionneurs. Elle permet, surtout, de mettre en pratique et d'adapter la méthode de stratification adoptée par Raymonde Moulin, Jean-Claude Passeron et al., dans leur analyse de la morphologie sociale des artistes[152].

Il s'agit, dans ce cas, de définir différents degrés de visibilité, du plus faible au plus fort, en fonction du nombre de catégories dans lesquelles le collectionneur est présent. Les collectionneurs possédant le plus faible degré de visibilité seront donc ceux qui n'apparaissent que dans une ou deux catégories, alors que ceux dont le degré de visibilité sera le plus fort apparaîtront dans 5 à 6 catégories.

---

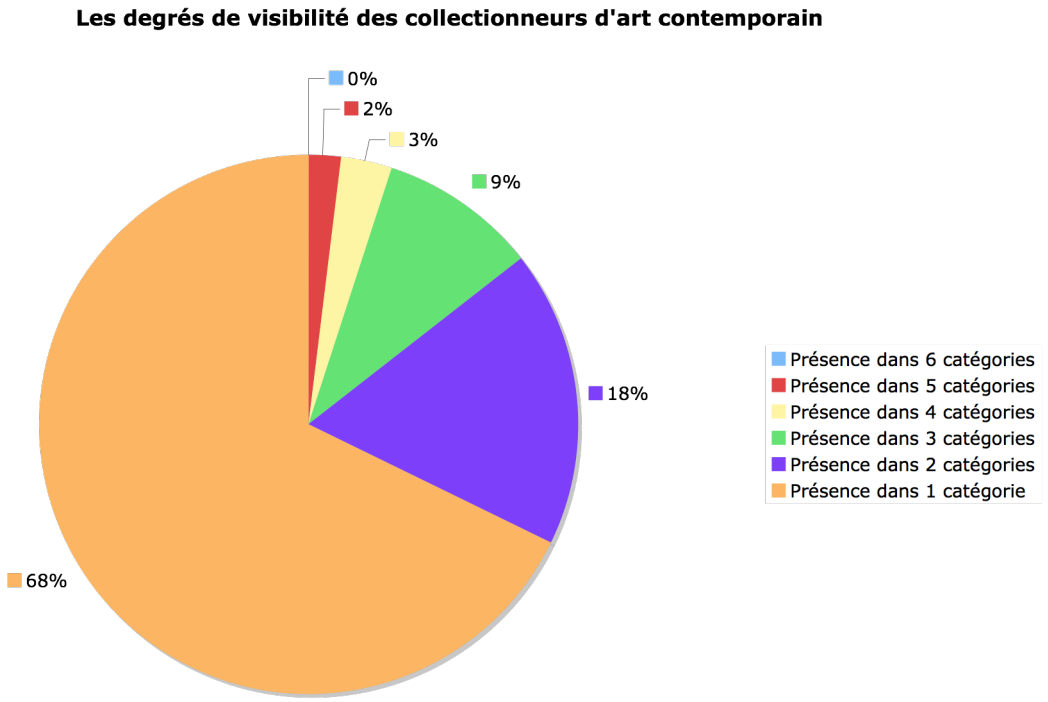
[150] Annexe A : Tableau récapitulatif général de la visibilité des collectionneurs.

[151] Annexe A : Tableau de visibilité des collectionneurs après regroupement des informations par type d'activité.

[152] Moulin Raymonde, Passeron Jean-Claude et al., *Les artistes : Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985, p. 24.

Les différents degrés de visibilité des collectionneurs

Numérotation	Strates	Degré de visibilité	Nombre de collectionneurs	% de collectionneurs
0	Présence dans 6 catégories	Collectionneurs ayant un degré exceptionnel de visibilité	0	0
1	Présence dans 5 catégories	Collectionneurs ayant un très fort degré de visibilité	4	2
2	Présence dans 4 catégories	Collectionneurs ayant un assez fort degré de visibilité	7	3
3	Présence dans 3 catégories	Collectionneurs ayant un degré moyen de visibilité	20	9
4	Présence dans 2 catégories	Collectionneurs ayant un assez faible degré de visibilité	38	18
5	Présence dans 1 catégorie	Collectionneurs ayant le plus faible degré de visibilité	146	68
Total			215	100



Un premier regard sur ce tableau permet de constater que, plus on se rapproche du cœur du monde social des collectionneurs les plus en vue, plus les effectifs sont faibles. Cette situation montre ainsi que l'on a bien affaire à une élite[153] de plus en plus sélective.
Cette méthode présente un grand intérêt, car elle permet de délimiter différentes strates de visibilité des collectionneurs et, ensuite, de comparer les caractéristiques des collectionneurs appartenant aux différents groupes ainsi constitués. Cependant, malgré une certaine utilité, elle montre des limites évidentes, car elle exclut de sa strate supérieure deux des plus grands collectionneurs français, bénéficiant d'une renommée internationale, Bernard Arnault et François Pinault, dont on ne peut pourtant pas nier qu'ils possèdent une visibilité sociale tout à fait exceptionnelle. Cela se confirme notamment par leurs noms très souvent mentionnés spontanément, lors des entretiens que j'ai effectués avec des collectionneurs.

Ce premier constat impose donc nécessairement une redéfinition de la méthode employée, ou, tout au moins, un aménagement de celle-ci, afin qu'elle reflète encore mieux la réalité sociale étudiée. Ce classement, bien qu'incluant le principal palmarès international existant, ne fait pas ressortir justement les deux plus grands collectionneurs français. François Pinault, l'un des collectionneurs les plus reconnus à l'étranger, puisqu'il figure, de manière ininterrompue, aux premières places du classement *Artreview* Power 100, semble moins présent sur la scène française, car il n'apparaît que dans trois catégories du classement de visibilité, et ce, alors qu'il est sans cesse cité. La situation semble identique pour Bernard Arnault, PDG de LVMH[154] qui apparaît dans seulement deux catégories. Même si son influence sur le marché de l'art international reste plus ponctuelle, elle n'en est pas moins indéniable et même considérable. Pour ce dernier, cette situation peut aussi être liée à un souhait de discrétion. Il n'en reste pas moins étonnant que ce personnage incontournable de l'art contemporain français - il est aussi cité dans le classement des 100 qui font l'art en France - soit absent de la presse nationale. Son projet de création d'une fondation pour l'art contemporain n'a pas débouché sur une « sur-médiatisation » comme a pu le provoquer l'épisode de l'Ile Seguin[155] pour François Pinault.

---

[153] Aron Raymond, *Les sociétés modernes*, Paris, PUF, 2006.
Coenen-Huther Jacques, *Sociologie des élites*, Paris, Armand Colin, 2004.

[154] LVMH : Louis Vuitton-Moët Hennessy.

[155] En 2001, François Pinault achetait à la Régie Renault 3,2 hectares de l'Ile Seguin, à Boulogne Billancourt, pour y créer un lieu d'exposition de ses collections au travers d'une fondation. Quelques

Il est pourtant possible de noter qu'en dehors de ces deux cas emblématiques et atypiques par leur extrême notoriété même, le classement qui résulte de notre méthodologie apparaît très satisfaisant. Les quatre collectionneurs qui figurent dans le groupe de ceux dont la visibilité sociale est très forte, dont nous avons donc pu objectiver la position à partir de la méthode présentée, apparaissent bien comme les plus actifs, les plus dynamiques et parmi les plus importants collectionneurs en termes de visibilité : Antoine de Galbert, Gilles Fuchs, les couples Billarant et Lemaître. La connaissance approfondie du terrain par l'immersion ethnographique permet de confirmer ce classement.

Gilles Fuchs [156]: Né le 12 septembre 1931, à Paris, il est devenu PDG de la Société Nina Ricci en 1988. Parallèlement à ses activités professionnelles, en 1994, il a créé l'ADIAF (Association de Diffusion Internationale de l'Art Français). Il participe aussi au comité consultatif du MOMA à Oxford (Grande-Bretagne), ainsi qu'au comité d'achat du FRAC Alsace. Depuis 2002, il dirige l'association des amis du CAPC (Musée d'art contemporain de Bordeaux). Il intervient également au sein de la Galerie nationale du Jeu de Paume et du Palais de Tokyo en tant qu'administrateur.

Antoine de Galbert[157] : Né en 1955, il est un des héritiers du groupe Carrefour et, dans le même temps, un grand amateur et collectionneur d'art contemporain. Il a tenu pendant une quinzaine d'années une galerie d'art contemporain à Grenoble, avant de créer sa propre fondation et d'ouvrir, en juin 2004, un centre d'art contemporain à Paris, La Maison Rouge. Résultant de convictions personnelles (« une société sans art est misérable »), la Maison Rouge a comme intention première d'exposer de grandes collections internationales. Aucun médium, ni tendance n'est privilégié : art brut, œuvres politiques, photographie… A sa manière, Antoine de Galbert tente de contrer les clichés caricaturaux trop souvent véhiculés par la presse : le collectionneur sans goût, qui achète n'importe quoi et à n'importe quel prix. Il considère toujours la collection comme un « voyage » utile et passionnant. Lui-même en mène deux en parallèle : les objets ethnographiques (un magnifique ensemble est présenté dans l'auditorium de la Fondation) et l'art contemporain.

Jean-Philippe Billarant[158] : Né le 5 mars 1942, il est devenu PDG de la société Aplix SA, puis Président de Technologies Textiles de l'Atlantique depuis 1998. Parallèlement à ses

---

années plus tard, il abandonnait son projet et installait, en 2006, sa collection au Palazzo Grassi à Venise.

[156] Source : *Who's Who* 2004/2005.

[157] Source : www.paddytheque.net .

[158] Source : *Who's Who* 2004/2005.

activités professionnelles, il devient membre de la commission d'acquisition du Fonds National d'Art Contemporain (FNAC) pour la période 2000-2003, ainsi que Président de l'Espace de l'Art Concret, Président du Conseil d'administration de la Cité de la Musique (depuis 2001) et administrateur de la Société des amis du Musée National d'Art Moderne.

Jean-Conrad et Isabelle Lemaître[159] : Jean-Conrad Lemaître, âgé de 60 ans, travaille comme conseil en gestion de fortune dans une grande banque internationale. Son épouse, Isabelle Lemaître, âgée de 59 ans, est titulaire d'un MBA en communication, mais ne travaille pas. Ils ont, tous deux, commencé à collectionner des oeuvres d'art contemporain dès 1982, en Espagne, essentiellement peintres et sculpteurs espagnols. Ils ont poursuivi leurs acquisitions en les étendant au domaine international en Grande-Bretagne. Dans les années 90 ils se sont tournés vers la photo. Dès 1996 sous l'initiative de Jean-Conrad Lemaître, ils ont découvert le videoart et ont continué jusqu'à présent une collection purement orientée vers l'image en mouvement. Leur collection de vidéos a été montrée à la Maison Rouge à Paris en 2006 (édition d'un catalogue), puis au Frac Paca et à la Tabacalera à San Sébastien. Suivi début 2007 par une exposition à la Kunsthalle de Kiel (édition d'un catalogue) et en 2008 au Art Centre de l'université de San Diego en Californie.

Jean-Conrad Lemaître a contribué à Londres à « Made in Paris » et à « Paris Calling », deux évènements visant à faire connaître les artistes français en Grande-Bretagne. Il est membre du comité de sélection Loop Barcelona, la foire de vidéoart. Il fait partie du comité technique du Frac Paca. Isabelle Lemaître a fait partie du comité technique du Frac Paca pendant 4 ans. Elle a créé le Prix StudioCollector en décembre 2007, décerné chaque année par un collectionneur à un artiste du Fresnoy[160]. Elle a été vice-présidente des Amis du Palais de Tokyo et elle est par ailleurs Présidente du conseil d'administration de L'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Dijon. Ils font partie de L'ADIAF, des amis du Centre Pompidou, de la Maison Rouge et de ceux du Palais de Tokyo.

---

[159] Source : éléments d'un texte biographique fourni par Isabelle Lemaître à ma demande.

[160] Ouvert en octobre 1997, Le Fresnoy est un établissement de formation artistique audiovisuelle de haut niveau, cofinancé par le Ministère de la Culture et la Région Nord-Pas de Calais, avec la participation de la Ville de Tourcoing.

Les collectionneurs présents dans 5 catégories (très fort degré de visibilité, niveau 1)

Nom	Prénom	*Who's Who + Bottin mondain*	Presse Nationale	FRAC + CNAP + CAC	Conseils d'administrations des associations + organisme international	Expo publiques	Classement national et international
Billarant	Jean-Philippe et Françoise	X	XXXX		X	XX	X
De Galbert	Antoine		X	X	X	XX	XX
Fuchs	Gilles	X	XXXXX		XX	XXX	X
Lemaître	Isabelle et Jean Conrad	X(lui)	XX	XX	XX	XX	

De la même manière, le groupe des collectionneurs présents dans 4 catégories apparaît, lui aussi, très pertinent, puisqu'y participent Claude Berri, Jacques Boissonnas, Anne-Marie Charbonneaux, Florence et Daniel Guerlain, Marin Karmitz, Michel Poitevin et François Trèves, tous, sans exception, engagés avec conviction et régularité dans le monde de l'art.

Les collectionneurs présents dans 4 catégories (assez fort degré de visibilité, niveau 2)

Nom	Prénom	*Who's Who + Bottin mondain*	Presse Nationale	FRAC + CNAP + CAC	Conseils d'administrations des associations + organisme international	Expo publiques	Classement national et international
Berri	Claude	X	X			X	X
Boissonnas	Jacques	X	X		X	X	
Charbonneaux	Anne-Marie		X	X	X	X	
Guerlain	Daniel et Florence		X		X	XX	X
Karmitz	Marin	X	XXX			X	X
Poitevin	Michel		X	XX	X	XXX	
Trèves	François		XX	X	X	X	

L'outil de visibilité sociale, tel qu'il a été conçu, mérite donc bien toujours l'attention. Il convient cependant d'en améliorer la configuration, afin d'obtenir une classification plus en rapport avec la situation internationale. Il m'a donc semblé opportun d'inclure systématiquement sur la liste des collectionneurs présentant un degré de visibilité exceptionnel, les personnalités apparaissant d'une manière régulière dans les classements internationaux existants, à la fois dans le *ArtReview* Power 100, et les classements *Forbes* et *Art Newspaper*.

De façon résumée, il convient donc de ne pas suivre de façon passive les principes de classement qui ont prévalu dans leur globalité, car, s'ils apparaissent particulièrement pertinents de façon générale, comme je l'ai montré pour les catégories 1 et 2, la présence dans les palmarès internationaux est tellement exceptionnelle qu'elle justifie à elle seule que les collectionneurs concernés figurent dans la catégorie de visibilité exceptionnelle.

Sur la base de cette correction apportée à la méthodologie adoptée, il convient de redéfinir comme suit les deux premières catégories du classement, celles correspondant aux plus forts degrés de visibilité et donc de proposer un nouveau classement qui modifie, à la marge, le précédent, tout en l'améliorant.

Ainsi, deux collectionneurs intègrent la catégorie 0. Il s'agit, en l'occurrence, de Bernard Arnault et François Pinault, qui sont présents de manière régulière dans le *ArtReview* Power 100 depuis sa création en 2002 et qui font partie des collectionneurs les plus riches du monde selon les classements *Forbes* et *Art Newspaper*.

Présentation des collectionneurs affichant un degré de visibilité exceptionnel (catégorie 0)

Nom	Prénom	*Who's Who* + *Bottin mondain*	Presse Nationale	FRAC + CNAP + CAC	Conseils d'administrations des associations + organisme international	Expo publiques	Classement national et international
Arnault	Bernard	X					XX
Pinault	François	X	XXXX				XX

La participation exceptionnelle aux classements internationaux modifie aussi la situation d'Agnès Troublé, qui apparaît dans le *ArtReview* Power 100 à une occasion. Cette apparition semble plus liée à son activité de galeriste, mais il m'a semblé intéressant de l'intégrer à la catégorie 1, malgré sa faible visibilité.

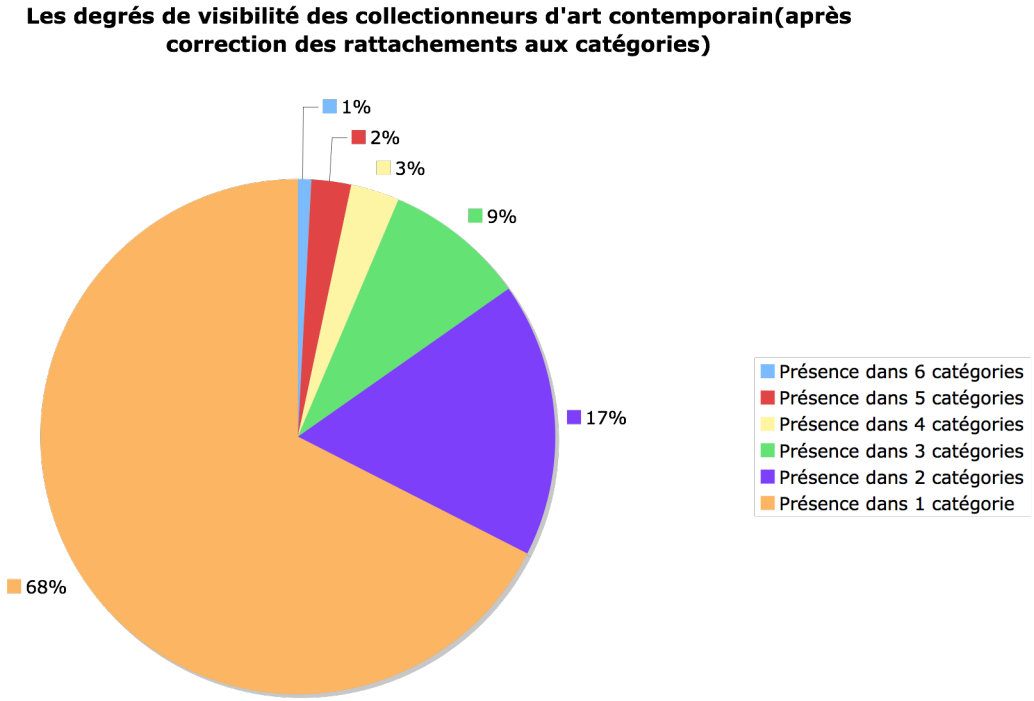
Les collectionneurs affichant un très fort degré de visibilité (catégorie 1)

Nom	Prénom	*Who's Who* + *Bottin mondain*	Presse Nationale	FRAC + CNAP + CAC	Conseils d'administrations des associations + organisme international	Expo publiques	Classement national et international
Billarant	Jean-Philippe et Françoise	X	XXXX		X	XX	X
De Galbert	Antoine		X	X	X	XX	XX
Fuchs	Gilles	X	XXXXX		XX	XXX	X
Lemaître	Isabelle et Jean-Conrad	X(lui)	XX	XX	XX	XX	
Troublé	Agnès		X				X

Les transformations apportées aux deux principaux groupes de collectionneurs, ceux qui se situent au cœur du monde social, entraînent des modifications sur le tableau de visibilité générale. Le nouveau tableau présente donc de nouveaux pourcentages entre les différents groupes.

Les différents degrés de visibilité des collectionneurs

Numérotation	**Strates**	**Degré de visibilité**	**Nombre de collectionneurs**	**% de collectionneurs**
0	Présence dans 6 catégories	Collectionneurs ayant un degré exceptionnel de visibilité	2	1
1	Présence dans 5 catégories	Collectionneurs ayant un très fort degré de visibilité	5	2
2	Présence dans 4 catégories	Collectionneurs ayant un assez fort degré de visibilité	7	3
3	Présence dans 3 catégories	Collectionneurs ayant un degré moyen de visibilité	19	9
4	Présence dans 2 catégories	Collectionneurs ayant un assez faible degré de visibilité	37	17
5	Présence dans 1 catégorie	Collectionneurs ayant le plus faible degré de visibilité	146	68
Total			216	100



On voit donc que seules trois personnalités changent de groupe d'appartenance. Deux d'entre elles rejoignent ainsi le groupe de visibilité exceptionnelle : François Pinault, qui ne figurait que dans trois catégories, et Bernard Arnault qui n'apparaissait, quant à lui, que dans deux d'entre elles. La troisième rejoint le groupe de très forte visibilité : Agnès Troublé n'apparaissait que dans 2 catégories, mais elle intègre ce groupe en raison de sa présence exceptionnelle (mais ponctuel) dans le classement *ArtReview* Power 100. Il s'agit donc d'aménagements limités en effectifs, mais nécessaires pour que l'instrument sociologique constitue un reflet encore plus satisfaisant de la réalité sociale, et qui se fondent sur la connaissance empirique du milieu étudié. Le reste du classement a, lui aussi, été étudié et présente des catégories tout à fait pertinentes, dont il me semble parfaitement justifié de respecter les contours.

- Les cas du *Who's Who* et du *Bottin Mondain*[161]

Les deux indicateurs de visibilité du *Who's Who* et du *Bottin Mondain*[162] forment une catégorie à part, car ils traduisent la notoriété ou l'excellence sociale et professionnelle de

[161] Dans la catégorie «*Who's Who* et *Bottin Mondain* », la notoriété sociale des 45 collectionneurs présents relève uniquement du *Who's Who*..

personnalités et non plus uniquement la visibilité de collectionneurs. La présence dans l'un de ces annuaires est rendue possible par la reconnaissance des pairs, et non pas par la médiatisation de parcours de collectionneurs.
Ainsi, sur les 216 collectionneurs recensés précédemment à partir des différents indicateurs de visibilité utilisés, 21 % (45 personnalités) appartiennent au *Who's Who*. Cette corrélation entre notoriété comme collectionneur et reconnaissance sociale plus large présente un intérêt indéniable et pourra servir à l'étude sur les profils socioprofessionnels des collectionneurs et amateurs d'art contemporain.

Les collectionneurs les plus visibles socialement (strates 0, 1, 2) :

Quatorze collectionneurs[163] appartiennent au groupe des collectionneurs ayant une assez forte, très forte ou exceptionnelle visibilité. Il s'agit de :

Groupe des collectionneurs disposant d'une forte et très forte visibilité

Nom	**Prénom**	***Who's Who* et *Bottin mondain***	**Presse nationale**	**FRAC + CNAP + CAC**	**Conseils d'administrations des associations + organisme international**	**Expo publiques**	**Classement national et international**	**Catégorie de visibilité**
Arnault	Bernard	X					XX	0
Berri	Claude	X	X			X	X	2
Billarant	Jean-Philippe et Françoise	X	XXXX		X	XX	X	1
Boissonnas	Jacques	X	X		X	X		2
Charbonneaux	Anne-Marie		X	X	X	X		2
De Galbert	Antoine		X	X	X	XX	XX	0
Fuchs	Gilles	X	XXXXX		XX	XXX	X	1
Guerlain	Daniel et Florence		X		X	XX	X	2

[162] Rappelons qu'aucun des collectionneurs que j'ai recensés dans cette étude n'apparaît dans le *Bottin Mondain*

[163] Je considère comme un collectionneur unique tout couple constitué d'un mari et de son épouse, et apparaissant en couple dans les différentes catégories définies.

Karmitz	Marin	X	XXX			X	X	2
Lemaître	Isabelle et Jean-Conrad	X(lui)	XX	XX	XX	XX		1
Pinault	François	X	XXXX				XX	0
Poitevin	Michel		X	XX	X	XXX		2
Trèves	François		XX	X	X	X		2
B	Agnès		X				X	0

D'un premier regard, il est intéressant de constater que ces quatorze personnalités sont bel et bien toutes des acteurs reconnus et très impliqués du monde de l'art français. Trois d'entre elles président des associations dédiées à l'art contemporain (Gilles Fuchs est Président de l'ADIAF, François Trèves est Président des amis du Musée National d'Art Moderne, et Anne-Marie Charbonneaux est Présidente des amis du Jeu de Paume). Cinq autres collectionneurs ont créé leur propre fondation ou espace d'art contemporain : Claude Berri, avant son décès, avec la création d'un espace dédié à l'art contemporain, Antoine de Galbert avec la Maison Rouge, Daniel et Françoise Guerlain avec leur fondation pour l'art contemporain et le prix du dessin contemporain, François Pinault avec la fondation Pinault, ainsi que Bernard Arnault avec la fondation Louis Vuitton pour l'Art. Les six derniers (Agnès B, Michel Poitevin, Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, Marin Karmitz, Jean-Philippe et Françoise Billarant, ainsi que Jacques Boissonnas) sont depuis longtemps impliqués dans ce milieu social et sont reconnus comme des acteurs infatigables de la cause de l'art contemporain.

Il faut aussi constater que, parmi ces quatorze personnalités, quatre, seulement, n'apparaissent pas dans les classements nationaux et internationaux sur les collectionneurs d'art contemporain (Jacques Boissonnas, Anne-Marie Charbonneaux, Michel Poitevin et François Trèves). Par contre, deux sont présents, d'une manière régulière, à la fois dans les classements nationaux (les 100 qui font l'art en France) et les classements internationaux (*Forbes*, *ArtReview* Power 100 et *Art Newspaper)*. Il s'agit de François Pinault et de Bernard Arnault. Leur présence dans les différents classements nationaux et internationaux justifie pleinement leur place dans la catégorie des collectionneurs ayant une visibilité exceptionnelle, mais elle confirme aussi la relative faiblesse de la représentation des collectionneurs français au niveau

international, situation qui semble correspondre à la place de la France dans le monde de l'art international tel que la décrivait Alain Quemin[164] en 2002.

Gilles Fuchs, qui apparaît abondamment dans la presse nationale en tant que collectionneur investi dans le monde de l'art et président de l'Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français, laquelle décerne chaque année le prix Marcel Duchamp, ne trouve pas d'écho au niveau international. A l'inverse, Bernard Arnault et François Pinault semblent ne pas disposer d'une notoriété aussi considérable en France qu'à l'étranger, ou d'un moindre investissement dans leur propre pays que sur la scène internationale. Il est toutefois fort possible que leur activité d'homme d'affaires extrêmement importante les rende moins à même de répondre aux sollicitations des journalistes pour des entretiens ou leur laisse moins de temps pour participer aux activités de FRAC ou du FNAC par exemple. Jouant dans la « cour des grands », qui, dans le monde de l'art, est clairement internationale, l'engagement international de ces deux collectionneurs peut s'avérer concurrent de celui qui serait attendu de telles personnalités dans l'espace intérieur français.

Il est à noter aussi que, sur les quatorze derniers collectionneurs sélectionnés, six ont accepté de participer à des interviews dans le cadre de mon doctorat et ont été souvent des déclencheurs et des passeurs auprès des autres collectionneurs. Seuls cinq d'entre eux ont refusé, soit, pour l'un, d'une manière explicite, se justifiant par le tout petit rôle qu'il tenait dans le grand monde de l'art (en contradiction flagrante, donc, avec ce qui ressort des analyses précédentes visant à objectiver les positions), soit, de manière implicite, en ne répondant jamais à mes demandes formulées tant par mail que par courrier postal.
Seuls trois de ces collectionneurs très importants n'ont pas été sollicités dans le cadre de mon doctorat. Même si je souhaitais diversifier les profils des collectionneurs rencontrés, je souhaitais toutefois interroger davantage de collectionneurs importants. On voit cependant ici que le travail de choix de la population contactée, prenant donc en compte la plupart des collectionneurs les plus éminents, a été assez correctement mené.
De la même manière, il est possible de constater que le travail de terrain, engagé parallèlement à cette étude sur la visibilité des collectionneurs, selon une méthode essentiellement empirique, a pleinement répondu à mes souhaits de travailler à la fois avec les

---

[164] Quemin Alain, *l'art contemporain international : entre les institutions et le marché : le rapport disparu*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon/Artprice, 2002.

collectionneurs les plus médiatiques et avec les collectionneurs de tous niveaux impliqués anonymement dans le monde de l'art contemporain. En effet, les individus interrogés se répartissent au final dans les différentes catégories distinguées ci-dessus (ou en sont, à l'inverse, absents).

Les caractéristiques sociales des différents groupes de visibilité.

Ce travail sur la visibilité des collectionneurs et l'élaboration des différents niveaux de visibilité permet alors d'étudier les caractéristiques sociales des groupes ainsi constitués dans cette étude et de les comparer entre eux. Les trois niveaux présentant la plus forte visibilité constituent un premier ensemble d'effectifs assez réduits que je souhaite comparer avec un second ensemble regroupant les niveaux 3 et 4. Dans la mesure où les effectifs des trois premiers groupes sont faibles, il apparaît souhaitable de les regrouper pour que les cas individuels ne pèsent pas trop lourdement dans l'analyse.

Les caractéristiques sociales des membres des groupes 0, 1 et 2

Nom	**Prénom**	***Who's Who***	**Age**	**Sexe**	**Domicile**	**Profession ou activités**	**N° catégorie**
Arnault	Bernard	X	60	Homme	Paris	Pdt de Société	0
Berri	Claude	X	Décédé, à l'age de 74 ans	Homme	Paris	Poducteur de films	2
Billarant	Jean-Philippe et Françoise	X	Jean-Philippe : 67	Couple	Paris	Pdt de Société	1
Boissonnas	Jacques	X	69	Homme	Paris	Pdt de Société	2
Charbonneaux	Anne-Marie		62	Femme	Paris	Éditeur	2
De Galbert	Antoine		54	Homme	Paris	Pdt fondation	0
Fuchs	Gilles	X	78	Homme	Paris	Pdt de Société	1
Guerlain	Daniel et Florence		Tous les deux 64	Couple	Région parisienne	Pdt de fondation	2
Karmitz	Marin	X	70	Homme	Paris	Poducteur films	2
Lemaître	Isabelle et Jean-Conrad	X(lui)	Jean-Conrad : 66 Isabelle : 60	Couple	Paris	Banquier	1
Pinault	François	X	73	Homme	Région parisienne	Pdt de Société	0
Poitevin	Michel		64	Homme	Lille	Pdt de Société	2
Trèves	François		80	Homme	Paris	Pdt de Société	2
B	Agnès		68	Femme	Paris	Pdte de Société et styliste	0

Source : *Who's Who* 2009 et recherche d'informations disponibles sur http://www.google.fr.

Les caractéristiques sociales des membres des groupes 3 et 4

Nom	Prénom	Who's Who	Age	Sexe	Domicile	Profession ou activité	N° Catégorie
Bernheim	André		89	Homme	Paris	Pdt collection Lambert à Avignon	3
Bertrand-Dorléac	Laurence	X	52	Femme	Paris	Universitaire	4
Blanckaert	Gilles et Nadège		Lui 61	Couple	Lyon	Pdg Société textile	3
Bordry	François	X	62	Homme	Région Parisienne	Homme politique	3
Bosser	Daniel		61	Homme	Paris	Consultant	3
Briand	Daniel	X	60	Homme	Haute-Garonne	Editeur	4
Brolliet	David H		49	Homme	Paris	Consultant en communication	3
Brolly	Jean	X	68	Homme	Paris	Galeriste	3
Calle	Bob		84	Homme	Paris	Cancérologue	3
Caron	Bruno		55	Homme	Rennes	Industriel	3
de Castelbajac	Jean-Charles	X	60	Homme	Paris	Pdt de société et Styliste	3
Causse	Jean-Pierre et Françoise	X	83	Couple	Paris	Physicien	4
Chatelus	Jean		69	Homme	Paris	Universitaire	4
Chenebault	Bernard	X	57	Homme	Paris	Dir de banque et Consultant	3
Chibret	Henri	X	69	Homme	Paris	Industriel	4
Constantin	Albert	X	62	Homme	Lyon	Architecte	4
Corréard	Stéphane		41	Homme	Paris		4
Cornette de St Cyr	Pierre	X	70	Homme	Paris	Commissaire-priseur	4
David-Weil	Hélène	X	76	Femme	Paris	Pdte association culturelle	3
Des Roys	Etienne	X	74	Homme	Région Parisienne	Directeur de société	4
Dini	Paul		72	Homme	Rhône-Alpes	Homme d'affaire	4
Durand	Guillaume	X	57	Homme	Paris	Journaliste	3
Evrard	Didier	X	56	Homme	Région Parisienne	Pdt de société	4
Gensollen	Marc et Josée		55	Couple	Marseille	Psychiatres	3
Griffon	Henri	X	52	Homme	Paris	Pdt de société	3
Guerrand-Hermès	Hubert	X	69	Homme	Portugal	Administrateur de société	4
Halgand	Hervé	X	58	Homme	Jura	Pdt de société	3
Hechter	Daniel	X	70	Homme	Paris	Pdt société	4
Henry	Bruno			Homme	Grenoble	Médecin	4
Herbo	Bernard	X	69	Homme	Paris	Pdt de société	4

Janssen	Claude	X	79	Homme	Paris	Administrateur de banque	4
Krzentowski	Didier	X	55	Homme	Paris	Galeriste	3
Ladreit de Lacharrière	Marc	X	69	Homme	Paris	Pdt de société	4
Landeau	Marc	X	65	Homme	Paris	Gérant de société	4
Levy	Philippe			Homme	Strasbourg	Pdt société chasseur de têtes	4
Lumbroso	Marc	X	59	Homme	Paris	Producteur de musique	4
Mairet	Jean et Christine			Couple	Paris	Directeur de société	3
Martinez	José	X	40	Homme	Paris	Danseur	4
Mavalais	Gérard			Homme			4
Milin	Jean-Louis	X	63	Homme	Paris	Pdt de banque	4
Mollet-Vieville	Ghislain	X	64	Homme	Paris	Agent d'art	4
Perrin	Alain-Dominique	X	67	Homme	Paris	Pdt de société	4
Peugeot	Robert	X	59	Homme	Paris	Pdt de Société	4
Quemin	Françoise et Jean-Claude		Lui 68, elle, 66	Couple	Paris	Lui, Inspecteur académique et elle, professeur de lycée	4
Raingeard	Jean-Michel	X	63	Homme	Paris	Conseil en stratégie	3
Rodrigue	Eric			Homme			4
Rodriguez	Richard			Homme	Paris	Juriste	4
Saint Laurent	Yves	X	Déc édé à 71 ans	Homme	Paris	Couturier	4
Salomon	Georges et Gabrielle	X X	70	Couple	Paris	Conseillère en art	4
Salomon	Jean-Marc et Claudine		Lui, 51	Couple	Haute-Savoie	Pde de fondation d'art contemporain	3
Seydoux	Jérôme	X	75	Homme	Paris	Pdt de société	4
Templon	Daniel	X	64	Homme	Paris	Galeriste	4
Tirouflet	Michel			Homme	Paris		4
Wapler	Vincent	X	61	Homme	Paris	Commissaire-priseur	4

Source : *Who's Who* 2009 et recherche d'informations disponibles sur http://www.google.fr.

L'analyse des différentes données, obtenues à partir des deux tableaux de niveaux présentés précédemment, offre un panorama assez complet des caractéristiques sociales des collectionneurs français les plus visibles. Notons toutefois que les données sur les membres des groupes 3 et 4 ont été plus difficiles à rassembler et sont plus lacunaires que pour les membres des groupes 0, 1 et 2. Les collectionneurs d'art contemporain les plus en vue, les

plus reconnus, sont en effet aussi des personnalités plus en vue, au-delà de leur seul engagement en tant que collectionneur d'art contemporain.

Les caractéristiques sociales des deux grands groupes étudiés

Paramètres étudiés	**Groupe 0, 1, 2**	**Groupe 3, 4**
Nombre d'hommes	9	45
Nombre de femmes	2	2
Nombre de couples[165]	3	7
Nombre total de membres[166]	14	54
Présence dans le *Who's Who*	7	35
Moyenne d'âge[167]	68,5	64,5
Age minimum	54	40
Age maximum	80	89
Domicile		
Région Parisienne	13	41
Province	1	9
Etranger	0	1
Inconnu	0	3
Profession		
Dirigeant de Société	10	21
Profession libérale	1	14
Universitaire, Pdt de fondation ou association	2	7
Cadre de la banque	1	2
Cadre entreprise	0	2
Galeriste ou commissaire-priseur	0	5
Homme politique	0	1
Inconnu	0	2

Le premier « portrait-robot» représentant les collectionneurs d'art contemporain (incluant les membres des groupes 0, 1, 2, 3 et 4) peut se décrire comme suit. Il s'agit d'un homme, d'un âge moyen de 66,5 ans, présent dans le *Who's Who* (60% des cas), vivant en région parisienne et exerçant une profession libérale ou dirigeant une entreprise, sachant que l'on a affaire à un indépendant dans le plupart des cas. Cette photographie instantanée du collectionneur visible « moyen » présente un véritable intérêt, car elle rassemble la totalité des particularités esquissées tout au long de ce travail.

[165] Les couples sont, dans ce cas, constitués d'un homme et d'une femme.

[166] Un couple correspond, dans notre analyse, à un seul « membre », sauf pour l'analyse des âges, lorsque l'âge des deux membres du couple est connu.

[167] Les âges sont mentionnés pour l'année 2009 ou au moment du décès.

En affinant ce portrait, il est tout de suite possible de constater la très faible part des femmes collectionnant individuellement, celles-ci représentant seulement 6% des collectionneurs appartenant aux cinq principaux niveaux. Malgré un engagement associatif important, elles ne parviennent à s'immiscer qu'à la marge dans le monde médiatique des collectionneurs d'art contemporain et semblent rester les travailleuses de l'ombre de ce groupe social[168]. Leur nombre augmente cependant si l'on tient compte des collectionneurs en couple et, particularité étonnante, leur pourcentage est plus important dans les catégories à plus forte visibilité (18 % des membres sont des femmes dans le groupe O, 1, 2, et 4 % le sont dans le groupe 3, 4. Ces chiffres ne tiennent pas compte des couples). On retrouve, ici, un résultat assez commun en sociologie. Une fois franchis les très importants obstacles qui se dressent devant la plupart des femmes et pour lesquels il faut disposer de capitaux importants, les mécanismes sociaux qui les excluent ne semblent plus faire sentir leurs effets. Il serait intéressant d'étudier le régime matrimonial des femmes collectionnant individuellement, afin d'établir si leur engagement individuel a été possible à l'intérieur d'un couple ou s'il est la conséquence d'un divorce ou du décès du conjoint[169].

L'âge moyen des collectionneurs les plus visibles (groupes 0, 1 et 2) s'élève à 68 ans. Ce groupe des collectionneurs les plus visibles présente une plus grande homogénéité d'âge entre ses membres, que le second groupe. La différence entre le plus jeune et le plus âgé s'élève à 26 ans quand, dans le même temps, cette différence atteint 45 ans pour les catégories 3 et 4. La moyenne d'âge relativement élevée des membres des différents groupes étudiés peut s'expliquer de diverses manières. En effet, on pourrait s'attendre, concernant un art « en phase avec la société actuelle », à trouver une population nettement plus jeune. Pour une partie des collectionneurs, l'engagement dans l'art contemporain peut remonter à 30 ou 40 ans. Toutefois, leur visibilité, pour la grande majorité, s'est construite avec le temps, à partir d'un investissement personnel auprès des artistes et de l'art en mouvement. De nombreux collectionneurs interviewés pour ce doctorat m'ont fait part de leur besoin de reconnaissance après de si nombreuses années d'engagement souterrain et anonyme dans le monde de l'art contemporain. La soudaine flambée du marché de l'art contemporain ces dernières années a

---

[168] Quemin Alain, « Modalités féminines d'entrée et d'insertion dans une profession d'élites. Le cas des femmes commissaires-priseurs », *Sociétés contemporaines*, n°29, janvier 1998.

[169] De Singly François, *Fortune et infortune de la femme mariée*, Paris, Coll. Quadrige, PUF, 2003.

pu, à la fois, susciter la désapprobation des collectionneurs face à l'explosion incontrôlée des prix des œuvres, et, dans le même temps, provoquer et pousser de nombreux collectionneurs à rechercher un peu de la lumière apportée par cette effervescence mondiale. La moyenne d'âge élevée peut aussi s'expliquer par les coûts d'investissement dans ce milieu, que ce soit à travers l'achat d'œuvres, les voyages ou le temps passé à développer cette passion, ce qui suppose donc l'accumulation d'un patrimoine au cours du temps, faisant souvent suite à une certaine réussite professionnelle.

Toutes catégories confondues, le pourcentage des collectionneurs domiciliés à Paris ou en région parisienne s'élève à 78 %. Pour les collectionneurs les plus visibles (groupes 0, 1, 2), cette proportion monte jusqu'à 93 %, alors qu'elle atteint juste 75 % pour les autres catégories. Ces pourcentages montrent donc clairement la prédominance de la capitale et de sa région dans le monde de l'art français. Cette situation peut s'expliquer, pour partie, par l'offre culturelle pléthorique et par la conjonction forte entre médias, art et pouvoir économique existant à Paris.

Toutes catégories confondues, 61 % des collectionneurs apparaissant dans cette étude sont inscrits dans le *Who's Who*. Cette situation présente une certaine logique, car cet élément constitue l'un des indicateurs de notre outil de visibilité sociale. La seule particularité provient de la faible inscription des membres des catégories 0, 1 et 2 dans le *Who's Who*. En effet, seuls 50 % d'entre eux apparaissent dans le *Who's Who*, quand ils atteignent 64 % dans les catégories 3 et 4. Cette situation peut, en partie, s'expliquer par la place particulière de certains des membres des catégories 0, 1 et 2 dans le monde culturel, social et économique français. En effet, François Pinault et Bernard Arnault, par leur fortune personnelle et leur pouvoir économique, sont très engagés au niveau mondial. Ils ne doivent pas éprouver le besoin d'apparaître dans le *Who's Who* ou préfèrent conserver un minimum de discrétion. Entre le *Who's Who* 2004/2005 et celui de 2009, la biographie de Bernard Arnault a donc été retirée pour laisser la place à celle de son fils.

D'une manière générale, les trois groupes des collectionneurs les plus visibles (0, 1, 2) présentent une très forte homogénéité, que ce soit en matière de genre, d'âge, de domicile ou de profession. 93 % des membres de ces groupes vivent en région parisienne, 71 % dirigent

une société[170], 64 % sont des hommes[171] et 64 % s'inscrivent dans la tranche d'âge comprise entre 60 et 70 ans.

Le profil des membres des groupes 3 et 4 présente certaines différences. 75 % des membres vivent en région parisienne et donc 25 % hors de celle-ci, 38 % dirigent une société, 83 % sont des hommes et 40 % s'inscrivent dans la tranche d'âge comprise entre 50 et 60 ans. En comparaison avec les groupes 0, 1 et 2, les groupes 3 et 4 présentent une homogénéité déjà moins importante, principalement pour ce qui concerne l'activité professionnelle et l'âge. Là où les dirigeants d'entreprise occupent une place pratiquement monopolistique (en y intégrant les présidents de fondations créées à partir de fortunes professionnelles) dans les groupes de collectionneurs à très forte visibilité (groupe 0, 1, 2), leur pourcentage est ramené à 38 % dans les groupes 3 et 4. Dans ces deux derniers groupes, les professions libérales (consultants, architectes, journalistes, psychiatres, médecins, juristes, agents d'art, etc) représentent 25 % et les commissaires-priseurs et les galeristes font leur entrée dans le tableau avec 9 % des membres.

Le postulat de départ de ce chapitre s'appuyait sur la possibilité de regrouper différentes sources concernant les collectionneurs d'art contemporain, d'y étudier leur présence et de créer un indice de visibilité des collectionneurs d'art contemporain français, afin d'établir une première liste cohérente de collectionneurs présents et visibles sur la scène française. Il s'agissait alors d'étudier leurs caractéristiques sociales, afin d'obtenir des données plus exhaustives que celles qui ont été acquises dans le cadre d'entretiens obtenus par la méthode de la ″boule de neige″[172]. Les résultats obtenus, corroborés par le travail de terrain et les entretiens de collectionneurs réalisés dans le cadre de ce doctorat, répondent parfaitement aux objectifs de départ et offrent un vrai panorama du monde des collectionneurs les plus visibles. Toutefois, certains collectionneurs ont pu passer au travers des filtres mis en place. Leur absence de ma liste n'indique pas qu'ils ne doivent pas être considérés comme de « vrais »

---

[170] Mais, il conviendrait sans doute d'ajouter ici les « héritiers » de chefs d'entreprise dont l'activité « professionnelle » consiste à gérer la fortune héritée ou à la faire gérer. Le cas d'Antoine de Galbert pourrait ainsi correspondre à ce schéma.

[171] Je ne tiens pas compte dans mes calculs des hommes présents dans les couples qui représentent une entité à part.

[172] J'utilise l'expression ″boule de neige″ pour expliquer le phénomène qui consiste à obtenir, après chaque entretien, de la part de l'interviewé, le contact d'un autre collectionneur à interviewer.

collectionneurs d'art contemporain, mais signifie seulement que leur degré de visibilité reste plus faible. Il me semble, en effet, très important d'insister sur ce paramètre et de bien préciser que cet indice de visibilité et les catégories qui ont été constituées à partir de cet outil n'indiquent, en aucun cas, une échelle de valeur, mais bien uniquement une exposition plus ou moins forte dans le monde de l'art.

Les résultats obtenus dans ce chapitre conduisent à de nouvelles pistes de réflexion sur le monde de l'art contemporain français. La présence des femmes reste extrêmement faible parmi les collectionneurs importants au sens de « visibles », et semble s'inscrire dans un contexte plus global de difficulté pour les femmes d'accéder à certaines sphères de notre société[173]. Cette situation méritera une étude plus approfondie[174] et des comparaisons avec l'étude en cours sur les associations d'amis et de collectionneurs d'art contemporain, où l'on peut constater une présence plus importante et plus active des femmes au sein des conseils d'administration. Il me paraît aussi très intéressant d'étudier le rôle des femmes dans la constitution des collections au sein de couples de collectionneurs d'art contemporain. Les entretiens de couples de collectionneurs devraient donner quelques indications intéressantes sur leur investissement et sur la sur-réprésentativité des hommes à travers les médias. Cette étude sur les femmes collectionneuses pourrait aussi se poursuivre par une analyse sur la situation matrimoniale des femmes collectionnant seules. Pourrait-on voir, comme il se produit pour des hommes collectionnant seuls, tout en étant mariés ou vivant maritalement, des femmes collectionnant seules, tout en vivant en couple ?

Un second aspect important apparaît dans cette étude sur la visibilité des collectionneurs. Le pourcentage des dirigeants d'entreprises et de professions libérales atteint les deux tiers (67 %) pour l'ensemble des groupes de collectionneurs définis dans ce travail. Pour les groupes les plus visibles (0, 1, 2), ce pourcentage atteint même le chiffre de 78 %, et même plus, si on y ajoute les présidents de fondations, comme nous l'avons vu précédemment. Cette particularité du monde des collectionneurs les plus visibles mérite une étude plus approfondie, afin de comprendre les raisons les plus déterminantes de ce lien très étroit entre l'art

---

[173]On utilise l'expression « le plafond de verre » pour nommer cette espèce de frontière invisible que les femmes rencontrent au cours de leur vie sociale et professionnelle pour progresser dans les sphères les plus hautes de la société.

[174] Cf. article Annexe E : « L'évolution de la place des femmes dans le monde de l'art contemporain français : le cas des collectionneuses d'art contemporain » par Cyril Mercier, in Alain Quemin et Glaucia Villas Boas (dir.), *Art et société. Regards croisés France-Brésil*, à paraître en 2012.

contemporain et le monde des affaires. La capacité à la prise de risques, la facilité à organiser son emploi du temps, la volonté de marquer son statut social et/ou son aisance financière par l'accumulation d'œuvres d'art contemporain, peuvent-elles expliquer cette situation ? Ne nous trouvons-nous pas en face d'une situation complexe s'expliquant notamment par la volonté d'une élite à trouver de nouveaux marqueurs de différenciation avec le reste de la population et cherchant par ce biais à créer de nouvelles frontières culturelles?

Ces questions offrent de nouvelles perspectives de recherche sur cette question de la visibilité des collectionneurs d'art contemporain. Elles seront aussi traitées par la suite dans le chapitre sur les associations de collectionneurs et d'amateurs d'art contemporain, et pourront ainsi aider à mieux comprendre la place qu'occupent les collectionneurs au sein du monde et du marché de l'art.

En effet, au-delà de la visibilité des collectionneurs d'art contemporain dans la société, au-delà de leur capacité à se construire un espace médiatique, il me paraît essentiel de comprendre le rôle des collectionneurs au sein des associations dédiées à l'art contemporain, car ces espaces de sociabilité présentent un caractère primordial dans la constitution d'un groupe social des collectionneurs d'art contemporain. C'est ce que je vais étudier dans ce nouveau chapitre dédié aux associations d'amateurs et de collectionneurs d'art contemporain.

IV. LES ASSOCIATIONS D'AMATEURS ET DE COLLECTIONNEURS D'ART CONTEMPORAIN

A. INTRODUCTION

Les amateurs d'art et les collectionneurs en particulier, comme un grand nombre de Français, aiment se retrouver dans des structures collectives[175], qui leur permettent de créer du lien social, d'échanger des informations, de s'investir pour le bien collectif, mais aussi de favoriser leur visibilité sociale. Les types d'organisation de ces structures varient en fonction des objectifs des membres. Pour une grande majorité, le modèle associatif reste la règle. Le travail que je souhaite réaliser dans ce chapitre consiste donc à réaliser une photographie du profil social des amateurs ou collectionneurs adhérant à des associations dédiées à l'art contemporain. Deux méthodes seront employées pour cette enquête : d'une part, un questionnaire diffusé auprès des membres des associations, et, d'autre part, des informations fournies directement par les responsables d'associations. Cette étude – quantitative - a pour objet de mettre en évidence les particularités ou les correspondances existant, tant entre les différentes associations liées au monde de l'art entre elles, qu'avec l'ensemble du monde associatif. Ce travail a duré trois ans, de septembre 2006 à décembre 2009, en fonction du temps nécessaire à obtenir la confiance des responsables d'associations. Les derniers questionnaires, envoyés au début du mois de novembre 2009, me sont parvenus au 31 décembre 2009, permettant ainsi de terminer l'enquête et d'entamer l'analyse des résultats.

Ainsi, au-delà des simples modalités pratiques de l'enquête, il convient de rappeler que la réalisation de cette étude a nécessité une présence constante sur plusieurs années dans certaines associations. Il m'a fallu montrer de la persévérance et recourir à l'adhésion, dans certains cas, pour obtenir la confiance des présidents, pour ce projet de questionnaire auprès des adhérents. Les inquiétudes quant à l'utilisation des données obtenues, pouvaient, parfois, effrayer certains responsables et faire obstacle à mon travail. La méthode employée tout au long de ce doctorat, consistant à privilégier le lien de confiance et l'intégration dans le milieu étudié, explique la diversité des techniques et des périodes d'étude sur les associations.

Ce chapitre fait donc parti des trois principaux axes de mon étude sur les collectionneurs d'art contemporain. Le premier axe traitait de la visibilité sociale des collectionneurs à travers la presse, le second, par le biais des enquêtes par questionnaires, explore le profil social des

---

[175] Dan Ferrand-Bechmann (dir), *Les bénévoles et leurs associations : autres réalités, autre sociologie ?*, Paris, Coll. Logiques Sociales, L'Harmattan, 2004.

adhérents d'associations dédiées à l'art contemporain, quand le troisième axe s'intéressera, à travers des entretiens ouverts, au cheminement personnel des collectionneurs à travers l'art contemporain. Cette approche en trois axes permet d'aborder le monde des collectionneurs sous différents profils qui se complètent.

B. LES ASSOCIATIONS DANS LE PAYSAGE SOCIAL FRANÇAIS

En 1983, 46 % des hommes et 31 % des femmes, tous âges confondus et enfants compris, ont adhéré à une ou plusieurs associations, ce qui représentait alors 38 % de la population (environ 20 millions de personnes)[176]. Ces chiffres font partie des résultats d'une étude réalisée par François Héran, de l'INED[177], sur la base de l'enquête « contacts » de l'INSEE[178] / INED de 1982/1983[179]. Cette étude a apporté un éclairage particulier sur la participation de la population française aux associations, sur la place qu'y occupent hommes et femmes, sur les moyennes d'âge de participation et sur l'importance du niveau des diplômes.

En 1982, la place des femmes restait fortement minoritaire parmi les adhérents des associations. En effet, toutes associations confondues, l'excédent des hommes sur les femmes était de 50 %. Cette suprématie des hommes ne faisait que s'accentuer quand on montait dans la hiérarchie des associations, des simples adhérents aux responsables. Pour les associations culturelles ou musicales, les femmes ne devançaient les hommes que jusqu'à l'âge de 25 ans, c'est-à-dire avant l'âge de se marier, leur part devenant ensuite minoritaire.

---

[176] Héran François, « Un monde sélectif : les associations », *Economie et Statistique*, n°208, mars 1988, pp. 17-31.

[177] INED : Institut National d'Etudes Démographiques.

[178] INSEE : Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques.

[179] L'enquête « contacts » a été menée de mai 1982 à mai 1983 par l'INSEE en collaboration avec l'INED auprès d'un échantillon national de 5900 ménages. Avec les relations de voisinage, de travail, de parenté et d'amitié, la participation aux associations formait l'un des volets de l'enquête. La personne interrogée dans cette partie du questionnaire devait être un adulte, de manière à pouvoir décrire les adhésions de tous les membres du ménage (soit 16400 personnes pour l'ensemble de l'enquête). Le questionnaire a été construit en deux temps. L'enquêteur énumérait d'abord une quinzaine de catégories d'associations, en demandant, pour chacune d'entre elles, si, dans le foyer, des adultes ou des enfants en faisaient partie. Source : Héran François, « Un monde sélectif : les associations », *Economie et Statistique*, n°208, mars 1988, pp. 17-31.

Au-delà de cette empreinte majoritaire des hommes sur les associations et sur leurs structures hiérarchiques, l'une des plus importantes conclusions, obtenue par François Héran en 1988, concernait la prévalence des classes supérieures et des personnes diplômées au sein des associations : « *En réalité, plus on s'élève dans la hiérarchie sociale, plus s'accroissent les chances d'entrer dans une association. La relation se vérifie pour les deux sexes et à tout âge, à la ville comme à la campagne*. […]. *L'entrée dans le monde des associations est fortement corrélée avec le niveau de diplôme. On compte 23,5 % de titulaires de baccalauréat parmi les adultes adhérant à une ou plusieurs associations, contre 9,9 % parmi les non-adhérents. Qu'il s'agisse des classes supérieures ou des classes moyennes, l'associationnisme est d'abord le fait des intellectuels.* »[180]. Cependant, cette situation doit être analysée au fonction du pourcentage des différents groupes sociaux au sein de la population totale. En effet, les classes supérieures représentent une minorité de la population. Leur implication dans les associations comparée à ce pourcentage sur la population globale montre que ces classes occupent proportionnellement une place plus importante dans les associations, que le suppose leur place dans la population globale. Mais cette place, bien qu'importante en pourcentage, reste minoritaire dans les associations et pourrait laisser penser que les classes moyennes restent les plus actives, ce qui s'avèrera faux, comme il sera possible de le constater ultérieurement. « *La description du profil social des seuls adhérents aboutit généralement à minimiser le rôle qu'y jouent les classes supérieures. Bien que le taux d'adhésion de ces dernières soit rarement atteint par les autres classes, leur poids dans la population est si faible qu'elles restent souvent minoritaires au sein des associations. Conclure sur cette base que le phénomène associatif est un « phénomène de classes moyennes » ou qu'il touche indistinctement « tous les milieux » serait erroné. C'est précisément parce que les classes supérieures ont dans la plupart des domaines des chances d'accès supérieures à celles des autres catégories qu'elles sont dites supérieures, tout en étant minoritaires. L'étude des associations n'est qu'une occasion supplémentaire de vérifier cette double propriété* [181]». Selon les résultats obtenus dans cette enquête, 69 % des adultes diplômés du supérieur participaient à au moins une association, quand cette proportion tombait à 29,6 % pour les personnes sans diplômes, ou à 49,6 % pour les titulaires d'un BEPC. Ce taux s'élevait alors à 57,2 % pour les titulaires d'un baccalauréat général.

---

[180] Héran François, Ibid, 1988, p.26.

[181] Héran François, Ibid, 1988, p.18.

Pour ce qui concernait les associations culturelles ou musicales, les résultats obtenus présentaient certaines divergences avec les autres formes d'associations. En effet, chez les hommes, alors que pour la plus grande partie des associations étudiées, les professeurs ou les professions libérales étaient dominantes, au sein des associations culturelles ou musicales, les instituteurs et les travailleurs sociaux dépassaient, en effectifs, les professeurs. Mais avant d'en tirer des conclusions hâtives, il convient de tenir compte de l'hétérogénéité des types d'associations regroupées sous cette rubrique. En effet, on y trouvait, alors, aussi bien les fanfares de villages que les fidèles abonnés d'un théâtre d'avant-garde. Ainsi, les trois groupes les plus nombreux au sein de ces associations, les cadres et professions intellectuelles supérieures (18,8 %), les professions intermédiaires (30,8 %) et les employés (22,2 %) représentaient, à eux trois, pratiquement 72 % des adhérents.
En conclusion de cette étude, François Héran constatait que « *la sur-adhésion des professeurs et, à moindre degré, des professions libérales reste en réalité le trait majeur de la plupart des associations. Présence d'autant plus significative qu'elle ne se cantonne pas aux domaines où l'adhésion n'est souvent qu'une clef d'accès à des manifestations culturelles. Mais quel que soit son niveau d'application, classes supérieures ou moyennes, l'essentiel est bien la liaison privilégiée du capital culturel avec l'engagement associatif, dont tout semble indiquer qu'il exige moins la fortune que la maîtrise du temps et la maîtrise du verbe* »[182].

A partir de l'année 1996 et de la mise en place par l'Insee des enquêtes permanentes sur les Conditions de vie des ménages (EPCV[183]), de nouvelles études ont été publiées sur le milieu associatif. L'enquête réalisée en 1996[184] révèle une stabilité du nombre de personnes membres d'une association par rapport à l'année 1983 (20 millions d'adhérents pour chacune de ces deux années). Il convient, toutefois, de remarquer que l'enquête de 1983 concernait

---

[182] Héran François, Ibid, 1988, p.30.

[183] Le dispositif d'enquêtes permanentes sur les conditions de vie des ménages (EPCV) permet, depuis 1996, d'étudier chaque année l'évolution d'indicateurs sociaux harmonisés dans l'Union Européenne. L'ensemble des indicateurs est divisé en trois groupes, dont chacun fait l'objet d'une enquête annuelle, en janvier, en mai ou en octobre, réalisée auprès d'un échantillon de 8000 logements. L'enquête d'octobre apporte des données sur les contacts sociaux et la participation à la vie sociale. Source : Enquête Permanente sur les Conditions de Vie, octobre 1996, INSEE.

[184] Crenner Emmanuelle, « Le milieu associatif de 1983 à 1996 : Plus ouvert et tourné vers l'intérêt individuel », *Insee Première*, n°542, 1997.

« les hommes et femmes, tous âges confondus et enfants compris », alors que celle de 1996 s'intéressait aux personnes ayant plus de 14 ans, ce qui indique une augmentation d'adhérents entre les deux dates, mais rend les comparaisons entre les deux études délicates. Il semble, cependant, ressortir, d'après les auteurs de l'étude de 1996, que la population concernée par les associations s'est féminisée (37 % des femmes en 1996, contre 31 % en 1983) et a nettement rajeuni. Dans les associations culturelles et dans les associations à but humanitaire, les femmes sont même devenues majoritaires. De la même manière, il convient de constater que les associations centrées sur l'accomplissement personnel, sur la culture et les sports se sont développées au détriment de celles qui sont axées sur la défense des intérêts communs.

A contrario des transformations enregistrées ci-dessus, certains faits montrent une grande constance entre les deux périodes. Ainsi, les ménages présentant un revenu et un niveau de vie élevés conservent leur prédominance au sein des associations. En 1996, 58 % des personnes appartenant au quart des ménages les plus aisés sont membres d'au moins une association, contre seulement 33 % de celles appartenant au quart des ménages les plus modestes. « *Sans doute, l'adhésion à une association implique-t-elle souvent des frais, directs ou non, qui découragent les personnes les moins favorisées. Les adhésions les plus répandues, comme celles à un club sportif ou à une association culturelle, semblent ainsi être fortement conditionnées par le niveau de vie. Parmi le quart des ménages les plus aisés, 25 % des personnes sont membres d'un club sportif contre seulement 12 % de celles faisant partie du quart des ménages les plus pauvres. Il en va de même pour l'inscription à une association culturelle ; les proportions sont respectivement 16 % et 11 %. La forte participation associative des personnes ayant un niveau de vie élevé ne s'explique pas seulement par leur plus grande capacité à payer leur cotisation. Même à niveau de ressources égal, le niveau culturel est un soi un facteur de participation associative. […]. Ainsi, 60 % des personnes appartenant à un ménage dont la personne de référence a un diplôme supérieur au bac sont membres d'une association contre seulement 32 % des personnes appartenant à un des ménages dont la personne de référence n'a aucun diplôme. En particulier, l'adhésion aux associations culturelles et, assez naturellement, l'adhésion aux associations d'anciens élèves sont sensibles au niveau d'études »*[185].

[185] Crenner Emmanuelle, Ibid, 1997, p. 2.

Une nouvelle étude[186] a été réalisée en 2003 à partir de l'enquête permanente sur les conditions de vie des ménages d'octobre 2002 de l'Insee. Elle permet de mieux comprendre l'évolution des pratiques associatives, car elle est basée sur les mêmes procédures d'enquête que l'étude réalisée précédemment en 1996.

Ainsi, le nombre des adhérents d'associations continue d'augmenter en pourcentage de la population des individus âgés de 15 ans et plus. En 1996, ceux-ci représentaient 43 % de cette population, quand ce pourcentage s'élevait à 45 % en 2002. De la même manière, sur ces 21 millions d'adhérents en 2002, 4,3 millions faisaient partie d'associations culturelles, soit 9 %, (ils étaient 7 % en 1996). Le pourcentage des femmes participant à une association augmente toujours, même s'il reste encore inférieur à celui des hommes (40 % contre 49 %). De la même manière, les milieux favorisés continuent d'adhérer en nombre dans les associations. Pour les associations culturelles, la propension à adhérer augmente, en effet, avec le niveau de vie, bien que, d'après les auteurs de l'étude, le montant de la cotisation ne semble pas être le facteur essentiel de l'adhésion. « *Le paiement d'une cotisation, pratique répandue dans la majorité des associations, peut certes être dissuasif pour les ménages dont le niveau de vie est faible. Toutefois 20 % des adhésions ne semblent pas liées à une cotisation. La moitié des cotisations ne dépasse pas 30 euros par an par association et leur montant annuel moyen va de 50 euros pour les personnes dont le niveau de vie est dans le quart inférieur à 105 euros pour les ménages les plus aisés* »[187]. Cette affirmation présente toutefois certaines contradictions, car il semble difficile d'imaginer que le prix de la cotisation n'agit pas comme un véritable frein à l'adhésion dans certaines associations. A ce prix de base, il conviendrait d'associer les coûts supplémentaires nécessaires à la pratique de l'activité choisie, qui peuvent, parfois, être importants. En effet, la pratique de l'équitation n'induit pas les mêmes coûts que celle de la natation. De la même manière, nous pourrons constater dans la partie sur les associations dédiées à l'art contemporain, de quelle manière le coût d'adhésion et les coûts induits (voyages, etc.) peuvent jouer le rôle de barrière de sélection par l'argent.

Cette même année 2002, une autre étude, basée sur l'enquête « emploi du temps » de 1998/1999 de l'Insee, fournit de nouvelles données intéressantes sur la participation

---

[186] Febvre Michèle et Muller Lara, « Une personne sur deux est membre d'une association en 2002 », *Insee Première*, n° 920, Septembre 2003.

[187] Febvre Michèle et Muller Lara, Ibid, 2003, p. 3.

associative[188]. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de comparer les chiffres obtenus avec les autres enquêtes présentées, car les méthodes d'enquêtes diffèrent, mais de tirer certains enseignements propres à cette étude et de ne s'intéresser qu'aux éléments les plus pertinents. En effet, cette étude fait à nouveau ressortir la prépondérance des adhésions parmi les personnes les plus diplômées, particularité qu'il a déjà été possible de constater dans les études précédentes et qui confirme, de surcroît, la surreprésentation des hommes mariés, diplômés d'un niveau minimum Bac+2 parmi les responsables des associations. A cette caractéristique vient s'ajouter une autre particularité, concernant la moyenne d'âge des responsables d'association. D'après cette étude, 50 % des responsables d'associations sont âgés entre 35 et 50 ans, quand cette classe d'âge représente seulement 30 % de l'ensemble des adhérents. Cette constatation semble en partie contredite par l'étude réalisée, en 2007, par Denis Bernardeau Moreau et Matthieu Hély[189], qui affirme que les sexagénaires dominent, par leur nombre, dans les structures de direction des associations : « *Ce sont donc bien les jeunes retraités qui occupent désormais une position dominante dans le monde associatif en considérant d'ailleurs bien souvent leur engagement comme une « seconde carrière » qui les occupe bien souvent à plein temps. On retrouve donc dans le monde associatif un processus d'hégémonie générationnelle, des sexagénaires et plus cumulant toutes les positions de pouvoir, que Louis Chauvel[190] observe également dans le monde politique* ».

L'étude de 2002 présente d'autres éléments intéressants, comme la prédominance des salariés du secteur public ou l'importance de la maîtrise du temps pour la participation aux associations. En effet, parmi les actifs occupés, il existe des différences entre les catégories socioprofessionnelles, avec 50 % des cadres adhérant à une association, quand cette proportion se réduit à 25 % chez les ouvriers. Mais, au-delà de cette différence, déjà constatée dans les autres enquêtes, l'intérêt se porte, désormais, sur la plus grande ouverture des salariés

---

[188] Prouteau Lionel et Wolff François-Charles, « La participation associative au regard des temps sociaux », *Economie et Statistique*, n° 352-353, 2002.

[189] Bernardeau Moreau Denis et Hély Matthieu, « Transformations et inerties du bénévolat associatif sur la période 1982-2002 », *Sociologies Pratiques*, n°15, février 2007, p. 6.

[190] Chauvel Louis, « La responsabilité des générations », *Revue Projet*, n°266, 2001, pp.14-22. « *Les députés de moins de 45 ans représentaient 29,5 % de l'assemblée en 1983, et seulement 12 % en 1997. Ce n'est pas une simple question d'âge du capitaine, sinon l'argument tomberait assez vite ; ce vieillissement laisse doublement songeur quant à la représentation de l'ensemble des populations et à la capacité du système à former les futures élites dirigeantes* ». (p. 18).

du service public au monde associatif. « *Ainsi, dans le public, six cadres sur dix, cinq professions intermédiaires sur dix, et un ouvrier ou employé sur trois sont adhérents à une association, contre respectivement quatre sur dix, un sur trois et un sur quatre dans le secteur privé* »[191].

Toutefois, c'est au niveau de la maîtrise de l'emploi du temps, que cette étude présente le plus grand intérêt. En effet, il semblerait que la capacité que possèdent les actifs salariés à intervenir dans l'organisation de leur temps de travail joue un rôle au regard de la fréquentation du milieu associatif. « *Celle-ci augmente sensiblement avec le degré de liberté dans ce domaine. La possibilité de modifier, de choisir seul ses rythmes de travail autorise en effet une maîtrise accrue dans la gestion de ses temps sociaux et par conséquent une plus grande capacité à concilier des activités potentiellement concurrentes. La variabilité des horaires crée également un contexte propice à la pratique de la vie associative, davantage que la fixité de l'emploi du temps ou la cyclicité caractéristique du travail posté* »[192]. Cette constatation présente un réel intérêt pour le travail sur les associations dédiées à l'art contemporain. Elle semble aussi correspondre aux résultats de l'enquête menée par François Héran, citée précédemment, associant maîtrise du temps et du verbe, plus que maîtrise de la fortune, dans le lien existant entre "capital culturel" et engagement associatif.

Ainsi, les résultats obtenus dans les différentes enquêtes présentées ci-dessus, grâce à la rémanence de certains résultats et aux informations supplémentaires procurées par les enquêtes les plus récentes, peuvent apporter une nouvelle vision du monde des associations culturelles, et, dans une deuxième phase, permettre d'établir des comparaisons entre les résultats obtenus sur l'ensemble des associations et ma propre recherche sur les associations dédiées à l'art contemporain.

C. LA CULTURE ET LES ASSOCIATIONS A CARACTERE CULTUREL

Parmi le foisonnement des associations existant en France, un pourcentage important se dédie à l'action culturelle. Comme il a été constaté dans l'étude réalisée en 2002 sur les adhérents des associations, sur ces 21 millions d'adhérents, 4,3 millions faisaient partie d'associations culturelles, soit 9 %, (ils étaient 7 % en 1996)[193]. Il convient, bien sûr, de tenir compte de la

[191] Prouteau Lionel et Wolff François-Charles, Ibid, 2002, p. 66.

[192] Prouteau Lionel et Wolff François-Charles, Ibid, 2002, p. 67.

[193] Febvre Michèle et Muller Lara, Ibid, 2003.

diversité des pratiques culturelles. En effet, la participation à une fanfare et l'adhésion à un groupe de réflexion sur le théatre d'avant-garde sont intégrées dans un même ensemble, malgré leurs profondes disparités. Il n'en reste pas moins important d'approfondir l'étude de cette population des adhérents aux associations culturelles et de ses particularités.

Dans cette même étude de 2002, les auteurs constatent que, pour les associations culturelles, la propension à adhérer augmente en effet avec le niveau de vie. Cette situation trouve un écho intéressant dans l'ouvrage d'Olivier Donnat[194] sur *Les Français face à la culture* : « *Comme on pouvait s'y attendre, la probabilité d'avoir un niveau élevé de comportements culturels est très faible chez les exclus, faible chez les démunis et, au contraire, forte chez les avertis et les branchés. A l'échelle de la population française, l'intensité des pratiques culturelles croît régulièrement avec la connaissance des personnalités du monde des arts et de la culture. [...]. Le fait que l'intensité des activités culturelles soit ainsi corrélée au volume de capital informationnel ne peut surprendre. L'une et l'autre en effet s'alimentent mutuellement : la connaissance permet et favorise la pratique qui, en retour, constitue toujours un facteur d'enrichissement de la connaissance du domaine et des domaines connexes*[195]». Olivier Donnat définit sept univers de pratiques culturelles : « *celui de l'exclusion absolue, celui du dénuement, celui de l'adolescence, le carrefour de la moyenne, la culture cultivée moderne, la culture cultivée classique et l'univers branché* »[196]. L'univers branché constitue l'univers dominant au croisement de l'univers culturel classique et moderne : « *L'univers branché, enfin, est l'univers dominant d'une minorité de très forts pratiquants sur laquelle repose une grande partie de la vie culturelle. Le principe organisateur de leurs goûts est l'éclectisme, ce qui suppose une familiarité aussi poussée avec la culture classique qu'avec les formes modernes d'expression et exige la réunion de beaucoup d'atouts en termes de capital culturel, de disponibilité et de proximité par rapport à l'offre culturelle. Aussi cet univers reste-t-il, pour une large part, l'apanage de diplômés de deuxième et troisième cycles, d'âge intermédiaire, souvent célibataires et habitants des grandes villes, à commencer bien sûr par Paris. En réalité – un peu à l'instar de ce qui se passe de manière inversée dans l'univers de l'exclusion -, la logique du cumul s'exerce ici à tous les niveaux : au plan des variables socio-démographiques, au plan des activités*

---

[194] Donnat Olivier, *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, Editions la Découverte, 1994.

[195] Donnat Olivier, Ibid, 1994, p. 325.

[196] Donnat Olivier, Ibid, 1994, p. 340.

culturelles elles-mêmes, mais aussi entre connaissances et comportements qui, à la différence de ce qui se passe dans les autres univers, fonctionnent en réelle synergie »[197]. Cette prépondérance de l'univers branché dans le milieu culturel, tel qu'il est abordé dans cet ouvrage, semble correspondre aux informations fournies par les différentes enquêtes sur les associations présentées au préalable.

D. LES ASSOCIATIONS DEDIEES A L'ART CONTEMPORAIN

Parmi le foisonnement d'associations à caractère culturel, un certain nombre se dédie au monde de l'art contemporain. Celles qui m'intéressent dans ce travail regroupent principalement des collectionneurs et des amateurs engagés qui s'investissent principalement dans des associations soutenant et encourageant des centres d'art et des musées ou en soutien direct de la création artistique. Cette approche ciblée s'explique par le choix initial du sujet de ce doctorat, consacré aux collectionneurs d'art contemporain.

1. Le choix des associations

A la diversité des amateurs et collectionneurs d'art contemporain répond la pluralité des modèles d'organisation collective. Afin de bien apprécier une part de cette diversité, mon choix s'est porté sur quatre types d'associations dédiées à l'art contemporain. Nombreuses sont les associations répondant au critère d'associations dédiées à l'art contemporain. La méthode employée s'est d'abord voulue pragmatique. J'ai commencé par rechercher dans la presse spécialisée les associations existant en matière d'art contemporain sur Paris. J'ai pu, par ce principe, recenser un certain nombre de grandes associations à caractère national ou international : « Les Amis du Palais de Tokyo », « Les Amis du Musée National d'Art Moderne», « Les Amis du Jeu de Paume », « Les Amis du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris », « Les Amis de la Maison Rouge », « Les Amis de la Fondation Cartier pour l'art contemporain », « L'ADIAF ». Par le même procédé, j'ai découvert d'autres associations moins connues ou organisées sur d'autres principes, comme « Les Centaures » ou « Le Club

[197] Donnat Olivier, Ibid, 1994, pp. 342.

Buy Art d'Art Process[198] ». Une fois ce premier travail accompli, j'ai décidé d'adhérer à l'ensemble de ces associations. Petit à petit, je me suis fait connaître des adhérents et des responsables et j'ai commencé à participer à certaines activités, tout en informant les membres de ces associations de mes recherches universitaires en cours. Petit à petit, le choix s'est fait en fonction de l'accueil des adhérents et de l'ouverture des dirigeants à mes requêtes. Pour exemple, l'association « Les Amis du Musée National d'Art Moderne» n'a pas souhaité que je réalise une enquête auprès de ses membres, car un travail avait déjà été réalisé deux ans auparavant par des étudiants en 3ème cycle de médiation culturelle à l'université de Paris 3[199]. De la même manière, l'association « Les Amis de la Maison Rouge » a toujours refusé la réalisation d'une enquête en son sein, malgré des gages importants de protection de l'anonymat des adhérents[200].

Une première sélection s'est donc partiellement effectuée d'elle-même, par les refus des responsables des associations d'autoriser tout travail de recherche au sein de leur association et auprès des membres.

Dans un deuxième temps, j'ai effectué un regroupement des associations en fonction de leurs objectifs dans le monde de l'art contemporain. J'ai pu constater qu'il existait trois modèles d'associations.

- Les associations d'amis d'un lieu d'art : De nombreux amateurs d'art se retrouvent dans les associations d'amis, outils de soutien à des lieux d'art contemporain. Dans ce cadre, mon choix s'est porté sur l'association « Les Amis du Palais de Tokyo ». Le Palais de Tokyo est un centre d'art parisien voué, depuis son ouverture, à rapprocher les publics de la création contemporaine française et internationale. Afin de comparer

---

[198] Art Process est une société installée à Paris, spécialisée dans l'organisation d'événements liés à l'art contemporain et qui a créé une association d'acheteurs, d'amateurs et de collectionneurs d'art contemporain.

[199] Des résultats partiels de cette étude m'ont été fournis par les étudiants à l'origine de ce travail. Malheureusement, ces résultats ne peuvent pas être utilisés dans le cadre de mon doctorat, car les informations disponibles n'apportent aucun élément susceptible d'être comparés avec mes propres résultats. J'aurai eu besoin de disposer des sources brutes de cette enquête, mais celles-ci ont disparu, ne me permettant pas d'en tirer des enseignements intéressants.

[200] Ce refus m'a été confirmé à la fois par la présidente de l'association, Pauline de Laboulaye, et par Antoine de Galbert, président de la Maison Rouge.

la situation parisienne avec celle de la province, j'ai décidé d'étudier également une association d'amis de lieu d'art en province. Il s'agit, ici, de l'association des Amis du musée d'art contemporain et du musée des Beaux-arts de la ville de Nîmes[201]. Le choix s'est porté sur cette association, car je souhaitais approfondir ma connaissance des collectionneurs d'art en province et parce que la rencontre avec la présidente de l'association, lors de la foire d'art contemporain de Nîmes, s'était avérée fructueuse et prometteuse pour une étude plus complète des adhérents.

- Les associations d'achat collectif et de soutien aux artistes : Certaines concentrent leur activité sur le soutien à la jeune création artistique par l'achat collectif d'œuvres d'art. Ces associations permettent souvent à des amateurs de passer à l'acte d'achat sans prendre de risque financier personnel important et de « basculer » par la suite dans le monde des collectionneurs individuels. L'association « Les Centaures » constitue le cas d'étude ici instruit. A l'origine, cette association était essentiellement constituée d'amateurs d'art[202]. Elle est toutefois étudiée dans ce travail, car elle inclut aujourd'hui un certain nombre de nouveaux collectionneurs individuels, qui sont passés à l'acte après avoir participé à l'aventure de l'achat collectif.

- Les associations dédiées à la promotion de l'art contemporain : La troisième association étudiée a choisi de soutenir la création artistique contemporaine française en France et à l'étranger. Elle regroupe une grande majorité de collectionneurs parmi ses membres. Il s'agit de l'ADIAF[203].

L'enquête sur ces quatre structures a commencé au début de l'année 2007, pour prendre fin en décembre 2009. Les premiers résultats provenaient de l'ADIAF, au début de l'année 2007, puis ce fut le tour des Centaures dans le courant de l'année 2008, de l'AAMAC au début de l'année 2009 et, pour finir, des amis du Palais de Tokyo à la fin de l'année 2009.

---

[201] AAMAC : Association des amis du musée d'art contemporain et du musée des Beaux-Arts de la Ville de Nîmes.

[202] J'entends ici, par le terme « amateur d'art », une personne qui apprécie et s'intéresse à l'art, mais qui n'achète pas d'œuvres d'art.

[203] ADIAF : Association pour la diffusion internationale de l'art français.

2. La méthode

Cette enquête n'entend pas être la photographie précise et exhaustive de l'univers des amateurs et collectionneurs d'art contemporain dans le monde des associations et des organisations collectives. Elle cherche à refléter et à illustrer la diversité des individus qui y sont engagés et investis. Les quatre associations qui ont été choisies s'inscrivent d'une manière originale dans le paysage français. Elles représentent chacune une part du monde des associations liées à l'art contemporain, sans chercher à atteindre l'exhaustivité.

Comme je l'ai indiqué précédemment, les données ont pu être collectées grâce à la collaboration de l'ensemble des associations étudiées. Les responsables de ces associations ont apporté une contribution essentielle, dans la mesure où les associations ne disposaient pas de fichiers précis, permettant de répondre aux questions que je leur posais. Seuls apparaissent dans leurs bases de données, les noms, prénoms et adresses des membres.

Deux solutions s'offraient à moi, consécutives aux relations mises en place avec les associations. Soit j'utilisais les connaissances des responsables des associations sur leurs membres, ce qui fut fait pour l'ADIAF et les Centaures, soit je faisais parvenir un questionnaire à chaque membre, solution adoptée pour les deux autres associations, l'AAMAC et les amis du Palais de Tokyo. Mais plus que sur une méthode, le choix s'est fait sur ma propre capacité à obtenir le soutien des responsables et des adhérents des associations, ce qui nécessitait une grande disponibilité dans le temps. En effet, la durée et la qualité des relations créées avec les présidents des associations et avec la partie des membres les plus actifs ont joué un rôle important dans la réalisation de cette enquête.

La première méthode a été mise en place pour les organisations dont les responsables, peu favorables à une démarche directe et ouverte vers les adhérents, étaient en place depuis suffisamment longtemps pour connaître individuellement la plupart des membres. Ce modèle d'enquête présente toutefois certains défauts. La mémoire des individus n'est pas toujours fiable et les informations peuvent comporter une part d'interprétation. Par exemple, l'âge d'une personne peut parfois prêter à confusion : « aux alentours de 55 ans » doit-il se traduire dans la tranche d'âge 50 / 55 ans ou dans celle de 56 / 60 ans, comme dans celle des 53 / 57 ans ou des 50 / 60 ans ? La connaissance des professions exercées par les membres peut aussi entraîner quelques interprétations : le terme «professionnel de l'art » désigne-t-il le salarié

d'une maison de vente aux enchères, le patron d'une galerie ou encore un critique d'art ? Il convient de remarquer, toutefois, que sur ce deuxième point, il est d'avantage possible de demander des précisions.

Le deuxième choix a été privilégié pour les associations dont les responsables connaissaient mal les membres, ou dont le nombre de membres était trop important pour permettre une étude plus "économe" de temps et d'efforts. Toutefois, l'envoi de questionnaires, s'il répond à un souhait de plus grande rigueur pour l'obtention des informations, peut se trouver limité par le nombre de réponses obtenues, ce qui, heureusement, n'a pas été le cas pour les Amis du Palais de Tokyo.

L'utilisation des deux méthodes, choisies à chaque fois pour des raisons de commodité et d'efficacité, apporte cependant une visibilité nouvelle sur les associations d'amateurs et de collectionneurs d'art contemporain.

3. L'information obtenue auprès des présidents

La première solution ayant prévalu pour obtenir des informations les plus précises possible sur les membres consiste à interroger directement les présidents des associations concernées. Ainsi, pour l'ADIAF, Gilles Fuchs, le président de l'association, a préféré répondre directement aux questions sur les membres de l'association, plutôt que de leur envoyer un questionnaire par courrier ou par courriel, arguant des trop nombreuses sollicitations reçues par les adhérents de son association. Il a préféré ouvrir son fichier de membres (qui comprenait 162 adhérents, dont 34 couples) et, prenant chaque membre de la liste individuellement, m'a fourni, en direct, toutes les informations utiles sur l'association. Cette méthode lui permettait aussi de conserver l'anonymat le plus complet sur l'ensemble des membres. Dans le cadre des Centaures, la présidente a choisi de récupérer mes questionnaires, et de les remplir elle-même, après consultation de son fichier. Cette méthode présente certains avantages et inconvénients. Tout d'abord, elle permet d'obtenir plus de 90 % de réponses (les quelques points de pourcentage manquant correspondent souvent aux nouveaux adhérents que les présidents ne connaissent pas encore bien), ce qui est tout à fait exceptionnel dans le cadre d'une enquête quantitative menée par questionnaires auprès de répondants. L'inconvénient principal résulte de la difficulté d'utilisation des informations obtenues. En effet, les âges, que Gilles Fuchs indiquait, présentaient une fiabilité moindre, car les chiffres fournis dépendaient

de sa mémoire et de l'impression visuelle quant à l'âge des personnes concernées, comme je l'ai indiqué précédemment. Malgré ces limites qui imposent une certaine vigilance dans l'analyse des résultats, cette enquête auprès des associations offre une occasion unique de mieux cerner une certaine réalité sociale, à l'intérieur des associations d'amis de musées, de collectionneurs ou d'acheteurs collectifs d'art contemporain.

Le questionnaire

D'après François de Singly, « *le questionnaire a pour ambition première de saisir le sens « objectif » des conduites en les croisant avec des indicateurs des déterminants sociaux* »[204].
Cette approche correspond effectivement à ma propre démarche, associant l'enquête par questionnaire à l'entretien ouvert. L'objectif du questionnaire, tel qu'il a été préparé, ne répond pas à un besoin d'étude des opinions, valeurs ou conduites des personnes enquêtées, mais plus simplement à un besoin de connaissance d'un certain nombre de déterminants sociaux. « *Trois séries d'indicateurs des déterminants sociaux y figurent : les variables dont les intitulés renvoient directement à une désignation biologique - le sexe et l'âge - même si leur conception veut rompre avec une telle définition ; les variables servant à approcher le montant des capitaux sociaux, culturels, économiques des individus interrogés : les variables indiquant le mode d'organisation de la vie privée dans laquelle les personnes sont insérées* »[205]. Les deux premières catégories de déterminants s'inscrivent parfaitement dans mon enquête.
Mon intérêt s'est donc porté sur les déterminants « biologiques » et sur le capital social, culturel ou scolaire des individus, c'est-à-dire sur les diplômes obtenus et les professions pratiquées. Ainsi, cette connaissance de certains déterminants sociaux permet de comparer les populations impliquées dans les différentes associations étudiées. Cette comparaison des données obtenues présente toutefois certaines difficultés, car il m'a fallu adapter mon questionnaire aux enquêtes réalisées auprès des présidents de certaines associations. En effet, comme cela a été précisé antérieurement, lors de cette étude, certains présidents ont choisi de répondre directement à mes questions (concernant l'âge, le genre, la domiciliation, la profession et le statut de collectionneurs de leurs membres), en lieu et place de leurs

---

[204] Singly François (de), *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*, Paris, Coll Sociologie 128, Edition Armand Colin, 2005, p.24.

[205] Singly François (de), Ibid, 2005, p.47.

adhérents, afin de ne pas les importuner et de ne pas les submerger de courriels. Cette méthode de travail m'a permis d'obtenir des informations que ces responsables refusaient de me fournir par le biais des questionnaires envoyés aux adhérents, mais elle m'a également obligé à revenir sur certains principes de fabrication d'un questionnaire.
Pour le genre, aucun problème ne s'est présenté, hormis la nécessité de traiter les couples d'une manière particulière. Certaines personnes adhèrent en couple dans les associations, mais, dans la plupart des cas, une seule personne répond au questionnaire pour les deux membres du couple. J'ai donc décidé de considérer ces questionnaires comme des questionnaires individuels remplis par la personne la plus intéressée par le sujet de l'enquête. Pour les cas dans lesquels les deux membres du couple répondaient spécifiquement au questionnaire, je traitais chaque information indépendamment.

Concernant l'âge, le choix s'est porté sur des classes d'âges fixes, de dix ans en dix ans (25 à 34 ans, 35 à 44 ans, etc.) pour l'analyse des résultats. Pour le questionnaire même, j'ai préféré laisser au questionné le soin d'indiquer directement son âge exact, me permettant ainsi d'effectuer certains calculs de moyennes d'âge.

Pour les professions et catégories socioprofessionnelles, les premières enquêtes auprès des présidents d'associations m'ont obligé à "jongler" avec les interprétations, les catégories et les groupes professionnels. En effet, un président d'association m'a désigné certaines personnes comme des professionnels du monde de l'art, comme indiqué précédemment. Pour les questionnaires envoyés, le choix s'est donc orienté vers une demande précise de profession à chaque personne interrogée.
Ainsi, il convient de tenir compte des difficultés rencontrées pour obtenir la mention des professions lors de cette enquête. Il n'en reste pas moins certain que les résultats obtenus présentent un véritable intérêt, en tenant compte du fait que les approximations rencontrées apparaissent dans les études réalisées auprès des différentes associations, ce qui, de cette manière, autorise les comparaisons entre associations. Par contre, les comparaisons entre les résultats obtenus sur les associations prises en compte dans mon étude et des chiffres issus d'enquêtes de l'INSEE, selon des protocoles très stricts, doivent être maniées avec précautions. En effet, si je considère les groupes constitués dans la nomenclature des professions et catégories socioprofessionnelles de l'INSEE, les chefs d'entreprise de 10

salariés et plus[206] appartiennent au même groupe que les artisans et les commerçants. Dans le cadre de mon enquête, ce regroupement ne permet pas de faire ressortir la forte présence des chefs d'entreprises dans certaines associations et noie cette activité avec d'autres alors totalement absentes, comme les artisans.

Dans une deuxième partie, j'ai cherché à connaître le pourcentage des membres des associations qui, d'une part, étaient déjà collectionneurs d'art contemporain avant de participer à l'association étudiée, et ceux qui, d'autre part, le sont devenus après l'adhésion, ce qui peut permettre de connaître le rôle des associations dans le passage d'un individu du statut *d'amateur d'art* à celui de *collectionneur*.

L'enquête par questionnaire que j'ai réalisée a été construite sur un double principe, avec, d'une part, l'objectif d'améliorer la connaissance sociologique des associations et de leurs membres, mais aussi, d'autre part, avec l'intention de fournir des informations aux responsables des associations sur les attentes des adhérents dans le cadre de leur association. Cette façon de procéder a permis d'impliquer totalement l'association et ses principaux dirigeants dans l'élaboration et la gestion du questionnaire, tout en gardant le contrôle des questions concernant le doctorat. Elle a favorisé ainsi la participation des membres des associations concernées.
Ainsi, dans le questionnaire soumis aux amis de l'AAMAC et du Palais de Tokyo, les questions allant de 1 à 6 ainsi que les questions n° 8 et 9 présentent un intérêt particulier pour mon doctorat, tandis que la question 7 et celles allant de 10 à 14 ont été préparées en collaboration avec les présidents des associations concernées, afin d'obtenir des informations sur les souhaits des membres et sur les possibles améliorations à apporter dans l'organisation des activités de l'association.

- Pour l'AAMAC, les questionnaires ont été transmis à la présidente, qui les a ajoutés aux courriers habituels envoyés aux membres de l'association. Puis, ceux-ci ont été priés de remettre leurs questionnaires complétés directement à la présidente lors de l'une des activités de l'association. Cette méthode présentait certains inconvénients, comme le risque d'égarer les questionnaires entre le moment où les membres le recevaient et le moment où ils le

[206] Singly François (de), *L'enquête et ses méthodes : Le questionnaire*, Paris, Collection Sociologie 128, Edition Armand Colin, 2005, p.49.

remettaient à la présidente, période qui pouvait durer plusieurs semaines ou plusieurs mois. Mais, elle facilitait aussi l'acheminement des questionnaires et réduisait les coûts d'envoi et de retour du questionnaire.

Questionnaire diffusé auprès des membres de l'Association des Amis du Musée d'Art Contemporain et du Musée des Beaux-arts de la ville de Nîmes en décembre 2008

1. Etes-vous ?

☐ Un homme

☐ Une femme

2. Quel âge avez-vous?

Précisez : ……

3. Quel est votre lieu de résidence principale ?

La ville : ……

Le pays : ……

4. Quel est votre niveau d'études ?

Précisez : ……

5. Quelle profession exercez-vous ?

Précisez : ……

6. Vous êtes-vous inscrit à l'association des Amis?

☐ Individuellement

☐ En couple

7. Pourquoi avez-vous souhaité adhérer à cette association des Amis ?

☐ Pour approfondir vos connaissances en matière d'art contemporain

☐ Pour approfondir vos connaissances en matière d'art moderne

☐ Pour nouer des contacts dans le monde de l'art

☐ Pour partager avec d'autres votre passion pour l'art

☐ Pour soutenir financièrement la politique d'acquisition du musée

☐ Autres motifs : ……

8. Etiez-vous collectionneur d'art contemporain avant d'adhérer à l'association ?

☐ Oui

☐ Non

9. Etiez-vous collectionneur d'art moderne avant d'adhérer à l'association ?

☐ Oui

☐ Non

10. Etes-vous devenu collectionneur depuis votre adhésion à l'association ?

☐ Oui

☐ Non

11. Faites-vous partie d'autres associations liées à l'art?

☐ Oui

☐ Non

Si oui lesquelles ?

……

12. Participez-vous aux activités proposées par l'association des Amis ?

☐ Les voyages

☐ Les vernissages

☐ Les rencontres avec les artistes et les visites d'ateliers

☐ Les visites d'expositions

☐ Autres

Lesquelles : ……

13. Souhaiteriez-vous trouver d'autres activités dans cette association d'Amis ?

☐ Oui

☐ Non

Si oui, lesquelles ? ……

14. Avez-vous accompagné l'adhésion de nouveaux membres dans l'association?

☐ Oui

☐ Non

15. Quelles sont vos principales sources d'information en matière d'art ?

☐ La presse généraliste

☐ La presse spécialisée dans l'art

☐ Internet

☐ Les échanges avec les membres de l'association des Amis

☐ Les rencontres avec d'autres passionnés d'art.

▪ Dans le cas des Amis du Palais de Tokyo, le questionnaire leur a été envoyé par courrier postal avec l'aide du président de l'association, accompagné d'un mot d'introduction de celui-ci et d'une enveloppe affranchie pour la réponse. Cette méthode représente une organisation et un coût financier importants, que j'ai du prendre en charge totalement, mais qui permet d'augmenter le nombre de réponses obtenues.

Pour les Amis du Palais de Tokyo, le questionnaire a été sensiblement modifié à la demande du président de l'association, par rapport à celui de l'AAMAC, afin d'obtenir des informations plus en adéquation avec les besoins de l'association.

1. Etes-vous ?

☐ Un homme

☐ Une femme

2. Quel âge avez-vous?

Précisez : …….

3. Quel est votre lieu de résidence principale ?

La ville : ……..

Le pays : ……..

4. Quel est votre niveau d'études ?

Précisez : …….

5. Quelle profession exercez-vous ?

Précisez : …….

6. Vous êtes-vous inscrit à l'association des Amis du Palais de tokyo?

☐ Individuellement

☐ En couple

7. Pourquoi avez-vous souhaité adhérer à cette association d'Amis ?

☐ Pour approfondir vos connaissances en matière d'art contemporain

☐ Pour nouer des contacts dans le monde de l'art

☐ Pour partager avec d'autres votre passion pour l'art contemporain

☐ Pour soutenir financièrement les activités du Palais de Tokyo

☐ Pour vous investir dans l'animation ou la conduite de certaines activités

☐ Autres motifs : ……

8. Si vous souhaitez vous investir dans l'association des Amis du Palais de Tokyo, quels domaines pensez-vous privilégier?

☐ Organisation de visites d'ateliers, d'expositions

☐ Réalisation de tables rondes et de débats

☐ Mise en place d'événements de soutien

☐ Recherche de partenaires : sponsors, mécènes,…

☐ Préparation de voyages culturels

☐ Autres : ……

9. Parmi les activités proposées par l'association, quelles sont celles qui vous intéressent ?

☐ Les visites d'expositions au Palais de Tokyo

☐ Les visites d'expositions hors les murs

☐ La découverte et les visites d'ateliers d'artistes

☐ Les déjeuners et dîners preview ou de vernissage

☐ Les soirées ou manifestations de soutien

☐ Les conversations autour de l'art

☐ Les voyages

☐ Les rencontres découvertes de jeunes créateurs(mode, design, danse,…)

☐ Les visites de collections privées

☐ Autres

Lesquelles : ……

10. Souhaiteriez-vous trouver d'autres activités dans votre association des Amis du Palais de Tokyo ?

☐ Oui

☐ Non

Si oui, lesquelles ? ……

11. Etiez-vous collectionneur d'art contemporain avant d'adhérer à l'association des Amis du Palais de Tokyo?

☐ Oui

☐ Non

12. Etes-vous devenu collectionneur d'art contemporain depuis votre adhésion à l'association des Amis du Palais de Tokyo?

☐ Oui

☐ Non

13. Faites-vous partie d'autres associations liées à l'art contemporain ?

☐ Oui

☐ Non

Si oui lesquelles ? ……

14. Avez-vous fait adhérer de nouveaux membres dans l'association?

☐ Oui

☐ Non

E. LES ASSOCIATIONS ETUDIEES

L'étude portait donc sur quatre associations réparties en deux groupes, l'un concernant les amis de musées et l'autre traitant des associations de collectionneurs individuels ou collectifs. Elle s'orientait essentiellement sur les caractéristiques personnelles (genre, âge, lieu de résidence, profession) des membres adhérant à ces associations et n'avait pas vocation à constituer un recueil exhaustif d'un type d'associations, comme peut l'être le travail de Céline Thévenard-Nguyen sur les associations d'amis de musées en Rhône-Alpes[207]. Mon étude avait, donc, pour objectif d'apporter un éclairage assez général sur les associations accueillant des amateurs ou collectionneurs d'art contemporain, domaine très peu connu à ce jour.

Le premier groupe concerne les associations d'amis de lieux d'art qui agissent essentiellement en soutien à un centre d'art contemporain. Il s'agit, dans le cas présent, d'une association parisienne, les Amis du Palais de Tokyo, et d'une association de province, les Amis du Musée d'art contemporain et du musée des Beaux-arts de la ville de Nîmes (AAMAC). Le choix de ces deux associations, précisément parce que l'une est installée dans la capitale et l'autre en province, permet de comparer les résultats obtenus et les approches en matières de population accueillie, d'activités et de tarifs.

Le second groupe s'intéresse aux associations de collectionneurs, que ceux-ci soient individuels ou collectifs. L'ADIAF répond au premier critère avec pratiquement 90 % de ses membres se déclarant collectionneurs individuels. Les Centaures s'inscrivent, quant à eux, dans un deuxième groupe, celui des collectionneurs collectifs. Cette double approche permet, là encore, de mieux appréhender le monde des collectionneurs d'art contemporain sous des formes très diverses.

Cette étude sur les associations doit servir de base à de possibles comparaisons avec les chiffres obtenus par l'INSEE, ainsi qu'avec les différentes enquêtes réalisées sur les associations culturelles en France en 2002 et 2007. Elle doit aussi permettre de mieux

---

[207] Thévenard-Nguyen Céline, *Les associations d'amis de musées, leur position et leur engagement dans l'espace public. Une approche institutionnelle et communicationnelle des amis de musée en Rhône-Alpes*, Avignon, Thèse de doctorat, Université d'Avignon, 2002.

connaître les profils des membres de ces associations et leur implication dans le monde des collectionneurs d'art contemporain.

1. Les associations d'Amis de musées et de lieux d'art comtemporain

« *Les associations d'Amis de musées existent depuis longtemps. Depuis le XIXe siècle et au début du XXe siècle, ici et là, des groupes, Amis des Arts, Sociétés Savantes, sont créés, à l'initiative de personnes cultivées ayant le plus souvent une notoriété et un statut social et financier en vue. Ces structures agissent indépendamment les unes des autres. Après la dernière guerre, ces associations se développent, se transforment en associations d'Amis de musées beaucoup plus ouvertes, en recherche d'impact culturel et d'implication dans la vie du musée* »[208].

Pour Céline Thévenard-Nguyen[209], qui a réalisé un doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication sur les associations d'amis de musées en 2002, les associations d'amis de musées sont non seulement les héritières des sociétés savantes, mais aussi des académies, cercles et salons, créés dès le début du XVIIIe siècle. D'après elle, la plupart des éléments constitutifs des associations d'amis de musée proviennent de cette filiation avec les sociétés savantes : la convivialité, la communication, la diffusion de la connaissance et l'acquisition d'oeuvres pour le musée, à la grande différence que les sociétés savantes étaient constituées avec l'objectif de créer et de gérer des musées, démarche totalement absente pour les associations d'amis de musées modernes.

Toujours d'après Céline Thévenard-Nguyen, c'est dans les années de l'après première guerre mondiale que les associations d'amis de musées ont fait leur apparition sous leur version moderne et ont, pour partie, pris la place des sociétés savantes. C'est à cette même époque que la politique patrimoniale de l'Etat a basculé, d'une mission de patrimoine à protéger à celui de patrimoine à acquérir. Il se peut donc que l'apparition des associations d'amis de

---

[208] Bourlet Annick, « La fédération des Sociétés d'Amis de Musées », *La lettre de l'OCIM*, n°75, 2001.

OCIM : Office de Coopération et d'Information Muséographiques. Organisme public créé en 1985, rattaché à l'université de Bourgogne et financé par le ministère délégué à l'enseignement supérieur et à la recherche, dont l'objet est d'être au service des musées et des centres de culture scientifique et technique.

[209] Thévenard-Nguyen Céline, Ibid, 2002.

musées reflète également l'impulsion d'un Etat en quête d'un financement privé pour le développement des musées. Au moment de ce changement de structure, les associations d'amis de musées ont perdu le caractère central des sociétés savantes, pour une approche plus périphérique de soutien aux musées.

Puis, au tournant des années soixante-dix, le contexte économique défavorable a donné un nouvel essor aux associations d'amis de musées, en raison de la pénurie de crédits et de personnel des musées, et grâce à un intérêt grandissant du public pour ses origines culturelles. Les années quatre-vingt ont vu le principal essor de ces associations, sous le possible effet cumulé de la loi de décentralisation de 1982 et de la loi sur le mécénat de 1987.

Ce travail de Céline Thévenard-Nguyen se poursuit par la question centrale de la position des amis de musées dans l'espace public. « *Pendant que certains démontrent que l'univers des amis de musées n'est que la reproduction de privilèges et d'une domination culturelle, d'autres tentent de prouver le contraire* [210]». Parmi les études citées, celle de Pierre Bourdieu et d'Alain Darbel[211] va dans le sens de la reproduction des privilèges, en montrant que 77,5 % des amis du Musée du Louvre sont des cadres supérieurs. « *Ceux qui s'inscrivent à l'Association des Amis du Musée entendent s'assurer les avantages que leur procure cette organisation mais aussi, surtout peut-être dans les petites villes, se poser en pratiquants fervents des manifestations culturelles que leur propose ce groupement. […]. L'intensité tout à fait exceptionnelle de cette pratique se comprend si l'on sait que les membres de l'Association sont presque tous issus des classes cultivées (soit 77,5 % de cadres supérieurs et de femmes de cadres supérieurs contre 3 % seulement d'artisans ou commerçants, et 0,5 % d'agriculteurs et ouvriers). La distribution des adhérents selon le niveau d'instruction n'est pas moins significative : alors que le visiteur modal du public des musées est bachelier, 47 % des adhérents de l'Association des Amis du Louvre sont licenciés (les licenciés représentant 1,8 % de la population totale de la France), 30 % bacheliers et 19 % seulement ont un diplôme inférieur au baccalauréat. […]. Contrairement aux vœux exprimés par son président, l'Association (des Amis du Musée du Louvre) n'est rien moins qu'un moyen d'attirer vers la pratique des musées ceux que leur milieu et leur défaut de culture en tiennent éloignés. 2500 membres nouveaux s'inscrivent chaque année (tandis qu'à peu près autant ne renouvellent pas leur adhésion) mais les caractéristiques sociales des nouveaux venus sont rigoureusement*

---

[210] Thévenard-Nguyen Céline, Ibid, 2002, p. 100.

[211] Bourdieu Pierre et Darbel Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les éditions de Minuit, 1966.

les mêmes que celles des membres anciens. Sans doute s'agit-il d'une association parisienne, dont la composition sociale est particulièrement aristocratique, mais tout semble indiquer que les associations provinciales rassemblent des notabilités et des intellectuels (soit, pour l'Association de Lille, 19 % de membres des classes moyennes et 81 % des classes supérieures et, pour l'Association de Douai, 11 % des classes moyennes et 87 % des classes supérieures) et se donnent pour ambition explicite de grouper autour du musée l'élite du public. Auraient-elles pour fin d'attirer un nouveau public qu'elles ne constitueraient pas le moyen adéquat pour l'atteindre »[212].

a. *Les Amis du Musée d'art contemporain et du musée des Beaux-arts de la ville de Nîmes (AAMAC)*[213]

L'association des Amis du Musée d'art contemporain de la ville de Nîmes a été créée le 20 octobre 1986, en liaison avec le projet de construction d'un musée d'art contemporain à Nîmes. Le premier directeur de ce musée, Robert Calle, important collectionneur, fut aussi l'initiateur et le créateur de l'association des amis.
Dès 1987, les activités se sont développées, proposant aux membres de l'association, des visites commentées d'expositions du musée d'art contemporain, des visites d'ateliers d'artistes, des conférences et des voyages. En 1988, l'association a effectué pour la première fois l'une de ses missions essentielles, l'achat d'une œuvre d'art au profit du musée.
En 2001, sous l'impulsion de Guy Tossana, à la fois conservateur du musée des Beaux-arts et de celui d'art contemporain, l'AAMAC décida de regrouper sous son nom les deux musées nîmois. Depuis cette date, les amis du musée des Beaux-arts et ceux du musée d'art contemporain se retrouvent dans la même association, tout en conservant l'ancien sigle, AAMAC.

Ainsi, depuis sa création, l'AAMAC, rouage nécessaire entre le public et le musée, s'est fixée deux objectifs[214] :

---

[212] Bourdieu Pierre et Darbel Alain, Ibid, 1966, pp. 136-137.

[213] Source : site web de l'association des amis du musée des Beaux Arts et du musée d'art contemporain de la ville de Nîmes : www.amis-musees-nimes.org.

[214] Source : site web de l'association des amis du musée des Beaux Arts et du musée d'art contemporain de la ville de Nîmes : www.amis-musees-nimes.org.

- *Soutenir le musée d'art contemporain et contribuer à son développement* par l'achat d'œuvres rendu possible grâce à la générosité des membres bienfaiteurs.
- *Promouvoir en particulier l'art contemporain par une action d'initiation et d'information* en organisant :
    - Des visites d'atelier d'artistes.
    - Des visites commentées des expositions des Musées.
    - Des voyages culturels en France ou à l'étranger pour découvrir les collections particulières, visiter des fondations ou des musées.
    - Des relations privilégiées avec d'autres associations françaises et étrangères.
    - Des participations gratuites aux ateliers d'arts plastiques pour les enfants et petits-enfants des adhérents.
    - Des conférences sur l'art, en particulier du XXe siècle.

Pour la seule année 2009, l'AAMAC a développé de nombreux projets. Au delà de la simple découverte de l'art contemporain, l'association a mis en place une commission Art et Rencontre qui a pour objectif de mettre en relation des personnes en difficulté avec l'art. Cette année, l'AAMAC a accueilli au Carré d'Art un groupe de femmes des Restos du Cœur pour leur présenter un film sur les peintres de la Méditerranée et partager leurs impressions sur la peinture lors d'une discussion organisée à l'issue de la projection.

Parallèlement à cette activité, l'association organise, tous les deux mois, dans un cinéma d'art et d'essai de la ville, une projection de film s'interrogeant sur les représentations de l'art pictural au cinéma à travers les regards de cinéastes français et étrangers.

Elle propose aussi, à ses adhérents, des présentations d'expositions des deux musées, en avant-première, sous la conduite des conservateurs et directeurs des musées. De la même manière, elle édite, chaque année depuis 2006, une revue d'art intitulée « Le Regardeur », et elle organise des sorties dans les musées de la région et des régions limitrophes, des visites d'ateliers d'artistes nîmois et un grand voyage à l'étranger (en Chine en 2009).

Les statuts de l'association permettent de mettre en place toutes les activités décrites ci-dessus. Ils sont présentés en annexe et offrent une vision globale du projet associatif sur le long terme.

Comme toute association qui dépend de ses adhérents pour vivre, l'AAMAC demande une cotisation annuelle d'adhésion à ses membres. Les tarifs pour l'année 2009 sont les suivants :

Les différents tarifs d'adhésion proposés par l'AAMAC en 2009

Adhésion Etudiant	Gratuit
Adhésion Individuelle	30 euros
Adhésion Couple	45 euros
Adhésion de soutien	90 euros
Donateur	A partir de 500 euros

Source : AAMAC

L'adhésion à l'A.A.M.A.C. offre l'accès gratuit au musée des Beaux-arts et au musée d'art contemporain de la ville de Nîmes, ainsi qu'à certains musées de la région. Cependant, à la différence de nombreuses associations d'amis, les divers tarifs ne permettent pas de bénéficier de prestations distinctes, suivant le niveau d'adhésion. Il faut tout de même constater que cette association souhaite privilégier l'accès à la culture des étudiants en leur offrant la gratuité.

L'association comprend un bureau et un conseil d'administration dont la composition est présentée ci-dessous. La présidente, Hélène Deronne, dirige l'association depuis 2001.

Le conseil d'administration[215] et le bureau[216] de l'AAMAC en 2009

Présidente	**Vice-président**	**Trésorier**	**Secrétaire**	**Membres du Conseil d'administration**
Deronne Hélène	Canonge Jean-Marc	Gernot Claude (Mr)	*Alexandre Christine *D'Hauteville Jacqueline	*Belkhiter Hanifa *Dortindeguey Nicole *Liger Catherine *Meunier Jean-Louis *Pezier-Mornet Jacqueline *Thouvenot Camille (Mme) *Ventura René

Tous les membres du conseil d'administration sont domiciliés en Languedoc-Roussillon. Leur moyenne d'âge s'élève à 60/65 ans[217]. Parmi les douze personnes siégeant au conseil, sept exercent une activité d'enseignement, une de galeriste, un d'architecte, et trois d'entre elles sont femmes au foyer. Il convient de souligner cette particularité qui ne se retrouvera dans aucune des associations étudiées pas la suite. En effet, les femmes au foyer n'apparaissent à aucun moment dans cette étude sur les collectionneurs d'art contemporain. Cette absence ne signifie pas forcément qu'on ne trouve aucune femme sans activité professionnelle, mais que celles-ci ne se présentent pas sous cette appellation. En effet, l'information m'a été fournie par la présidente de l'association des amis de l'AAMAC, située à Nîmes. Le besoin de

[215] Le conseil d'administration d'une association est composé de membres qui seront administrateurs, élus lors des assemblées générales (sauf lors de la création puisque le CA est constitué par les membres fondateurs). Les administrateurs sont les représentants de l'association dans tous les actes de la vie civile. Les membres de droit ou membres du bureau peuvent en faire partie. Ils sont chargés d'assurer le bon fonctionnement de l'association et l'application des décisions prises lors des Assemblées Générales. Les statuts stipulent leur nombre, la durée des mandats et leur mode de renouvellement. Source : www.associanet.com.

[216] Le bureau d'une association : C'est l'instance de direction de l'association, elle détient un pouvoir décisionnel de l'association ; composée de membres appelés membres du bureau ou membres de droit et ils font aussi partie du Conseil d'Administration. Sa composition **:** Au minimum 2 personnes qualifiées : un président, dirigeant et représentant de l'association, un secrétaire, chargé du fonctionnement administratif, un trésorier, chargé de la gestion financière. Source : www.associanet.com.

[217] L'ensemble des informations concernant le conseil d'administration et le bureau m'a été fourni par la présidente de l'association d'une manière globale, ne permettant pas une interprétation fine des données, comme le type d'enseignants participant au conseil.

reconnaissance sociale peut être moins prégnant en province et peut expliquer que ce terme soit choisi dans ce cas de figure. À d'autres reprises, des femmes sans activités ont été recensées, mais sous leur profession d'origine ou sous le déterminant de collectionneuse ou encore de rentière.

La première constatation qui s'impose concerne la représentation des hommes et des femmes élus au conseil d'administration de l'association. Au 1er janvier 2009, ce conseil comprenait huit femmes pour quatre hommes. En le comparant avec le pourcentage de femmes (77 %) et d'hommes (23 %) adhérents de l'association, il semble refléter correctement les proportions existantes. Au niveau du bureau, le pourcentage reste relativement stable avec neuf femmes pour trois hommes.

Les résultats de l'enquête réalisée auprès de l'association au début de l'année 2009 fournissent un certain nombre d'enseignements intéressants. Cette enquête s'appuie sur les réponses de 48 membres de l'association sur un total de 330 adhérents à jour de leur cotisation au mois de décembre 2008, ce qui correspond à 15 % de répondants parmi les membres. Le nombre de réponses est certes limité, mais il permet déjà de tirer certaines conclusions intéressantes de cette enquête, tout en les considérant avec précaution. Il convient, d'autant plus, de relativiser les résultats obtenus, qu'un certain nombre de membres, ayant adhéré en couple, ont répondu d'une manière individuelle au questionnaire. Afin d'utiliser l'ensemble des données collectées, j'ai fait le choix de comptabiliser les questionnaires de couples dans les catégories hommes ou femmes, en fonction de la personne ayant répondu au questionnaire pour le couple, en estimant que la personne ayant répondu était la plus impliquée (Cf.supra). Cette méthode présente certains défauts, car elle s'appuie sur un postulat assez arbitraire. On peut toutefois raisonnablement supposer que l'intérêt porté pour l'art contemporain peut favoriser l'intérêt pour le questionnaire.

Le genre des membres de l'AAMAC en janvier 2009

	Effectif	Pourcentage
Genre		
Nombre d'hommes	11	23
Nombre de femmes	37	77
Nombre de couples[218]	0	0
Total	48	100

Tout d'abord, il convient de constater que les femmes représentent 77 % des membres de l'association ayant répondu à l'enquête. Ce chiffre doit, toutefois, être relativisé, car le nombre de questionnaires de personnes ayant adhéré en couple s'élève à 21 sur un total de 48. Parmi ces 21 questionnaires, 14 ont été remplis par une femme, contre seulement 7 par un homme. Si j'avais décidé de ne conserver que les questionnaires remplis par des adhérents individuels pour les questions de genre, j'aurais obtenu un pourcentage de 87 % de femmes, et de 13 % d'hommes. Les résultats ainsi obtenus confirment largement la place prépondérante des femmes dans cette association. Il faut, cependant, remarquer qu'avec un tel pourcentage de femmes, la différence avec la proportion de femmes au conseil d'administration et au bureau s'élargit, ce qui semble indiquer une surreprésentation des hommes dans les instances dirigeantes de l'association.

L'âge des membres de l'AAMAC en janvier 2009

	Effectifs	Pourcentage
Classes d'âges		
25/34 ans	1	2
35/44 ans	1	2
45/54 ans	7	15
55/64 ans	17	36
65/74 ans	16	33
75/84 ans	5	10
85/94 ans	1	2
Inconnu	0	0
Total	48	100

[218] Nombre de couples : les questionnaires ont été remplis par des hommes ou des femmes, mais certaines inscriptions sont réalisées en couple. Je me suis donc référé au genre des personnes répondant au questionnaire en partant du principe qu'il s'agissait des personnes les plus impliquées. 21 personnes sur 48 ayant répondu à mon questionnaire ont adhéré en couple. Sur les 21 qui ont adhéré en couple, 7 hommes et 14 femmes ont répondu au questionnaire pour les deux personnes du couple. Sur les 27 qui ont adhéré seul, seulement 3 sont des hommes.

Tout d'abord, il convient de constater la forte prépondérance des personnes dont l'âge est compris entre 55 et 74 ans, groupe qui rassemble 69 % des personnes concernées par cette étude. Cette particularité apparaît aussi à travers le nombre de personnes âgées de 60 ans et plus. Celles-ci représentent 69 % des membres de l'association, situation qui se confirme avec le calcul de l'âge moyen général, établi à 64,5 ans.

La moyenne d'âge des membres de l'AAMAC

Moyenne d'âge générale	64,5 ans
Moyenne d'âge des femmes	64,5 ans
Moyenne d'âge des hommes	63,5 ans
Age minimum général	34 ans
Age maximum général	87 ans
Age minimum des femmes	48 ans
Age maximum des femmes	84 ans
Age minimum des hommes	34 ans
Age maximum des hommes	87 ans

Cette association présente donc une assez forte homogénéité d'âge. Seules trois personnes s'écartent fortement de la moyenne générale, deux ayant moins de 44 ans et une plus de 85 ans. Hormis ces rares cas, 94 % des personnes appartiennent aux groupes d'âges compris entre 45 et 84 ans, avec une prédominance forte des classes d'âges entre 55 et 74 ans, ce qui peut laisser imaginer que cette association regroupe une forte majorité de retraités.

Le lieu de résidence des membres de l'AAMAC en janvier 2009

	Nombre	**Pourcentage**
Lieu de résidence[219]		
Paris Intra-muros	1	2
Région Ile de France, hors Paris (Départements : 77, 78, 91, 92, 93, 94, 95)	0	0
Province	47	98
Etranger	0	0
Inconnu	0	0

L'association ayant pour vocation de soutenir le musée des Beaux-arts et celui d'art contemporain de la ville de Nîmes, il semble évident que la population adhérente provient

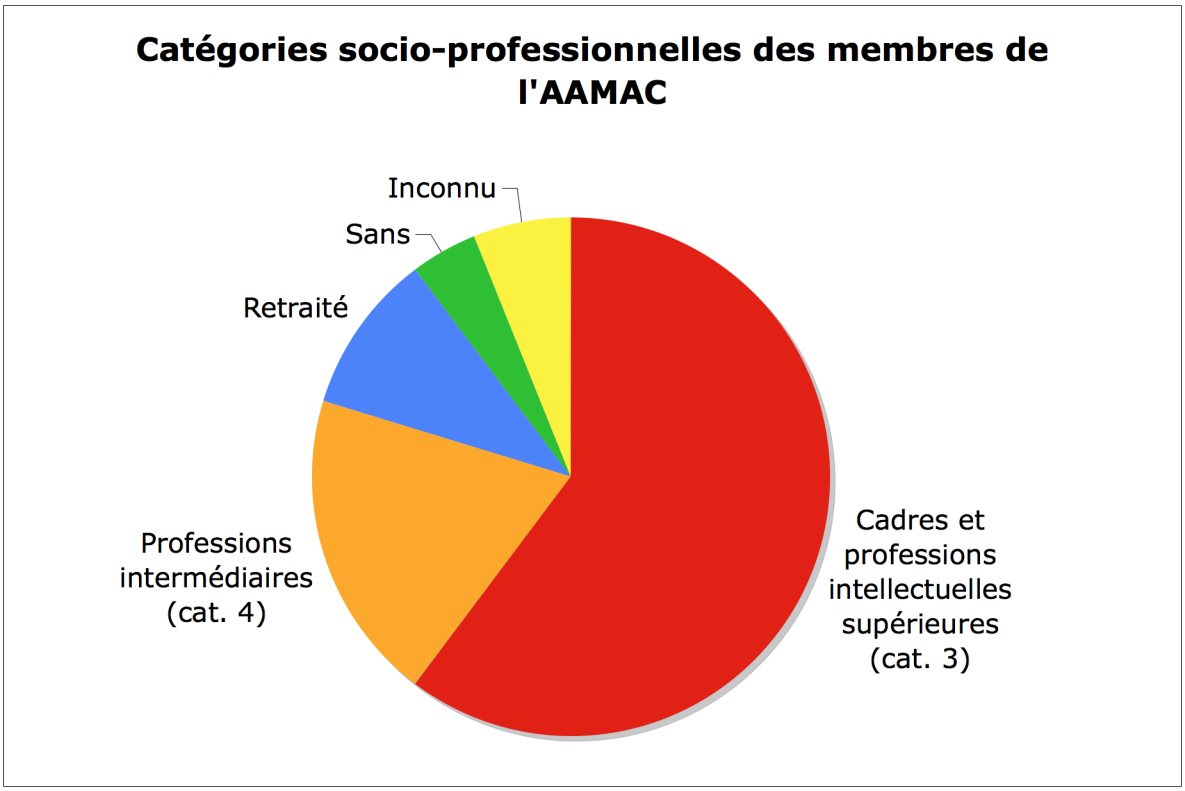
[219] Domiciliation : cette association d'amis de musée dépend du musée des Beaux Arts et du musée d'art contemporain de la ville de Nîmes. La grande majorité des adhérents habite donc Nîmes et le département du Gard. Seules de rares personnes ont adhéré, tout en étant domiciliées dans des régions éloignées : 1 à Paris et 2 à Lille (Mais, on peut supposer la possession de résidences secondaires ou une origine de la ville).

presque uniquement de la région nîmoise. Tel est le cas, avec 98 % (47 personnes) des adhérents vivant en province et 2% installés à Paris Intra-muros (en fait une seule personne). Toutefois, sur ces 47 personnes installées en province, il convient de déduire les trois personnes résidant dans une région éloignée, les quarante-quatre restantes étant domiciliées dans la région Languedoc-Roussillon ou, pour l'une d'entre elles, en région Provence-Alpes-Côte d'Azur, mais à seulement 35 kilomètres de Nîmes. Ainsi, une fois soustrait ce petit groupe des trois dernières personnes, le pourcentage de membres installés à proximité immédiate du musée s'élève encore à 92 %, ce qui confirme la relation forte entre la localisation du musée et la proximité géographique de cette forme de soutien actif.

Les catégories socioprofessionnelles[220] des membres de l'AAMAC en janvier 2009

	Effectifs	**Pourcentage**
Catégories socioprofessionnelles		
Commerçants, artisans, chefs d'entreprise (cat. 2)	0	0
Cadres et professions intellectuelles supérieures (cat. 3)	28	59
Professions intermédiaires (cat. 4)	9	19
Retraité	5	10
Mère de famille	1	2
Sans	2	4
Inconnu	3	6
Total	48	100

[220] Le choix des catégories socioprofessionnelles correspond aux catégories socioprofessionnelles élaborées par Alain Desrosières et Laurent Thévenot pour la nouvelle nomenclature des catégories socioprofessionnelles, réalisée en 1982 pour le compte de l'INSEE. Desrosières Alain et Thévenot Laurent, *Les catégories socio-professionnelles*, Paris, Collection Repères, Editions La Découverte et Syros, 2002 (5ème édition).



La première information, qu'il convient d'extraire de ce tableau et du schéma qui en est issu, concerne la prédominance des cadres et des professions intellectuelles supérieures dans cette association. Cette population représente, en effet, 59 % des adhérents de l'association. Le deuxième groupe le plus important appartient aux professions intermédiaires, pour 19 %. Un troisième groupe présente un intérêt particulier, car il ne rentre pas dans la nomenclature des catégories socioprofessionnelles, mais apparaît à plusieurs reprises dans mon questionnaire. Il s'agit des retraités qui répondent à mes questions sur la profession par une modification de leur statut social, en passant d'actif à inactif ou retraité, donnant une visibilité particulière à l'ensemble de l'association.

Cette première classification donne une vision synthétique des professions des membres des associations étudiées. Mais, elle ne permet pas d'apprécier pleinement la place des différentes professions au sein des associations, car elle regroupe, par catégorie, des populations suffisamment dissemblables pour ôter toute pertinence à l'étude entreprise. Je peux prendre pour exemple la catégorie deux qui regroupe, à la fois, des chefs d'entreprises, des artisans et des commerçants.

J'ai donc décidé d'affiner cette étude en détaillant les professions au sein de chaque catégorie, afin de mieux apprécier les groupes prédominants dans cette association et dans les associations étudiées ultérieurement.

Les professions des membres de l'AAMAC en janvier 2009

	Effectifs	Pourcentage
Les professions		
Commerçants (cat. 2)	0	0
Dirigeants de Société, entrepreneurs, hommes d'affaires (cat. 2)	0	0
Artisans (cat.2)	0	0
Professions libérales (cat. 3)	8	17
Cadres fonction publique, hommes politiques (cat. 3)	1	2
Professeurs, professions scientifiques (cat. 3)	13	28
Professions de l'information, des arts (galeristes, commissaire-priseur, critique d'art) et des spectacles, artistes (cat. 3)	2	4
Cadres administratifs et commerciaux d'entreprises et de banque (cat. 3)	2	4
Ingénieurs, cadres techniques d'entreprise (cat. 3)	2	4
Professions intermédiaires (cat. 4)	9	19
Rentiers	0	0
Retraités	5	10
Étudiants	0	0
Mères de famille	1	2
Sans	2	4
Inconnus	3	6
Total	48	100

La principale profession représentée dans cette association regroupe les professeurs et professions scientifiques qui totalisent 28 % des membres (soit 13 personnes). L'importance de ce groupe peut se lire au travers de l'étude réalisée par François Héran en 1988 sur le monde associatif[221]. En effet, dans cette étude accomplie pour l'INSEE, il constate la prédominance des catégories intellectuelles dans les associations et, tout particulièrement, celle des professeurs et professions scientifiques[222] : « *Qu'il s'agisse des classes supérieures ou des classes moyennes, l'associationnisme est d'abord le fait des intellectuels ; il a ses bons élèves : les professeurs* »[223]. Ainsi, François Héran termine son étude par une idée forte liée à la sur-adhésion des professeurs et des professions libérales : « *La sur-adhésion des professeurs et, à moindre degré, des professions libérales reste en réalité le trait majeur de la plupart des associations. Présence d'autant plus significative qu'elle ne se cantonne pas aux*

[221] Héran François, « un monde sélectif : les associations », *Economie et Statistique*, n°208, mars 1988.

[222] Code 34 dans la nomenclature de l'INSEE.

[223] Héran François, Ibid, 1988, p. 26.

domaines où l'adhésion n'est souvent qu'une clef d'accès à des manifestations culturelles. Mais, quel que soit son niveau d'application, classes supérieures ou moyennes, l'essentiel est bien la liaison privilégiée du capital culturel avec l'engagement associatif »[224]. François Héran nuance toutefois son propos pour ce qui concerne les associations culturelles, dans lesquelles les professions intermédiaires, tout particulièrement les instituteurs et les travailleurs sociaux, occupent la place principale.

Et en effet, le deuxième groupe le plus important rassemble les professions intermédiaires pour un total de 19 % des membres (9 personnes). La présence d'un tel groupe en deuxième position s'explique par la place particulière qu'occupent les instituteurs dans les associations culturelles en général et dans l'AAMAC en particulier. Sur les 9 personnes appartenant à la catégorie des professions intermédiaires, on compte 6 instituteurs et une personne travaillant dans l'enseignement spécialisé. Ainsi, dans cette même étude, François Héran fait le constat suivant : « *chez les hommes, les instituteurs et les travailleurs sociaux devancent les professeurs dans les associations culturelles ou musicales. Sans doute le contenu de cette rubrique est-il trop hétérogène (cela va de la fanfare de village aux abonnés d'un théâtre d'avant-garde…) pour que l'on puisse pousser bien loin l'interprétation. On peut penser néanmoins qu'il s'agit des fractions des classes moyennes qui, sans disposer d'un capital culturel considérable, lui doivent néanmoins l'essentiel de leur position dans le monde social et cherchent donc à l'entretenir ou à le compléter. Les formules associatives proposées dans ce domaine par les municipalités viennent alimenter à point nommé cette « bonne volonté culturelle »* »[225]. La prédominance des professeurs (ils sont 11 sur 13 dans le groupe des professeurs et professions scientifiques) peut s'expliquer par la particularité de l'art contemporain. Il serait intéressant de connaître les objectifs initiaux des adhérents lors de l'adhésion à l'AAMAC. En effet, cette association regroupe les membres amis de deux musées, le musée des Beaux-arts et le musée d'art contemporain de la ville de Nîmes. Les membres, bien qu'adhérents des deux musées, ont pu adhérer pour les Beaux-arts ou pour l'art contemporain, à moins que ce ne soit pour les deux. On peut imaginer que l'objectif d'adhésion réponde à un type de catégories socioprofessionnelles plus marqué. Il conviendra, par la suite, d'effectuer cette étude complémentaire, afin de mieux cerner la place réelle de ces deux catégories au sein de l'association et de mieux appréhender l'impact de l'art contemporain sur la population d'une association d'amis de musée de province.

---

[224] Héran François, Ibid, 1988, p. 30.

[225] Héran François, Ibid, 1988, p. 27.

Les professions libérales arrivent en troisième position et représentent encore 17 % des adhérents (8 personnes). Il convient toutefois de constater que la catégorie intitulée « professions libérales » ne fait pas appel aux mêmes professions, que l'on soit membre de l'AAMAC ou des Amis du Palais de Tokyo. Là où les infirmiers, dentistes, pharmaciens sont majoritaires à Nîmes, ce sont les avocats et notaires qui s'imposent à Paris. Cette particularité s'explique par les différences existant entre la province et la capitale. Pierre Bourdieu justifie cette particularité dans son ouvrage *La distinction* : « *Les membres des professions libérales occupent une position intermédiaire et se divisent en deux sous-groupes séparés surtout sous le rapport du capital culturel : le plus important, qui se situe près du pôle occupé par les producteurs artistiques, comprend surtout des architectes, avocats ou médecins parisiens (et seulement quelques chirurgiens-dentistes ou pharmaciens) ; le second sous-ensemble, plus proche de pôle des patrons, est fait pour une plus grande part de provinciaux relativement âgés, dentistes, pharmaciens, notaires etc* »[226]. Cette séparation semble se retrouver au niveau des deux associations d'amis de musées et de centres d'art que j'étudie et devra être prise en compte dans l'analyse comparative à venir. Elle n'enlève, toutefois, rien à l'analyse en cours et à la position majoritaire de la catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures, qui totalise 59 % des adhérents. Le dernier groupe représenté concerne les retraités, avec 10 % des adhérents. Il convient, toutefois, de prendre en considération la particularité de cette catégorie, qui correspond à la fois à une situation sociale et à la fin d'une activité professionnelle. Si l'on tient compte de l'âge des adhérents, cette catégorie devrait représenter la grande majorité des répondants, puisque 69 % des adhérents avaient soixante ans et plus. Toutefois, certaines personnes, bien qu'ayant cessé toute activité professionnelle, répondent à la question « quelle profession exercez-vous ? » par la profession qu'elles ont exercée, sans tenir compte de leur situation actuelle, tandis que d'autres le font par leur nouveau statut social, celui de retraité. De plus, dans certaines professions libérales, il n'est pas rare que leurs membres continuent à exercer au-delà de 60, voire de 65 ans, mais on ne peut pas le savoir ici.

D'une manière générale, il convient de constater que les professionnels liés au monde de l'art sont très faiblement représentés dans cette population, comme les cadres de banque, avec seulement deux représentants pour chacune des catégories citées, alors que les chefs d'entreprise, les artisans, les rentiers disparaissent totalement du groupe.

---

[226] Bourdieu Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, pp. 297-298.

Les adhérents de l'AAMAC collectionneurs en janvier 2009

	Effectifs	Pourcentage
Etat de Collectionneur		
Collectionneurs avant adhésion	9	19
Non collectionneurs après adhésion	38	79
Collectionneurs après adhésion	2	
Inconnu	1	2

La question qui touche à la place des collectionneurs dans cette association présente un intérêt tout particulier dans ce mémoire. En effet, il m'a paru important d'évaluer le rôle que peuvent jouer les associations dans le passage du statut d'*amateur d'art* à celui de *collectionneur* individuel. Dans cette étude, deux questions étaient posées aux adhérents :

- Etiez-vous collectionneur d'art contemporain avant d'adhérer à l'association ?
- Etes-vous devenu collectionneur d'art contemporain depuis votre adhésion à l'association ?

Ces questions doivent permettre d'évaluer l'impact et l'influence de l'association sur ses membres et sur l'une des manifestations possibles de leur passion pour l'art contemporain. Dans le cas de l'AAMAC, cet impact reste faible, avec seulement deux personnes devenues collectionneuses après leur adhésion à l'association. Cette faible transformation des *amateurs* en *collectionneurs* peut s'expliquer par les objectifs de cette association, orientés vers l'action pédagogique en direction de publics divers et variés, comme il a été montré précédemment dans la présentation de l'association.

Sous un autre registre, il est possible de constater que les collectionneurs d'art contemporain restent très minoritaires au sein de cette association d'amis de musée. Il sera intéressant de comparer ce chiffre avec les résultats obtenus via les entretiens auprès de collectionneurs dans la région Languedoc-Roussillon, afin de connaître leurs pratiques (visites des galeries, achats d'œuvres et découverte des artistes à Paris ou en province) en matière d'adhésion dans les associations et d'investissement personnel dans l'art contemporain. Lors d'entretiens individuels avec des collectionneurs domiciliés en province, ceux-ci m'ont expliqué préférer s'investir dans l'art contemporain à Paris, pour la diversité et l'anonymat dont ils pouvaient bénéficier dans la capitale.

b. Les Amis du Palais de Tokyo

L'association des Amis du Palais de Tokyo, créée en 2002 à Paris, regroupe une ensemble de personnes souhaitant épauler, dans son développement, le Palais de Tokyo, lieu de vie dédié à la création contemporaine française et internationale contemporaine.

« *Le Palais de Tokyo a été construit en 1937 pour accueillir les musées d'art moderne de l'Etat et de la ville de Paris à l'occasion de l'Exposition internationale des arts et techniques de la vie moderne. Le quai de la Seine situé au pied du bâtiment portait le nom de Quai de Tokyo. Les Parisiens ont pris dès lors l'habitude de l'appeler ainsi. Il a abrité des projets et des institutions diverses au fil du temps. De 1947 à 1977, le Musée National d'Art Moderne occupe les lieux avant d'emménager au Centre Georges Pompidou. Le FNAC (Fonds National d'Art Contemporain) y loge de 1938 à 1991 ainsi que le CNP (Centre National de la Photographie) de 1984 à 1993. Dernier projet d'envergure qui n'a pu être mené à son terme, le Palais du Cinéma devait réunir le musée du Cinéma, la FEMIS*[227]*, la bibliothèque et les archives du film. En 1999, Catherine Trautmann, Ministre de la culture et de la communication lance un concours pour affecter une partie des bâtiments du Palais de Tokyo à la diffusion de l'art contemporain. Les critiques d'art et commissaires d'expositions Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans présentent leur projet et sont nommés en juillet 1999 pour le mener à bien. Le Palais de Tokyo, site de création contemporaine, ouvre ses portes au public en janvier 2002, suite à une réhabilitation de ses espaces intérieurs de plus de 3000 mètres carrés par les architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal (le restaurant par Stéphane Maupin). En 2006, Marc-Olivier Wahler, fondateur du CAN de Neuchâtel, directeur du Swiss Insitute de New York, prend sa direction.*

Le Palais de Tokyo est un centre d'art voué depuis son ouverture à rapprocher les publics du meilleur de la création contemporaine française et internationale. Ouvert de midi à minuit, doté d'une équipe de médiateurs, abritant un restaurant, une boutique et une librairie, le Palais de Tokyo est un véritable lieu de vie qui n'hésite pas à mêler art conceptuel et tronçonneuses, minimalisme et zombies, ready-made et mutants, pour donner à voir l'art contemporain d'une manière actuelle et décomplexée et, aussi souvent que possible, du point de vue des artistes eux-mêmes. C'est ainsi qu'il accueille des jeunes artistes en résidence (Le Pavillon), qu'il leur offre parfois leur première monographie (Les Modules) ou qu'il confie le commissariat de certaines de ses expositions à des artistes (Ugo Rondinone en 2007, Jeremy

[227] FEMIS : Ecole Nationale Supérieure des métiers de l'Image et du Son.

Deller à venir). Plastique, ouvert, polymorphe, le Palais de Tokyo s'expose aussi à l'étranger (Les Chalets).
Depuis son ouverture jusqu'à aujourd'hui, le Palais de Tokyo a reçu près d'un million cinq cent mille personnes, avec une moyenne de 20.000 visiteurs/mois. Il a organisé 142 expositions d'artistes (124 monographiques, 18 collectives) et exposé les oeuvres de 383 artistes. Dans le cadre des 124 expositions monographiques, 50% des expositions ont été réalisées par des artistes français, 50% par des artistes étrangers. »[228]

L'année même de sa création, en 2002, l'association des Amis du Palais de Tokyo venait épauler ce lieu de création, en réunissant, selon les statuts de l'association, *« des militants de la création contemporaine regroupés en une communauté active et partenaire. Grâce à une volonté de partenariat avec les artistes, les institutions, les "professionnels du monde de l'art" mais aussi les amateurs et les collectionneurs, les Amis du Palais de Tokyo contribuent à son rayonnement tant en France qu'à l'étranger* ».[229]

- L'association s'organise autour de deux objectifs principaux :

Pour l'accompagnement du Palais de Tokyo

- Le soutien à la production et à la création d'expositions ou événements du Palais de Tokyo.
- Le soutien à l'organisation de rencontres et débats entre artistes, commissaires d'exposition, critiques et historiens d'art, autour des activités du Palais de Tokyo.
- La recherche de nouveaux publics et partenaires.

Pour les membres de l'association

- La visite en avant-première des expositions du Palais de Tokyo.
- L'organisation de visites d'ateliers et rencontres avec des artistes.
- L'organisation de voyages ou séjours culturels.

---

[228] Source : Site internet : www.palaisdetokyo.com.

[229] Sources : Site internet officiel du Palais de Tokyo : www.palaisdetokyo.com.

- La visite de collections privées.
- L'organisation de rencontres et « previews » avec les artistes exposants.

Au 31 décembre 2007, l'association comptait 217 adhérents à jour de leur cotisation, ce qui correspondait à environ 300 membres avec les adhésions Duo, bienfaiteurs et donateurs[230].
La participation à cette association se réalise par le biais d'une cotisation annuelle dont les tarifs sont indiqués ci-dessous :

Les tarifs d'adhésion au 1er janvier 2010

Membre Adhérent	100 euros
Membre Duo	150 euros
Membre Bienfaiteur	300 euros
Membre Bienfaiteur Duo	450 euros
Membre Donateur	1000 euros et +

L'association des Amis du Palais de Tokyo est dirigée par un conseil d'administration composé de quatorze personnes, dont le président, élu en 2009, est actuellement Daniel Bosser. Le conseil d'administration et le bureau sont constitués des membres suivants :

Le conseil d'administration et le bureau des Amis du Palais de Tokyo

Président	**Vice-président**	**Trésorier**	**Secrétaire**	**Membres du Conseil d'administration**
Bosser Daniel	Chenebault Bernard	Trèves Nicolas	Vilgrain Denise	*Albis Anne-Pierre d' *Blanc Gisela *Hadria Dominique *Mulliez Sandra *Raingeard Jean-Michel *Rodrigue Eric *Teyssonnière de Grammont Eric *Villegas Tatiana *Voldère Florence *Wapler Vincent

[230] Sources : Compte-rendu de l'assemblée générale des Amis du Palais de Tokyo 2008.

La première constatation concerne la sur-représentation des hommes au sein du bureau de l'association. Quand les femmes, nous le verrons, représentent 52 % des membres de l'association, elles atteignent presque le même pourcentage au conseil d'administration (50 % ou 7 personnes sur 14), mais sont réduites à un quart (ou 1 personne sur 4) au sein du bureau. Cette situation, souvent décrite dans les études sur les associations, semble s'inscrire dans une logique plus générale de notre société concernant la place des femmes dans les instances de direction et les lieux de pouvoir et elle apparaît dans de nombreuses études sur les responsables d'associations, comme il est indiqué dans l'extrait présenté par la suite. Mais, il convient cependant de relativiser l'importance de ces données, car l'information concerne seulement quatre personnes.

La moyenne d'âge des membres du conseil d'administration s'élève à 48/50 ans[231], chiffre qui peut être immédiatement comparé avec la moyenne d'âge générale de l'association, qui, nous le verrons, s'établit à 55,5 ans. Cette différence entre les deux moyennes s'explique, en partie, par les types d'activité professionnelle des membres du conseil d'administration, permettant une certaine maîtrise de leur emploi du temps, comme l'indiquent Lionel Prouteau et François-Charles Wolff dans leur portrait sur les responsables d'associations[232] : « *Tel est en particulier le cas des responsables. Il a déjà été souligné que la prédominance masculine y était beaucoup plus forte en leur sein. Ils sont également plus diplômés que la moyenne des adhérents, avec une sur-représentation plus marquée au niveau bac+2. Plus souvent mariés, ils occupent aussi beaucoup plus fréquemment un emploi (ils sont 60 % dans ce cas contre 44 % pour les autres adhérents). Si l'on ajoute que près d'un sur deux a entre 35 et 55 ans (contre trois sur dix pour les autres adhérents), l'image du responsable qui se dessine ainsi n'est pas vraiment celle d'une personne a priori fortement pourvue de temps libre. […]. La capacité qu'ont les salariés à intervenir dans la détermination de leurs horaires de travail joue également un rôle au regard de la fréquentation du milieu associatif. Celle-ci augmente sensiblement avec leur degré de liberté dans ce domaine. La possibilité de modifier et, a fortiori, de choisir seul ses rythmes de travail autorise en effet une maîtrise accrue dans la gestion de ses temps sociaux et par conséquent une plus grande capacité à concilier des activités potentiellement concurrentes*».

---

[231] Source : Information brute fournie par le bureau de l'association.

[232] Prouteau Lionel et Wolff François-Charles, « La participation associative au regard des temps sociaux », *Economie et Statistique*, 2002, n°352-353, pp. 65-66.

D'autre part, parmi les quatorze membres du conseil d'administration, un seul n'est pas domicilié à Paris, mais à Londres. On peut ici constater qu'à Paris comme en province, l'adhésion à une association dédiée à un lieu d'art rassemble essentiellement une population locale, comme pour l'AAMAC de Nîmes.

Profession et présence dans le *Who's Who* des membres du CA des Amis du Palais de Tokyo

Membres du Conseil d'administration	**Ages**	**Présence dans le *Who's Who*[233]**	**Activité professionnelle[234]**
Bosser Daniel	61	Non	Consultant
Chenebault Bernard	57	Oui	Cadre dirigeant de Banque
Trèves Nicolas		Non	Universitaire
Vilgrain Denise		Non	Cadre supérieure entreprise location œuvres d'art
D'Albis Anne-Pierre		Non	Consultante et commissaire d'exposition
Blanc Gisela		Non	Directrice agence de communication
Hadria Dominique		Non	Conseil en Marketing
Mulliez Sandra	45	Non	Collectionneuse[235]
Raingeard Jean-Michel	63	Oui	Conseil en stratégie
Rodrigue Eric		Non	Directeur de la galerie d'art contemporain RX
Teyssonnière de Grammont Eric		Non	Dirigeant entreprise
Villegas Tatiana		Non	Universitaire + chercheur
Voldère (de) Florence	65	Oui	Galeriste
Wapler Vincent	61	Oui	Commissaire priseur

A la différence de l'AAMAC, dont aucun membre du conseil d'administration ne figurait au sein du *Who's Who*, les amis du Palais de Tokyo en dénombrent 29 %. Cet annuaire visant à regrouper des élites professionnelles - et sociales – il m'a donc semblé opportun de souligner la forte proportion de personnalités recensées dans le *Who's Who* parmi les membres de l'association et notamment de son bureau.

[233] Informations obtenues à partir du site internet : http://www.whoswho.fr au mois de janvier 2010.

[234] Ces informations ont été obtenues après des recherches sur Internet, ce qui les rendent, parfois, sujettes à caution.

[235] Sandra Mulliez est héritière des supermarchés Auchan.

Catégories socioprofessionnelles des membres du conseil d'administration des Amis du Palais de Tokyo

Catégories socioprofessionnelles	**Effectifs**
Artisans, commerçants, chefs d'entreprises (cat. 2)	1
Cadres et professions intellectuelles supérieures (cat. 3)	12
Professions intermédiaires (cat.4)	0
Collectionneurs et rentiers	1

Pour ce qui concerne les catégories socioprofessionnelles, les cadres et professions intellectuelles supérieures occupent une très large majorité avec 12 membres sur 14, les deux seules personnes n'appartenant pas à cette catégorie exerçant, pour l'une, l'activité de chef d'entreprise, pour l'autre, l'activité de collectionneuse et rentière. D'une manière plus fine, deux professions apparaissent en première position : les professions libérales et les professions de l'information, des arts et des spectacles, comprenant chacune quatre personnes. Cette répartition correspond aux résultats obtenus pour l'ensemble de l'association, à l'exception des chefs d'entreprise qui n'apparaissent qu'à une seule reprise dans ce tableau, en contradiction avec les résultats où ils représentent 14 % des membres inscrits. Cette particularité peut, une nouvelle fois, s'expliquer par une plus faible disponibilité de temps des chefs d'entreprise.

Une fois l'étude du conseil d'administration réalisée, il convient, dans un deuxième temps, d'étudier les résultats de l'enquête effectuée auprès de l'ensemble de l'association, sur la base des quatre-vingt-cinq questionnaires recueillis, sur un total de 165 questionnaires envoyés, soit 47 % des membres à jour de leur cotisation[236]. Ce résultat est déjà en soi une réussite, et il marque aussi une certaine forme d'engagement des membres de cette association pour soutenir l'enquête que j'ai menée.

[236] Je ne tiens pas compte, dans ce cas, des personnes adhérant en couple et pour lesquelles un seul questionnaire a été envoyé

Le genre des membres des Amis du Palais de Tokyo en décembre 2009

	Effectifs	Pourcentage
Genre		
Nombre d'hommes	39	46
Nombre de femmes	46	54
Nombre de couples[237]	0	0
Total	85	100

Les amis du Palais de Tokyo se répartissent d'une manière relativement équitable entre hommes et femmes, avec une légère prédominance des femmes qui atteignent 54 % des membres, présentant donc un équilibre hommes / Femmes suffisamment rare pour qu'il soit noté. En effet, toutes les études concernant les associations en général et les associations culturelles en particulier, constatent la prédominance des hommes, comme il a été vu dans l'introduction de ce travail sur les associations.

L'âge des membres des Amis du Palais de Tokyo en décembre 2009

	Effectifs	Pourcentage
Age		
25/34 ans	5	6
35/44ans	12	14
45/54 ans	23	27
55/64 ans	29	34
65/74 ans	10	12
75/84 ans	5	6
85/94 ans	1	1
Inconnu	0	0
Total	85	100

La majorité des membres des Amis du Palais de Tokyo se retrouve dans les tranches d'âges comprises entre 45 et 64 ans (61 %). Il convient, cependant, de constater que la population des personnes qui sont âgées entre 25 et 44 ans représente 20 % des adhérents. Cette population des moins de 44 ans, associée à celle de la tranche d'âges entre 45 et 54 ans, représente pratiquement la moitié des adhérents de l'association. Il sera intéressant de comparer cette situation avec les populations des autres associations étudiées, car le renouvellement des membres et le recrutement de populations plus jeunes restent un sujet crucial pour les responsables des associations.

[237] Les questionnaires de couples ont été répartis selon le critère suivant : le genre retenu correspond au genre de la personne ayant répondu au questionnaire.

La moyenne d'âge des Amis du Palais de Tokyo en décembre 2009

Moyenne d'âge générale	55,5 ans
Moyenne d'âge des femmes	53 ans
Moyenne d'âge des hommes	58 ans
Age minimum général	26 ans
Age maximum général	89 ans
Age minimum des femmes	26 ans
Age maximum des femmes	81 ans
Age minimum des hommes	32 ans
Age maximum des hommes	89 ans

La moyenne d'âge des hommes (58 ans) est aussi légèrement supérieure à celle des femmes (53 ans), comme l'âge maximum de ceux-ci qui atteint 89 ans, alors qu'il n'est que de 81 ans pour les femmes.

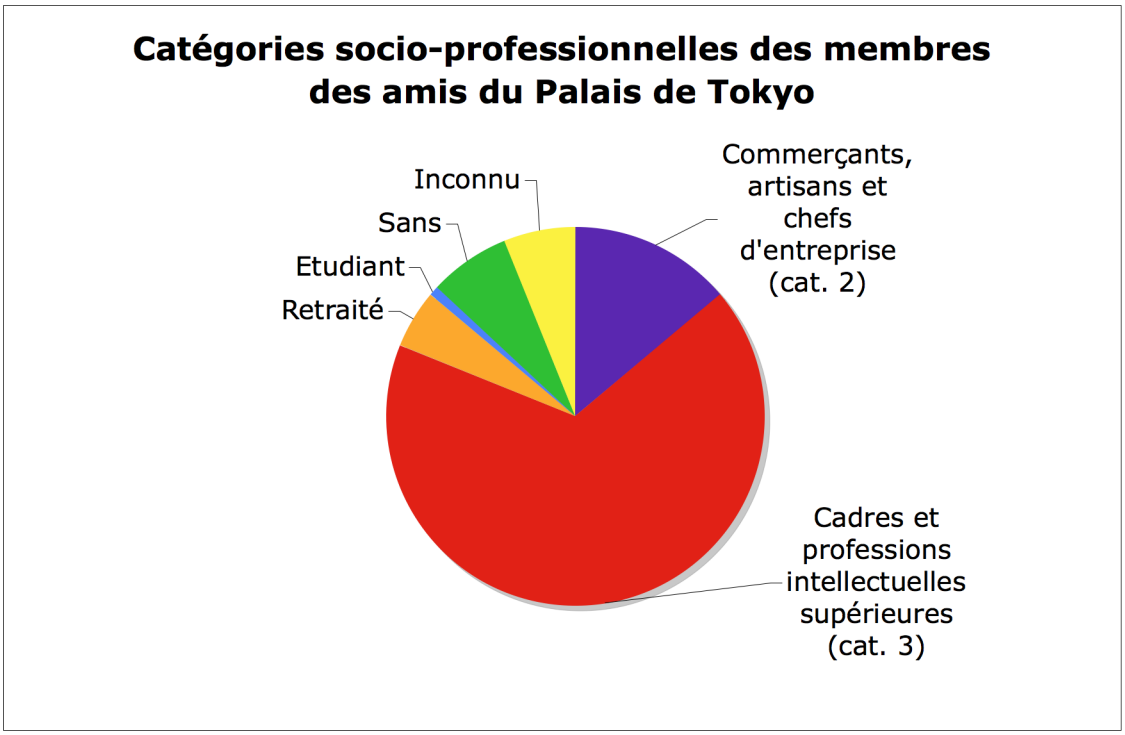
Le lieu de résidence des membres des Amis du Palais de Tokyo en décembre 2009

	Effectifs	**Pourcentage**
Lieu de résidence		
Paris Intra-muros	68	80
Région Ile de France hors Paris (Départements : 75,77,78,91,92,93,94,95)	8	9
Province	6	7
Étranger	3	4
Inconnu	0	0
Total	85	100

Le pourcentage de membres domiciliés à Paris et en région parisienne s'élève à 89 %. La part des membres installés en province reste peu élevée et correspond souvent à des personnes impliquées fortement dans le milieu de l'art, qui, bien que domiciliées ailleurs, vivent leur passion essentiellement sur Paris, comme j'ai pu le constater lors des interviews de collectionneurs habitant en province. Pour ce qui concerne les personnes vivant à l'étranger, il peut s'agir d'anciens membres de l'association, ayant choisi de conserver leur adhésion, malgré leur départ pour l'étranger, en signe de soutien au Palais de Tokyo.

Les catégories professionnelles des membres des Amis du Palais de Tokyo en décembre 2009

	Effectifs	Pourcentage
Catégories socioprofessionnelles		
Commerçants, artisans et chefs d'entreprise (cat. 2)	12	14
Cadres et professions intellectuelles supérieures (cat. 3)	57	67
Retraité	4	5
Etudiant	1	1
Sans	6	7
Inconnu	5	6



La première indication qui est fournie par le tableau et le schéma des catégories socioprofessionnelles concerne la place prépondérante qu'occupe la catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures (67 % des membres ayant répondu au questionnaire), une présence assez proche de celle qui a été obtenue dans cette même catégorie pour l'AAMAC (59 %). La différence entre les deux associations provient de la catégorie arrivant en seconde position, qui correspondait aux professions intermédiaires pour l'AAMAC, alors qu'il s'agit, dans le cas présent, des chefs d'entreprises. Ceux-ci représentent, en effet, 14 % des membres dans l'association des Amis du Palais de Tokyo, alors qu'ils restaient totalement absents de l'AAMAC.

Dans le même soucis d'affiner les profils socioprofessionnels des membres des Amis du Palais de Tokyo, j'ai décomposé les catégories socioprofessionnelles suivant les professions indiquées.

Les professions des membres des Amis du Palais de Tokyo en décembre 2009

	Effectifs	Pourcentage
Professions		
Commerçants (cat. 2)	0	0
Chefs d'entreprises (cat. 2)	12	14
Artisans (cat. 2)	0	0
Professions libérales (cat. 3)	18	21
Cadres de la fonction publique, homme politique (cat. 3)	2	2
Professeurs, professions scientifiques (cat. 3)	6	7
Professions de l'information, des arts et des spectacles, artistes (cat. 3)	23	27
Cadres administratifs et commerciaux d'entreprises et de banque (cat. 3)	5	6
Ingénieurs, cadres techniques d'entreprise (cat. 3)	3	4
Professions intermédiaires (cat. 4)	0	0
Rentiers	0	0
Retraités	4	5
Etudiants	1	1
Mères de familles	0	0
Sans	6	7
Inconnu	5	6
Total	85	100

Les deux principales catégories socioprofessionnelles représentées dans l'association appartiennent aux professions de l'information, des arts et des spectacles vivants pour 27 % et aux professions libérales pour 21 %. Les chefs d'entreprises arrivent en troisième position avec 14 % des membres inscrits, suivis des professeurs et professions scientifiques avec 7 %. Ces quatre catégories comptabilisent 69 % des membres de l'association, ce qui montre l'importance acquise par les catégories sociales les plus élevées au sein de cette association, confirmée par l'absence totale des professions intermédiaires et des commerçants et artisans, ainsi que par le pourcentage de collectionneurs présents dans l'association, comme l'indique le tableau ci-dessous.

Les adhérents de l'association des Amis du Palais de Tokyo collectionneurs en janvier 2009

	Effectifs	Pourcentage
Collectionneur		
collectionneurs avant adhésion	72	85
Non collectionneurs avant adhésion	11	13
devenus collectionneurs après adhésion	2	0
Inconnu	2	2

Les résultats obtenus pour cette question[238] présentent un intérêt tout particulier, car ils fournissent des données, susceptibles d'apporter un regard neuf sur cette association d'amis et de remettre en question un certain nombre d'idées préconçues sur la place des collectionneurs dans le monde des associations. En effet, 85 % des adhérents de l'association s'affichent comme collectionneurs d'art contemporain. Cela justifie donc le parti pris qui a consisté à étudier des associations d'amis de musées et de centres d'art contemporain dans une recherche consacrée aux collectionneurs, alors que l'on aurait pu penser que les contours des deux groupes seraient très différents. Or, il apparaît bien que, dans certains cas, les « amis » sont bel et bien aussi des collectionneurs d'œuvres d'art. Ainsi, seuls 13 % des adhérents se contentent du statut d'amateur, avec, toutefois, le passage de deux membres du statut de « non collectionneur » à celui de collectionneur, après leur adhésion à l'association. Ce passage de deux adhérents à un nouveau statut ne semble pas significatif dans le cadre de cette association, qui comprend déjà une grande majorité de collectionneurs.

La vraie particularité de ce tableau réside donc dans ce chiffre de 85 % de collectionneurs présents dans l'association. Ce résultat, très important, peut s'expliquer par la place particulière dont jouit le Palais de Tokyo dans le petit monde de l'art parisien. En effet, le Palais de Tokyo se présente comme le lieu de découverte de la nouvelle création contemporaine, ce qui peut attirer les collectionneurs en recherche constante d'artistes émergents. Cette situation peut être confortée par le résultat obtenu à la question n°9 de mon questionnaire, demandant aux adhérents lesquelles des neuf activités proposées les intéressaient. 66 % des adhérents ayant répondu à mon questionnaire ont choisi, au moins, la découverte et les visites d'ateliers d'artistes. De la même manière, parmi ceux (9 personnes

[238] La question sur les collectionneurs était la suivante :

- Etiez-vous collectionneur d'art contemporain avant d'adhérer à l'association ?
- Etes-vous devenu collectionneur d'art contemporain depuis votre adhésion à l'association ?

sur 85, soit 11 % des réponses) qui souhaitent de nouvelles activités ou l'amélioration des activités existantes (question n°10), cinq demandent plus de rencontres avec des artistes. Cette relation forte avec les artistes peut donc expliquer, en partie, la place des collectionneurs au sein de l'association.
Il convient aussi de souligner l'importante de la place qu'occupent les professionnels de l'art, eux-mêmes collectionneurs, et du probable ou possible rôle que joue l'association dans la création ou l'entretien d'un réseau relationnel pour ces professionnels.

Il sera intéressant de comparer, par la suite, ce résultat avec celui de l'ADIAF, association que je vais présenter maintenant.

c. L'ADIAF

Créée en 1994, l'ADIAF – Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français- est une association indépendante de collectionneurs et d'amateurs d'art en France. Basée à Paris, elle agit au côté des institutions pour contribuer à la promotion de la scène contemporaine française à travers le monde.
Elle a pour objectif de développer l'intérêt pour l'art contemporain avec un programme d'activités visant à aiguiser « l'esprit de collectionneur », de produire des expositions d'artistes représentatifs de la scène française et de soutenir les artistes résidant en France avec le Prix Marcel Duchamp. Ce prix a été lancé en l'an 2000 avec l'ambition de contribuer au rayonnement international de la scène française, en favorisant la notoriété des artistes résidant en France. Il se veut le pendant du Turner Prize[239] en Grande-Bretagne. Il est organisé chaque année en partenariat avec le Centre Pompidou, le Musée National d'Art Moderne, et depuis 2005, avec la FIAC[240].

La participation à cette association se réalise par le biais d'une cotisation annuelle dont les tarifs sont indiqués ci-dessous :

---

[239] Turner Prize : Le prix Turner a été créé en 1984. Il récompense chaque année un artiste de moins de cinquante ans travaillant au Royaume-Uni pour une exposition ou une œuvre réalisée l'année précédente.
[240] Foire Internationale d'Art Contemporain de Paris.

Les tarifs d'adhésion au 1er janvier 2010

Adhérent	150 euros
Adhérent couple	250 euros
Donateur	250 euros
Donateur couple	400 euros
Bienfaiteur	500 euros et plus
Bienfaiteur couple	800 euros et plus

Il convient de constater la différence existant entre les cotisations des trois associations, l'AAMAC, les Amis du Palais de Tokyo et l'ADIAF. Les deux associations parisiennes présentent des cotisations assez proches, avec toutefois un coût légèrement supérieur pour l'ADIAF. Cette différence peut s'expliquer par une volonté des Amis du Palais de Tokyo d'attirer en leur sein une population plus jeune, fréquentant déjà le Palais de Tokyo. L'ADIAF, par contre, semble rechercher une plus grande sélection de ses adhérents en proposant une tarification relativement élevée. Cette sélection à l'entrée se confirme par la nécessité pour toute personne voulant adhérer, de disposer d'un parrain appartenant déjà à l'association[241].

Ainsi, les modalités d'adhésion à l'ADIAF semblent répondre à d'autres objectifs que ceux qui semblent prévaloir à l'AAMAC, orientés vers la pédagogie et la diffusion de l'art contemporain pour les populations locales. Il convient, cependant, de tenir compte du coût de la vie et de l'importance des salaires entre Paris et la province qui peuvent, pour partie, expliquer les écarts existants.

Au 31 décembre 2007, l'ADIAF comprenait pratiquement 250[242] membres à jour de leur cotisation.

---

[241] Sur le formulaire d'adhésion de l'ADIAF, après les informations classiques (Nom, adresse, téléphone) apparaît : « De la part de (obligation de parrainage) », même si, comme je l'indiquais précédemment, aucun parrain ne m'a été demandé lors de mon adhésion à l'association.

[242] Ce chiffre m'a été fourni par le président de l'association et il intègre les différents types d'adhésions, adhérent simple ou en couple, donateurs et bienfaiteurs. Cette donnée doit toutefois être regardée avec circonspection, car elle correspond à une information fragmentaire qui n'a pas été validée, ni par le compte rendu de l'assemblée générale de l'association, ni par le questionnaire effectué avec le président de l'association sur les adhérents, qui aboutit à un total de 196 adhérents.

Le conseil d'administration de l'ADIAF au 31 décembre 2009

Président	Vice-président	Trésorier	Secrétaire	Membres du C.A
Fuchs Gilles	*Guerlain Florence * de la Selle Nancy	Guerlain Daniel	Poitevin Michel	*Brolliet David *Brolly Jean *Dolfi Philippe *Henry Bruno *Janssen Claude (homme) *Lemaître Isabelle *Matisse Monnier Jacqueline *Millet Catherine *Templon Daniel *Tirouflet Michel *Trèves François

Le conseil d'administration et le bureau de l'association sont représentatifs de la population de l'association dans son ensemble. Les femmes représentent les 2/5ème des membres du bureau, mais seulement un petit tiers du conseil d'administration et des adhérents.

Activité professionnelle et présence dans le *Who's Who* des membres du CA 2007 de l'ADIAF

Membres du bureau et du conseil d'administration	Age des membres en 2007	Présence dans le *Who's Who*	Activité professionnelle ou autre
Abadie Daniel	62	Oui	Directeur de musée
Brolliet David	47	Non	Collectionneur
Brolly Jean	66	Oui	Galeriste
De la Selle Nancy	60	Non	Conseil d'entreprise
Lemaître Isabelle	58	Non	Collectionneuse
Fuchs Gilles	76	Oui	Dirigeant d'entreprise
Guerlain Daniel	62	Non	Responsable fondation
Guerlain Florence	62	Non	Responsable fondation
Henry Bruno	54	Non	Médecin
Janssen Claude	67	Oui	Administrateur de société
Levy Philippe		Non	Dirigeant d'entreprise
Matisse Monnier Jacqueline	76	Non	Artiste
Millet Catherine	59	Oui	Critique d'art, Rédactrice en chef
Poitevin Michel	62	Non	Dirigeant de société
Schmit Sophie	49	Non	Inconnue
Templon Daniel	62	Oui	Galeriste
Tirouflet Michel	55	Non	Dirigeant de société
Trèves François	79	Non	Dirigeant de société

Le conseil d'administration de l'association a été modifié au cours des deux années de mon étude. Tout d'abord, le nombre de membres a diminué, passant de 18 à 16. Ensuite, plusieurs membres n'ont pas souhaité renouveler leur mandat et ont quitté le conseil d'administration. Il m'a semblé intéressant de comparer la situation des deux conseils d'administration, celui de 2007 et celui de 2009, afin d'apprécier une part de l'évolution de l'association.

Il convient, dans un premier temps, de considérer le nombre de membres du conseil d'administration présents dans l'annuaire du *Who's Who*. En 2007, un tiers des membres du conseil d'administration apparaissait dans le *Who's Who*, chiffre à peu près similaire à celui du conseil d'administration de 2009 (31 %). Ce résultat présente un intérêt tout particulier, car il s'inscrit dans une certaine continuité avec le chiffre obtenu pour le conseil d'administration des Amis du Palais de Tokyo. Cette présence relativement importante dans l'annuaire des élites économiques et sociales permet de penser que ces deux associations se définissent aussi comme des lieux de visibilité et de sociabilité de certaines élites parisiennes. Le rôle des chefs d'entreprise et des professionnels de l'art au sein du conseil d'administration et leur place importante au sein de l'ADIAF semble confirmer cette hypothèse.

En effet, deux catégories socioprofessionnelles dominaient le conseil d'administration en 2007 : les dirigeants d'entreprises, pour un tiers des membres du conseil d'administration, et les professionnels de l'art, auxquels j'ai choisi d'adjoindre deux dirigeants de fondation[243], pour un autre tiers. Cette répartition présente certaines divergences avec les chiffres obtenus pour l'association des Amis du Palais de Tokyo, où les chefs d'entreprises n'apparaissaient qu'à la marge (une seule personne), remplacées par les professions libérales avec un tiers des membres. Le remplacement des chefs d'entreprises par les professions libérales peut trouver sa signification dans les orientations choisies par les associations, l'une dédiée à un lieu d'art local à rayonnement national et l'autre développant son action vers la mise en valeur de l'art français à l'international. Une autre hypothèse concerne la personnalité des présidents des associations en question. Dès son origine, l'ADIAF a été dirigée par Gilles Fuchs, ancien dirigeant d'entreprise internationale, quand l'association des Amis du Palais de Tokyo rassemblait dès le début une population plus variée.

Seules les professions de l'information, de l'art et du spectacle apparaissent avec une certaine constance dans les deux associations. Il est possible d'imaginer que les professionnels de l'art

[243] J'ai fait ce choix car la fondation concernée œuvre dans le milieu de l'art contemporain. Il s'agit, dans ce cas, de la fondation Florence et Daniel Guerlain pour l'art contemporain.

utilisent, pour partie, les associations dédiées à l'art contemporain pour le développement de leurs réseaux relationnels, surtout si les associations choisies comprennent une grande majorité de collectionneurs, comme c'est le cas pour les Amis du Palais de Tokyo et l'ADIAF, comme nous le verrons par la suite.

Activité professionnelle et présence dans le *Who's Who* des membres du CA 2009 de l'ADIAF

Les membres du bureau et du conseil d'administration	Age des membres en 2009	Présence dans le *Who's Who*	Activité professionnelle
Fuchs Gilles	78	Oui	Administrateur de société
Guerlain Florence	64	Non	Responsable fondation
Gillespie De la Selle Nancy	62	Non	Conseil d'entreprise
Guerlain Daniel	64	Non	Responsable fondation
Poitevin Michel	64	Non	Directeur de société
Brolliet David	49	Non	Collectionneur
Brolly Jean	68	Oui	Galeriste
Dolfi Philippe		Non	Homme d'affaire
Henry Bruno	56	Non	Médecin
Janssen Claude	79	Oui	Banquier
Lemaître Isabelle	60	Non	Collectionneuse
Matisse Monnier Jacqueline	78	Non	Artiste
Millet Catherine	61	Oui	Critique d'art et Rédactrice en chef
Templon Daniel	64	Oui	Galeriste
Tirouflet Michel	57	Non	Directeur de société
Trèves François	81	Non	Dirigeant d'entreprise

Pour l'année 2009, malgré certains changements au sein du conseil d'administration, la composition ne change que très modérément. Le conseil d'administration de l'ADIAF comprend toujours un tiers de ses membres répertoriés dans le *Who's Who*.

Pour ce qui concerne l'activité professionnelle, les chefs d'entreprises représentent un tiers du conseil d'administration, comme les professionnels de l'art, alors que les professions libérales ont pratiquement disparu, bien qu'elles apparaissent parmi les professions les plus présentes au sein de l'association, avec 19 %, à égalité avec les chefs d'entreprises et les professionnels de l'information, de l'art et du spectacle. Il convient même de constater une augmentation du nombre de dirigeants d'entreprise et de métiers de l'art par rapport à l'année 2007. La forte présence des dirigeants d'entreprise peut s'expliquer par leur âge. En effet, trois des dirigeants présents au conseil d'administration dépassent les 70 ans et semblent en réalité avoir cessé

toute activité professionnelle. Une plus grande disponibilité et l'habitude des responsabilités facilitent sûrement leur présence dans les conseils d'administration, bien que le cas inverse soit constaté au sein du conseil d'administration des Amis du Palais de Tokyo, dans lequel les chefs d'entreprises sont légèrement sous-représentés par rapport à leur importance dans l'association.
Il est aussi possible d'imaginer que la personnalité du président de l'association, Gilles Fuchs, âgé de 78 ans, puisse avoir une influence sur la composition du conseil d'administration.

Hommes et femmes parmi les membres de l'ADIAF au printemps 2007

	Effectifs	**Pourcentage**	**Pourcentage en incluant les couples répartis à égalité**[244]	**Pourcentage sans les couples**[245]
Hommes	90	56	63	70
Femmes	38	23	37	30
Couples[246]	34	21	/	/
Total	162	100	100	100

A partir de maintenant, les données présentées sur l'ADIAF doivent être considérés avec réserve, car il s'agit seulement d'éléments approximatifs fournis par le président de l'association sur l'ensemble de ses membres. Il n'en reste pas moins que les chiffres obtenus présentent un intérêt évident, car ils donnent des informations sur les orientations prises par l'association et des estimations sur ses membres. Les résultats obtenus mériteront donc d'être comparés à une étude plus complète sur cette association dans un travail ultérieur.

Pour la lecture des résultats, deux possibilités s'offrent à moi, soit en supprimant la catégorie des couples, soit en intégrant 34 personnes aux catégories des hommes et des femmes. Dans

[244] Les calculs s'effectuent donc sur un total de 196 personnes, en ayant ajouté 34 personnes aux hommes et 34 personnes aux femmes.

[245] Les calculs s'effectuent donc sur un total de 128 personnes, excluant les résultats obtenus pour les couples.

[246] L'étude sur le genre présente une difficulté dans le cadre de cette association, car il m'est impossible d'intégrer les couples en fonction de la personne ayant répondu au questionnaire, comme j'ai pu le pratiquer avec l'AAMAF et les amis du Palais de Tokyo, pour lesquels l'enquête avait été réalisée à partir de questionnaires écrits. Pour l'ADIAF, les résultats ont été obtenus auprès du président de l'association, celui-ci indiquant les professions en fonction de ses connaissances et souvenirs.

le premier cas, cette modification laisse apparaître une forte majorité d'hommes (70 %), quand, dans le second cas, cette proportion redescend à 63 %. Ces deux résultats donnent cependant une même tendance, avec une forte prépondérance des hommes dans l'association.

L'âge des membres de l'ADIAF au printemps 2007

	Effectifs	Pourcentage
Classes d'âges		
25/34 ans	3	2
35/44 ans	10	6
45/54 ans	52	32
55/64 ans	58	36
65/74 ans	25	15
75/84 ans	3	2
85/94 ans	0	0
Inconnu	11	7
Total	162	100

La majorité des membres se retrouve dans les deux tranches d'âges comprises entre 45 et 64 ans (68 %). La troisième catégorie la plus représentée concerne les personnes entre 65 et 74 ans, avec 15 %. Cette association présente donc une orientation vers une population essentiellement comprise entre 45 et 80 ans, laissant une très faible place aux catégories plus jeunes, comprises entre 25 et 44 ans, qui ne forment qu'une minorité de 8 % d'adhérents. Ces résultats montrent donc que cette association ne parvient pas à attirer des populations plus jeunes et à renouveler ses adhérents, ou, peut-être, ne le souhaite pas.

La moyenne d'âge des membres de l'ADIAF au printemps 2007

Moyenne d'âge générale	56,5
Moyenne d'âge des femmes (36 femmes sur 38)	54
Moyenne d'âge des hommes	55,5
Age minimum général	30
Age maximum général	80
Age minimum des femmes	30
Age maximum des femmes	70
Age minimum des hommes	30
Age maximum des hommes	80

Les femmes présentent une moyenne d'âge légèrement plus jeune, mais sans que la différence avec les hommes soit significative. Par contre, pour ce qui concerne l'âge maximum, la femme la plus âgée (70 ans) reste plus jeune que son homologue masculin (80 ans).

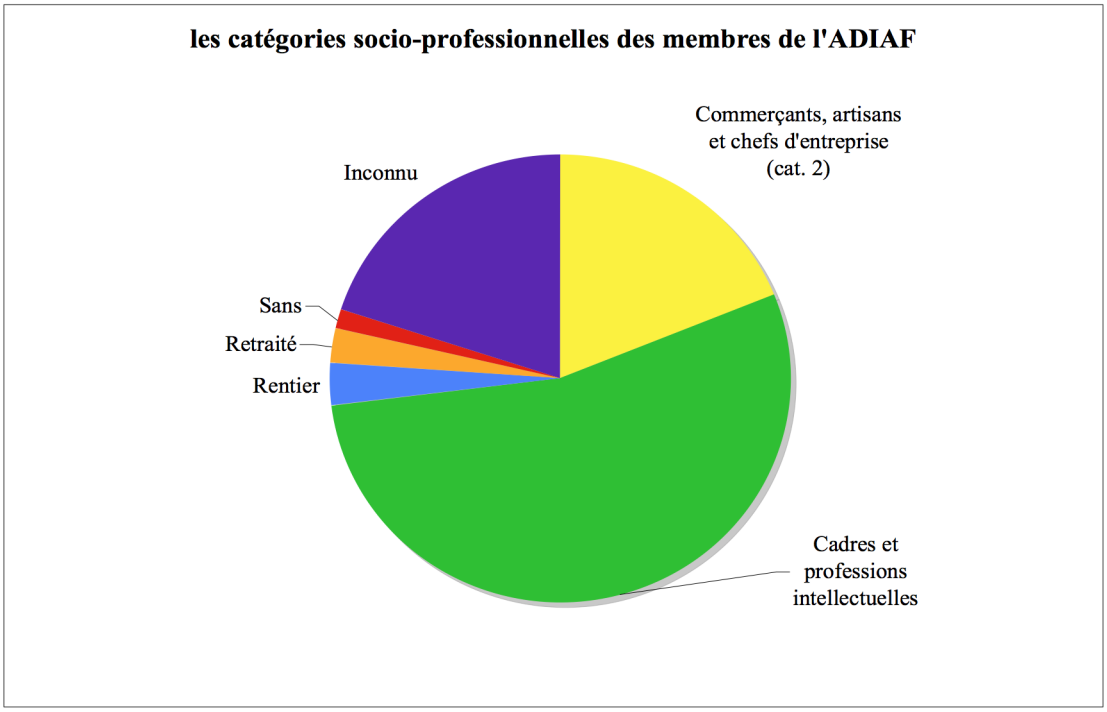
Le lieu de résidence des membres de l'ADIAF au printemps 2007

	Effectifs	**Pourcentage**
Lieu de résidence		
Paris Intra-muros	109	67
Région Ile de France (Départements : 77, 78, 91, 92, 93, 94, 95)	4	2
Province	38	24
Etranger	11	7
Inconnu	0	0

Bien que son conseil d'administration comprenne 81 % de personnes domiciliées en région parisienne, l'ADIAF accueille une forte minorité (31 %) de provinciaux et d'étrangers en son sein. Cette situation peut se comprendre assez naturellement, car l'association n'est pas rattachée à un lieu d'art et parce que son objet consiste à promouvoir l'art français à travers le monde. Elle rassemble donc au-delà de sa zone de "chalandise" naturelle, Paris et sa région périphérique, en attirant à elle ceux qui souhaitent s'investir pour une meilleure visibilité de l'art français à l'international.

Les catégories socioprofessionnelles des membres de l'ADIAF au printemps 2007

	Effectifs	Pourcentage
Commerçants, artisans et chefs d'entreprise (cat. 2)	30	19
Cadres et professions intellectuelles supérieures (cat. 3)	87	54
Professions intermédiaires (cat. 4)	0	0
Rentiers	5	3
Retraités	4	2,5
Sans	2	1,5
Inconnu	34	20

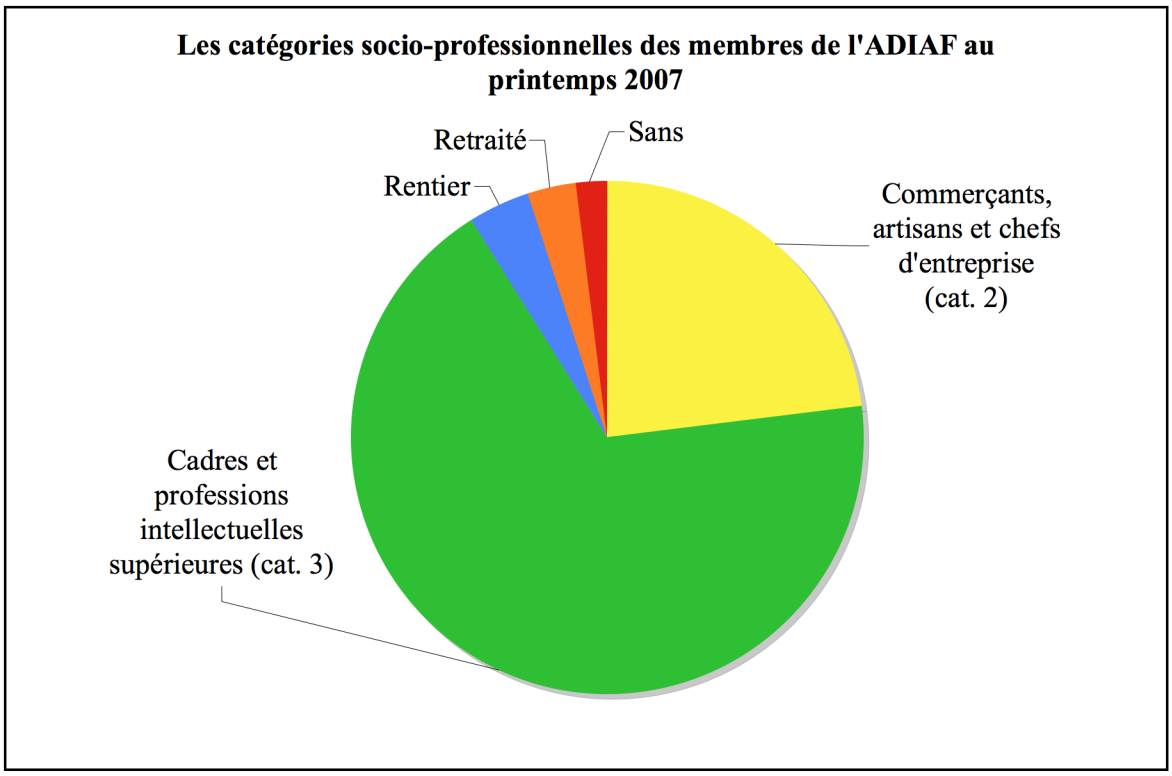


L'ADIAF présente un profil assez homogène pour ce qui concerne les activités professionnelles de ses membres. En effet, 54 % des adhérents appartiennent à la catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures, et 19 % à celle des chefs d'entreprises.

Il convient toutefois de noter que je ne dispose d'aucune information sur 20 % des membres, suite à la méthode employée pour étudier les adhérents de cette association, comme je l'ai indiqué précédemment dans ce chapitre. Afin de disposer d'une meilleure visibilité sur les différentes catégories socioprofessionnelles, j'ai décidé de supprimer les personnes inconnues de mon tableau, ce qui donne, désormais, le résultat suivant :

Les catégories socioprofessionnelles des membres de l'ADIAF au printemps 2007

	Effectifs	Pourcentage
Commerçants, artisans et chefs d'entreprise (cat. 2)	30	23
Cadres et professions intellectuelles supérieures (cat. 3)	87	68
Professions intermédiaires (cat. 4)	0	0
Rentiers	5	4
Retraités	4	3
Sans	2	2
Total	128	100



Une fois supprimée la catégorie des personnes inconnues, il convient de constater la place prépondérante que prennent les cadres et professions intellectuelles supérieures, avec 68 %, suivis par les chefs d'entreprises qui représentent 23 % des membres. La particularité de cette association provient aussi de la présence, parmi les membres, de rentiers. Ce statut n'est pas issu d'un questionnaire, mais des informations fournies par le président de l'association. Il n'est pas sûr que les membres de l'association concernés aient choisi de s'identifier de cette manière pour définir leur activité professionnelle ou leur statut social.

Les catégories socioprofessionnelles détaillées des membres de l'ADIAF au printemps 2007

	Effectifs	Pourcentage
Catégories socioprofessionnelles		
Commerçants et artisans	1	1
Dirigeants de Société, entrepreneurs, hommes d'affaires	29	22
Professions libérales	31	24
Cadres fonction publique, hommes politique	5	4
Professeurs, professions scientifiques	2	2
Professions de l'information, des arts et des spectacles, artistes	31	24
Cadres administratifs et commerciaux d'entreprises et de banque	18	14
Ingénieurs, cadres techniques d'entreprise	0	0
Professions intermédiaires	0	0
Rentiers[247]	5	4
Retraités	4	3
Etudiants	0	0
Mère de famille	0	0
Sans	2	2
Total	128	100

La catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures occupe une place fortement majoritaire dans l'ADIAF. Elle se décompose en trois groupes principaux, les professions libérales pour 24 % des membres, les professions de l'information, des arts et des spectacles pour 24 %, et les cadres administratifs et commerciaux de la banque et de l'entreprise pour 14 %. Les professeurs et professions scientifiques, très présents à l'AAMAC par exemple, disparaissent pratiquement de la liste, avec seulement 2 % des membres.

La principale information que l'on peut retenir de cette étude sur l'ADIAF provient de la forte homogénéité de sa population, regroupée autour des professions intellectuelles supérieures, des chefs d'entreprises et de quelques rentiers. Cette homogénéité peut s'expliquer par la volonté de l'association de conserver une cohérence globale, cohérence qui est maintenue par un prix d'adhésion relativement élevé et, surtout, par un système de parrainage obligatoire[248], permettant de sélectionner les membres, selon des profils bien spécifiques et qui lui confère donc un caractère assez élitiste. Cette volonté de rester entre soi répond à une pratique courante de la bourgeoisie, telle qu'elle est définie dans le livre de Monique Pinçon-Charlot et

[247] Les rentiers se répartissent entre quatre femmes et un homme.

[248] Sur la demande d'adhésion, après les indications d'usage (nom, prénom, adresse, téléphone), apparaît la question suivante :

- De la part de (obligation de parrainage)

Michel Pinçon sur la bourgeoisie[249] : « *L'exemple des cercles est l'un des plus achevés. La cooptation des nouveaux membres est dans la logique de l'adoubement. Deux parrains présentent les candidatures, suffisamment instruites à l'avance pour qu'il n'y ait pas de déconvenue : les refusés sont rares dans la mesure où la présentation des candidats est sévèrement filtrée par le parrainage* »[250].

Les adhérents de l'ADIAF collectionneurs au printemps 2007

Informations	Nombres	Pourcentage
Collectionneur		
Collectionneurs avant participation	145	90
Non collectionneurs avant participation	12	7
Devenus collectionneurs après participation	0	0
Inconnu	5	3

La très grande majorité des membres (90 %) de l'association collectionne de l'art contemporain. Cette situation se comprend parfaitement, lorsqu'on s'intéresse à l'image que souhaite se donner l'association. En effet, comme il est indiqué dans la présentation de l'association, celle-ci a pour objectif de développer l'intérêt pour l'art contemporain avec un programme d'activités visant à aiguiser « l'esprit de collectionneur ». L'ADIAF se présente donc comme une association de collectionneurs et d'amateurs d'art contemporain, ce qui, là encore, justifie la prise en compte de cette association dans le cadre de ce doctorat. Il faut peut-être voir dans ce positionnement l'une des raisons de la faible intégration des générations plus jeunes, qui, ne disposant pas encore d'une aisance matérielle suffisante, hésitent à intégrer une association regroupant une grande majorité de collectionneurs. Il faut, aussi, y voir la volonté d'une association de conserver un contrôle sur le recrutement de ses membres. Cinq facteurs donnent à cette association un caractère particulier : le parrainage obligatoire, la prédominance des cadres et professions intellectuelles supérieures, la présence des chefs d'entreprises, celle des professions de l'art et le pourcentage exceptionnel de collectionneurs. Ces cinq éléments, associés entre eux, peuvent laisser penser que cette association s'inscrit dans une démarche de réseau relationnel et professionnel poussée, permettant à une population bien ciblée, d'où les catégories moyennes, petite bourgeoisie intellectuelle comprise, sont exclues, de se retrouver dans un cadre de promotion internationale de l'art

[249] Pinçon-Charlot Monique et Pinçon Michel, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, Collection Repères, Editions La Découverte et Syros, 2003.

[250] Pinçon-Charlot Monique et Pinçon Michel, Ibid, 2003, p. 24.

contemporain. La présence, au sein de son conseil d'administration d'un nombre conséquent de chefs d'entreprises (un tiers) et de personnes apparaissant également dans le *Who's Who* (un tiers) peut valider cette hypothèse. L'art contemporain devient, dans ce cas, un outil de positionnement social et de construction d'un lieu de convivialité propre à une élite économique et intellectuelle. La diversification et le rajeunissement des membres ne semblent donc pas nécessaires au développement de l'association, qui effectue ses recrutements par parrainage, recherchant dans un cercle social bien défini les nouveaux membres susceptibles d'augmenter le poids et l'importance de l'association.
Le rôle de l'association et son souci d'augmenter sa visibilité internationale, afin de donner une plus grande renommée aux artistes installés en France à travers le Prix Marcel Duchamp, peut aussi expliquer ce recrutement à caractère social "haut de gamme" ou élitiste.

2. Les associations d'acheteurs d'art contemporain

Un autre type d'associations existe dans le monde de l'art contemporain. Sa vocation présente, toutefois, de grandes différences avec les objectifs affichés par les associations étudiées précédemment.

En effet, ce nouveau modèle d'association répond à un objectif très particulier : rassembler des amateurs d'art contemporain désireux d'acheter collectivement. Il ne s'agit donc pas, ici, de soutenir un lieu d'art ou de faire connaître et reconnaître la création française à travers le monde, mais de soutenir la jeune création, en achetant des œuvres collectivement. Les raisons d'adhésion à ce type d'associations sont variées : volonté d'aider les créateurs, envie d'acheter de l'art sans prendre de risques importants, participer à une aventure collective, etc.

Il m'a donc semblé particulièrement intéressant de comprendre les modes opératoires de telles associations et de définir leur composition, en comparaison avec les populations étudiées dans les associations précédentes.

Le choix s'est donc porté sur l'association "Les Centaures", présente dans le monde de l'art depuis 1993 et rassemblant aujourd'hui une cinquantaine de personnes s'adonnant à l'achat collectif d'art contemporain.

D'autres modèles de groupements d'achat collectifs existent, qui rassemblent de petits groupes de personnes et qui fonctionnent soit sur le mode associatif, soit sous la forme de société de fait ou d'indivision, en fonction des objectifs de chacun. J'ai choisi de limiter, pour l'instant, l'analyse à une seule association, les Centaures, inscrite au registre des associations loi 1901.

a. Les associations formalisées : Les Centaures

Cette association indépendante parisienne a été créée par quatre passionnés (deux entrepreneurs et deux architectes) d'art contemporain en 1993[251].

Leur projet s'est appuyé sur une expérience qui débuta en 1904 et qui s'intitula "La Peau de l'Ours". Ainsi, fondée en 1904 par André Level et quinze collectionneurs pour promouvoir et soutenir les jeunes artistes, La Peau de l'Ours achetait collectivement des œuvres, pour pouvoir, à la fois en jouir en faisant en sorte que chacun en accueille une chez lui et qu'elles tournent, et à la fois de revendre la collection dix ans après, et de reverser une commission aux artistes. En 1914, La Peau de l'Ours a ainsi vendu l'ensemble de sa collection, qui comprenait notamment des œuvres de Picasso, Matisse et Utrillo. Le fonctionnement de cette association était très simple, mais évidemment assez inhabituel pour des collectionneurs. Chaque associé s'engageait à verser 250 francs par an et par part. Les achats étaient effectués sur proposition du gérant et avec l'assentiment de la majorité d'un comité restreint comprenant trois membres : le gérant (qui en faisait partie de droit et pour toute la durée de l'association) et deux autres membres renouvelables, élus pour deux ans auxquels était adjoint un suppléant en cas d'empêchement ou d'absence de l'un d'entre eux. Une réunion des associés se tenait annuellement à Paris, entre le 1er et le 15 février, pour entendre le compte-rendu des opérations de l'année écoulée, vérifier les comptes et nommer les membres du comité soumis à élection. En ce qui concerne la jouissance des tableaux, enfin, le système suivant avait été établi. Deux fois par an et, au plus tard, dans la première quinzaine de février et de juin, les associés suivant un ordre d'inscription résultant d'un tirage au sort unique effectué après signature des accords, étaient invités à choisir, au cours d'une réunion, parmi les tableaux achetés celui ou ceux qu'ils gardaient en dépôt pendant la durée de l'association, chaque part donnant droit à un numéro tiré au sort. Etant donné l'importance inégale des oeuvres acquises,

[251] Sources : Statuts de l'association des Centaures fournis par la présidente de l'association et présents sur le site de l'association : http://www.centaures.com.

plusieurs tableaux pouvaient être groupés par le comité pour former un lot. En outre, l'association étant purement amicale, l'échange entre deux membres d'un tableau ou d'un lot contre un autre était toujours possible sur simple présentation d'une lettre d'avis au gérant.
De cette aventure de La Peau de l'Ours, dont les statuts ont été retrouvés par Pierre Cabanne[252], sont nés les Centaures en 1993.

Cette association a pour principal objet :

- La constitution d'une collection de tableaux, sculptures, gravures ou de tout type d'œuvres d'art contemporain, d'artistes jeunes ou commençant seulement à arriver à un premier degré de notoriété, au moyen des cotisations de ses membres.
- La jouissance des œuvres par les membres sous certaines conditions.
- L'organisation de rencontres entre les membres de l'association et les artistes, autour de présentations de la collection, d'expositions, de visites d'atelier et de tout autre événement lié à l'art en général.
- La revente aux enchères publiques de la collection, sept ans après la création de l'association, sous la forme d'enchères annuelles durant lesquelles la collection sera progressivement proposée à la vente.[253]

Le nombre de membres pouvant adhérer à l'association est limité à 100, selon les statuts, et s'élevait à 43 au 1er Janvier 2008.
Les achats d'oeuvres sont effectués sur proposition du président de l'association, avec l'assentiment du comité de sélection. La collection acquise par l'association devait être revendue en vente publique en 2000. La situation économique du marché de l'art a favorisé un report jusqu'en 2008. Une première vente aux enchères a été organisée au mois de mars 2008, qui a permis la revente de la totalité de la collection.

[252] Pierre Cabanne exerce la profession d'historien de l'art, de professeur émérite à l'Ecole des arts décoratifs de Paris et de grand spécialiste de l'art contemporain.

[253] La totalité des statuts de l'association sont disponibles en annexe de ce document.

Le Bureau de l'association est composé de cinq membres, deux femmes et trois hommes. Deux exercent une profession libérale et trois sont dirigeants d'entreprise. Les âges des cinq membres sont compris entre 45 et 54 ans[254].

La cotisation annuelle au 1er janvier 2010

Membres actifs individuels	540 euros
Membres sociétés	1800 euros

Cette association, qui vit à travers l'achat collectif d'œuvres d'art, demande à ses membres une cotisation annuelle conséquente. Deux types de membres seulement existent, par souci de limitation des possibilités de prise de pouvoir au sein de l'association et pour permettre, ainsi, à tous les membres de fonctionner dans la plus parfaite égalité. Pour les deux catégories de membres, un droit d'entrée complémentaire, équivalent à 2 mois de cotisation, est demandé. Si l'on prend la valeur véritable de l'engagement dans cette association, sur un an, un membre individuel cotisera à hauteur de 540 €, sans compter le droit d'entrée d'un montant de 90 €, réglé uniquement la première année. Il convient de noter l'importance de cette cotisation annuelle par rapport à celles pratiquées par les associations précédentes. L'objectif n'est pas le même, puisqu'il s'agit ici d'investissement dans des œuvres d'art, bien que les œuvres achetées n'appartiennent pas directement aux membres de l'association à titre individuel. Ceux-ci disposent des œuvres chez eux pour une année par un tirage au sort annuel des œuvres appartenant à l'association[255]. Au bout de quelques années, les œuvres sont vendues aux enchères en vente publique par l'association. Le fruit de la vente est réparti entre les membres suivant les règles édictées par les statuts[256]. Ce mode de fonctionnement ne

[254] Cette information a été directement fournie pas la présidente de l'association.

[255] Article 12 (statuts de l'association des Centaures) : Jouissance des œuvres : Pendant la durée de l'association, les oeuvres de la collection seront réparties entre les membres de l'association qui disposeront de la possibilité de les entreposer ou de les exposer dans le lieu de leur choix, à l'exception des lieux d'exposition dont la vocation est la revente des oeuvres présentées.
La répartition des oeuvres entre les membres sera effectuée une fois par an lors de l'assemblée générale, par un tirage au sort servant à déterminer une priorité de choix entre les membres présents.

[256] Article 13 (statuts de l'association des Centaures) : Vente des œuvres : Les 3 premières années de la collection détenue par l'association seront revendues aux enchères publiques 7 ans après constitution de l'association, en l'an 2000. La première vente, portant sur les 3 premières années de la collection, sera suivie de ventes annuelles régulières durant lesquelles seront proposées de façon systématique

présente aucune similitude avec les autres associations étudiées, jusque-là, dans ce mémoire et montre le rôle important que ce type d'association peut jouer dans le passage du statut d'amateur à celui de collectionneur. Il faut cependant tenir compte d'un facteur "investissement" important, puisqu'il représente la somme de 540 € annuel, montant relativement faible en comparaison de l'achat individuel d'une œuvre d'art contemporain, mais suffisamment élevé pour expliquer le type de catégories socioprofessionnelles capables de s'investir dans ce type d'associations, comme nous le verrons par la suite.

Les hommes et les femmes parmi les membres des Centaures en 2008

	Effectifs	**Pourcentage sans couples**	**Pourcentage avec couples**
Genre			
Hommes	18	49	42
Femmes	19	51	44
Couples	6	0	14
Total	43	100	100

En ne tenant pas compte des couples ayant répondu au questionnaire ou en les intégrant dans les deux groupes, l'équilibre entre les hommes et les femmes reste quasi parfait (49 % pour 51 %). Ce chiffre est à rapprocher des pourcentages obtenus pour le bureau de l'association, plus favorable aux hommes (avec 60 % ou trois personnes sur cinq) qu'aux femmes (40 % ou deux personnes sur cinq).

---

l'année de la collection dont l'acquisition s'est effectuée 5 ans auparavant. […].

La répartition du produit d'une vente entre les membres de l'association, après déduction des frais et remboursement des éventuelles dettes de l'association, s'effectuera en fonction du nombre de parts possédées par chacun des membres à la date de la vente.Un pourcentage du produit de chaque vente sera reversé aux artistes dont les oeuvres font partie de la collection. […].

Les valeurs des parts seront réajustées pour être évaluées en francs constants, et les éventuelles sommes à répartir seront calculées après imputation des éventuels frais complémentaires de gestion ou de promotion qui n'auraient pas été pris en compte lors de l'attribution de la valeur des parts ou lors du calcul du produit net de la vente.Lors d'une vente aux enchères, les éventuels invendus seront réintégrés dans la collection pour être proposés à nouveau lors des enchères suivantes.

L'âge des membres des Centaures en 2008

	Effectifs	Pourcentage
Age		
25/34 ans	2	5
35/44 ans	9	21
45/54 ans	22	51
55/64 ans	10	23
65/74 ans	0	0
75/84 ans	0	0
85/94 ans	0	0
Inconnu	0	0
Total	43	100

Il convient de constater, tout d'abord, l'absence totale de membres de plus de 64 ans, ce qui tranche considérablement avec toutes les associations étudiées jusqu'à présent. En sachant que cette association a démarré son activité en 1993, il y a de cela 15 ans[257], les personnes les plus âgées ayant adhéré, à la création de l'association, étaient âgées, au plus, de 50 ans. Cette particularité est encore renforcée par la majorité de l'association qui est constituée par les 45/54 ans, avec toutefois, une forte minorité de personnes entre 25 et 44 ans. Le bureau de l'association correspond, en matière d'âge, tout à fait au reste de l'association. Cette configuration peut s'expliquer par l'objectif affiché par l'association, l'achat collectif d'œuvres d'art. Cette association regroupe donc des personnes disposant d'un certain pouvoir d'achat et choisissant de ne pas s'aventurer seules dans l'achat d'art contemporain. Ce profil type peut correspondre à une population relativement jeune, parisienne, disposant d'une marge financière suffisante, pour un petit investissement, mais insuffisante pour, à la fois, subvenir aux besoins familiaux et investir seule dans l'art. La part importante que représente la catégorie des 35/44 ans peut aussi s'expliquer par la difficulté pour ces personnes en plein développement professionnel, de disposer du temps nécessaire à la découverte de nouveaux artistes, tâche dévolue à l'ensemble de l'association, permettant ainsi de disposer d'un choix plus varié. Dans son article sur les associations, François Héran situe vers la « quarantaine » le retour vers les associations : « *C'est autour de la quarantaine, une fois la famille constituée et les carrières professionnelles stabilisées, que les adhésions connaissent un net regain. Déjà visible en 1973, ce sommet ne peut tenir à un effet de génération* »[258]. Ainsi, la difficulté pour de nombreuses associations consiste à capter les populations les plus jeunes, afin de créer un

[257] Mon enquête date du début de l'année 2008.

[258] Héran François, « Un monde sélectif : les associations », *Economie et Statistique*, n°208, mars 1988, p. 22.

vivier de futurs adhérents. Pour exemple, l'association des Amis du Jeu de Paume a créé, il y a quelques années, l'association des jeunes Amis du Jeu de Paume.

La moyenne d'âge des membres des Centaures en 2008

Moyenne d'âge générale	47,5
Moyenne d'âge des femmes	47
Moyenne d'âge des hommes	47
Age minimum général	27
Age maximum général	62
Age minimum des femmes	30
Age maximum des femmes	55
Age minimum des hommes	27
Age maximum des hommes	62

La moyenne d'âge des hommes et des femmes est tout à fait identique, bien que l'âge maximum des femmes soit inférieur de 7 ans à celui des hommes. Cette association présente une véritable particularité, par rapport aux autres, car elle affiche une moyenne d'âge générale assez jeune, 47 ans et demi, pour le moins inhabituelle en comparaison des autres associations étudiées.

L'association des Centaures présente donc un profil très différent des autres associations étudiées en matière d'âge de ses membres. Il semblerait que l'objectif de l'association, organiser des achats collectifs d'œuvres d'art contemporain, soit en grande partie responsable de cela. En effet, la grande majorité des membres de l'association ne collectionne pas d'œuvres d'art à titre personnel, comme nous le verrons par la suite. Le modèle d'association mis en place par les Centaures permet, de ce fait, à une population nouvelle de se lancer dans l'aventure de la collection. Bien que –nous le verrons - nous ayons affaire à une population de chefs d'entreprises, de cadres et professions intellectuelles supérieures, les adhérents des Centaures, moins enclins à prendre des risques, disposant peut-être de moins de moyens ou ne connaissant pas les codes d'accès à ce monde de l'art, ont fait le choix de privilégier une démarche originale.

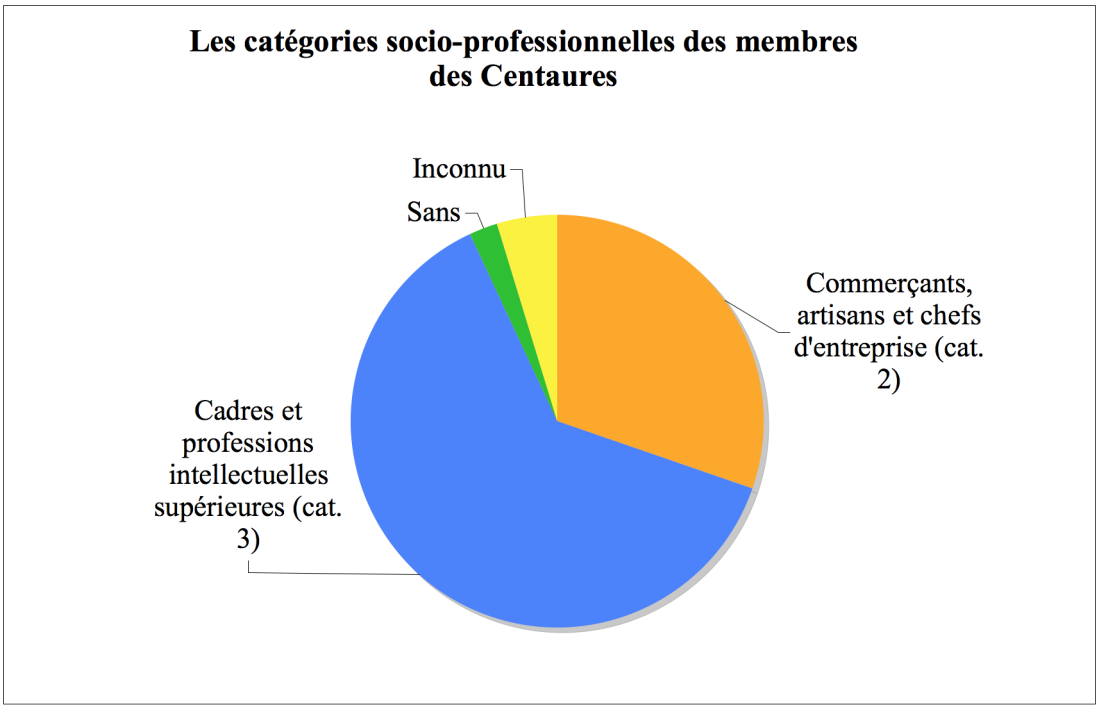
Le lieu de résidence des membres des Centaures en 2008

	Effectifs	Pourcentage
Lieu de résidence		
Paris Intra-muros	24	56
Région Ile de France hors Paris (Départements : 77,78,91,92,93,94,95)	11	25
Province	6	14
Etranger	2	5
Inconnu	0	0

L'association, créée à Paris, dispose d'une forte majorité d'adhérents domiciliés à Paris et en région parisienne (81 %). Toutefois, il est intéressant de constater que la part des provinciaux et des étrangers reste relativement importante, avec 19 % des adhérents. Il est cependant possible que ces personnes domiciliées en province ou à l'étranger aient adhéré à cette association lorsqu'elles habitaient à Paris. Malheureusement, la décision de la présidente de l'association de répondre directement aux questions pour l'ensemble des adhérents ne me permet pas de disposer d'informations complémentaires. Il convient donc, de garder un certain recul sur les informations obtenues grâce à l'enquête sur cette association, car elles sont le résultat des souvenirs et des connaissances de la présidente de l'association.

Les catégories socioprofessionnelles des membres des Centaures en 2008

	Effectifs	Pourcentage
Catégories socioprofessionnelles		
Commerçants, artisans et chefs d'entreprise (cat. 2)	13	30
Cadres et professions intellectuelles supérieures (cat. 3)	27	63
Sans	1	2
Inconnu	2	5
Total	43	100



Trois catégories professionnelles se retrouvent principalement dans cette association : les professions libérales (24 %), les dirigeants d'entreprise (28 %) et les professions de l'information, des arts et des spectacles (16 %), pour un total de 68 % des adhérents. Les principales particularités proviennent de la présence d'ingénieurs et de cadres techniques d'entreprises et de celle d'un artisan[259], profession totalement absente de toutes les autres associations.

[259] La profession exacte de cet artisan ne m'a pas été fournie, ne me permettant pas de le situer dans ce milieu. Peut-être, avons-nous affaire à un artisan d'art ?

Les catégories socioprofessionnelles détaillées des membres des Centaures en 2008

	Effectifs	Pourcentage
Catégories socio-professionnelles		
Commerçants	0	0
Dirigeants de Société, entrepreneurs, hommes d'affaires	12	28
Artisans	1	2
Professions libérales	10	24
Cadres fonction publique, hommes politiques	1	2
Professeurs, professions scientifiques	1	2
Professions de l'information, des arts (galeristes, commissaire-priseur, critique d'art) et des spectacles, artistes	7	16
Cadres administratifs et commerciaux d'entreprises et de banque	5	12
Ingénieurs, cadres techniques d'entreprise	3	7
Professions intermédiaires	0	0
Rentiers	0	0
Retraités	0	0
Etudiants	0	0
Mères de famille	0	0
Sans	1	2
Inconnu	2	5
Total	43	100

La répartition des professions au sein de l'association des Centaures présente un intérêt tout particulier, car on retrouve les mêmes catégories que pour les deux associations précédentes, l'ADIAF et les Amis du Palais de Tokyo. Les pourcentages ne sont pas identiques, mais les trois catégories les plus importantes restent les mêmes, à savoir, les chefs d'entreprises, les professions libérales, et les professions de l'information, des arts et des spectacles. La moyenne d'âges des membres des Centaures aurait pu laisser penser qu'une distinction pourrait exister pour les catégories socioprofessionnelles des trois associations, mais il s'avère que les différences d'âges n'entraînent pas de grandes différences en matière de catégories socioprofessionnelles. Ainsi, afin de mieux apprécier les possibles différences entre ces associations, il convient d'affiner l'étude des professions en comparant les professions libérales entre elles. Comme j'ai déjà pu le constater lors de l'étude de l'AAMAC, les professions libérales regroupent des populations assez variées. Autant les professions regroupées au sein de la catégorie des professions libérales concernaient essentiellement des consultants pour les Amis du Palais de Tokyo, autant pour les Centaures, il s'agit d'une majorité d'architectes et de pharmaciens. La présence des premiers peut s'expliquer par la profession de deux des membres fondateurs de l'association, dont la présidente actuelle de

l'association, qui est architecte. Il faut aussi rappeler que les deux autres créateurs de l'association appartenaient à la catégorie des chefs d'entreprises.

Les adhérents des Centaures collectionneurs en 2008

	Effectifs	Pourcentage
Collectionneur		
Collectionneurs avant adhésion	8	19
Non collectionneurs avant adhésion	35	81[260]
Devenus collectionneurs après adhésion	15	

Le pourcentage de collectionneurs individuels devenus par la suite adhérents à l'association reste très faible, avec seulement 19 % de collectionneurs. Par contre, le pourcentage d'adhérents étant devenus collectionneurs individuels après leur inscription à l'association montre le rôle que peut jouer une association d'achat collectif dans la transformation d'"amateurs" en "collectionneurs" individuels. En effet, sur les 35 personnes qui n'étaient pas collectionneuses avant leur adhésion, 15 le sont devenues par la suite (ce qui représente 35 % des membres).

Il faut, cependant, tenir compte, une nouvelle fois, du caractère aléatoire des données recueillies auprès de la présidente de l'association, même si les résultats obtenus s'avèrent particulièrement intéressants dans le cadre de ce mémoire.

[260] Ce pourcentage correspond aux chiffres obtenus avant participation à l'association. Après avoir participé à l'association, les collectionneurs représentent 53 % des membres des Centaures.

F. LES RESULTATS DE L'ENQUETE

L'objectif de ce nouveau chapitre consiste à comparer les résultats obtenus pour les quatre associations. Il ne s'agit pas de tirer des conclusions définitives et d'ériger en modèles les cas présentés dans ce travail, mais bien d'essayer de formuler quelques hypothèses sur le rôle et la place des collectionneurs d'art contemporain dans le milieu associatif.

De la première partie de cette étude, il est déjà possible de constater certaines différences existant entre les associations parisiennes et l'association nîmoise, comme nous allons le voir par la suite. Il aurait certainement fallu disposer d'un deuxième cas provincial, afin d'affiner les résultats et de proposer certaines hypothèses, mais les contacts pris pour cette étude auprès d'autres associations n'ont jamais pu aboutir[261].

D'une autre manière, il me semble important de bien souligner les différences de qualité entre les enquêtes réalisées dans cette étude. Les résultats obtenus pour l'ADIAF et les Centaures peuvent prêter à débat, les informations provenant des connaissances et de la mémoire de leurs présidents respectifs. Il aurait été souhaitable de disposer de quatre enquêtes comparables dans leurs modalités d'exécution, mais malheureusement, ce cas de figure n'a pas été pas possible, certains présidents d'associations ne souhaitant pas importuner leurs adhérents. Il se peut aussi que ce refus soit le résultat d'une demande faite trop tôt au cours de ma recherche. En effet, en comparant les quatre enquêtes, j'ai pu constater que la plus aboutie correspond à celle pour laquelle le travail d'intégration au sein de l'association a été le plus poussé. Trois ans de participation aux activités des Amis du Palais de Tokyo m'ont permis de nouer, avec le président de l'association, Daniel Bosser, et avec les membres de l'association, une relation de confiance réciproque qui a favorisé l'implication de tous à mon enquête. A l'opposé, l'enquête réalisé auprès de l'ADIAF s'est relevé assez incomplète, car le président de l'association, Gilles Fuchs, a préféré répondre lui-même aux questions relatives aux

[261] Le contact avait été pris avec l'association des Amis du Musée d'art moderne de Ceret qui comprend une importante collection d'art contemporain et avec l'association des amis du Musée de Sérignan, ainsi qu'avec l'association "La pelle à gâteau", association grenobloise d'amateurs et de collectionneurs d'art contemporain. Les deux premières associations n'ont jamais répondu à ma demande, alors que la seconde se montra tout d'abord très intéressée, avant de ne plus répondre à mes courriers.

membres de son association. Notre rencontre datait de quelques mois, et je n'avais que peu eu l'occasion de participer à des activités de l'ADIAF et d'expliquer ma démarche et mon éthique de travail. Peut-être qu'une pratique assidue de l'ADIAF sur plusieurs années aurait facilité la diffusion de mon enquête auprès des adhérents. De la même manière, le contact avec les Centaures a été réduit à la rencontre de sa présidente, limitant, de ce fait, la possibilité de me faire connaître des adhérents et de rassurer la présidente sur l'accueil que réserveraient les membres des Centaures à un questionnaire sociologique. Le cas de l'AAMAC présente une petite différence avec les trois autres associations. La présidente de l'association, Madame Deronne, est universitaire et a très rapidement compris l'intérêt de mon travail. Par contre, je n'ai jamais participé aux activités de l'association, ne permettant pas aux membres d'apprendre à me connaître et de s'approprier le questionnaire. Le résultat a été satisfaisant avec 48 réponses retournées, mais aurait certainement atteint de meilleurs chiffres, si j'avais pu m'investir dans l'association.

Ce taux de retour pour l'AAMAC reste relativement faible[262] si on le compare avec celui qui a été obtenu pour l'enquête réalisée auprès des Amis du Palais de Tokyo[263]. Le mode de retour des questionnaires peut en partie expliquer cette situation, la mise à disposition d'une enveloppe timbrée facilitant grandement la démarche de l'interviewé. Pour l'AAMAC, il faut rappeler que les questionnaires devaient être retournés directement à la présidente de l'association lors des activités organisées par l'association pour ses membres.

Mais il n'en reste pas moins évident que la relation nouée avec les présidents des associations a joué un rôle essentiel dans la réussite de cette étude, d'autant plus quand cette relation se doublait de contacts réguliers et pérennes avec les adhérents tout au long de l'année, lors des différentes activités organisées dans ce cadre.

---

[262] 15 % des adhérents à jour de leur cotisation ont répondu au questionnaire.

[263] 47 % des adhérents à jour de leur cotisation ont répondu au questionnaire.

Comparaison des tarifs d'adhésion entre les différentes associations étudiées

Informations	ADIAF	Amis du Palais de Tokyo	AAMAC	Les Centaures
Etudiant	/	/	Gratuit	/
Adhérent	150	100	30	540
Adhérent couple	250	150	45	/
Donateur	250	300	90	/
Donateur couple	400	450	/	/
Bienfaiteur	500 ou plus	1000	500 ou plus	/
Bienfaiteur couple	800 ou plus	/	/	/
Sociétés	/	/	/	1800

Les tarifs des associations semblent varier en fonction des objectifs et de leur zone géographique. En effet, l'AAMAC, située à Nîmes, propose des tarifs très inférieurs à ceux des Amis du Palais de Tokyo et de l'ADIAF. Cette particularité peut s'expliquer par le différentiel de coût de la vie entre Paris et la province et par un attrait inégal de l'art contemporain sur le territoire français, mais aussi par la volonté des associations d'attirer des populations très différentes. L'AAMAC semble orienter son action vers la pédagogie et l'ouverture aux divers groupes sociaux. Sa décision d'offrir la gratuité aux étudiants et l'organisation d'actions en direction des femmes du Maghreb montrent une volonté de rassembler autour de l'art des populations très variées. A son opposé, l'ADIAF semble orienter sa stratégie en direction d'une population plus aisée, capable de payer une cotisation relativement élevée. Mais l'importance de l'investissement financier apparaît principalement pour l'association des Centaures, qui demande à ses membres une cotisation annuelle de 630 €, la première année, et de 540 € les années suivantes. Cette cotisation, il est vrai, n'offre pas les mêmes perspectives que pour les autres associations. Elle s'inscrit dans une démarche d'achat collectif d'œuvres d'art, pour lequel l'investissement personnel demandé dans ce cas s'inscrit dans la durée, avec une présence constante et l'idée que l'argent investi sera possiblement récupéré à terme[264]. Cette association offre donc des perspectives très

[264] Article 13 des statuts des Centaures : Vente des Oeuvres

[…]La répartition du produit d'une vente entre les membres de l'association, après déduction des frais et remboursement des éventuelles dettes de l'association, s'effectuera en fonction du nombre de parts possédées par chacun des membres à la date de la vente.

particulières à ses membres, ce qui peut expliquer le faible pourcentage de collectionneurs individuels en son sein lors de l'adhésion et la transformation d'une part importante de ses membres en collectionneurs individuels, une fois l'investissement dans l'association effectué.

Il conviendrait de poursuivre cette analyse des cotisations par une étude des tarifs pratiqués pour participer aux voyages organisés par les associations à l'étranger, lors de foires ou d'expositions. En effet, les prix varient d'une manière sensible et peuvent entraîner une sélection parmi les adhérents. Les voyages représentent une des activités les plus prisées par les membres des associations, au point que presque toutes en organisent. Mais un voyage peut voir son coût dépendre de la destination ou même, pour une destination similaire, peut voir son prix doubler en fonction du type d'hébergement ou de restaurants choisi. La sélection au sein des associations peut donc se faire en partie par l'argent. Il est cependant difficile de démontrer actuellement la pertinence de cette hypothèse, car les choix des destinations varient parmi les associations. De plus, il est de plus en plus fréquent, lors des visites à l'étranger, de laisser les membres sélectionner leur hébergement. Ainsi, le voyage organisé à Bruxelles, en Belgique, par les Amis du Jeu de Paume et qui est ouvert aux Amis du Palais de Tokyo, s'étend sur trois jours, du vendredi 23 avril au matin au dimanche 25 avril 2010 au soir et

---

Un pourcentage du produit de chaque vente sera reversé aux artistes dont les oeuvres font partie de la collection, sur la base de la règle suivante :
Si le produit net de la vente est supérieur à la valeur totale des parts attribuées aux membres pendant la période durant laquelle à été constituée la fraction de la collection proposée à la vente, 10% de l'excédent sera reversé aux artistes, ou le cas échéant à leur ayant droits.
La répartition se fera en fonction du pourcentage représenté par les oeuvres de ces artistes dans le produit net de la vente.
Si le produit net de la vente est inférieur ou égal à la valeur totale des parts attribuées aux membres pendant la période durant laquelle à été constituée la fraction de la collection proposée à la vente, le produit de la vente sera simplement réparti entre les membres de l'association.

Les valeurs des parts seront réajustées pour être évaluées en francs constants, et les éventuelles sommes à répartir seront calculées après imputation des éventuels frais complémentaires de gestion ou de promotion qui n'auraient pas été pris en compte lors de l'attribution de la valeur des parts ou lors du calcul du produit net de la vente.
Lors d'une vente aux enchères, les éventuels invendus seront réintégrés dans la collection pour être proposés à nouveau lors des enchères suivantes.

coûte 200 €, pour les seuls déplacements en bus en Belgique et un déjeuner et un dîner. L'hôtel proposé s'inscrit dans la gamme des quatre étoiles et appartient à la chaîne hôtelière Hilton. Il est facilement imaginable que le coût total de ce voyage de trois jours dépasse les 600 € et reste donc accessible à une petite minorité des membres potentiels.

Les stratégies de sélection mises en place par l'ADIAF et les Amis du Palais de Tokyo ne consistent pas forcément à proposer un tarif d'adhésion élevé, car, même sans revenus importants, il reste souvent possible de dépenser 100 à 150 euros sur une année pour une profession intermédiaire ou pour un ouvrier spécialisé. Par contre, d'autres barrières apparaissent, limitant l'accès aux associations citées. Pour l'ADIAF, nous l'avons vu, la première barrière concerne la nécessité de disposer d'un parrain pour adhérer à l'association. Ce parrainage limite les possibilités d'adhésion et peut rendre responsable, socialement, le parrain de la qualité de son "filleul". De cette manière, le filtrage des membres reste possible. Cette méthode se rapproche de celle qui est étudiée par Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot dans leur ouvrage *La sociologie de la bourgeoisie*. « *L'exemple des cercles est l'un des plus achevés. La cooptation des nouveaux membres est dans la logique de l'adoubement. Deux parrains présentent les candidatures, suffisamment instruites à l'avance pour qu'il n'y ait pas de déconvenue : les refusés sont rares dans la mesure où la présentation des candidats est sévèrement filtrée par le parrainage. Les parrains, se portants garants de leur poulain, ne sauraient présenter un intrus sans se discréditer* »[265].

Cette méthode de sélection n'existe pas chez les Amis du Palais de Tokyo, ce qui rend plus facile l'adhésion à l'association. Par contre, les voyages restent chers et le nombre de collectionneurs au sein de l'association peut décourager les simples amateurs d'adhérer à cette association. De plus, le recrutement de nouveaux membres provient souvent des adhérents de l'association. Dans mon enquête, une question concernait la recherche de nouveaux adhérents :

- Avez-vous fait adhérer de nouveaux membres dans l'association ?

A cette question, 42 % des membres ayant participé à l'enquête ont répondu par l'affirmative. Cette méthode de recrutement peut permettre de maintenir une certaine homogénéité dans l'association.

---

[265] Pinçon Michel et Pinçon-Charlot Monique, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, Edition La Découverte, 2003, pp. 24-25.

Un autre élément peut intervenir dans la sélection des membres. Il s'agit du capital culturel[266] des membres présents dans l'association. L'adhésion à l'ADIAF et celle à l'association des Amis du Palais de Tokyo m'ont permis de prendre conscience de la difficulté pour une personne peu ou pas initiée à l'art contemporain de s'intégrer à ces associations. Malgré ma connaissance du milieu de l'art moderne, lors de dîners organisés par les associations, j'ai pu moi-même ressentir le décalage existant avec des adhérents disposant d'une culture générale du monde et de l'art contemporain[267] et des codes et habitudes de fonctionnement de ce milieu. L'érudition d'une grande partie des personnes présentes, collectionneurs ou professionnels de l'art, peut facilement décourager tout nouveau venu, désirant découvrir l'art contemporain[268]. François Héran conclut son étude sur les associations par ces propos : « *Mais, quel que soit son niveau d'application, classes supérieures ou moyennes, l'essentiel est bien la liaison privilégiée du capital culturel avec l'engagement associatif, dont tout*

---

[266] J'entends ici par capital culturel, l'association entre le capital scolaire, le capital culturel hérité et le capital culturel objectivés tels qu'ils sont définis par Pierre Bourdieu dans son ouvrage *La distinction*. (Bourdieu Pierre, *La distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, les Editions de Minuit, 1979).

[267] Olivier Donnat, dans son ouvrage, *Les français face à la culture*, voit une forte cohérence entre le comportement et la connaissance dans la capacité à exprimer de l'intérêt pour la culture : « *A l'échelle de la population française, par conséquent, la dimension comportementale est dans l'ensemble « en phase » avec la dimension cognitive : connaissances et comportements apparaissent bien comme deux expressions étroitement corrélées de l'intérêt (ou de l'absence d'intérêt) que les individus manifestent pour la culture* ». (Donnat Olivier, *Les Français face à la culture*, Paris, Editions La Découverte, 1994, p. 327).

[268] Dans son livre, *Les Français face à la culture*, Olivier Donnat insiste sur le rapport étroit existant entre intensité des activités culturelles et volume de capital informationnel : « *L'une et l'autre en effet s'alimentent mutuellement : la connaissance permet et favorise la pratique qui, en retour, constitue toujours un facteur d'enrichissement de la connaissance du domaine et des domaines connexes. Aller au théâtre, jouer d'un instrument de musique, visiter un musée sont autant d'occasions d'accumuler expériences et rencontres, d'alimenter une curiosité qui peut s'exercer bien au-delà de l'activité concernée ; à l'inverse, on sait que la réduction du rythme de sorties culturelles se traduit souvent par une déconnexion progressive avec l'actualité culturelle et, à terme, par un appauvrissement du capital informationnel)* ». Donnat Olivier, *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, Editions la Découverte, 1994, p. 330.

semble indiquer qu'il exige moins la fortune que la maîtrise du temps et la maîtrise du verbe »[269].

Il convient de ne pas interpréter ces considérations comme des critiques vis-à-vis de certaines associations et de leurs pratiques de recrutement, mais plus simplement comme une analyse du rapport entre objectifs des associations et types d'adhérents. En effet, le rôle de l'ADIAF se définit à travers la valorisation de l'art français à l'international et non pas comme une association de diffusion de l'art contemporain français au sein des différentes catégories de la société française.

Comparaison du pourcentage d'hommes et de femmes dans les différentes associations étudiées

Associations / Sexe	Les Centaures[270]	ADIAF[271]	AAMAC[272]	Amis du Palais de Tokyo[273]
Pourcentage d'hommes	49	63	23	46
Pourcentage de femmes	51	37	77	54
Total	100	100	100	100

Les femmes apparaissent majoritaires dans les associations dédiées à l'art contemporain. Hormis pour l'ADIAF, qui dispose d'une forte majorité d'hommes (63 %), la proportion de femmes évolue du presque équilibre (51 % pour les Centaures, et 54 % pour les Amis du Palais de Tokyo) à une très forte majorité pour l'AAMAC (77 %). Ces chiffres doivent cependant toujours être analysés avec prudence, car la collecte des données manque de cohérence entre les différentes méthodes employées (questionnaires pour l'AAMAC et les

[269] Héran François, « Un monde sélectif : les associations », *Economie et Statistique*, n°208, mars 1988, p. 30.

[270] Pour les Centaures, le choix s'est porté sur la suppression des couples ayant répondu en commun, en ne retenant que les personnes inscrites individuellement, puisque les informations m'ont été fournies par la présidente de l'association.

[271] Pour l'ADIAF, le choix s'est porté sur l'intégration des couples à égalité entre hommes et femmes. Si j'avais supprimé les couples de l'enquête, j'aurais obtenu 70 % d'hommes pour 30 % de femmes, ce qui ne fait qu'accentuer légèrement un écart déjà bien marqué.

[272] Pour l'AAMAC, le choix s'est porté sur un partage des couples en fonction de la personne ayant rempli le questionnaire, partant du principe que la personne ayant répondu était la plus intéressée.

[273] Pour le Palais de Tokyo, à l'identique de l'AAMAC, le sexe retenu, pour les réponses par couple, correspond à la personne ayant répondu au questionnaire.

Amis du Palais de Tokyo, informations fournies par les présidents pour les Centaures et l'ADIAF).

Comparaison du pourcentage d'hommes et de femmes dans les bureaux, les conseils d'administration et au sein des différentes associations étudiées

	Bureau		**Conseil d'Administration**		**Association**	
	Hommes	Femmes	Hommes	Femmes	Hommes	Femmes
Centaures	40	60	/	/	49	51
ADIAF	60	40	69	31	63	37
Palais de Tokyo	75	25	50	50	46	54
AAMAC	40	60	37	63	23	77

Les Bureaux et les conseils d'administration des quatre associations présentent un profil assez équilibré par rapport aux chiffres obtenus auprès des membres. Ces chiffres présentent une bonne fiabilité, car ils sont issus des listes détaillées des membres des bureaux et conseils d'administration des associations fournies par leurs responsables.

Seule l'association des Amis du Palais de Tokyo dispose, au sein de son bureau, d'une forte majorité d'hommes (trois hommes pour une femme), en décalage avec le pourcentage d'hommes (46 %) adhérents de l'association.
Pour l'AAMAC, la situation est moins contrastée, mais le bureau et le conseil d'administration, bien que majoritairement féminins, voient la proportion d'hommes augmenter. En effet, les femmes représentent 77 % des membres de l'association, quand elles ne sont plus que trois femmes pour cinq membres (60 %) au sein du bureau.

Proportionnellement, la prédominance des hommes reste donc réelle au sein des instances dirigeantes de ces associations et correspond bien aux résultats obtenus par Lionel Prouteau et François-Charles Wolff dans leur étude sur la participation associative[274]. Il convient cependant de relativiser les données obtenues, car il s'agit, dans les cas présents, de très petits ensembles (de 4 personnes pour les bureaux à 18 personnes pour certains conseils d'administration), dans lesquels la présence d'un homme ou d'une femme supplémentaire peut transformer radicalement le pourcentage et la vision que l'on se fait de l'association. Il

[274] Prouteau Lionel et Wolff François-Charles, « La participation associative au regard des temps sociaux », Paris, *Economie et Statistique*, 2002, n° 352-353.

n'en reste pas moins que les résultats obtenus font sens sociologiquement car ils nous offrent un aperçu des rapports hommes / femmes au sein des bureaux, des conseils d'administration, et des associations dans leur globalité.

Comparaison de la répartition par âges dans les différentes associations étudiées[275]

Associations / Classes d'âges	Centaures	ADIAF	AAMAC	Amis du Palais de Tokyo
25/34 ans	5	2	2	6
35/44 ans	21	6	2	14
45/54 ans	51	32	15	27
55/64 ans	23	36	36	34
65/74 ans	0	15	33	12
75/84 ans	0	2	10	6
85/94 ans	0	0	2	1
Inconnu	0	7	0	0
Total	100[276]	100[277]	100[278]	100[279]

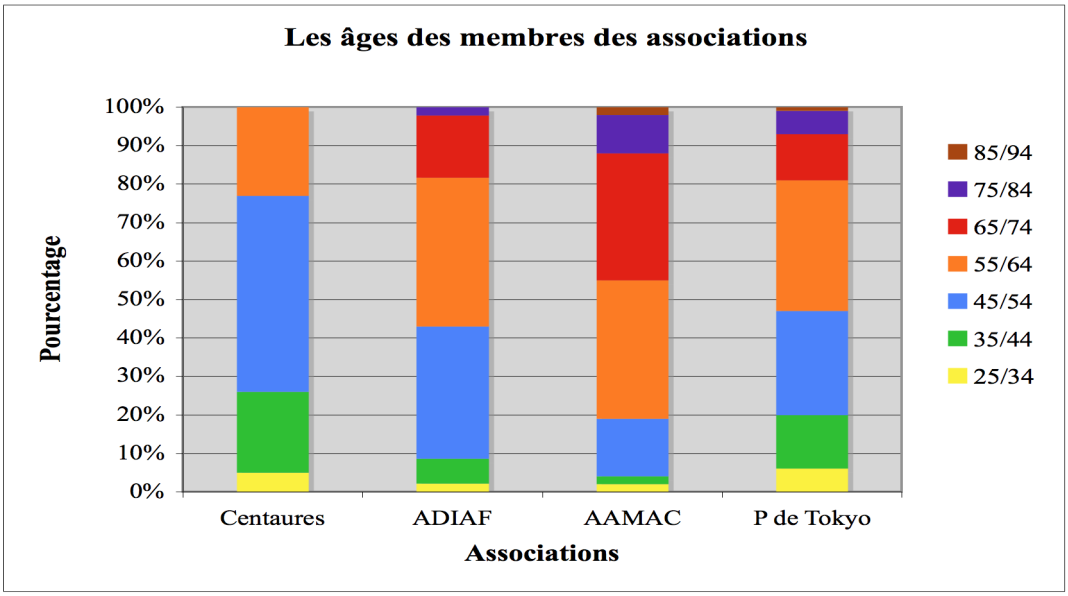
[275] Il convient de rappeler que les données récoltées ne présentent pas toutes la même fiabilité. En effet, pour les Centaures et l'ADIAF, les chiffres des âges m'ont été fournis par les présidents, entraînant un certain nombre d'approximations. Par contre, les chiffres obtenus à partir des questionnaires soumis aux adhérents, comme je l'ai pratiqué pour les Amis du Palais de Tokyo et l'AAMAC, offrent des informations beaucoup plus précises. En raison de ces différences de fiabilité, il convient de regarder les résultats avec prudence, mais un véritable intérêt, car ils peuvent nous offrir une vision panoramique intéressante de ces associations.

[276] 100 % représente 43 adhérents sur un total de 43 adhérents, les informations étant fournies par la présidente de l'association.

[277] 100 % représente 162 adhérents sur un total de 162 adhérents, les informations étant fournies par le président de l'association.

[278] 100 % représente 48 adhérents ayant répondu au questionnaire sur 300 adhérents à jour de leur cotisation.

[279] 100 % représente 85 adhérents ayant répondu au questionnaire sur un total de 165 adhérents à jour de leur cotisation.



Ces quatre associations présentent des profils différents dans leur pyramide des âges. Alors que l'ADIAF, les Centaures et les Amis du Palais de Tokyo disposent d'une majorité de membres âgés entre 45 et 64 ans, une seule association, l'AAMAC dispose d'une majorité d'adhérents comprise entre 55 et 74 ans et de plus de 10 % dans la tranche d'âges des 75 / 94 ans, quand la population des moins de 44 ans reste très faible. Nous avons affaire ici essentiellement à une association de retraités, qui peine à renouveler sa pyramide des âges ou tout au moins à intégrer une population plus jeune et peut-être plus "dynamique" dans ses rangs.

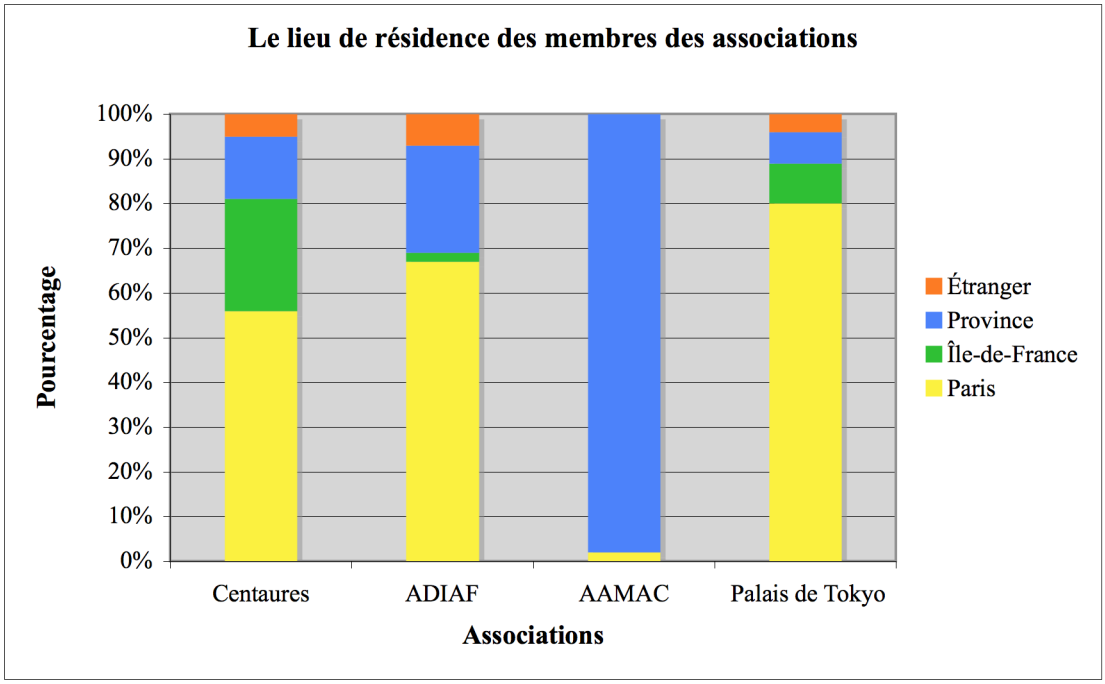
Les Centaures regroupent un ensemble d'adhérents situés entre 35 et 64 ans. Aucun membre n'est âgé de plus de 64 ans, ce qui n'existe dans aucune des autres associations étudiées. Les Amis du Palais de Tokyo disposent d'une population à la structure des âges plus équilibrée, composée en majorité des 45 / 64 ans, associés, de manière équilibrée de chaque côté de la pyramide, aux 25 / 44 ans et aux 65 / 84 ans. Ce relatif équilibre de la pyramide des âges, néanmoins centré sur des âges déjà avancés puisqu'ils correspondent à la deuxième moitié de la vie active, semble inscrit dans une dynamique de l'association et de son programme, et dans la particularité du lieu, le Palais de Tokyo, centre de découverte de la création la plus contemporaine.

L'ADIAF se situe à l'intersection de l'association des amis du Palais de Tokyo et de l'AAMAC. La majorité s'inscrit dans la tranche d'âge des 45 / 64 ans, mais avec près de 20 % de plus de 64 ans et seulement 9 % de moins de 45 ans. Ce déséquilibre dans la pyramide des âges permet de penser que cette association s'oriente vers un vieillissement de sa

population, peut-être dû à un modèle de fonctionnement entre les membres laissant peu de place à de nouveaux adhérents. En effet, une proportion élevée d'hommes et de collectionneurs, comme nous le verrons par la suite, peut dissuader des amateurs ou collectionneurs plus jeunes et plus novices, mais aussi des femmes, d'adhérer à l'association.

Le lieu de résidence des membres des associations (en %)

Lieu de résidence \ Associations	Centaures	ADIAF	AAMAC	Amis du Palais de Tokyo
Paris Intra-muros	56	67	2	80
Île-de-France hors Paris	25	2	0	9
Province	14	24	98	7
Étranger	5	7	0	4
Inconnu	0	0	0	0
Total	100	100	100	100



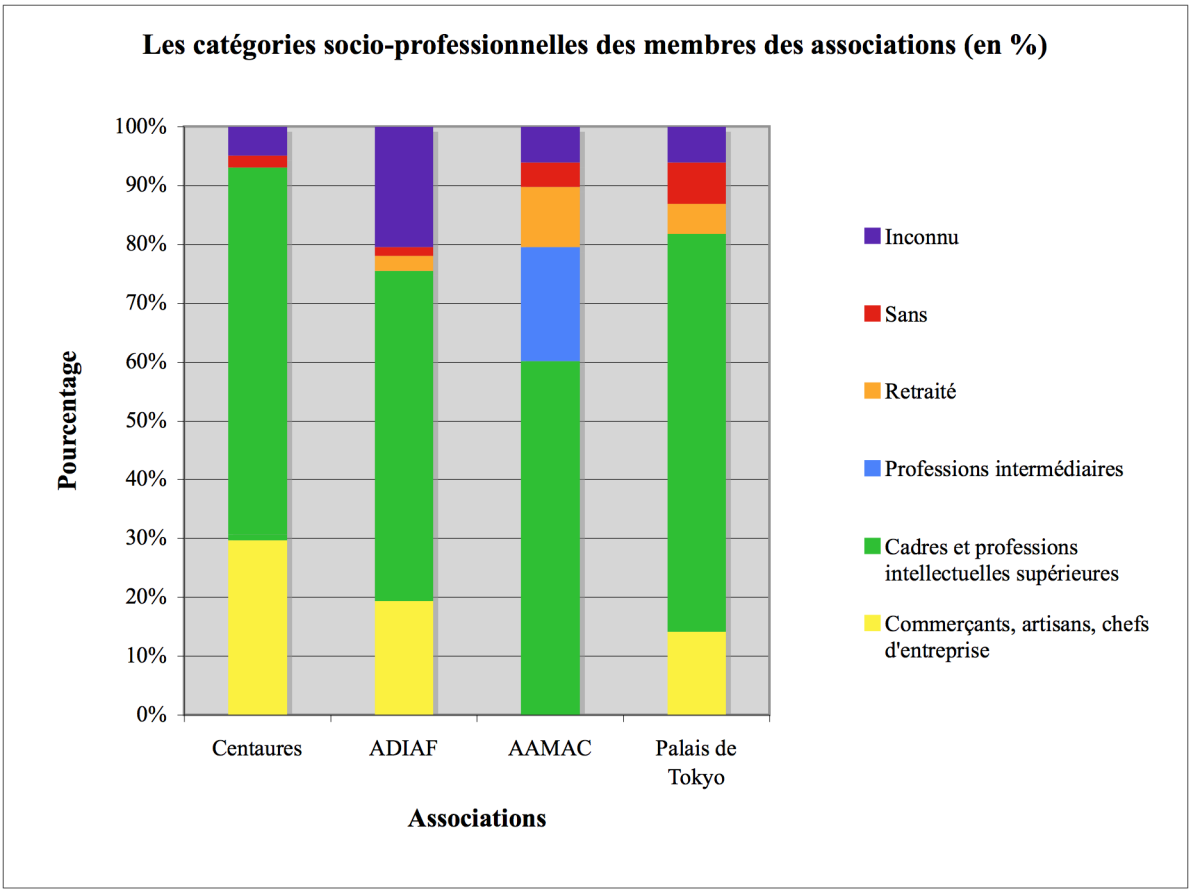
La première constatation concerne les associations d'amis, l'AAMAC et les Amis du Palais de Tokyo. Leur rôle de soutien à une institution entraîne une participation très majoritaire de personnes habitant à proximité dans la région. L'AAMAC s'inscrit totalement dans cette démarche avec une écrasante majorité de ses membres domiciliés à Nîmes et dans sa région.

Pour les Amis du Palais de Tokyo, la situation diffère légèrement, avec la présence de membres installés en province et à l'étranger. Pour les membres installés à l'étranger, il serait intéressant de connaître la proportion de personnes ayant résidé à Paris et continuant à adhérer en soutien à l'association, malgré leur départ pour l'étranger. Les membres de province peuvent être des collectionneurs provinciaux souhaitant approfondir leur passion en privilégiant leur investissement à Paris, capitale culturelle.

Pour l'ADIAF et les Centaures, bien que leurs membres soient majoritairement parisiens ou franciliens, la situation se différencie des deux associations précédentes (Les Amis du Palais de Tokyo et l'AAMAC). Ces deux associations ne s'appuient pas sur un lieu d'art, ni sur une ville. Elles ont construit leur objet sur un projet, la diffusion de l'art français à l'étranger pour l'une, et l'achat collectif d'œuvres d'art en soutien aux artistes pour l'autre. Ces deux projets n'impliquent pas nécessairement une forte relation de l'association avec sa région de rattachement, permettant une plus grande participation de personnes distantes. Toutefois, l'implantation des deux associations à Paris et la domiciliation de leurs dirigeants/créateurs dans cette même ville ont favorisé le recrutement dans cette région.

Les catégories socioprofessionnelles dans les différentes associations étudiées (en %)

Associations / **Catégories socioprofessionnelles**	**Centaures**	**ADIAF**	**AAMAC**	**Palais de Tokyo**
Commerçants, artisans, chefs d'entreprise	30	19	0	14
Cadres et professions intellectuelles supérieures	63	55	59	67
Professions intermédiaires	0	0	19	0
Retraités	0	2,5	10	5
Sans	2	1,5	4	7
Inconnu	5	20	6	6



Tout d'abord, il convient de rappeler le caractère parcellaire et approximatif de certaines informations obtenues auprès des présidents de deux des associations étudiées, les Centaures et l'ADIAF. De plus, certaines professions fournies par les adhérents dans le cadre des questionnaires pouvaient prêter à discussion. À deux reprises, des membres ont indiqué la profession « enseignant dans l'éducation nationale ». Il pouvait s'agir, dans cette situation, soit d'instituteurs, auquel cas ils appartenaient aux professions intermédiaires, soit de professeurs du secondaire ou de l'université, ce qui les plaçait dans la catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures. Pour trancher, j'ai choisi de comparer la profession au niveau d'étude et de considérer que les personnes qui étaient agrégées ou détenant un doctorat appartenaient aux professions intellectuelles supérieures, quand les personnes titulaires d'un bac + 2 ou + 3 exerçaient la profession d'instituteur. Cette méthode ne présente pas toutes les garanties en matière de recherche, mais elle permet de maintenir une certaine cohérence de l'étude. Les résultats ainsi obtenus dans ce chapitre sur les catégories socioprofessionnelles doivent être considérés avec prudence, bien qu'ils présentent suffisamment d'éléments intéressants, pour comparer les associations entre elles et en tirer des hypothèses de travail, susceptibles d'être confirmées ou infirmées par un travail supplémentaire après ce doctorat, sans chercher, toutefois, l'exhaustivité.

Le résultat le plus important concerne la place prépondérante de la catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures. Cette catégorie occupe la première place dans les quatre associations étudiées. Il conviendra, par la suite, de détailler les types de professions concernées, afin de vérifier si nous avons bien une correspondance entre les associations ou si nous avons affaire à des professions distinctes, comme peuvent se différencier les professions libérales et les cadres administratifs et commerciaux d'entreprise.

La seconde constatation concerne la présence des professions intermédiaires au sein de l'association des amis du Musée d'art contemporain et du Musée des Beaux-arts de Nîmes (l'AAMAC). En effet, il est intéressant de constater que, seule parmi les quatre structures, cette association domiciliée en province comprend des professions intermédiaires parmi ses membres et pour une proportion relativement importante, c'est-à-dire 19 %, présence qui se conjugue avec une absence totale des chefs d'entreprises.

Ainsi, les trois associations parisiennes, bien qu'orientées vers des objectifs différents, présentent des profils socioprofessionnels assez similaires, avec une très forte prépondérance des cadres et professions intellectuelles supérieures (entre 59 et 67 % des membres), et, en seconde position, des chefs d'entreprises comptant pour 14 à 30 % des membres (ces chiffres doivent être regardés avec les réserves d'usage concernant les Centaures et l'ADIAF, comme je l'ai signalé précédemment).

Les professions dans les différentes associations étudiées (en %)

Associations / **Professions**	**Centaures**	**ADIAF**	**AAMAC**	**Palais de Tokyo**
Commerçants (immobilier)	0	1	0	0
Chefs d'entreprises	28	18	0	14
Professions libérales	24	19	17	21
Cadres fonction publique, hommes politiques	2	3	2	2
Professeurs, professions scientifiques	2	1,5	28	7
Professions de l'information, des arts et des spectacles, artistes	16	19	4	27
Cadres administratifs et commerciaux d'entreprises et de banque	12	11,5	4	6
Ingénieurs, cadres techniques d'entreprise	7	0	4	4
Professions intermédiaires	0	0	19	0
Rentiers	0	3	0	0
Retraités	0	2,5	10	5
Sans	2	1,5	4	7
Inconnus	5	20	6	6

Tout d'abord, dans un soucis de lisibilité, j'ai fait le choix de supprimer trois catégories socioprofessionnelles, non pas pour minimiser le rôle qu'elles jouent dans cette étude, mais pour mettre en avant les catégories les plus significatives et les plus influentes. Il s'agit, dans ce cas, des hommes politiques qui représentent 1% des membres de l'ADIAF, des artisans pour 2% des Centaures, et des rentiers également pour 3 % de l'ADIAF. L'intérêt de ces trois catégories n'est pas remis en question, puisqu'elles apparaissent dans l'étude individuelle sur les associations, mais elles ne présentent pas un caractère essentiel pour les comparaisons en cours. En effet, que ce soit pour les hommes politiques ou pour les artisans, il s'agit à chaque fois d'un seul individu, à partir duquel il serait difficile de faire des généralités ou de présenter des hypothèses.

Il convient de constater que les trois associations parisiennes, l'ADIAF, les Centaures et les Amis du Palais de Tokyo, présentent certaines similitudes en matière de profils socioprofessionnels. En effet, trois catégories, les chefs d'entreprises, les professions libérales, et les professions des arts, se retrouvent systématiquement aux premières places dans chacune de ces associations et participent pour plus de 50 % à la composition des associations. Pour les Amis du Palais de Tokyo, cet ensemble représente 62 %, quand il atteint 68 % pour les Centaures et 56 % à l'ADIAF (pour lesquels il faut tenir compte d'un pourcentage de 20 % d'inconnus). Seule, l'AAMAC offre un profil assez différent. Les trois catégories socioprofessionnelles les plus importantes appartiennent aux professeurs et professions scientifiques, aux professions libérales et aux professions intermédiaires, qui participent pour 64 % à la composition de l'association. Il est particulièrement intéressant de constater que deux associations, dont l'objectif final est identique, les Amis du Palais de Tokyo et les Amis du Musée d'art contemporain de la ville de Nîmes, présentent une répartition des catégories socioprofessionnelles aussi différente. Ainsi, la part des professions intermédiaires s'élève-t-elle à 19 % pour l'AAMAC, quand elle est totalement absente pour les Amis du Palais de Tokyo. Par contre, la population des professeurs et professions scientifiques atteint 28 % pour l'AAMAC, alors qu'elle atteint tout juste 7 % pour les Amis du Palais de Tokyo. Dans le même temps, trois associations parisiennes aux objectifs très différents offrent des similitudes fortes en matière d'adhérents.

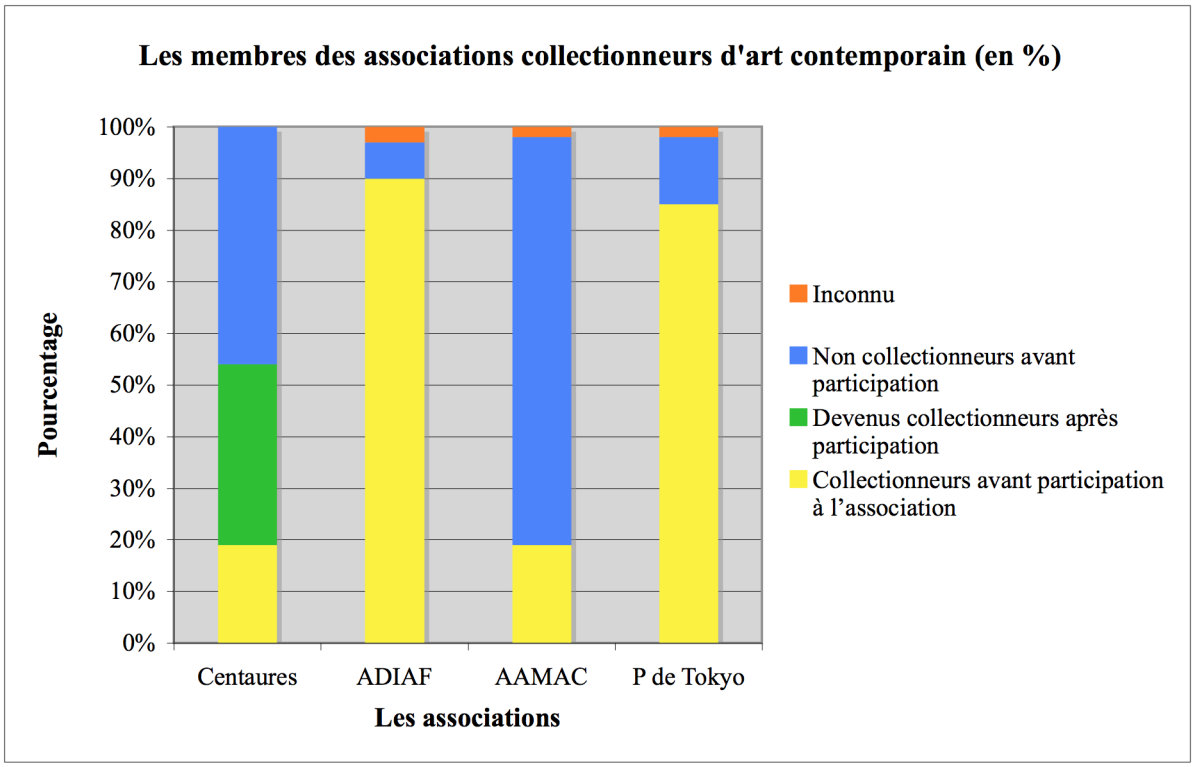
Il se peut donc, que ces particularités proviennent, pour partie, de la situation géographique des associations, de certains objectifs et des différences de fonctionnement du monde de l'art contemporain entre Paris et la province. L'art contemporain reste, en province, un art moyennement attractif, assez peu valorisé (bien que la situation soit en train de changer, avec la volonté des collectivités territoriales de promouvoir l'art contemporain, afin de développer

un tourisme culturel susceptible d'attirer une population à fort pouvoir d'achat) et, pas toujours, bien considéré. L'AAMAC, par son objectif de pédagogie et d'information sur l'art contemporain, peut attirer plus facilement des professeurs et des membres des classes intermédiaires qui souhaitent découvrir l'art contemporain. De plus, le très faible pourcentage de collectionneurs en son sein (19 %), facilite l'intégration de populations moins cultivées, moins aisées, mais désireuses d'appréhender de nouveaux mondes de l'art. Une fois de plus, il serait fort pertinent de compléter ce travail de doctorat par l'étude de quelques autres associations d'Amis de structures montrant de l'art contemporain en régions.

Pour l'ADIAF et les Amis du Palais de Tokyo, la forte présence de collectionneurs peut expliquer cette prépondérance des chefs d'entreprises et de professions libérales, disposant de ressources plus importantes et d'une capacité de gestion du temps plus favorable. Il convient d'ajouter à ces deux paramètres, la possibilité de "frauder le fisc" et la volonté d'échapper à l'impôt sur la fortune qui peuvent intervenir dans les choix de certains chefs d'entreprise et de certains professionnels, libéraux et indépendants. Les cadres d'entreprises, qui disposent de ressources financières, mais qui peuvent peiner à trouver le temps nécessaire à la découverte individuelle du monde de l'art et de la jeune création, apparaissent en plus grands nombres au sein des Centaures (12 %) et au sein de l'ADIAF (11,5 %). Leur présence parmi les Centaures s'explique par cette possibilité qui leur est offerte de participer à une aventure de découverte et d'achat d'art contemporain, sans la nécessité d'investir du temps. L'association joue alors le rôle de découvreur, en lieu et place de l'amateur et permet à celui-ci de goûter aux joies de la collection. Par contre, le pourcentage relativement important de cadres au sein de l'ADIAF ne présente pas toutes les garanties de fiabilité, en raison des difficultés rencontrées dans l'analyse des données fournies par le président de l'association. Il sera, donc, nécessaire d'approfondir, par la suite, la recherche de données fiables à travers des questionnaires, comme j'ai pu le pratiquer pour les Amis du Palais de Tokyo.

La place des collectionneurs dans les associations (en %)

Associations / Collectionneurs	Centaures	ADIAF	AAMAC	P de Tokyo
Collectionneurs avant adhésion à l'association	19	90	19	85
Devenus collectionneurs après adhésion	35[280] 43[281]	0	0	0
Non collectionneurs avant adhésion	81	7	79	13
Inconnu	0	3	2	2



La question de la place des collectionneurs dans les associations ici étudiées revêt un intérêt tout particulier pour mon travail de doctorat. En effet, l'influence des collectionneurs dans le monde de l'art[282] dépend, entre autres, de leur rôle dans les associations dédiées à l'art contemporain. Les associations étudiées présentent des profils variés, selon leurs objectifs, leur positionnement géographique, etc., comme nous l'avons vu précédemment. L'ADIAF et

[280] Le résultat obtenu pour les Centaures correspond au pourcentage de membres de l'association devenus collectionneurs après leur participation à l'association par rapport à la totalité des membres.

[281] Si l'on choisit de regarder le pourcentage de nouveaux collectionneurs par rapport à ceux qui n'étaient pas collectionneurs avant de participer à l'association, le résultat atteint 43 %.

[282] Becker Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

les Amis du Palais de Tokyo, installés à Paris et dédiés, l'un à la défense de l'art français à travers le monde, et l'autre au soutien de l'un des principaux lieux de monstration de la création contemporaine français, comprennent, dans leurs rangs, un très grand nombre de collectionneurs (90 % pour l'ADIAF et 85 % pour les Amis du Palais de Tokyo). Malgré leur objet affiché qui est différent, elles constituent, *de facto*, largement des associations de collectionneurs, ce qui justifie bien, à posteriori, de les avoir intégrées dans le cadre de ce doctorat, et la plupart de leurs actions sont orientées dans ce sens. Leur engagement en direction des amateurs d'art qui ne sont pas collectionneurs reste limité. Leur situation géographique, dans la capitale culturelle et économique française, explique pour partie aussi cet état de fait.

A l'opposé des deux premières associations, l'AAMAC, basée à Nîmes et composée dans sa grande majorité d'amateurs d'art, avec moins de 20 % de collectionneurs, développe un projet en direction du grand public et de la diffusion de l'art pour l'ensemble de la population. On voit bien comment l'enquête et l'objectivation sociologiques permettent de dévoiler des réalités très contrastées dans des structures qui auraient pu apparaître beaucoup plus proches au premier abord. Rétrospectivement, la prise en compte de l'AAMAC, qui pouvait pourtant à priori sembler constituer un pendant des Amis du Palais de Tokyo en région, apparaît nettement moins pertinente.

L'association des Centaures présente un profil très différent, pour ce qui concerne le pourcentage de collectionneurs en son sein. L'objectif de cette association consiste à rassembler des amateurs d'art dans l'achat collectif d'œuvres d'art, dans un souci constant d'accompagnement de la jeune création contemporaine. La méthode choisie semble ouvrir de nouvelles perspectives en matière d'accès à la collection, permettant à des amateurs de se transformer, à terme, en collectionneurs individuels. En effet, le pourcentage de membres devenus collectionneurs après leur participation à l'association s'élève à 43 % des membres qui n'étaient pas collectionneurs avant leur adhésion.

Cette étude sur les associations dédiés à l'art contemporain nous offre une vue particulièrement intéressante de l'éventail des situations existant dans le monde de l'art et dans les associations dédiées à l'art contemporain. Là où les amis de musées et de centres d'art vivent une passion de proximité, dans un équilibre "hommes /femmes " presque parfait ou dans une prévalence des femmes forte, l'ADIAF répond à un modèle d'association plus classique, basée sur une population très masculine et relativement âgée.

Le seul véritable point commun existant entre tous les membres de ces associations réside dans la prédominance des personnes diplômées d'études supérieures. Cette situation renvoie à tous les travaux[283] réalisés sur les associations, mais aussi à l'ouvrage de Pierre Bourdieu et Alain Darbel[284] cité dans la première partie de ce chapitre. Quelle que soit l'association, les adhérents présentent un profil socioprofessionnel assez proche et disposent d'un niveau d'études élevé. Les résultats obtenus prouvent l'importance du lien entre le capital culturel, le capital économique et le capital social dans les associations dédiées à l'art contemporain. En effet, que l'on se trouve dans une association d'amis d'une institution culturelle, dans une association de collectionneurs individuels ou dans une association d'achat collectif d'art contemporain, les adhérents, avec quelques variations mineures mais qui peuvent s'expliquer par les différences d'objectifs et de situation géographique, appartiennent essentiellement aux classes bourgeoises (moyenne ou haute), disposant d'un capital économique et culturel important, et d'une capacité à la gestion individuelle du temps. Seule, l'association des Amis du Musée d'art contemporain et du Musée des Beaux-arts de Nîmes, qui avait été choisie dans cette étude pour sa possible proximité avec l'association des Amis du Palais de Tokyo, présente un profil très différent des trois autres associations. Le capital culturel se retrouve bien dans cette association, comme dans les trois autres, mais par contre, le capital économique n'apparaît pas clairement dans cette association. Comme nous l'avons découvert au cours de cette étude, les collectionneurs restent très minoritaires au sein de l'AAMAC et ne permettent pas de considérer cette association comme une association de collectionneurs ce qui est le cas pour les autres associations étudiées. Ainsi, si l'on ne tient pas compte de l'AAMAC, il est possible de considérer que les associations étudiées, rassemblant une majorité de collectionneurs, se composent essentiellement de membres dont les activités professionnelles sont généralement lucratives, ce qui peut valider ce lien existant entre capital culturel et capital économique.

---

[283] Héran François, « Un monde sélectif : les associations », *Economie et Statistique*, n°208, mars 1988.

Crenner Emmanuelle, « Le milieu associatif de 1983 à 1996 : Plus ouvert et tourné vers l'intérêt individuel », *Insee Première*, n°542, 1997.

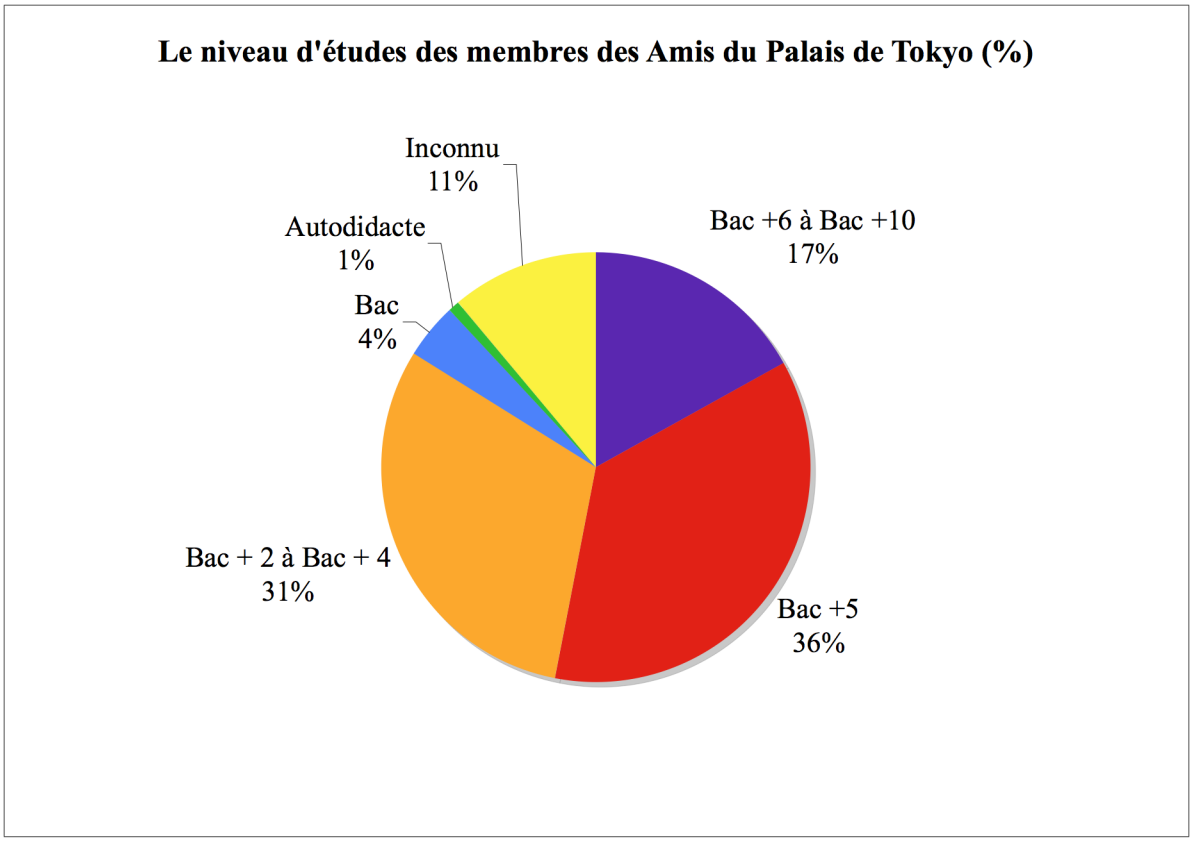
Donnat Olivier, *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, Editions la Découverte, 1994.

[284] Bourdieu Pierre et Darbel Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969.

L'enquête sur les Amis du Palais de Tokyo permet de constater l'importance des classes aisées dans les associations liées à l'art contemporain. Les résultats obtenus montrent également l'hégémonie des personnes diplômées au sein de cette association.

Le niveau d'études des membres des Amis du Palais de Tokyo (en %)

Sexe / Niveau d'études	Femmes	Hommes	Total
Bac	4	3	4
Bac + 2	11	10	11
Bac + 3	11	10	11
Bac + 4	15	3	9
Bac + 5	33	41	36
Bac + 6 à Bac + 10	13	23	17
Autodidacte	2	0	1
Inconnu	11	10	11
Total	100[285]	100[286]	100[287]



[285] 100 % par rapport aux 46 femmes.

[286] 100 % par rapport aux 39 hommes.

[287] 100 % par rapport aux 85 membres.

Ainsi, il est intéressant de constater que les personnes sans diplôme représentent seulement 1 % des membres. Par contre, les titulaires de diplômes équivalents ou supérieurs à Bac +5 représentent 53 % des membres, quand les adhérents disposant d'un diplôme équivalent ou supérieur à Bac +2 atteignent les 84 %. Ces chiffres présentent un caractère remarquable, car ils sont issus d'une enquête qui a vu pratiquement 50 % des membres de l'association répondre au questionnaire. Il convient, bien sûr, de ne pas extrapoler ces résultats pour l'ensemble des associations, mais il n'en reste pas moins évident que cette situation permet de confirmer les résultats obtenus pour l'ensemble des associations culturelles, concernant la place importante tenue par les personnes les plus diplômées. De plus, ce résultat présente un intérêt d'autant plus important qu'il s'agit, dans ce cas, d'une population d'âge relativement élevé et que, dans les générations les plus avancées, les diplômes de niveau élevé étaient beaucoup plus rares qu'ils ne le sont devenus depuis. Il serait tout aussi intéressant de pouvoir proposer ce même type de questionnaire dans d'autres associations, afin de confirmer cette première impression et valider cette hypothèse de "l'accaparement" par les classes sociales les plus élevées, souvent fortement diplômées, des associations liées à l'art contemporain. Les résultats obtenus pour l'ensemble des associations montrent ainsi que les "classes dominantes"[288] occupent la majorité de l'espace dans les associations liées à l'art contemporain, quelles que soient leurs configurations. Les classes populaires et classes moyennes n'apparaissent qu'à la marge dans les associations étudiées, hormis, peut-être, dans le cadre de l'AAMAC située dans un environnement provincial, qui semble exercer un effet déterminant sur sa composition sociale. Les artisans, les ouvriers, les salariés (non cadres) ne trouvent guère leur place dans ce type d'associations. Les raisons varient selon les situations, mais il semble évident que la mainmise des classes aisées sur les associations et leurs orientations peut limiter l'intégration de populations plus diversifiées. En effet, les populations les plus diplômées ou disposant d'un capital économique et culturel important, à travers des professions valorisantes, une culture générale importante ou une habitude des relations sociales, peuvent empêcher d'autres groupes sociaux d'intégrer ce type

[288] Je fais référence aux classes dominantes telles que Pierre Bourdieu les présente dans son ouvrage *La distinction*. Bourdieu Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

d'associations. Dans leur ouvrage sur la grande bourgeoisie[289], Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot notent le souci de l'apparence et du savoir-vivre des classes sociales les plus aisées : « *Dès les premiers contacts avec les rues des beaux quartiers, nous avons vite compris que nous engagions un travail auprès de groupes sociaux très soucieux de l'apparence, des manières de faire, du savoir-vivre. Au-delà de l'esthétique urbaine des beaux quartiers, de la qualité architecturale de leurs immeubles, du soin apporté à l'aménagement et à l'entretien des espaces publics, de la spécificité des commerces locaux, qui vont de l'antiquaire à l'épicerie de luxe, au-delà de toute cette symbolique sociale de la rue, muette mais extraordinairement parlante, les beaux quartiers, ce sont aussi leurs habitants. Complets croisés de bonne coupe, serviettes en peau de porc, tailleurs stricts et élégants, tout un ensemble de signes vestimentaires et corporels viennent signifier l'exception, le refus du laisser-aller, le souci du contrôle de soi et de son apparence* ». Dans leur ouvrage, *Sociologie de la Bourgeoisie*[290], Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot confirment l'importance du capital symbolique pour la bourgeoisie et l'émergence d'un véritable capital patrimonial : « *Le capital économique, le capital social et le capital culturel forment système. La possibilité d'être présent sur le marché de l'art comme acheteur dépend d'abord des ressources économiques. Mais les oeuvres achetées représentent un patrimoine, très important dans les plus vieilles familles : exposées dans les pièces de réception, ces œuvres participent à la notoriété d'un collectionneur et au travail de gestion du capital social. Les familles les plus riches économiquement ayant aussi les plus grandes chances de l'être sous les autres formes, une véritable alchimie s'opère, qui transfigure la réalité sociale de la richesse. Celle-ci n'est plus perçue comme n'étant qu'économique, elle connote un ensemble de propriétés où l'aisance matérielle s'accompagne de l'élégance des manières et des présentations de soi, alliée avec des relations brillantes dont le prestige rejaillit en miroir sur chacun des membres du groupe* ».

La présence conjointe des collectionneurs et des professionnels de l'art vient conforter ce sentiment de mainmise d'un groupe sur ce modèle d'association. La séparation entre les classes, pour utiliser ici la terminologie bourdieusienne, montre donc un profil tranché et peut relever d'une logique de différenciation culturelle, choisie par la classe sociale dominante,

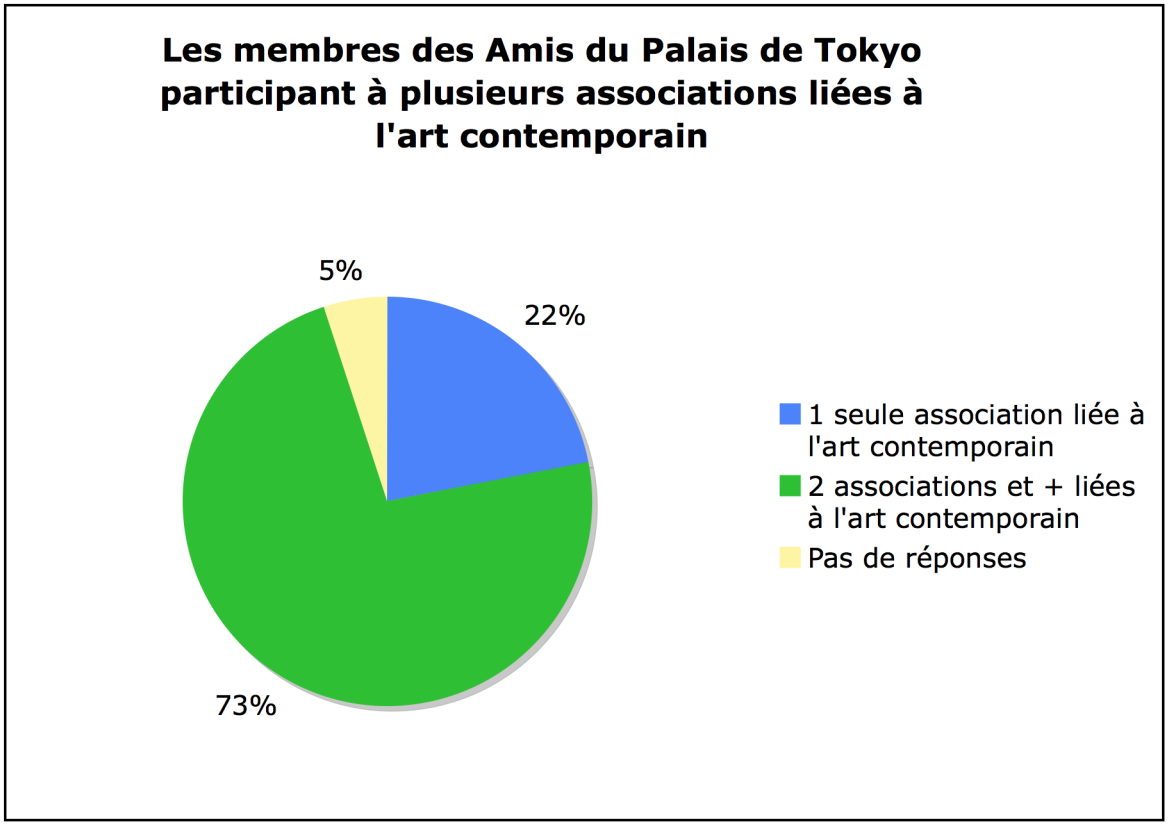
---

[289] Pinçon Michel, Pinçon-Charlot Monique, *Voyage en grande bourgeoisie*, Paris, Quadrige / PUF, 2005, p. 37.

[290] Pinçon Michel, Pinçon-Charlot Monique, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, Editions La Découverte & Syros, 2003, p. 22.

avec comme objectif le souci de conserver une distance constante avec le reste de la population.

Cette mainmise d'une minorité éclairée sur les associations dédiées à l'art contemporain peut être confirmée par le principe de multi-adhésion au sein des associations d'art contemporain. En effet, dans le questionnaire remis aux adhérents des Amis du Palais de Tokyo, une question concernait leur participation à d'autres associations liées à l'art contemporain[291].



Il en résulte que, parmi les 85[292] personnes ayant répondu au questionnaire, 62 (ou presque les ¾) font partie d'une autre association dédiée à l'art contemporain, quand seulement 19 personnes affirmaient n'appartenir à aucune autre association. Ce pourcentage, très important, semble confirmer la forte implication des collectionneurs dans les associations d'art

[291] Question 13 du questionnaire : Faites-vous partie d'autres associations liées à l'art contemporain ? OUI / NON, si oui lesquelles ?

[292] 83 questionnaires ont été renvoyés, dont deux présentaient deux réponses par questionnaire (pour un couple).

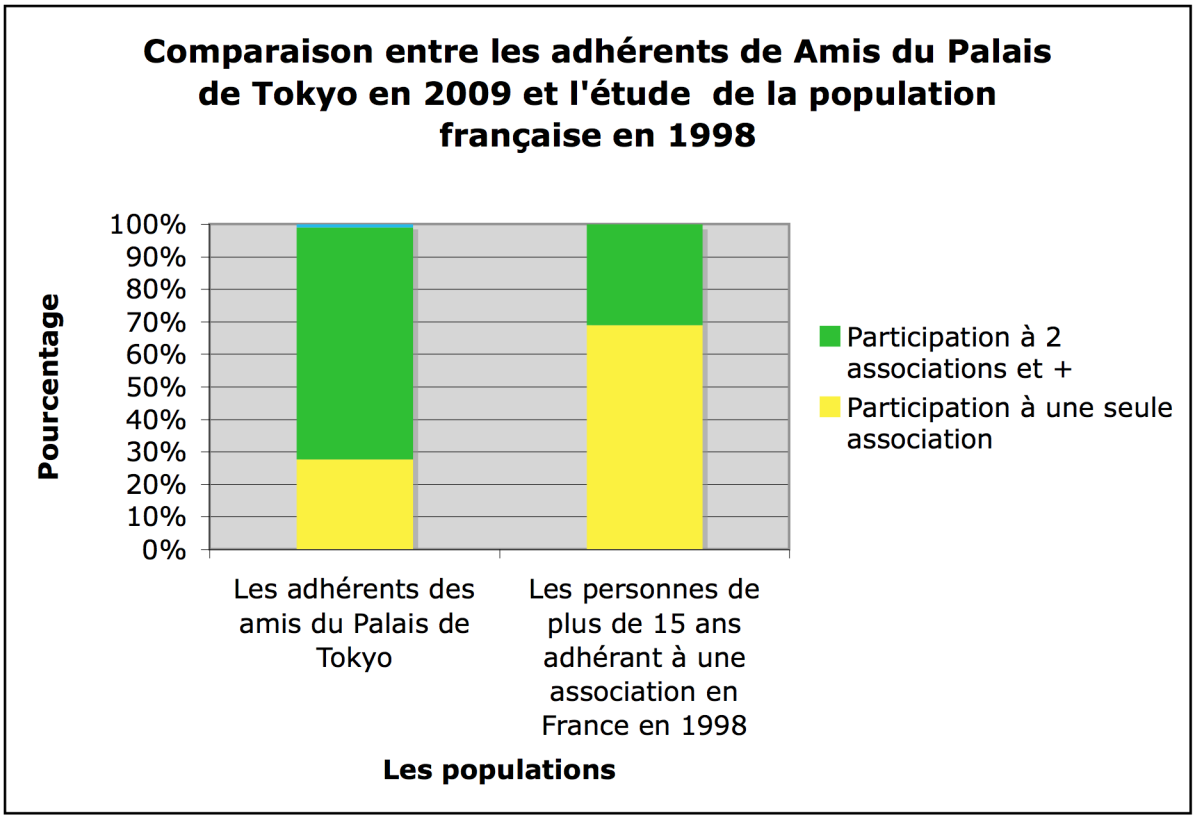
contemporain. Les deux associations, qui accueillent le plus d'adhérents des Amis du Palais de Tokyo, sont les Amis du Centre Pompidou (30 personnes adhèrent aux deux associations) et ceux de la Maison Rouge (30 personnes adhèrent aux deux associations), quand les Amis du Jeu de Paume accueillent 16 membres des Amis du Palais de Tokyo. Seize personnes participent en même temps aux activités des Amis du Palais de Tokyo, des Amis du Centre Pompidou et des Amis de la Maison Rouge. Il convient aussi de constater que seulement 14 personnes parmi les 85 ayant répondu au questionnaire sur les Amis du Palais de Tokyo affirment adhérer aussi à l'ADIAF. Ce chiffre, relativement faible, présente un intérêt particulier, car il semble indiquer que, malgré une certaine convergence entre les caractéristiques des membres des Amis du Palais de Tokyo et ceux de l'ADIAF, comme nous l'avons vu dans cette étude, le lien social entre ces deux associations reste distendu et les collectionneurs qui adhèrent aux Amis du Palais de Tokyo ne sont pas les mêmes que ceux de l'ADIAF.

Ce fort pourcentage de multi-adhérents peut se voir comme un maillage important des associations d'art contemporain par cette classe sociale aisée, quand on sait que le pourcentage moyen d'adhésion multiple dans les associations correspondait à 19,7 % et à 10,6 % pour les personnes adhérant à trois associations et plus, des personnes de plus de 15 ans adhérant à une association en France en 1998[293]. Ce pourcentage atteint 73 % des adhérents des Amis du Palais de Tokyo pour les adhérents à deux associations, et 35 % pour les adhérents déclarant participer à 3 associations ou + dédiées à l'art contemporain.

Multi-adhésion chez les Amis du Palais de Tokyo et dans les associations françaises

	Les adhérents des Amis du Palais de Tokyo	**Les personnes de plus de 15 ans adhérant à une association en France en 1998**
Participation à une seule association	27	69
Participation à 2 associations et +	73	31
Total (100 % des personnes participant à au moins une association)	100	100

[293] Prouteau Lionel et Wolff François-Charles, « La participation associative au regard des temps sociaux », *Economie et Statistique*, n°352-353, 2002, p. 60.



Cette différence d'implication entre les résultats des études nationales et notre étude sur les Amis du Palais de Tokyo peut expliquer le modèle d'organisation des collectionneurs au sein des associations dédiées à l'art contemporain. Cette pratique élevée de la multi-adhésion mérite d'être confirmée par l'étude d'autres associations dédiées à l'art contemporain, car elle peut représenter un élément essentiel dans la compréhension du rôle des collectionneurs dans le marché et le monde de l'art et dans la réflexion sur l'existence d'un groupe social des collectionneurs.

Les résultats obtenus dans cette enquête confortent largement l'étude réalisée par François Héran en 1988. Hormis la présence majoritaire des femmes qui constitue un fait vraiment nouveau, méritant d'être approfondi par la suite, la domination des classes aisées reste fondamentale : « *Mais quel que soit son niveau d'application, classes supérieures ou moyennes, l'essentiel est bien la liaison privilégiée du capital culturel avec l'engagement*

associatif, dont tout semble indiquer qu'il exige moins la fortune que la maîtrise du temps et la maîtrise du verbe »[294].

Ainsi, le second trait important concerne la place des femmes dans les associations dédiées à l'art contemporain. Elles représentent plus de la moitié des membres dans trois des quatre associations étudiées, à la différence de toutes les enquêtes réalisées par l'INSEE jusqu'en 2002, qui constataient leur progression, sans toutefois les voir dépasser les hommes en nombre. Il serait intéressant de disposer d'enquêtes plus récentes, correspondant à l'époque de l'étude des quatre associations analysées ici (de 2007 à 2009). De plus, les femmes participent aux conseils d'administration, aux bureaux des associations, sans toutefois disposer de tout le pouvoir lié à leur statut majoritaire, puisque deux association seulement, "Les Centaures" et l'AAMAC, ont élu une femme présidente. L'ADIAF, quant à elle, propose un modèle d'association très classique, avec une grande majorité d'hommes, plutôt âgés, et un conseil d'administration, un bureau et une présidence très fortement masculins.
L'enquête auprès des Amis du Palais de Tokyo permet aussi de constater que les femmes présentent un taux de diplômés très élevé, même si elles arrêtent leurs études plus tôt que les hommes (23 % des hommes disposent d'un diplôme supérieur à Bac +5, quand ce taux redescend à 13 % pour les femmes), ce qui correspond assez bien à l'évolution actuelle de la société et au taux d'activité professionnelle des femmes en constante augmentation. Il n'est donc pas possible d'associer cette prédominance des femmes avec une faible occupation professionnelle et un temps libre important. Le pourcentage des personnes sans activité, restant faible et ne dépassant pas 4 % pour les Amis du Palais de Tokyo et l'AAMAC, 2 % pour les Centaures et 1 % à l'ADIAF, confirme cette tendance.

Cette présence accrue des femmes peut s'expliquer par le fait qu'il s'agit d'associations liées à l'art et à la culture, domaines dans lesquels elles sont traditionnellement très investies, ou par le fait que l'investissement des femmes devient de plus en plus massif dans les associations en général, avec les avancées de l'égalité hommes / femmes au sein de la société. Dans son étude sur les associations, François Héran[295] constatait, en 1988, que les femmes devançaient les hommes dans les associations culturelles jusqu'à 25 ans, c'est-à-dire jusqu'à

---

[294] Héran François, « Un monde sélectif : les associations », *Economie et Statistique*, n° 208, mars 1988, p. 30.

[295] Héran François, Ibid, 1988, p. 23.

l'âge du mariage. On peut imaginer que l'évolution de la société et la place grandissante des femmes dans la société ont pu modifier cette situation. Cette évolution semble se confirmer avec les résultats de l'enquête réalisée par l'INSEE en 2002 par la division Conditions de vie des ménages. A cette date, parmi les 40 % de femmes adhérentes à une association, 9 % se retrouvaient dans une association culturelle ou musicale, quand, dans le même temps, 8 % (parmi les 49 % d'hommes adhérents à une association) des hommes rejoignaient ce même type d'association[296]. Il convient, cependant, de constater que la situation des femmes dans les associations dédiées à l'art contemporain présente des différences importantes avec les résultats obtenus par Lionel Prouteau et François-Charles Wolff, qui constataient dans leur étude[297] le faible engagement des femmes dans les associations culturelles : « *Certes, l'engagement féminin varie fortement selon le type d'association. Il est plus marqué dans les associations de parents d'élèves et, dans une moindre mesure, dans les associations humanitaires et religieuses, autant de domaines où les femmes sont majoritaires. Il est beaucoup plus faible dans les associations sportives ou culturelles et surtout dans les groupes politiques et syndicaux où elles ne constituent que le quart des membres* ».

Cette enquête auprès des associations dédiées à l'art contemporain a permis de confirmer certains traits propres aux associations culturelles, mais a aussi ouvert de nouvelles pistes concernant la place des femmes et leur engagement en direction de l'art. L'association la plus traditionnelle et la plus élitiste, l'ADIAF, qui conserve un caractère classique, est composée, pour une grande majorité, d'hommes relativement âgés, collectionneurs et faisant partie de la classe la plus aisée. Les autres associations voient les femmes jouer un rôle toujours plus important, bien qu'elles restent encore proportionnellement minoritaires au sein des instances dirigeantes.

Les différences entre les quatre associations étudiées se réduisent en partie pour les catégories socioprofessionnelles et les niveaux d'études des membres des associations, sauf pour l'AAMAC, qui semble construire son modèle dans une démarche pédagogique ouverte à une population plus diversifiée. La prédominance et même parfois l'hégémonie des classes sociales les plus aisées et des personnes les plus diplômées, peut montrer l'importance de l'art

---

[296] Febvre Michèle, Muller Lara, « Une personne sur deux est membre d'une association en 2002 », *Enquête division Condition de vie des ménages*, INSEE, 2002, p. 3.

[297] Prouteau Lionel, Wolff François-Charles, « La participation associative au regard des temps sociaux », *Economie et Statistique*, n° 352-353, 2002, p. 61.

contemporain dans la recherche de nouveaux modes de différenciation pour les élites. Cette hégémonie semble poursuivre une tendance déjà relevée par Pierre Bourdieu et Alain Darbel dans leur ouvrage *L'amour de l'art* [298]. « *En déplaçant symboliquement le principe de ce qui les distingue des autres classes du terrain de l'économie au terrain de la culture, ou mieux, en redoublant les différences proprement économiques, celles que crée la pure possession de biens matériels, par les différences que crée la possession de biens symboliques tels que les œuvres d'art ou par la recherche des distinctions symboliques dans la manière d'user de ces biens (économiques ou symboliques), bref, en faisant une donnée de nature de tout ce qui définit leur « valeur », c'est-à-dire, pour prendre le mot au sens des linguistes, leur distinction, marque de différence qui, comme dit le Littré, sépare du commun « par un caractère d'élégance, de noblesse et de bon ton », les classes privilégiées de la société bourgeoise substituent à la différence entre deux cultures, produits de l'histoire reproduits par l'éducation, la différence d'essence entre deux natures, une nature naturellement cultivée et une nature naturellement naturelle* ». Cette volonté de différenciation semble donc porter en elle ce besoin de trouver de nouveaux vecteurs de distinction entre les classes les plus aisées et le reste de la population, mais aussi entre certaines élites intellectuelles et les élites financières nouvellement constituées. Pierre Bourdieu considère que l'espace social se structure à partir d'un capital économique, d'un capital scolaire et d'un capital culturel plus large (ainsi que d'un capital social et d'un capital symbolique). L'individu se situe dans l'espace social en fonction du volume total des différents capitaux qu'il possède et également en fonction de l'importance relative de chaque capital dans le volume total. Une partie de la lutte entre les groupes sociaux prend la forme d'une lutte symbolique, dont la culture constitue l'une des armes. Le groupe social des dominés cherche à ressembler au groupe social des dominants, en imitant ses pratiques culturelles. Face à cette "agression", le groupe social des dominants cherche à se distinguer symboliquement. Il modifie ses pratiques sociales et culturelles au fur et à mesure de leur adoption par les classes sociales les plus basses. Dans le même temps, à l'intérieur même du groupe social des dominants, une autre lutte a lieu, qui oppose différentes fractions, une bourgeoisie classique (traditionnelle) et une bourgeoisie intellectuelle[299] en fonction de l'importance relative des différentes composantes

---

[298] Bourdieu Pierre et Darbel Alain, Ibid, 1969, pp. 164-165.

[299] Bourdieu Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p. 296.

de l'espace social, principalement, d'une part, le capital économique, le capital scolaire et d'autre part, le capital culturel.

Par la suite, il approfondit le lien existant entre l'œuvre d'art, le collectionneur et l'appartenance sociale. « *Les objets qui sont dotés du plus haut pouvoir distinctif sont ceux qui témoignent le mieux de la qualité de l'appropriation, donc de la qualité du propriétaire, parce que leur appropriation exige du temps ou des capacités qui, supposant un long investissement de temps, comme la culture picturale ou musicale, ne peuvent être acquises à la hâte ou par procuration, et qui apparaissent donc comme les témoignages les plus sûrs de la valeur intrinsèque de la personne* »[300].

Cette vision d'un groupe social, cherchant à se protéger de la démocratisation de l'offre culturelle et à conserver une distance suffisante avec de nouvelles élites économiques, trouve un écho important dans l'ouvrage d'Olivier Donnat, *Les Français face à la culture* : « *L'opposition culture populaire / culture cultivée est depuis longtemps au fondement de la plupart des représentations de la culture et des actions de politique culturelle. En dépit des nombreuses ambiguïtés dont elle a toujours été porteuse, elle a fonctionné efficacement tant que la distinction entre arts (et genres) majeurs et mineurs était relativement indiscutable.*

La notion de « culture cultivée » jusqu'à une date récente renvoyait à un domaine plus ou moins identifié comme celui des beaux-arts et à un rapport à la culture qui – pour aller vite – correspondait au modèle de l'homme cultivé des Lumières. Ce contenu et le rapport des milieux cultivés aux œuvres de l'art et de l'esprit ont profondément évolué, plus probablement au cours de ces vingt dernières années, que depuis la fin du siècle dernier : […]. Pour ne prendre qu'un exemple, rappelons que la consécration du jazz et du rock est très liée au besoin des fractions cultivées modernes de trouver un moyen d'échapper à la double menace de popularisation et de ringardisation qui pesait sur la musique classique dès l'instant où la création contemporaine s'enfermait dans un isolement de plus en plus minoritaire »[301]. Cette consécration du jazz peut être comparée avec l'évolution de l'art contemporain au sein de la société. D'une pratique culturelle marginale et réservée à une fraction "rebelle" des classes aisées, l'art contemporain semble avoir évolué vers un modèle de différenciation intellectuelle des classes aisées en direction des classes populaires. Olivier Donnat distingue ainsi sept univers culturels parmi la population française : celui de l'exclusion absolue, celui du

---

[300] Bourdieu Pierre, Ibid, 1979, p. 320.

[301] Donnat Olivier, *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, Editions la Découverte, 1994, p. 358.

dénuement, celui de l'adolescence, le carrefour de la moyenne, la culture cultivée moderne, la culture cultivée classique et l'univers branché[302]. De ces sept univers, je retiendrai l'univers branché, dont il définit le profil comme suit : « *L'univers branché, enfin, au croisement de l'univers classique et moderne, est l'univers dominant d'une minorité de très forts pratiquants sur laquelle repose une grande partie de la vie culturelle. Le principe organisateur de leurs goûts est l'éclectisme, ce qui suppose une familiarité aussi poussée avec la culture classique qu'avec les formes modernes d'expression et exige la réunion de beaucoup d'atouts en termes de capital culturel, de disponibilité et de proximité par rapport à l'offre culturelle. Aussi cet univers reste-t-il, pour une large part, l'apanage de diplômés de deuxième et troisième cycles, d'âge intermédiaire, souvent célibataires et habitants des grandes villes, à commencer bien sûr par Paris. En réalité – un peu à l'instar de ce qui se passe de manière inversée dans l'univers de l'exclusion - , la logique du cumul s'exerce ici à tous les niveaux : au plan des variables socio-démographiques, au plan des activités culturelles elles-mêmes, mais aussi entre connaissances et comportements qui, à la différence de ce qui se passe dans les autres univers, fonctionnent en réelle synergie* »[303].

Nathalie Heinich, pour sa part, dans son ouvrage, *Le triple jeu de l'art contemporain*, s'interroge sur cette vision de l'art contemporain comme outil de différenciation sociale : « *Cette question de l'utilité sociale introduit une troisième catégorie d'arguments, qu'on pourrait qualifier de « sociaux » au sens où ils concernent l'espace relationnel et la position hiérarchique des individus approuvant une œuvre d'art contemporain. Mais il convient de faire la différence entre les arguments invoqués par les acteurs et les motivations qui leur sont imputées, notamment par les sociologues, souvent enclins à dévoiler sous les discours de justification des intérêts cachés, inavouables : en l'occurrence le goût de la « distinction », passant par une volonté de différenciation exprimée dans l'intérêt affiché pour des œuvres innovantes, non consensuelles. La sociologie critique, qualifiée parfois de « sociologie du soupçon », rejoint ici l'accusation de « snobisme » faite par les acteurs à l'égard des goûts avant-gardistes. Un tel souci de distinction peut se lire dans les pratiques mondaines associées à l'art contemporain : la dénonciation ironique de la foule des vernissages opposée au vide des salles en temps ordinaire fait partie des arguments classiques disqualifiant l'inauthenticité de l'amour de l'art contemporain. […]. Or ce désir d'inclusion dans le monde de l'art contemporain peut être lu, négativement, comme la crainte d'en être exclu ou tenu à*

---

[302] Donnat Olivier, Ibid, 1994, p. 340.

[303] Donnat Olivier, Ibid, 1994, pp. 342-344.

l'écart. Il s'agit là d'une autre sorte de motivation « sociale » imputable au acteurs : non plus le désir de s'élever dans la hiérarchie, mais la crainte d'être exclu de la catégorie à laquelle on s'identifie »[304].

Ce travail sur les associations d'amateurs et de collectionneurs d'art contemporain a ainsi permis de mettre en lumière le lien fondamental qui semble exister entre le collectionneur d'art contemporain et la classe sociale dominante. Après avoir étudié la visibilité sociale du collectionneur dans le monde de l'art et dans la société, ainsi que sa place dans les associations dédiées à l'art contemporain, il me semble maintenant essentiel de m'intéresser au cheminement personnel du collectionneur à travers l'art contemporain, grâce à la réalisation d'entretiens individuels de collectionneurs d'art contemporain.

---

[304] Heinich Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Editions de Minuit, 1998, pp.252-253.

V. LES ENTRETIENS AUPRES DE COLLECTIONNEURS D'ART CONTEMPORAIN :

La collection d'art contemporain, un outil de développement personnel

A. PRESENTATION

Alors que le premier chapitre de cette thèse de doctorat sur les collectionneurs d'art contemporain traitait de la visibilité sociale des collectionneurs, et que le second, par le biais d'enquêtes par questionnaires, explorait le profil social des adhérents d'associations dédiées à l'art contemporain, le troisième chapitre s'intéressera ici, à partir d'entretiens ouverts menés auprès de collectionneurs, au cheminement personnel des collectionneurs à travers l'art contemporain.

Dans cette nouvelle partie, mon objectif consiste à laisser les collectionneurs s'exprimer sur leur passion pour l'art contemporain dans le cadre d'une discussion sur leur histoire à travers la collection, de leur petite enfance à aujourd'hui. L'intérêt de cette démarche consiste à accompagner le collectionneur dans une ″déambulation″ à travers son histoire personnelle et son imaginaire, lui permettant d'effectuer un retour sur soi et sur ses propres pratiques. Il ne s'agit, en aucun cas, de tirer des conclusions propres à chaque cas particulier, mais bien plus de chercher, au plus près des collectionneurs, certaines des raisons profondes qui les ont poussés à collectionner de l'art contemporain, le but étant bien de "comprendre" leur engagement dans l'art contemporain et non pas de saisir, dans ce cas, quelle cause, par exemple, quel traumatisme lié à leur petite enfance[305] a pu les pousser à collectionner des objets.

---

[305] Dans son ouvrage sur les collectionneurs, Werner Muensterberger, psychanalyste, nous montre que l'acte de collectionner a pour objet de contrebalancer de vieilles angoisses et peurs enfantines. *« A force d'étudier le caractère routinier du comportement des collectionneurs, j'ai mieux compris qu'ils étaient en proie à un besoin intrinsèque et presque permanent, qui ressemble souvent à une compulsion, de restabiliser leur moi. Discret ou affiché, ce besoin est apparemment causé par des événements traumatisants, souvent oubliés depuis longtemps, qui appellent des mesures contraphobiques. […]. Il faut absolument garder à l'esprit que l'objet, de par ses dimensions dynamiques, a plus d'une fonction. Il assouvit le besoin de satiété du collectionneur ; il contribue à l'illusion d'avoir été choisi et, en réduisant la tension et l'angoisse, il restaure la stabilité et la confiance en soi : « Je l'aurai », ou « je suis l'enfant préféré ». ».*

1. Pour une nouvelle "sociologie de l'individu "

Cette démarche d'analyse et de compréhension de la vie de "collectionneur" s'inscrit dans une véritable volonté d'associer dans mon travail, d'une part, l'étude d'un groupe social et de son influence sur l'individu, d'autre part, l'étude d'un individu et de son influence sur le groupe social, et, pour une dernière part, l'influence de l'individu sur lui-même. Cette approche du collectionneur d'art contemporain par l'entretien individuel répond à une vision particulière de l'individu dans la sociologie. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de ″sortir l'individu du fait social″, mais de le concevoir dans une démarche conjointe, associant regard du groupe sur l'individu, regard de l'individu sur le groupe et, enfin, regard de l'individu sur lui-même. La transformation de l'individu se poursuit, en effet, dans la société occidentale contemporaine et conduit à repenser le rapport entre l'individu et sa société.

Danilo Martuccelli et François de Singly, dans leur ouvrage, *Les sociologies de l'individu*, définissent ainsi ce qu'ils désignent comme une nouvelle sociologie de l'individu en précisant leur conception : « *Il ne sert à rien de lire les grands processus sociaux si on est incapable de comprendre la vie des gens, les manières dont ils luttent, vivent et éprouvent le monde. Avant même d'être une démarche d'analyse, engageant des théories et des méthodes particulières, la sociologie de l'individu est une sensibilité intellectuelle et existentielle* »[306]. En effet, comme le conçoit aussi Jean-Claude Kaufmann dans son ouvrage *Ego, Pour une sociologie de l'individu*, l'individu démocratique ne souhaiterait plus subir le lien social, mais préfèrerait choisir lui-même ses réseaux. « *Il choisit ses liens sociaux. Le modèle de la société holiste se définit par l'absence de choix du lien social ; le lien est contraint, élément du contexte de production de l'individu. Le glissement vers l'holisme individuel opère un renversement : ce n'est plus le lien social qui détermine l'individu mais l'individu qui choisit ses liens sociaux. Il en résulte un changement de forme. Auparavant inscrit dans un territoire, globalisant et fortement intégrateur, le lien tend à se segmenter dans un réseau de plus en plus large et*

Muensterberger Werner, *Le collectionneur : anatomie d'une passion*, Paris, Editions Payot & Rivages, 1996, pp. 292-293.

[306] Martuccelli Danilo, Singly François (de), *Les sociologies de l'individu*, Paris, Coll. Sociologies Contemporaines, Armand Colin, 2009, p. 7.

diversifié, dirigé par l'individu »[307]. Ainsi, l'individu, bien qu'appartenant toujours à sa société et bien qu'étant toujours marqué et influencé par elle, a transformé les modes opératoires de la société holiste traditionnelle. Danilo Martuccelli insiste donc sur la transformation de la sensibilité sociale de l'individu et sur sa crise intellectuelle. « *L'importance actuelle de l'individu procède à la fois d'une transformation de notre sensibilité sociale et d'une crise intellectuelle. D'une part, la sociologie affronte un fait inédit, l'individu est devenu l'horizon liminaire de notre perception sociale et c'est en référence à ses expériences que le social fait - ou non - sens. D'autre part, la force de la sociologie est longtemps venue de sa capacité à articuler organiquement les différents niveaux de la réalité sociale, au point d'aboutir à une fusion entre l'acteur et le système. Or, suite à la crise de l'idée de société, il est difficile de considérer que les différents domaines sociaux interagissent entre eux comme les pièces d'un mécanisme. Désormais, l'apparente similitude structurelle des positions cache une grande diversité de situations et de contextes réels que, pendant longtemps, une vision trop pyramidale de l'idée de société a empêchés de regarder* »[308]. Pour ces trois auteurs, la sociologie de l'individu transforme donc la vision de la société dans un entre-deux incluant à la fois une articulation étroite entre l'individu et le social et une déconnexion radicale entre l'un et l'autre. Ainsi, l'individu s'inscrit dans une nouvelle dynamique de construction personnelle et "intégrationnelle". Pour Danilo Martuccelli et François de Singly, comme pour Jean-Claude Kaufmann, l'enjeu n'est autre que de parvenir à trouver un nouvel équilibre dans la relation existant entre l'individu et la société. Cette approche d'une nouvelle sociologie de l'individu fait consensus auprès des trois sociologues précédemment cités, mais il convient de remarquer que nombreux sont les sociologues, à l'exemple de Jean-Claude Passeron, qui se démarquent de cette vision d'une sociologie « d'un individu ».

Il convient toutefois de préciser, qu'il ne s'agit pas, dans ce chapitre, de mettre en avant une approche sociologique et un courant de pensée qui, aujourd'hui encore, prêtent fortement à débat, en y adhérant complètement, mais d'essayer de proposer une démarche particulière dans la compréhension et l'analyse d'un groupe social, celui des collectionneurs d'art contemporain. La pratique des entretiens apporte une autre vision des rapports entre les individus, que celle que peuvent nous fournir l'étude des associations et la construction de

---

[307] Kaufmann Jean-Claude, *Ego : Pour une sociologie de l'individu*, Paris, Coll Pluriel, Hachette Littératures, 2001, p. 240.

[308] Martuccelli Danilo, Singly François (de), Ibid, 2009, p.76.

l'indice de visibilité des collectionneurs dans l'espace social. Cette relation, plus individualisée, avec les collectionneurs nous offre un regard plus personnel de leur pratique, qui permet de mieux appréhender la démarche des collectionneurs dans leur rapport à la collection, à l'art contemporain et à leur milieu social. Il ne s'agit pas, non plus, de sortir l'individu de son environnement et d'utiliser les portraits comme le miroir de cas stéréotypés et représentatifs d'un groupe social. Il s'agit, dans mon cas, d'un outil complémentaire, utile dans la compréhension et l'analyse d'un groupe social.

2. L'entretien compréhensif

Cette nouvelle approche du rapport de l'individu avec sa société, telle que l'ont conceptualisé Jean-Claude Kaufmann, Danilo Martuccelli et François de Singly, souhaite inclure le rapport de l'individu avec lui-même dans l'analyse du groupe social, et s'accompagner de profondes modifications dans l'utilisation des différents outils d'analyse sociologique. Ces trois auteurs considèrent que, les études quantitatives prévalant souvent dans une sociologie plus classique, le recours à l'entretien et au portrait répond à une nouvelle approche de la sociologie et plus particulièrement de la sociologie de l'individu.
« *S'il est vrai que la société change, alors non seulement les théories sociologiques doivent changer, mais aussi le métier.[…]. Si la sociologie veut en rendre compte, elle se doit sans doute de connaître ce que les Anglo-Saxons nomment un « tournant biographique », et de mettre l'entretien non plus à la dernière place des méthodologies mais à la première* »[309]. En complément des méthodes quantitatives qui conservent leur utilité en sociologie de l'individu, mais qui ne suffisent plus, la méthode de l'entretien, dans son modèle compréhensif, semble trouver une nouvelle place dans la recherche en sociologie. « *Les méthodes quantitatives ne sont pas du tout incompatibles avec une sociologie de l'individu à la condition qu'elles prennent en compte le sens des conduites d'une part et qu'elles soient plus sensibles aux différences à l'intérieur des groupes construits selon les variables sociales (variations intra-genre, intramilieu social, intra-classe d'âge,…). Elles sont souvent concurrencées, notamment en France, par la méthode de l'entretien. En effet, cette méthode, au moins sous sa forme compréhensive, accorde un statut à la conscience et à la possibilité du travail sur soi. Avec le support de l'entretien, la sociologie de l'individu augmente la sensibilité du regard sociologique envers au moins trois choses : le travail sur soi, la singularité, et le fait*

[309] Martuccelli Danilo, Singly François (de), Ibid, 2009, p. 9.

pour l'individu de se donner une certaine cohérence. C'est peut-être sur ce dernier point que l'usage de l'entretien sous la forme du « portrait » est le plus spécifique »[310].

Ainsi, la méthode de l'entretien de recherche en sociologie trouve son origine officielle au début du XXème siècle, aux alentours de 1920, dans le cadre de la première génération de l'école de Chicago[311] et de la mise en place d'une nouvelle méthodologie, incluant diverses techniques et collectes, dont fait partie l'enquête directe de terrain avec observation participante[312]. « *Il ne s'agit plus seulement de questionner* ***autrement*** *pour obtenir le consentement d'une population soumise au droit de savoir des autorités, mais d'appliquer une technique conçue en ethnographie pour approcher des individus en contact entre eux et avec les autres, dans la diversité réelle de leurs liens effectifs, dans leur contexte social, et non pas comme individus isolés* »[313]. Aujourd'hui, la méthode de l'enquête par entretien est pratiquée dans la plupart des domaines de la sociologie et répond à un certain nombre de règles strictement prédéfinies. Pourtant, les méthodes d'entretien en sociologie peuvent présenter de grandes différences en fonction de l'approche choisie. En effet, dans son ouvrage, *L'entretien compréhensif*, Jean-Claude Kaufmann conçoit l'entretien comme un

---

[310] Martuccelli Danilo, Singly François (de), Ibid, 2009, p. 92.

[311] « *C'est en 1892 que le département de sociologie est créé à l'université de Chicago, premier du genre aux Etats-Unis. Il ne faudra guère d'années pour que la ville s'impose comme un des grands centres de la sociologie d'outre-Atlantique.*

Chicago : de quel meilleur poste d'observation de la réalité sociale et urbaine pouvaient rêver les chercheurs d'alors ? Ceux-ci y observent la face dorée de la grande urbanisation, celle notamment des fameux gratte-ciel, qui vont vite symboliser le rayonnement et le dynamisme de la ville américaine. Derrière la vitrine glorieuse, ils perçoivent ces phénomènes urbains tous plus spectaculaires les uns que les autres : explosion démographique, diversification des flux migratoires et constitution de « ghettos » ; développement des poches de pauvreté et montée de la violence...

En définitive, Chicago apparaît comme un laboratoire social. William Thomas (1863-1947), une des figures de proue de l'école de Chicago, insistera sur ce point : la ville moderne est marquée par l'effritement des normes morales et sociales traditionnelles et par des logiques de désorganisation sociale. La vie urbaine devient un état d'esprit, une « ambiance » pleine d'instabilité, en perpétuelle redéfinition ». Lellouche Serge, « L'école de Chicago. La ville, les communautés et la marginalité », *Sciences Humaines*, n°30, Décembre 2000/ Janvier 2001. Ouvrage épuisé, disponible sur le site internet du magazine Sciences Humaines.

[312] Blanchet Alain, Gotman Anne, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Paris, Armand Colin, 2005.

[313] Blanchet Alain, Gotman Anne, Ibid, 2005, p. 15.

outil multi fonctionnel, doté d'une très grande variabilité opérationnelle. « *Il n'existe pas une méthode unique de l'entretien mais plusieurs, si différentes entre elles que les instruments qu'elles proposent ont des définitions contradictoires. Les essais de généralisation, aussi compétents soient-ils, ont pour effet de produire de la confusion en lissant ces contradictions* »[314]. Jean-Claude Kaufmann insiste aussi sur la fuite en avant de la sociologie dans la sophistication des outils, « *la technique devenant l'instrument de l'objectivation scientifique au détriment de la théorie* »[315]. D'après lui, l'interprétation est négligée au seul profit de l'exposition des données dans toute leur neutralité, méthode qui s'impose au niveau universitaire, comme la seule méthode sérieuse. Il voit, pourtant, d'autres méthodes offrir des perspectives intéressantes à la connaissance en sciences humaines. L'entretien entre parfaitement dans cet ensemble, par son utilisation souple, subordonnée à la fabrication de la théorie.

Depuis longtemps, la place de l'entretien se limite souvent au rôle d'instrument complémentaire : entretiens exploratoires, entretiens d'illustration ou entretiens croisés. Cette méthode de l'entretien comme support présente un certain nombre d'inconvénients dans une démarche d'étude des comportements humains face à eux-mêmes comme il a été indiqué précédemment concernant la sociologie de l'individu. Il ne s'agit plus uniquement, dans ce cas, de disposer d'indications structurées et organisées selon une méthode classique de l'entretien, mais de permettre à l'interviewé de laisser sa pensée construire sa propre perception de la réalité. La technique de l'entretien, telle qu'elle est mise en avant actuellement, ne semble pas pouvoir répondre à cette nouvelle approche de la sociologie. Il convient donc de rechercher d'autres méthodes plus adaptées à la démarche engagée au travers de la sociologie de l'individu. Jean-Claude Kaufmann voit dans la démarche compréhensive une méthode inscrivant l'homme au cœur de la production du social. « *La démarche compréhensive s'appuie sur la conviction que les hommes ne sont pas de simples agents porteurs de structures mais des producteurs actifs du social, donc des dépositaires d'un savoir important qu'il s'agit de saisir de l'intérieur, par le biais du système de valeurs des individus* »[316]. Il inscrit cette approche dans le mouvement plus vaste de la sociologie compréhensive, théorisée une première fois par Wilhelm Dilthey, puis, en opposition à cette

---

[314] Kaufmann Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 8.

[315] Kaufmann Jean-Claude, Ibid, 2004, p. 12.

[316] Kaufmann Jean-Claude, Ibid, 2004, p. 23.

première doctrine, par Max Weber[317]. Jean-Claude Kaufmann présente ainsi la pensée de Max Weber sur la démarche compréhensive : « *Pour Max Weber (1992), si compréhension et explication ont des points de départ situés à des pôles opposés, la sociologie doit s'insurger contre l'idée qu'il s'agisse de deux modes de pensée séparés. La démarche compréhensive s'appuie sur la conviction que les hommes ne sont pas de simples agents porteurs de structures mais des producteurs actifs du social, donc des dépositaires d'un savoir important qu'il s'agit de saisir de l'intérieur, par le biais du système de valeurs des individus ; elle commence donc par l'intropathie. Le travail sociologique toutefois ne se limite pas à cette phase : il consiste au contraire pour le chercheur à être capable d'interpréter et d'expliquer à partir des données recueillies. La compréhension de la personne n'est qu'un instrument : le but du sociologue est l'explication compréhensive du social* »[318].

Ce nouveau rôle, qui semble dévolu à l'interviewé par Jean-Claude Kaufmann, Danilo Martuccelli et François de Singly, peut donc offrir de nouvelles perspectives dans le cadre de la recherche que j'effectue en sociologie, en permettant à l'intervieweur et à l'interviewé de se libérer de certaines contraintes limitant la possible prise en compte du sentiment et de l'interprétation propres à l'interviewé. L'entretien classique pourrait fortement restreindre mes marges de manœuvre pendant l'entretien, m'obligeant à construire mon entretien au préalable, à ne pas émettre le moindre avis au cours de l'interview et à traiter les données recueillies dans une "glaciale neutralité". Il me semble donc nécessaire de modifier cette vision de l'entretien, en associant une dimension subjective à l'approche classique de l'objectivité. Dans leur ouvrage, *Les sociologies de l'individu*, Danilo Martuccelli et François de Singly insistent sur l'importance du vécu par rapport aux questions de faits. « *Dans le cadre de la sociologie de l'individu, le sens vécu que les individus donnent à leurs conduites doit être questionné au même titre que les questions dites de fait. En effet, une pratique inclut nécessairement le rapport (subjectif) que l'individu a à cette activité. Par exemple, tenir pour négligeable le rapport que les individus ont à leur position sociale, à leur milieu social, n'est légitime que dans le cadre strict d'une sociologie objectivante. La sociologie de l'individu considère, à la suite de Berger et Luckmann que la réalité a deux dimensions, l'objective et la*

---

[317] Weber Max, *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Presses Pocket, 1992. Cet ouvrage est un recueil posthume d'articles du sociologue Max Weber. Les articles qui le composent furent publiés en revues entre 1904 et 1917. La traduction française parue en 1965, n'est que partielle. Une version en livre de poche a été éditée en 1992.

[318] Kaufmann Jean-Claude, Ibid, 2004, p. 23.

subjective »[319]. Ils voient ainsi dans l'entretien "un temps de retour sur soi pour l'individu interrogé"[320]. Pour eux, l'entretien peut se construire selon deux options distinctes : depuis l'origine ou ici et maintenant. « *La consigne initiale – c'est-à-dire la manière dont est présenté le sujet de l'enquête – et les premières questions imposent une certaine manière de construire son identité à la personne interrogée pendant la durée de l'entretien. Elles proposent, à l'acteur interviewé, de prendre au départ de l'entretien soit les habits de quelqu'un qui a grandi et qui doit rendre compte de ce qu'il est devenu (quitte même en lui demandant de partir d'avant la naissance, avec l'arbre généalogique) en retraçant son chemin, soit les vêtements dont il dispose aujourd'hui en décrivant le stock à sa disposition, ses tenues dans telle ou telle situation, les embarras associés lorsqu'il a tel ou tel habit* »[321].

Cette approche qui inscrit l'individu au centre de la recherche en sociologie trouve de nombreux détracteurs, tout comme la présentation que font parfois les partisans de la sociologie ″classique″ pour mieux mettre en avant la pertinence de l'approche qu'ils défendent. Loin de vouloir prendre position sur cette question, il me semble intéressant de tenir compte d'une partie des concepts abordés et des outils proposés, tout en en limitant leur portée réelle. En effet, la pratique des entretiens répond tout d'abord à la volonté de comprendre la structure et le fonctionnement d'un groupe social constitué et n'a pas vocation à exclure l'individu de son environnement.
Ainsi, la pratique de l'entretien compréhensif répond à une approche plus souple et empathique de l'étude de l'individu au sein d'un groupe social, qui nécessite néanmoins un certain nombre de règles de fonctionnement, une pratique plus souple ne signifiant pas une pratique approximative.

B. LES PRINCIPES

Comme je l'ai précisé précédemment, l'objectif de ces entretiens s'inscrit essentiellement dans une volonté de comprendre les raisons profondes qui poussent un individu à collectionner de l'art contemporain sans, toutefois, chercher du côté de la psychiatrie et de la psychanalyse les ressorts de cette passion, la thèse de doctorat que je prépare s'inscrivant dans

[319] Martuccelli Danilo, Singly François (de), Ibid, 2009, p. 91.

[320] Martuccelli Danilo, Singly François (de), Ibid, 2009, p. 93.

[321] Martuccelli Danilo, Singly François (de), Ibid, 2009, p. 103.

le cadre de la discipline sociologique. Afin de laisser l'interviewé déambuler dans sa pensée et trouver une tranquillité rassurante et suffisante pour se raconter, l'organisation des entretiens a été conçue dans un esprit de convivialité et de respect mutuel.

1. Les techniques d'interview

Il s'agissait, tout d'abord, de rassurer l'interviewé quant au respect et à l'empathie que j'éprouvais pour les collectionneurs, ainsi qu'à ma capacité de conserver le plus grand secret sur les propos de mes interlocuteurs : « *L'essentiel est de gagner la confiance de l'enquêté, de parvenir rapidement à le comprendre à demi-mots et à entrer (temporairement) dans son univers (mental)* »[322]. Cette inquiétude, que j'ai rencontrée essentiellement parmi les personnes que je n'avais pas côtoyées au préalable dans divers lieux de sociabilité des collectionneurs, apparaissait dès les premières minutes de l'entretien. En effet, la grande particularité de ce milieu social provient de son goût du secret, comme j'ai pu le constater dans le premier chapitre de ce mémoire. Ainsi, les interviewés, avant d'entamer l'entretien, désiraient systématiquement connaître les raisons personnelles de mon engagement dans le monde de l'art et tester ma capacité à conserver le secret, en me questionnant sur les entretiens que j'avais réalisés précédemment. Les réponses apportées sur mon lien familial avec l'art et le peu d'éléments fournis concernant les autres collectionneurs rendaient immédiatement notre entretien plus convivial et en facilitaient le déroulement.

Dans un deuxième temps, il convenait de conforter les interviewés quant à ma capacité à ne pas dévoiler certains de leurs propos. En effet, au cours d'une conversation, il arrive que l'interviewé émette des propos peu flatteurs sur un des acteurs du marché ou du monde de l'art, ou qu'il raconte un événement particulier qu'il ne souhaite pas voir apparaître dans un mémoire ou un ouvrage sur les collectionneurs. Lors des premiers entretiens réalisés, les collectionneurs n'ont pas souhaité être enregistrés, afin d'éviter toute polémique ultérieure et de conserver une certaine liberté de parole. En effet, la présence d'un dictaphone peut amener l'interviewé à contrôler ses propos et donc à freiner toute spontanéité, alors que c'est dans cette spontanéité que l'on peut trouver les éléments les plus originaux du discours du collectionneur. Il convenait donc de libérer cette parole au maximum et de lui donner tout

---

[322] Beaud Stéphane, Weber Florence, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, Editions La Découverte, 1997, p. 203.

l'espace nécessaire à son cheminement. Comme l'indique Jean-Claude Kaufmann, dans son livre *L'entretien compréhensif*, l'objectif principal de l'intervieweur consiste à amener son interlocuteur à discuter simplement, "à bavarder" autour du sujet. « *Le but de l'entretien compréhensif est de briser cette hiérarchie : le ton à trouver est beaucoup plus proche de celui de la conversation entre deux individus égaux que du questionnement administré de haut. Parfois ce style conversationnel prend réellement corps, le cadre de l'entretien est comme oublié : on bavarde autour du sujet* »[323].

Cette liberté de parole offerte par l'absence de dictaphone présente cependant certains inconvénients qu'il convient de noter. En effet, la prise de notes, consécutive de l'absence d'enregistrement, mobilise l'intervieweur et l'oblige à concentrer son attention, aussi bien sur l'écriture et la transcription des propos échangés, que sur les propos mêmes de l'interviewé et sur les besoins de relancer ou conduire l'entretien. Cette double attention peut légèrement perturber l'entretien et ne pas permettre d'obtenir toutes les informations que l'on souhaiterait. *« Le magnétophone vous évite la prise de notes toujours fébrile lorsque vous cherchez désespérément à suivre tous les propos de votre interlocuteur. En monopolisant votre attention, elle vous empêchera d'être libre dans la conduite de l'entretien. Vous ne serez pas entièrement présent dans l'interaction, vous ne pourrez pas donner les signes non verbaux qui facilitent l'échange. L'enregistrement est donc plus qu'une simple raison de confort, il conditionne la qualité de l'écoute. Seul l'enregistrement vous permettra de capter dans son intégralité et dans toutes ses dimensions la parole de l'interviewé. […]. L'entretien non enregistré est forcément lacunaire. La lecture des notes d'entretien, même les mieux prises, donne toujours l'impression d'un entretien en pointillé, en quelques sortes décharné, où il manque ce qui fait tout le sel d'un entretien : le ton, les silences, les hésitations, les rires, la gêne, bref l'expression des sentiments, essentielle pour interpréter l'entretien* »[324]. Il est vrai que l'emploi de l'enregistrement présente un atout important dans la pratique de l'entretien, comme le constatent Stéphane Beaud et Florence Weber. Mais, il convient de tenir compte de l'objectif assigné à ces entretiens. Dans le cadre que j'ai défini pour ce mémoire et dans le milieu social étudié, cette pratique n'offre pas forcément que des avantages et peut, au contraire, empêcher l'obtention d'informations essentielles, car il ne s'agit pas tant ici de

---

[323] Kaufmann Jean-Claude, Ibid, 2004, p. 47.

[324] Beaud Stéphane, Weber Florence, Ibid, 1997, p. 209.

compter les soupires existants, que d'essayer de comprendre ce qui pousse les interviewés à collectionner de l'art contemporain.

Il est certain, que, lors de la prise des notes et de l'analyse des résultats, les entretiens ne peuvent pas apparaître tels quels, car ils ne représentent pas la transcription exacte des propos de l'interviewé, mais seulement la prise de notes partielle et quelque peu approximative du déroulé de l'interview. Il n'en reste pas moins que ce déroulé correspond aux propos de l'interviewé et à sa pensée, car il n'est tiré aucune interprétation des informations fournies, le travail de prise de notes se contentant de rapporter, le plus précisément possible, les propos de l'interviewé, en n'en déformant pas le sens principal.

2. Les choix des interviewés

a. *La recherche de collectionneurs*

L'échantillon, élément essentiel de l'entretien standardisé, ne présente pas les mêmes caractéristiques que dans le cadre de l'entretien compréhensif. D'après Jean-Claude Kaufmann, l'échantillon, qui devrait plutôt s'intituler "le choix des informateurs", car il ne s'agit dans ce cas que d'une sélection d'individus, sans recherche de catégories précises, ne doit pas servir à généraliser l'information obtenue. « *Le caractère significatif des critères classiques (âge, profession, situation familiale, résidence) devient moins opérant : ils fixent le cadre, mais n'expliquent pas, alors que l'histoire de l'individu explique. La constitution de l'échantillon devient alors un élément technique moins important. Ce qui ne signifie pas qu'il puisse être formé n'importe comment. L'erreur à éviter est la généralisation à partir d'un échantillon mal diversifié. […]. L'important est simplement d'éviter un déséquilibre manifeste de l'échantillon et des oublis de grandes catégories* »[325]. Cette recherche d'informateurs ne doit donc pas se concevoir comme un échantillonnage représentant scrupuleusement les différentes catégories de personnes en présence, car, dans le cas des collectionneurs d'art contemporain, il serait tout à fait impossible de connaître ces différentes catégories en présence et leur importance relative dans la population étudiée. En effet, la population des collectionneurs d'art contemporain reste mal connue et ne se trouve recensée sur aucune liste exhaustive ou dans aucun système constitué, comme il a été constaté dans le

[325] Kaufmann Jean-Claude, Ibid, 2004, p. 41.

premier chapitre sur la visibilité sociale des collectionneurs. Le secret et l'anonymat revendiqués par de nombreux collectionneurs et par les différents acteurs du marché de l'art offrent peu de possibilités de construction d'un modèle d'échantillonnage cohérent et représentatif. Raymonde Moulin, dans le chapitre sur les collectionneurs de son ouvrage *Le marché de la peinture en France*[326], avait choisi un autre modèle pour définir son échantillon d'entretiens, pratique qui lui avait probablement été rendue possible par son engagement ancien et récurrent dans le monde de l'art. « *La majeure partie de notre documentation relève d'une série de quatre-vingt-dix interviews de sujets tirés au sort sur une liste de huit cent cinquante noms de collectionneurs français. Cette liste a tété établie à partir du nom des prêteurs figurant dans les catalogues d'exposition (en particulier les expositions organisées par le Musée national d'art moderne, le Musée d'art moderne de la ville de paris, le Musée des arts décoratifs, la galerie Charpentier), et à partir des renseignements fournis par les associations d'amateurs d'art, les galeries de tableaux et les artistes. Les marchands de tableaux, artistes et critiques d'art professionnels possédant une collection ont été interviewés par ailleurs, dans leur catégorie respective* »[327]. Il convient, toutefois, de remarquer que les listes prises en compte pour la constitution du fichier de huit cent cinquante noms semblent provenir uniquement de Paris et de la région parisienne, du moins pour ce qui concerne les catalogues d'exposition. Il serait intéressant de connaître les galeries ayant fourni des noms de collectionneurs à Raymonde Moulin, afin de confirmer ce tropisme essentiellement parisien. D'autre part, la constitution de la liste à partir des noms fournis par les galeries présente aussi certains inconvénients, dans le sens où les informations obtenues dépendent du bon vouloir des galeristes et de leur appréciation des besoins liés à cette étude.

Devant les difficultés rencontrées lors de la pénétration dans ce milieu et par la volonté explicite de rechercher une autre approche dans ces entretiens, j'ai donc choisi, dans un premier temps, de laisser les rencontres décider des opportunités d'entretiens. Il s'est donc agi, tout d'abord, de me faire accepter des adhérents des associations d'amateurs et de collectionneurs, et de leurs dirigeants. Une fois cette phase réalisée, j'ai commencé à parler d'entretiens avec les responsables et avec certains collectionneurs leaders au sein des associations. Parmi ceux-ci, certains ont accepté le principe de l'entretien, puis, une fois celui-ci réalisé, m'ont fourni les noms d'autres adhérents susceptibles de participer à des entretiens.

---

[326] Moulin Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Editions de Minuit, 1967.

[327] Moulin Raymonde, Ibid, 1967, p. 190.

Cette approche du collectionneur par la cooptation correspond à la démarche choisie par Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini[328], ethnologues, dans leur étude sur les collectionneurs d'art primitif. « *Si quelques rares collectionneurs, peut-être aussi poussés par la peur du vol ou la méfiance envers le fisc, refusèrent de nous rencontrer, les autres surmontèrent leurs éventuelles réticences, une fois informés de notre intérêt pour l'étude de leurs rapports intimes aux objets. L'exploration de cette dimension de leur pratique parut si stimulante à la plupart qu'ils nous recommandèrent à des confrères* »[329]. Les premiers entretiens m'ont donc amené de nouveaux entretiens, qui eux-mêmes m'accompagnèrent vers d'autres collectionneurs. J'ai cependant pris garde de ne pas limiter ma recherche de collectionneurs à un seul groupe de personnes, ce qui pouvait entraîner une uniformité de pensée.

b. Un choix, en partie, aléatoire.

Mon objectif consistait donc à interviewer des collectionneurs susceptibles de raconter leur histoire de vie de collectionneurs. Par ma présence au sein de certaines associations dédiées à l'art contemporain et par ma participation aux activités pratiquées, à savoir dîners ou cocktails, visites de collections privées, voyages en province ou à l'étranger pendant des foires d'art contemporain, etc., j'ai eu l'occasion de présenter aux membres des associations mon travail et de me faire accepter dans le cercle des adhérents. Cette pratique de l'observation participante m'a ouvert de nombreuses portes auprès de collectionneurs. Il paraît évident, cependant, et cela pourra être vérifié par la suite, en comparant les collectionneurs interviewés et les collectionneurs les plus visibles du premier chapitre, que la disponibilité des collectionneurs correspondait aussi souvent à leur visibilité sociale, c'est-à-dire que les collectionneurs les plus visibles au sein des associations sont aussi ceux qui acceptèrent le plus facilement de participer à un entretien.

L'association "observation participante au sein des associations et cooptation par les collectionneurs" m'a fourni un certain nombre d'entretiens. Il m'a semblé important de diversifier les entretiens, afin de ne pas limiter ma recherche à un seul groupe de personnes. J'ai donc travaillé dans plusieurs associations et j'ai cherché, par des contacts personnels

---

[328] Derlon Brigitte, Jeudy-Ballini Monique, *La passion de l'art primitif : Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008.

[329] Derlon Brigitte, Jeudy-Ballini Monique, Ibid, 2008, p. 30.

auprès de galeristes ou de marchands d'art, à rencontrer d'autres collectionneurs ne faisant partie d'aucune association. Cette méthode m'a permis de rééquilibrer un critère qui me semblait essentiel dans ma recherche, la proportion hommes / femmes, qui présentait un déficit important de collectionneuses.

Il en a donc résulté un groupe de trente-neuf collectionneurs ayant participé à mes entretiens, qui ont tous eu lieu entre novembre 2006 et avril 2009.

Ces trente-neuf collectionneurs ont, pour la plupart (les 2/3), accepté d'être cités dans mon mémoire de thèse de doctorat, ce qui me permet de présenter cette liste assez complète. Par contre, afin de protéger les propos de chacun d'entre eux, j'ai choisi de les nommer, par la suite, par une lettre, lorsqu'il s'agira de donner la source des parties d'interviews présentées.

Les collectionneurs ayant accepté d'être interviewés

Noms des Collectionneurs	Domicile	Date de l'entretien	Origine du contact
Collectionneur anonyme	Paris	21-jan-09	Je l'ai rencontré par l'intermédiaire d'une relation personnelle, elle-même rencontrée lors d'un voyage à Londres avec le club de collectionneurs et d'amateurs d'art contemporain mis en place par la société Art Process.
Aldebert Jacques	Nîmes	8-fév-07	Par l'intermédiaire d'un conservateur du musée Cantini à Marseille, personne de mes connaissances.
Collectionneuse anonyme	Bruxelles	4-déc-08	Sur les recommandations de la responsable d'une galerie d'art contemporain à Paris.
Bérend Pierre	Région parisienne	23-nov-07	Par l'intermédiaire de mon directeur de recherche Alain Quemin.
Billarant Françoise et Jean-Philippe	Paris	19-avr-07	Par l'intermédiaire d'une collectionneuse précédemment interviewée.
Bosser Daniel	Paris	13-déc-06	Rencontré lors d'un voyage à Marseille avec l'association des amis du Palais de Tokyo, dont il était un membre du conseil d'administration et l'organisateur du voyage.
Brolly Jean	Paris	12-nov-07	Il organisait dans sa galerie l'AG de l'ADIAF. J'en ai profité pour lui demander de l'interviewer.
Causse Françoise et Jean-Pierre	Paris	30-nov-06	Lors de la visite à Marseille de collections privées avec les amis du Palais de Tokyo en juin 2006, j'ai eu l'occasion de discuter avec Jean-Pierre et Françoise Causse et de leur demander de participer à un entretien.

Collectionneuse anonyme	Paris	3-avr-07	Je l'ai rencontrée dans le cadre des activités de l'association des Amis du Jeu de Paume.
Chenebault Bernard	Paris	13-mars-07	Secrétaire des amis du Palais de Tokyo, je l'ai rencontré dans le cadre des activités de l'association.
Colin Sophie	Paris	23-jan-08	Contact fourni par le directeur de le société Art Process.
Collectionneur anonyme	Paris	28-avr-07	Contact obtenu par un artiste, Marc Molk, artiste, avec lequel Gilles Fuchs, président de l'ADIAF, m'avait mis en contact.
De Galbert Antoine	Paris	19-déc-06	Président et fondateur de la Maison Rouge, je l'avais contacté directement, après mon adhésion aux amis de la Maison Rouge.
Darrigrand Isabelle	Biarritz	13-nov-08	Sur les recommandations de la responsable d'une galerie d'art contemporain à Paris.
Dortindeguey Nicole	Languedoc Roussillon	9-avr-09	Le contact a été obtenu grâce à la présidente des amis de l'Association des Amis du Musée d'art contemporain de Nîmes.
Doutre Michel	Région Montpellier	27-mars-08	Par l'intermédiaire de Giuseppe Scoccimarro, artiste peintre montpelliérain.
Collectionneuse anonyme	Région parisienne	29-jan-07	Nous nous sommes rencontrés lors de dîners organisés par les Amis du Palais de Tokyo.
Collectionneur anonyme	Région parisienne	6-mars-07	Par l'intermédiaire d'un collectionneur interviewé.
Fotouhi Fati	Paris	16-jan-08	Je l'ai rencontrée en tant que présidente de l'association des Centaures, puis j'ai réalisé un entretien avec elle en tant que collectionneuse.
Fuchs Gilles	Paris	22-jan-07	Suite à mon adhésion à l'ADIAF, dont il est le président, je lui ai demandé de l'interviewer.
Gensollen Marc et Josée	Marseille	1-mai-07	Lors de la visite de leur collection avec les amis du Palais de Tokyo, nous avons eu une première prise de contact et j'ai obtenu leur accord pour un futur entretien
Collectionneur anonyme	Paris	2-avr-08	Par l'intermédiaire de mon beau-frère.
Helft Yvon	Paris	26-mars-08	Par l'intermédiaire du président de l'ADIAF
Collectionneur anonyme	Grenoble	24-jan-08	Par l'intermédiaire du président de l'ADIAF
Collectionneuse anonyme	Paris	15-jan-08	Sur les recommandations d'un collectionneur déjà interviewé
Collectionneuse anonyme	Paris	12-mars-07	Sur les recommandations d'un collectionneur déjà interviewé
Lemaître Jean-Conrad	Paris	8-déc-2006	Je les ai rencontrés lors d'une présentation des œuvres vidéo de leur collection à la Maison Rouge. Ils ont accepté d'être interviewés.

Lemaître Isabelle	Paris	8-déc-2006	Je les ai rencontrés lors d'une présentation des œuvres vidéo de leur collection à la Maison Rouge. Ils ont accepté d'être interviewés.
Lenot Marc	Paris	17-jan-08	Je l'ai rencontré lors des soirées organisées au sein de l'association des Amis du Palais de Tokyo
Lévy Philippe	Strasbourg	16-jan-08	Il m'a été présenté par l'intermédiaire d'un collectionneur déjà interviewé
Meyer Valentine	Paris	5-avr-07	Je l'ai rencontrée lors de l'AG de l'ADIAF. Elle a accepté le principe de l'entretien
Collectionneuse anonyme	Strasbourg	19-déc-08	Je l'ai rencontrée lors de l'exposition des œuvres d'Isabelle Darrigrand à Nogent Sur Marne. Elle a accepté d'être interviewée.
Collectionneur anonyme	Paris	2-déc-08	Le contact m'a été fourni par un collectionneur déjà interviewé
Pradié Pierre	Paris	18-avr-07	Le contact a été obtenu par Marc Molk, artiste, avec lequel Gilles Fuchs, président de l'ADIAF, m'avait mis en contact.
Salomon Jacques	Paris	3-déc-08	le contact a été obtenu par l'intermédiaire d'un collectionneur déjà interviewé.
Simon Frédéric	Béziers	13-mai-08	Le contact a été obtenu par l'intermédiaire de collectionneurs déjà interviewés.
Terdjman Sandra	Paris	5-mars-07	Le contact a été obtenu par l'intermédiaire d'un collectionneur déjà interviewé.
Weimberg Maurice	Paris	10-mai-07	Le contact m'a été donné par l'intermédiaire d'un marchand d'art.
Collectionneur anonyme	Paris	12-nov-07	Lors de l'entretien de Jean Brolly, il était présent à la galerie et a accepté de faire un petit entretien

Il convient tout d'abord de constater que cette liste comprend une large majorité d'hommes (vingt-quatre) pour douze femmes et trois couples[330], ce qui correspond à 2/3 d'hommes pour 1/3 de femmes. Ces chiffres présentent des différences importantes avec ceux qui ont été obtenus dans les précédents chapitres. Dans le chapitre sur la visibilité sociale, les femmes ne représentent que 7 % des personnalités apparaissant dans les 5 principales catégories (0,1,2,3,4), tandis que, dans les associations étudiées dans le second chapitre, les femmes représentent plus de la moitié des membres, excepté pour le cas particulier de l'ADIAF[331].

[330] Je comptabilise les couples, lorsque l'interview a eu lieu avec les deux membres, qui sont intervenus de commun lors de la discussion. Pour ce qui concerne Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, ainsi que Claire et François Durand-Ruel, chaque personne du couple a été interviewée indépendamment.

[331] ADIAF : Association pour la diffusion internationale de l'art français.

Ainsi, dans ce chapitre sur les entretiens de collectionneurs, je me situe dans une proportion intermédiaire, avec un tiers de femmes. Cependant, ce pourcentage n'est pas le fruit d'un choix aléatoire, mais répond à une volonté d'augmenter le nombre de femmes interviewées au cours des entretiens. En effet, dans la première partie des interviews, le nombre de femmes restait assez faible ou s'inscrivait uniquement dans une perspective de couple, la femme et l'homme participant de concert à l'entretien. Il m'a alors semblé important de corriger cette situation et de rechercher des femmes collectionneuses, ce que j'ai fait en me mettant en relation avec une galeriste parisienne, acceptant de me fournir des contacts de collectionneuses.

Pour ce qui concerne le domicile, la majorité des collectionneurs interviewés habite Paris et la région parisienne, ce qui peut s'expliquer en partie par le travail essentiel d'intégration que j'avais entrepris auprès des membres et des responsables des principales associations parisiennes (Les Amis du Palais de Tokyo, l'ADIAF, Les Amis du Jeu de Paume, Les Amis du Musée National d'Art Moderne, Les Centaures, etc.). Ainsi, les trois-quarts des collectionneurs interviewés vivent en région parisienne, un petit quart en province et seulement un dernier à l'étranger, ce qui ne présente pas de grosses différences avec le travail sur la visibilité des collectionneurs, pour lequel 78 % des personnalités apparaissant dans les 5 principales catégories (0,1,2,3,4) sont domiciliées en région parisienne. La situation existant dans le deuxième chapitre n'est pas vraiment significative, la plupart des associations présentant un enracinement local.

Les collectionneurs interviewés présents dans les catégories 0, 1 et 2 de l'indicateur de visibilité

Nom	**Prénom**	***Who's Who***	**Age**	**Sexe**	**Profession ou activité**	**N° catégorie**
Billarant	Jean-Philippe et Françoise	X	Lui : 67	Couple	Président de Société	1
Collectionneuse anonyme			62	Femme	Anonyme	2
De Galbert	Antoine		54	Homme	Président de fondation	0
Fuchs	Gilles	X	78	Homme	Président de Société	1
Lemaître	Isabelle		60	Femme	Collectionneuse	1
Lemaître	Jean-Conrad	X	66	Homme	Banquier	1

Les collectionneurs interviewés présents dans les catégories 3,4 et 5 de l'indicateur de visibilité

Nom	**Prénom**	***Who's Who***	**Age**	**Sexe**	**Profession ou activité**	**N° Catégorie**
Bosser	Daniel		61	Homme	Consultant	3
Brolly	Jean	X	68	Homme	Galeriste	3
Causse	Jean-Pierre et Françoise	X	83	Couple	Physicien	4
Chenebault	Bernard	X	57	Homme	Dirigeant de banque et Consultant	3
Collectionneuse anonyme				Femme	Anonyme	5
Gensollen	Marc et Josée		55	Couple	Psychiatres	3
Collectionneur anonyme				Homme	Médecin	4
Collectionneur anonyme				Homme	Anonyme	5
Levy	Philippe			Homme	Président de société	4
Collectionneur anonyme		X	64	Homme	Anonyme	4
Pradié	Pierre			Homme	Avocat	5

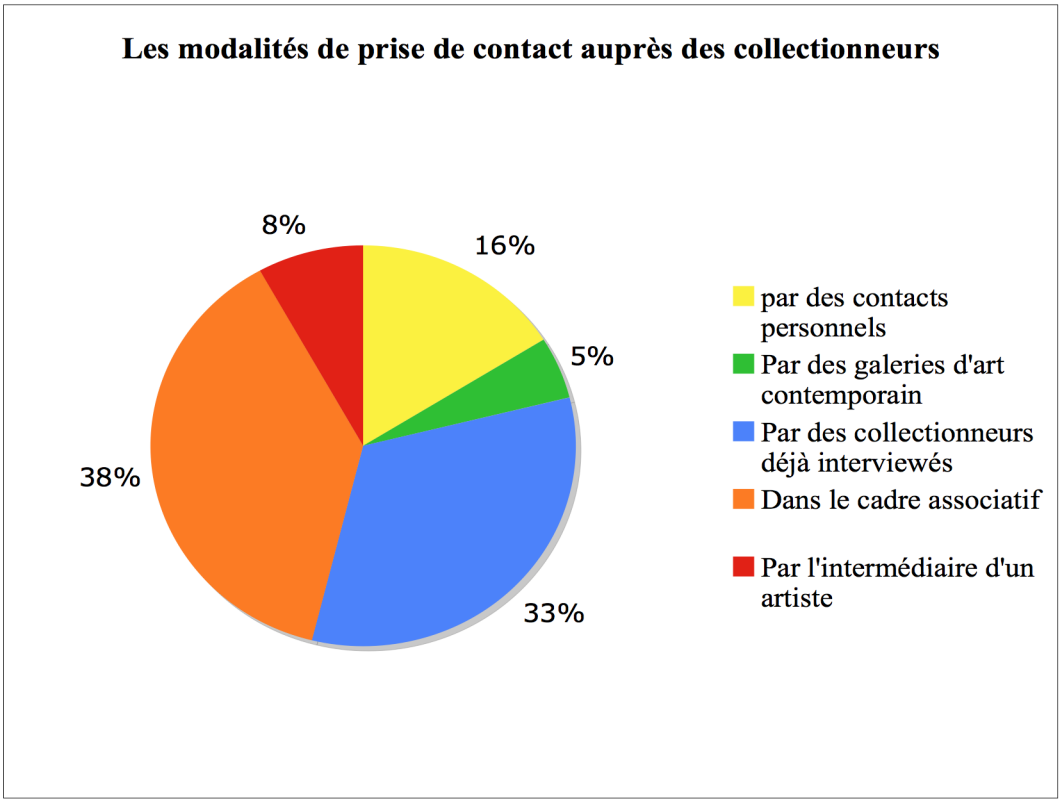
Collectionneur interviewé n'apparaissant dans aucune catégorie, mais présent dans le *Who's Who*

Nom	**Prénom**	***Who's Who***	**Age**	**Sexe**	**Domicile**	**Profession ou activité**	**N° Catégorie**
Lenot	Marc	X	62	Homme	Paris	Président de société	Aucune

Il convient de constater le faible pourcentage (20 %) de collectionneurs interviewés apparaissant dans le *Who's Who*, en comparaison du pourcentage obtenu dans le chapitre sur la visibilité sociale des collectionneurs (61 % des collectionneurs apparaissant dans les 5 catégories les plus importantes : 0,1,2,3,4), qui s'inscrivait dans une logique différente, car l'appartenance au *Who's Who* faisait partie des critères retenus pour la constitution de l'indice de visibilité sociale. Par contre, ce pourcentage de 20 % se rapproche davantage des chiffres obtenus dans le cadre des bureaux et conseils d'administration des associations dédiées à l'art contemporain, comme il a été constaté dans le précédent chapitre.

Les modalités de prise de contact avec les collectionneurs

Les différentes modalités de prise de contact	Les collectionneurs	Pourcentage
Par des contacts personnels	Collectionneur anonyme, Jacques Aldebert, Sophie Colin, Maurice Weimberg, collectionneur anonyme, Pierre Bérend.	16%
Par l'intermédiaire de galeries d'art contemporain	Collectionneuse anonyme, Isabelle Darrigrand.	5%
Par un collectionneur précédemment interviewé	Françoise et Jean-Philippe Billarant, collectionneur anonyme, Yvon Helft, collectionneur anonyme, collectionneuse anonyme, collectionneur anonyme, Philippe Levy, collectionneuse anonyme, collectionneur anonyme, Jacques Salomon, Frédéric Simon, Sandra Terdjman, collectionneur anonyme.	33%
Dans le cadre associatif	Daniel Bosser, Jean Brolly, Jean-Pierre et Françoise Causse, Bernard Chenebault, Nicole Dortindeguey, Antoine de Galbert, collectionneuse anonyme, collectionneuse anonyme, Gilles Fuchs, Marc et Josée Gensollen, Jean-Conrad Lemaître, Isabelle Lemaître, Marc Lenot, Valentine Meyer.	38%
Par l'intermédiaire d'un artiste	Collectionneur anonyme, Michel Doutre, Pierre Pradié.	8%
Total	39 collectionneurs	100%



Il est d'ores et déjà possible de constater la forte prépondérance des contacts obtenus, soit dans les associations, soit par l'intermédiaire de collectionneurs ayant eux-mêmes participé à l'entretien. Cette situation peut s' expliquer par la méthode utilisée dans le cadre de ce mémoire pour pénétrer le milieu des collectionneurs d'art contemporain. En effet, les modalités d'accès à ce milieu correspondent à une pénétration principale par le biais des associations dédiées à l'art contemporain, ce qui explique les 38 %[332] de personnes interviewées trouvées au sein des celles-ci.

Le deuxième pourcentage le plus important correspond aux collectionneurs contactés et interviewés avec l'aide de collectionneurs déjà interviewés, selon la méthode "de proche en proche"[333]. Cette méthode a prouvé toute son efficacité lors des entretiens que j'ai pu réaliser au début, car j'ai essentiellement interviewé des responsables d'associations et des membres "leaders"[334] au sein des associations[335]. Ces personnalités jouissent souvent d'une forte notoriété dans les associations, ce qui m'a permis d'accéder facilement à de nouveaux interlocuteurs. Ainsi, le fait qu'elles aient accepté de participer à des interviews a grandement

---

[332] Ce pourcentage ne correspond pas au nombre de personnes interviewées et appartenant à une association dédiée à l'art contemporain, mais au nombre de personnes interviewées que j'ai pu contacter grâce à leur appartenance à l'une des associations auxquelles j'avais adhéré.

[333] « *La méthode de proche en proche consiste à demander à un premier interviewé potentiel de désigner d'autres interviewés possibles et ainsi de faire la chaîne. Ce dispositif repose essentiellement sur la mobilisation de relations sociales. Très opératoire lorsque l'on doit faire un petit nombre d'entretiens, il exige que l'image de l'intermédiaire, aux yeux de l'interviewé, soit repérée, et qu'il y ait le moins de rétroactions possible dans la relation, ne serait-ce que pour limiter les effets de censure* ». Blanchet Alain, Gotman Anne, *L'enquête et ses méthodes : L'entretien*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 58.

[334] J'entends ici par "leaders" des personnalités très impliquées dans le milieu de l'art contemporain e, qui disposent d'une certaine notoriété, d'une ouverture d'esprit et d'un relationnel important favorisant l'intégration de nouveaux arrivants au sein des associations.

[335] Les premiers entretiens réalisés ont essentiellement concerné des responsables d'associations : Daniel Bosser (à l'époque vice-président des Amis du Palais de Tokyo et aujourd'hui Président des Amis du Palais de Tokyo), Bernard Chenebault (à l'époque trésorier des Amis du Palais de Tokyo), Antoine de Galbert (Président de la Maison Rouge), Fati Fotouhi (Présidente des Centaures), Gilles Fuchs (Président de l'ADIAF), Isabelle Lemaître (à l'époque vice-présidente des Amis du Palais de Tokyo), Anne-Marie Charbonneaux (Présidente des Amis du Jeu de Paume).

facilité l'obtention d'accords par les collectionneurs qu'ils m'avaient recommandés et dont ils m'avaient fourni les coordonnées.
Cette pratique présente, bien sûr, certains inconvénients, qui ont pu être contournés en lançant d'autres pistes de recherche[336] par l'intermédiaire d'informateurs-relais et en demandant aux collectionneurs interviewés de me recommander auprès de collectionneurs n'appartenant pas forcément à des associations ou sortant du milieu dans lequel eux-mêmes évoluaient régulièrement.

Il convient, cependant, de conserver à l'esprit que les collectionneurs cultivent, en général, un certain goût pour le secret et l'anonymat. Cette particularité implique que les collectionneurs acceptant de participer à des entretiens appartiennent souvent à la catégorie des collectionneurs les plus visibles, l'une des caractéristiques s'associant à l'autre dans une logique de comportement social. En effet, il est plus facile de participer à un entretien, lorsque l'on appartient au groupe des personnalités les plus en vue de son milieu et que sa biographie personnelle ou sa collection appartient déjà au "bien collectif", c'est-à-dire qu'elle est connue de tous les amateurs, notamment dans sa taille et sa composition.

Le travail de recherche de collectionneurs prêts à participer à un entretien s'est aussi orienté pour un pourcentage relativement faible (16 %), vers des contacts personnels dont je disposais, suite à mon implication familiale dans le milieu de l'art moderne.

Ces différentes modalités de recherche offrent ainsi une diversité de profils intéressante, qui devait permettre d'obtenir des portraits et des histoires de collectionneurs suffisamment variés.

---

[336] Il s'agit ici de contacts personnels avec des artistes, des conservateurs de musées ou des marchands d'art. Dans *l'enquête et ses méthodes* d'Alain Blanchet et Anne Gotman, ces personnes sont désignées sous le nom d'informateurs-relais. (Blanchet Alain, Gotman Anne, *L'enquête et ses méthodes : L'entretien*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 58). « *Ces informateurs-relais sont des personnes que l'on sait intégrées au cœur de réseaux sociaux plus vastes et en mesure d'indiquer le nom et l'adresse des personnes concernées par l'enquête. Ces informateurs-relais sont suffisamment au contact de leur population pour pouvoir ménager une introduction, mais en même temps assez distants pour que les répondants ne soient pas placés dans un rapport d'obligation. Le biais réside alors dans les critères de notoriété sur lesquels les informateurs-relais s'appuient pour désigner les interviewés* ».

3. La grille d'entretien

D'après Jean-Claude Kaufmann, dans son ouvrage, *L'entretien compréhensif*[337], la grille de questions reste un guide très souple d'accompagnement. « *La grille de questions est un guide très souple dans le cadre de l'entretien compréhensif : une fois rédigées, il est très rare que l'enquêteur ait à les lire et à les poser les unes après les autres. C'est un simple guide, pour faire parler les informateurs autour du sujet, l'idéal étant de déclencher une dynamique de conversation plus riche que la simple réponse aux questions, tout en restant dans le thème. En d'autres termes : d'oublier la grille* ».

La grille d'entretien que j'ai réalisée avait donc pour principal objectif de constituer la colonne vertébrale de mes entretiens. Elle devait servir uniquement pour les cas où les collectionneurs interviewés peinaient à s'engager sur le chemin de leur histoire personnelle avec l'art contemporain. Une seule question n'apparaissait pas dans ma grille, parce qu'elle s'est imposée comme le fondement de mes entretiens et qu'elle ne me semblait pas devoir s'insérer dans le corps des questions, mais en filigrane de toutes les questions : « Qu'est ce qui, au fond de vous, vous pousse à collectionner, non pas seulement de l'art, mais de l'art contemporain ? ». Cette question, qui dépasse la simple connaissance de l'histoire familiale ou de la relation aux artistes et aux œuvres, répond à l'objectif de mieux cerner les raisons profondes de leur passion pour l'art contemporain, non pas, comme je l'ai déjà évoqué, au travers des traumatismes d'enfance, comme le conçoivent certains psychanalystes[338], mais au travers de leur vie personnelle et sociale. Au cours de mes premiers entretiens, j'ai eu l'occasion d'entendre, à plusieurs reprises, des collectionneurs invoquer le rôle important et même essentiel de l'art contemporain dans l'équilibre de leur vie.

---

[337] Kaufmann Jean-Claude, Ibid, 2004, p. 44.

[338] On peut citer ici l'ouvrage réalisé par Werner Muensterberger sur les collectionneurs, qui aborde la collection sous un aspect de réponse à un traumatisme ancien, souvent lié à l'enfance.
Muensterberger Werner, *Le collectionneur : anatomie d'une passion*, Paris, Editions Payot et Rivages, 1996.

La grille d'entretien utilisée dans le cadre de ma thèse

La grille d'entretien que je présente ci-dessous avait pour vocation de servir de colonne vertébrale pour mes entretiens. Elle devait me permettre de conserver une cohérence minimale dans la conversation et de maintenir une ligne directrice entre les différents entretiens.

À quel âge avez-vous commencé à collectionner des objets ?

Votre famille compte-elle des collectionneurs d'oeuvres d'art dans ses rangs?

A quelle époque de votre vie et de quelle manière particulière avez-vous commencé à collectionner ?

Quelle démarche personnelle vous a amené à devenir collectionneur d'art contemporain?

Vous considérez-vous comme un collectionneur ?

De quelle manière avez-vous acquis vos premiers objets d'art contemporain ?

Quels lieux privilégiez vous pour l'achat d'objets d'art contemporain ?

Comment choisissez-vous les artistes et les œuvres à acheter ?

Avec quelle régularité achetez-vous des oeuvres d'art contemporain ?

Lors de vos acquisitions, vous intéressez vous uniquement aux œuvres ou la connaissance de l'artiste au préalable est-elle importante ?

Quel budget allouez-vous chaque année à l'acquisition d'oeuvres d'art contemporain ?

Dans votre relation à l'art contemporain, quelle place occupe l'oeuvre ?

Comment considérez-vous votre collection dans le temps (figée dans le temps, en mouvement, …) ?

Quelles raisons peuvent vous amener à revendre vos objets ?

Vivez-vous votre passion en solitaire ou en groupe ?

À quelles associations ou à quels clubs de collectionneurs appartenez-vous?

Pour quelles raisons adhérez-vous à des associations de collectionneurs ?

Quels sont vos objectifs dans la constitution d'une collection ? Constituer un ensemble cohérent, profiter ou jouir du temps présent, constituer un patrimoine à transmettre, etc

Cette grille d'entretien ne m'a donc pratiquement jamais servi, car ma démarche consistait essentiellement à engager une conversation avec mon interlocuteur et à le laisser déambuler dans son histoire personnelle, jusqu'à obtenir de lui des informations sur son lien personnel avec l'art contemporain.
Je commençais systématiquement mes entretiens par une question d'ordre général, devant permettre aux interviewés de s'engager dans la discussion, sans difficulté et sans hésitation, par le point d'accès le plus facile pour eux.

- « J'aimerais connaître votre histoire de collectionneur, de la place de l'art dans votre famille et dans votre jeunesse, jusqu'au rôle que l'art contemporain joue aujourd'hui dans votre vie et jusqu'à votre vision de votre collection dans les temps futurs, et peut-être même après votre mort ».

Cette ouverture très générale d'une histoire de vie a permis de laisser l'interviewé déambuler dans ses pensées, sans réelle contrainte. Il est évident que certains interviewés ont pu rencontrer des difficultés avec ce mode de fonctionnement, soit parce qu'ils ne souhaitaient

pas laisser connaître certains aspects de leur vie, soit parce qu'ils attendaient de l'intervieweur des questions très précises, sur le principe des interviews journalistiques, ou, au contraire, en sortant des habituelles demandes de la presse professionnelle, sur des points très précis et pertinents de leur collection d'art contemporain.

4. Les lieux d'entretien

Les lieux d'entretien restaient à la discrétion des collectionneurs, en fonction de leurs envies et de leur disponibilité. Il est certain qu'il était plus souhaitable de réaliser ces entretiens à leur domicile, entourés par les œuvres d'art et racontant leur histoire personnelle dans un va et vient constant entre anecdotes et œuvres installées au mur. Toutefois, il n'a pas toujours été possible de se rencontrer dans ces conditions, les interviews se réalisant alors aussi bien dans le cadre professionnel, familial ou dans un salon de thé calme et cossu.

Les lieux d'entretien avec les collectionneurs

Types de lieux	Nombre d'entretiens
Au domicile de l'interviewé	20
Dans un lieu public (café, salon de thé)	10
Dans le cadre professionnel de l'interviewé	9

La moitié des collectionneurs a donc choisi de réaliser les entretiens à leur domicile, ce qui peut indiquer une certaine marque de confiance vis-à-vis de l'intervieweur. En effet, la plupart de ces collectionneurs disposent de nombreuses œuvres d'art à leur domicile, ce qui implique que l'intervieweur peut observer une bonne partie des oeuvres en présence. D'un autre côté, cet entretien, traitant de leur collection, a sans doute favorisé le choix du domicile pour les entretiens.

Pour un quart des interviewés, les entretiens se sont déroulés dans les locaux dédiés à leur activité professionnelle et, pour le dernier quart, dans un lieu public, un café ou un salon de thé, ce qui n'offrait pas toujours les meilleures conditions de travail pour réaliser un entretien.

C. LES RESTRICTIONS ET LA CRITIQUE DE LA METHODE

La méthode employée pour ces entretiens présente certains inconvénients, à la fois sur la forme et dans le fond. En effet, comme le souligne Jean-Claude Kaufmann, « *L'entretien*

compréhensif, comme les autres méthodes qualitatives, ne peut prétendre à un même degré de présentation de la validité de ses résultats que des méthodologies plus formelles, car il renferme une part d' "empirisme irréductible" ». Ce serait une erreur de le pousser dans le sens du formalisme, car sa productivité inventive en serait diminuée. Par contre, il s'inscrit dans un autre modèle de construction de l'objet, qui part d'une base solide, l'observation des faits, et doit trouver ensuite les éléments spécifiques lui permettant d'éviter les dérives subjectivistes »[339].

Les difficultés que peut rencontrer l'intervieweur sont de diverses natures, mais l'utilisation de l'entretien compréhensif offre, cependant, des possibilités intéressantes en matière de recherche en sciences sociales. En effet, ce type d'entretiens peut aider à une meilleure compréhension de certains mécanismes amenant des individus à collectionner de l'art contemporain. Il ne s'agit pas de tirer une quelconque théorie des faits constatés et des idées présentées dans ces entretiens, mais cette liberté de construction de l'entretien, cette empathie constante et cet échange entre l'interviewé et l'intervieweur peuvent apporter une nouvelle vision de l'importance de l'art contemporain dans la démarche personnelle d'un collectionneur.

1. Les zones de secret, les transformations et les non-dits

Il conviendra, bien sûr, au cours de l'analyse des entretiens, de conserver en mémoire la capacité des interviewés à modeler leurs propos, à cacher certaines parties, à embellir leurs actions, afin d'influencer le chercheur et paraître sous le jour le plus favorable possible. En effet, raconter son histoire de vie s'inscrit aussi dans une démarche personnelle rattachée à l'estime que l'on peut avoir pour soi-même. La réalité brute d'une vie semble manquer parfois d'intérêt et peut amener le collectionneur à réorganiser et à embellir son chemin de vie. Dans son ouvrage, *L'invention de soi, une théorie de l'identité*, Jean-Claude Kaufmann parle ainsi du grand récit de la vie : « *Derrière l'apparence des belles histoires de vie complètes et limpides, ego ne cesse en fait de se raconter des fragments de récits hétéroclites et hachés. Plus l'observateur se rapproche de la vie ordinaire telle qu'elle se vit ordinairement, plus il relève d'éclatements contrastés. Afficher une identité exactement contraire à celle qui vient d'être expérimentée est même une procédure courante, nous le verrons plus loin, pour rétablir l'estime de soi. Plongé dans l'action, ego joue de ses*

[339] Kaufmann Jean-Claude, Ibid, 2004, p. 26.

différentes facettes identitaires sans hésiter le moins du monde sur les contradictions. Pourtant, bien que le grand récit des récits ne soit souvent qu'un rêve, ego parvient réellement à s'unifier en partie autour de sa trajectoire de vie. Il parvient, plus ou moins, à donner un sens à son existence »[340].

D. LES RESULTATS DES ENTRETIENS

Cette étude n'a donc pas pour objectif de définir des catégories précises à partir de ces entretiens, comme je l'ai précisé au début de ce chapitre. Toutefois, certains traits caractéristiques du collectionneur ressortent naturellement dans le travail effectué. Il serait tout à fait possible d'étudier l'origine individuelle ou familiale de la passion de la collection chez certains. Mais ces éléments d'origine, bien que passionnants et répondant sûrement à une vraie démarche intellectuelle et sociologique, présentent un intérêt relatif dans le contexte de l'étude en cours, car, comme il a pu être constaté précédemment, le choix des collectionneurs interviewés a été effectué, pour une grande part, d'une manière assez aléatoire et ne permet donc pas de regrouper les différents entretiens dans des catégories très précises. Cependant, bien que non exhaustive, une catégorisation peut apporter des éléments de comparaison pertinents. Il sera, donc, intéressant, au cours de cette analyse, de présenter certaines situations et certains profils particuliers de collectionneurs qui donneront à connaître une démarche originale ou une situation peu ordinaire.

1. La présentation des entretiens

Toute passion[341], bien que ce terme soit récusé par certains collectionneurs, qui voient à travers ce mot la notion d'obsession, amène un individu à s'engager, à se dépasser, à utiliser tout son temps et toute son énergie pour acquérir ou atteindre l'objet de ses désirs. Ce sentiment semble bien correspondre à la plupart des collectionneurs que j'ai eu l'occasion

---

[340] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, pp. 159-160.

[341] Le mot "passion" est ici pris dans le sens de « *vive inclination vers un objet que l'on poursuit, auquel on s'attache de toutes ses forces* », selon la définition du dictionnaire *Le Petit Robert*.

d'interviewer, dont les propos tenus par "P"[342] sont caractéristiques : « *La collection d'art contemporain, c'est la conjonction entre ce qu'on aime et la propension que l'on a à orienter sa vie autour de sa passion* »[343]. Gérard Wajcman, psychanalyste, dans son essai intitulé *Collection*[344], reprend cette idée et dissocie l'obsession de la possession du désir de collectionner : « *Le collectionneur est obsédé par sa collection. De là sans doute qu'on a souvent regardé la collection comme une propriété de la névrose obsessionnelle. Dans sa passion de tout maîtriser, l'obsessionnel figure le type assis sur le trésor de sa jouissance. Surtout ne rien perdre, ou tout gagner sans ne rien perdre. Son mot d'ordre pourrait en faire un modèle de collectionneur. Mais d'un modèle limité à un certain genre de collections, plutôt tristes, type timbres ou pièces de monnaie. Qui ont, c'est notable, outre le côté grand registre où tout se range, tout se classe, tout s'inscrit, un point commun. Le point commun à la philatélie et la numismatique, collections chères aux obsessionnels ? – Que les objets portent une valeur numérique ; aussi, les inhumer dans de grands classeurs fera accroître cette valeur. Maintenant, que fait-on du fétichiste « obsédé » par les bas nylon et les talons aiguilles ? Et le paranoïaque, l'a pas le droit d'être obsédé par les armes et de montrer une collection de fusils à pompe ? Comme la disposition à l'hystérie et son insatisfaction générative feraient une excellente disposition à la collection… Faut décidément se rendre à l'idée que la collection est une pratique trans-clinique et que* ***collectionneur*** *n'est pas un diagnostique* »[345].

En effet, l'enthousiasme et le plaisir de s'investir dans la collection d'art contemporain ressortent tout naturellement des premiers échanges lors de nos discussions. Les premières raisons pour expliquer le besoin de collection s'inscrivent principalement dans le sentiment de plaisir : plaisir d'acheter une première œuvre ou plaisir de posséder ou encore plaisir simplement de contempler cette œuvre, quelle que soit la situation familiale originelle du collectionneur, à savoir quel que soit l'atavisme familial en matière de collection et d'art. Il est tout de même intéressant de préciser que la majorité (les ¾) des familles des

---

[342] Afin de conserver l'anonymat des collectionneurs interviewés, j'ai choisi de tirer au hasard chaque collectionneur et de lui attribuer une lettre représentative.

[343] Le collectionneur « P » est un homme, âgé entre 65 et 70 ans, domicilié à Paris, qui exerce une profession de l'information, des arts et des spectacles.

[344] Wajcman Gérard, *Collection*, Caen, Nous Editeur, 1999.

[345] Wajcman Gérard, Ibid, 1999, pp. 33-34.

collectionneurs interviewés présente une relation plus ou moins forte avec l'art, que ce soit par des parents ou grands-parents collectionneurs, la plupart du temps d'œuvres ou de meubles classiques ou par un ancêtre peintre ou chineur, ou encore une mère ayant suivi des études d'art.

Les relations à l'art dans l'environnement familial des collectionneurs interviewés

Dans la famille où il a vécu, il n'y avait aucun intérêt pour l'art, sauf un grand-père portraitiste du dimanche.
Ses parents étaient de grands collectionneurs d'art précolombien, de gravures du XIXème siécle, d'art contemporain.
Sa mère a fait l'école du Louvre et l'histoire de l'art à la Sorbonne. Son père était passionné d'antiquités. Le week-end, ils visitaient les antiquaires.
Son grand-père était le marchand de Braque et de Picasso dans les années 1920. Tout ce qui n'est pas de l'art contemporain dans sa collection provient de sa famille.
Son père achetait des meubles du XVIII ème siècle. Il a été formé à l'art par sa grand-mère.
Un grand-père décorateur de théâtre.
Pas d'antécédents familiaux en matière d'art.
Pas d'antécédents familiaux en matière d'art.
Dans sa famille pas d'histoire liée à l'art. Lui allait dans les musées. Il avait un grand intérêt pour la musique classique et contemporaine. Les arts plastiques sont venus après grâce à sa culture pour la musique contemporaine.
Il vient d'une famille très modeste, avec des grands-parents agriculteurs et des parents petits fonctionnaires. Il n'a eu aucune culture artistique.
Il est d'un milieu de collectionneurs. Sa famille collectionnait l'école de Paris.
NI dans sa famille, ni dans l'entourage, il n'y avait de collectionneurs ou d'amateurs d'art.
Pour lui et sa femme, il n'y avait pas de collectionneurs dans la famille. Par contre, lui avait un grand-père peintre ami intime de Gauguin. Il a soutenu Gauguin aux Marquises. Gauguin lui envoyait des toiles, que sa grand-mère déchirait immédiatement, à cause des nus.
Sa mère était chineuse de brocante et d'antiquité. Elle avait un très bon œil. Très tôt, elle l'a emmenée au Louvre, ce qui l'a beaucoup ennuyée.
Il vient d'un milieu hostile à l'art contemporain. On aimait chez lui les belles choses. Son père avait un goût prononcé pour l'art grec, classique et était collectionneur.
Pas d'indications.
Il vient d'Aveyron où il y avait beaucoup d'églises romanes. Ses grands-parents étaient très attachés à l'architecture et à la préservation des sites. Ses parents aimaient les meubles. Dès petit, il était collectionneur de portes-clefs et de timbres.
Ses parents étaient collectionneurs d'art des années 20/30, dans l'après-guerre. Un de ses cousins était un grand collectionneur avec une fondation. Dans l'appartement de ses parents, il y a toujours eu des œuvres.
Son père peignait. L'odeur de la peinture fait partie de sa vie.
Un père passionné d'art africain et asiatique. Elle avait une poupée Ashanti comme doudou, mais d'une famille très modeste.
Pas d'hérédité dans la collection. A 12 ans, il collectionnait les timbres et a tout de suite été attiré par la peinture et d'une manière naturelle pour l'art.
Il a toujours vécu dans un environnement d'œuvres d'art.
Il vient d'une grande famille de collectionneurs. Sa grand-mère achetait des œuvres, son arrière grand-père aussi. Son oncle est aussi collectionneur.
Pas d'indications.

Son père est né pauvre, a gentiment réussi dans la vie. Sa mère, à 16 ans, est rentrée aux Arts Déco (dans les années 50).
Son père était un grand esthète. Il aimait les beaux objets. Il était un grand amateur d'art asiatique. Par contre, il avait aussi des objets laids, qui ont questionné son goût par leur présence.
Pas d'indications.
Pas d'indications.
Ses parents adorent les antiquités.
Il a grandi dans une famille de collectionneurs de mobilier du XVIII ème siècle. Dans son enfance, il a collectionné les livres.
Elle a une famille passionnée par les belles choses. Elle a un oncle qui collectionne les tableaux du XVIII ème et XIX ème siècle et qui voyage beaucoup. Elle a découvert le monde de la collection grâce à lui.
D'une grande famille de l'aristocratie, elle a toujours vécu dans un environnement de beaux objets.
Elle est originaire de Pont-Aven. Il y avait plein de peintures à la maison. Pour lui, chez ses parents, il y avait toujours de la peinture sur les murs.
Pour lui, les parents achetaient de la peinture classique en petite quantité. Pour elle, sa mère peignait, mais n'a eu aucune éducation à l'art.
Pas d'antécédents en matière d'art dans sa famille. Dès son adolescence, il s'est intéressé à la peinture classique.
Sa mère a étudié l'histoire de l'art à l'école du Louvre. Ses parents sont collectionneurs d'art contemporain et ses grands-parents étaient des amateurs d'art, passionnés par la protection du patrimoine. Ils ont travaillé à la rénovation d'une église et d'une tour et sa grand-mère collectionnait des oeuvres orientales. Donc elle a toujours vécu avec des collectionneurs autour d'elle.
Pas d'antécédents en matière d'art dans sa famille et celle de sa femme.
Il vient d'une famille bourgeoise, mais sans rapport avec l'art. Toutefois, il était envoyé au Louvre, pour se former.
Son mari était un grand collectionneur d'antiquités.

Il convient, donc, de constater que, parmi les 39 collectionneurs interviewés, les trois-quarts disposent d'une histoire familiale liée à l'art, alors qu'ils ne représentent que 15 % à n'avoir jamais eu de rapports à l'art dans le contexte familial. Cette majorité de familles impliquées, sous une forme ou une autre, dans le monde de l'art ne justifie pas, à elle seule, le parcours des collectionneurs d'art contemporain, mais cela peut expliquer l'intérêt initial que ceux-ci ont éprouvé pour l'art. La volonté de collectionner peut trouver d'autres origines, sans lien avec une quelconque influence familiale.

De l'art contemporain ou de la collection, quelle est la raison de l'engagement ? Cette question mérite d'être posée, car elle aborde un problème qui n'avait été qu'effleuré jusqu'ici. En effet, la question qui m'intéresse ne se limite pas à la compréhension du processus de collection chez un individu, mais à la compréhension de son inclination pour *la collection d'art contemporain*. La difficulté à répondre tient à l'imbrication des deux éléments entre eux.

Il est vrai que l'acte de collection a déjà été étudié dans diverses disciplines, comme je l'ai indiqué dans le chapitre sur la collection, quand l'étude sur la pratique de la collection d'art contemporain reste encore à l'état embryonnaire. La particularité de la collection d'art contemporain tient avant tout dans son immédiateté et dans son lien avec la société en train de se faire. Il se trouve que certains collectionneurs mettent en avant cet aspect dans leur engagement. Ils voient dans l'art contemporain une manière de rester jeune, « *l'art contemporain, c'est arrêter le temps, rester jeune (U)* »[346], d'ouvrir leur esprit au monde en mouvement, « *Le regard de l'art contemporain permet de développer sa capacité à regarder le monde. Il amène à chercher le sens profond de chaque chose. A chaque époque et à chaque contexte, l'art a toujours été un précurseur de la culture et de la civilisation (V)* »[347]. Les collectionneurs les plus âgés insistent souvent sur cette difficulté qu'ils ont rencontrée, au fil du temps, dans leur relation avec l'art contemporain. Par une évolution ″naturelle″ et à cause d'un phénomène d'augmentation forte du prix des oeuvres, les artistes qu'ils peuvent défendre ou qu'ils peuvent rechercher appartiennent à des générations toujours plus jeunes, au regard de leur propre vieillissement. Les collectionneurs éprouvent alors des difficultés à comprendre la démarche des artistes et ont besoin de plus de temps que les collectionneurs contemporains des artistes pour intégrer les œuvres : « *l'important, c'est de ne pas perdre la flamme en vieillissant* »[348].

Pour d'autres collectionneurs, l'art contemporain correspond à une ouverture sur le monde et oblige le collectionneur à dépasser ses propres principes pour s'ouvrir à la tolérance : « *Le but de l'art contemporain, c'est la découverte de ce qui se passe et aussi l'ouverture de l'œil, la tolérance. On est obligé de regarder dans tous les sens pour être bousculé* »[349]. Mais ce même collectionneur qui voit dans l'art contemporain une ouverture de l'esprit sur les différences, m'expliquait quelques minutes plus tard que, pour lui, « *l'art est comme une*

---

[346] « U » est un homme, âgé entre 55 et 60 ans, domicilié à Paris, qui exerce la profession de chef d'entreprise.

[347] «V » est un homme, âgé entre 65 et 70 ans, domicilié à Paris, qui exerce la profession de chef d'entreprise.

[348] « S » est un homme, âgé entre 80 et 85 ans, domicilié en province, qui exerce une profession libérale.

[349] « W » est un homme, âgé entre 75 et 80 ans, domicilié à Paris, qui exerçait la profession chef d'entreprise.

religion, c'est quelque chose en quoi on croit. C'est quelque chose qu'on porte en soi. Il faut avoir la foi »[350]. Cette dimension mystique ou religieuse revient dans d'autres entretiens, « *l'art contemporain est un axe de transcendance* »[351], et semble répondre à certains besoins de collectionner qui s'inscrivent également dans une dimension philosophique face à la mort, « *Je collectionne pour conjurer l'angoisse de la mort, en laissant une trace* »[352], dimension qui renvoie parfois à la volonté de certains collectionneurs de laisser leur marque, une fois décédés. Un collectionneur m'a confié qu'il organisait sa collection de telle manière qu'elle atteigne une dimension « muséale » et qu'il puisse en faire une donation à sa mort, pour qu'il continue à vivre à travers elle. Cette notion de continuité n'intéresse, cependant, pas tous les collectionneurs et les profils varient d'un désintérêt total sur le devenir de la collection après la mort à une préparation au partage entre les enfants ou à la dispersion de la collection vers d'autres collectionneurs.

Mais au-delà de ce lien avec la mort que trouvent certains collectionneurs dans leur histoire avec la collection d'art contemporain, un autre aspect a retenu tout particulièrement mon attention. En effet, deux collectionneurs aux profils différents, l'un très engagé dans la vie sociale de l'art contemporain et sans aucune histoire familiale dans l'art et la collection, et l'autre secret et ne supportant aucun lien avec le monde de l'art, malgré une histoire longue et ancienne que sa famille entretient avec l'art, ont abordé leur relation avec l'art contemporain sous un modèle original : « *Pour être dans l'art contemporain, il faut un esprit d'aventure* »[353] me disait le premier, quand le second semblait lui faire écho par les propos suivants, « *l'art est le dernier secteur d'aventure humaine et intellectuelle* »[354]. Cette dimension semble répondre à un besoin croissant de certains individus de découvrir de nouveaux horizons et de dépasser les frontières d'une société très normalisée. Il est intéressant de constater que, là où certains recherchent un nouveau frisson, un nouveau dépassement des

---

[350] Idem

[351] « J » représente un couple, dont les deux membres sont âgés entre 55 et 60, domiciliés en province et qui exercent une profession libérale.

[352] « N » est un homme, âgé entre 35 et 40 ans, domicilié à Paris, qui exerce la profession de cadre administratif et commercial d'entreprise.

[353] « Q » est un homme, âgé entre 50 et 60 ans, domicilié en région parisienne, qui exerce la profession de cadre administratif et commercial d'entreprise.

[354] « P » est un homme, âgé entre 65 et 70 ans, domicilié à Paris, qui exerce une profession de l'information, des arts et des spectacles.

limites, d'autres construisent autour de l'art contemporain une famille perdue ou une famille idéale. Pour ce couple de collectionneurs, ce qui compte, c'est leur relation avec les artistes : « *Quand nous faisons rentrer une œuvre dans notre collection, nous avons une certaine responsabilité vis-à-vis de l'artiste qui rentre alors dans notre famille* »[355]. Il leur est très difficile de posséder une œuvre sans être, parallèlement, proches de l'artiste. Ils construisent, en général, une grande relation d'amitié avec les artistes, qui font partie de leur cercle d'amis privilégiés. Pour un autre couple de collectionneurs, l'art contemporain a permis de recréer une famille, alors qu'ils déménageaient régulièrement à travers le monde. Avec les artistes, mais aussi les collectionneurs et tous les acteurs de l'art contemporain, ils ont réussi à constituer une nouvelle famille qui les accompagne au gré de leurs pérégrinations. Certains imaginent même une sorte « d'histoire d'amour » avec les artistes. Ce lien amoureux se retrouve parfois aussi dans l'acte d'acheter une œuvre. Certains voient dans l'acte d'acheter une notion sexuelle. Il s'agit, dans un premier temps, de désirer, puis de prendre possession, pour enfin devoir payer et avoir un petit orgasme, avant de chercher à recommencer.

Ce rôle de lien social que semble jouer l'art contemporain revient assez fréquemment chez certains collectionneurs. « *La collection d'art contemporain est un objet de communication sociale : elle permet de provoquer des échanges* »[356] ou encore « *L'art contemporain est un engagement social. Il y a quelque chose de commun dans les arts majeurs (musique, arts plastiques, etc), c'est l'universalité instantanée. En venant de mondes très différents, on peut se retrouver* »[357]. L'art contemporain offre ainsi la possibilité de créer une amitié, une intimité, qui se construit sur des projets, sur des passions. Ce lien peut aussi jouer un rôle important dans l'équilibre des couples, le cimentant grâce à un projet commun à long terme.

Il convient, toutefois, de constater que les collectionneurs, bien qu'ils puissent sembler toujours portés par des sentiments nobles, n'oublient pas la valeur financière de leur patrimoine[358]. Au-delà du terme de spéculation, qui n'a été prononcé que par deux

---

[355] « B » représente un couple, dont les deux membres sont âgés entre 60 et 70 ans, domiciliés à Paris. Il exerçait la profession de chef d'entreprise.

[356] « H » est un homme, âgé entre 60 et 65 ans, domicilié à Paris, qui exerce une profession libérale.

[357] « U » est un homme, âgé entre 55 et 60 ans, domicilié à Paris, qui exerce la profession de chef d'entreprise.

[358] La valeur financière peut, tout à fait, porter sa propre noblesse, en fonction de l'axe d'observation choisi par le narrateur. Il se trouve que, dans le contexte du marché de l'art, un certain puritanisme s'exerce contre ceux qui mettent en avant l'aspect financier de leur collection ou qui, tout simplement,

collectionneurs, « *Je peux revendre des œuvres, soit par spéculation, soit par désintérêt pour l'œuvre.[…]. Il peut, en effet, y avoir une démarche spéculative. Il peut m'arriver d'acheter à New York et de revendre à Paris* »[359], il arrive que certains collectionneurs soient amenés à revendre ou à s'intéresser à la valeur de leurs oeuvres. Ils insistent alors sur le fait qu'ils ne sont pas riches et que la valeur de leur collection est, pour eux, aussi une sécurité pour leur avenir, alors qu'ils dépensent une bonne partie de leurs revenus à voyager pour l'art et à acheter des œuvres. Mais la gestion de la collection peut varier totalement selon les collectionneurs. Certains ne revendront jamais la moindre pièce, d'autres vendent et achètent en fonction de l'évolution de leurs goûts, quand d'autres encore, vendront uniquement pour acheter une plus belle pièce d'un artiste figurant déjà dans leur collection. Mais, un regard particulièrement intéressant concernant la valeur marchande des œuvres d'art contemporain et la place de la spéculation dans l'art contemporain provient de ce collectionneur : « *L'art contemporain répond à un contexte social. Il ne faut donc pas voir l'art spéculatif comme péjoratif. Il reflète notre société actuelle. Il est donc très important* »[360].

Pour leur part, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, dans leur ouvrage sur les collectionneurs d'art primitif, ramènent l'aspect financier à un phénomène intégré à l'acte de collection : « *Le rapport des collectionneurs à l'argent nous a intéressées, mais pas comme cette vérité dernière et incontournable de la collection qu'en fait parfois le sens commun. Au lieu de l'opposer au fantasmatique et à l'affectif pour y voir la réalité sociale sous-jacente à leur pratique ou encore sa dimension concrète par excellence, nous l'avons appréhendé sous*

---

ne cachent pas l'intérêt qu'ils portent à cette valeur. Cette pudeur, exercée vis-à-vis de la valeur financière, ne doit cependant pas dissocier les collectionneurs en catégories distinctes. Il convient de ne pas oublier, que la grande majorité des collectionneurs rencontrés et la grande majorité de ceux appartenant à des associations dédiées à l'art contemporain appartiennent aux classes sociales les plus aisées, disposant donc souvent des patrimoines ou des revenus qui ne sont pas forcément importants, mais, qui apparaissent, en tout cas, supérieurs, voire très supérieurs à la moyenne de la population. Ce désintérêt pour la valeur financière ou ce dégoût affiché pour ceux qui se prévalent de plus-values importantes peut être considéré comme un moyen de mettre en avant la pureté de leur relation à l'art. Il convient de ne pas oublier que les œuvres d'art ne sont pas incluses dans l'assiette comptable de l'Impôt de Solidarité sur la Fortune.

[359] « M » est un homme, âgé entre 55 et 60 ans, domicilié en région parisienne, qui exerce une profession libérale.

[360] « V » est un homme, âgé entre 65 et 70 ans, domicilié à Paris, qui exerce la profession de chef d'entreprise.

l'angle des représentations qui le soutiennent et en tant que partie prenante du rapport des collectionneurs à l'objet »[361]. Leur approche du collectionneur favorise ce regard sur la valeur financière de l'art[362]. Nathalie Heinich, dans son ouvrage Le triple jeu de l'art contemporain revient aussi sur cet aspect de la monétarisation de l'art contemporain : « *Une deuxième catégorie d'arguments est d'ordre économique : il s'agit de parier sur les profits que l'art contemporain pourra engendrer, comme dans le cas des marchands ou des collectionneurs qui spéculent sur les valeurs montantes. Mais ici, la motivation est rarement explicitée par les intéressés, tant s'est imposée, avec l'autonomisation des valeurs artistiques, l'idée que le seul rapport légitime à l'art est d'ordre émotionnel et non pas marchand*[363] ».

Il me semble donc important de ne pas focaliser l'attention sur l'aspect financier et sur l'intérêt des collectionneurs pour la spéculation autour des œuvres. Il semble évident que cet aspect joue un rôle dans la démarche des collectionneurs, ne serait-ce que parce qu'un artiste dont l'œuvre prend de la valeur empêche certains collectionneurs de s'intéresser à lui. Le regard des collectionneurs interviewés sur les méga-collectionneurs internationaux a varié de l'envie à la jalousie, du dégoût à l'indifférence. Obligatoirement, la valeur financière des œuvres influence les collectionneurs et leur pratique, mais elle ne semble pas jouer un rôle exclusif dans leur engagement vis-à-vis de l'art contemporain.

Toutes ces considérations sur le rôle de la collection et de l'art contemporain dans la vie des collectionneurs présentent, bien sûr, un grand intérêt, mais ne permettent pas de comprendre

---

[361] Derlon Brigitte et jeudy-Ballini Monique, *La passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008, p. 273.

[362] *« Dès lors qu'est collectionneur à nos yeux quiconque se déclare tel, nous considérons n'avoir pas à discriminer entre informateurs dignes et indignes, c'est-à-dire à prendre au mot des catégorisations « classées et classantes » - selon l'expression de Pierre Bourdieu – exprimant surtout le désir de démarcation de ceux qui les énoncent. Tous sont légitimes. Par ailleurs, sur quels critères fonder une discrimination ? Comment évaluer scientifiquement le désintéressement ? Pourquoi privilégier la qualité des personnes plutôt que celle des objets et ne pas considérer, par exemple, que le « bon » collectionneur serait celui dont la collection ne comprendrait que des pièces authentiques et authentifiées, par opposition au « mauvais » qui, par manque de moyens ou de discernement, ne détiendrait que des contrefaçons, des copies ou des pièces médiocres ?* ». Derlon Brigitte, Jeudy-Ballini Monique, Ibid, 2008, pp. 270-271.

[363] Heinich Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les éditions de Minuit, 1998, p.252.

profondément la place fondamentale que l'art contemporain et sa possession peuvent occuper dans la vie des collectionneurs. Au fil de nos conversations, l'attention s'est donc portée sur une analyse plus intimiste de la vie du collectionneur. De ce retour sur soi-même au gré des entretiens, un élément semblait ressortir à intervalles réguliers et paraissait pouvoir apporter un début de réponses aux nombreuses questions que cette passion déclenche.

2. La collection d'art contemporain, un « outil de développement personnel »

En effet, bien qu'il soit toujours aussi délicat de dissocier les notions de collection et d'art contemporain, il est ressorti, à de très nombreuses reprises, que la collection d'art contemporain pouvait servir "*d'outil de développement personnel*" aux collectionneurs. Il ne s'agit pas, ici, de tenter de construire une théorie de psychologie ou de s'intéresser à la psychanalyse, mais d'essayer de comprendre l'importance de certains propos tenus par les interviewés tout au long des conversations que nous avons eues ensemble. Il convient donc de ne pas voir dans les lignes qui suivent une théorie de sociologie, mais les résultats d'une approche circonstanciée et pragmatique de quelques collectionneurs volontaires pour parler d'eux et de leur engagement.

Ainsi, à de nombreuses reprises, cette notion « *d'outil de développement* » apparaît dans mes entretiens sous des formes très diverses. J'ai choisi de regrouper sous ce terme les expressions et les idées présentées par les collectionneurs interviewés, qui semblaient indiquer que la collection d'art contemporain les aurait aidés et accompagnés dans la construction de leur vie personnelle. La collection d'art contemporain aurait donc comme utilité de participer au développement et à l'équilibre personnels de certains des collectionneurs interviewés.

Afin de mieux appréhender cette diversité et cette particularité, il m'a semblé nécessaire de rassembler sur un tableau toutes les expressions et les pensées abordant ce principe de construction personnelle.

Les sentiments des collectionneurs face à la collection d'art contemporain dans les entretiens

Les collectionneurs	**La collection d'art contemporain vue comme un outil de développement personnel**
Collectionneur « U »	L'art contemporain est une nécessité pour survivre. Il me permet de ne pas devenir fou ou schizophrène. Cela m'évite de fragmenter mon moi.

Collectionneur « S »	L'art est un outil thérapeutique. L'art sauvera l'âme des peuples.
Collectionneur « N »	L'art contemporain est un vecteur, dans le sens de direction, de développement personnel. L'art contemporain permet de mieux se connaître. Dans ma collection, je cherche à me retrouver moi-même.
Collectionneur « H »	L'art contemporain et la collection sont des moteurs de vie. Si je devais arrêter, j'aurais besoin d'un autre moteur. Collectionner, c'est vivre : la collection rassure. C'est un repère lié à l'identité. On se sent entouré, même si c'est de manière virtuelle.
Collectionneur « F »	Les œuvres sont des excroissances de ma personne[364]. La collection, c'est un équilibre dans la vie, une hygiène de vie comme le sport.
Collectionneur « A »	On collectionne pour se sauver du monde.
Collectionneur « J »	L'art contemporain est un axe de transcendance. Collectionner, c'est le propre d'un artiste raté. Constituer cet ensemble, c'est moins un geste artistique, mais plus une volonté d'être identifiés comme des personnes repérables. Il y a une quête d'exister : être à la fois dedans (collection) et dehors (singularité). Il s'agit alors plus d'une quête d'identité que la volonté de constituer une méta-œuvre d'art. C'est une affirmation d'identité, ce qui nous rassure sur notre sentiment d'existence.
Collectionneur « L »	L'art contemporain, c'est une sorte de repos, de choc aussi. Quand je vais à une exposition, c'est une sorte de mise en parenthèse.
Collectionneur « O »	L'art contemporain, c'est aussi une psychanalyse ; L'art me permet aujourd'hui d'exprimer qui je suis pour de vrai à l'intérieur. Pour moi, l'art contemporain a été à la fois une renaissance et un engagement.
Collectionneurs « T »	Pour lui : « l'art est la quête d'un graal. J'ai dû choisir un métier pour plaire à mon père. L'art m'a permis de nourrir ma trajectoire, de disposer d'une soupape de sécurité. Enfin quelque chose qui n'appartient qu'à moi. L'art est une transgression. Au bout du chemin, on devient un homme libre ». Pour elle : « l'art est une quête, une nouvelle famille. C'est aussi une thérapie pour son mari, qui s'est débridé grâce à l'art contemporain, car il

[364] Ce sentiment qui fait de la collection un élément de notre corps se retrouve dans l'ouvrage de R. W. Belk, *Collecting in a Consumer Society* et rappelle ainsi le caractère fondamental et parfois "viscéral" de l'acte de collection : « *Dire que les collectionneurs sont attachés à leur collection, c'est comme dire qu'ils sont attachés à leurs bras et à leurs jambes* ». Belk Russel W., *Collecting in a Consumer Society*, Londres, New York, Routledge, 2001, p. 89.

	a besoin d'être surpris par la vie ».
Collectionneur « K »	J'ai compris que l'art contemporain était une quête identitaire après une psychanalyse. Je me suis toujours construit avec la peur de manquer, ce qui entraîne ma boulimie pour l'art. L'art est une quête de sens : il y a un questionnement, une quête narcissique. L'art contemporain est un outil pour avancer, mais ce n'est pas ça qui fait que je suis quelqu'un de mieux, de respectable. On ne doit pas devenir respectable parce qu'on a une collection. Collectionner est un mot trop "con". Il ne faut jamais se prendre au sérieux, car tu te coupes alors de la possibilité de t'élever vers le mieux, vers le spirituel. C'est presque une quête spirituelle.
Collectionneur « G »	J'ai autant besoin de l'art contemporain que de manger ou boire.

Ainsi, parmi les 39 collectionneurs, douze, soit près du tiers, ont abordé spontanément la collection d'art contemporain sous son aspect de quête et de construction de soi-même. Cette dimension très personnelle peut s'inscrire dans l'histoire de l'art contemporain, art qui a occupé une place particulière pendant de nombreuses années, avant qu'il ne devienne, aujourd'hui, un élément de mode et de positionnement social. Pour beaucoup de collectionneurs, l'art contemporain est longtemps resté comme un refuge et un outil de transgression face à un ordre bourgeois auquel ils appartenaient souvent. Pour un autre collectionneur, l'art contemporain a servi de protection à une homosexualité qu'il ne pouvait dévoiler à ses proches. Mais, au-delà de cette valeur de refuge, la collection et l'art contemporain semblent aussi servir d'outil de développement personnel à un certain nombre de collectionneurs.

La collection et l'art contemporain semblent donc servir d'élément structurant face à une vie parfois déstabilisante. Il ne semble donc plus s'agir ici d'un simple positionnement social ou d'une compensation suite à un traumatisme de la petite enfance. Il convient, bien sûr, de relativiser la portée des éléments fournis par les collectionneurs, mais, à aucun moment, les interviewés n'ont paru rattacher leur passion à leur petite enfance. Au contraire, assez fréquemment, ils ont associé leur engagement à des événements majeurs de leur vie d'adulte, leur permettant de trouver un équilibre face à un certain nombre de difficultés de leur existence. Comme je l'ai indiqué précédemment, l'art contemporain a servi à un collectionneur de protection à une homosexualité qu'il ne pouvait dévoiler à ses proches, ou a

été utilisé par un autre collectionneur comme un moyen de se libérer d'une pression sociale et familiale très forte.

Cependant, cet aspect de la collection d'art contemporain ne doit pas venir occulter d'autres raisons qui peuvent pousser un collectionneur à s'investir dans l'art contemporain. En effet, j'ai souhaité identifier un caractère particulier de la collection d'art contemporain, qui me semblait présenter une originalité dans le foisonnement d'idées provenant des entretiens réalisés avec les collectionneurs.

Afin de donner corps à ces histoires de collectionneurs d'art contemporain et de montrer la diversité des personnalités et des approches, j'ai choisi de présenter quatre entretiens réalisés au cours de cette étude. Ils ne sont ni représentatifs d'un groupe particulier, ni d'une originalité absolue, mais ils peuvent apporter un regard intéressant sur ce monde des collectionneurs d'art contemporain.

3. Quatre entretiens auprès de collectionneurs d'art contemporain

Le choix de ces quatre entretiens répond à une démarche simple. Il m'a semblé important de montrer des parcours atypiques, originaux et engagés. Deux d'entre eux traitent de femmes collectionneuses, dans des registres très différents. L'une est devenue collectionneuse à la mort de son mari et a choisi de révéler sa vraie personnalité à travers l'art contemporain. L'autre vit cette passion avec son mari, mais a choisi de réaliser cet entretien indépendamment de lui. Pour les deux hommes interviewés, j'ai trouvé intéressant de donner la parole à un collectionneur engagé, qui voit son parcours comme un processus « regarder, puis acheter, et enfin militer ». Le quatrième entretien concerne aussi un collectionneur engagé, qui a choisi de s'investir dans l'art contemporain et de construire sa vie autour de l'art contemporain, qui devient alors un véritable projet de vie.
D'autres entretiens auraient, tout à fait, pu trouver leur place dans ce chapitre, tant les passions, engagements, réflexions ou conceptions autour de la collection d'art contemporain sont grands. Mais, ces quatre entretiens présentent des profils de personnalités assez distinctes, mais également engagées dans leur passion.
Il convient, à nouveau, de préciser que les entretiens n'ont pas été enregistrés, mais retranscrits approximativement au cours des interviews. Ils ont donc été rendus ici en restant

le plus près possible des propos tenus par les interviewés, en reprenant le plus possible leurs formules.

a. Entretien de la collectionneuse "O"

Ou comment l'art contemporain permet d'exprimer sa vraie personnalité

"O" se voit comme créatrice d'univers, elle ne se reconnaît pas dans le terme de collectionneuse.

Elle a été mariée pendant trente ans avec un grand collectionneur. Lui était le chef d'orchestre de leur collection, mais il y avait une unité de goût entre les deux. Elle participait mais sans être vraiment collectionneuse.
Elle ne saisissait pas le besoin de possession. Par contre, son mari était un collectionneur compulsif, boulimique. Elle n'avait pas d'attachement aux objets. Elle n'avait pas le plaisir de montrer.

Son époux est décédé il y a quatre ans, en 2004.

En mars 2005, pour son anniversaire à lui et pour leur anniversaire de mariage, "O" souhaitait partir. Elle a décidé de partir à New York pour l'Armory Show. Elle ne connaissait rien et n'avait aucune culture artistique car, avec son mari, elle ne fréquentait que des experts d'art ancien.

Sa première impression, en arrivant à l'Armory Show, a été de se trouver comme dans un Luna Park. Elle se sentait comme une enfant dans un magasin de jouets.
A l'entrée, il y avait une œuvre qui la saisit. Elle l'acheta. C'était son premier achat personnel. Cette œuvre l'a libérée, désinhibée. Elle a commencé à voir d'une manière personnelle. Elle a alors commencé à acheter.

Sa démarche d'achat :

Elle voit une œuvre. Elle regarde, décide d'acheter, demande le prix, si possible l'achète. Après seulement, elle demande le nom de l'artiste. Elle ne veut pas du blabla du galeriste.

Son choix est instinctif. Elle ne voulait pas être guidée, elle voulait acheter avec ses yeux et son cœur.

Du temps de son mari, celui-ci était un vrai chineur. Ils allaient dans les foires avec les lampes de poche dès 4h00 du matin. Il fallait aller très vite pour acheter avant les autres.
Elle avait pris l'habitude d'aller chaque semaine dans une brocante sur les parkings de supermarché, de prendre 50€ et un caddy. En 2 ou 3 heures, elle devait remplir son caddy avec des choses chouettes. Elle ramenait le tout à la maison et son mari donnait des notes. Ça lui a appris à mieux connaître son style, son langage pour toutes les choses de la vie.

Cet exercice lui a appris à aller dans les foires d'art. Elle ne va jamais dans les galeries.

Actuellement, elle est obligée de travailler. Tout son argent va dans l'art. (Elle aime donner l'air d'être d'un très grand milieu, mais n'achète rien qui vaille cher).

Sa rencontre avec l'art contemporain ne se fait que dans les foires. Elle a fait connaissance avec deux galeristes parisiens. L'un des galeristes lui a demandé où elle achète les oeuvres. Elle lui a répondu qu'elle n'achetait que dans les foires car elle n'avait pas le temps de le faire ailleurs. Elle a dû faire des choix, donc elle privilégie les foires et a abandonné les galeries.
L'avantage des foires, c'est qu'elle peut regarder sans voir et voir sans regarder. Elle se laisse imprégner et vit des chocs visuels. Elle achète en 30 secondes. Dans les foires, il y a un magma d'œuvres. Il faut savoir extraire les œuvres qui l'intéressent. Dans les galeries, on est, de toutes les manières, influencés. La foire lui laisse la possibilité d'être libre.

Elle ne comprend pas les gens qui ont deux ou trois galeries et qui n'achètent que dans celles-ci. Elle a une centaine de galeries.

Elle ne veut pas prendre en compte l'aspect spéculatif. Elle ne se voit pas revendre, sauf nécessité vitale.
Pour le moment, elle ne possède rien qu'elle n'aime pas (sauf une œuvre qu'elle a achetée par amitié).

L'art contemporain, c'est aussi une psychanalyse. Du temps de son mari, la maison était totalement à son image à lui. Elle était un fantôme. Elle était entourée de si belles choses qu'il lui paraissait difficile de se plaindre. Aujourd'hui, la maison, c'est son univers à elle. Elle ne se voit pas la partager.
Elle a un rêve. On la met dans un preview d'une foire. Elle prend un grand chariot et choisit tout ce qu'elle veut.
A travers ses choix, elle peut enfin exprimer sa vraie personnalité. Après le décès de son mari, elle a fait le ménage dans leurs relations. Aujourd'hui, les gens qui la voient découvrent la vraie personne. Mais elle n'a pas le sentiment de changer. L'art lui a permis de montrer qui elle est réellement à l'intérieur. Aujourd'hui, les gens la regardent différemment.

Elle essaie de tout faire à travers le visuel : son identité dans sa carte de visite ou quand elle prête à un musée, elle se fait citer par son nom sur les cartels. Dans sa maison, elle a beaucoup transformé : son garage est devenu une bibliothèque extérieure.

Elle a repris les affaires de son mari. C'est très lourd et très pesant. L'art est pour elle une bouée de sauvetage.

A chaque fois qu'elle achète une œuvre, elle envoie une photo de l'œuvre in-situ à l'artiste. Elle essaie de mettre les œuvres en relation chez elle, même s'il y a une grande accumulation. Elle se sent dépouillée dans sa tête.

Elle essaie toujours de rencontrer les artistes et de garder le contact dans le temps, mais jamais avant d'avoir acheté la première œuvre.

Elle n'a pas d'enfants, donc pas de raisons de vouloir transmettre. Elle a acheté un immeuble industriel. Elle aimerait y faire quelque chose autour de la création contemporaine (design, bijoux, …) dans toute sa globalité. Elle ne comprend pas les gens qui n'osent pas montrer les facettes de leur personnalité.
Pour elle, l'art contemporain a été une renaissance. L'art contemporain est un vrai engagement.

Cet entretien m'a particulièrement intéressé, car il présente le cas très particulier d'une personne qui a reconstruit son processus identitaire à partir de la collection d'art contemporain. Face à une situation complexe de perte de repères et de ″déficit de personnalité″, cette collectionneuse a choisi d'utiliser l'art contemporain comme catalyseur et outil de développement personnel.

En effet, à la mort de son mari, la collectionneuse "O" semble avoir choisi de se construire individuellement au travers de la collection d'art contemporain. Son mari était un collectionneur boulimique d'Antiquités, qui laissait très peu de place à son épouse. Elle se sentait comme un fantôme. Sa disparition a entraîné une profonde mutation chez sa femme, qui a dû reconstruire sa personnalité. L'art contemporain a servi de tremplin et d'outil, parmi d'autres, de développement personnel, lui permettant, au fil de son engagement, de trouver sa vraie personnalité. Elle exprime même une relation forte entre art contemporain et psychanalyse. Cette recherche d'identité m'a donc paru particulièrement intéressante dans ce témoignage et semble vraiment indiquer que la collection d'art contemporain répond à d'autres besoins que la simple passion pour une forme d'art.

b. Entretien du collectionneur "G"

La passion de l'art contemporain comme un ciment social.

Selon "G", on ne choisit pas de devenir collectionneur. On se retrouve collectionneur malgré soi. C'est inhérent à la nature humaine. Les collectionneurs qui restent sont ceux qui ont gardé leur âme d'enfant.

Tout petit, "G" dessinait. Sa mère a fait l'école du Louvre et des études d'histoire de l'art à la Sorbonne. Son père est passionné d'antiquités. Ainsi, quand il était petit, le week-end, "G" "faisait les antiquaires" avec ses parents. Il a toujours été fasciné par les discours sur les meubles. Il y avait pour lui quelque chose de magique dans un meuble Louis XV.

Un peu plus tard, "G" a arrêté de dessiner en voyant des dessins de Picasso. Mais adolescent, dans sa chambre, il avait des posters de tableaux de Van Gogh et de Renoir.

Pendant ses études à Lyon, "G" a commencé à acheter des dessins anciens dans les salles de

ventes, où il passait ses après-midi.

Quand il a quitté Lyon et quand il s'est installé professionnellement, "G" s'est mis à acheter des peintres de montagne du XIXème siècle (ex : Bertier qui a décoré le restaurant de la Gare de Lyon à Paris, le Train Bleu). Puis il a commencé à acheter des peintres de la région du XXè siècle. Il est aussi passionné par l'Italie et Florence, qu'il visite deux ou trois fois par an. Il connaît particulièrement bien la Renaissance italienne (Michel-Ange, etc.). Ces artistes étaient des révolutionnaires à leur époque. Ils étaient en rupture avec la sculpture classique.

Dans les années 80, "G" découvre Combas. Il trouve son travail tout d'abord épouvantable. Puis, une semaine après, il retourne à Florence et se rend compte que Combas était dans une vraie rupture. Il commence alors à regarder et à acheter les artistes de son époque.

Acheter, c'est être acteur. C'est permettre à un artiste de vivre de son travail, chose essentielle.
"G" rencontre alors des artistes. C'est ce qui est intéressant dans l'art contemporain, l'artiste étant vivant, ce qui rend le contact possible. Le lien avec l'artiste devient essentiel pour "G". Ses meilleurs amis sont aujourd'hui des artistes.

La personnalité de l'artiste prime sur l'œuvre. Ainsi, quand un travail l'intéresse, "G" approfondit sa connaissance par les catalogues, les expositions. Puis, il éprouve le besoin de rencontrer l'artiste. Il a besoin de suivre l'artiste dans son chemin et de posséder plusieurs pièces d'un même artiste. Le frein vient alors de l'augmentation du prix de l'artiste, qui l'empêche d'acheter (Ex : Combas).

Par contre, "G" convient qu'il y a danger, lorsqu'il y a une relation forte avec l'artiste, car il court le risque de perdre la distance vis-à-vis de son travail.

Quand il achète une œuvre d'un artiste, "G" n'en devient pas propriétaire. Il en est seulement le gardien temporaire. Pour lui, la propriété intellectuelle est inaliénable.

Il arrive à "G" de revendre des œuvres qu'il a achetées. Il le fait par souci de place chez lui et par nécessité financière. Il a revendu toutes les œuvres du XIXè siècle et celles des artistes

régionaux. Mais, il revend seulement pour pouvoir acheter autre chose. Aujourd'hui, si on lui propose de lui acheter des œuvres de sa collection, même si elles sont très chères, il ne les vendra pas, car il n'a pas d'objectifs de rachat.
Par contre, il devient de plus en plus difficile d'acheter actuellement à cause des prix, ce qui l'oblige à se tourner constamment vers les plus jeunes artistes. Pendant des années, il a exposé de jeunes artistes sans galerie dans son cabinet.

"G" fait partie du C.A de l'ADIAF et des amis du Palais de Tokyo. Il a connu Antoine de Galbert à l'époque où celui-ci avait sa galerie à Grenoble. Ils achètent souvent des choses semblables mais sans se concerter au préalable.
"G" fait aussi partie du C.A d'un centre d'art, l'association le LIA de la Bastille.
On lui a demandé de faire partie du Prix Marcel Duchamp.

Au début, autour de lui, on considérait les collectionneurs d'art contemporain comme des fous.
L'intérêt des associations était de rencontrer des gens qui ont les mêmes passions et qui viennent d'horizons très différents. Cela permet l'échange, le débat, la discussion. Il est intéressant de voir le regard des autres.
L'ADIAF a permis de donner une visibilité aux collectionneurs.

La chose commune à la plupart des collectionneurs, c'est le militantisme. Dans la collection, il y a trois étapes : regarder, puis acheter et, enfin, militer.

"G" a autant besoin de l'art contemporain que de boire ou manger.

Il participe à beaucoup de colloques, workshops, cours d'écoles d'art. Il prête aussi beaucoup d'œuvres d'art.

"G" ne s'intéresse pas à la cohérence de sa collection. Il achète tous les média. Il ne sait jamais à l'avance ce qu'il va acheter. L'achat est une surprise, un hasard. La seule cohérence, c'est d'avoir plusieurs pièces d'un même artiste.

"G" achète principalement dans les galeries, sauf, si l'artiste n'a pas de galerie et sauf s'il a

commencé à acheter à l'artiste avant qu'il n'ait une galerie. Il fait même faire ses cartes par des artistes.

Pour "G", toute œuvre est chargée, comme pour les œuvres d'art africain. Par contre, ce qui le gêne dans l'art africain, c'est que, d'un objet culturel, on fasse un objet d'art.

Dans l'art contemporain, quand on achète à un artiste, il n'y a jamais de faux. Dans l'art contemporain et l'art africain, il faut être initié pour comprendre. L'art contemporain est provocateur et dérangeant.

Le galeriste est important comme le conservateur et le collectionneur. Chaque collectionneur a une relation forte avec un ou plusieurs galeristes.

"G" n'achète pas à dans sa ville. Il n'y a pas de galeries. Il achète essentiellement à Paris.

Il lui arrive d'acheter sur un coup de foudre. Mais, en général, l'œuvre ne lui a pas plu au départ. Ce qui l'intéresse, c'est ce qui l'agresse, le révulse puis l'obsède. Ce qui lui plaît tout de suite, ce qu'il trouve joli, esthétique, "G" s'en méfie. Ce qui est joli part vite, alors que ce qui est repoussant met du temps à partir. L'art contemporain doit donc le choquer, le remettre en question.

Le fils de "G" est intéressé par l'art contemporain, mais il n'achète pas. Son amie (il est divorcé) achète aussi. Quand ils vont dans les foires, ils y vont en aveugles et sont souvent intéressés par les mêmes choses.
La pérennité de sa collection ne concerne pas "G". Il aime bien quand ses enfants apprécient une œuvre. Il la leur offre alors.

Les collectionneurs sont un clan. Ils ont quelque chose de fort ensemble. Cedi a permis à "G" de rencontrer des gens hors de son milieu professionnel ou de sa ville. L'art contemporain donne une intimité, une amitié (une amitié se crée sur des projets, sur des passions). La passion de l'art contemporain est un ciment social.

"G" ne se sent pas capable de vivre sans l'art contemporain. C'est une nécessité.

Quand il rentre le soir, il va voir une œuvre, ne sait pas laquelle au préalable, mais il a besoin de voir quelque chose.

Quand il va chez des gens qu'il ne connaît pas, s'ils sont collectionneurs, c'est un grand bonheur, quand ils ne sont pas collectionneurs, parfois il ressent une grande tristesse intérieure, car le lieu lui paraît froid, sans âme.

L'art contemporain, c'est aussi une façon de vivre avec son temps, dans son temps.

En défendant un artiste, parmi les autres collectionneurs, il y a un vrai débat, qui est très enrichissant.

"G" ne se verrait pas galeriste (comme Jean Brolly), car il aurait de la peine de vendre des artistes qu'il aime.

"G" n'a pas besoin de posséder, mais surtout, l'important, c'est d'acheter le travail d'un artiste.

Cet entretien m'a paru particulièrement captivant, car, au travers de son existence, ce collectionneur raconte le cheminement qui fut le sien, passant de simple amateur à collectionneur engagé : « Regarder, puis acheter et enfin militer ». Cette interview montre bien la démarche empreinte d'une grande humilité de ce collectionneur et son rapport distancié aux œuvres et aux artistes, mais surtout, elle confirme le rôle de lien ou de ciment social que peut jouer l'art contemporain pour certains collectionneurs. Ainsi, dans cet entretien, il convient de retenir le rôle d'acteur de la mixité sociale et professionnelle dévolu à l'art contemporain. En effet, cette passion permet de cimenter des amitiés et de créer des relations entre des personnes hors de la sphère relationnelle et professionnelle classique. "G" compare même les relations créées grâce à l'art contemporain à celles d'un clan. Cette image semble donc confirmer l'existence d'un groupe social, constitué sur un projet ou une passion et permettant à des personnes d'origine diverses de se retrouver et de construire une relation forte.

c. *Entretien du collectionneur "H"*

Comment faire de sa collection un outil de travail et de réflexion pour lui et pour son entourage, puis un projet de vie, très fusionnel et intellectuel

"H" n'est pas devenu collectionneur par atavisme familial, ni par son milieu ni par héritage intellectuel.
Dès son adolescence, "H" présentait un intérêt pour la peinture classique. Rapidement, il a commencé à visiter les expositions et il s'est intéressé aux impressionnistes, juste dans le cadre d'un intérêt général pour l'art.

Le 1er tableau acheté : Quand il était étudiant à la faculté des lettres à Rouen, en lettres modernes, "H" avait un ami peintre. Il est allé le voir dans son atelier. Son travail l'a intéressé (tendance Poliakoff, Riopelle) et aussi la possibilité d'aider son ami dans sa démarche. Il lui a donc acheté un tableau qu'il garde toujours à la différence des autres tableaux figuratifs qu'il a tous revendus.
Le grand déclic en 72 : "H" est toujours étudiant à l'université de Rouen. Il va voir à Paris l'exposition « 12 ans d'art en France ». L'art est encore un objet de contestation, de discussion. Il y a une effervescence, une grande dynamique intellectuelle. Cette effervescence l'interpelle et lui fait se poser la question de son rapport à l'art.
L'arrivée à Paris en 74 : "H" commence par visiter les galeries de la Rive Gauche, suite à un ou deux voyages aux USA où il découvre le Pop Art. Il se découvre alors un grand appétit pour la création contemporaine. En France, il y a peu de choses pour l'art contemporain, à part dans les galeries. Il fréquente alors un certain nombre de galeries qui représentaient l'art américain.
Son goût a donc été formé grâce aux galeries puis avec l'ouverture de Beaubourg en 1977 et, enfin, grâce à l'exposition « Tendances de l'art » au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris en 1979.

Au début, "H" achetait pour des raisons décoratives. C'était une démarche naturelle, sans réflexion. Mais c'était quand même une démarche forte, car un achat représentait un à deux mois de salaires. Il n'y avait donc pas de place pour le luxe, pour une voiture. "H" étonnait beaucoup ses amis par ce choix assez exclusif.

A l'époque, son goût était forgé par le goût dominant : retour dans les années 80 vers la peinture (nouvelle figuration avec Combas), après des années 70 de remise en question avec les minimalisme et l'art conceptuel. "H" suit alors la mode non pas par mimétisme, mais par goût de la couleur, de la communication.

Le déclic/la rupture : Après avoir acquis ses premières œuvres, "H" trouve que les artistes se répètent un peu. Il n'y a pas d'invention, pas de réflexion. Il ressent un retour vers la tradition, avec un manque de démarche intellectuelle. Donc, il choisit de s'intéresser de plus près à l'art minimal, conceptuel et au land art, qui obligent à se questionner davantage.
L'échange qu'il entretient avec l'œuvre est essentiel. "H" ne doit pas trouver que du plaisir mais aussi de la réflexion.
Il commence à acheter Vialla. Il passe à une approche plus conceptuelle. C'est une étape importante.
En s'intéressant à l'art néo-conceptuel (base certificat), il passe du statut de collectionneur acheteur à celui de collectionneur acteur. Il décide de faire de sa collection un outil de travail et de réflexion pour lui et pour son entourage. Il construit alors sa vie autour de l'art contemporain. Celui-ci devient un projet de vie, très fusionnel et intellectuel.
La collection est un domaine où "H" peut prendre des risques, tenter de nouvelles choses (aujourd'hui le collectionneur est devenu une star. Il doit en avoir tous les attributs et toutes les responsabilités qui vont avec).
La rencontre avec les artistes : Cette rencontre a été déterminante. Au cours des années 80, "H" a eu l'occasion de rencontrer la plupart des artistes de la scène parisienne. Ce fut essentiel. Ce fut aussi déstabilisant et structurant, dans sa démarche constante de remise en question.
Comme il avait une forte réceptivité et sensibilité, les artistes avaient aussi tendance à venir vers lui. Beaucoup le sollicitaient pour son avis sur leurs projets. C'était pour lui une grande satisfaction que cette reconnaissance de son travail[365].

[365] Ce terme présente un intérêt tout particulier, qu'il conviendra d'étudier plus en détail, car il indique que cette passion pour la collection d'art contemporain se transforme en une activité pleine, associée à un travail. Il ne s'agit plus, dans ce cas, de simplement collectionner des œuvres qui plaisent au collectionneur, mais de construire une véritable activité professionnelle ou semi-professionnelle, à partir de cet investissement dans l'art contemporain.

Pour lui, le mieux est toujours d'acheter les artistes de son époque, de sa génération et, surtout, d'être toujours avec les artistes qui émergent. Sur la scène parisienne aujourd'hui, "H" est considéré comme un référent pour les artistes des années 80.

Il est parfois difficile de trouver le chemin pour collectionner les artistes jeunes. Il faut continuer à être en perpétuel questionnement, ce qui est assez difficile. Ce n'est pas pour lui un problème de génération. Aujourd'hui, "H" continue à ouvrir sa collection à de nouveaux artistes, qui ont une filiation avec les précédents mais qui sont moins enfermés dans une catégorie.

Plaisir de l'œuvre/construction de la collection : Aujourd'hui, "H" réfléchit toujours avant d'acheter une œuvre, par rapport à la cohésion de sa collection. C'est sa manière de faire. De toutes les manières, il faut toujours faire des choix (par exemple d'ordre financier).

"H" prend la liberté d'acheter les artistes qu'il veut, ne se sent tenu par rien bien qu'il soit aujourd'hui un personnage public. Il ne se sent de comptes à rendre qu'à lui-même.

Ses choix, ses goûts ont aussi été influencés par certaines personnes, mais pas par la mode de la majorité. Les achats sont toujours l'équilibre entre le choix personnel et la mode.

Pour lui, le plus important, c'est l'échange entre le collectionneur et l'œuvre. C'est peut-être là que l'aspect de collectionneur-acteur intervient[366]. "H" se sent plus un développeur qu'un concepteur (il n'a aucune envie d'être à la place de l'artiste).

La collection objet de communication sociale : Pour "H", la collection est un bon outil de communication sociale[367]. Elle permet de provoquer des échanges. Il se sent un collectionneur engagé, ne serait-ce qu'en parlant de jeunes artistes inconnus découverts et en les accompagnant dans leur progression. Il aurait pu être galeriste (ex : Vincent Lamouroux et le prix Ricard). "H" se sent plus à l'aise en tant que découvreur de talents que de créateurs.

---

[366] A ce moment, "H" se conçoit encore différemment sous l'aspect d'un collectionneur-acteur. Il est intéressant de constater qu'un même collectionneur peut aborder la collection d'art contemporain sous des traits variés.

[367] Comme dans l'entretien de "G", "H" voit dans l'art contemporain un outil de communication et de lien social.

Dans toute collection, il y a une névrose.

La fin de la collection : (question posée : Pouvez-vous imaginer une fin pour votre collection ?)

Si ,demain, toute la collection venait à disparaître, il y aurait une grande souffrance. En 25 ans, la collection a surtout été un projet de vie. Le plaisir a toujours été plus important que la valeur marchande. Toutefois, "H" est quand même sensible à la valeur financière, pour le cas où il lui "arriverait un pépin". Mais il n'est pas obnubilé par cet aspect.

Par contre, il s'impose une limite sur le prix d'un jeune artiste. Il n'achète pas n'importe quoi à n'importe quel prix.

"H" a déjà emprunté pour acheter une oeuvre. Il se sent de le faire si le prix de l'œuvre est convenable et si la pièce est importante, mais s'il n'a pas les moyens.

Il lui est déjà arrivé d'acheter sur le second marché, mais cela reste assez exceptionnel.

Pourcentage d'achat : 35 % en galeries
60 % auprès de l'artiste
5 % sur le second marché et dans les foires

Les achats à l'étranger de "H" se font surtout dans des foires internationales, mais c'est très rare, et même de plus en plus rare, car il ne se sent pas à l'aise dans ce type de consommation. Il s'intéresse plus à la découverte, à l'exploration. Il va de moins en moins dans les foires, car c'est une consommation qui ne lui plaît pas, de plus en plus sous la forme du zapping.

Depuis qu'il est passé au conceptuel et au minimalisme, "H" ne vend pas pour acheter, sauf quand il échange une œuvre d'un artiste pour une autre œuvre du même artiste plus importante.

Parfois, aussi, une œuvre ne lui paraît pas significative et l'artiste est devenu inabordable. Plutôt que de garder cette œuvre, il peut être amené à la vendre. Souvent, il essaie d'acheter plusieurs œuvres d'un artiste. Il a aujourd'hui dans sa collection 45 artistes.

A-t-il déjà eu envie d'arrêter ? C'est pour lui difficile à imaginer, car c'est en même temps un moteur de vie. Il lui faudrait alors un autre moteur. Il a toujours besoin de faire quelque chose.

"H" pourrait être intéressé par quelque chose autour de l'art, mais sans processus de thésaurisation. En même temps, cela fait tellement partie de sa vie.
Se dessaisir ne serait pas forcément dramatique, à partir du moment où "H" maîtrise la situation et où il est en position de force.
Peut-être, peut-on aussi se lasser. On doit éviter de tomber dans la facilité. Et puis, le nouvel emballement pour l'art contemporain dégoûte un peu "H". D'autres choses sont plus importantes dans la vie.
L'âge venant, la question de la pérennité et de l'évolution de la collection se pose de plus en plus. Quand il regarde aujourd'hui les collectionneurs plus jeunes, "H" les sent plus spontanément en adhésion, en intuition forte avec les artistes de leur époque, alors que lui a besoin de se poser des questions, de réfléchir et met plus de temps à intégrer leur nouvelle approche. Il a a parfois la crainte d'être en décalage.

Se pose aussi pour lui la question de l'achat des jeunes artistes. Doit-il acheter des artistes en filiation avec ce qu'il collectionne déjà ou doit-il acheter des artistes en rupture ? Pour le moment, il n'a pas tranché. Les quatre plus jeunes artistes dont il possède des oeuvres, ont entre 30 et 35 ans. Deux sont dans la filiation, alors que les deux autres sont en rupture.

Il faut se secouer un peu. Ou alors une autre option serait de ne plus acheter de jeunes artistes, mais de développer la collection existante, pour lui donner encore plus de cohérence. Le danger de cette approche est que les pièces importantes ne sont plus sur le marché. Cette démarche est un peu moins vivante. Surtout, il faut que la collection ait été initialisée en son temps.
Les associations dont il fait partie : l'ADIAC (Association de Diffusion Internationale de l'Art Contemporain Portugais), l'ADIAF, les Amis du Palais de Tokyo, les Amis de la Maison Rouge.
"H" a fait partie du jury de l'Ecole des Beaux Arts de Dijon. Mais, il n'a jamais acheté d'oeuvres d'artistes à leur sortie de l'école. Il préfère attendre au moins un ou deux ans pour qu'il gagne en maturité.
Collectionner, c'est vivre : La collection rassure. C'est un repère, lié à l'identité. On se sent entouré, même si c'est de manière virtuelle. En plus, toutes les œuvres sont vouées à disparaître.

Le statut social du collectionneur est important. Il lui donne son aura.

Toutefois, en tant que collectionneur engagé, "H" se sent en décalage avec ses contemporains.

Citation de fin : En matière d'art, il n'y a aucune certitude, juste des convictions personnelles.

Ce collectionneur, issu d'une famille sans aucun rapport avec l'art, a développé, seul, son histoire avec l'art contemporain. Il a bâti une collection qui lui permet de se construire une identité et de se rassurer. Dans le même temps, il a conçu un projet de vie et il s'est appliqué à donner une image de travail à son activité. Ce parcours trouve donc son intérêt dans cette vision que "H" possède de la constitution d'une collection d'art contemporain. Il se voit comme un développeur et un découvreur de talents, ou encore comme un collectionneur-acteur, mais aussi comme un professionnel de l'art en comparant son engagement dans l'art contemporain à un travail. Ainsi, dans le cas de "H", les frontières entre engagement individuel et activité professionnelle peuvent paraître relativement floues. Ce passage d'une activité privée à un activité professionnelle ou semi-professionnelle se retrouve chez certains collectionneurs, qui semblent trouver une limite à un engagement associatif ou de collectionneur-acteur, et qui s'orientent vers une nouvelle voie plus professionnelle dans l'art contemporain[368].

d. Entretien de la collectionneuse "K"

L'art contemporain est un outil pour avancer dans la vie, mais ce n'est pas ça qui fait qu'on devient quelqu'un de meilleur

"K" vient d'une famille modeste, mais elle a été touchée par l'art très jeune. Elle a un père passionné d'art africain et asiatique. Petite, elle avait une poupée Ashanti comme « doudou ».

[368] Un cas connu concerne Jean Brolly, collectionneur d'art contemporain, qui a ouvert une galerie à Paris à sa retraite. Ce passage à une activité professionnelle de certains collectionneurs dans le milieu de l'art contemporain semble correspondre aussi au moment de la retraite professionnelle.

Elle a très vite été alertée sur l'acceptation de la différence et sur l'appropriation des oeuvres. Mais avant de rencontrer son mari et sa belle-famille, elle ne connaissait rien à l'art contemporain.

Elle se sent hédoniste : Ici et maintenant, aller vers son désir, son plaisir, en respectant toujours le désir de l'autre. Elle possède la volonté de partager sa passion avec ceux qui n'en ont pas les moyens. C'est une quête de sens.

L'art contemporain trouve une vie réelle, un sens, lorsqu'il pénètre la vie privée, les maisons. Il s'anime alors.

"K" et son mari achètent en couple. Elle ratisse parce qu'elle se donne plus de temps. Pour les choses pas chères, elle choisit seule, pour les choses plus chères (à partir de 20 000 €), elle lui montre pour la décision d'achat.

Après une psychanalyse, "K" a compris que l'art contemporain était pour elle une quête identitaire. Au terme de son parcours analytique, elle a décidé de s'engager fortement dans l'art contemporain.

"K" a toujours vécu et s'est construite sur la peur de manquer. Parallèlement, depuis quelques années, un grand nombre de nouveaux artistes et de nouvelles galeries apparaissent sur la scène parisienne. Cette peur de manquer l'a poussée alors à tout voir. Elle est allée dans toutes les foires, de la plus grande (Bâle) à la plus petite (Athènes). Il y avait tellement d'artistes, qu'elle ne savait plus comment choisir. C'était devenu pour elle une recherche de sens, comme une quête d'universalité. Cette quête devait l'animer soit par rejet, soit par amour, le plus souvent par amour. Il y a cinq ans, "K" rejetait le minimalisme, aujourd'hui, cette approche l'attire. Elle se sent attirée par une sorte de "zénitude".
Par rapport à la pléthore d'artistes, elle se sentait envahie et comme lobotomisée. Elle ne ressentait plus rien.
Plus elle voyait d'oeuvres, moins elle comprenait. Alors, "K" s'est élaboré un début de grille de lecture autour du sens. Elle essaie de regarder si, en mots et en images, il y a quelque qui la dépasse, qui soit plus universel.

A partir de là, elle a compris que l'art contemporain est une quête de sens.

Le fait de faire ce travail de recherche sur elle-même lui a donné une grille de lecture et lui a permis de comprendre qu'elle pouvait accepter de se faire confiance. Avec son mari, ils participent à se créer un univers, mais sans aucune responsabilité de se créer une collection. Car, de toutes les manières, pour l'instant, ils ne vendent rien, car, pour les deux, ce serait un déchirement de le faire.

"K" se considère comme quelqu'un de pathologique.

Pour elle, dans l'art contemporain, il y a une quête narcissique. Mais elle refuse de devenir quelqu'un de respectable. L'art contemporain est un outil pour avancer dans la vie, mais ce n'est pas ça qui fait qu'elle devient quelqu'un de meilleur. C'est essentiel. "K" et son mari veulent bien devenir des personnes respectables par la recherche, mais pas par la possession.

Son mari a besoin de transmettre à ses filles, à cause de son histoire familiale.

"K" a aussi envie de transmettre, pas des objets, mais ce qui peut apporter dans une vie un regard sur l'avant-garde.
La collection est un outil formidable, mais pas une fin en soi. Cela ne doit pas être un constituant, mais une part de soi.
On ne doit pas devenir respectable, parce qu'on a une collection. Collectionneur est un mot stupide, car il ne faut jamais se prendre au sérieux, car on se coupe de la possibilité de s'élever vers le mieux, vers le spirituel. C'est presque une quête spirituelle.

Le seul a priori négatif de "K" concerne la vidéo. Pour voir une vidéo, il faut prendre du temps. Elle a besoin d'un choc rapide, bon ou mauvais, avec les œuvres. Difficile donc à réaliser avec la vidéo, qui la prend en otage, car il y a trop de temps à attendre. Elle peut quand même accepter de voir une exposition de vidéos, mais pas un mélange des genres.

Sinon, "K" n'a aucun a priori sur les autres formes de média. Actuellement, donc, elle retourne vers les minimalistes. Son mari n'est pas convaincu.
"K" et son mari ont beaucoup acheté cette année. Elle a envie de revenir vers quelque chose

de moins hystérique. Elle veut aller vers plus de rituel, plus d'âme.

Dans les associations, "K" se sent le plus en phase avec la Maison Rouge. Antoine de Galbert n'est pas dans la certitude. Il a l'honnêteté intellectuelle de reconnaître qu'il faut de l'argent pour collectionner de l'art contemporain. Elle fait partie des Amis de Beaubourg, de l'ADIAF, des Amis du Palais de Tokyo et de ceux de la Maison Rouge.

L'art contemporain fait partie de la VIE.

"K" a envie de créer un lieu de vie de l'art contemporain, où l'on serait à l'aise, où on n'aurait pas peur de rentrer, où des grilles de lecture simple nous seraient proposées.

Pour elle et pour tous ceux que l'art contemporain intéresse, mais qui s'en sentent exclus.

Ce dernier entretien frappe par l'énergie dégagée par cette passion et par la réflexion de la collectionneuse sur cette quête identitaire qu'elle développe à travers l'art contemporain. J'ai aussi trouvé intéressant cette humilité face à l'art et cette volonté de ne pas considérer la collection comme un outil de positionnement social. Il reste cependant évident que cet aspect de positionnement social n'est pas totalement absent de la démarche des collectionneurs, ne serait-ce que par la fréquence et l'intensité avec laquelle ils souhaitent s'en différencier.

En effet, pour "K", l'art contemporain se conçoit comme une quête de sens et comme outil pour avancer dans la vie. Encore une fois, cette passion semble être utilisée comme un outil de développement personnel, qui permet à chacun de trouver sa place dans la société et avec soi-même.

Ce petit parcours parmi quatre histoires de collectionneurs permet de mieux comprendre certains des cheminements dans l'art contemporain. Ils nous montrent aussi que les choix et les objectifs restent très divers.
Deux des entretiens présentés ont donc concerné des femmes collectionneuses. Leur influence paraît encore limitée dans le monde de l'art contemporain, par rapport à leur présence majoritaire dans les associations. Il m'a donc semblé intéressant de mieux comprendre leur démarche de collectionneuses en étudiant plus particulièrement leurs entretiens.

E. La place et le regard des femmes dans les entretiens de collectionneurs

12 collectionneuses ont participé individuellement aux entretiens, tandis que trois autres y participaient en compagnie de leur mari. L'évolution de la présence et de l'influence des femmes dans ce milieu des collectionneurs d'art contemporain m'a amené à me pencher sur le parcours des collectionneuses interviewées dans le cadre de ce doctorat. J'ai cherché à savoir, si l'on pouvait déceler des différences ou des convergences entre les différentes collectionneuses et si leur passion pour l'art contemporain s'inscrivait dans une même démarche.

J'ai, donc, tout d'abord, cherché à mettre en évidence les éléments clés des entretiens. De ces phrases percutantes, un aspect revient assez fréquemment : la peur de se prendre au sérieux, le besoin du plaisir, la peur de l'ennui, la peur de ne pas garder les pieds sur terre. Tous ces éléments semblent nous ramener à la volonté de conserver un contact avec la réalité.

Certaines phrases clés des entretiens de collectionneuses

Collectionneuse 1	Pour elle, l'art est "tripal". Elle n'aime pas la médiocrité intellectuelle chez les artistes. Il n'y a pas de grand art sans grande personnalité derrière.
Collectionneuse 2	Elle a une approche intellectuelle. Elle veut connaître la démarche de l'artiste. Mais, elle aime les œuvres qui ne se prennent pas trop au sérieux.
Collectionneuse 3	La collection, c'est un miroir. Elle recherche le fil conducteur dans sa collection. L'art doit aussi être une source de rire, de plaisir.
Collectionneuse 4	Elle a toujours aimé ce qui est nouveau, ce qui est amusant. L'art est une thérapie.
Collectionneuse 5	La collection est comme un creuset de questionnement.
Collectionneuse 6	"Collectionner, c'est un mot trop con". Il ne faut jamais se prendre au sérieux, car on se coupe de la possibilité de s'élever vers le mieux, le spirituel.
Collectionneuse 7	Les photos l'aident à garder conscience des réalités, à garder les pieds sur terre. En cela, elle se sent différente des collectionneurs d'art. Il faut

	toujours se rappeler la souffrance des hommes.
Collectionneuse 8	A travers ses choix, l'art est un outil pour exprimer sa vraie personnalité. L'art lui a permis de montrer qui elle est réellement à l'intérieur. L'art contemporain est une renaissance, un engagement. L'art est pour elle une bouée de sauvetage. Ses choix en matière d'achat sont toujours instinctifs. Elle veut acheter avec ses yeux et son cœur.
Collectionneuse 9	Elle collectionne pour participer à l'histoire qui se fait.
Collectionneuse 10	Ce qui la motive, c'est s'amuser intellectuellement. Ce qui lui fait peur, c'est l'ennui. L'art l'apaise et la dérange à la fois. En défendant certains artistes, elle se sent en résistance face à un modèle de lissage de la société.
Collectionneuse 11	Elle vit essentiellement dans le futur. Elle se conçoit comme une passeuse. Elle a écrit un texte sur la passion de la collection d'art contemporain : "l'aveu que la vie ne suffit pas".
Collectionneuse 12	Rien de particulier.

Cette recherche à travers les entretiens des collectionneuses reste assez complexe, car elle ne permet pas de détacher une ligne directrice constante entre les différents entretiens. Une longue relecture des interviews montre une grande différence entre les personnalités qui s'expriment.

Cependant, un élément revient assez souvent dans les entretiens de collectionneuses, la notion de plaisir. Cette légèreté dans l'activité de collection semble plus particulièrement féminine et se retrouve sous différentes formes : ″L'art doit aussi être une source de rire, de plaisir″, ″ce qui la motive, c'est s'amuser intellectuellement″, ″elle aime les œuvres qui ne se prennent pas trop au sérieux″, etc. Cette approche plus ludique de la collection méritera une étude plus approfondie ultérieurement.

Il aurait été possible d'imaginer des particularités liées à l'âge. Cette distinction ne semble pas intervenir dans les choix de médias. Une jeune collectionneuse âgée entre 25 et 30 s'intéresse presque exclusivement à l'art conceptuel, quand une collectionneuse de 45 ans ne jure que par la photo réaliste contemporaine. Les choix, les orientations, les méthodes des collectionneuses d'art contemporain ne semblent pas seulement se définir en fonction de l'âge, de l'éducation, du domicile (province ou région parisienne) ou du sexe, mais en fonction d'une sensibilité et d'une histoire individuelle très personnelle. Il conviendrait, sûrement, d'approfondir cette

réflexion, en connaissant mieux les parcours familiaux de ces collectionneuses, c'est-à-dire leur situation matrimoniale. Cette étude me permettrait d'aborder la question de la place des femmes dans le milieu de l'art contemporain[369] et de leur liberté individuelle de collectionneuse.

F. LE JOURNAL D'UNE COLLECTIONNEUSE : UNE SOURCE EN OR

Grâce aux entretiens de collectionneurs et à mon implication dans les associations d'amateurs et de collectionneurs d'art contemporain, j'ai eu l'occasion de rencontrer Isabelle Lemaître, collectionneuse avec son mari Jean-Conrad. Au cours de l'une de nos multiples conversations pendant mes trois ans de terrain, nous avons eu l'occasion d'aborder sa vie et son "travail de collectionneuse". Il m'a alors semblé particulièrement intéressant de mieux apprécier son implication et celle de son mari au cœur du monde de l'art.

Depuis de nombreuses années, Isabelle Lemaître rassemble, dans des carnets, toutes les informations concernant sa vie de collectionneuse. Elle a accepté de mettre à ma disposition le contenu d'une année de vie de collectionneuse. Il s'agit, donc, d'un document tout à fait personnel et exceptionnel, qui regroupe, à la fois l'ensemble des déplacements liés à son activité dans le monde de l'art, et l'ensemble des personnes qu'elle rencontre à ces différentes occasions. Elle y intègre aussi ses impressions sur les expositions ou sur les personnalités qu'elle croise, impressions que j'ai pris la décision de supprimer, pour des raisons de confidentialité quant aux personnes, afin de laisser uniquement les parties racontant l'implication d'une collectionneuse dans le monde de l'art, pendant pratiquement une année, du 31 octobre 2008 au 22 septembre 2009.

La totalité du document est présentée en annexe (Annexe F). Il permet de suivre, semaines après semaines, ce parcours de collectionneuse. Je ne cherche pas à ériger ce profil en modèle de la vie d'un collectionneur, car les situations varient souvent en fonction de la disponibilité, des moyens financiers et des ambitions personnelles. Toutefois, ce cheminement apporte des informations très intéressantes sur l'implication des collectionneurs et sur la construction de réseaux sociaux au sein du monde de l'art.

---

[369] Cf. Annexe F : Article « L'évolution de la place des femmes dans le monde de l'art contemporain français : le cas des collectionneuses d'art contemporain », réalisé par Cyril Mercier en septembre 2011 en vue d'une publication in Alain Quemin et Glaucia Villas Boas (dir.), *Art et société. Regards croisés France-Brésil*, à paraître en 2012.

Isabelle Lemaître[370] a vécu une grande partie de son existence à l'étranger, accompagnant son mari, Jean-Conrad Lemaître, au gré de ses mutations internationales. Elle a séjourné en Espagne, en Belgique et en Angleterre, avant de revenir en France à la fin de l'année 2009. Sa vie s'est tournée vers l'art contemporain dès leur installation en Espagne en 1982. Depuis, elle s'est créé une nouvelle famille grâce à l'art contemporain, qui la suit partout où elle s'installe. Ce sentiment de famille ou de réseau social apparaît particulièrement bien dans cet "agenda", car on découvre, tout au long du texte, les relations fortes constituées avec les acteurs de l'art contemporain, que ce soient les commissaires d'exposition, les galeristes ou les artistes. Ces pages se présentent comme un feu croisé d'invitations à se retrouver, à se rencontrer, à partager, à se rendre service.

« ***Mardi 3 mars 2009 à Londres***[371],

---

[370] Portrait de Jean-Conrad et Isabelle Lemaître présenté dans le chapitre sur la visibilité sociale des collectionneurs et fourni par Isabelle Lemaître : « Jean-Conrad Lemaître, âgé de 60 ans, travaille comme conseil en gestion de fortune dans une grande banque internationale. Son épouse, Isabelle Lemaître, âgée de 59 ans, est titulaire d'un MBA en communication, mais ne travaille pas. Ils ont, tous deux, commencé à collectionner des oeuvres d'art contemporain dès 1982, en Espagne, essentiellement peintres et sculpteurs espagnols. Ils ont poursuivi leurs acquisitions en les étendant au domaine international en Grande-Bretagne. Dans les années 90, ils se sont tournés vers la photo. Dès 1996, sous l'initiative de Jean-Conrad Lemaître, ils ont découvert le videoart et ont continué jusqu'à présent une collection purement orientée vers l'image en mouvement. Leur collection de vidéos a été montrée à la Maison Rouge à Paris en 2006 (édition d'un catalogue), puis au Frac Paca et à la Tabacalera à San Sébastien. Suivi début 2007 par une exposition à la Kunsthalle de Kiel (édition d'un catalogue) et en 2008 au Art Centre de l'université de San Diego en Californie.
Jean-Conrad Lemaître a contribué à Londres à « Made in Paris » et à « Paris Calling », deux évènements visant à faire connaître les artistes français en Grande-Bretagne. Il est membre du comité de sélection Loop Barcelona, la foire de vidéoart. Il fait parti du comité technique du Frac Paca. Isabelle Lemaître a fait partie du comité technique du Frac Paca pendant 4 ans. Elle a créé le Prix StudioCollector en décembre 2007, décerné chaque année par un collectionneur à un artiste du Fresnoy[370]. Elle a été vice-présidente des Amis du Palais de Tokyo et elle est par ailleurs Présidente du Conseil d'administration de L'Ecole Nationale des beaux-arts de Dijon. Ils font partie de L'ADIAF, des amis du Centre Pompidou, de la Maison Rouge et de ceux du Palais de Tokyo ».

[371] Extrait du carnet de route d'Isabelle Lemaître.

Je rejoins Alfred Pacquement à la Tate Britain, pour voir l'expo de la Triennale de Nicolas Bourriaud, que nous n'avons pas vue, la réception pour le vernissage le soir de la neige ayant été annulée. Il n'a pas eu de chance, et nous n'étions pas à Londres pour le 2ème vernissage. L'ensemble est assez kitch, souvent de mauvais goût mais plein d'énergie, beaucoup d'artistes inconnus, ce qui est bien. Deux pièces intéressantes, une installation vidéo de Lindsay Seers, dans le studio reconstruit de Thomas Edison de 1893 et une salle très inventive de Peter Coffin, tableaux classiques sur lesquels il fait passer des projections. Ensuite, je suis Alfred à la Saatchi Gallery, dans les anciennes « Barracks » le long de Kings Road, superbe espace, mais toujours mauvaises expo, la 1ère avec des Chinois, cette 2ème avec des artistes du Moyen-Orient, nous étions allés au vernissage. Avec Alfred, nous regardons spécialement la grande installation de Khader Attia, certainement la meilleure pièce, efficace, bien que j'ai des doutes sur l'artiste qui imite souvent, des formes agenouillées, créées en couches de papier d'aluminium, par rangées de 22x11, que le Centre Pompidou a aussi acquis. Je demande à Alfred, s'il savait que cette pièce existait ailleurs. Il me dit oui, mais je n'ai pas l'impression que ce soit tout à fait clair. Je lui fais remarquer, qu'en fait, on ne sait pas vraiment que ce sont des femmes. J'ai écrit exprès des formes, puisque le visage est vide sauf pour le voile qui entoure la tête (mais il n'y en a pas devant le visage) et que pourrait porter un homme.

Formidable soirée. L'expo d'Annette Messager à la Hayward Gallery est magnifique. C'est la même que celle du Centre Pompidou avec quelques pièces en plus. Je suis contente de voir l'oeuvre que j'avais fait acheter par la Tate, l'année où j'étais dans la commission d'achat en 2000, je crois, the Acquisition Committee. J'avais mis deux femmes artistes françaises, elle et Sophie Calle, tous les deux acquises par la Tate.

Beau dîner où Annette nous avait fait inviter. Je suis à la droite d'Alfred, à ma gauche l'artiste Bob et Roberta Smith, la même personne (Patrick Brill en fait), l'homme au petit chapeau. Il nous fait rire en nous racontant qu'il a fait plusieurs expositions chez Praz-Delavalade à Paris, et que la dernière avait été une catastrophe ! Il avait écrit des mots avec une orthographe erronée volontairement, et que ça avait été très mal reçu. En face de moi, Mark Wallinger, avec qui je converse vraiment pour la première fois, on rit beaucoup. »

Cet extrait du journal d'Isabelle Lemaître permet de mieux saisir la richesse (en termes de quantité et de qualité) des relations constituées tout au long de sa vie de collectionneuse. Elle associe aussi bien des collectionneurs, des commissaires d'exposition, que des artistes ou des marchands d'art. Le foisonnement relationnel semble constituer la base de cette vie de

collectionneuse. Il s'apparente fortement au capital social tel qu'il est abordé dans l'ouvrage de Monique Pinçon-Charlot et Michel Pinçon, *Sociologie de la bourgeoisie* : « *Toutefois, condition nécessaire, la richesse matérielle n'est pas une condition suffisante pour être coopté dans la haute société. Le capital économique doit être légitimé par d'autres formes de capitaux, le capital culturel et le capital social. Ce dernier « est l'ensemble des ressources actuelles ou potentielles qui sont liées à la possession d'un réseau durable de relations plus ou moins institutionnalisées d'interconnaissance et d'interreconnaissance ; ou, en d'autres termes, à l'appartenance à un groupe, comme ensemble d'agents qui ne sont pas seulement dotés de propriétés communes (susceptibles d'être perçues par l'observateur, par les autres ou par eux-mêmes), mais sont aussi unis par des liaisons permanentes et utiles* [372]*». Ces relations mobilisables, fortes des capitaux de l'ensemble des membres du réseau, permettent de décupler les pouvoirs de chacun.* »[373].

Cette forte activité relationnelle semble donc s'inscrire dans une démarche de constitution et d'alimentation d'un réseau social, élément représentatif d'un groupe social, tel que semble le concevoir Pierre Bourdieu dans son article sur le capital social. En consultant le journal d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, il convient de constater qu'ils côtoient pratiquement l'ensemble des acteurs du monde de l'art contemporain français (et en partie international), que ce soient des artistes[374], des collectionneurs[375], des curateurs ou des institutionnels[376], ainsi que des marchands et galeristes[377]. Cette liste des relations ne contient qu'une faible partie des contacts existants dans le carnet d'Isabelle Lemaître. Mais, elle permet de constater l'ampleur du réseau relationnel tissé au fil des ans et des voyages de ces deux collectionneurs. De la même manière, leur implication auprès des artistes, qui séjournent fréquemment chez eux, les conduit à se mobiliser pour certains d'entre eux et à leur fournir conseils et contacts

---

[372] Bourdieu Pierre, « Le capital social : Notes provisoires », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 31, 1980, p. 2.

[373] Pinçon Michel et Pinçon-Charlot Monique, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, La Découverte, 2003, p. 14.

[374] Phil Collins, Katarina Zdjelar, Yassine Zaiat, Agnès Varda, Annette Messager.

[375] Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, Marc et Josée Gensollen, Agnès B, Claire Durand-Ruel,

[376] Llucia Homs de Loop, Friedrich Mechede du MACBA ou Paul Young du LACMA, Alfred Pacquement, Alain Reinaudo de Cultures Frances, Jean-Pierre Simon (directeur de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Dijon).

[377] Nassim Weiler de la galerie Arts Agents à Hambourg, Johann Nowak de la galerie DNA à Berlin.

utiles à leur réussite, d'une certaine manière, à devenir prescripteurs[378]. Ils peuvent aussi bien favoriser la présence d'un artiste dans une exposition, pousser à l'achat d'une de ses œuvres par un organisme parapublic, dans lequel ils agissent en tant que membres de la commission d'achat, ou le faire connaître par un grand nombre de collectionneurs en les invitant à des événements.

Cette frénésie d'activités liées à l'art contemporain et à sa sociabilité se concrétise tout particulièrement au travers des dîners, déjeuners et brunchs qu'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître organisent ou auxquels ils participent. Ces lieux de sociabilité présentent un intérêt tout particulier, car ils permettent aux différents acteurs de se connaître, d'échanger des informations et des services, ou encore de faciliter la mise en relation des uns et des autres[379]. Ils constituent un des éléments incontournables de la vie sociale et du capital social (tel que le conçoit Pierre Bourdieu) de la bourgeoisie. Dans leur ouvrage, *Sociologie de la bourgeoisie*[380], Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot présentent un questionnaire réalisé dans le cadre d'une émission de la chaîne Arte sur la bourgeoisie, permettant à chaque téléspectateur de juger de son statut potentiel de bourgeois. L'une des questions abordait la fréquence des dîners[381] et confirmait ainsi le rôle important de ce lieu de sociabilité dans le

---

[378] Dans le journal d'Isabelle Lemaître en Annexe, il est intéressant de constater le rôle de prescripteur que peut jouer un collectionneur : Mardi 8 septembre 2009.

[379] Journal d'Isabelle Lemaître, le vendredi 14 novembre 2008, à Paris : « *Ayant retrouvé Johann Nowak, directeur de la galerie DNA à Berlin, à la sortie de la projection, je l'emmène au dîner que la Galerie Les Filles du Calvaire donne pour Paris Photo. J'y étais allée une autre année, c'est toujours sympathique et comme ça on voit leur expo. Je lui présente Aline Pujo, qui est la conservatrice de la collection de Neuflize Vie, et à qui on avait prêté trois vidéos pour l'expo qu'elle avait organisé à la Tabacalera à San Sébastien en 2005* ». Journal d'Isabelle Lemaître, mardi 10 février 2009 : « *J'ai eu un téléphone de Johanna de la galerie Marian Goodman à Paris, elle demandait si on était à Paris. Ils cherchaient quelqu'un pour emporter un dvd d'urgence à Agnès, je lui dis, Alfred ? Christine van Assche ? et ensuite je lui donne le téléphone de Chris Golinelli qui y va. Je précise qu'elle est la personne qui rendrait volontiers ce service.*

Appel d'Andrea Schleicher pour me demander un conseil : qui pourrait écrire un texte pour le catalogue des expositions de Laurent Montaron ? Ils cherchent un étranger. Je lui réponds ». On peut voir, dans ces deux exemples, le rôle d'Isabelle Lemaître dans la mise en relation entre différents acteurs du marché de l'art.

[380] Pinçon Michel et Pinçon-Charlot Monique, Ibid, 2003, p. 31.

[381] « *Participez-vous à des dîners au moins deux fois par semaine (comme hôte ou comme invité) ?* »

modèle bourgeois. Isabelle Lemaître résume à sa manière l'importance du réseau social et des dîners dans son engagement dans l'art contemporain. Dans son carnet, le lundi 21 septembre 2009 à Paris, elle écrit : « *Je dis à Jean-Conrad, j'ai bien travaillé ce soir, entre l'invitation au dîner et la proposition de prêt de vidéo* ».

Ainsi, le rôle d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, et de l'ensemble des collectionneurs engagés semble devenir central dans l'organisation du marché de l'art contemporain. Cette position prend une vraie importance selon la qualité du réseau social constitué et la confiance que les collectionneurs inspirent aux autres acteurs.

Cette place essentielle, dont le collectionneur, dans le cas présent, Isabelle et Jean-Conrad Lemaître, semble jouir, à la vue de ce journal, doit être abordé comme un des moteurs de ce marché, essentiel, sans être hégémonique. Ce carnet reste le tableau de bord d'une collectionneuse, focalisée sur sa propre activité. Le même travail effectué auprès d'un galeriste ou d'un commissaire d'exposition pourrait faire apparaître des conclusions assez semblables.

Un autre élément fondamental vient alimenter cette étude du journal d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître : leurs très nombreux déplacements. En effet, on peut constater qu'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître voyagent fréquemment dans le cadre de leur passion pour l'art contemporain. De Marseille à Madrid, de Venise à Berlin, en passant par Bruxelles, ils voyagent régulièrement pour participer aux événements dédiés à l'art contemporain. Pour eux, les voyages semblent essentiellement se porter, d'une part, sur les foires (voyages pendant lesquels ils visitent aussi des expositions et des galeries) et, d'autre part, sur leurs activités auprès des FRAC, écoles des Beaux-arts ou autres organismes, dont ils sont membres.
L'ensemble des déplacements et les à-côtés qui y sont liés (hôtel, restaurant, etc.) représentent un budget conséquent. Il serait intéressant de connaître les sommes dépensées dans ce cadre par les collectionneurs. Malheureusement, ces chiffres me sont inconnus. Il faudrait aussi savoir dans quelle mesure les foires d'art contemporain paient les déplacements et l'hébergement de certains collectionneurs, afin d'accueillir des "leaders d'opinion" auprès de la communauté des collectionneurs. Il semble évident que certains collectionneurs, par leur réseau et leur influence sur le milieu, jouent un rôle de catalyseur essentiel pour les artistes ou les événements dédiés à l'art contemporain.

Il convient de remarquer que les déplacements d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître sont limités à l'Europe. Il est possible d'imaginer que cette limitation géographique soit relative à l'activité professionnelle de Jean-Conrad Lemaître, cadre supérieur dans une grande banque internationale, basée à Londres, disposant de peu de temps libre. D'autres collectionneurs, dont la disponibilité et les moyens financiers sont suffisants, voyagent à travers le monde dans le cadre de leur passion pour l'art contemporain. Mais que ce soit à courte distance ou sur le long cours, les déplacements des collectionneurs d'art contemporain restent très nombreux, semblent essentiels pour leur activité et représentent un budget conséquent. Cet investissement financier, limité aux déplacements, doit être mis en rapport avec les frais occasionnés par les déplacements organisés par les associations d'amateurs et de collectionneurs. Comme je l'ai indiqué dans ce chapitre sur les associations, les dépenses liées à la passion pour l'art contemporain peuvent représenter un frein à l'engagement de certaines catégories sociales et servir de frontière pour la classe aisée, disposant d'un capital financier suffisant.

Un dernier élément me paraît important dans ce document de travail. Il s'agit de la non-représentation des commissaires-priseurs et experts des maisons de vente aux enchères parmi les personnalités citées par Isabelle Lemaître dans son journal et rencontrés au cours de ce doctorat.

G. La place des commissaires-priseurs et des maisons de vente dans le monde de l'art

En effet, différents galeristes apparaissent tout au long de ce carnet, comme dans les associations d'amateurs et de collectionneurs d'art, ou lors des entretiens. De leur côté, les commissaires-priseurs ou les dirigeants de maisons de ventes aux enchères restent très discrets, avec un seul représentant apparaissant dans le chapitre sur la visibilité sociale des collectionneurs et un autre dans le chapitre sur les collectionneurs, travaillant pour la maison Artcurial[382]. Il se peut que la principale explication à cette faible représentation des commissaires-priseurs et dirigeants de maisons de ventes provienne du peu d'appétence que

[382] Ce collectionneur, travaillant pour Artcurial, a été rencontré par hasard à la galerie Jean Brolly. Dans son entretien, il est le seul à déclarer acheter essentiellement en vente publique.

les collectionneurs étudiés éprouvent pour l'achat en vente publique. En effet, la grande majorité des collectionneurs interviewés privilégie l'achat des œuvres d'art dans les ateliers, lorsque les artistes ne disposent pas encore d'un galeriste attitré, ou par le biais des galeries dans tous les autres cas. L'achat sur le second marché reste très anecdotique et souvent limité à des actions ponctuelles de vente d'œuvres ou d'achat d'œuvres destinées à donner une cohérence à un ensemble déjà constitué. Il se pourrait donc que la cible des commissaires-priseurs ne corresponde pas aux collectionneurs engagés et souvent présents dans les associations, disposant de moyens financiers suffisants pour certains, mais désireux de participer, avant tout, à la recherche et à la découverte des jeunes artistes.

Seulement 18 % (soit 7 sur 39) des collectionneurs interviewés achètent aussi en vente publique. Deux seulement le font de manière régulière, alors que les 5 autres ne le font que de manière exceptionnelle.

Les modalités d'achat d'œuvres par les collectionneurs interviewés

Collectionneur 1	Il achète toujours à travers les galeries. Il n'a jamais revendu d'œuvres.
Collectionneur 2	Il achète toujours à travers les galeries. Il est fidèle à certaines galeries, mais il peut acheter dans d'autres galeries.
Collectionneur 3	Elle achète exclusivement dans les foires et galeries.
Collectionneur 4	Il achète pour 35 % des œuvres en galeries, 60 % auprès des artistes et 5% sur le second marché et dans les foires.
Collectionneur 5	Il achète en ventes aux enchères. Il parcourt le monde de foires en foires et de ventes aux enchères en ventes aux enchères.
Collectionneur 6	Ils achètent aussi bien en galerie, en ateliers ou en vente publique. Ils ont déjà revendu des œuvres qui n'entraient plus dans la cohérence de la collection.
Collectionneur 7	Il ne précise pas.
Collectionneur 8	Ils n'ont jamais acheté en vente publique ou dans les foires. Ils ont besoin de temps et de parler avec les artistes et les galeristes.
Collectionneur 9	Elle achète presque toujours en galerie, très rarement en vente aux enchères.
Collectionneur 10	Il achète souvent dans les foires, mais ne précise rien de plus.
Collectionneur 11	Avec son mari, ils n'ont jamais acheté dans une maison de vente.
Collectionneur 12	Elle achète en galerie.
Collectionneur 13	Si l'œuvre est bonne, il peut l'acheter partout (brocante, vente aux enchères, galerie). Mais, il préfère travailler avec les galeries. Il est respectueux des circuits, mais n'hésite pas à acheter en vente publique.
Collectionneur 14	Il achète surtout dans les galeries, à cause de leur rôle très important. L'artiste peut nuire à son œuvre.
Collectionneur 15	Elle a toujours acheté directement dans les ateliers (car avant galeriste). Elle n'a jamais rien revendu.
Collectionneur 16	Ils achètent principalement dans les galeries ou chez les artistes en région, en Espagne ou à Paris.
Collectionneur 17	Elle achète surtout dans les foires et les galeries.
Collectionneur 18	Il achète surtout dans les foires et les galeries.
Collectionneur 19	Elle achète surtout aux artistes, car ce qui la motive, c'est la découverte. Elle n'achète donc jamais en ventes aux enchères.

Collectionneur 20	Il ne l'indique pas.
Collectionneur 21	Ils découvrent dans les foires et achètent dans les galeries.
Collectionneur 22	Il achète assez peu, mais fait beaucoup d'échange, car il est médecin et soigne de nombreux artistes. Il se déplace dans les foires en France. Il travaille avec les galeries, mais n'y achète pas. Il y va pour voir.
Collectionneur 23	Il préfère acheter à un artiste qu'il rencontre.
Collectionneur 24	Il a acheté en vente publique, mais aujourd'hui n'y achète plus. Il achète en galerie sauf si l'artiste n'a pas de galerie et sauf s'il a commencé à lui acheter avant qu'il ne dépende d'une galerie.
Collectionneur 25	Elle achète en galerie, et n'a jamais acheté en vente publique.
Collectionneur 26	Ils n'achètent qu'en galerie. Ils n'achètent jamais chez les artistes, c'est hors de propos. Un artiste sérieux ne vendra jamais dans son atelier, car il respecte le marché. Ils préfèrent une porte fermée d'un artiste.
Collectionneur 27	Elle achète en galerie et auprès des artistes quand ils n'ont pas encore de galerie.
collectionneur 28	Il achète en galerie et auprès des artistes quand ils n'ont pas encore de galerie.
Collectionneur 29	Il achète surtout aux galeries. Il respecte les galeries qui font un gros travail. Il n'achète directement à l'artiste que s'il n'a pas de galerie.
Collectionneur 30	Il ne double jamais les marchands. Il n'achète jamais aux artistes en direct.
Collectionneur 31	Elle achète toujours auprès des mêmes galeristes, car ce sont les artistes qu'ils défendent qui l'intéressent.
Collectionneur 32	Elle achète soit en galerie, soit directement aux artistes s'ils n'ont pas de galerie. Elle a acheté une seule fois dans les ventes aux enchères.
Collectionneur 33	Il n'achète plus d'œuvres.
Collectionneur 34	Il achète aussi bien en vente publique qu'en galerie. La nouveauté pour lui est subjective. L'important, c'est que ce soit nouveau pour lui, même pour un artiste déjà mort.
Collectionneur 35	Il ne l'indique pas.
Collectionneur 36	Il a acheté dans les ventes aux enchères, mais ne le fait plus. La relation aux galeristes est essentielle.
Collectionneur 37	Elle achète toujours en galerie.
Collectionneur 38	Il achète aussi bien dans les galeries que dans les ventes aux enchères ou chez les artistes.
Collectionneur 39	Il achète beaucoup en vente publique. Il travaille pour Artcurial.

Ce très faible pourcentage d'acheteurs en ventes publiques trouve un véritable sens dans ce travail. En effet, l'achat direct auprès des galeristes ou des artistes répond à un désir fort des collectionneurs interviewés d'accompagner de jeunes artistes et de découvrir de nouveaux talents. A de nombreuses reprises, les collectionneurs justifient aussi leur préférence par le coût trop important des œuvres d'art contemporain sur le second marché. Il convient de relativiser cette justification, car certains collectionneurs disposent de fonds importants qui pourraient leur permettre d'acheter en ventes aux enchères. Il convient, plutôt, de voir, dans cet engagement auprès des artistes et des galeries, une réelle volonté de participer à un projet plus vaste autour de l'art contemporain. Cette faible participation aux ventes aux enchères des collectionneurs que j'ai interviewés fait écho à la très faible représentation des commissaires-priseurs et responsables de sociétés de ventes tout au long de ce doctorat, que ce soit dans le

chapitre sur la visibilité sociale, que ce soit dans le chapitre sur les associations d'amateurs et de collectionneurs, ou dans le journal d'Isabelle Lemaître. En effet, autant les galeristes apparaissent assez régulièrement dans ce texte, autant les commissaires-priseurs et les dirigeants des maisons de ventes aux enchères restent absents. Cette particularité peut se comprendre par l'engagement des collectionneurs auprès des jeunes artistes. Ce côté militant revient assez souvent dans les propos des collectionneurs, ce qui laisse peu de place aux sociétés de ventes aux enchères, plutôt orientées vers d'autres types de collectionneurs, plus soucieux de la valeur acquise et à venir des œuvres d'art achetées. Ce souci patrimonial de rentabilité ou de gestion les oriente vers le second marché, plus propice à des achats sécurisés. C'est peut-être au niveau des modalités d'achat que se trouve un véritable élément convergent entre tous les collectionneurs interviewés. Leur engagement auprès des artistes, en direct ou au travers des galeries, leur sert de lien social fort. Ils semblent se retrouver dans cette volonté de découverte, ce besoin d'être bousculé, ce désir d'apprendre. Au-delà de leurs différences d'approche, d'histoires personnelles, de goûts esthétiques, tous ces collectionneurs et collectionneuses semblent se retrouver autour d'une même volonté d'engagement.

H. CONCLUSION

Les trente-neuf entretiens étudiés préalablement nous offrent une vision originale de certains collectionneurs d'art contemporain. Comme je l'ai expliqué précédemment, il n'est pas possible de construire, à partir de ces interviews, une représentation exhaustive des différents types de collectionneurs d'art contemporain. De la même manière, il semble assez difficile de comparer les résultats obtenus avec d'autres études de même type, qui sont, malheureusement, trop rares. Une seule étude présente des caractéristiques proches de celle-ci. Il s'agit de l'enquête sur les collectionneurs d'art primitif réalisée par Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini[383], dont la méthodologie se rapproche de mon travail. Dans leur conclusion, les deux ethnologues se questionnent sur la particularité des collectionneurs d'art primitif par rapport aux collectionneurs d'autres types d'objets, car, au vu des travaux existant[384] « *Pris isolément, la plupart des traits saillants mis au jour à travers notre*

[383] Derlon Brigitte et Jeudy-Ballini Monique, *La passion de l'art primitif : Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008.

[384] Il convient de retenir que leur comparaison avec les collectionneurs d'art contemporain a été limitée au travail réalisé par Mona Thomas, *Un art du secret. Collectionneurs d'art contemporain en*

recherche ne constituent donc pas une spécificité de la pratique considérée »[385]. Une fois cette base posée et tous les traits saillants propres à l'ensemble des collectionneurs de leur enquête supprimés, elles parviennent à détacher la seule spécificité des collectionneurs d'art primitif . « *On peut supposer que, si elle était avérée, la spécificité de la collection d'art primitif résiderait plutôt dans l'ensemble des traits préférentiels fortement valorisés par nos interlocuteurs : le mystère irréductible de l'objet, sa résistance à la compréhension, sa dimension magique, son association à l'altérité et à la mystique des origines, les interrogations philosophiques ou existentielles qu'il suscite, ses liens avec l'invisible, sa force de présence, sa densité humaine, sa puissance émotionnelle, sa capacité à favoriser les projections individuelles… Aux yeux des collectionneurs, tous ces aspects se conjuguent pour faire des pièces d'art primitif des objets sans commune mesure avec le reste des choses* »[386].
Ce comportement du collectionneur vis-à-vis de l'objet d'art primitif présente un véritable intérêt, parce qu'il se bâtit à partir d'un ensemble de constructions personnelles, qui, associées entre elles, produisent un modèle spécifique de collectionneur, associé à un type d'objets très particulier. Leur réflexion se poursuit alors par un questionnement sur la pratique de la collection dans la société occidentale, auquel elles apportent la réponse suivante : « *Dans nos sociétés, la qualité de ce que l'on possède revêt une dimension identitaire, et l'on peut considérer, on l'a vu plus haut, que l'avoir – surtout celui dont on fait montre – participe de l'être. Pour le dire schématiquement : on est ce que l'on a, et l'on est d'autant plus que l'on possède des objets valorisés* »[387].
Ce travail sur les collectionneurs d'art primitif présente donc un intérêt particulier et certaines similitudes avec celui que j'ai entrepris sur les collectionneurs d'art contemporain.
En effet, de la même manière que les collectionneurs d'art primitif semblent ressentir et exprimer une forte spécificité liée au type d'objets collectionnés, les collectionneurs d'art

---

France, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1997. Cet ouvrage, très intéressant au demeurant, limite son regard à l'activité de collectionneur d'art contemporain, sans chercher à déceler et à comprendre les fondements de cette passion. Avoir construit la comparaison entre collectionneurs d'art contemporain et collectionneurs d'art primitif sur ce seul ouvrage me semble insuffisant et peut occulter certaines caractéristiques propres aux collectionneurs d'art contemporain.

[385] Derlon Brigitte et Jeudy-Ballini Monique, Ibid, 2008, p. 286.

[386] Derlon Brigitte et Jeudy-Ballini Monique, Ibid, 2008, pp. 286-287.

[387] Derlon Brigitte et Jeudy-Ballini Monique, Ibid, 2008, p. 287.

contemporain, ou, tout au moins, certains d'entre eux, semblent trouver dans l'art contemporain et dans sa temporalité, un élément constitutif de leur identité.

Cet "outil de développement personnel", tel que je l'ai défini dans ce chapitre, peut être considéré comme un élément de la personnalité d'un collectionneur. Il convient de rappeler, que la personnalité de "l'individu - collectionneur d'art contemporain" est multiple et rassemble un certain nombre d'identifiants qui peuvent parfois être contradictoires. Il ne s'agit donc pas de chercher à constituer des catégories de collectionneurs en fonction de leur attitude dans telle ou telle situation de leur collection. En effet, un collectionneur très engagé dans la promotion de l'art contemporain peut très bien revendre certaines œuvres dans un souci de plus-value, mais aussi avec l'objectif d'améliorer la qualité de sa collection. Doit-on parler alors d'un collectionneur spéculateur, d'un collectionneur militant ou d'un collectionneur névrosé, car il achète sans cesse ? En effet, "l'identité" d'un individu se construit à partir d'un ensemble d'éléments constituants personnels ou sociaux qui peuvent présenter des contradictions, mais qui constituent la globalité de sa personnalité. Vincent de Gaulejac, dans son ouvrage *La Névrose de classe*[388], définit l'identité comme « *le résultant de deux irréductibles : l'irréductibilité psychique qui se fonde sur un désir d'être, et l'irréductible social qui fonde l'existence individuelle à partir de sa place dans une lignée (dans la diachronie) et de sa position dans la société (dans la synchronie). Cette identité cristallise des contradictions sociales et existentielles d'autant plus souvent que les individus évoluent désormais dans des sociétés où se multiplient les décalages possibles entre leur identité héritée (l'origine sociale, la position des parents), leur identité acquise (la place qu'ils occupent dans la société) et leur identité espérée (la place qu'ils rêvent d'occuper)* »[389]. Ces trois forces se conjuguent donc tout au long de la vie d'un individu pour faire évoluer son identité globale, en fonction de la place prépondérante que chacune parvient à acquérir au fil du temps.

Vouloir ainsi ramener une individualité à un caractère unique et marquant me semble, dans le cas des entretiens réalisés pour ce doctorat et d'une manière générale, aller à l'encontre du but recherché. Il convient, au contraire, de prendre toute la mesure de la diversité des approches existantes et des comportements rencontrés.

---

[388] Gaujelac (de) Vincent, *La Névrose de classe*, Paris, Hommes et Groupes éditeurs, 1987.

[389] Martuccelli Danilo et Singly (de) François, Ibid, 2009, p. 121.

Il peut être cependant intéressant de comparer cet outil de développement personnel que deviendrait pour certains l'art contemporain, avec l'évolution des théories de l'identité telle que peut, par exemple, le concevoir Jean-Claude Kaufmann, quand il constate la transformation de notre société et la modification des processus de construction identitaire qui en résultent. « *S'inventer soi-même ne s'invente pas ; les mécanismes de la création identitaire n'ont rien d'aléatoire. Bien que les instruments de l'invention (images et émotions) soient des plus volatils, ils s'inscrivent dans des procédures socialement définies et très précises. Ego ne se rêve pas n'importe comment. […]. La thèse centrale est que l'identité est un processus historique, qui, après une phase de transition où il fut dirigé d'en haut, par l'Etat, n'a pleinement surgi au niveau individuel de l'invention de soi que depuis moins d'un demi-siècle. Surgissement qui résulte d'un renversement entre structures sociales et reflets de ces structures. Non pas que ces dernières soient devenues moins opérantes ou soient moins déterminantes, sous l'effet d'une mystérieuse émancipation abstraite du sujet. Mais tout simplement parce que, s'étant faites plus contradictoires, le reflet ne pouvait que se transformer en réflexion. Ego doit désormais fabriquer (avec la matière sociale disponible) la grille éthique et cognitive conditionnant son action. La construction sociale de la réalité passe par les filtres identitaires individuels*»[390].

Que le filtre dont parle Jean-Claude Kaufmann soit individuel ou non, qu'il soit le fruit d'une transformation de notre société depuis un demi-siècle ou soit bien plus ancien, ne présente pas un intérêt fondamental dans le cadre de ce doctorat. En effet, la recherche de palliatifs, d'outils de développement personnel ou de soupapes de sécurité, comme le racontent certains collectionneurs interviewés dans ce chapitre, ne peut pas être vue comme une accumulation d'outils propres à notre époque, mais comme une méthode peut-être employée de tous temps par des hommes et des femmes en quête de sens, de recherche identitaire et de différenciation avec leur groupe social d'origine.

Par contre, ce qui semble réellement intéressant, c'est de pouvoir imaginer que l'art contemporain, qui puise son énergie dans le substrat de la réalité quotidienne de notre société du XXIe siècle, corresponde à l'un de ces filtres identitaires dont parle Jean-Claude

---

[390] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi : Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 291.

Kaufmann. Dans le cadre d'une société complexe et en constante transformation, le rattachement de certains collectionneurs à l'art contemporain et à ses artistes, dont le rôle consiste en partie à décrypter la réalité et à poser les jalons des concepts de demain, peut s'expliquer par la difficulté que ces collectionneurs rencontrent à se construire dans leur société. L'art contemporain permettrait ainsi de se nourrir "spirituellement" et d'assouvir des besoins de construction identitaire, de quête de sens, de colonne vertébrale de la vie, de soupape de sécurité face à l'existence et tout simplement de lien social.

On peut aussi voir, dans la construction de cet outil de développement personnel, le pendant individuel de la volonté d'engagement social des collectionneurs d'art contemporain dans le monde de l'art. D'un côté, grâce à l'art contemporain, les collectionneurs construisent leur identité individuelle. De l'autre côté, ils construisent leur identité sociale par un engagement militant auprès des artistes. Cette approche, individuelle et sociale, peut leur permettre de trouver, dans une même passion, les éléments nécessaires à leur équilibre personnel.

Cette approche identitaire de l'art contemporain méritera d'être approfondie en travaillant ultérieurement sur les différences de comportement entre les collectionneurs pratiquant leur passion depuis les années 80 et ceux des nouvelles générations, issus de la transformation du monde de l'art contemporain dans notre société ces dernières années et de son nouveau rôle d'outil de positionnement social des nouvelles classes aisées. Cette étude nécessiterait sûrement d'engager un nouveau travail d'investigation auprès de cet autre groupe de collectionneurs, qui apparaît peu dans mon mémoire : les nouvelles générations de collectionneurs peu investis dans les associations et considérant l'art contemporain comme un outil de positionnement social, suite à la transformation de l'art contemporain en objet de mode.

VI. CONCLUSION

Cette thèse avait pour principal objectif d'étudier les groupes de collectionneurs d'art contemporain au niveau régional et national dans le monde et le marché de l'art contemporain français. A partir de cette étude, il s'agissait alors de définir l'existence ou non d'un groupe social des collectionneurs d'art contemporain. Dans le cas d'une réponse positive à cette question, il convenait alors de cerner les contours et l'organisation de ce groupe social, de comprendre les caractéristiques communes ainsi que la sociabilité qui lui est propre et d'appréhender les interactions existant entre ses membres.

Pour répondre à cette problématique, trois axes de recherche principaux ont été développés : l'étude de la visibilité sociale des collectionneurs, leur implication dans les associations dédiées à l'art contemporain et leur relation personnelle avec l'art contemporain.

Ce travail a permis d'identifier un certain nombre de résultats susceptibles de fournir les clés de l'engagement des collectionneurs d'art contemporain dans le monde et dans le marché de l'art contemporain en France. Il a aussi permis d'appréhender d'autres aspects importants, comme une possible volonté de différenciation vis-à-vis du reste de la population du groupe des collectionneurs ou encore la place particulière des femmes au sein de ce monde des collectionneurs d'art contemporain.

L'ensemble des résultats obtenus me permet donc de répondre positivement à la question qui consistait à savoir s'il existe un groupe social des collectionneurs d'art contemporain en France.
En effet, un vrai groupe social existe, qui associe un fort sentiment d'appartenance et d'appropriation individuelle, avec une organisation sociale structurée et cohérente, apportant des réponses concrètes et adaptées à une demande de lien social.

A. EXISTE-T-IL UN GROUPE SOCIAL DES COLLECTIONNEURS D'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE ?

Le postulat de départ s'appuyait sur la définition de l'objet « groupe social », à savoir, l'adhésion à des normes et valeurs communes, la participation conjointe à un même système d'activités et la mise en place d'un mode de communication donnant aux membres du groupe

la capacité d'exercer une influence réciproque. Cette conception de l'existence d'un groupe social peut aussi s'exprimer par l'association existant entre une visibilité sociale, source de valeurs communes, une organisation structurée, offrant un système conjoint d'activités et une démarche individuelle et personnelle, propre à exercer une influence réciproque, sur les membres du groupe et sur soi-même.

Le travail sur la visibilité sociale des collectionneurs d'art contemporain, réalisé à partir d'un ensemble de sources et archives, a donc répondu à la première partie de la question. En effet, dans ce chapitre, a été mise en évidence l'existence d'un ensemble de collectionneurs leaders, visibles au niveau de la société, capables de servir de relais entre la société globale et le monde des collectionneurs. Leur présence montre aussi l'existence d'une organisation formelle de collectionneurs structurée de telle manière à occuper la globalité de l'espace social, qu'il soit institutionnel, médiatique, économique ou culturel.
Parallèlement, en étudiant les caractéristiques sociales des personnalités appartenant aux cinq catégories obtenues à partir de l'indice de visibilité sociale, il est possible de constater la forte homogénéité au sein de ce groupe, que ce soit au niveau des catégories socioprofessionnelles, du genre, de l'âge ou de la domiciliation, homogénéité qui confirme encore l'existence d'un groupe disposant de valeurs et de normes communes.

La dernière exposition organisée par l'ADIAF[391] en novembre 2010 à Strasbourg, *De leur temps (3) : le Prix Marcel Duchamp, 10 ans de création en France*, vient confirmer la visibilité d'un certain nombre de collectionneurs. Au total, sur les trois expositions organisées par cette association en 2004, 2007 et 2010, 91 collectionneurs ont prêté, en étant visibles sur les catalogues de l'exposition. Parmi ceux-ci, 29 ont prêté au moins à deux occasions (dont 15 ont prêté à trois reprises), quand 21 nouveaux prêteurs participaient à l'exposition de Strasbourg.

[391] ADIAF : Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français.

Le nombre de collectionneurs prêteurs visibles lors des expositions organisées par l'ADIAF

Expositions	Nombre total de collectionneurs prêteurs	Nombre de collectionneurs visibles sur le catalogue	Pourcentage de collectionneurs visibles
De leur temps (1) : Tourcoing	70	44	63%
De leur temps (2) : Grenoble	67	49	73%
De leur temps (3) : Strasbourg	78	48	62%

Cet exemple, qui n'a pu être intégré dans le corps du mémoire, permet de confirmer l'implication et la visibilité des collectionneurs au sein de l'ADIAF. Il fournit aussi une information intéressante, quant au renouvellement des collectionneurs prêteurs visibles lors de la dernière exposition à Strasbourg. On peut aussi constater que, parmi les 48 personnes visibles lors de cette nouvelle exposition à Strasbourg, 10 ont participé aux entretiens que j'ai réalisés pour cette recherche.

Dans un deuxième temps, ma recherche s'est dirigée vers les associations dédiés à l'art contemporain et vers la présence des collectionneurs d'art contemporain en leur sein. Réalisé à la fois en province et à Paris, ce travail a présenté des résultats qui me semblent intéressants. Deux des principales associations étudiées (l'ADIAF et les Amis du Palais de Tokyo) du monde de l'art contemporain parisien comptent plus de 85 % de collectionneurs. Cet accaparement par des collectionneurs d'associations, dont l'objet n'est pas directement la collection individuelle d'œuvres d'art, peut être associé au principe de multi-adhésion ayant cours dans ces associations. Lors de l'enquête sur les adhérents des Amis du Palais de Tokyo, j'ai pu constater la forte proportion d'adhérents présents dans deux ou trois associations dédiées à l'art contemporain, favorisant ainsi une mise en réseau des associations et de leur organisation. Cette mainmise sur les associations répond bien à la deuxième condition de constitution d'un groupe social, « la participation conjointe à un même système d'activités ».

Dans un troisième temps, en plongeant dans les histoires de vie des collectionneurs, à travers les entretiens individuels, j'ai pu obtenir une réponse à la dernière question concernant l'existence d'un groupe social.

Tout d'abord, sur l'ensemble des collectionneurs que j'ai sollicités pour un entretien, aucun ne m'a refusé cet interview, en prétextant qu'il n'était pas collectionneur. Certains ont cru à une plaisanterie ou à une action malveillante, d'autres ne se considéraient pas comme de

grands collectionneurs, mais aucun n'a refusé clairement son étiquette de collectionneur. Ainsi, chaque collectionneur interviewé avait le sentiment d'appartenir au groupe des collectionneurs, par son activité, sa passion ou son engagement, mais aussi, comme je l'ai indiqué dans le chapitre sur les entretiens, par une vision globale assez proche, pour un certain nombre d'entre eux, du rôle de la collection d'art contemporain dans leur construction identitaire.

Un fort réseau relationnel s'est donc constitué. Il associe des individus répondant à une démarche similaire et occupant, par leur organisation, la totalité de l'espace social du monde de l'art contemporain : par une même approche individuelle (la collection d'art contemporain outil de développement personnel et social), sociale (militantisme, engagement associatif) et de réseau (multi adhésion forte, catégories socioprofessionnelles similaires, diplômes élevés, vie sociale très développée).

L'ensemble des caractéristiques associées entre elles par l'intermédiaire des membres du groupe confirme ainsi l'existence d'un groupe social intégré.

B. LES DECOUVERTES LIEES A CETTE RECHERCHE

Au delà des recherches engagées sur l'existence d'un groupe social de collectionneurs d'art contemporain et de la capacité pour répondre à la question centrale posée, ce mémoire a permis de mettre au jour un certain nombre d'aspects originaux sur les collectionneurs d'art contemporain.

Au plan individuel, les entretiens de collectionneurs réalisés dans le cadre de ce doctorat ont permis d'apporter une nouvelle vision du rôle de la collection d'art contemporain pour les collectionneurs. En effet, il est apparu, dans les discours des interviewés, que la collection d'art contemporain pouvait servir d'outil de développement personnel. Ce lien entre collection et développement personnel présente un intérêt particulier, car il éclaire le besoin de construction individuel et le rôle que peut jouer, dans ce cas, la collection d'art contemporain. Cette nouvelle approche permet, ainsi, de sortir la collection d'art contemporain, du diptyque connu d'outil de spéculation ou de positionnement social.

On peut aussi voir, dans la construction de cet outil de développement personnel, le pendant individuel de la volonté d'engagement social des collectionneurs d'art contemporain dans le monde de l'art. D'un côté, grâce à l'art contemporain, les collectionneurs construisent leur identité individuelle. De l'autre côté, ils construisent leur identité sociale par un engagement militant auprès des artistes. Cette approche, individuelle et sociale, peut leur permettre de trouver, dans une même passion, les éléments nécessaires à leur équilibre personnel.

Au plan collectif, ce travail sur les associations et les collectionneurs d'art contemporain, réalisé initialement dans le dessein d'étudier l'existence d'un groupe social, apporte une nouvelle vision de ce groupe des collectionneurs. Ainsi, le profil ″type″ du collectionneur d'art contemporain, comme j'ai pu le montrer au cours de ce mémoire, associe un cadre professionnel valorisant socialement et financièrement, un niveau d'études et un bagage intellectuel élevés, ainsi qu'un capital associatif constitué sous la forme d'un réseau relationnel fort. Cette alchimie entre un capital culturel et scolaire, un capital économique, ainsi qu'un capital social fort permet de concevoir cette pratique, la collection d'art contemporain, sous un aspect particulier. Ainsi, le groupe social des collectionneurs d'art contemporain semble être organisé de telle sorte qu'il produit, sans intentionnalité avérée, un outil de différenciation – distinction – sociale avec le reste de la population, grâce à l'art contemporain. Cet outil de distinction sociale permet à une élite, le plus souvent intellectuelle et économique, de se protéger de la démocratisation de l'offre culturelle et de conserver une distance suffisante avec de nouvelles élites économiques, utilisant l'art contemporain comme outil de positionnement social et financier. Cette vision de l'art contemporain, outil de distinction sociale utilisé implicitement par une partie d'un groupe social, est corroborée, dans ce doctorat, par la conjugaison de l'analyse de la composition socioprofessionnelle, du niveau des diplômes des membres de trois des associations étudiées (les Centaures, l'ADIAF et les Amis du Palais de Tokyo) et de la composition sociale des catégories issues de l'indice de visibilité sociale. La présence massive d'une population aisée, formée de diplômés du supérieur[392], et de professions intellectuelles supérieures ou de chefs d'entreprise[393] permet de

[392] 84 % des membres de l'association des Amis du Palais de Tokyo disposent au minimum d'un diplôme de niveau Bac +2, et 53 % au moins d'un diplôme de niveau Bac +5. Ce résultat présente un intérêt d'autant plus frappant qu'il s'agit, dans ce cas, d'une population d'âge relativement élevé et que, dans les générations les plus avancées, les diplômes de niveau élevé étaient beaucoup plus rares qu'ils ne le sont devenus depuis.

confirmer cette hypothèse. Cette mainmise d'une minorité éclairée sur les associations dédiées à l'art contemporain est confirmée par le principe de multi-adhésion[394] existant au sein des associations d'art contemporain.

Les résultats ainsi obtenus prouvent l'importance du lien entre le capital culturel, le capital économique et le capital social, pour reprendre la terminologie de Pierre Bourdieu, dans le milieu des collectionneurs d'art contemporain. En effet, que l'on se trouve dans une association d'amis d'une institution culturelle, dans une association de collectionneurs individuels, ou dans une association d'achat collectif d'art contemporain, les adhérents appartiennent essentiellement aux classes bourgeoises (moyennes ou hautes), disposant d'un capital économique et culturel important, et d'une capacité à la gestion individuelle du temps.
Il convient aussi de constater la différence existant entre Paris et la province. L'étude de l'Association des Amis du Musée d'Art Contemporain et du Musée des Beaux-arts de Nîmes (AAMAC) présente de profondes divergences avec l'étude réalisée auprès de Amis du Palais de Tokyo, son pendant parisien. Là où les collectionneurs occupent la grande majorité de l'espace au Palais de Tokyo (85 %), ils restent très minoritaires à Nîmes (19 %). Une autre particularité concerne les catégories socioprofessionnelles. L'AAMAC comprend en son sein 19 % de professions intermédiaires, groupe socioprofessionnel absent parmi les Amis du Palais de Tokyo. En tenant compte de la très forte majorité de femmes (77 %) présentes à l'AAMAC, on peut alors constater la rupture existant entre Paris et la province. Il sera intéressant d'approfondir cette divergence d'orientation, en étudiant d'autres associations régionales dédiées à l'art contemporain.

---

[393] Pas moins de 82 % des adhérents des Amis du Palais de Tokyo et 94 % des adhérents de l'ADIAF font partie des catégories des cadres et professions intellectuelles supérieures ainsi que des chefs d'entreprises.

[394] Le pourcentage moyen d'adhésion multiple dans les associations correspondait à 19,7 % et à 10,6 % pour les personnes adhérant à trois associations et plus, des personnes de plus de 15 ans adhérant à une association en France en 1998. Ce pourcentage atteint 72 % des adhérents des Amis du Palais de Tokyo pour les adhérents à deux associations, et 35 % pour les adhérents déclarant participer à 3 associations ou + dédiées à l'art contemporain.

Au niveau du marché de l'art, il a été possible de mettre en exergue le lien existant entre certains des acteurs en jeu. En effet, que ce soit au sein des associations, dans le cadre des entretiens de collectionneurs ou encore dans le parcours d'une collectionneuse, j'ai pu constater les relations importantes pouvant exister entre les collectionneurs, les galeristes, les conservateurs de musées, les commissaires d'exposition et les critiques d'art.
Quatre personnalités sont à l'origine de l'ADIAF. Deux appartiennent au monde des collectionneurs, une au monde de la critique, et une dernière fait partie des principaux conservateurs et commissaires d'exposition français. Cette convergence entre les différents acteurs du marché de l'art contemporain trouve un intérêt tout particulier, car il permet d'installer réellement les collectionneurs au cœur du marché de l'art, tout particulièrement les collectionneurs engagés, comme j'ai pu le montrer avec le journal d'Isabelle Lemaître, dans le chapitre sur les entretiens de collectionneurs. Il est aussi intéressant, de constater la faible implication des maisons de vente aux enchères et de leurs responsables dans cette organisation du marché de l'art. Cette discrétion s'explique peut-être par la place restreinte au second marché que ces maisons de vente occupent sur le marché de l'art. En effet, les collectionneurs militants privilégient la recherche de jeunes artistes en devenir, pour des raisons d'engagement et de recherche intellectuelle, ainsi que pour des raisons financières. Les maisons de vente travaillant essentiellement sur le second marché, elles ne développent pas la même stratégie commerciale que les galeries et ne recherchent pas le même type de collectionneurs.

A un niveau plus large, celui de la société, les résultats obtenus dans ce chapitre conduisent à de nouvelles pistes de réflexion sur le monde de l'art contemporain français.

Tout d'abord, la présence des femmes reste extrêmement faible parmi les collectionneurs importants au sens de « visibles », et semble s'inscrire dans un contexte plus global de difficultés pour les femmes d'accéder à certaines sphères de notre société[395]. Cette situation méritera une étude plus approfondie ultérieurement. Il convient cependant de relativiser cette faible participation en la comparant à la place qui est réservée aux femmes dans les associations d'amis et de collectionneurs d'art contemporain, où l'on peut constater une

[395]On utilise fréquemment en sociologie l'expression « le plafond de verre » pour nommer cette espèce de frontière invisible que les femmes rencontrent au cours de leur vie sociale et professionnelle et qui les empêche de progresser dans les sphères les plus hautes de la société.

présence plus importante et plus active de celles-ci au sein des conseils d'administration. Il me paraît aussi très intéressant d'étudier le rôle des femmes dans la constitution des collections au sein de couples de collectionneurs d'art contemporain. Les entretiens de couples de collectionneurs ont pu apporter quelques indications intéressantes sur leur investissement et sur la sur-réprésentation des hommes à travers les médias. Cette étude sur les femmes collectionneuses pourrait aussi se poursuivre par une analyse sur la situation matrimoniale des femmes collectionnant seules. Pourrait-on voir, comme il se produit pour des hommes collectionnant seuls, tout en étant mariés ou vivant maritalement, des femmes collectionnant seules, tout en vivant en couple ? Cette étude sur les femmes collectionneuses qui n'a été qu'effleurée dans ce doctorat mériterait une recherche beaucoup plus approfondie et permettrait peut-être d'appréhender les particularités de leur approche de la collection.

Certaines phrases clés des entretiens de collectionneuses

Collectionneuse 1	Pour elle, l'art est "tripal". Elle n'aime pas la médiocrité intellectuelle chez les artistes. Il n'y a pas de grand art sans grande personnalité derrière.
Collectionneuse 2	Elle a une approche intellectuelle. Elle veut connaître la démarche de l'artiste. Mais, elle aime les œuvres qui ne se prennent pas trop au sérieux.
Collectionneuse 3	La collection c'est un miroir. Elle recherche le fil conducteur dans sa collection. L'art doit aussi être une source de rire, de plaisir.
Collectionneuse 4	Elle a toujours aimé ce qui est nouveau, ce qui est amusant. L'art est une thérapie.
Collectionneuse 5	La collection est comme un creuset de questionnement.
Collectionneuse 6	"Collectionner, c'est un mot trop con". Il ne faut jamais se prendre au sérieux, car on se coupe de la possibilité de s'élever vers le mieux, le spirituel.
Collectionneuse 7	Les photos l'aident à garder conscience des réalités, à garder les pieds sur terre. En cela, elle se sent différente des collectionneurs d'art. Il faut toujours se rappeler la souffrance des hommes.
Collectionneuse 8	A travers ses choix, l'art est un outil pour exprimer sa vraie personnalité. L'art lui a permis de montrer qui elle est réellement à l'intérieur. L'art contemporain est une renaissance, un engagement. L'art est pour elle une bouée de sauvetage. Ses choix d'achats sont toujours instinctifs. Elle veut acheter avec ses yeux et son cœur.

Collectionneuse 9	Elle collectionne pour participer à l'histoire qui se fait.
Collectionneuse 10	Ce qui la motive, c'est s'amuser intellectuellement. Ce qui lui fait peur, c'est l'ennui. L'art l'apaise et la dérange à la fois. En défendant certains artistes, elle se sent en résistance face à un modèle de lissage de la société.
Collectionneuse 11	Elle vit essentiellement dans le futur. Elle se conçoit comme une passeuse. Elle a écrit un texte sur la passion de la collection d'art contemporain : "l'aveu que la vie ne suffit pas".
Collectionneuse 12	Rien de particulier.

C. LA LITTERATURE ET LES ETUDES EXISTANT SUR LE SUJET

Comme je l'indiquais dans l'introduction de ce mémoire, les études en sociologie sur les collectionneurs d'art contemporain restent très peu nombreuses et peuvent même se réduire au travail de Raymonde Moulin.

Dès 1967, dans son ouvrage pionnier, *Le marché de la peinture en France*, Raymonde Moulin dessinait une typologie assez complète des collectionneurs d'art moderne et d'art contemporain. Pour réaliser ce travail, elle s'est appuyée sur 80 entretiens de collectionneurs, tirés au sort à partir d'une liste de 850 noms de collectionneurs obtenus auprès des différents acteurs du marché de l'art. Ces interviews lui ont permis de cerner les profils types des collectionneurs, du collectionneur spéculateur au collectionneur avant-gardiste. Elle s'est aussi intéressée, à l'époque, à la partition Paris – Province, et à la place des femmes dans la collection.

Ainsi, la vision présentée des collectionneurs offre-t-elle certains éclairages intéressants. En effet, alors que la collection d'art contemporain ou d'avant-garde était considérée, en 1967, comme une déviance[396] et une faute, la situation de l'art contemporain a profondément

[396] « *Le choix d'avant-garde est perçu comme une signe de déviance, auquel la plus-value financière donne une justification économique mais non idéologique. C'est ce qui ressort de l'accueil réservé par leur milieu aux bourgeois d'avant-garde. […]. L'hostilité à la collection d'avant-garde est l'expression d'une attitude esthético-moralisante qui se définit par ses normes négatives autant que par ses normes positives* ». Moulin Raymonde, *le marché de la peinture en France*, Paris, les Editions de Minuit, 1967, p. 208.

changé, notamment, depuis une dizaine d'années, en entrant dans les familles de la grande bourgeoisie classique.

Pour ce qui concerne la province, bien que l'équilibre Paris/Province ait beaucoup évolué au cours des dernières décennies, que ce soit au niveau économique ou au niveau culturel, le modèle des collectionneurs provinciaux ne semble pas avoir beaucoup changé, hormis, peut-être pour les grandes capitales régionales que sont Marseille ou Lyon. Les collectionneurs d'aujourd'hui privilégient toujours Paris pour leurs achats, à cause de la faiblesse de l'offre en province et par souci de conserver une certaine discrétion sur une activité pas toujours bien considérée. Leur passion pour l'art contemporain reste souvent le fruit d'une rencontre avec un collectionneur local ou avec un galeriste dynamique installé dans leur ville, comme l'expliquait déjà Raymonde Moulin dans son étude[397].

Elle abordait aussi le statut de la femme collectionneuse, qu'elle limitait au devoir de bienfaisance, à la vocation mondaine et au conditionnement socio-culturel. Cette image de la femme collectionneuse a beaucoup changé au cours des quarante dernières années, au niveau de la société dans sa globalité, comme au niveau du monde des collectionneurs d'art contemporain, bien qu'il ne faille pas effacer la vision de Raymonde Moulin, toujours présente dans une partie de la classe aisée traditionnelle.

Cette étude pionnière sur les collectionneurs, réalisée au tournant des années 1960 par Raymonde Moulin, conserve donc toujours un grand intérêt, car elle permet d'appréhender l'évolution de la pratique de la collection d'art contemporain, mais elle trouve ses limites, en ayant concentré sa pratique sur les seuls interviews de collectionneurs, et en ayant associé, dans la même enquête, collectionneurs d'art moderne et collectionneurs d'art contemporain. Ce mélange entre les deux populations ne permet pas de disposer d'une vision précise des collectionneurs d'art contemporain et de l'utiliser pour des comparaisons avec les résultats obtenus dans mon enquête.

---

[397] « *Les collectionneurs de province effectuent leurs achats majeurs à Paris, mais ils reconnaissent en général l'influence sur leur collection d'un marchand local* ». Moulin Raymonde, *le marché de la peinture en France*, Paris, les Editions de Minuit, 1967, p. 240.

D. LES LIMITES DE CETTE RECHERCHE

Cette recherche sur les collectionneurs d'art contemporain a présenté un certain nombre de difficultés, comme j'ai pu l'indiquer tout au long de mon mémoire. Ma nécessaire acceptation par les collectionneurs au sein des associations a pu freiner et compliquer l'enquête par questionnaires prévue auprès des membres. Le souhait de deux des présidents d'associations de ne pas envoyer les questionnaires aux adhérents, et de me fournir les informations sur les membres ″en direct″, modifie, en partie, la précision des informations obtenues. Elle rend plus délicate l'analyse des résultats et leur comparaison avec d'autres associations, même si elle fait sens et trouve toute son utilité dans la compréhension du monde des collectionneurs. Il semble évident que le refus des présidents d'association était concomitant avec ma faible présence au sein des associations dont ils sont les responsables. La pénétration et l'immersion à long terme restent essentielles dans ce milieu, pour disposer d'une base de reconnaissance par les membres et leurs leaders, facilitant l'obtention d'informations personnelles. Cette constatation me fait comprendre la nécessité de prolonger mon implication au quotidien dans l'espace social des collectionneurs.

Ce problème ne semble pas avoir produit d'effet lors des entretiens de collectionneurs, la méthode de l'entretien compréhensif, le contact personnel et la mise en relation par d'autres collectionneurs facilitant les échanges et les confidences. Il reste toutefois évident que les collectionneurs, quel que soit le type d'entretien, disposent de la capacité de manipuler l'intervieweur, en mettant en avant les parties les plus valorisantes de leur histoire personnelle ou en orientant leur discours dans le sens de l'intervieweur. Mais, de la même manière que pour les enquêtes par questionnaires, une fois les précautions prises, les résultats obtenus à partir des entretiens font toujours sens et répondent à la problématique présentée dans ce mémoire, la liberté de ton et la prise de notes sur papier, mais sans dictaphone, compensant les risques de manipulation, par une plus grande tranquillité offerte aux collectionneurs.

E. PERSPECTIVES

« *Après une longue éclipse, Paris est de retour :*

Voilà encore dix ans, Paris n'était pas inscrit sur la feuille de route des collectionneurs étrangers. La foire Paris Photo et le Salon du dessin faisaient partie des rares événements parisiens de réputation internationale. En revanche, la plupart des galeries avaient tourné le dos à la FIAC. […]

Ces trois dernières années, la France a profité de l'étiolement des autres places de marché. Le choc économique fut plus rude outre-Manche. La Grande-Bretagne peine aussi à se renouveler en termes artistiques. Cité en référence voilà encore dix ans, le Turner Prize (prix récompensant des artistes britanniques de moins de 50 ans) n'attire plus les foules. Les galeries londoniennes, quant à elles, n'ont pas réussi à relancer une nouvelle génération d'artistes, alors qu'une scène dynamique bourgeonne en France. […]. Aussi, après avoir hésité à ouvrir une antenne à Londres ou à Bruxelles, la galerie parisienne Chantal Crousel a, du coup, choisi d'inaugurer son deuxième espace… à Paris ! […].

La force de Paris repose surtout sur son image rassurante. "La dernière crise a touché fortement la plupart des marchés, sauf la France, constate le galeriste Thaddaeus Ropac. Paris ne compte pas autant de spéculateurs que d'autres villes. Il y a ici deux des plus gros collectionneurs au monde, Bernard Arnault et François Pinault. IL n'y a pas autant d'acheteurs qu'ailleurs, mais ces derniers sont animés par la passion. Qu'il y ait ou non une crise, ils ne réfléchissent pas à court terme." […].

Le buzz positif en faveur de l'Hexagone est-il durable ou ne s'agit-il que d'un feu de paille ?

"L'attractivité de la France est construite sur des valeurs plus durables. Le rythme est plus lent à monter, mais plus stable et solide, car il y a un rapport à l'histoire" affirme martin Béthenod, directeur du Palazzo Grassi à Venise. »[398]

Cet article de Roxana Azimi pose la question du rôle des collectionneurs en France. En effet, à travers son regard sur la situation de l'art contemporain en France après la crise financière des deux dernières années, elle semble placer les collectionneurs au centre du jeu et justifie,

[398] Roxana Azimi, « Après une longue éclipse, Paris est de retour », *Le Monde*, Supplément Votre Argent, Samedi 16 octobre 2010, p. 12.

pour partie, le maintien de la place de Paris et peut-être même son développement actuel, par l'aspect passionnel de l'engagement des collectionneurs. Ainsi, Thaddaeus Ropac, galeriste parisien, répondant aux questions de la journaliste, pense-t-il que le marché français possède moins d'acheteurs, mais plus de collectionneurs passionnés.

Ce postulat présente un véritable intérêt, puisqu'il dresse un portrait particulier et assez homogène des collectionneurs français, moins sensibles au court terme, donc moins perméables à la mode et au "jeu social", et plus passionnés, donc prêts à construire leur histoire avec l'art contemporain sur le long terme.

1. Perspectives et recherches à venir

Cette vision d'un monde idyllique des collectionneurs passionnés trouve cependant ses limites, car il n'est pas possible de limiter les collectionneurs à leur seul engagement passionnel. Il est vrai que le groupe social des collectionneurs, que j'ai eu l'occasion d'étudier dans ce mémoire, correspond en grande partie au ton de l'article de Roxana Azimi. Mais en tenant compte du travail effectué par Raymonde Moulin sur la classification des collectionneurs et en constatant simplement le nombre de personnes achetant sur le second marché, qui ne semblent pas répondre aux mêmes intérêts que les collectionneurs interviewés, il semble évident, qu'un autre groupe de collectionneurs existe, organisant son goût pour l'art contemporain sur d'autres bases et selon d'autres principes.

Il convient donc d'imaginer qu'il existe plusieurs groupes sociaux de collectionneurs, les collectionneurs acteurs que je viens d'étudier, les collectionneurs consommateurs (positionnement social) et les collectionneurs spéculateurs (investissement), les trois groupes vivant relativement séparément, mais disposant de relais communs constitués de collectionneurs regroupant plusieurs de ces qualifications. La question, qui se pose, concerne l'appartenance ou non des collectionneurs consommateurs et spéculateurs à un vaste groupe social des collectionneurs d'art contemporain, et leur positionnement au sein du monde et du marché de l'art contemporain, qui semble très différent de celui des collectionneurs engagés.

Ces quelques perspectives de recherches viennent clore ce mémoire de doctorat et laissent en suspens un certain nombre de questions que j'espère avoir l'opportunité d'étudier par la suite : la place des femmes dans le monde des collectionneurs, l'appartenance ou non des

collectionneurs consommateurs et spéculateurs à un vaste groupe social des collectionneurs d'art contemporain, les différences entre Paris et province, mais aussi entre la France et d'autres pays phares de l'art contemporain international. Les pistes de travail sont nombreuses et l'envie de poursuivre ce merveilleux voyage au cœur du monde de l'art contemporain et auprès des collectionneurs reste toujours aussi fort.

VII. ANNEXES

A. TABLEAUX DE VISIBILITE DES COLLECTIONNEURS

Ces tableaux comprennent l'ensemble des données recueillies parmi les différentes sources de visibilité sociale sélectionnées précédemment, chaque colonne correspondant à une seule source.

Tableau récapitulatif global de la visibilité des collectionneurs[399]

Nom	**Prénom**	***Who's Who***[400]	***Les Echos***	***Connaissance des Arts***	***Journal des Arts***	***L'œil***	***Le Monde***	**FRAC + CNAP + CAC+ FNAC**	**Conseil d'administration Associations**	**Expositions publiques**	**Organismes internationaux**	***Art Review* Power 100**	**Les 100 qui font l'art en France**	**Catégories de visibilité**
Aboukrat	Serge									X				5
Acker	Hervé									XX				5
Albou	Jean					X								5
Alme-Honoré	Annie									XX				5
Alvarez de Toledo	Juan									XX				5

[399] Les informations obtenues dans ce tableau ont été collectées entre 2006 et 2009, ce qui peut entraîner certaines imprécisions (par exemple le décès de Claude Berri n'a pas entraîné sa suppression de la liste). J'ai choisi de conserver leur place aux personnes ayant pu disparaître pendant cette période, car elles ont pu représenter, jusqu'à très récemment, des personnalités importantes dans le monde de l'art français.

[400] La colonne « *Bottin Mondain* » a été supprimée du tableau, car, comme il a été constaté précédemment, aucun des collectionneurs présents sur cette liste n'apparaît dans ce dictionnaire.

Arnault	Bernard	X										X	X	0
Aspe										X				5
Attal	Jan-Michel		X											5
Azibert	Raymond									XX				5
Bainville	Bernadette		X											5
Barbe	Edouard									X				5
Baubion	Anne et Pierre-Antoine									XX				5
Baumer	Lorenz		X											5
Bazzoli	Fr.									X				5
Beglarian	Parouir									X				5
Benhamou	Maurice									X				5
Berger	Pierre				X	X								5
Bernard	Lucien-François									XX				5
Bernheim	André		X					X	X					3
Berri	Claude	X	X							X			X	2
Berthier	Christian									X				1
Bertrand	Jeanne									X				1
Bertrand-Dorléac	Laurence	X								X				4
Biard	David									X				5
Billarant	Jean-Philippe et Françoise	X	X	X	X	X			X	XX			X	1
Blanckaert	Gilles et Nadège		X						X	XX				3
Blanc	Gisela								X					5
Bordry	François	X			X			X						3
Boissonnas	Jacques	X	X						X	X				2
Bonnefoi	Geneviève									X				5
Bornand	G.									X				5
Bosser	Daniel		X	X					X	XX				3
Bouchard	Pierre									X				5
Briand	Daniel	X								X				4
Brient	Marcel			X	X		X							1
Brolliet	David H.		X						X	XX				3
Brolly	Jean	X							X	XX				3
Brownstone	Catherine et Gilbert									X				5

Calatchi	Mr et Mme									X				5
Calle	Bob				X				X	X				3
Candet	Nadia et Cyrille									X				5
Carbonnier-Koch	Marielle			X										5
Caron	Bruno	X					X	X						3
de Castelbajac	Jean-Charles	X					X			X				3
Causse	Jean-Pierre et Françoise	X								X				4
Cazala	Jean-François									X				5
De Cazalet	G.E.									X				5
Charbonneaux	Anne-Marie			X				X	X	X				2
Chatelus	Jean		X							X				4
Chavent	Philippe									X				5
Chenebault	Bernard	X							X	XX				3
Chibret	Henri	X						X						4
Colin	Michèle et Thierry									X				5
Constantin	Albert	X								X				4
Cordier	Daniel			X	X		X							5
Corréard	Stéphane			X						XX				4
Cornette de St Cyr	Pierre	X											X	4
Courtade	Dominique									X				5
David-Weil	Hélène	époux X	X						X				X	3
Delubac	Jacqueline									X				5
Dérioz	Catherine									X				5
Descamps	Bernard et Joelle									XX				5
De Broglie	Jeanne Marie									X				5
De Flers	Jean-Jacques et Michèle				X									5
de Galbert	Antoine				X			X		XX	X	X	X	0
de Galbert	Simon								XX					5
Des Roys	Etienne	X								X				4
Diba	Kamran									X				5

Diégo-Dortignac	Geneviève									X				5
Dini	Paul									X			X	4
Donnersberg	Pierre	X	X											4
Drommerschlager	Mimette									X				5
Duquesne	G.									X				5
Durand Ruel	Christophe									X				5
Durand Ruel	Denyse								X					5
Durand	Guillaume	X				X				X				3
Edery	Gad									X				5
Evrard	Didier	X	X											4
Falkenberg	Harald						X							5
Fara de chavagnac	Hélène									X				5
Flinker	Martin									X				5
Foissac	R.									X				5
Forges	Bruno									X				5
Fotouhi	Fati								X					5
François-Poncet	Marian									X				5
Fried	Micheline								X					5
Fuchs	Gilles	X		X	X	XX	X		XX	XXX			X	1
Gensollen	Marc et Josée			X						X	X			3
Gillepsie	Nancy									XX				5
Griffon	Henri	X	X					XX						3
Grumbach	Didier		X											5
Guerlain	Daniel et Flrorence				X				X	XX			X	2
Guerrand-Hermès	Hubert	X							X					4
Guichard	Rémi		X											5
Guichard	Martine et Didier									X				5
Gouré	P.J									X				5
Guy	Michel									X				5
Halbers	Gilbert									X				5
Halgand	Hervé	X						X		X				3
Haligon										X				5
Hamon	jean									X				5
Hatebur	Martin		X											5
Hechter	Daniel	X								XX				4
Helft	Georges		X											5

Henry	Bruno								X	XX				4
Herbo	Bernard	X							X					4
Hergé							X							5
Houg	Olivier									X				5
Houzé	Guillaume			X										5
Hurstel	Cécilia								X					5
Istre	Michel									XX				5
Janssen	Claude	X							X					4
Jardot	Maurice									X				5
Karmitz	Marin	X	X		X		X			X			X	2
Krzentowski	Didier	X		X						XXX				3
Labeyrie										X				5
Ladreit de Lacharrière	Marc	X											X	4
Laigneau	Patricia		X											5
Laisné	M.F									X				5
Landeau	Marc	X								XX				4
Lebreton	Emmanuel									X				5
Lebrun	Hervé									X				5
Lemaître	Isabelle et Jean-Conrad	X(lui)	X		X			XX	XX	XX				1
Lemoine	Hélène							X						5
Lempen Bret	Corinne									X				5
Lesgourgues (CAVIAR)										XX				5
Levy	Philippe								X	X				4
Liénart de Jeude	Cédric		X											5
Loubier (Brochard)	Catherine (Yves)									X				5
Lumbroso	Marc	X	X											4
Maenz	Paul			X										5
Mairet	jean et Christine		X						X	XX				3
Marcie-Rivière	Jean Pierre								X					5
Martin-Malburet										X				5
Martinez	José	X								X				4
Massini	Bernard									X				5
Matisse-Monnier	Jacqueline								X					5
Mavalais	Gérard			X					X					4

de Menil	Dominique						X							5
Meyer	Stéphanie et Régis									X				5
Mikaeloff	Hervé							X						5
Milin	Xavier									X				4
Milin	Jean-Louis	X	X											5
Mollet-Vieville	Ghislain	X			X	X								4
Monin	Gilbert									X				5
de Montmort	Donatienne									X				5
Morgaine	Alice									X				5
Motte	Frédéric		X											5
Moulinasse	Bruno		X											5
Müller	Thomas									X				5
Naggar	Denise									X				5
Nallet	Gabriel									X				5
Oliveux	Arnaud									XX				5
Ortino	Emmanuel									X				5
Pascal	Francis									X				5
Pée	Christine et Philippe									X				5
Pesle	Bénédicte									X				5
Perrin	Alain-Dominique	X	X			X	X							4
Peugeot	Robert	X	X											4
Picasso	Jacqueline									X				5
Piguet	Philippe									XX				5
Pinault	François	X			XX		XX					X	X	3
Planet	F. et H.									X				5
Poitevin	Michel					X		XX	X	XXX				2
Pompidou	Claude									X				5
Pons-Séguin	Gérard									X				5
Pradié	Pierre									XX				5
Prat	Christine et Jean-François									XX				5
Prat	Louis-Antoine												X	5
Puget	J.									X				5

Quemin	Françoise et Jean-Claude							X		XX				4
Raingeard	Jean-Michel	X							X	X				3
Ranc	Antoine									X				5
Rein	Agnès								X					5
Remy	Vicky									X				5
Richaud	Jacques									X				5
Riveyran	Paul									X				5
Robelin	Marc et Anne-Marie									X				5
Rochas	Hélène									X				5
Rodrigue	Eric								X	X				4
Rodriguez	Richard			X						X				4
Roger-Paris	Ariel									X				5
Rouart	G.									X				5
Roux	Francis									X				5
Saint Laurent	Yves	X											X	4
Salomon	Georges et Gabrielle	X X								XX				4
Salomon	Jean-Marc et Claudine		X		X					XX			X	3
Samuel-Weiss	Michel									X				5
Sautereau	Marc									X				5
Schlumberger	Sao									X				5
Servais	Alain		X											5
Seydoux	Jérôme	X											X	4
Solet	Francis									X				5
Sonnabend	Ileana						X							5
Spaak	Claude									X				5
Templon	Daniel	X							X					4
Teyssonnière de Gramont	Eric								X					5
Tirouflet	Michel								X	X				4
Touratier	J.M et M.A									X				5
Traboulsi	Samir									X				5
Treppoz	Christine et Fabrice									X				5
Trèves	François		X		X			X	X	X				2
Trèves	Nicolas								X					5
Trouvé	Agnès					X							X	4

Tubiana	Marie-Claude									X				5
Verney-Carron	Georges									X				5
du Veyrier	S.B									X				5
Vidal-Naquet	Germaine									X				5
Voss	François								X					5
Wapler	Vincent	X							X					4
Wayser	Claudine								X					5
Wilhelem	Philippe			X										5

Un second tableau, plus synthétique, traite des mêmes données, regroupées par catégorie, afin d'en faciliter la lecture. La presse nationale ne constitue plus ici qu'une seule catégorie, chaque croix correspondant à un article paru dans l'un des médias. Le procédé est identique pour les autres catégories (le positionnement social qui regroupe dans ce cas le *Who's Who* et le *Bottin Mondain*, la presse nationale, l'implication dans les structures de l'art, le prêt à des expositions publiques et le classement dans des palmarès de niveau national ou international). Ce tableau offre une meilleure vision des différentes catégories et des axes de visibilité choisis par les collectionneurs présents. Il permet ainsi d'appréhender le rôle de la presse nationale ou l'importance de l'engagement associatif pour la visibilité des collectionneurs.

Tableau de visibilité des collectionneurs après regroupement des informations par type d'activité

Nom	**Prénom**	***Who's Who***	**Presse Nationale**	**FRAC + CNAP + CAC**	**CA Ass + organisme international**	**Expo publiques**	**Classement national et international**	**Catégories de visibilité**
Aboukrat	Serge					X		5
Acker	Hervé					XX		5
Albou	Jean		X					5
Alme-Honoré	Annie					X		5
Alvarez de Toledo						XX		5
Arnault	Bernard	X					XX	0
Aspe						X		5
Attal	Jean-Michel		X					5
Azibert	Raymond					XX		5
Bainville	Bernadette		X					5

Barbe	Edouard					X		5
Baubion	Anne et Pierre-Antoine					XX		5
Baumer	Lorenz		X					5
Bazzoli	Fr.					X		5
Beglarian	Parouir					X		5
Benhamou	Maurice					X		5
Berger	Pierre		XX					5
Bernard	Lucien-François					XX		5
Bernheim	André		X	X	X			3
Berri	Claude	X	X			X	X	2
Berthier	Christian					X		5
Bertrand	Jeanne					X		5
Bertrand-Dorléac	Laurence	X				X		4
Biard	David					X		5
Billarant	Jean-Philippe et Françoise	X	XXXX		X	XX	X	1
Blanckaert	Gilles et Nadège		X		X	XX		3
Blanc	Gisela				X			5
Bordry	François	X	X	X				3
Boissonnas	Jacques	X	X		X	X		2
Bonnefoi	Geneviève					X		5
Bornand	G					X		5
Bosser	Daniel		XX		X	XX		3
Bouchard	Pierre					X		5
Briand	Daniel	X				X		4
Brient	Marcel		XXX					5
Brolliet	David H		X		X	XX		3
Brolly	Jean	X			X	XX		3
Brownstone	Catherine et Gilbert					X		5
Calatchi	Mr et Mme					X		5
Calle	Bob		X		X	X		3
Candet	Nadia et Cyrille					X		5
Carbonnier-Koch	Marielle		X					5
Caron	Bruno	X	X	X				3
de Castelbajac	Jean Charles	X	X			X		3
Causse	Jean-Pierre et Françoise	X				X		4

Cazala	Jean-François					X		5
De Cazalet	G.E.					X		5
Charbonneaux	Anne-Marie		X	X	X	X		2
Chatelus	Jean		X			X		4
Chavent	Philippe					X		5
Chenebault	Bernard	X			X	XX		3
Chibret	Henri	X		X				4
Colin	Michèle et Thierry					X		5
Constantin	Albert	X				X		4
Cordier	Daniel		XXX					5
Corréard	Stéphane		X			XX		4
Cornette de St Cyr	Pierre	X					X	4
Courtade	Dominique					X		5
David-Weil	Hélène		X		X		X	3
Delubac	Jacqueline					X		5
Dérioz	Catherine					X		5
Descamps	Bernard et Joelle					X		5
De Broglie	Jeanne-Marie					X		5
De Flers	Jean-Jacques et Michèle		X					5
De Galbert	Antoine		X	X	X	XX	XX	0
De Galbert	Simon				XX			5
Des Roys	Etienne	X				X		4
Diba	Kamran					X		5
Diégo-Dortignac	Geneviève					X		5
Dini	Paul					X	X	4
Donnersberg	Pierre	X	X					4
Drommerschlager	Mimette					X		5
Duquesne	G.					X		5
Durand Ruel	Christophe					X		5
Durand Ruel	Denyse				X			5
Durand	Guillaume	X	X			X		3
Edery	Gad					X		5
Evrard	Didier	X	X					4
Falkenberg	Harald		X					5

Fara de chavagnac	Hélène					X		5
Flinker	Martin					X		5
Foissac	R.					X		5
Forges	Bruno					X		5
Fotouhi	Fati				X			5
François-Poncet	Marian					X		5
Fried	Micheline				X			5
Fuchs	Gilles	X	XXXX X		XX	XXX	X	1
Gensollen	Marc et Josée		X		X	X		3
Gillepsie	Nancy					XX		5
Griffon	Henri	X	X	XX				3
Grumbach	Didier		X					5
Guerlain	Daniel et Florence		X		X	XX	X	2
Guerrand-Hermès	Hubert	X			X			4
Guichard	Rémi		X					5
Guichard	Martine et Didier					X		5
Gouré	P.J					X		5
Guy	Michel					X		5
Halbers	Gilbert					X		5
Halgand	Hervé	X		X		X		3
Haligon						X		5
Hamon	jean					X		5
Hatebur	Martin		X					5
Hechter	Daniel	X				XX		4
Helft	Georges		X					5
Henry	Bruno				X	XX		4
Herbo	Bernard	X			X			4
Hergé			X					5
Houg	Olivier					X		5
Houzé	Guillaume		X					5
Hurstel	Cécilia				X			5
Istre	Michel					XX		5
Janssen	Claude	X			X			4
Jardot	Maurice					X		5
Karmitz	Marin	X	XXX			X	X	2
Krzentowski	Didier	X	X			XXX		3
Labeyrie						X		5
Ladreit de Lacharrière	Marc	X					X	4
Laigneau	Patricia		X					5
Laisné	M.F					X		5
Landeau	Marc	X				XX		4

Lebreton	Emmanuel					X		5
Lebrun	Hervé					X		5
Lemaître	Isabelle et Jean-Conrad	X(lui)	XX	XX	XX	XX		1
Lemoine	Hélène			X				5
Lempen Bret	Corinne					X		5
Lesgourgues (CAVIAR)						XX		5
Levy	Philippe				X	X		4
Liénart de Jeude	Cédric		X					5
Loubier	Catherine					X		5
Lumbroso	Marc	X	X					4
Maenz	Paul		X					5
Mairet	Jean et Christine		X		X	XX		3
Marcie-Rivière	Jean-Pierre				X			5
Martin-Malburet						X		5
Martinez	José	X				X		4
Massini	Bernard					X		5
Matisse-Monnier	Jacqueline				X			5
Mavalais	Gérard		X		X			4
de Menil	Dominique		X					5
Meyer	Stéphanie et Régis					X		5
Mikaeloff	Hervé			X				5
Milin	Jean-Louis	X	X					4
Milin	Xavier					X		5
Mollet-Vieville	Ghislain	X	XX					4
Monin	Gilbert					X		5
de Montmort	Donatienne					X		5
Morgaine	Alice					X		5
Motte	Frédéric		X					5
Moulinasse	Bruno		X					5
Müller	Thomas					X		5
Naggar	Denise					X		5
Nallet	Gabriel					X		5
Oliveux	Arnaud					XX		5
Ortino	Emmanuel					X		5
Pascal	Francis					X		5

Pée	christine et Philippe					X		5
Pesle	Bénédicte					X		5
Perrin	Alain-Dominique	X	XXX					4
Peugeot	Robert	X	X					4
Picasso	Jacqueline					X		5
Piguet	Philippe					XX		5
Pinault	François	X	XXXX				XX	3
Planet	F. et H.					X		5
Poitevin	Michel		X	XX	X	XXX		2
Pompidou	Mme					X		5
Pons-Séguin	Gérard					X		5
Pradié	Pierre					XX		5
Prat	Christine et Jean-François					XX		5
Prat	Louis-Antoine						X	5
Puget	J.					X		5
Quemin	Françoise et Jean-Claude			X		X		4
Raingeard	Jean-Michel	X			X	X		3
Ranc	Antoine					X		5
Rein	Agnès				X			5
Remy	Vicky					X		5
Richaud	Jacques					X		5
Riveyran	Paul					X		5
Robelin	Marc et Anne-Marie					X		5
Rochas	Hélène					X		5
Rodrigue	Eric				X	X		4
Rodriguez	Richard		X			X		4
Roger-Paris	Ariel					X		5
Rouart	G.					X		5
Roux	Francis					X		5
Saint Laurent	Yves	X					X	4
Salomon	Georges et Gabrielle	X X				XX		4
Salomon	Jean-Marc et Claudine		XX			XX	X	3

Samuel-Weiss	Michel					X		5
Sautereau	Marc					X		5
Schlumberger	Sao					X		5
Servais	Alain		X					5
Seydoux	Jérôme	X					X	4
Solet	Francis					X		5
Sonnabend	Ileana		X					5
Spaak	Claude					X		5
Templon	Daniel	X			X			4
Teyssonnière de Gramont	Eric				X			5
Tirouflet	Michel				X	X		4
Touratier	J.M et M.A					X		5
Traboulsi	Samir					X		5
Treppoz	Christine et Fabrice					X		5
Trèves	François		XX	X	X	X		2
Trèves	Nicolas				X			5
Troublé	Agnès		X				X	4
Tubiana	Marie Claude					X		5
Verney-Carron	Georges					X		5
du Veyrier	S.B					X		5
Vidal-Naquet	Germaine					X		5
Voss	François				X			5
Wapler	Vincent	X			X			4
Wayser	Claudine				X			5
Wilhelem	Philippe		X					5

B. LE CLASSEMENT 2010 DU *ART REVIEW* POWER 100

Pourcentage des différents groupes dans la composition du Power 100 de 2006 à 2010

Activités/Année	2006	2007	2008	2009	2010
Marchand d'art/galeristes	22	22	25	27	28
Conservateurs	20	15	16	26	26
Artistes	24	19	29	21	19
Collectionneurs	**21**	**31**	**20**	**15**	**17**
Organisateurs de foires d'art	2	3	3	2	3
Critiques	2	2	3	5	3
Maisons de vente	3	5	3	2	2
Publicitaires	/	/	/	/	1
Sites web	/	/	/	1	1
Talkshow	/	/	/	1	/

La nationalité des collectionneurs dans l'*Art Review* Power 100 en 2007, 2008 et 2010

Nationalité	2007	2008	2010
Etats-Unis	11	7	4
Allemagne	3	1	1
Grande-Bretagne	3	2	1
France	**3**	**2**	2
Grèce	1	1	2
Venezuela	1	1	1
Suisse	1	1	2
Russie	0	1	0
Ukraine	0	1	1
Italie	0	1	0
Autriche	1	1	0
Belgique	1	1	0
Mexique	1	0	1
Portugal	1	0	0
Iran	1	0	0
Corée du Sud	1	0	0
Inde	1	0	0
GB/Finlande	0	0	1
Canada/Allemagne	0	0	1

Nationalité des personnalités sélectionnées dans le Power 100 en 2007, 2008 et 2010

Nationalité	2007	2008	2010
Etats-Unis	46	48	27
Grande-Bretagne	13	19	16
Allemagne	13	6	15
France	**3**	**6**	5
Suisse	7	5	6

Italie	0	3	5
Chine	2	2	1
Japon	1	1	1
Inde	3	1	0
Autriche	2	1	2
Belgique	1	1	0
Canada	2	1	0
Grèce	1	1	2
Ukraine	0	1	1
Suède	1	1	1
Danemark	0	1	1
Russie	0	1	1
Afrique du Sud	0	1	1
Emirats Arabes Unis	1	1	0
Iran	1	0	0
Corée du Sud	1	0	0
Mexique	1	0	1
Pologne	1	0	0
Portugal	1	0	0
Liban	0	0	1
Slovénie	0	0	1
Luxemburg	0	0	1
Thaïlande	0	0	1
Vénézuéla	0	0	1
Serbie	0	0	1
inconnu	0	0	1
Multi origines	/	/	7
Total	101	101	100

C. LES STATUTS DES QUATRE ASSOCIATIONS ETUDIEES

1. Les Amis du Palais de Tokyo

ARTICLE 1 : DÉNOMINATION

Il est fondé entre les adhérents aux présents statuts une association régie par la loi du 1er juillet 1901 et le décret du 16 août 1901, ayant pour titre :

"ASSOCIATION DES AMIS DU PALAIS DE TOKYO"

ARTICLE 2 : OBJET

L'association se donne pour objet de soutenir et promouvoir les actions du Palais de Tokyo, Site de création contemporaine.

Elle a pour but :

- d'apporter son soutien moral et matériel au Palais de Tokyo,
- de favoriser son action auprès des publics,
- de promouvoir le Palais de Tokyo en France et à l'étranger.

ARTICLE 3 : DURÉE ET SIÈGE SOCIAL

La durée de l'association est illimitée

Son siège social est fixé à Paris: 2, rue de la manutention 75116 Paris
Il pourra être transféré sur décision du Conseil d'Administration.

ARTICLE 4 : ADMISSION, LES MEMBRES

L'association se compose de membres actifs ou adhérents
Pour faire partie de l'association, il faut avoir verser une cotisation annuelle dont le montant est fixée chaque année par l'assemblée générale sur proposition du Conseil d'Administration.

La qualité de membre se perd par démission ou décès. la radiation peut être prononcée par le Conseil d'Administration pour non-paiement de la cotisation ou pour motif grave.

ARTICLE 5 : RESSOURCES

Les ressources de l'association sont constituées des cotisations, des dons, des subventions publiques, de contributions privées ou de toutes autres sources de financement autorisées par les textes législatifs et réglementaires.

ARTICLE 6 : CONSEIL D'ADMNISTRATION ET BUREAU

L'association est dirigée par un Conseil d'Administration, composé de neuf à quinze membres élus par l'assemblée générale pour une durée de trois ans. Les membres sont rééligibles.

Le conseil d'administration choisit parmi ses membres et pour trois ans un Bureau composé de :

- Un président, et, s'il y a lieu deux vice-présidents
- Un secrétaire, et, s'il y a lieu, un secrétaire adjoint
- Un trésorier, et, si besoin est, un trésorier adjoint

ARTICLE 7 : RÉUNION DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

Sur convocation du président le Conseil d'Administration se réunit au moins deux fois par an, ou à la demande du quart de ses membres.
La présence d'un tiers au moins des membres est nécessaire pour la validité des délibérations.
Les décisions sont prises à la majorité simple.

ARTICLE 8 : ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ORDINAIRE

L'assemblée générale ordinaire comprend tous les membres de l'association à jour du règlement de leur cotisation. L'assemblée générale ordinaire se réunit une fois par an .
Quinze jours au moins avant la date fixée les membres de l'association sont convoqués par les soins du secrétaire. L'ordre du jour est indiqué sur les convocations.
Le président, assisté des membres du bureau, préside l'assemblée et expose le rapport moral de l'association.
Le trésorier rend compte de sa gestion et soumet les comptes et le bilan à l'approbation de l'assemblée.

Il est procédé s'il y a lieu au remplacement, au scrutin secret, des membres du Conseil d'Administration démissionnaires ou en fin de mandat.

ARTICLE 9 : MODIFICATIONS DES STATUTS

Toute modification des statuts, proposée par deux tiers au moins des membres du Conseil d'Administration, doit être approuvée par l'assemblée générale.

L'assemblée générale doit se composer du tiers au moins des membres en exercice présents ou représentés. Si le quorum n'est pas atteint une autre assemble générale est convoquée à 15 jours au moins d'intervalle et peut délibérer sans quorum.

ARTICLE 10 : RÉGLEMENT INTÉRIEUR

Un règlement intérieur peut être établi par le Conseil d'Administration, pour fixer les divers points non prévus par les statuts, notamment ceux qui ont trait à l'administration interne de l'association.

ARTICLE 11 : DISSOLUTION

L'assemblée générale appelée à se prononcer sur la dissolution doit se composer de la moitié au moins des membres La majorité est requise pour la dissolution de l'association.

En cas de dissolution, le Conseil d'Administration procède à la dévolution des biens de l'association conformément à l'article 9 de la loi du 1er juillet 1901 et du décret du 16 août 1901.

---

2. Les Centaures

Les soussignés :

Christian Forestier, architecte, collectionneur, agissant en tant que gérant de la galerie d'art contemporain Askéo

David Blecher, entrepreneur, collectionneur

Bruno Vanryb, entrepreneur, collectionneur

Fati Fotouhi, architecte, collectionneur

se sont réunis ce jour en assemblée pour constituer une association ayant pour but la réunion d'artistes, d'amateurs d'art, de collectionneurs, autour d'un projet commun à vocation artistique.

Article 1 : Constitution

Il est constitué, entre les soussignés et toutes autres personnes adhérant aux présents statuts, une association dénommée "Les Centaures".

Article 2: Objet

Cette association a pour objet :

La constitution d'une collection de tableaux, de sculptures, de gravures ou de tout type d'oeuvre d'art, d'artistes jeunes ou commençant seulement à arriver à leur notoriété.

La jouissance des oeuvres par les membres de l'association sous certaines conditions.

L'organisation de rencontres entre les membres de l'association et les artistes, autour de présentations de la collection, d'expositions, de visites d'atelier et de tout autre évènement lié à l'Art en général.

La revente aux enchères publiques de la collection, 7 ans après la création de l'association, sous la forme d'enchères annuelles durant lesquelles la collection sera progressivement proposée à la vente.

Article 3: Siège social

Le siège social de l'association est fixé au 19 rue Debelleyme, 75003 Paris. Le siège social pourra être transféré par simple décision du conseil d'administration.

Article 4: Durée

La durée de l'association est fixée à 99 années. L'année sociale court du ler Janvier au 31 Décembre.

Article 5: Règles de fonctionnement de l'association

L'association est administrée par un conseil d'administration, composé de 4 membres, et renouvelé tous les 3 ans.

Le conseil d'administration choisit parmi ses membres un président et parmi les membres de l'association un bureau de 3 membres, renouvelé annuellement, et dont le rôle est d'assurer les missions confiées par le conseil d'administration.

La gestion des achats d'oeuvres pour la collection est confiée à un comité de sélection, composé de 3 membres et renouvelé annuellement. Le comité de sélection comprend un représentant élu par l'assemblée générale, un représentant élu par le président, et un représentant élu par Christian Forestier, gérant de la galerie Askéo, membre fondateur des Centaures.

L'assemblée générale procède à l'élection du conseil d'administration et de son représentant au comité de sélection. Elle réunit tous les membres de l'association et doit se tenir une fois par an.

Le fonctionnement interne de l'association est soumis à l'ensemble des règles listées à l'annexe 2 des statuts.

Article 6: Composition de l'association

L'association est composée d'un seul membre fondateur, la galerie Askéo, et de :

Membres adhérents
Membres actifs
Membres bienfaiteurs
Membres d'honneur
Membres artistes

Les cotisations sont réparties de la façon suivante :

En tant que membre fondateur des Centaures, la galerie Askéo s'engage à verser une cotisation mensuelle de 2500 Francs, et un droit d'entrée de 5000 Francs.

Sont membres adhérents les membres versant une cotisation mensuelle fixe de 250 Francs et un droit d'entrée de 500 Francs

Sont membres actifs les membres versant une cotisation mensuelle fixe de 500 Francs, et un droit d'entrée de 1000 Francs

Sont membres bienfaiteurs les membres versant une cotisation mensuelle fixe de 1000 Francs ou 2500 Francs, et un droit d'entrée correspondant à 2 mois de cotisations.

Le titre de membre d'honneur peut être décerné par le conseil d'administration aux personnes qui rendent ou ont rendu des services à l'association. Ce titre confère à ceux qui l'ont obtenu le droit de faire partie de l'assemblée générale et de bénéficier de droits sur la collection sans avoir à acquitter de droit d'entrée où de cotisation mensuelle. Le titre de membre d'honneur est renouvelable tous les ans sur décision du conseil

* Le titre de membre artiste peut être décerné par le conseil d'administration à des artistes qui régleraient leur cotisation sous la forme d'oeuvres d'art, sous réserve d'acceptation de ces donations par le comité de sélection. Ce titre confère à ceux qui l'ont obtenu le droit de faire partie de l'assemblée générale et de bénéficier des mêmes droits sur la collection qu'un membre cotisant, à hauteur de la valorisation effectuée sur les oeuvres par le comité de sélection. Le nombre de membres pouvant adhérer à l'association est limité à 100. Il peut être augmenté sur décision du conseil d'administration.

Pour obtenir la qualité de membre de l'association, il faut remplir un bulletin d'adhésion dont le modèle est présenté en annexe 1 des statuts, et obtenir l'agrément du conseil d'administration, qui statue, lors de chacune de ses réunions, sur les demandes d'adhésions

présentées.

Le conseil d'administration se réserve le droit de refuser l'adhésion d'un membre sans avoir à fournir de justification sur les motifs de ce refus.

Article 7: Adhésion des personnes morales

Toute personne morale peut adhérer à l'association en tant que membre bienfaiteur. Les entreprises cotisantes disposent d'un statut spécifique leur ouvrant droit aux prestations suivantes :

- Les personnes morales disposent d'un droit à l'image sur les oeuvres de la collection, leur permettant de faire figurer les oeuvres dans des catalogues ou des documents qu'ils éditent à leur frais, sous réserve de l'approbation du conseil d'administration.
- Les personnes morales peuvent organiser des visites ou des nocturnes pour présenter une exposition de la galerie Askéo à leurs clients, leurs fournisseurs ou leurs salariés, sous réserve de la prise en charge intégrale des frais générés par l'organisation de ce type d'évènement, de l'approbation du conseil d'administration et du gérant de la galerie Askéo.
- Les personnes morales peuvent, comme tout membre de l'association, exposer les oeuvres de la collection dont elles ont la jouissance. Elles peuvent également organiser dans leurs locaux des expositions des oeuvres de la collection qui restent en dépôt à la galerie Askéo, sous réserve de la prise en charge intégrale des frais générés par la mise en place de cette exposition, et de l'approbation du conseil d'administration.
- Les personnes morales peuvent faire état de leur soutien à l'association dans tous les documents qu'elles éditent ou font éditer.
- Les personnes morales peuvent, comme tout membre de l'association, renoncer à leurs droits sur la vente de la collection. En échange de ce soutien complémentaire, l'association s'engage à citer les entreprises cotisantes qui renoncent àleurs droits sur la vente de la collection dans tous les documents qu'elle publie ou fait publier, qu'il s'agisse d'invitations, d'ouvrages, ou de

publicités. Les citations seront faites après accord des entreprises concernées et dans la mesure de l'espace disponible.

Article 8: Versement et utilisation des cotisations

Les cotisations seront réglées trimestriellement, à terme échu.

Le budget de l'association, constitué par les droits d'entrée et les cotisations des membres, sera intégralement consacré à l'acquisition d'oeuvres destinées à enrichir la collection, après déduction des dépenses consacrées annuellement aux frais de gestion et de promotion de l'association.

Le montant des dépenses consacrées aux frais de gestion et de promotion est fixé à 20% du montant annuel global des recettes de l'association, sauf décision contraire de l'assemblée générale.

Un membre qui désire voir son statut modifié en augmentant ses cotisations pourra demander son changement de catégorie au conseil d'administration, en augmentant sa cotisation mensuelle, et en complétant son droit d'entrée en fonction de la catégorie souhaitée.

Article 9: Répartition des parts

La part est un outil de calcul permettant de déterminer le pourcentage de la collection détenu par un membre, ainsi que le nombre de voix détenues par un membre dans le cadre des votes de l'assemblée générale.

Tous les membres de l'association bénéficient d'un nombre de parts calculé en fonction de leur droit d'entrée et de leur cotisation mensuelle. Le calcul des parts acquises par chaque membre s'effectue à la fin de chaque année, après déduction des dépenses effectuées en cours d'année.

Les dépenses regroupent les 20% du budget de l'association consacrés aux frais de gestion et de promotion, le montant des parts acquises par les membres d'honneur, et d'une façon générale toute dépense exceptionnelle non consacrée à l'achat d'oeuvres pour la collection.

La répartition des parts acquises par les membres d'honneur s'effectue sur décision du conseil d'administration, en fonction des services rendus à l'association.

Tout membre de l'association peut décider de renoncer à ses droits sur la vente de la collection, et par conséquent à ses parts et à son droit de vote lors de l'assemblée générale. Dans ce cas, ses cotisations sont intégrées dans le montant global des recettes de l'association. Le membre qui renonce à ses droits sur la vente de la collection peut toutefois continuer à participer au tirage au sort annuel destiné à répartir les oeuvres de la collections entre les adhérents de l'association.

Les parts constituent un mode de calcul non matérialisé par des titres, en conséquence de quoi elles appartiennent en propre aux membres ou à leurs ayant?droits, et ne peuvent être cédées ou échangées à des tiers. Une cession de parts est toutefois possible entre membres de l'association sous réserve d'une autorisation préalable du conseil d'administration.

Article 10: Ajustement de la valeur des cotisations

L'assemblée générale aura la faculté de réajuster tous les ans les montants des cotisations. Le pourcentage d'augmentation sera calculé en fonction de l'augmentation du coût de la vie et ne pourra en aucun cas dépasser 20%.

Dans le mois qui précède l'assemblée générale, le conseil d'administration se réserve également le droit de fixer un nouveau barème de cotisations, ne s'appliquant qu'aux nouveaux membres dont l'adhésion serait postérieure à la mise en place de ce nouveau barème.

Cette disposition vise à protéger les intérêts des cotisants présents depuis l'origine de l'association vis?à?vis de nouveaux membres dont l'adhésion tardive leur donne les mêmes droits sur l'intégralité de la collection que les adhérents plus anciens.

La création d'un nouveau barème de cotisations s'appliquant à de nouveaux adhérents ne remet pas en cause le nombre et la valeur des parts acquises par les anciens adhérents, avant la mise en place du nouveau barème.

Le calcul annuel des parts acquises par les membres de l'association s'effectuera en tenant

compte des différents barèmes de cotisations en vigueur à la date du calcul.

Les réajustements annuels des cotisations destinés à suivre l'évolution du coût de la vie s'appliqueront de façon globale pour toutes les cotisations, quel que soit le barème dont elles dépendent.

Article 11: Achat des oeuvres

L'association ayant pour objet la constitution d'une collection d'oeuvres d'art détenues par l'ensemble de ses membres, l'essentiel des ressources de l'association sera consacré à l'achat d'oeuvres auprès des artistes soutenus par l'association.

La collection d'oeuvres de l'association pourra également s'enrichir d'oeuvres données par les membres artistes ou par des tiers non membres désireux de soutenir l'association.

Les achats d'oeuvres seront effectués sur proposition du président de l'association, avec l'assentissement du comité de sélection. En cas de désaccord sur un achat au sein du comité de sélection, la décision d'achat sera prise à la suite d'un vote du comité de sélection à la majorité des 2/3. Dans tous les cas, le président dispose d'un droit de veto sur tous les achats d'oeuvres que déciderait le comité de sélection.

Les achats seront effectués en priorité auprès des artistes défendus ou exposés par la galerie Askéo, membre fondateur de l'association. L'achat d'oeuvres provenant d'artistes non défendus par la galerie Askéo sera soumis à l'accord préalable du conseil d'administration.

Le coût d'acquisition d'une oeuvre ne pourra dépasser 10% du budget annuel de l'association, sauf décision contraire du conseil d'administration.

La date de création d'une oeuvre ne devra pas précéder de plus de 5 ans la date d'acquisition, sauf décision contraire du conseil d'administration.

Les artistes qui accepteront de céder leurs oeuvres à la collection de l'association devront appliquer le prix atelier sur les oeuvres cédées, et inclure dans la cession le droit à l'image sur les oeuvres concernées. Lorsque l'oeuvre cédée fera partie d'une exposition organisée par la galerie Askéo, l'oeuvre sera acquise au prix atelier majoré de 15%. Les 15% supplémentaires

seront reversés à la galerie Askéo pour couvrir les frais d'exposition de l'oeuvre concernée.

Article 12: Jouissance des oeuvres

Pendant la durée de l'association, les oeuvres de la collection seront réparties entre les membres de l'association qui disposeront de la possibilité de les entreposer ou de les exposer dans le lieu de leur choix, àl'exception des lieux d'exposition dont la vocation est la revente des oeuvres présentées.

La répartition des oeuvres entre les membres sera effectuée une fois par an lors de l'assemblée générale, par un tirage au sort servant à déterminer une priorité de choix entre les membres présents.

Le tirage au sort, placé sous le contrôle du comité de sélection déterminera une priorité de choix: Le membre dont le bulletin est tiré en premier choisira en priorité une oeuvre parmi les pièces proposées, le membre dont le bulletin est tiré en second choisira une oeuvre parmi les pièces restantes, et ainsi de suite jusqu'à épuisement des oeuvres ou des bulletins.

Lors du tirage au sort, chaque membre disposera d'un bulletin, quel que soit le montant de sa cotisation et le nombre de parts qu'il possède dans la collection. Seuls les bulletins des membres présents lors du tirage seront pris en compte.

Si le nombre d'oeuvres disponibles est inférieur ou égal au nombre de bulletins, le tirage au sort sera interrompu après distribution de toutes les oeuvres.

Si le nombre d'oeuvres disponibles est supérieur au nombre de bulletins, un nouveau tirage au sort pourra avoir lieu sur demande des membres présents lors du tirage pour permettre le partage des oeuvres restantes.

Suivant l'importance de la collection et le nombre de membres présents lors de l'assemblée, certains membres pourront choisir plusieurs oeuvres ou ne pas obtenir d'oeuvres.

Les échanges ou les transmissions des oeuvres seront possibles entre les membres de l'association en informant le président de l'association par une lettre d'avis décrivant l'oeuvre en détail. Cette procédure d'échange pourra être utilisée par un membre qui ne désire pas la jouissance d'une oeuvre, et qui désire simplement en faire bénéficier un autre membre ou laisser les oeuvres en dépôt à la galerie Askéo.

Les personnes morales adhérant à l'association disposent d'un droit à l'image sur la collection de l'association, leur permettant de faire figurer les oeuvres de la collection dans des catalogues ou des documents qu'ils éditent à leurs frais, et d'exposer les oeuvres dont ils ont la jouissance dans leurs locaux, sous réserve de l'approbation du conseil d'administration.

Tous les membres de l'association bénéficiant de la jouissance d'oeuvres appartenant à la collection devront :

- Signer une décharge stipulant que la responsabilité de l'oeuvre leur incombe en cas de perte, de vol ou de détérioration.
- Contracter une assurance couvrant la perte, le vol ou la détérioration pendant le stockage ou le transport des oeuvres. La valeur des oeuvres objet de la décharge et de l'assurance sera fonction du prix de vente des oeuvres en galerie, estimé par le comité de sélection à la date de signature de la décharge.
- Restituer les oeuvres sur simple demande du comité de sélection, afin de permettre l'organisation d'expositions, de présentations, de séances de prises de vue, et d'une façon générale de toute opération nécessitant la mise à disposition des oeuvres.

Article 13 : Vente des Oeuvres

Les 3 premières années de la collection détenue par l'association seront revendues aux enchères publiques 7 ans après constitution de l'association, en l'an 2000.

La première vente, portant sur les 3 premières années de la collection, sera suivie de ventes annuelles régulières durant lesquelles seront proposées de façon systématique l'année de la collection dont l'acquisition s'est effectuée 5 ans auparavant.

Le tableau suivant récapitule les dates des ventes pour les 8 premières années de la collection :

Date d'acquisition		Date de revente	
Année 1	1993	Année 7	2000
Année 2	1994	Année 7	2000

Année 3	1995	Année 7	2000
Année 4	1996	Année 8	2001
Année 5	1997	Année 9	2002
Année 6	1998	Année 10	2003
Année 7	1999	Année 11	2004
Année 8	2000	Année 12	2005

La date exacte de la première vente sera fixée 6 années après constitution de l'association, lors de l'assemblée générale, et devra intervenir dans les 12 mois suivant cette assemblée.

La date exacte des ventes aux enchères annuelles qui suivront la première vente sera fixée lors de chaque assemblée générale, et devra intervenir dans les 12 mois suivant cette assemblée.

Tout report éventuel d'une vente de la collection devra donner lieu à un vote de l'assemblée générale à la majorité des 2/3.

La répartition du produit d'une vente entre les membres de l'association, après déduction des frais et remboursement des éventuelles dettes de l'association, s'effectuera en fonction du nombre de parts possédées par chacun des membres à la date de la vente.

Un pourcentage du produit de chaque vente sera reversé aux artistes dont les oeuvres font partie de la collection, sur la base de la règle suivante :

Si le produit net de la vente est supérieur à la valeur totale des parts attribuées aux membres pendant la période durant laquelle à été constituée la fraction de la collection proposée à la vente, 10% de l'excédent sera reversé aux artistes, ou le cas échéant à leur ayant-droits.

La répartition se fera en fonction du pourcentage représenté par les oeuvres de ces artistes dans le produit net de la vente.

Si le produit net de la vente est inférieur ou égal à la valeur totale des parts attribuées aux membres pendant la période durant laquelle à été constituée la fraction de la collection proposée à la vente, le produit de la vente sera simplement réparti entre les membres de l'association.

Les valeurs des parts seront réajustées pour être évaluées en francs constants, et les éventuelles sommes à répartir seront calculées après imputation des éventuels frais complémentaires de gestion ou de promotion qui n'auraient pas été pris en compte lors de l'attribution de la valeur des parts ou lors du calcul du produit net de la vente.

Lors d'une vente aux enchères, les éventuels invendus seront réintégrés dans la collection pour être proposés à nouveau lors des enchères suivantes.

Article 14: Relations avec la galerie Askéo

La galerie Askéo, membre fondateur de l'association, devra organiser tous les ans une grande exposition/événement présentant une sélection des oeuvres de la collection de l'association. La préparation de l'exposition et la sélection des oeuvres présentées seront supervisées par le comité de sélection. Lors de cette exposition, chaque membre de l'association disposera, s'il le désire, de la possibilité d'inviter ses relations personnelles au vernissage.

D'une façon générale, les membres de l'association seront systématiquement invités aux vernissages et aux expositions organisés par la galerie Askéo, et recevront gratuitement le catalogue de l'exposition.

Ils pourront souscrire de façon prioritaire pour les ouvrages édités par Askéo, avec une remise de 20% sur le prix de souscription.

Ils pourront acquérir directement des oeuvres exposées par la galerie, avec une remise de 20% sur le prix de vente au public pour les oeuvres dont le prix est supérieur ou égal à 20 000FF, ou une remise de 15% sur le prix de vente au public pour les oeuvres dont le prix est inférieur à 20 000 FF.

Les personnes morales membres de l'association pourront également organiser des visites ou des soirées réservées pour leurs clients ou leurs salariés sous réserve de la prise en charge de l'intégralité des frais générés par l'organisation de ce type d'événement.

Article 15: Vie associative, visites d'atelier

Afin de maintenir un lien permanent entre les membres de l'association, les artistes qu'elle

soutient et le monde artistique en général, des visites d'atelier, d'expositions, ou des événements artistiques seront organisés de façon régulière pour tous les adhérents de l'association. Ces visites et ces événements seront mis en place sur proposition du comité de sélection qui devra obtenir un accord du bureau, qui sera chargé de déterminer le budget pouvant être consacré au projet. Le comité pourra éventuellement faire appel à des volontaires pour faciliter l'organisation, et demander aux membres intéressés une participation aux frais destinée à couvrir les dépenses d'organisation.

Lors des visites d'atelier, les membres qui le désirent pourront acquérir directement une oeuvre auprès de l'artiste à un prix préférentiel égal au prix d'atelier majoré de 15%. Ces 15% supplémentaires seront reversés à la galerie Askéo s'il s'agit d'un artiste en contrat avec cette galerie, ou, si ce n'est pas le cas, sur le compte de l'association pour être intégré dans son budget de fonctionnement.

Ces achats préférentiels sont limités à une oeuvre par an et par membre. Le non?respect de cette règle par un adhérent entraînera sa radiation d'office de l'association et la perte de tous ses droits sur la collection Aucun achat d'oeuvre ne sera plus effectué par l'association auprès de l'artiste dont les oeuvres auront été acquises de cette façon.

Article 16: Information des membres

Tous les 3 mois, un bulletin d'information sera adressé à l'ensemble des membres de l'association, ainsi qu'aux artistes dont les oeuvres constituent la collection, pour dresser la liste des acquisitions effectuées.

Ce bulletin sera également utilisé pour informer les adhérents sur les visites d'ateliers, les expositions, ou tout autre évènement en cours de préparation.

Il permettra de suivre la côte des artistes dont les oeuvres constituent la collection, et pourra également servir de bourse d'échanges entre les adhérents.

Le bureau se chargera de négocier pour les adhérents des tarifs préférentiels auprès de musées, de galeries ou de tout type d'organisation à vocation artistique. Le bulletin permettra d'informer régulièrement les membres de l'association de l'existence de ces tarifs.

Article 17: Perte de la qualité de membre

Les membres qui adhèrent à l'association s'engagent à rester membres et à régler leur cotisation pendant une durée minimum de 1 an.

Tout retard dans le versement des cotisations doit donner lieu à un accord du conseil d'administration qui examinera les demandes de report dont la durée ne pourra excéder 3 mois.

Perdent la qualité de membre:

- Les personnes qui ont donné leur démission par lettre adressée au président ;
- Les personnes décédées ;
- Les personnes dont le conseil d'administration a prononcé l'exclusion pour non-paiement de la cotisation ou motif grave, les intéressés ayant été invités, par lettre recommandée, à se présenter devant le conseil d'administration à l'effet de fournir des explications.

Si la perte de la qualité de membre n'est pas due à une démission intervenant après une période minimum de 1 an ou à un décès, les droits liés aux cotisations versées par le membre perdant sa qualité sont automatiquement annulés. Dans ce cas, les cotisations versées restent la propriété de l'association.

Dans le cas contraire, le membre démissionnaire ou ses ayants-droit ne bénéficie plus de la qualité de membre, mais conserve uniquement un droit sur la répartition du produit de la vente de la collection, calculé en fonction du nombre de parts possédées à la date de la démission.

Article 18: Ressources

Les ressources de l'association se composent :

- Des cotisations et des droits d'entrée de ses membres telles que fixées par les statuts et l'assemblée générale

- Des aides notamment financières qui peuvent être mises à la disposition de l'association par toute personne physique et morale
- Des subventions de l'état, des départements, des communes, et des établissements publics
- Des ressources créées à titre exceptionnel (expositions, conférences, réunions, spectacles, etc?)
- De l'édition et de la production d'oeuvres et de multiples d'oeuvres créées par les artistes
- Du revenu de ses biens
-

Et toutes autres ressources autorisées par la loi.

Article 19: Compétence

Le tribunal compétent pour toutes actions concernant l'association est celui de Paris.

3. L'A.A.M.A.C

ARTICLE 1 - DÉNOMINATION et DURÉE

Il est fondé entre les adhérents aux présents statuts une association régie par la loi du 1er juillet 1901 et par le décret du 16 août 1901, ayant pour titre :

LES AMIS DU MUSEE D'ART CONTEMPORAIN ET DU MUSEE DES BEAUX-ARTS DE NÎMES

A.A.M.A.C

L'association est constituée pour une durée indéterminée.

ARTICLE 2 - SIÈGE SOCIAL

Le siège social de l'association est situé à Nîmes, immeuble CARRÉ d'ART, place de la Maison Carrée.

Le lieu du siège social peut-être modifié sur proposition du Conseil d'Administration soumise à l'Assemblée Générale puis ratifiée.

ARTICLE 3 - BUTS

les buts de l'association sont les suivants :

- Se rapprocher des structures culturelles tant publiques que privées de la ville de Nîmes , du département du Gard et de la région Languedoc-Roussillon

- Défendre, implanter, soutenir les arts plastiques dans la ville de Nîmes, le département du Gard et la région Languedoc-Roussillon.

.- Soutenir par tous les moyens les Musées d'Art Contemporain et des Beaux-Arts notamment par des échanges avec toutes les institutions déjà existantes : Carré d'Art, École des Beaux-Arts, université Vauban, IUFM cette liste n'étant pas limitative.

- Sensibiliser le public à l'art contemporain par la mise en place de cycles de conférences, visites d'ateliers et de musées et diverses autres animations.

- Concevoir ou faire concevoir tous documents, livres ou objets d'artistes sur tous supports.

ARTICLE 4 - COMPOSITION de L'ASSOCIATION

L'association se compose de :

> Membres d'honneur,

> Membres bienfaiteurs

> Membres actifs ou adhérents

> Sont membres d'honneur :

Les présidents sortants et sur décision du Conseil d'Administration (C.A) les personnes ayant rendu des services signalés à l'association. Ils sont dispensés de cotisation.

> Sont membres bienfaiteurs :

Les personnes versant un don d'un montant au moins égal à 15 fois la cotisation annuelle individuelle.

> Sont membres actifs :

Les personnes versant au moins la cotisation annuelle fixée en Assemblée Générale (A.G).

ARTICLE 5 - PERTE DE LA QUALITÉ DE MEMBRE

La qualité de membre se perd par :

-démission

-décès

-radiation prononcée par le conseil d'Administration (C.A), pour non-paiement de la cotisation ou pour motif grave. Dans ce cas l'intéressé aura été préalablement invité par lettre recommandée avec accusé de réception à se présenter devant le Bureau afin d'y être entendu.

ARTICLE 6 - RESSOURCES DE L'ASSOCIATION

Les ressources de l'association proviennent essentiellement :

-des cotisations et des dons

-des subventions de l'État, de la région, du département, de la commune lorsqu'elles sont attribuées.

-du mécénat d'entreprises ou de personnes privées.

ARTICLE 7 - CONSEIL D'ADMINISTRATION.

CONSTITUTION , ATTRIBUTIONS, RÉUNIONS

L'association est dirigée par un Conseil d'Administration (C.A) d'au maximum 12 membres majeurs, élus pour 2 années par l'Assemblée Générale (A.G) et rééligibles. Chaque membre est chargé d'une mission particulière en relation avec la vie de l'association. En cas de renoncement d'un ou de plusieurs de ses membres, le C.A pourvoit, s'il le juge nécessaire, à son ou à leur remplacement provisoire par une ou des personnes cooptées parmi les membres actifs. Il est procédé au remplacement définitif par l'Assemblée Générale (A.G) qui suit.

Les candidatures au C.A doivent impérativement parvenir au président une semaine avant l'A.G de l'Association.

Le C.A est investi des pouvoirs déterminés par l'A.G pour administrer l'Association. Il arrête le budget et les comptes annuels de l'Association. Il prend toutes décisions relatives à la gestion de l'Association particulièrement celles concernant l'emploi des fonds nécessaire à la réalisation de l'objet de l'association.

Il autorise le président à ester en justice.

Le C.A se réunit une fois au moins tous les 6 mois, sur convocation du président ou à la demande du quart de ses membres. Un ordre du jour est indiqué sur la convocation adressée aux membres du C.A par lettre simple au moins quinze jours avant la réunion.

Un quorum de 7 présents est requis pour la validation des délibérations. Les membres empêchés peuvent remettre par écrit à un autre membre un pouvoir pour les représenter. Chaque membre du C.A ne peut détenir qu'un seul pouvoir.

Les décisions sont prises à la majorité des voix. En cas d'égalité celle du président est prépondérante.

Tout membre qui, sans excuse, n'aura pas assisté à 2 réunions consécutives sera considéré comme démissionnaire du C.A.

ARTICLE 8 - BUREAU.

CONSTITUTION, ATTRIBUTIONS, RÉUNIONS

Le C.A choisit parmi ses membres, au scrutin secret si l'un d'entre eux le demande, un Bureau constitué par :

> un président

> un vice-président

> un secrétaire et s'il y a lieu un secrétaire adjoint

> un trésorier(e) et s'il y a lieu un trésorier adjoint

Ces personnes élues pour un an sont rééligibles.

Le président représente seul l'association dans tous les actes de la vie civile et est investi de tous pouvoirs à cet effet. Il peut déléguer partiellement et sous sa responsabilité, après accord du C.A, ses pouvoirs à un mandataire membre du C.A. Il peut inviter une personne qualifiée à participer, avec voix consultative, à une réunion du Bureau.

Le vice-président assiste le président dans l'exercice de ses fonctions et le remplace en cas d'empêchement.

Le secrétaire est responsable des convocations. Il établit les procès-verbaux des réunions du Bureau, du C.A et de L'A.G qui sont ensuite classés et conservés en archives.

Le trésorier établit, sous sa responsabilité, les comptes de l'Association. Il est chargé de l'appel des cotisations. Il procède avec l'accord du président au paiement et à la réception de toutes les sommes. Il établit chaque année un compte d'exploitation, un bilan et un budget prévisionnel et les présente à l'A.G annuelle.

Les fonctions de membre du bureau ne sont pas rémunérées.

En cas de vacance en cours d'exercice, d'une de ces fonctions un remplaçant sera désigné parmi les membres du C.A.

Le Bureau se réunit sur convocation du président aussi souvent que l'intérêt de l'Association l'exige. Les décisions sont prises à la majorité des voix. En cas d'égalité celle du président est prépondérante.

ARTICLE 9 - ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ORDINAIRE (A.G)

L'assemblée générale ordinaire se réunit chaque année à la date fixée par le C.A. Elle comprend tous les membres de l'association à jour de leur cotisation à la date de la réunion. Aucun quorum n'est requis.

Quinze jours au moins avant la date fixée les membres de l'association reçoivent par lettre simple du secrétaire une convocation sur laquelle sont obligatoirement indiqués le lieu de la réunion, l'ordre du jour et le nombre de sièges vacants au C.A.

Les membres qui ne peuvent être présents ont la possibilité de retourner le pouvoir qui est joint à la convocation. Ce pouvoir est nominatif. Chaque membre de l'Association ne peut détenir que 3 pouvoirs au maximum.

Il est établi une feuille de présence émargée par les membres en entrant en séance puis certifiée

par le président et le secrétaire.

Le président assisté par les membres du C.A préside l'A.G et présente le rapport moral de l'année écoulée qui est proposé aux votes des membres de l'A.G présents ou représentés.

Le trésorier rend compte de sa gestion et soumet pour quitus le compte financier de l'année écoulée ainsi qu'un budget prévisionnel aux votes des membres de l'A.G présents ou représentés.

Après épuisement des autres points de l'ordre du jour il est procédé au remplacement des membres sortant du C.A. Le scrutin a lieu à bulletins secrets.

Seules les questions inscrites à l'ordre du jour peuvent être traitées en A.G.

Les délibérations de l'A.G sont consignées dans un procès verbal ou sont obligatoirement indiqués les résultats des votes. Le procès verbal est signé par le président et le secrétaire.

ARTICLE 10 - ASSEMBLÉE GÉNÉRALE EXTRAORDINAIRE

Une assemblée générale extraordinaire peut être convoquée :

-A la demande du président

-A la demande de la majorité absolue des membres du C.A

L'A.G extraordinaire ne peut se tenir que si le quorum est atteint soit la majorité absolue des adhérents.

Si ce n'est pas le cas elle est convoquée à nouveau dans un délai de 21 jours et peut délibérer quel que soit le nombre de membres présents ou représentés.

Les délibérations de l'A.G extraordinaire doivent être approuvées à la majorité des 2/3 des voix.

Le déroulement de l'A.G extraordinaire est soumis aux mêmes règles que celui d'un A.G ordinaire.

ARTICLE 11- RÈGLEMENT INTÉRIEUR

Un règlement intérieur peut être établi par le C.A. Il doit être approuvé en A.G.

Il est destiné à fixer les différents points non prévus par les statuts en particulier ceux ayant trait à l'administration interne de l'association.

ARTICLE 12 - MODIFICATION DES PRÉSENTS STATUTS

Les statuts peuvent être modifiés sur proposition du C.A.

Les modifications proposées doivent être votées en l'A.G ordinaire à la majorité absolue des présents ou représentés.

ARTICLE 13 - DISSOLUTION

La dissolution de l'association et la dévolution de ses biens, s'ils existent, conformément à l 'article 9 de la loi du 1er juillet 1901 et au décret du 16 août 1901 peuvent être prononcées en A.G extraordinaire. Un ou plusieurs liquidateurs sont alors nommés pour effectuer les opérations de liquidation.

---

4. ADIAF : Association pour la diffusion internationale de l'art français

Article 1er : Dénomination

Il est fondé entre les adhérents aux présents statuts une association dite Association pour le Diffusion Internationale de l'Art Français (ADIAF) régie par la loi du 1er juillet 1901 et le décret du 16 août 1901.

Article 2 : Objet

L'Association a pour objet de promouvoir en France et à l'étranger les artistes plasticiens français ou vivant en France.
Elle se dote de tous les moyens d'actions que les membres de l'Association jugeront utiles de mettre en œuvre pour atteindre cet objet, notamment en créant ou en développant des contacts auprès des musées, des fondations, de la presse artistique, personnes privées et entreprises, en organisant des expositions et des manifestations visant à atteindre le but de l'Association, en attribuant un prix pour consacrer l'œuvre d'un artiste, en favorisant la publication d'ouvrages et en créant un site Internet.

Article 3 : Siège

Le siège social est fixé à : 23, quai Voltaire-75007 Paris

Article 4 : Durée

La durée de l'association est illimitée

Article 5 : Composition

L'Association se compose de :

- membres adhérents
- membres donateurs
- membres bienfaiteurs

qui peuvent être des personnes physiques ou des personnes morales,

- membres fondateurs.

Les nouveaux membres de l'Association doivent être parrainés par un membre du Conseil d'Administration.

Le titre de membre d'honneur peut être décerné par le Conseil d'Administration, aux personnes qui rendent des services signalés par l'association.

Article 6 : Cotisations

Les cotisations annuelles pour chaque catégorie de membres sont fixées par le Conseil d'Administration et ratifiées par l'Assemblée Générale.

Article 7 : Démission ou radiation

La qualité de membre de l'Association se perd par démission ou par radiation pour non paiement de la cotisation ou pour motifs graves et est prononcée par le Conseil d'Administration. Le membre concerné est préalablement appelé à fournir ses explications après avoir été convoqué par le Conseil d'Administration par lettre recommandée avec accusé de réception.

Article 8 : Ressources

Les ressources de l'Association comprennent :

1- le montant des cotisations,

2- les dons des personnes physiques et morales,

3- les revenus de son patrimoine,

4- les sommes perçues en contrepartie des prestations fournies par l'Association,

5- les subventions de l'Etat, des régions, des départements, des communes et des établissements publics,

6- toutes autres ressources autorisées par les textes législatifs et réglementaires.

Article 9 : Administration

L'Association est dirigée par un Conseil d'Administration de 9 à 18 membres élus au scrutin secret pour une durée de quatre ans par l'Assemblée Générale et choisis parmi ses membres. Le Conseil d'Administration est renouvelable par moitié tous les deux ans.

En cas de vacance, le Conseil pourvoit provisoirement au remplacement de ses membres. Il est procédé à leur remplacement définitif par la plus prochaine Assemblée Générale. Les pouvoirs des membres ainsi élus prennent fin à l'époque où devrait normalement expirer le mandat des membres remplacés. Les membres du Conseil d'Administration ne peuvent

recevoir aucune rétribution à raison des fonctions qui leurs sont confiées. Les remboursements de frais sont seuls possibles sur justifications.

Le Conseil d'Administration choisit parmi ses membres, su scrutin secret, un Bureau composé de :

- Un Président,
- Un ou deux Vice-Présidents,
- Un Secrétaire Générale, éventuellement un Secrétaire Adjoint,
- Un Trésorier et un Trésorier Adjoint.

Le Bureau est élu pour deux ans et les membres sont renouvelables.

Article 10 : Réunion du Conseil d'Administration
Le Conseil d'Administration se réunit une fois au moins tous les six mois, sur convocation du Président ou sur la demande de la moitié de ses membres. La présence du quart de ses membres est nécessaire pour la validité des délibérations. Les décisions sont prises à la majorité absolue. En cas de partage, la voix du Président est prépondérante.

Article 11 : Pouvoirs du Conseil d'Administration
Le conseil est investi des pouvoirs les plus étendus pour autoriser tous actes qui ne sont pas réservés à l'Assemblée Générale.
Il surveille la gestion des membres du Bureau.
Il autorise tous achats, aliénations ou locations, emprunts et prêts nécessaires au fonctionnement de l'Association, conformément à l'Article 2.
Il arrête le montant de toutes rémunérations attribuées aux agents, non membres du Conseil d'Administration, qui exercent des activités pour le compte de l'Association.
Cette énumération n'est pas limitative.

Article 12 : Rôle des membres du Bureau
- Le Président convoque les Assemblées Générales et les réunions du Conseil d'Administration. Il représente l'Association dans tous les cas de la vie civile et est investi de tous pouvoirs à cet effet.
Il a notamment qualité pour ester en justice au nom de l'Association.

Il ordonnance les dépenses.
En cas de maladie, il est remplacé par l'un des Vice-Présidents.
Il peut, s'il le souhaite, et de façon ponctuelle, déléguer tout ou partie de ses pouvoirs à un des membres du Conseil d'Administration. Il peut se faire assister de tout groupe de travail dans ses projets.
- Le Secrétaire Général est chargé de tout ce qui concerne l'organisation interne de l'Association, la correspondance et les archives.
Il rédige les procès-verbaux des délibérations. Il tient le registre spécial, prévu par la loi, et assure l'exécution des formalités prescrites.
- Le Trésorier est chargé de tout ce qui concerne la gestion du patrimoine de l'Association.
Il effectue tous paiements et perçoit toutes recettes sous la surveillance du Président.
Il tient une comptabilité quotidienne de toutes les opérations et rend compte à l'Assemblée annuelle, qui statue sur sa gestion.
Les comptes doivent être validés par un commissaire aux comptes.

Article 13 : Assemblée Générale Ordinaire
L'Assemblée Générale Ordinaire comprend tous les membres de l'Association à quelque titre qu'ils soient affiliés. Les personnes morales sont représentées par leur responsable dûment mandaté.
L'Assemblée Générale Ordinaire se réunit une fois par an.
Quinze jours au moins avant la date fixée, les membres de l'Association sont convoqués par les oins du Secrétaire Général. L'ordre du jour, prévu par le Conseil d'Administration, est indiqué sur les convocations.
Le Bureau de l'Assemblée est celui du Conseil.
Elle entend les rapports sur la gestion du Conseil d'Administration et sur la situation financière et morale de l'Association.
Elle approuve les comptes de l'exercice clos, vote le budget de l'exercice suivant et pourvoit, s'il y a lieu, au renouvellement des membres du Conseil d'Administration.
Toutes les délibérations sont prises à la majorité absolue des membres présents ou représentés.

Article 14 : Assemblée Générale Extraordinaire

Si besoin est ou sur la demande de la moitié plus un des membres inscrits, le Président peut convoquer une Assemblée Générale Extraordinaire, suivant les formalités prévues par l'Article 10.
Il devra être statué à la majorité des deux tiers des voix des membres présents ou représentés.

Article 15 : Règlement Intérieur
Un règlement intérieur peut être établi par le Conseil d'Administration qui le fait alors approuver par l'Assemblée Générale.
Ce règlement éventuel est destiné à fixer les divers points non prévus par les statuts, notamment ceux qui ont trait à l'administration interne de l'Association.

Article 16 : Modification des statuts et Dissolution
Les statuts peuvent être modifiés par l'Assemblée Générale Extraordinaire à la majorité des deux tiers des membres présents ou représentés, sur la proposition du Conseil d'Administration.
En cas de dissolution prononcée par les deux tiers au moins des membres présents ou représentés à l'Assemblée Générale, un ou plusieurs liquidateurs sont nommés par celle-ci et l'actif, s'il y a lieu, est dévolu conformément à l'article 9 de la loi du 1er juillet 1901 et au décret du 16 août 1901.

D. La multi adhesion chez les adherents des Amis du Palais de Tokyo

	Collectionneur	ADIAF	Amis du Centre Pompidou	Musée d'Art Moderne de la ville de Paris	Amis du Jeu de Paume	Amis de la Maison Rouge	Divers	Pas d'autres associations
1	x	x	x	x	x	x	x	
2			x			x		
3	x		x				x	
4								x
5	x					x		
6	x	x				x		
7	x	x	x					
8							x	
9			x			x		
10	x	x						
11	x		x					
12	x						x	
13	x + x							x + x
14	x		x		x			
15								x
16	x					x	x	
17	x					x		
18	x						x	
19	x							x
20	x				x			
21	x		x		x	x		
22	x				x		x	
23	x		x			x		
24	x	x					x	
25	x				x			
26	x		x		x	x		
27					x	x		
28	x		x			x		
29								x
30	x						x	
31	x					x	x	
32	x		x					
33	x	x					x	
34								x
35	x	x				x		
36	x	x	x	x			x	
37	x						x	
38	x							x
39	x				x	x		
40	x		x		x			
41	x					x		
42	x							x

43	x							x
44	x	x	x	x	x			
45	x	x						
46		x					x	
47	x	x	x	x	x	x	x	
48	x	x	x			x	x	
49	x							x
50	x		x			x		
51	x							x
52	x						x	
53								x
54								x
55	x						x	
56								x
57	x							x
58	x							x
59	x		x			x		
60								x
61	x							x
62	x		x			x	x	
63	x		x			x		
64	x		x	x			x	
65	x		x					
66	x				x	x	x	
67	x							x
68	x		x	x			x	
69	x		x		x	x	x	
70	x + x		x	X				
71								x
72	x	x	x			x		
73	x					x	x	
74	x						x	
75	x					x		
76								x
77						x	x	
78	x				x			
79	x							x
80	x				x	x		
81								x
82	x		x			x		
83	x		x					

E. ARTICLE SUR LA PLACE DES FEMMES DANS LE MONDE DE L'ART CONTEMPORAIN

« **L'évolution de la place des femmes dans le monde de l'art contemporain français : le cas des collectionneuses d'art contemporain** », in Alain Quemin et Glaucia Villas Boas (dir.), *Art et société. Regards croisés France-Brésil*, à paraître en 2012.

En ce début de 21ème siècle, l'accès des femmes aux plus hautes fonctions, aussi bien dans le monde économique que dans le monde de l'art reste très difficile. Ainsi, en 2005, les femmes, qui représentaient 45 % de la population active occupée (ou de l'emploi total) en France, ne comptaient plus que 32 % des indépendants. Leur nombre se réduisait même à 25 % une fois retirées les aides familiales et l'agriculture. Au final, elles ne représentent plus que de 21 % parmi les chefs d'entreprise employant au moins un salarié (Fouquet, 2005).
En 2002, selon l'enquête « Emploi » de la DARES[401], sur la population des chefs d'entreprise de plus de 10 salariés qui s'élevait à 119.000 personnes, la part des femmes représentait seulement 13,2%, soit 15.600 femmes.

Quant au secteur culturel, en 2006, un rapport du Ministère de la Culture[402] et de la Communication sur l'égalité des chances pointait le caractère fortement inégalitaire de la répartition des postes de direction entre hommes et femmes dans les principales institutions culturelles. Ainsi, les hommes représentaient-ils 92 % des directeurs de théâtres consacrés à la création dramatique, 89% des dirigeants des institutions musicales et 86 % des responsables des établissements d'enseignement artistique (Prat, 2006). Dans un autre monde de l'art, celui des musiciens de jazz, Marie Buscatto (Buscatto, 2008) met en lumière la difficulté des femmes pour s'intégrer dans un milieu d'hommes : 8% seulement des 2.000 musiciens de jazz[403] recensés sont des femmes. Elle constate même l'existence d'une *double ségrégation* sexuée, avec une ségrégation horizontale qui cantonne les femmes dans les emplois

---

[401] DARES : Direction de l'Animation de la Recherche, des Etudes et des Statistiques du Ministère du Travail.

[402] Prat Reine, – mission pour l'égalité et contre les exclusions – *Rapport d'étape n°1*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2006.

[403] Ce pourcentage est constitué à partir de *Jazz 2004. Le guide annuaire du jazz en France*, Paris, CIJ, Irma Editions, 2004.

« féminins », comme le chant (65% des chanteurs sont des femmes, quand elle ne sont que 4% des instrumentistes), et une ségrégation verticale avec l'existence d'un plafond de verre[404] limitant leur progression professionnelle. En 2001, selon les données communiquées par l'Association Française des Orchestres, « *les femmes musiciennes d'orchestres représentent 87,5% des harpistes et 54,6% des violonistes contre une présence quasi nulle chez les instrumentistes pratiquant la plupart des cuivres, […], soit une proportion de 43,6% des cordes, 15,6% des bois, 2% des cuivres, 24,7% des percussions. Or, les instruments à vent et les percussions appartiennent aux catégories des solistes, alors que les cordes emploient des tuttistes et des solistes*[405]*. Dans les orchestres professionnels français, les solistes sont des hommes dans plus de huit cas sur dix* » (Ravet, 2003). Ces chiffres sont assez éloquents sur la forte inégalité existant entre les hommes et les femmes dans le secteur du spectacle en général et de la musique en particulier.
Les résultats obtenus par Alain Quemin dans son étude sur les femmes commissaires-priseurs en France (Quemin, 1998), autre activité du monde de l'art, viennent confirmer et renforcer le sentiment existant sur les difficultés rencontrées par les femmes dans leur progression professionnelle. En effet, à la fin des années 90, au niveau national, la profession de commissaire-priseur ne comptait que 15,7% de femmes, situation identique à Paris et en province.

Déjà en 1992, dans son étude sur les artistes, Raymonde Moulin présentait les différents handicaps pénalisant les femmes artistes et leur très faible présence parmi les artistes à forte visibilité (Moulin, 1992). Elle constatait alors qu'il n'existait pas de discrimination à l'entrée dans la carrière artistique pour les femmes, mais que leurs chances de réussir au plus haut niveau étaient beaucoup plus faibles que pour les hommes. Les femmes artistes représentaient 42 % des artistes à très faible visibilité, 25 % des artistes à visibilité moyenne, et uniquement 4 % des artistes à très forte visibilité.

---

[404] L'expression de plafond de verre désigne « *un Ensemble de barrières artificielles, créées par des préjugés d'ordre comportemental et organisationnel, qui empêchent des individus qualifiés d'avancer dans leur organisation* » (Morrison et al., 1987).

[405] Les tuttistes sont des musiciens de rang qui ne jouent jamais en solo, alors que les solistes dirigent les tuttistes et jouent les principales interventions musicales de manière individualisée.

De nombreuses études expliquent ce phénomène par l'existence d'un « plafond de verre » (Morrison et al., 1987 ; Marry, 2004), facteur limitant la progression des femmes dans leur carrière. D'après Marie Buscatto, plusieurs explications sociologiques peuvent être avancées pour analyser et expliquer les causes de cette ségrégation verticale (Buscatto, 2008) :

- Une discrimination à l'entrée (Goldin, Rouse, 2000),
- La difficulté pour certaines femmes de concevoir un équilibre entre vie professionnelle et vie personnelle (Ravet, 2003),
- Un fonctionnement très masculin du monde du travail incitant certaines femmes à se désengager de milieux jugés peu accueillants (Buscatto, 2003, 2007),
- L'existence de stéréotypes sociaux séxués tendant à cantonner une partie des femmes dans des activités précises (Lenoir, 1979),
- Des sociologies différenciées dès le plus jeune âge, orientant de manière « naturelle » vers des pratiques dites plus féminines (Buscatto, 2005).

Le monde des arts et de la culture, comme nous l'avons vu précédemment, obéit lui aussi à ce modèle de discrimination des femmes dans leur progression professionnelle en France. A la suite de l'étude de Raymonde Moulin sur les artistes (Moulin, 1992), de celle d'Alain Quemin sur les femmes commissaires priseurs (Quemin, 1998), l'étude sur les collectionneurs d'art contemporain réalisée dans le cadre d'un doctorat de sociologie (Mercier, 2011), doit permettre de lever un voile sur la place des femmes collectionneuses d'art contemporain en France et permettre de mieux comprendre quelles formes prennent les phénomènes de différenciation, si ce n'est de discrimination, subis par les femmes dans cet espace particulier du monde de l'art.

Les collectionneurs d'art contemporain français : un monde animé par les femmes et régi par les hommes ?

En 1967, dans son étude pionnière, Raymonde Moulin abordait déjà le statut de la femme collectionneuse : « *Avoir du goût est un privilège statutaire de la femme. L'achat d'un tableau conçu comme un élément du décor quotidien demeure, dans les milieux de la grande comme de la petite bourgeoisie, un attribut féminin. […]. La collection est devenue tout naturellement un hobby à la mode et socialement valorisant des femmes sans profession des classes moyennes supérieures. A un niveau plus élevé, dans l'aristocratie survivante ou la*

très haute bourgeoisie, la femme n'a plus seulement la charge de décorer agréablement sa maison, mais celle de donner le ton. La défense de l'art – et pas de n'importe quel art – fait partie des obligations de la femme du monde.
Les bonnes œuvres relèvent également des attributs féminins. La conjugaison de ces deux fonctions, la bienfaisance et la mondanité, ouvre normalement la voie à la protection des artistes. Ce qu'elles appellent leur « côté maternel », associé à leurs devoirs d'innovation mondaine, incite les femmes de la haute bourgeoisie à devenir, selon les cas, les dames patronnesses, les égéries ou les plus authentiques mécènes de la peinture de notre temps » (Moulin, 1967).

Cette place des femmes dans le monde des collectionneurs a beaucoup évolué depuis plus de 40 ans. Elle n'en reste pas moins paradoxale, déchirée entre un investissement personnel important et une visibilité assez faible.

Toutefois, il convient de souligner que mieux connaître le groupe des collectionneurs d'art contemporain s'avère relativement complexe, en raison du peu d'études existant sur le sujet (Moureau, Sagot-Duvauroux, 2006).

Le monde de l'art contemporain s'articule autour de quatre grands groupes d'acteurs : les artistes, les intermédiaires (les galeries, les maisons de ventes aux enchères, les commissaires-priseurs ou les courtiers), les institutions (musées, centres d'art, biennales, etc) et les collectionneurs.

Dans la littérature universitaire dédiée à ces acteurs, les artistes bénéficient d'ouvrages d'études complets et diversifiés (Moulin, Passeron et al, 1985 ; Moulin, 1992 ; Heinich, 1998), quand les commissaires-priseurs (Quemin, 1997) et les galeries (Benhamou, Moureau, Sagot-Duvauroux, 2001) ont fait l'objet d'études abouties. Pendant longtemps, seule Raymonde Moulin, sociologue, s'est intéressée aux collectionneurs. Il y a plus de quarante ans, elle a commencé par un article sur les collectionneurs spéculateurs (Moulin, 1965), puis dans son ouvrage sur le marché de la peinture en France (Moulin, 1967), elle leur a consacré un chapitre complet. Cette étude résultait d'une série de quatre-vingt-dix entretiens de

collectionneurs tirés au sort parmi une liste de huit cent cinquante noms de collectionneurs[406]. Depuis, un seul ouvrage est venu compléter le travail de Raymonde Moulin sur les collectionneurs actuels. Mais, il s'agissait là d'un travail sur l'imaginaire des collectionneurs d'art primitif en France, réalisé par deux ethnologues (Derlon, Jeudy-Ballini, 2008).

Aux yeux du grand public, la visibilité des collectionneurs s'est essentiellement construite à partir d'une minorité d'importants collectionneurs médiatiques. On peut citer François Pinault, ou avant lui, le comte Giuseppe Panza di Biumo, Peter Ludwig ou Charles Saatchi, (Cabanne, 2004 ; Benhamou-Huet, 2007). Ces méga-collectionneurs très médiatiques jouent aujourd'hui un rôle essentiel dans le marché de l'art (Moulin, 2003). Les grands capitaines d'industrie et les grands bourgeois (Pinçon, 2003) deviennent les nouveaux « leaders » des collectionneurs mondialisés et s'investissent dans l'art comme dans leurs affaires (Moulin, 1992 ; Moureau, Sagot-Duvauroux, 2006). Ils créent fondations et musées, deviennent administrateurs des grands musées mondiaux, rachètent des galeries ou des maisons de ventes aux enchères. Dans le classement du magazine *ArtReview*, édité chaque année depuis 2002, François Pinault est arrivé deux années consécutives à la première place du palmarès des 100 personnalités les plus importantes du marché de l'art au niveau mondial (*ArtReview* Power 100 en 2006 et 2007). En 2007, les collectionneurs représentaient 31 % de la liste du Power 100, quand les galeristes se limitaient à 22% et les maisons de vente à 5% (Mercier, 2011).

Cet engouement, social et ultra médiatisé, cache cependant une forte diversité parmi les collectionneurs. Raymonde Moulin les départage d'ailleurs en deux groupes distincts (Moulin, 1992) : les collectionneurs acteurs ou engagés, et les collectionneurs consommateurs ou spéculateurs (Moulin, 1964) recherchant plus particulièrement un positionnement social ou une diversification de leurs investissements financiers.

[406] Cette liste fut obtenue à partir d'informations fournies par les catalogues d'expositions, des associations d'amis de musées, les galeries et les artistes.

Le monde des collectionneurs d'art contemporain français : une connaissance encore très fragmentaire.

Depuis le début des années 80 et la mise en place de politiques culturelles de soutien à la création artistique, l'art contemporain a acquis une place privilégiée dans la vie culturelle et sociale française. Parallèlement à ce processus, la globalisation économique et la déterritorialisation de la finance internationale qui lui est associée ont accompagné un processus de mondialisation du marché de l'art contemporain (Moulin, 2003).

L'art contemporain est devenu un outil de positionnement et de développement politique, économique, culturel et touristique pour de nombreux pays. Il a pour objet de favoriser la place et le rayonnement d'un Etat dans le concert général des nations (Quemin, 2002) et permet à certains pays émergents d'affirmer leur participation au grand marché mondial de la culture (Crane, 2010).

Cette médiatisation, le besoin de positionnement social et la volonté d'une partie des catégories sociales les plus aisées françaises de se différencier du reste de la population (Bourdieu, 1979 ; Mercier, 2011) ont favorisé l'émergence d'une demande forte en matière d'art contemporain (Benhamou-Huet, 2001 et 2007). La focalisation des médias nationaux et internationaux sur les ventes aux enchères d'œuvres d'art contemporain, qui ont vu ces dernières années leurs prix dépasser ceux des œuvres d'art impressionniste et moderne, a bouleversé la vision entretenue sur les acteurs de ce marché et la place de chacun d'entre eux (Moulin, 2003 ; Crane, 2010).

Malgré cela, la connaissance du monde des collectionneurs français d'art contemporain est restée pendant longtemps très fragmentaire. Certains chercheurs ont pu être découragés par le caractère secret de ce milieu (Thomas, 1997), induit pour partie par la peur du fisc et des rumeurs de contrôles fiscaux (Moulin, 1992), pour partie par la tradition très ancrée dans les mentalités françaises qui veut que l'on vive mieux caché qu'exposé.

Comptabiliser précisément le nombre de collectionneurs d'art contemporain en France reste donc un exercice pratiquement impossible à réaliser (Moulin, 1967). En effet, à la différence d'autres groupes sociaux comme celui des artistes (Moulin, 1985), aucune liste, aucun fichier

national ou aucune étude de l'INSEE[407] ne viennent recenser le groupe des collectionneurs en France.

Malgré cette difficulté, afin de mieux comprendre ce groupe social, nous avons associé, dans une même étude (Mercier, 2011), l'analyse de la visibilité sociale des collectionneurs et celle de leur investissement dans les associations dédiées à l'art contemporain. Ce travail de recherche, réalisé dans le cadre d'un doctorat de sociologie sur les collectionneurs d'art contemporain, a été complété par une série d'entretiens sur le rapport personnel que les collectionneurs d'art contemporain français entretiennent avec l'acte de collectionner et avec l'art contemporain (Mercier, 2011). Ce travail s'est donc articulé autour de trois axes :

- La création d'un indice de visibilité sociale des collectionneurs, obtenu à partir du recensement des traces de visibilité des collectionneurs les plus médiatiques et leur agencement, afin de disposer de la photographie la plus complète possible des collectionneurs les plus visibles et de constituer une première liste, certes partielle mais cohérente, de collectionneurs d'art contemporain français.

[407] INSEE : Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques.

Une partie de l'étude menée dans notre thèse avait pour objectif de cerner le degré d'implication et de visibilité des collectionneurs dans le monde de l'art contemporain et, pour y parvenir, a utilisé un certain nombre d'indicateurs sociaux :

- Les portraits et articles dédiés à des collectionneurs dans la presse nationale généraliste ou spécialisée.
- La présence de collectionneurs d'art contemporain français dans les palmarès nationaux et internationaux de l'art.
- L'implication de collectionneurs d'art contemporain dans les organismes publics et parapublics de l'art contemporain en France, tels que les FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain), FNAC (Fonds National d'Art Contemporain), etc.
- La présence de collectionneurs dans les associations dédiées à l'art contemporain.
- La participation des collectionneurs privés à des expositions collectives.
- Le recensement des collectionneurs présents dans le *Who's Who in France* et le *Bottin mondain*.

Chaque apparition d'un collectionneur dans l'une des catégories était comptabilisée. Ainsi, plus un collectionneur apparaissait, plus son indice de visibilité augmentait.

Les différents degrés de visibilité des collectionneurs

Numérotation	Strates	Degré de visibilité	Nombre de collectionneurs	% de collectionneurs
0	Présence dans 6 catégories	Collectionneurs ayant un degré exceptionnel de visibilité	2	1
1	Présence dans 5 catégories	Collectionneurs ayant un très fort degré de visibilité	5	2
2	Présence dans 4 catégories	Collectionneurs ayant un assez fort degré de visibilité	7	3
3	Présence dans 3 catégories	Collectionneurs ayant un degré moyen de visibilité	19	9
4	Présence dans 2 catégories	Collectionneurs ayant un assez faible degré de visibilité	36	17
5	Présence dans 1 seule catégorie	Collectionneurs ayant le plus faible degré de visibilité	147	68
Total			216	100

- L'exploration du profil social des collectionneurs adhérents d'associations dédiées à l'art contemporain, par un questionnaire diffusé auprès des adhérents de quatre associations différenciées de ce milieu (L'association pour la diffusion internationale de l'art français[408], Les Centaures[409], Les Amis du Palais de Tokyo[410], L'association des amis du musée d'art contemporain et du musée des Beaux Arts de la Ville des Nîmes[411]).
- La réalisation d'entretiens compréhensifs auprès de collectionneurs, avec l'objectif de comprendre les raisons profondes qui les ont poussés à collectionner et à se passionner pour l'art contemporain.

L'étude sur la visibilité sociale des collectionneurs d'art contemporain entreprise dans notre travail de doctorat (Mercier, 2011) s'est construite sur un ensemble d'indicateurs sociaux[412], permettant de construire une échelle graduée de visibilité sociale, allant de 0 à 5 : les plus visibles, à savoir ceux qui apparaissent dans le plus grand nombre de catégories, appartiennent aux groupes 0 puis 1 et 2, les moins visibles aux groupes 3,4 puis 5[413].
Ce travail a permis de dégager un certain nombre de résultats susceptibles de fournir des clés de compréhension de l'engagement des collectionneurs d'art contemporain dans le monde de l'art contemporain en France. Ainsi, nous avons pu constituer une liste de 216 personnes disposant d'une plus ou moins grande visibilité sociale. Nous avons décidé de supprimer la catégorie 5 des personnes ayant une visibilité très faible de notre travail (147 personnes), afin de ne pas dénaturer les résultats obtenus et de disposer d'une meilleure photographie de cette population. 69 personnes ont donc été recensées dans les catégories allant de 0 à 4, avec pour 10 d'entre elles la particularité d'apparaître sous la forme de couple. Afin d'obtenir les

---

[408] ADIAF

[409] Les Centaures : Association d'achat collectif d'œuvres d'art contemporain et de soutien à la jeune création artistique.

[410] Les Amis du Palais de Tokyo : Association dont le but est de soutenir l'action du Palais de Tokyo, centre d'art parisien voué à rapprocher les publics de la création contemporaine française et internationale.

[411] AAMAC. Dans le Sud de la France.

[412] Voir encadré précédent.

[413] Les personnes figurant dans la catégorie 5, qui concentre les collectionneurs à très faible visibilité, ne sont pas prises en compte dans les statistiques.

résultats les plus proches de la réalité, ces 10 personnes (couples) ont été retirées du calcul sur le genre. Une fois ces préalables posés, nous avons pu constater que 93 % des personnalités apparaissant sur cette liste appartiennent au genre masculin, 78% vivent en région parisienne, 67 % exercent une profession libérale ou dirigent une entreprise, et 60% apparaissent dans le *Who's Who in France*. Cette première photo instantanée des collectionneurs d'art contemporain les plus visibles nous fournit déjà une image assez précise des personnes appartenant à la partie la plus visible et la plus médiatique des collectionneurs d'art contemporain français. Les collectionneurs les plus visibles sont principalement des hommes, vivent en région parisienne pour la majorité d'entre eux et apparaissent régulièrement dans le *Who's Who in France*.

La situation au sein des associations dédiées à l'art contemporain apparaît légèrement différente. Les hommes y apparaissent minoritaires (de 49 à 23 %), sauf pour le cas d'une association parisienne prestigieuse (l'ADIAF) dont la proportion d'hommes atteint 63 %. Les chefs d'entreprises, les cadres, les professions intellectuelles supérieures et les professions libérales restent majoritaires et représentent de 74 à 93 % des adhérents (sauf pour la seule association provinciale qui se distingue fortement des trois autres associations en n'en comptant que 59 %).

Ces quelques résultats de notre travail de doctorat offrent une image contrastée du rapport hommes/femmes existant dans le monde des collectionneurs d'art contemporain français. Quand l'on compare les résultats obtenus dans l'étude sur la visibilité sociale des collectionneurs et ceux fournis par le travail sur les associations dédiées à l'art contemporain, on peut constater que, lorsque la visibilité sociale - et parfois médiatique - qui y est associée est importante, les femmes sont peu nombreuses ou restent en retrait, tandis que, lorsque l'on s'intéresse à l'engagement anonyme au sein d'associations, les femmes deviennent majoritaires. Ces premiers résultats issus de notre travail de recherche sur les collectionneurs d'art contemporain (Mercier, 2011) nous amènent donc à nous interroger sur l'évolution de la place des femmes dans le monde des collectionneurs.

Les femmes collectionneuses : quelle place et quel avenir dans un monde dirigé par les hommes ?

Ainsi, l'un des éléments marquants de ce travail concerne la très faible place des femmes parmi les collectionneurs les plus visibles. Comme nous l'avons vu précédemment, sur les 58 collectionneurs les plus en vue recensés à partir de notre indice de visibilité, les femmes représentent seulement 7 % de ceux-ci (4 collectionneuses). Il est intéressant de constater que ce pourcentage augmente toutefois (il représente alors 18%) pour les trois groupes des personnes les plus visibles (catégories 0, 1, 2 de l'indice de visibilité), alors qu'il a tendance à se réduire (il représente 4%) pour les deux catégories des personnes disposant d'une plus faible visibilité (catégories 3 et 4). On retrouve ici un résultat assez commun en sociologie. Une fois les très importants obstacles qui se dressent devant la plupart des femmes franchis et pour lesquels il faut disposer de capitaux importants, les mécanismes sociaux qui les excluent ne semblent plus faire sentir leurs effets (Quemin, 1998).
Les profils sociaux des femmes et des hommes présents sur la liste obtenue à partir de l'indice de visibilité se différencient peu. Les quatre femmes[414] présentes sur cette liste et collectionnant individuellement, vivent à Paris. L'une exerce une profession libérale, une autre est chef d'entreprise, la troisième est universitaire et la dernière est présidente d'association culturelle. Deux d'entre elles apparaissent dans le *Who's Who in France* et la moyenne d'âge de ces quatre femmes s'élève à 64 ans (même s'il faut considérer avec prudence une moyenne calculée avec de si faibles effectifs).

Cette très faible présence des femmes, que ce soit dans les professions culturelles, parmi les artistes ou au sein des collectionneurs les plus visibles trouve un écho avec la place qui est réservée aux femmes dans les associations culturelles et, plus spécifiquement, dans les associations d'amis et de collectionneurs d'art contemporain que nous avons nous-mêmes étudiées, où l'on peut constater une présence plus importante et plus active de celles-ci.

---

[414] Des quatre femmes présentes dans l'étude sur la visibilité sociale des collectionneurs d'art contemporain français (Mercier, 2011), deux appartiennent aux catégories les plus visibles (catégories 0, 1, 2 de l'indice de visibilité). Elles sont divorcées. L'une est chef d'entreprise (créatrice de mode), tandis que l'autre exerce une profession libérale (éditrice d'ouvrages d'art).

L'INSEE, dans son étude de 2008 sur la vie associative des personnes de 16 ans et plus, constatait la prépondérance des hommes dans ce type d'activité, puisque 35,6% des hommes de 16 ans et plus font partie d'au moins une association en France, contre 29 ,9% des femmes, tout type d'association confondu. Pour les associations culturelles, la situation s'inverse, avec seulement 5,5% d'hommes contre 6,3% de femmes (Luczak et Nabli, 2010). Cette situation se retrouve en grande partie dans notre enquête réalisée sur les associations dédiées à l'art contemporain (Mercier, 2011). Dans trois des quatre associations que nous avons étudiées dans notre travail de doctorat, les femmes sont majoritaires. En effet, en additionnant les pourcentages d'adhérents des associations, le pourcentage des femmes adhérentes atteint 55%. Cette prépondérance des femmes disparaît toutefois au sein des instances de direction, que ce soit au niveau du bureau (53 % des membres sont des hommes) ou au niveau du conseil d'administration (52% des membres sont des hommes).

Proportionnellement, la prédominance des hommes reste donc réelle au sein des instances de direction des associations dédiées à l'art contemporain et elle correspond aux résultats des statistiques plus générales obtenues par l'INSEE sur le degré de participation à la vie associative[415] au-delà du seul cas des structures vouées à l'art et à la culture. Dans cette étude, sur l'ensemble des personnes participant à au moins une association en France, les hommes sont proportionnellement plus nombreux à exercer une responsabilité : 26 % des hommes exercent une responsabilité, quand les femmes ne sont que 19%, et ce alors même que 43% des hommes sont des participants actifs (occasionnels ou réguliers), quand les femmes le sont à 47%.

Cette différence entre la participation des femmes à une association et leur présence dans les instances de direction se retrouve donc au niveau des associations dédiées à l'art contemporain. Il convient, cependant, de relativiser les données obtenues, car il s'agit de très petits ensembles (de 4 personnes pour les bureaux à 18 personnes pour certains conseils d'administration), dans lesquels le remplacement d'une seule personne peut transformer radicalement le pourcentage et donc la vision que l'on se fait d'une association. Il n'en reste pas moins que, considérés ave la prudence qui s'impose vu la faiblesse des effectifs de chaque structure, ces résultats font sens sociologiquement, car ils offrent un aperçu des rapports hommes/femmes au sein des associations dédiées à l'art contemporain.

[415] Insee, *Statistiques sur les ressources et les conditions de vie (SRCV),* 2006.

Parmi les quatre associations étudiées, deux (l'ADIAF et Les Amis du Palais de Tokyo) comptent près de 90% de collectionneurs parmi leurs membres[416]. Les résultats des enquêtes concernant ces deux structures renforcent encore l'impression de déséquilibre existant entre les femmes et les hommes. A l'ADIAF, les hommes représentent 63% des adhérents, 69 % des membres du conseil d'administration et 60 % des membres du bureau. Basée à Paris, cette association indépendante de collectionneurs et d'amateurs d'art agit au côté des institutions culturelles pour contribuer à la promotion de la scène contemporaine française à travers le monde. Son objectif lui impose donc d'acquérir et de développer une forte visibilité à l'international. Cette visibilité forte et cette majorité masculine, unique dans les associations étudiées dans notre doctorat (Mercier, 2011) semblent donc s'associer à l'ADIAF, comme dans notre étude sur la visibilité sociale des collectionneurs, confirmant ce rapport masculin à la médiatisation et la difficulté des femmes à apparaître socialement. Dans la deuxième association, les Amis du Palais de Tokyo, les femmes représentent 54 % des adhérents, 50 % des membres du conseil d'administration, mais seulement 25 % des membres du bureau. Le président reste un homme, malgré le changement de direction voilà un an. Ces deux cas semblent bien montrer le caractère conservateur des collectionneurs d'art contemporain qui ne laissent qu'une place subalterne aux femmes au sein des associations de collectionneurs.

Au-delà de la place des femmes au sein des associations de collectionneurs d'art contemporain et dans l'étude sur la visibilité sociale des collectionneurs d'art contemporain français, ce travail de doctorat (Mercier, 2011) offre matière à une analyse plus individuelle de l'implication des femmes. En effet, 39 collectionneurs ont été interviewés avec l'objectif de connaître les raisons profondes qui les poussent à collectionner de l'art contemporain. Sur ces 39 entretiens, douze femmes ont participé individuellement à un entretien, tandis que trois autres y participaient en couple, ce qui correspond à un ratio de 2/3 d'hommes et 1/3 de femmes[417].

---

[416] Parmi les deux autres associations étudiées (l'AAMAC et les Centaures), les collectionneurs sont minoritaires (19%) parmi les membres et les femmes majoritaires (51% pour les Centaures et 77% pour l'AAMAC). Il est alors intéressant de constater que les présidents de ces deux associations sont des femmes.

[417] Ce pourcentage n'a pas été obtenu par hasard, mais a été construit volontairement en recherchant, notamment avec l'aide de galeristes, des femmes disposées à être interviewées.

La lecture de ces entretiens[418] a permis d'appréhender un aspect important et très genré de la relation des collectionneuses avec la collection d'art contemporain. En effet, un aspect original revient assez fréquemment au cours des interviews de collectionneuses plus que dans ceux de collectionneurs et semble plus particulièrement féminin : la notion de plaisir (n'apparaissant que dans un ou deux entretiens de collectionneurs). Elle se retrouve sous différentes formes au cours des entretiens[419] : *"L'art doit aussi être une source de rire, de plaisir"*[420], *"ce qui la motive, c'est s'amuser intellectuellement. Ce qui lui fait peur, c'est l'ennui. L'art l'apaise et la dérange à la fois. En défendant certains artistes, elle se sent en résistance face à un modèle de lissage de la société."*, *"Elle a une approche intellectuelle. Elle veut connaître la démarche de l'artiste. Mais, elle aime les œuvres qui ne se prennent pas trop au sérieux"*, " *Collectionner, c'est un mot trop « con ». Il ne faut jamais se prendre au sérieux, car on se coupe de la possibilité de s'élever vers le mieux, le spirituel*", etc. Cette particularité ne permet pas, à elle seule, d'expliquer la faible présence des femmes au cœur du monde des collectionneurs, mais elle peut faire partie des éléments de compréhension de cette différence d'approche existant entre les hommes et les femmes. L'art semble être avant tout une source de plaisir et d'épanouissement pour la plupart des femmes interviewées, alors qu'il peut sembler plus médiatique ou plus orienté vers une certaine forme de positionnement social pour les hommes.

Les entretiens de couples de collectionneurs, au nombre de trois, nous ont permis d'apporter quelques indications confirmant l'investissement et la sur-représentation des hommes à travers les médias. Lors des entretiens de ces trois couples, l'homme prenait systématiquement la parole et la femme n'intervenait qu'à la marge, à la demande de son mari

---

[418] Les entretiens des collectionneurs ont été réalisés sans dictaphone, à la demande des interviewés. Cette technique offre un certain nombre d'avantages, dont celui de conserver une certaine liberté de parole et spontanéité, éléments absolument nécessaires à une meilleure compréhension des démarches personnelles des collectionneurs.

[419] Avec la technique de la prise de notes, les entretiens ne représentent pas la transcription exacte des propos de l'interviewé, mais seulement la prise de notes partielle et quelque peu approximative du déroulé de l'interviewé. Il n'en reste pas moins que ces extraits correspondent aux propos de l'interviewé et à sa pensée, le travail de prise de notes se contentant de rapporter, le plus précisément possible, les propos de l'interviewé, en n'en déformant pas le sens principal.

[420] Les propos de certains collectionneuses.

ou pour confirmer ses dires, même si l'investissement de ces femmes dans le monde de l'art contemporain équivalait à celui de leurs maris respectifs ou le dépassait même parfois.
Il convient peut-être de voir dans cette dernière situation une des raisons de la plus grande visibilité des hommes dans le monde des collectionneurs d'art contemporain. Que ce soit dans les médias, ou dans les interviews, les hommes occupent plus facilement le devant de la scène ou sont mis en avant, d'une manière assez systématique. En effet, dans certains classements internationaux de collectionneurs, lorsqu'une femme collectionne seule ou d'une manière plus active que son époux, il arrive que celui-ci soit cité à sa place comme collectionneur.

Dans le travail de doctorat sur les collectionneurs d'art contemporain, 12 femmes ont donc été interviewées en profondeur. Elles vivaient des situations matrimoniales très différentes les unes des autres, empêchant toute généralisation de ce point de vue. En effet, sur les huit femmes dont nous connaissons la situation familiale, deux sont veuves[421], l'une est divorcée, trois sont mariées avec des collectionneurs et deux autres sont mariées avec des personnes qui ne collectionnent pas. Ces résultats ne laissent place à aucune conclusion sur l'influence possible de la situation matrimoniale des femmes (de Singly, 1987 ; Quemin, 1998) dans leur engagement pour la collection d'art contemporain.
De plus, les choix, les orientations, les méthodes des collectionneuses d'art contemporain ne semblent pas seulement se définir en fonction de l'âge[422], de l'éducation ou du lieu de résidence (province ou région parisienne), mais en fonction d'une sensibilité et d'une histoire individuelle très personnelle. Il conviendrait, sûrement, d'approfondir cette réflexion, en connaissant mieux les parcours familiaux de ces collectionneuses, mais aussi leur situation matrimoniale. Cette étude permettrait d'aborder la question de la place des femmes dans le milieu de l'art contemporain et de leur relative liberté individuelle de collectionneuse.
Pourrait-on voir, comme il se produit pour des hommes collectionnant seuls, tout en étant mariés ou vivant maritalement, des femmes collectionnant seules et disposant d'une forte visibilité sociale, tout en vivant en couple ?

---

[421] Pour l'une d'elles, la collection d'art contemporain a débuté après le décès de son mari, pour l'autre, la collection est antérieure au décès.

[422] Cette distinction ne semble pas intervenir dans les choix des médias retenus pour leur collection. Une jeune collectionneuse âgée entre 25 et 30 s'intéresse presque exclusivement à l'art conceptuel, quand une collectionneuse de 45 ans ne jure que par la photo réaliste contemporaine.

Conclusion

Il apparaît que la présence importante et l'investissement des femmes au sein des associations dédiées à l'art contemporain n'entraînent pas leur progression vers les sphères les plus élevées ou les plus médiatisées du monde des collectionneurs d'art contemporain. Le plafond de verre, présent dans nombres de professions du monde de l'art, de la culture ou du monde économique en général, semble jouer aussi hors du monde professionnel, ici dans le milieu des collectionneurs, son rôle de frein à la progression des femmes. Il semble, dans ce contexte précis, s'associer à l'attrait des médias pour les hommes ou à l'attirance des hommes pour la médiatisation et la visibilité sociale.

La très faible représentation des femmes dans le travail sur la visibilité sociale des collectionneurs, leur difficulté à exister dans les plus hautes sphères des associations de collectionneurs d'art contemporain s'expliquent peut-être aussi par la population concernée par cette étude. En effet, le profil ″type″ du collectionneur d'art contemporain associe un cadre professionnel valorisant socialement et financièrement, un niveau d'études et un bagage intellectuel élevés, ainsi qu'un capital associatif constitué sous la forme d'un réseau relationnel développé (Mercier 2011). Cette alchimie entre un capital culturel et scolaire, un capital économique, ainsi qu'un capital social forts permet de concevoir cette pratique, la collection d'art contemporain, sous l'aspect particulier des classes sociales les plus aisées. Cette vision de l'art contemporain est corroborée, dans notre recherche de doctorat, par la conjugaison de l'analyse de la composition socioprofessionnelle, du niveau des diplômes des membres de trois des associations étudiées (les Centaures, l'ADIAF et les Amis du Palais de Tokyo) et de la composition sociale des catégories issues de l'indice de visibilité sociale. La présence massive d'une population aisée, formée de diplômés du supérieur[423], et de professions intellectuelles supérieures ou de chefs d'entreprise[424] permet de confirmer cette hypothèse.

---

[423] 84 % des membres de l'association des Amis du Palais de Tokyo disposent au minimum d'un diplôme de niveau Bac +2, et 53 % au moins d'un diplôme de niveau Bac +5.

[424] Pas moins de 82 % des adhérents des Amis du Palais de Tokyo et 94 % des adhérents de l'ADIAF font partie des catégories des cadres et professions intellectuelles supérieures ainsi que des chefs d'entreprises.

Cette particularité de la composition sociale du groupe des collectionneurs d'art contemporain explique peut-être aussi en partie la place des femmes au sein de ce petit monde social. Si, dans la haute bourgeoisie et l'aristocratie, les femmes disposaient d'un statut particulier par rapport à l'art, comme l'expliquait Raymonde Moulin dans son étude pionnière de 1967[425], il peut être possible d'imaginer, qu'au début de ce nouveau millénaire, les femmes subissent encore le poids des traditions liées aux élites bourgeoises et aristocrates, les empêchant pour partie de prendre leur place dans le monde des collectionneurs d'art contemporain, par delà les facteurs sociaux plus généraux qui les cantonnent dans des positions subalternes dans le plupart des espaces de la vie sociale.

[425] cf : p.3 du présent article.

F. LE JOURNAL D'UNE COLLECTIONNEUSE

Présentation d'un parcours de collectionneuse sur une période d'un an.

Vendredi 31 octobre 2008 à Berlin

Début de la foire d'art contemporain Art Forum à Berlin. Visites de collections, ce que nous préférons, puis de la Hamburger Bahnhof, où nous repérons une vidéo intéressante d'un artiste polonais que nous ne connaissions pas, Azorro.

Jean-Conrad Lemaître participe à un débat sur la vidéo organisé par les protagonistes de Loop Barcelona. Etaient présents, Llucia Homs, un des trois responsables de Loop, qui fait une introduction sur la Foire de Loop dédiée à la vidéo ; Friedrich Mechede, nouvellement engagé au MACBA à Barcelone pour seconder Bartolomeo Mari (que nous connaissons bien, depuis Bruxelles où il travaillait au Musée de l'Architecture) ; Paul Young du LACMA à Los Angeles, plutôt spécialiste de cinéma ; et l'artiste anglais Phil Collins.

Beau dîner de gala vendredi soir à L'Orangerie du château, Schloss Charlottenburg, environ 500 personnes en longues tablées, nous nous asseyons avec Dirk Lückow, directeur de la Kunshalle de Kiel où nous avons eu notre exposition l'hiver dernier d'une partie de notre collection, et sa femme Caroline. Nous retrouvons aussi Laure Génillard. Je lui présente Victoria Chaîne, au mariage de qui nous avions rencontré Dirk Lückow (Philip son mari a un lien de famille avec Dirk) (Victoria travaille maintenant avec Laure).

Samedi 1er novembre 2008 à Berlin

Dîner avec la Sfer Semmler Galerie invitée par sa directrice Andrée, je suis assise à côté du directeur de l'Ecole des Beaux Arts en Poitou-Charentes (à Poitiers et Angoulême) et aussi commissaire de l'expo « Notation » à l'Akademie der Künste, l'Académie des Beaux-Arts.

Dimanche 2 novembre 2008 à Berlin

Le très aimable directeur de l'Ecole des Beaux Arts en Poitou-Charentes rencontré hier soir nous fait longuement visiter l'exposition Notation à l'Akademie der Künste, dont il est le commissaire, avant notre départ. Superbe ensemble traitant très finement des formes et calculs en art, qu'il nous commente gentiment pendant presque une heure et demi, et surtout brillamment, je suis scotchée par cette recherche qu'il a faite avec l'artiste Dieter Appelt.

Lundi 3 novembre 2008 à Londres

Retour à Londres. L'artiste serbe Katarina Zdjelar vient dîner à la maison, fine et adorable. Nous lui avions acheté une vidéo à Loop 08, qui était d'ailleurs exposée à Berlin, au premier étage du bâtiment de la foire Art Forum. Jean-Conrad lui montre quelques vidéos après le dîner.

Jeudi 6 novembre 2008, Turin

3 jours à **Turin** invités en VIP comme à Berlin pour **Artissima**, la foire d'art contemporain. Départ jeudi après-midi avec Jean-Conrad. On retrouve Pascal Neveux à l'hôtel Golden Palace situé en ville, pas au Lingotto comme les 2 autres fois (cet hôtel situé dans les bâtiments des usines Fiat réhabilités par Foster.) Jean-Conrad et Pascal Neveux ont rendez-vous demain matin avec Jacques Bayle venu avec lui de Marseille et Ilaria Bonacossa pour leur comité technique d'acquisition. Nous passons deux heures à la foire qui nous plait beaucoup, les 4 premières allées de très bonne tenue, nous voyons le reste plus rapidement. Il y a d'excellentes galeries, dont le stand le plus beau me paraît être celui d'Anthony Reynolds avec une installation de Walid Raad en forme de maquette d'expo faite sur le modèle de la Sfer Gallery, avec trois petits écrans de vidéos dans le mur, magnifique. Il nous fait deviner, je réponds trop vite Wallinger et corrige tout de suite, ouf, en disant Atlas Group à la vue du tout petit écran avec notre vidéo du coucher de soleil. La galerie Carlier Gebauer aussi a de belles pièces, dont deux petites installations toute en finesse et poésie de Boyan Sarcevic et un film 16 mm d'une artiste italienne de mère allemande dont nous avions vu un film en passant à la galerie à Berlin la semaine dernière. Il s'agit d'un travail sur les liens entre le passé et l'avenir, filmé dans le désert d'Arizona où s'est tenu un symposium dans les années 20 ou 30,

et que l'artiste filme à notre époque, le lieu est abandonné, avec alternance de petits textes sur l'écran. Cela me fait penser à notre vidéo de Pijnappel, et on reconnaît bien là le style de la galerie et le goût de Marie-Blanche Carlier (je dis à Jean-Conrad que ce serait une parfaite introduction à notre projet futur avec Johann Nowak). Nous passons chez Schleicher et Lange, Jocelyn Wolff, SD Projects, qui présente toujours un stand très raffiné, une installation de Guillaume Leblon avec du papier posé sur une sorte de séchoir. Je dis que si j'étais commissaire d'expo, je mettrais ce travail avec ceux de Bojan Sarcevic vus avant chez Carlier Gebauer.
Puis dîner organisé par Ilaria Bonacossa avec Marie-Blanche Carlier et Ulrich Gebauer, où nous retrouvons entre autres avec plaisir Sandra Terdjman, Francisco Malacorda et Teresa Gleadow (la femme de Nicholas Serrota directeur de la Tate).

Vendredi 7 novembre 2008, Turin

Jean-Conrad part à 9h à sa réunion de Comité Technique au Centre culturel français avec Pascal Neveux et Jacques Bayle. Il présentait deux vidéos de la Frith Street Gallery à Londres, une d'un artiste italien et une d'une artiste irlandaise qui est acceptée (à condition que la galerie baisse un peu le prix). Je vais de mon côté avec le groupe de la foire visiter la Fondation Sandretto. Beaucoup de vidéos, dont plusieurs de Paul Chan. Les deux premières sont des animations style manga, puis une sur Sade, avec une image le montrant regardant par la fenêtre, que l'on suppose de sa prison, avec de courts textes assez hard, soi-disant avec un alphabet inventé par l'artiste et se rapportant à Lacan. Belle vidéo de l'artiste Rosa Barba vue la veille, un film sur grand écran montrant les capteurs solaires en Arizona sans un être humain (les humains ne peuvent vivre dans cet environnement), avec un texte dit par une voix synthétique parlant d'un monde idéal. Puis nous allons à la « Promotrice » pour voir la deuxième partie (sur trois, mais nous n'aurons malheureusement pas la possibilité d'aller voir le Castello de Rivoli) de cette Triennale dont le commissaire est Daniel Birnbaum, le même que pour la dernière Biennale de Venise. Je dois partir retrouver Jean-Conrad pour déjeuner avec la Consul de France qui a invité le groupe auquel je me joins. Puis nous retournons avec Jean-Conrad à Artissima que nous n'avions pas fini de visiter. On prend le catalogue, trois petits livres dont le supplément sur les collectionneurs pour lequel nous avions été interviewés à Londres le mois dernier, et ça nous fait plaisir. L'Ecole de Stéphanie (crée par Stéphanie Moisdon) est commencé mais nous ne pouvons y assister, c'est drôle j'avais justement écrit dans mes carnets un petit passage la semaine dernière et nous voyons qu'elle a récidivé ici

l'expérience de l'expo La Force de l'Art au Grand Palais. Jean-Conrad dit à Ulrich Gebauer qu'il s'est décidé à acheter la vidéo de Rosa Barba.
Le soir, Gala Dinner comme est annoncé sur le programme, au Palais de la Vénerie, un peu en dehors de Turin, beau décor, terrasse dominant les jets d'eau alternés et colorés en bleu ciel et qui oeuvrent comme une performance, buffet debout, moins bon que l'année dernière mais coup d'œil amusant dans cette grande galerie en longueur, un monde fou. On rentre assez vite et prenons un verre au bar avec quelques amis français, c'est la grande famille de l'art que l'on retrouve toujours avec plaisir dans nos déplacements, celle qui a remplacé notre famille depuis plus de trente ans à l'étranger.

Samedi 8 novembre 2008, Turin

Le matin nous allons au petit-déjeuner privé avec Jean-Conrad chez Patricia Sandretto qui nous accueille avec beaucoup d'amabilité, et Jean-Conrad parle avec son mari (Re Rebaudengo). Puis, de là, nous allons à notre rendez-vous au GAM avec Elena Vopato qui avait demandé à nous rencontrer par l'intermédiaire de Teresa Tazzetti (en charge du programme des VIP). Plus jeune que je ne l'imaginais, sympathique et douce, elle nous fait visiter l'intéressante expo de vidéos historiques, puis nous dit qu'elle serait peut-être intéressée de faire une expo avec nos vidéos. Je fais la remarque qu'il faudrait trouver un espace supplémentaire parce que celui qui lui est alloué au rez-de-chaussée est assez petit. Nous allons voir la Fondation Sandretto, puis nous retrouvons Pascal Neveux et Jacques Bayle à la Promotrice pour voir l'autre partie de La Triennale, une installation de Loris Gréaud sur la mélancolie et la bile noire. Nous allons déjeuner ensemble en ville.

Le soir, nous retrouvons les Gensollen avec tout un groupe avec qui nous dînons après un verre au café Elena sur la jolie Piazza Vitorio Veneto. Puis tour des galeries, rien de très passionnant sauf la visite de la galerie de Franco Noero, cet immeuble qu'ils appellent la tranche de polenta, tout en hauteur, une vraie performance que la visite faite par le petit jeune qui nous reçoit ! Et une galerie intéressante, Guido Costa, qui montrait une performance plus hard de l'artiste Robert Kusmirovski dont nous avions vu une installation à la Fondation Sandretto mais plus glacée.

Dimanche 9 novembre 2008, Turin

Nous partons à 9h en bus pour la fameuse collection La Gaia, dont nous avions entendu parler par les Gensollen l'année dernière. Enorme collection, un peu fouillis, mais un choix très fort et engagé et des gens sympathiques et certainement passionnés. Ils emmènent généreusement tout le groupe (nous sommes environ 25) déjeuner après la visite dans un « agriturismo » pour un repas très spécial, orgie de truffes blanches comme Josée l'avait annoncé ! La digestion est ardue ! Mais quel bon souvenir ! Surtout l'image d'Yves Lebrun, collectionneur de Marseille, extirpant de sa valise jaune vif qu'il ouvre sur le sol devant le bus quelques pilules pour Jean-Conrad, une vraie performance ! Dommage que personne n'ait pu filmer la scène…

Mercredi 12 novembre 2008, Paris

Retour tardif le mardi soir à Paris. Mercredi, je suis allée à Paris Photo à 3h avec ma carte VIP, jusqu'à 4h et demie. Pas passionnée. J'ai vu Nassim Weiler qui a la galerie Art Agents à Hambourg (à qui on a acheté Frank Hesse et Elke Schluters à Loop, deux années de suite) avec qui je dîne ce soir. J'ai fait la réservation pour la table au Pied de Cochon, elle avait réservé près de la Bastille et je lui dis que ce serait plus simple dans le quartier. J'ai parlé un moment avec Norberto Dottor de la galerie Fucares que nous connaissons bien depuis Madrid, toujours content d'être à Paris Photo. Je me souviens de lui quand il habitait au fond de sa galerie au début, quel courage. Adorable, là il avait le temps. J'ai aussi vu aussi Juana de Aizpuru, elle doit avoir près de 80 ans maintenant, on l'avait hébergée à Bruxelles, elle m'avait aussi logée au dessus de sa galerie à Séville quand j'étais allée faire l'article pour Beaux-Arts en 87. Elle n'avait pas pu venir à notre party pour la Frieze Art Fair, trop fatiguée. Quel courage elle aussi de continuer à se déplacer dans les foires, elle avait sa fille qui est toujours avec elle. J'ai l'impression que les photos ne m'apportent plus grand chose en ce moment, on les regarde moins évidemment, et surtout je trouve qu'il n'y a rien de bien nouveau sous le soleil dans ce medium, comme si tout avait été vu dans les années 90, les grandes années pour la photo, où les collectionneurs ont inclus dans leur choix des photos en tant qu'art contemporain et non seulement comme travaux photographiques.
A dix heures, je retrouve Nassim et ses deux amis allemands, un couple de critiques habitant aussi à Hambourg qui ont d'ailleurs vu l'expo de la Kunsthalle de Kiel. Je demande à Nassim de me dire ce qu'elle pense de Loop, ses avis sont intéressants, elle dit qu'il faudrait améliorer le matériel, sortir Loop des chambres d'hôtel pour faire plutôt une foire avec une mise en

scène dans le genre de Freestyle à Berlin en septembre, où Roger Bunschuhe a fait la conception du lieu. Elle précise aussi que, sur les 4 années où elle était à Loop, elle a trouvé qu'elle ne faisait plus de contact intéressant les deux dernières années, que, par exemple, les membres du jury devraient changer. Elle hésite à revenir en 2009 semble-t-il. Quand j'en parle à Jean-Conrad, au retour, il ne semble pas trop d'accord avec ces idées. Nassim semble ravie du choix du restaurant, typiquement parisien. Je lui raconte que c'était l'endroit où l'on venait autrefois, pour manger une soupe à l'oignon ou un petit déjeuner après les soirées.

Vendredi 14 novembre 2008, Paris

Le matin, je passe au Laboratoire, rue du Boulois, pour voir Olivier Borgeault, l'ancien attaché culturel à Londres. Nous avons travaillé ensemble avec Jean-Conrad pour la série d'expositions « Made in Paris », en 2003, qui avait été le brouillon de la série d'évènements intitulés « Paris Calling » en 2006. J'avais réalisé le petit catalogue, ma première publication. L'exposition, qui réunit le travail d'un scientifique et d'un artiste, est belle et intéressante, une salle noire montrant sur deux toiles le chiffre de 17 millions de signes, je crois, étudié par le scientifique, et une salle blanche en néon évoquant l'idée du sublime. Je déjeune avec Johann Nowak, notre ami de la galerie DNA à Berlin, avec lequel on a peut-être ce projet de symposium sur l'art contemporain en Suisse, genre Davos de l'art. J'ai d'ailleurs découpé un article, que je vais lui faxer sur le forum culturel d'Avignon, décidé par Christine Albanel. Je retrouve, ensuite, Johann à la galerie La B.a.n.k, rue Volta, pour voir l'expo avec les choix de Jean Mairet, pas trop mon goût, mais je tenais à y passer, car ce sympathique et très actif collectionneur habitant partiellement à Berlin s'était déplacé à Kiel pour notre vernissage, ce que j'avais beaucoup apprécié. Je n'ai pas le temps, malheureusement, d'aller aussi à la galerie Schirman de Baucé pour Sébastien Caillat. Puis, je vais au Jeu de Paume pour la projection de vidéos du Fresnoy qui va tourner un peu partout. Nous avons trois vidéos sur les huit choisies pendant la visite annuelle de Jean-Conrad au Frensoy, donc à chaque fois la première copie. Je retrouve Alain Reinaudo de CultureFrance (ancien AFAA) et plusieurs artistes, Gregg Smith et Sébastien Caillat dont nous avons acheté une œuvre formidable, dont la vidéo est la première du programme.

Pendant le verre suivant la projection, je parle avec Alain Fleischer et l'assistante de Pascale Pronnier. Je demande à Fleischer pourquoi il n'a pas annoncé, pendant son petit discours, l'exposition du Grand Palais en décembre. Il me dit : « oui j'y ai pensé ». Je leur dit que

l'expo n'a pas été du tout annoncée, car les quelques personnes à qui j'en ai parlé ne semblent pas au courant. Ils me répondent que la conférence de presse est le 26. D'ailleurs j'apprends à cette occasion que le vernissage est le 17, jour où je vais à Bourges. Ayant retrouvé Johann Nowak à la sortie de la projection, je l'emmène au dîner que la Galerie Les Filles du Calvaire donne pour Paris Photo. J'y étais allée une autre année, c'est toujours sympathique et cela permet de voir leur exposition. Je lui présente Aline Pujo, qui est la conservatrice de la collection de Neuflize Vie, et à qui on avait prêté trois vidéos pour l'expo qu'elle avait organisé à la Tabacalera à San Sébastien en 2005, précédant donc de deux ans celle de Carolina Grau, intitulée « Electrons Libres » (selon une formule nous décrivant bien que j'avais dite et qui avait plue à Carolina), où le choix de vidéos venaient de notre collection.

Jeudi 27 novembre 2008 à Paris

La présentation à NYU Paris que j'ai faite, invitée par Isabelle de Maison Rouge s'est bien passée. Il n'y avait pas beaucoup de monde, seulement une vingtaine de personnes. J'ai trouvé ça un peu juste, mais l'ambiance et l'attention étaient bonnes. Il y avait plusieurs artistes, dont la vidéaste Tania Mouraud qui est chez Dominique Fiat et dont on avait vu le travail à Loop Barcelona et à la Fiac cette année, avec une belle installation qui a eu du succès.

Vendredi 28 Novembre 2008, Paris

Je passe voir l'exposition de photos de Tadzio (fils d'Alfred Pacquement) chez Jean Brolly dont le vernissage est demain. J'ai vu sur la carte qu'il ne signe que Tadzio. Je vois ses deux vidéos, la première pendant un de ses voyages lointains, où l'on voit une rue et la circulation intense. Il m'explique qu'il n'a pas mis de son comme contraste. La seconde, qui est passée au cinéma Balzac, dure moins d'une minute et montre un homme qui passe devant un immeuble avec son ombre, pas mal, très architectural. Puis, je vais à la galerie Templon avec Jean Brolly, pour assister au **conseil d'administration de l'Adiaf, suivi de l'Assemblée Générale**. Gilles Fuchs mentionne le colloque sur la vidéo à Drouot Montaigne qu'il a ouvert et il me cite aimablement pour mon intervention sur notre collection qui a suivi, en disant que j'ai fait profiter de mes connaissances sur le sujet. Il annonce le prix StudioCollector, créé par « nos amis Lemaître », je cite, et Michel Poitevin me passe la parole. Je dis que le prix sera remis au Grand Palais cette année, ce qui est formidable pour faire connaître le prix, et par Michel Poitevin qui a accepté de prendre le relais. A table, ce dernier s'assied à côté de moi.

Nous parlons de la personne qui prendra le relais l'année prochaine, parce qu'il faut qu'on l'annonce le 19 décembre au Grand Palais. Je lui donne trois noms, auxquels je pensais, les Gensollen, Philippe Cohen qui a bp de vidéos et Antoine de Galbert. C'est la personne qui lui plait le plus.
La remise du Turner Prize est ce soir à Londres à la Tate Gallery ; nous ne sommes pas invités cette année bien que nous y allions depuis plus de dix ans. Jean-Conrad avait dit qu'il n'était pas intéressé, mais j'ai cru comprendre qu'il y serait bien allé, comme il est seul à Londres. Il avait passé un ou deux coups de fil sans succès, donc hier soir, j'ai appelé Nicolas Bourriaud pour lui demander s'il pouvait le faire inviter, mais il me répond qu'il n'y sera pas. En fin de journée, je parle à Jean-Conrad, il me dit que ce n'est pas grave, il ne veut pas avoir l'air de demander une invitation et d'ailleurs on ne connaît aucun des artistes cette année, mais comme nous avions accepté de recevoir un groupe de la Tate Gallery en février pour leur montrer des vidéos et que nous avons fait partie des comités de la Tate et acheté beaucoup d'artistes anglais avant qu'ils ne deviennent célèbres, je trouve ça triste, et surtout nul de la part de la Tate ! Il est sans doute temps que l'on songe à rentrer en France…

Lundi 1er décembre 2008 en Bourgogne

Nous invitons à dîner l'artiste Yassine Zaiat qui est notre voisin et chez qui nous montrons des vidéos l'été pour ajouter un évènement à son programme dans sa grange, Le Lieu-Dit. Nous devons parler de notre projet d'essayer de monter des petites expositions autour de chez nous en Bourgogne, sur le thème de **« Babylone »**. Quand il m'avait parlé, à mon dernier passage, du fait qu'il avait visité l'exposition du Louvre et qu'il avait rapporté le magnifique catalogue sur le sujet, j'avais tout de suite dit : « voilà le titre, c'est génial ». Je voyais la vidéo de Yaël Bartana dans ma tête, qui montre un bas-relief et que nous avons revue en juillet dernier à l'exposition de vidéos du Carré d'Art à Nîmes, organisée par Françoise Cohen que j'avais rencontrée au dîner de vernissage de Patrick van Caeckenbergh chez Fabienne Leclère à Paris. Il m'apporte le catalogue, que j'avais un peu regardé sur Wikipedia. On tente de cerner le sujet. Le principal qui ressort est la multiculture et l'incompréhension entre les langues. Je me souviens de sa gravure d'une tour de Babel. Il me dit que ça a toujours été son sujet de prédilection, comme il est de père libanais et de mère française.
Aujourd'hui, j'envoie un message à Antoine de Galbert, pour lui demander s'il accepterait de prendre le relais après Michel Poitevin pour remettre le 3ème prix StudioCollector en 2009.

Mardi 2 décembre 2008

Je suis rentrée de notre maison à Cortevaix en Bourgogne. Aujourd'hui, nous dînons chez Laurence et Jean-Louis Pacquement, frère d'Alfred, en compagnie d'Alfred et Caroline, Zippas et de Nicolas Boissonnas et sa femme Bénédicte qui a travaillé longtemps pour la réunion des Musées Nationaux.

Mercredi 3 décembre 2008 à Paris

Ce soir, nous allons au vernissage et, ensuite, au dîner chez Dominique Fiat, très bel endroit et buffet raffiné, mais le public est très différent, des gens d'un certain âge, peu d'artiste. C'est Louis Nègre qui m'emmène en voiture, nous l'avions vu à Artissima à Turin. Je retrouve Alain Reinaudo de l'Afaa, maintenant Cultures France. Je lui dis : « tu me sauves, ce public me rend timide ».

Jeudi 4 décembre 2008 à Paris

Je vais à la visite chez le collectionneur Daniel Bosser, organisée par la Maison Rouge. Il est vice-président des Amis du Palais de Tokyo. Depuis, je dis que je suis donc co-vice–présidente puisqu'il a été nommé à ce poste sans que je sois au courant en fait, évidemment je ne travaillais pas beaucoup pour eux comme vice-présidente étant donné que je vis à Londres, à part les inviter à Frieze, à Loop et chez nous à Londres. Il va devenir président des Amis et me dit que Bernard Chenebault sera le vice-président. Et il ajoute qu'il me voit plutôt faisant du relationnel. Dommage, nous rentrons définitivement à Paris fin mars.

Vendredi 5 décembre 2008 à Dijon

Journée à Dijon pour le conseil d'administration de l'ENBA[426]. Je pars avec Florence Scheuer au train de 10h28 et on rentre avec celui de 16h52. Elle m'apporte des photos très sympas de notre dernier aller et retour le 20 octobre. Déjeuner avec Jean-Pierre Simon, le directeur, Florence représentant la DAP, Anne Dallant et son Drac (directeur région). J'essaie de faire passer délicatement le message à Jean-Pierre Simon que je suis disponible, pour aller voir les

[426] ENBA : Ecole Nationale des Beaux-arts.

personnalités à Dijon et les motiver, notamment pour venir aux Journées Portes Ouvertes qu'il organise, vu que l'année dernière personne ne s'est déplacé de la ville. Le Conseil d'Administration se passe bien, sauf le Drac qui refait son numéro de protestation contre les avoirs de l'Enba qui ne sont pas utilisés. Après la réunion, JP Simon aborde le sujet du renouvellement de mon mandat de trois ans comme Présidente du conseil d'administration de l'Enba. Je lui dis que ce sera plus commode puisque je rentre en France au printemps. Qu'en principe je n'y vois pas d'inconvénient. Je vais essayer d'y mettre quelques conditions de participation. Cela fait en effet deux ans que je propose d'inviter des personnalités étrangères, pour profiter de mon expérience de vie hors de France.

Je reprends l'Eurostar pour Londres le soir même, c'est un peu beaucoup dans la journée, Petit moment de découragement à l'arrivée à Paris à l'idée de repasser prendre mes affaires et de repartir Gare du Nord, je suis morte de fatigue !

Sam 6 décembre 2008 à Londres

Je passe deux heures après le déjeuner avec Alice Anderson à qui je donne mes listes de noms pour son exposition chez David Gryn. Elle dit gentiment : « je venais pour une dizaine de noms, et avec votre générosité, je me retrouve avec deux cent noms à qui envoyer l'invitation ». Ça me fait plaisir.

Dimanche 7 décembre 2008

Longue conversation avec Damien Sausset et sa femme au téléphone pour l'interview demandée par ArtPress au sujet de la conservation des vidéos. C'est surtout Jean-Conrad qui parle. On avait appelé Christine van Assche juste avant, à qui on n'avait pas parlé depuis longtemps, pour savoir s'il y avait de nouvelles donnée à connaître concernant la vidéo[427]. Et Jean-Conrad appelle Laurent Montaron pour savoir comment conserver les vidéos HD[428]. Comme il n'était pas satisfait de sa réponse, il rappelle Damien Sausset pour avoir plus de précisions : soit faire un master HDV Cam ou un disque dur pour conserver l'oeuvre.

---

[427] Il est intéressant de constater dans ce paragraphe l'importance du partage de l'information et des contacts entre les différents acteurs en présence.

[428] HD : Haute Définition

Jean-Conrad renvoie par la poste des **vidéos envoyées** par la galerie portugaise Vera Cortez et par ACDC, la galerie de Brest qui vient de s'installer à Bordeaux dans les anciens locaux de la galerie de Thomas Bernardt, Cortex Atletico. Il me dit que c'est rare qu'il trouve une vidéo intéressante dans ce genre d'envoi.

Lundi 8 décembre 2008

Hier soir à la maison, petite party pour nos Djeuns avec plus de participants venant du milieu art que d'enfants d'amis en fait. Pas mal se sont décommandés au dernier moment, agaçant vu le buffet conséquent. L'artiste Smajda Dreyfus me demande ce que je fais. Je dis que toutes mes activités sont en France maintenant, Enba Dijon, dont je reviens du conseil, la 2ème édition du Prix StudioCollector (mon bébé l'année dernière), qui sera remis le 17 décembre au Grand Palais, avec beaucoup de relation publique, conseil de l'Adiaf, Amis du Palais de Tokyo ; j'ai fini mes trois ans à la commission d'achat du Frac Alsace et maintenant c'est Jean-Conrad qui est dans celle du Frac Paca.
Je n'ai pas parlé de Loop dont on s'occupe chaque année ; plus l'idée d'exposition autour de Cluny avec Yassine Zaiat dont j'ai touché un mot à Anne Dallant à Dijon vendredi. Elle me conseillait d'essayer de le faire plus tard, il n'y a pas de crédit pour 2009.

Mercredi 17 décembre 2008, à Bourges

Journée à Bourges qui se passe bien malgré la difficulté le matin à 7h15 (je pense que ça fait 6h15 à Londres, l'heure à laquelle se lève Jean-Conrad tous les jours !) Je suis invitée par l'artiste Eric Corne qui est aussi professeur à l'ENBA de Bourges pour parler parcours privé et vidéos aux étudiants. La gare est glauque au petit matin, et tout aussi glauque quand je repars. Mais la journée se passe bien, le temps d'arriver, il est presque 11 heures et demi, Eric Corne qui m'a invitée me présente, je parle environ 20 mn d'abord, puis on passe 4 vidéos avant le déjeuner. On recommence à 14h15 après le déjeuner, à chaque fois ke donne des explications sur les vidéos. J'arrête vers 3h et demi les vidéos, ce qui m'a permis de leur montrer 10 vidéos, un mélange pour ne pas les lasser. Ils ont l'air content, puis on discute un moment et ensuite quelques élèves nous montrent leur travail. Pas évident à commenter, j'essaye de me souvenir des leçons de Jean-Claude Conesa pendant le jury du Studio National du Fresnoy.

J'arrive après 20h30 au Grand Palais pour le vernissage de la grande exposition « Dans La Nuit, des Images ». La façade est superbe avec les projections de l'artiste Sandison. J'ai manqué le vernissage officiel. Une queue pas possible dehors, alors, j'essaye d'appeler Pascale Pronnier, mais elle ne répond pas. J'appelle Fabien Giraud, qui est déjà reparti. Du coup je passe devant tout le monde en me disant que si on me demande quelque chose, je dirai qu'on est prêteur, mais on ne me demande absolument rien et j'entre comme une fleur ! Enorme écran pour Fabien Giraud et Zhenchen Liu ! Je vais à la Mezzanine. Alain Fleischer, que je vois, me fait passer. Je trouve Michèle Vibert qui me présente un peu à l'artiste scandinave Sandison, adorable. Puis, je trouve Pascale Pronnier. Elle me présente aussi à plein de gens et plus tard je retrouve Zhenchen qui a l'air ravi. Puis on descend avec Pascale et elle passe un bon moment avec moi pour me montrer les vidéos. Je vois celle de Christian Marklay qu'on a prêtée, montrée sur un écran plasma, et au moins quatre ou cinq de nos artistes sont en bonne place. Alain Fleischer le commissaire de l'expo, donne des explications à Jean Nouvel. A la fin, on va derrière les coulisses avec quelques personnes de l'équipe pour manger un peu de couscous. On gèle, mais c'est marrant comme impression. Je me dis que je raconterai peut-être un jour à ma petite-fille que j'ai dîné dans les coulisses du Grand Palais derrière les grands rideaux… Exposition superbe, je dis que pour une amatrice de vidéo, c'est formidable, le résultat est somptueux, une vraie fête de l'image, même si les vidéos se gênent un peu les uns les autres, il y en a peut-être trop à la fois. Les gens chagrins critiquent en disant, ce n'est pas bien pour la vidéo, cela donne trop l'impression de publicité ; peu importe pour moi, le principal c'est le spectacle, et de toucher le grand public pour un medium encore mal accepté.

Vendredi 19 décembre 2008

Jean-Conrad arrive de Londres et on va au Grand Palais, il n'a pas encore vu l'exposition. Remise du prix StudioCollector au Grand Palais ce soir, invité par la ville de Lille. Le Fresnoy a organisé l'événement, pour qu'on puisse placer la remise du prix pendant un cocktail que Lille donne. Ils étaient apparemment contents qu'on invite des gens, comme à Paris ils n'en avaient pas beaucoup à inviter, je suppose. J'avais donc donné une liste pour des invitations par courrier, une cinquantaine, et ensuite j'ai envoyé une liste d'invitations par mail à une centaine de personnes. Il y a eu beaucoup de monde. Discours du politique de Lille, trois pages qu'il nous a lues. Je commençais à me faire un peu de soucis, n'ayant pas vraiment préparé, puis Alain Fleischer, puis moi qui tremblais un peu devant une telle

assistance, l'estrade et le micro. J'ai insisté pour que Jean-Conrad toujours discret monte sur l'estrade à mes côtés ce qui était normal. J'ai fait un discours court, j'ai remercié tout le monde d'être venus si nombreux, j'ai dit Dans le Nuit, des Images, dans la nuit, des amis, contente de voir tant de monde, remerciant Lille Grand Palais et Lille Art Fair comme Michèle Vibert me l'avait demandé, puis le Fresnoy avec Alain Fleischer et Pascale Pronnier. J'aurai dû remercier Michèle Vibert aussi, qui m'a permis de réaliser mon idée de prix. J'aurais pu mieux expliquer le prix, il y a des gens qui ne savaient pas très bien de quoi il s'agissait. Je n'y ai pas pensé. Puis, j'ai annoncé Michel Poitevin qui avait accepté de prendre le relais pour le prix StudioCollector 2008. Dans son allocution, il a lui-même annoncé qu'Antoine de Galbert allait remettre le prix 2009 à la Maison Rouge, ce qui fait qu'on est sauvé pour l'année en cours. Après, cocktail superbe.

Lundi 2 février 2009 à Paris

Geneviève Breerette, ancienne critique au Monde que j'avais revue à la Fiac, ne vient pas me chercher finalement à la gare du Nord comme prévu, elle y renonce à cause du temps. Heureusement, mon train a une heure de retard. Jean-Conrad me dit que le Vernissage de la Triennale à la Tate Britain est annulé, pauvre Nicolas Bourriaud qui prépare cette exposition depuis deux ans au moins, il nous avait appelé dimanche pour s'assurer qu'on avait bien reçu l'invitation. Mais il y a du tout de même avoir des personnes qui n'ont pas pu être prévenues de l'annulation.

Avant de partir, je téléphone à David Gryn pour lui demander s'il est d'accord de faire un petit évènement pour notre départ de Londres début avril. L'idée est de réunir quelques personnes dans son lieu de Beauchamp Place pour passer quelques vidéos, plutôt que de recevoir à la maison comme nous l'avons beaucoup fait. Je lui dis que cela ferait plaisir à Jean-Conrad car, curieusement, nous avons eu des expos en France, en Espagne, en Californie et en Allemagne, mais pas en Angleterre alors que nous avons passé 20 ans à Londres ! Il a l'air de trouver ça une bonne idée. Il est donc d'accord et nous fixons comme date le lundi 16 mars.

Mardi 3 février 2009 à Paris

Geneviève Breerette passe Faubourg Saint Honoré, pour chercher le paquet de vidéos que nous lui avons préparée, une demi-douzaine choisies parmi les longues pour qu'elle ait le temps de bien les voir, en vue d'une exposition qu'elle a proposé d'organiser à l'étranger.
En fin de journée, je vais au vernissage de la maison Européenne de la Photographie, cela fait longtemps que je ne suis pas allée à un de leurs vernissages. J'avais lu qu'il y avait une petite exposition de cartes postales américaines anciennes prêtées par Anthony d'Offay. Entre temps j'oublie un peu cet article, mais je tombe sur Anthony d'Offay en personne dans la salle ! Cela faisait tellement longtemps qu'on ne l'avait plus vu, Jean-Conrad a acheté les premières œuvres importantes de notre collection chez lui quand nous sommes revenus à Londres en 86, comme Gerardt Richter et Carl André. Anthony lui disait à l'époque qu'il n'avait pas plus de huit collectionneurs privés environ, le reste de ses clients étant des institutions. C'est un grand plaisir de le revoir, il était accompagné de la fidèle Marie-Louise qui ne change pas. Elle a toujours l'air d'une bonne sœur. Anthony me remercie d'être passée et me dit « I missed you ». Je n'en reviens pas, je lui dis nous aussi. J'ajoute un mot de félicitation à propos de son don à la Tate Gallery d'une grosse partie de sa collection, et lui dis qu'on avait pensé à lui à l'époque des articles. Il me donne sa carte et nous nous quittons avec forces sourires et amabilités.

Mercredi 4 février 2009, à Paris

J'ai rendez vous avec Catherine Grenier à 16h pour visiter la friche sous le Palais de Tokyo où est prévu le futur Centre Pompidou-Alma. Elle est directrice du projet depuis le début. Un endroit incroyable, d'abord on y rentre par une sorte de passage où il faut se courber en deux, elle m'explique que l'endroit a été carrément muré ! C'est hallucinant, vu l'espace qu'on découvre derrière ! Au départ, c'est le musée d'art moderne. La Ministre Catherine Trautmann avait fait arrêter le projet de musée, après que l'endroit ait été transformé en musée du cinéma, puis détruit pour travaux qui n'ont en fait jamais été repris. On arrive dans un lieu énorme, il y a 10000 mètres carrés disponibles et une grande courbe qui donne sur le quai et la Seine où ils vont mettre l'accueil, un restaurant. On voit la Tour Eiffel et le ciel, il y aura une ouverture sur la terrasse donnant sur le restaurant en plein air du Musée d'art moderne de la ville de Paris. Derrière, encore beaucoup de place pour les salles d'exposition. En dessous, d'autres salles mais sans lumière du jour, 2000 m2 je crois, et 3 salles de

projection dont la grande. Mais ils ne pourront pas faire de vrai cinéma à mon grand regret. Alfred Pacquement me l'avait déjà dit, quand j'avais avancé l'idée de Marin Karmitz : je disais toujours qu'en rentrant à Paris, la 1ère chose que je voulais faite serait d'aller à la mairie du 16ème et de militer pour la culture dans notre futur quartier, plus de cinéma branché notamment. L'endroit est impressionnant, en tout cas. Après être passées de nouveau par la petite ouverture, on va boire un thé au restaurant le TokyoEat du Palais, et là elle m'explique le projet, les dates, 2012. Elle m'assure que personne n'a jamais menacé le Palais de Tokyo actuel, et elle travaille déjà en collaboration avec l'ARC. Je lui donne quelques idées, dont celle de faire visiter la friche en travaux aux amis du Pompidou, en lui précisant qu'on avait fait ça pour la Tate Modern et que c'était un bon souvenir de l'avoir vu régulièrement tout au long de la construction. Puis je lui dis que je serai contente de lui proposer mes quelques talents de relations publiques pour l'avenir. Ça a l'air de l'intéresser, mais de toute façon, l'ouverture n'est prévue que pour 2012.
Puis, il y l'Assemblée Générale des Amis du Palais de Tokyo, ma dernière en tant que co-vice-présidente et membre du conseil. A la fin de la réunion, je vais dire bonjour à Marc Alizard qui m'avait mis un message quand il avait lu mon mail donnant ma démission du conseil, disant gentiment qu'il était désolé de la nouvelle. Je lui explique que Daniel Bosser m'a demandé de ne pas continuer la vice-présidence puisqu'il s'était organisé avec B. Chenebault, et que comme je n'avais pas apprécié le procédé, j'avais décidé de sortir du conseil. Je dis la même chose à Marc-Olivier Wahler qui s'enquiert de la situation. Je vais passer ensuite quelques instants au verre offert après la réunion.

Jeudi 5 février 2009 à Londres

Nous accueillons un groupe de la Tate Gallery ce soir à 19h à la maison pour voir des vidéos. C'est pour ça que je suis rentrée dare-dare à Londres. Nous avions reçu une belle lettre de Nicholas Serrota, directeur des Tate Galleries, il y en a 4, pour nous demander ça, sans doute d'après une idée de Stuart Comer, celui qui s'occupe du département vidéos et que Jean-Conrad connaît bien. Jean-Conrad avait préparé une dizaine de vidéos variées. On a eu une quinzaine de personnes avec 5 de la Tate, dont Jessica Morgan qui était déjà venue avec un groupe quand on habitait Fulham. Une bonne audience pour ce groupe, la plupart des étrangers, beaucoup d'attention et de questions, Jean-Conrad, plutôt nerveux au début, présente la plupart des vidéos, moi quelques unes, et j'explique rapidement notre parcours.

Je reçois un mail de France Culture pour une interview auquel je réponds en rentrant de Paris.

Lundi 9 février 2009

Téléphone de la radio française dont j'avais reçu un mail pendant mon absence, France-Culture, pour une interview dans une émission sur le film d'art. Je parle à cette Simone un bon moment et on convient : soit ils obtiennent un déplacement à Londres pour venir nous voir, soit on va enregistrer à la BBC parce qu'à la maison, elle me dit que ça ne leur convient pas.

Mardi 10 février 2009

J'ai eu un téléphone de Johanna de la galerie Marian Goodman à Paris, elle demandait si on était à Paris. Ils cherchaient quelqu'un pour emporter un dvd d'urgence à la directrice Agnès Fierobe, je lui suggère, Alfred Pacquement ? Christine van Assche ? Ensuite je lui donne le téléphone de mon amie Chris Golinelli qui y va. Je précise qu'elle est la personne qui rendrait volontiers ce service.

Appel d'Andrea Schleicher pour me demander un conseil [429]: qui pourrait écrire un texte pour le catalogue des expositions de Laurent Montaron ? Ils cherchent un étranger. Je lui réponds.

Message à Catherine Grenier pour la remercier de la visite de la friche en dessous du Palais de Tokyo.

Je travaille beaucoup cet après-midi pour finir tout ce que j'ai à faire avant notre départ à Madrid demain pour la foire d'Arco, plein de mails et de téléphones.

Mercredi 11 février 2009 à Madrid

L'Arco[430] est trop grand comme d'habitude, 3 halls. Le dîner du mercredi soir est affreux, avec un public très nombreux, dans un lieu sinistre, couleur bleu fané et qui faisait penser à un

[429] On remarque à nouveau l'importance des échanges d'informations et de contacts entre les différents acteurs en présence.

pays de l'est comme fait remarquer Johann, en plus très provincial avec remise de prix sans charme. La nourriture est mauvaise, immangeable même, heureusement je m'étais mise avec Johann Nowak qui a un côté rassurant et sa compagne l'artiste Marina Vassilevas (dont nous avons une vidéo) adorable bien que j'ai du mal à avoir une vraie conversation avec elle.

Jeudi 12 février 2009 à Madrid

Nous avons passé la visite au Musée Reina Sofia à 9h, puis nous avons rejoint le groupe au Prado pour la belle exposition Bacon, déjà vue à Londres. Puis nous prenons le bus pour Arco. Au déjeuner, je me suis retrouvée à côté d'une femme qui me dit, ah mais je vous connais, on était dans le même article du Figaro Madame, c'est Sandra Mulliez, récente collectionneuse d'origine brésilienne plutôt sympa et intéressante, on a beaucoup parlé (j'avais de l'autre côté son mari qui s'appelle Amaury qui est plus réservé). Puis avec Jean-Conrad, on se met au travail, il y a à faire et nous n'avons encore rien vu ! Pas convaincu à première vue par ce premier tour mais il y a tellement.
En fin de journée, on nous emmène visiter une sorte de librairie maison d'édition galerie, appartenant à la femme espagnole de l'architecte Norman Forster (chez qui on avait été reçus à Londres l'année dernière pour le lancement d'Arco). On part assez rapidement chercher Alfred Pacquement qui est à la résidence de l'Ambassade à Serrano (nous ne sommes pas à plaindre à l'hôtel Palace, la foire d'Arco reçoit bien ses collectionneurs) et nous allons dîner tous les trois à la Casa del Buey près de l'Opéra, où les petites qui s'occupent des VIP[431] d'Arco nous avait retenu une table, délicieux, Alfred est ravi de l'escapade. Ensuite, on devait aller en bus à la soirée prévue dans un lieu que j'étais curieuse de voir, El Matadero, les anciens abattoirs refaits, mais personne ne se présente au bus, du coup nous appelons Emilio Alvarez et nous le rejoignons avec sa bande au restaurant où il dîne avec un groupe. Ensuite on passe au bar El Cock, (toujours le même homme à l'entrée depuis plus de vingt ans), ce qui me fait plaisir, n'y étant, je crois, jamais allée avec Jean-Conrad (que ce genre de chose n'amusait pas autant que moi qui ai adoré la vie nocturne à Madrid !), et je lui dis, la boucle est bouclée…

---

[430] ARCO : Foire d'art contemporain de Madrid

[431] VIP : Very Important Person

Vendredi 13 février 2009 à Madrid

Nous allons directement à Arco au Parc des Expositions, manquant le Centre Culturel Italien décoré par Missoni, ce que je regrette un peu. Les Gensollen nous disent ensuite que c'était très bien. Mais, il faut qu'on passe du temps à Arco pour en voir plus, d'autant que nous déjeunons avec le groupe de Loop pour une première réunion, avec les 3 mousquetaires comme je les appelle, Emilio Alvarez, Llucia Homs et Carlos Duran, plus Anita Beckers, galeriste de Frankfort adorable mais qui là n'apporte pas grand-chose à la réunion. Après le déjeuner, nous allons voir tous le programme de vidéos de Carolina Grau qui ne nous plait pas trop. Par contre, nous découvrons à la galerie Gimpel fils deux vidéos originales d'une thaïlandaise au nom impossible à retenir. Elle montre un tableau classique, sur l'une l'Angelus de Millet où les glaneurs ramassent les restes de blé et sur l'autre l'Odalisque couchée de Manet, et sur les deux vidéos elle place un groupe de paysans devant, qui font des commentaires, c'est curieux et amusant, un bel exemple d'incompréhension entre les cultures. Sinon, Jean-Conrad passe pas mal de temps à la galerie d'Annette Gelinck où il a retenu la dernière vidéo de Ryan Gander (ce que j'ignorais !). Il avait dîné en face de lui à Paris avec la galerie gb agency et avait été séduit par son intelligence. Il avait même dit qu'au prochain catalogue, il demanderait à être interviewé par lui !

Nous retrouvons ensuite notre fils Amaury pour un tour des galeries SP, Special Projects, dont Andrew Mummery avec Ori Gherst et Dominique Fiat avec Hannah Collins que nous avons vue hier soir au dîner d'Emilio. Amaury retombe sur des photos de l'artiste Edward Burtynsky qui l'avait tellement tenté à D Fotos à San Sebastien, il y a quelques années, mais trop cher. Le pauvre, il le regrette toujours.

Johann Nowak me donne de la part de Marina un petit tableau avec des miroirs, l'attention est si gentille. Il me fait choisir entre l'Homme et la Femme et bien sûr, je choisis l'homme ! Je préférais presque la forme au sol (l'homme) dont Chris Golinelli avait acheté le pendant en femme. Le soir, on va au Musée Reina Sofia (Amaury et Anne). On retrouve Alfred Pacquement dans l'exposition de Paul Teck. Je ne connaissais pas cet artiste mort jeune. J'aime bien le début qui me fait rêver, comme des dessins d'enfant (un peu rétrograde), mais en fait j'ai commencé par la fin, le début de son travail est très dur. Quel beau musée, j'y éprouve toujours des émotions, nous l'avons vu ouvrir en 86 juste avant notre départ de Madrid avec l'exposition de la collection Panza di Biumo puis celle de Christian Boltanski et je suis attachée à ce musée (du coup j'avais acheté ma première œuvre, une photo de Boltanski chez Ghislaine Hussenot en 91). Ensuite, j'avais été émue de la magnifique

exposition souvenir de Pépé Espaliu, que nous avions bien connu (il a vécu un mois chez nous à Londres quand il préparait son exposition à la Serpentine en 87). En ce moment, avec le nouveau directeur qui vient du Macba de Barcelone, Manolo Borja Vilel, il n'y a que de belles expositions.

Samedi 14 février 2009 à Madrid

Le samedi 14, nous avons le « pannel », la table ronde sur la vidéo, invités par Berta Sichel. Elle nous a mis avec 4 distributeurs de vidéos, ce qui est vraiment bizarre. Du coup, Jean-Conrad, qui est très sérieux, a étudié le sujet avant de partir, ce qui nous a fait réfléchir, et notamment découvrir que les grandes collections comme les Kramlich aux US et Julia Stoschek en Allemagne comptaient les bandes, c'est-à-dire les éditions, ce que nous ne faisons pas. Jean-Conrad fait une introduction pleine d'humour, j'ajoute quelques mots (je n'avais rien préparé mais ai pris quelques notes au fur et mesure que les autres parlaient), en disant, je vais vous parler un instant de passion et d'art et non de commerce… Et je raconte rapidement comment nous avons commencé à collectionner et comment nous sommes arrivés à la vidéo. J'adore, de plus en plus, parler en public, là je le fais en espagnol, ce qui me fait plaisir.
Après avoir mangé un sandwich avec les enfants, nous regagnons Madrid ensemble et les laissons à leurs courses. Nous retournons au Musée Reina Sofia voir l'exposition de photos de Zoé Léonard, mais surtout les vidéos de Dameintas Narkevicius, énorme expo, une quinzaine d'œuvres dont celle de Lénine que nous avions vue à la petite expo au Royal College of Art et que j'ai fait acheter au Frac Alsace. Puis, nous passons à la Fondation Caixa Forum, et je suis ravie de trouver pour Amaury comme cadeau le livre de photos de Burtynsky en Chine. Ensuite, je vais seule voir l'expo Shadow recommandée par Alfred au Thyssen.

Dimanche 15 février 2009 à Madrid

Le dimanche 15, je suggère à Jean-Conrad qu'on aille au petit déjeuner de Juana de Aizpurru, toujours sympa. On y retrouve Berta Sichel, adorable, qui nous présente à un de ses amis de Séville qui s'occupe de la Biennale. Ils cherchent des expositions et elle suggère de faire un projet de quelques unes de nos vidéos. On dit oui bien sûr, ce serait super de retourner en Andalousie à cette occasion, mais je pense que c'est juste une idée en l'air. Ensuite, Anne et Amaury viennent nous retrouver et on déjeune à l'ancien Carmencita où j'allais avec notre

ami le peintre José Gerrero pendant nos années passées à Madrid entre 82 et 86, ce qui me fait plaisir. Après le départ de Jean-Conrad qui prend son taxi de l'hôtel vers 4het quart, promenade au Retiro pour voir l'exposition au Palacio de Cristal déjà fermé. On se fait toujours avoir, mais il fait si beau. Ensuite, je vais seule voir la fin de l'exposition Shadow à la Plaza de San Martin.

Lundi 16 février 2009 à Madrid

Le lundi, je déjeune avec mon amie Lizbeth Sarre qui travaille à l'Institut Français que j'invite toujours au restaurant l'italien de la Calle Barquillo. On parle toujours beaucoup de cinéma puisque c'est ma seconde passion. Elle fait le programme de la cinémathèque à l'Institut. Elle va devoir quitter son poste en juin la pauvre, et sans doute rentrer en France. Je lui dis qu'à nos âges, il faut inventer, je lui suggère de donner des cours de cuisine à Paris et lui propose ma cuisine qui sera toute neuve à cet effet. J'ai aussi l'idée de l'associer à mon rêve de proposer des programmes de films en relation avec des vidéos, à ce qui serait le futur Pompidou Alma. Elle a les filières pour les films et moi les contacts.

Mardi 17 février 2009 à Londres

Je rentre de Madrid aujourd'hui. Exposition à la Hayward Gallery à Londres où Mark Wallinger est le commissaire sur les frontières, très intéressante et originale. Nous retrouvons avec plaisir notre vidéo de Bojan Sarcevic (que Jean-Conrad avait acheté à BQ gallery en Allemagne), que Mark a empruntée à la galerie Carlier/Gebauer. Nous n'allons pas à la party et dînons avec Costanza Mazzonis de passage à Londres (que nous avons connue et souvent reçue à la maison quand elle travaillait à la galerie Anthony Reynolds), et qui a ouvert sa galerie à Rome en novembre dernier.

Mercredi 18 février 2009 à Paris

Je vais au vernissage de l'exposition des artistes iraniens à la galerie Thaddeus Ropac à Paris, invitée par Gill Silverman et surtout Victoire de Pourtalès que j'ai rencontrée depuis qu'elle travaille à la galerie. Beaucoup de monde, mais pas la faune habituelle, elle me montre quelques vidéos pas bouleversantes. Je tombe sur les Schleicher et Lange et je leur suggère de

venir passer le week-end au Pressoir pour aller voir l'expo de Laurent Montaron à Lyon dimanche.
Je vais dîner seule avec plaisir (j'adore ça à Paris). J'ai trop faim, avant d'aller à la party dans une ancienne boîte de lesbiennes, ça m'amuse d'y aller pour le coup d'œil. Il n'y a pas grand monde au début, sauf ce couple de collectionneurs chez qui j'étais allée à une soirée avenue Foch dans un bel appartement qui curieusement semblait une façade (j'avais remarqué qu'il n'y avait pas un objet personnel). Au moment de partir, je tombe sur Bénédicte Burus et Victoire qui arrivent et je parle un peu avec elles.

Vendredi 20 février 2009 à Dijon

Aujourd'hui, je pars en train de Paris pour Dijon. Ateliers Portes Ouvertes à l'ENBA de Dijon (j'avais bien dit au directeur JP Simon quand on en avait parlé lors de notre première rencontre que c'était une bonne idée, et avais envoyé l'année dernière et cette année des kyrielles de mails pour faire un peu de retape à un choix de personnes sur mon address book). Yassine Zaiat (jeune ami artiste et voisin chez qui on fait le programme vidéo dans son Lieu-Dit en août) vient me chercher avec sa copine et ma voiture, pour me ramener au Pressoir, ce qui me fait gagner une matinée. Je déjeune avec Jean-Pierre Simon et quelques autres personnes. Puis, visite des ateliers. Tout le monde a l'air content, le corridor de l'entrée a été aménagé, il y a une sculpture devant les bureaux et aussi un grand ensemble de sculptures dans la cour. Je vois avec plaisir Anne Dallant qui travaille avec le Drac. Je passe un grand moment avec Soun-gui, l'artiste et professeur coréenne qui me montre les vidéos de sa classe. Elle a donné comme règle une vidéo d'une minute pas plus, et il y deux ou trois vidéos intéressantes. Elle me propose de refaire un amphi le jour du prochain CA de printemps, le 8 avril, comme les deux dernières années. Je dis que c'est une bonne idée et que Jean-Conrad, mon mari sera là cette fois-ci, ce qui apportera un grand plus et un autre regard pour varier puisque j'ai déjà fait une présentation de vidéos à l'école. Puis, nous reprenons la voiture et allons tous les trois au Frac où Eva Gonzalez Sancho nous attend, elle nous montre son expo d'une artiste espagnole (qui s'appelle Tere), installation de tissus africains tout autour de la pièce et au plafond formant tente et vidéos. Ensuite, nous quittons Dijon et allons retrouver Pietra Sparta. Il prépare une exposition d'Alain Séchas, des peintures abstraites, Séchas sans ses chats ! Un peu étonnant, j'en avais déjà vu au stand de Sparta à la Fiac, Alain apparemment s'éclate et je trouve ça drôle. Puis, nous allons dîner tous ensemble avec sa femme Pascale et leur fils Andréa. Je propose raisonnablement une pizza, finalement nous

allons au Grenier à Sel, la très agréable cantine de Pietro, et nous faisons un dîner formidable et très sympa de fondue bourguignonne (ça fait des années que je n'ai pas mangé ça, délicieux) et Pietro nous invite tous généreusement. On rentre au Pressoir vers 1h du matin. Quelle journée !

Samedi 22 février 2009 à Lyon

Samedi, après le marché de Cluny, je suis allée voir l'exposition d'un ami dans une petite galerie. Andrea Lange et Julia Schleicher de la galerie Schleicher&Lange à Paris qui avaient accepté mon invitation sont arrivés hier soir avant le dîner. On part à Lyon tous les quatre avec un autre ami artiste, vers midi, pour aller visiter l'expo de Laurent Montaron à Villeurbanne. Nathalie Ergino m'avait relancée et j'avais répondu que je n'étais pas sûre d'avoir le temps (ni surtout le courage), mais avec eux c'est super. On commence par le Musée d'art contemporain pour l'expo « N'importe quoi », dont les commissaires sont Olivier Vadrot (Galerie La Salle de Bain) et Vincent Pécoil. Les deux sont venus plusieurs fois au Pressoir. Comme son nom l'indique, c'est un beau fouillis. Les pièces sont placées dans des rectangles délimités par des cordelettes, comme dans les musées anciens, ou au marché aux puces. Je suppose que c'est voulu, mais le résultat fait qu'on a l'impression d'une installation à chaque fois et non d'œuvres d'artistes différents, qui du coup ne se mettent pas en valeur les unes les autres et pour lesquelles on ne voit pas forcément le lien. Ensuite, on déjeune dans un italien, on a bien besoin de se remonter vu le temps horrible. Puis, l'expo de Laurent Montaron commentée par Andrea et Julia me plait beaucoup, sauf à la fin une installation avec un anneau Cartier qui me plait moins. La nouvelle vidéo est très belle et mystérieuse, on la regarde deux fois. Au retour, ils me déposent à ma voiture à Cluny et je vais au post-vernissage de l'expo de Cluny, suivi d'un dîner très agréable, très bonne ambiance.

Mardi 24 février 2009 à Paris

Je vais au vernissage de l'exposition sur le Vide au Pompidou, très bien. Je dis à Alfred, « gonflé ces salles vides, vu toutes vos réserves en bas », et à Laurent Lebon, commissaire de l'expo, c'est juste ce dont on avait envie après la merveilleuse expo de Jean de Loisy sur le sacré où personnellement je rêvais plutôt de cathédrale vide. Catherine Grenier, rencontrée au vernissage de l'exposition, me demande si j'accepterai de faire partie de la commission de réflexion qui se crée pour le futur musée Pompidou/Alma. J'accepte avec plaisir évidemment.

Je demande à quel rythme les réunions auront lieu. Elle me dit une fois par mois. La première est le 12 mars à 18h. Aïe, c'est le soir où je dois rejoindre Jean-Conrad à Lille pour l'exposition du Fresnoy où nous prêtons 4 vidéos, que faire ? Elle me dit que ce n'est pas grave, si je manque la première réunion. Je suis ravie. Elle m'avait dit pas avant 2012. Je ne pensais pas que les projets viendraient si vite…

Dimanche 1er mars 2009 à Londres

Annette Messager et José-Carlos Mariategui viennent déjeuner aujourd'hui. Drôle de mélange, mais les deux avaient été décidés avant mon départ pour Paris, José-Carlos à Madrid et Annette quand on l'a rencontrée au vernissage de l'expo de Wallinger à mon passage à Londres. Annette se trompe et va au bureau de Jean-Conrad, la pauvre. Du coup, elle arrive tard, et nerveuse. Elle renverse du vin rouge sur la moquette ! Je prends une photo d'elle en train de mettre du sel sur ma moquette, malheureusement avec mon portable, mon appareil ne marche pas, quel dommage ! Conversation très vivante à table, elle raconte pas mal de choses sur Paris, dit qu'elle a finalement réussi à dominer avec du mal au début l'espace pas facile de la Hayward Gallery. José-Carlos, toujours charmant et intéressant, nous surprendra toujours, quand Jean-Conrad lui dit qu'il a acheté un film de Rosa Barba, et qu'il lui répond qu'il l'a montrée en 2002 !

Mardi 3 mars 2009 à Londres

Je rejoins Alfred Pacquement à la Tate Britain, pour voir l'expo de la Triennale de Nicolas Bourriaud, que nous n'avons pas vue, et nous n'étions pas à Londres pour le 2ème vernissage. L'ensemble est assez kitch, souvent de mauvais goût mais plein d'énergie, beaucoup d'artistes inconnus ce qui est bien, Deux pièces intéressantes, une installation vidéo de Lindsay Seers, dans le studio reconstruit de Thomas Edison de 1893 et une salle très inventive de Peter Coffin, tableaux classiques sur lesquels il fait passer des projections. Ensuite, je suis Alfred à la Saatchi Gallery, dans les anciennes « Barracks » le long de Kings Road, superbe espace, mais toujours mauvaises expo, la 1ère avec des Chinois, cette 2ème avec des artistes du Moyen-Orient, nous étions allés au vernissage. Avec Alfred, nous regardons spécialement la grande installation de Khader Attia, certainement la meilleure pièce, efficace, bien que j'ai parfois des doutes sur cet artiste, des formes agenouillées, créées en couches de papier d'aluminium, par rangées de 22x11, que le Centre Pompidou a aussi acquis. Je demande à Alfred, s'il savait

que cette pièce existait ailleurs. Je lui fais remarquer qu'en fait, on ne sait pas vraiment si ce sont des femmes. J'ai écrit exprès des formes, puisque le visage est vide sauf pour le voile qui entoure la tête (mais il n'y en a pas devant le visage) et que pourrait porter un homme.
Formidable soirée. L'expo d'Annette Messager à la Hayward Gallery est magnifique. C'est la même que celle du Centre Pompidou avec quelques pièces en plus. Je suis contente de voir l'oeuvre que j'avais fait acheter par la Tate, l'année où j'étais dans la commission d'achat en 2000, je crois, the Acquisition Committee. J'avais suggéré deux femmes artistes françaises, elle et Sophie Calle, tous les deux acquises par la Tate.
Beau dîner où Annette nous avait fait inviter. Je suis à la droite d'Alfred, à ma gauche l'artiste Bob et Roberta Smith, la même personne (Patrick Brill en fait), l'homme au petit chapeau. Il nous fait rire en nous racontant qu'il a fait plusieurs expositions chez Praz-Delavalade à Paris, et que la dernière avait été une catastrophe ! Il avait écrit des mots avec une orthographe erronée volontairement, et que ça avait été très mal reçu. En face de moi, Mark Wallinger, avec qui je converse longuement, on rit beaucoup,

Jeudi 5 mars 2009 à Londres

Nous avons eu le rendez-vous avec France Culture à 5h pour une émission sur le Film d'art. Ils nous avaient contactés, pour organiser un voyage à Londres ou nous enregistrer à Paris, ou à Londres en studio s'ils ne pouvaient venir. Pour justifier leur voyage, Colette nous avait demandé de lui trouver deux artistes parlant français. JC avait suggéré Uriel Orlow et Zineb Sedira qui ont accepté. Ils sont donc arrivés à trois, Colette accompagnée de Christine et un technicien, très sympas. Nous avons passé deux heures et demie pour enregistrer, Colette très professionnelle, 50 ans ne les paraissant pas, travaillant à France Culture depuis 30 ans ! Au début, on était assez mauvais : première question, le rapport entre le film et la vidéo, on sèche, ça ne nous intéresse pas du tout, il faut le temps de s'y mettre, Jean-Conrad a toujours plus de mal que moi à se détendre, je m'anime pour parler de la façon dont on est arrivés à collectionner la vidéo.
Elle nous demande de passer des vidéos et de les commenter, bizarre pour la radio mais finalement une bonne idée, Jean-Conrad en parle très bien, le technicien prend soigneusement le son. Je suggère Wallinger qui a fait le curating de l'exposition à la Hayward, Steve Mc Queen à cause de sa médaille au festival de Cannes, c'est important de parler de l'actualité.

Lundi 16 mars à Londres

Nous avons la party pour notre départ à la galerie de David Gryn, où il dispose d'un espace pour un an dans Beauchamp Place près de chez nous, ce qui m'a donné l'idée de lui demander de faire cet évènement. Nous avons fait un choix de quelques vidéos que nous passons dans le rez-de-chaussée de la galerie. Il y a pas mal de gens qui viennent, dont Mark Wallinger et Alice Anderson, nous avions apporté des boissons et des crackers, ambiance très sympa.

Mardi 24 mars 2009 à Paris

Je retourne à Beaubourg pour une visite des amis à Calder, et j'assiste à l'introduction. Ça me fait plaisir parce qu'hier, j'avais été un peu vite dans ma visite. Puis, déjeuner avec Florence Scheuer de la DAP et Reine son ancienne chef. C'est toujours intéressant. J'aime beaucoup Florence, que j'ai appris à connaître depuis qu'on va ensemble à Dijon pour les conseils d'administration de l'ENBA.

Jean-Conrad et moi écoutons ce soir religieusement et avec intérêt l'émission sur France Culture. Interviennent l'écrivain artiste et cinéaste Alain Fleischer, directeur du Fresnoy, Philippe-Alain Michaux du Centre Pompidou, un historien de l'art, un certain de Haas, et puis nous pendant pas mal de temps d'ailleurs, avec les artistes, dont Jean-Conrad a donné les noms, Zineb Sedira et Uriel Orlow, tous deux très bons. L'émission, sans doute réalisée à cause de l'exposition à la Maison Rouge sur les films TV d'Andy Warhol, est bien montée, avec alternance de tous les protagonistes très régulièrement, musique et sons très présents bien sûr, notamment l'eau agitée dans le verre pour la vidéo de Zineb. Elle nous fait très plaisir. Jean-Conrad dit qu'avec Uriel et Zineb, il y a toutes les cultures, israélite et musulmane, j'ajoute, et protestante.

Samedi 28 mars 2009 à Londres

Petite party de départ à la galerie d'Andrew Mummery, ce soir avec les proches. Cela s'est bien passé, plus de gens que je pensais. J'ai compté presque 40 personnes. Beaucoup d'ambiance. Anthony Reynolds est arrivé vers la fin avec Carolina Grau et Adrian Searle, trop gentils. C'est Carolina, adorable qui avait appelé Andrew pour demander s'il voulait bien

faire cette party dans sa galerie, après le screening chez David Gryn. C'est elle qui a décidé Anthony à venir avec eux. Après, on est allés dîner (9 personnes) à côté dans un restaurant turc assez mauvais, emmenés par Anthony. J'avais, à ma gauche, l'artiste grecque qui avait fait la performance assez forte chez lui l'année dernière.

Mercredi 8 avril 2009 à Dijon

Je pars, par le train de 10h24, avec Florence Scheuer et sa nouvelle collègue Isabelle Phalippon-Robert pour Dijon pour notre Conseil d'Administration. On visite l'exposition des Hongrois au Musée de Dijon. Le Conseil d'Administration est très long. Jean-Pierre Simon nous accompagne à la gare à pied et je lui dis mon fait. Je ne veux pas renouveler les trois ans, s'il n'accepte pas de faciliter ma requête depuis le début de mon mandat : inviter artistes, galeristes ou commissaires étrangers pour faire des workshops à l'ENBA. Je pensais que c'était ma force, ces contacts que j'avais grâce à ma vie hors de France depuis si longtemps. Je rentre en France et n'ai toujours pas pu mettre en pratique cette possibilité et j'y tiens. Je suis assez ferme. Il a l'air de noter.

Dimanche 26 avril 2009 en Bourgogne

Nous avons refusé la foire de Bruxelles malgré le téléphone de Mimi Dusselier fin mars pour nous inviter. Jean-Conrad disait que l'année dernière la foire n'était pas passionnante, et cette année la liste de galeries un peu décevante. Nous devons nous efforcer pour une fois de moins bouger pour nous fixer pendant cette période de retour en France. Nous avons du aussi refuser la foire d'Athènes qui est la semaine avant Loop. J'ai beaucoup travaillé au Pressoir ce mois-ci, Jean-Conrad m'a tiré sur sa nouvelle imprimante toutes mes notes de mes carnets depuis quelques années que j'ai reliées avec la machine qu'il m'avait commandée. J'ai mis les titres de chaque partie. Cela fait une sérieuse pile !

Mardi 28 avril 2009 à Paris

Jean-Conrad et moi faisons une intervention de 10h à 12h à Drouot Montaigne avec, entre autres, Bernard Blistène que nous ne connaissions pas bien et qui est très fin. A un moment où je trouve que tout le monde se met à parler d'argent de façon très ennuyeuse ou de sortir du sujet qui est tout de même l'art, je prends le grand micro noir entre mes mains et avec un ton

qui se veut coquin, je leur dis que tout de même il ne faut pas oublier le plaisir. J'insiste : le plaisir des collectionneurs qui comprend la liberté de choix, la passion de la découverte et la rencontre avec les artistes, et j'ajoute, vous ne parlez pas du tout des artistes, et c'est grâce à eux que nous sommes réunis aujourd'hui !
Ce soir, dîner des Amis de la Maison Rouge.

Mercredi 29 avril 2009 à Paris

Je fais un aller et retour au Louvre pour le vernissage de l'expo de Gérard Collin-Thiébault qui a quelques puzzles encadrés dans les salles.

Mardi 5 mai 2009 à Paris

Nous avons l'emménagement Villa S. qui a commencé hier (et aujourd'hui notre gendre a été transporté d'urgence à l'hôpital – méningite). Je le signale parce malgré tout aujourd'hui et demain Jean-Conrad va à sa commission au CNAP pour Images et mouvements.

Visite rapide au grand Palais avec les Amis du Pompidou pour l'exposition La Force de L'Art à l'heure du déjeuner. Je remarque la sculpture de Fabien Giraud (que nous suivons depuis le début, puisque Jean-Conrad a acheté *Straight Edge*, sa première vidéo au Fresnoy) et qui travaille maintenant avec Raphaël Siboni, une sorte de cube noir mouvant, assez forte mais qui me laisse un peu froide.

Mardi 12 mai 2009 à Paris

C'est l'artiste Julien Crépieux dont Jean-Conrad a acheté la première vidéo formidable « Time Line », sur le temps au cinéma en particulier sur le film, Le Procès d'Orson Welles, qui fait notre accrochage Villa S., impeccable. Ca prend toute la journée, impeccable, sauf qu'il n'arrive pas à poser la photo de Christophe Boutin sans doute à cause d'une poutre de ciment dans le mur. Le reste se place bien, Richard Long et Gillian Wearing dans le salon, le beau papier avec les traces rouges de Toroni dans la cuisine. Jean-Conrad met la photo de Sugimoto au-dessus de son lit et prend ma photo de Christian Boltanski dans sa chambre, ainsi que celle de Richard Long et de Zineb Sedira. Je fais un accrochage plutôt féminin dans la mienne, Tracey Emin, Alice Anderson, la belle photo de l'artiste chinois Wen Fen avec la

petite fille en uniforme sur le mur qui regarde vers l'avenir, plus celle de Christophe Boutin avec la contorsionniste.

Lundi 18 mai 2009 à Paris

Troisième et dernière réunion en fin de journée au Centre Pompidou du Cercle de Réflexion dans laquelle m'a mise Catherine Grenier pour discuter du futur projet du Centre Pompidou dans les locaux inoccupés sous le Palais de Tokyo. On nous y confirme la fin du projet Pompidou Alma ! Pas facile de débrouiller les tenants et aboutissants. Le contexte politique complique la situation.

28- 29- 30 mai 2009 à Loop Barcelona

Voyage au futur Centre Pompidou Metz auquel nous ne pouvons assister. Nous partons mercredi à Barcelone pour la foire de Loop. Jean-Conrad travaille depuis 6 ans pour cette petite foire uniquement dédiée à la vidéo, pour laquelle j'ai fait beaucoup de relations publiques auprès des collectionneurs français et d'autres pays.
Le dîner d'ouverture du mercredi 27 mai à la Pedrera, dans l'immeuble de Gaudi a été sympathique, bien que nous ayons trouvé que le lieu était moins magique que dans le jardin de l'hôtel comme les autres années. L'équipe a dû renoncer au Buffet d'El Bulli qui attirait beaucoup de monde.
Jean-Conrad pense qu'après une année exceptionnelle en 2008, la crise économique prévalente dans le monde occidental a eu son impact sur les foires. Celle de LOOP, bien qu'ayant été affectée, a connu une année convenable avec un nombre d'exposants moins élevé que les années précédentes, mais un niveau de qualité en hausse. Il dit que le nombre de collectionneurs présents a cependant été important et les ventes bien qu'inférieures à 2008 ont maintenu un bon niveau. Nous y avons acheté une œuvre de l'artiste française Maider Fortuné appelée *Curtain* et que nous connaissions à travers du Studio du Fresnoy à la galerie Martine Aboucaya que Jean-Conrad a convaicu de venir participer à la foire, ce qui nous fait bien plaisir. Vidéo assez extraordinaire de Marco Brambilla à la galerie de Christopher Grimmes. Nous voyons aussi Mirta Demare de Rotterdam, la galeriste de Katharina Zdjelar. Le galeriste Stanislas Bourgain que j'ai connu par Pauline de Laboulaye et spécialisé dans les artistes russes vient aussi. J'ajoute que nos amis collectionneurs français ou autres que nous avons réussis à fidéliser depuis plusieurs années ont été formidables. Je citerai notamment la

présence cette année comme les dernières des Gensollen, de Monique Chaix, de Christian Berthier. Plus le collectionneur Manuel de Santaren, sud-américain vivant aux US qui a acheté plusieurs vidéos.

Mardi 2 juin 2009 à Paris

Visite des Amis du Centre Pompidou de l'exposition elles@centrepompidou.fr. Femmes femmes femmes… Passionnant. Je revois Rebecca Horn souvent montrée à la Tate (je me souviens de sa chevelure rousse), Gina Pane (ses œuvres m'avaient beaucoup intéressé la première fois), le travail de Valie Export que nous avait montré une galerie à la Foire de Turin la première fois que nous y sommes allés, Pierrette Bloch qu'Alfred Pacquement m'avait fait découvrir lors d'une merveilleuse petite exposition au Centre Pompidou.

Jean-Conrad a parlé à Pascale Cassagnau à Loop qui menait la commission d'aide au Cinéma (qu'Anne-Marie Charbonneaux m'avait proposé de faire et que j'ai passée à Jean-Conrad) et qui ne savait pas où faire le verre de fin de réunion, il lui propose de le faire à la maison.

Vendredi 5 juin 2009 à la Biennale de Venise

Nous sommes arrivés hier soir à Venise pour la Biennale. Cette année, nous avons du payer nos entrées à la fondation de la Biennale, contrairement aux autres années où les collectionneurs étaient invités ce qui nous vexe un peu, c'est la crise !

Aujourd'hui, c'est l'anniversaire de Jean-Conrad, jolie manière de le fêter. Nous avons, dans notre collection, six artistes montrés à cette Biennale, ce qui nous réjouit. Parmi eux, il y a : Karen Cytter, Rosa Barba, Ulla von Brandenbourg, Jumana Emil Aboud (que Jean-Conrad avait achetée après notre visite à une belle exposition au Carré d'Art à Nîmes).

Le pavillon français est représenté par l'artiste Claude Lévêque, le pavillon américain où nous n'arrivons pas à entrer tellement il y a la queue par Bruce Nauman, mais on en a vu beaucoup à Londres, et le pavillon allemand curieusement ou originalement par l'artiste anglais Liam Gillick qui a été au Turner Prize à la Tate Gallery, ici des sculptures en bois qui ne nous plaisent pas trop. Nous trouvons la réhabilitation de la Douane de Mer par François Pinault

magnifique, les travaux parfaits, mais les œuvres pas toujours choisies comme on le souhaiterait.
Dimanche pour notre dernière après-midi, Gabrielle Z. chez qui nous logeons toujours dans une de ses chambres d'hôtes (son mari travaille tous les ans sur le montage du pavillon français) nous emmène visiter l'île de San Erasmo, le jardin potager de Venise, pour voir une exposition d'artistes.

Lundi 15- mardi 16 juin 2009 à Tourcoing et à Paris

Deux jours de jury au Studio du Fresnoy à Tourcoing, comme la session de l'année dernière (qui avait duré trois jours et que j'avais trouvé plus dure). C'est intéressant de suivre les mêmes artistes deux années de suite (j'avais bien sûr gardé mes notes de juin 2008 mais elles ont été englouties dans une caisse et impossible à retrouver, j'étais furieuse). Je suis arrivée dimanche soir 14. Toujours très intéressant de voir comment Jean Claude Conésa mène le jury. J'apprends beaucoup (j'essaye de me servir de ses bonnes leçons lors de rencontre dans les écoles d'art avec les étudiants qui me présentent des vidéos). Je me bats un peu pour qu'Enrique Ramirez ait les félicitations malgré son beau travail mais un peu moins frappant cette année, un double écran plus projection au sol où l'on devine un grand sac, le tout sur le thème de l'immigration. C'est peut-être moins original comme sujet et surtout pas aussi magique et juste que la magnifique vidéo *Brises* de sa première année, que j'avais tout de suite retenue (et que nous avons beaucoup montrée chez nous ou moi dans les présentations de vidéos que j'ai faites). La leçon la plus magistrale que j'ai tirée de cette collaboration avec Jean-Claude Conésa était de comprendre qu'un travail, vidéo ou autre, doit être « juste », pas dans le sens de justice bien sûr mais dans la justesse du ton. J'ai remarqué que la 2ème année basée sur le travail et les prouesses techniques ne servait pas forcément aux artistes. La petite artiste allemande remarquée l'année dernière m'a semblé toujours aussi intéressante.

Au retour, je fonce au Centre Pompidou pour le Prix du Prix Marcel Duchamp remis à Laurent Grasso de la galerie chez Valentin. Puis je vais retrouver Alain Fleischer, Pascale Pronnier, Frédéric Papon et les autres pour le concert à Ste Eustache où des vidéos du Fresnoy sont présentées, formidables. Après le spectacle, je reprends ma valise dans la voiture de Frédéric Papon qui rentre au Fresnoy et j'ai un mal fou à trouver un taxi, je marche presque

une demi-heure le long de la rue de Rivoli en traînant ma valise, un vrai sacerdoce la vie de passionnée de vidéos !

Dimanche 28 juin 2009 à Cognac

Nous allons près de Cognac au mariage de l'artiste Mauricio Guillen avec Sophie von Olfers. Mauricio est un artiste dont nous sommes proches, ils sont venus chez nous à Londres lors de nos parties pour nos « djeuns ». Jean-Conrad avait acheté une vidéo de Mauricio et j'avais fait acquérir à ma commission du Frac Alsace aussi une vidéo de lui. Nous retrouvons avec grand plaisir Marianne Lanavère, directrice de la galerie Noisy-le-Sec, et l'artiste Margareth Salmon (qui avait eu une belle expo à la Whitechapel et dont JC avait aussi acheté une vidéo à Londres, Fireman).

Samedi 4 juillet 2009 en Bourgogne

On a reçu ce soir à dîner pour le groupe amené en Bourgogne par Sylvie Fontaine, anciennement dans mon groupe d'art contemporain à Londres, et pour laquelle j'avais indiqué les endroits à voir autour du Pressoir. On leur passe quelques vidéos et on leur offre un bon dîner-buffet[432].

Dimanche 5 juillet 2009 en Bourgogne

Je les accompagne pour visiter les lieux autour de Cortevaix, la galerie Bruno Mory à Besanceuil et Le Lieu-Dit où nous faisons nos projections de vidéos chaque été chez Yassine Zaiat. Je les emmène aussi dans son atelier où je lui ai conseillé de présenter son travail, il vend quelques petits dessins, je suis contente pour lui, il en a besoin financièrement.

[432] On retrouve encore dans ce paragraphe l'importance du partage et de la transmission de l'information.

Mardi 7 juillet 2009 à Paris

Visite au Centre Culturel Suisse, nous passons deux heures passionnantes avec Olivier Kaeser (avec qui j'étais à la commission d'achat du Frac Alsace). Belle vidéo de l'artiste Matthew Buckingham.

Mercredi 8 juillet 2009 à Paris

Je retourne voir l'expo Elles au Centre Pompidou en attendant Jean-Conrad qui rentre de Tourcoing pour la visite qu'il fait chaque année à leur exposition Panorama. Je le laisse toujours y aller seul, c'est son jardin secret - pas très secret. Il a aimé la vidéo de Mohamed Bourouissa qui se passe dans le milieu carcéral et une autre de l'artiste hollandaise Tessa Joosse qui se passe dans un centre de tri et se termine en musique, *Plastic and glass*.

Jeudi 9 juillet 2009 à Cortevaix

Arrivée au Pressoir. Nous faisons ce soir notre programmation de vidéos au Lieu-Dit, dans la grange voisine de notre maison en Bourgogne. Avec Zhen-Chen Liu, l'artiste chinois qui a gagné notre premier prix StudioCollector en décembre 2007, et Eva Guionnet qui habitent tous les deux à la maison. Une bonne quarantaine de personnes pour la soirée. Zhen-Chen qui est formidable s'occupe de la technique.

Vendredi 10 juillet 2009 en Bourgogne

Nous allons tous ensemble au vernissage de l'expo à Esox Lucius, dans le Brionnais, organisé tous les ans par Patrice Ferrari qui fait un travail formidable.

Samedi 11 juillet 2009 en Bourgogne

Vernissage de l'exposition Ming aux Ecuries de St Hugues à Cluny. Des représentations de dollars avec en filigrane le rayon X de la tête de Ming. Suivi d'un dîner au Café du Nord chez Nicolas Bourcet, Ming très grand seigneur invite tout le monde (au moins 50 personnes).

Dimanche 12 juillet 2009 en Bourgogne

Grand déjeuner à la maison avec Pietro Sparta et Pascale (galerie à Chagny) avec des amis à eux, Gérard Collin-Thiébault qui est aussi un fidèle de nos déjeuners. Jérôme conscience reste dîner et dormir à la maison. Il veut des conseils pour une résidence qu'il voudrait faire à l'étranger. J'écris ensuite de nombreux mails pour lui, dont plusieurs à Yann Perreau qui est à Los Angeles.

Vendredi 24 juillet 2009 en Bourgogne

Visite de l'exposition à la Briquetterie de Ciry-le-Noble. Nous retrouvons Eva Gonzalez Sancho, directrice du Frac, qui prête des œuvres. Elle nous invite à dîner.

Dimanche 26 juillet 2009 en Bourgogne

Nous avons, avant le déjeuner, la visite d'un couple du Cnap au Pressoir et cet après-midi celle d'Antoine de Galbert venu voir l'exposition à la galerie Bruny Mory à Besanceuil en face de chez nous. Ce soir nous avons regardé les vidéos de l'expo Panorama du Fresnoy rapportées par Jean-Conrad.

Mardi 25 août 2009 en Bourgogne

Les artistes, Ahmet Ögüt (turc) et Pilvi Takada (finnoise) arrivent en Bourgogne. Jean-Conrad les attend à la gare et leur fait visiter l'exposition de Ming à Cluny. Le soir, on les amène boire un verre au Lieu-Dit, puis nous allons dîner à la maison avec Laure Cambie. Après, ils nous montrent leurs nouveaux travaux, vidéos pour Ahmed que nous ne connaissions pas et performances filmée pour Pilvi. Les deux derniers sont montrés ici en « première », personne ne les a encore vus, nous précisent-ils.

Dimanche 6 septembre 2009 en Bourgogne

Nous faisons un déjeuner au Pressoir avec les Sparta, Patrice Ferrari, Jean-Pierre Cournut.

Mardi 8 septembre 2009

Jean-Conrad est à Paris. Ce soir, il va à un vernissage chez Fabienne Leclerc. Yassine passe en fin de journée, il me dit que l'expo que j'ai suggérée va se faire chez mon ami Luc qui semble d'accord. Je le pousse à appeler devant moi ses amis artistes Bertrand Rigaux et Cécile Beau pour leur demander de faire une intervention dans l'exposition en prêtant une pièce. J'avais dit qu'il fallait organiser une sorte de dialogue, et Patrice Ferrari, que j'ai trouvé intelligent et intéressant au déjeuner dimanche, disait qu'il fallait meubler l'espace puisque les peintures n'occuperont que les murs[433].

Vendredi 11 septembre 2009 à Marseille

Beau dîner[434] au Palais de Longchamp, ce qui remonte le niveau de la foire d'art contemporain par rapport à l'année dernière.
Nous sommes allés à la petite foire d'Art-O-Rama à Marseille, mieux que l'année dernière. Jean-Conrad achète une petite vidéo de Cedrick Eymonier, une édition de 40, donc raisonnable comme prix, avec un couple de petits oiseaux devant un réflecteur de moto. C'est Jérôme Poggi, rencontré par Sophie Claudel à Londres, qui a ouvert une galerie rue Lafayette, Objet de production, et qui expose donc parmi les 6 galeries invitées. On apprend après que Gilles Fuchs a acheté une copie et que l'artiste l'aide pour sa collection.

Samedi 12 septembre 2009 à Marseille

Très sympathique déjeuner le samedi 12 au Frac Paca. Je suis ravie de retrouver l'endroit et l'équipe, avec Pascal Neveux, Fabienne Clérin et la gentille Damaris. L'exposition s'appelle Voyage Sentimental et est très agréable, on y retrouve la finesse et la sensibilité de Pascal. Ils ont fait un petit catalogue du même format que le nôtre pour l'exposition Body and Soul. Damaris nous emmène ensuite voir l'atelier de son compagnon, Anthony Duchêne.

---

[433] Il convient, à nouveau, de souligner l'importance des relations sociales dans ce milieu, à travers les échanges d'informations et les prescriptions et recommandations proposées.

[434] La convivialité reste un élément fondamental des relations sociales dans le monde de l'art contemporain. Le nombre de dîners, déjeuners et brunch tout au long du séjour marseillais semble le confirmer.

Le dîner à la Friche de la Belle de Mai, le soir, était un peu long, Jean-Conrad ne veut pas prendre de billet de tombola pour Le Triangle, donc c'est moins drôle que l'année dernière où j'avais gagné une vidéo ! Mais il a raison, d'abord il n'y a pas de vidéo, et ensuite, il n'a pas envie de rapporter quelque chose dont on n'a pas très envie.

Dimanche 13 septembre 2009 à Marseille et à Lyon

Nous allons à 3 brunchs dans des galeries, dont le dernier très sympa. On reprend le train pour Lyon avec Claire Durand-Ruel, sympa. Puis on va au vernissage du Musée de Villeurbanne, l'IAC, je suis toute l'explication de l'exposition, une artiste qui plait assez et j'apprends après qu'elle va exposer bientôt avec Marianne Lanavère.

Mardi 15 septembre 2009 à Lyon

Retour de la Biennale de Lyon dont Hou Hanru est le commissaire. Il n'a eu que six mois pour la préparer, après que Catherine David se soit désistée. Pas facile. On retrouve le groupe de l'Adiaf à 9h30 à la Sucrière, et on peut y rentrer vers 10h. Première partie avec de nombreuses d'œuvres d'Abdelsemed. La première vidéo m'amuse, mais à la 2ème qui est moins bonne, Jean-Conrad remarque très justement que c'est trop dans la veine de Bruce Nauman, ce qui gâche tout. Quelqu'un fait remarquer que cet ensemble d'œuvres d'Abdelsemed affaiblit l'ensemble. Au 2ème étage, je regarde un passage du film d'Agnès Varda que je ne trouve pas, je l'appelle sur son portable. Elle expose trois cabanes (montrées à la Fondation Cartier que je n'avais pas vue). Elle me répond, assise un peu plus loin. Très gentille, elle nous fait visiter… En fait, le petit film de la cabane avec le sable plein de charme, bien que peut-être un peu mièvre, n'est pas tiré des Plages d'Agnès que j'avais tant aimé au MK2, mais c'est un film qu'elle a refait. Puis, nous passons un moment à la Dock Art Fair. Rien d'intéressant pour nous. J'appelle Gérard Collin-Thiébaut, pour lui demander pourquoi il n'est pas là, étant donné qu'il a ses soldats partout à l'entrée de la Sucrière.
Nous allons ensuite déjeuner à la Brasserie Georges, surnommée « La Georges », avec Claire Durand-Ruel, Bruno Henri, plus le collectionneur de la galerie d'Olivier Houg à Lyon, Christian Berthier, gentil et fidèle à la foire de Loop Barcelona que nous défendons. Puis, suite de la visite de la Biennale au MAC, le Musée d'art contemporain, pas très prise. Le 1er étage m'agace, avec son grand titre Démocratie, très littéral et premier degré. On prend maintenant le public pour des enfants, comme pour les films américains !

Nous passons un bon moment dans les galeries de la rue Burdeau pour le vernissage, emmenés par Nathalie Viot, toujours aussi lumineuse et énergique.
Le soir, au dîner dans le restaurant à la Sucrière, moment amusant où je présente Agnès Varda à Ming, ni l'un ni l'autre ne connaît le travail de l'autre !

Mardi matin, nous allons voir la Fondation Bulludian, puis Bruno Henri nous prend au passage en voiture avec Claire Durand-Ruel et nous emmène gentiment aux Entrepots Bichat que j'avais envie de voir, avec l'installation de Pedro Cabrita Reis, des néons classiques mais efficaces dans ce lieu. Puis, nous allons voir l'exposition de l'Enba intitulée les Subsistances, pas mal du tout, où je parle à la jeune artiste aperçu dimanche soir à l'IAC et qui va faire le Fresnoy (elle s'appelle Prim). Déjeuner très bon et raffiné, il ne faut pas oublier qu'on est à Lyon, dans le restaurant de l'Ecole.

Samedi 19 septembre 2009 à Paris

Nous faisons un tour de galeries avec Jean-Conrad en fin de journée, Crousel, Schleicher et Lange (à Berlin), Martine Aboucaya pour voir l'expo de Péjus et B. qui viennent sans doute dîner à la maison mardi. On finit chez Bernard Utidjian où l'on retrouve Claire qui nous a invités à dîner à Boulogne. On découvre leur maison paquebot et leur collection, impressionnante. Il y a de tout, principalement des jeunes artistes, presque tous français. Dîner assez magique, bien qu'on les connaisse à peine, c'est comme s'ils nous avaient déjà adoptés.

Lundi 21 septembre 2009 à Paris

Nous allons au vernissage de l'expo Surréaliste à Beaubourg. Je croise Alain Seban et lui parle un instant, il nous apprend qu'il y a le vernissage du Prix Ricard. Nous y allons et y retrouvons Pietro Sparta et Claire Durand-Ruel attablés avec Claudine Papillon au café. Du coup Jean-Conrad s'attable avec eux. Je monte voir l'exposition. Colette Barbier me propose gentiment de nous joindre au dîner en me voyant. Ida Turcic et Wilfred Mille exposent et je vote pour eux. Je retrouve Alfred Pacquement. Il est avec Judicaël Labrador qui en fait des tonnes devant Alfred et ça m'amuse. ! En redescendant, je vois Solène qui a un artiste dans l'exposition, Marc Geffriand. Au dîner, je suis placée en face de Marc Alizard et je parle un

moment avec Olivier Kaeser maintenant co-directeur du Centre Culturel Suisse. Il me demande si nous avons une vidéo de Hassan Khan. Je lui propose de la lui prêter pour son événement du 22 octobre au Centre Culturel Suisse qu'il dirige maintenant avec Jean-Paul, son associé d'Attitudes. Je dis à Jean-Conrad, soirée intéressante, entre les rencontres au dîner et la proposition de prêt de la vidéo.

Mardi 22 septembre 2009

J'ai un appel juste avant le dîner pour me prévenir qu'Agnès b. accepte de reprendre le prix StudioCollector pour 2010, je suis aux anges.

Dîner à Souchier avec l'écrivain Fabrice Reymond, sa compagne Julie et leurs amis, plutôt haut niveau et très sympa, surtout Sébastien, Ben et Thomas, ami de François Curlet et avec qui on avait dîné à Londres il y a environ 6 ans.

Mercredi 23 septembre 2009 à Paris

J'ai rendez-vous ce matin avec Marc-Olivier Wahler au Palais de Tokyo, pour lui demander d'abriter mon prix StudioCollector en 2010 (et par la suite si c'est possible). Je lui présente le projet et lui explique comment m'est venue l'idée. Je lui dis qu'Agnès b. a dit oui pour 2010 ! Il accepte, peut-être pas de le mettre dans un module, mais de placer un écran quelque part dans le Palais, et propose de faire un évènement, génial, je suis contente.
C'est un prix dont j'ai eu l'idée en 2007, que j'avais proposé à Pascale Pronnier au Fresnoy, et dont la spécificité est qu'il n'y a pas de jury. Nous demandons à un collectionneur ou à un couple de collectionneurs, différents chaque année, de le financer (le prix est de 5000 euros) et de choisir la gagnant dans l'exposition Panorama qui a lieu tous les ans (juin-juillet) au Studio National du Fresnoy à Tourcoing. La première année j'ai moi-même financé et remis le prix à Zhen-Chen Liu ; la seconde année Michel et Colette Poitevin l'ont pris en charge (juste retour des choses puisque c'est Michel qui m'avait fait connaître le Fresnoy) ; et cette année c'est Antoine de Galbert qui va remettre le prix et qui m'a proposé de montrer la vidéo du gagnant au public dans le Vestibule de la Maison Rouge pendant presque deux semaines, ce qui va donner un grand plus au prix StudioCollector.

VIII. BIBLIOGRAPHIE

A. OUVRAGES

ALDRIN Philippe, *Sociologie politique de la rumeur*, Paris, PUF, Coll Sociologie d'aujourd'hui, 2005.

ARBORIO Anne Marie et FOURNIER Pierre, *L'enquête et ses méthodes : l'observation directe,* Paris, Nathan, Collection 128, 1999.

ARDENNE Paul, *Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2003, pp. 41-42.

ARON Raymond, *Les sociétés modernes*, Paris, Collection Quadrige, PUF, 2006.

Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des Universités, *Collections et collectionneurs*, Paris, 1993 (cote : AR*P 0260, bibliothèque Charles Dugas, Faculté des Lettres, Montpellier).

BAEKLAND Frederick, Psychological aspects of art collecting, in Susan Pearce (Ed), *Interpreting Objects and collections*, Londres, New York, Routledge, 1994, pp. 205-219.

BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris, Denoël/Gonthier, 1968.

BEAUD Stéphane et WEBER Florence, *Guide de l'enquête de terrain,* Paris, La Découverte, 1987.

BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art,* Paris, Flammarion, 1990.

BECKER Howard S., *Propos sur l'art*. Traduction française, Paris, L'Harmattan, 1999.

BECKER Howard S., *Les ficelles du métier*, Paris, La Découverte, 2002.

BELCK RUSSEL W., *Collecting in a consumer Society*, Londres, New York, Routledge, 2001.

BENHAMOU Françoise, *L'économie de la culture*, Paris, Collection Repères, La Découverte, 2004.

BENHAMOU Françoise, MOUREAU Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les galeries d'art contemporain en France : Portrait et enjeux dans un marché mondialisé*, Paris, La Documentation Française, 2001.

BENHAMOU-HUET Judith, *Art Business : Le marché de l'art ou l'art du marché*, Paris, Assouline, 2001.

BENHAMOU-HUET Judith, *Art Business (2)*, Paris, Assouline, 2007.

BERTRAND-DORLEAC Laurence et POMIAN Krzystof, *Le commerce de l'art : de la renaissance à nos jours*, Besançon, La Manufacture, 1992.

BLANCHET Alain et GOTMAN Anne, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien,* Paris, Armand Collin, Collection 128, 2005.

BLOOM Philipp, *To have and to hold. An intimate history of collectors and collecting*, New York, The Overlook Press, 2002.

BOURDIEU Pierre, *La distinction : Critique sociale du Jugement*, Paris, Collection Le sens commun, Les Editions de Minuit, 1979.

BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Collection Reprises, Ed de Minuit, 1984.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Collection Libre Examen, Seuil, 1992.

BOURDIEU Pierre et DARBEL Pierre, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les Editions de Minuit, 1966.

BUCK Louisa et GREER Judith, *Owning Art : The contemporary art collector's handbook*, Cultureshock Media Ltd, 2006.

BUSCATTO Marie, , *Femmes de jazz : Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Editions, 2007.

CABANNE Pierre, *Les grands collectionneurs, Tome II, Etre collectionneur au XXe siècle,* Paris, Les Editions de l'Amateur, 2004.

CHANDERNAGOR André, *Les conditions du développement du marché de l'art en France*. Paris, Observatoire des mouvements internationaux des œuvres d'art, 1998.

CHEVALIER Raymond, *L'artiste, le collectionneur et le faussaire : pour une sociologie de l'art romain,* Paris, A. Colin, 1991.

COENEN-HUTHER Jacques, *Sociologie des élites*, Paris, Armand Colin, 2004.

COSTALAT-FOUNEAU Anne-Marie, *Identité sociale et dynamique représentationnelle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997.

CUECO Henri, *Le collectionneur de collections,* Paris, Ed du Seuil, Collection Point Virgule, 1995.

DAN FERRAND-BECHMANN (dir), *Les bénévoles et leurs associations : autres réalités, autre sociologie ?*, Paris, Collection Logiques Sociales, L'Harmattan, 2004.

DEGENNE Alain et FORSE Michel, *Les Réseaux sociaux,* Paris, Armand Colin, 1994.

DERLON Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique*, La passion de l'art primitif : enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008.

DERVAZ Alexandra, *Demain, j'investis dans l'art : comment devenir collectionneur ?,* Suisse, Georg Editeur, Chêne-Bourg, 2003.

DESROSIERES Alain et THEVENOT Laurent, *Les catégories socioprofessionnelles*, Collection Repères, La Découverte, 2002.

DONNAT Olivier, *Les Français face à la culture de l'exclusion à l'éclectisme*. Paris, La Découverte, 1994, 368 p.

DUBAR Claude, *La socialisation : la construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, 1998

DUVIGNAUD Jean, *Sociologie de l'art.* Paris, PUF, 1967.

FERRAND-BECHMANN Dan (sous la dir.), *Les bénévoles et leurs associations : autres réalités, autre sociologie ?*, Paris, L'Harmattan, 2004.

GAUJELAC (de) Vincent, *La névrose de classe*, Paris, Hommes et Groupes Editeurs, 1987.

GIMPEL René, *Journal d'un collectionneur marchand de tableaux,* Paris, Calmann-Lévy, 1963.

GIREL Sylvia et PROUST Serge, *Les usages de la sociologie de l'art : constructions théoriques, cas pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2007.

GOUVION (DE) SAINT-CYR Laurent, *Aventures et secrets du collectionneur*, Paris, Stock, 1971.

GRANGE Cyril, *Les gens du Bottin Mondain, 1903-1987. Y être c'est en être*, Paris, Fayard, 1996.

GROYS Boris, *Politique de l'immortalité,* Paris, Maren Sell Editeurs, 2005.

GUGGENHEIM Peggy, *Confessions of an art addict.* New York, Universe Books, 1979 (1946).

HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain,* Paris, Les Editions de Minuit, 1998.

HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art,* Paris, Collection Repères, La Découverte, 2004.

HEINICH Nathalie, *La sociologie à l'épreuve de l'art : 1ère partie*, La Courneuve, Aux lieux d'être, 2006.

HEINICH Nathalie, *La sociologie à l'épreuve de l'art : 2ème partie*, La Courneuve, Aux lieux d'être, 2006.

HOOG M. et E., *Le marché de l'art*, Paris, PUF, Que sais-je?, 1991.

KAUFMANN Jean-Claude, *Ego : Pour une sociologie de l'individu*, Paris, Collection Pluriel, Hachette Littératures, 2001.

KAUFMANN Jean Claude, *L'entretien compréhensif,* Paris, Armand Collin, Collection 128, 2004.

KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, Paris, Armand Collin, 2004.

LEVY Pierre, *Des artistes et un collectionneur*, Paris, Flammarion, 1976.

LE WITA Beatrix, *Ni vue, ni connue. Approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris, Edition de la M.S.H., 1988, (Ministère de la Culture et de la Communication, Collection « Ethnologie de la France »).

LINDEMANN Adam, *Collectionner l'art contemporain*, Taschen, 2006.

MAHE DE BOISLANDELLE Henri, *Marché de l'art et Gestion de Patrimoine,* Paris, Economica, 2005.

MALINOWSKI Bronislaw, *Les argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard, 1963.

MARRY Catherine, *Les femmes ingénieurs. Une révolution respectueuse*, Paris, Belin, 2004.

MARTUCCELLI Danilo, Singly François (de), *Les sociologies de l'individu*, Paris, Collection Sociologies contemporaines, Armand Collin, 2009.

MENDRAS Henri, *Eléments de Sociologie,* Paris, Armand Colin, 2003.

MERCKLE Pierre, *Sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte, 2004.

MILLET Catherine, *L'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1997.

MILLET Catherine, *L'art contemporain en France,* Paris, Flammarion, 2005.

MILLET Catherine, *L'art contemporain : Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2006.

MORIN Edgar, *La rumeur d'Orléans*, Ed Seuil, 1969.

MORIN Edgar, *La rumeur d'Amiens*, Ed Seuil, 1973.

MORRISON Ann M., WHITE RANDALL P., VAN ELSOR Ellen, *Breaking the Glass Ceiling*, Reading, Mill Valley, Canada, 1987.

MOULIN Raymonde, *Les artistes. Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985.

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Champs, Flammarion, 1997.

MOULIN Raymonde, *Sociologie de l'art*. Paris, L'Harmattan, 1999.

MOULIN Raymonde, *Le marché de la peinture en France,* Paris, La Découverte, 1967.

MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art, Mondialisation et nouvelles technologies,* Paris, Flammarion, 2000.

MOULIN Raymonde, *De la valeur de l'art,* Paris, Flammarion, 1995.

MOULIN Raymonde, PASSERON Jean-Claude, PASQUIER Dominique et PORTO-VASQUEZ Fernando, *Les artistes : Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985.

MOUREAU Nathalie, « La formation des valeurs sur le marché de l'art contemporain », in POGGIOLI Renato, *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge, Harvard University Press, 1968.

MOUREAU Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 2006.

MUENSTERBERGER Werner, *Le collectionneur : anatomie d'une passion*, Paris, Edition Payot et Rivages, 1996.

NARP Olga, *Etre collectionneur,* Paris, Sequier, 2000.

NEGRIER Emmanuel, *Une politique culturelle privée en France ? Les Nouveaux Commanditaires de la Fondation de France*, Paris, L'Harmattan, 2006.

PEARCE Susan M., *Collecting in Contemporary Practice*, London, Sage Publications, 1998.

PENEFF Jean, *Le goût de l'observation*, Paris, Coll. Grands Repères, La Découverte, 2009.

PEQUIGNOT Bruno, *Domaines et approches : Sociologie des arts*, Armand Colin, 2009.

PERETZ Henri, *Les méthodes en sociologie : l'observation,* Paris, La Découverte, 2004.

PINÇON Michel, PINÇON-CHARLOT Monique, *Sociologie de la bourgeoisie,* Paris, Collection Repères, La Découverte, 2003.

PINÇON Michel PINÇON-CHARLOT Monique, *Voyage en grande bourgeoisie,* Paris, PUF, 2005.

POMIAN Krzysztof , *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVIe-XVIIe siècle,* Paris, Gallimard, 1987.

QUEMIN Alain, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (le rapport disparu),* Nîmes, Ed J. Chambon/Artprice, 2002.

QUEMIN Alain, *Les commissaires-priseurs, la mutation d'une profession*, Paris, Economica, 1997.

RENARD Jean-Bruno, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, PUF, Collection « Que sais-je ? », 1999.

REUMAUX Françoise, *Toute la ville en parle. Esquisse d'une théorie des rumeurs*, Paris, L'Harmattan, 1994.

RHEIMS Maurice, *La vie étrange des objets*, Paris, Plon, Collection 10/18, 1959.

RHEIMS Maurice, *Les collectionneurs : De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, Paris, Ramsay, 2002.

SCHOR Naomi, Collecting, Paris, in John Elsner, Roger Cardinal (Ed), *The cultures of collecting*, Londres, Reaktion Books, 1994

SINGLY François (de), *Fortune et infortune de la femme mariée*, Paris, Quadrige, PUF, 2003.

SINGLY François (de), *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*, Paris, Collection Sociologie 128, Edition Armand Colin, 2005.

THOMAS Mona, *Un art du secret : collectionneurs d'art contemporain en France,* Nîmes, Ed J. Chambon, 1997.

THROSBY David et al, *The Artist in Australia To-Day*, Sydney, Australia Concil, 1984.

THROSBY David et BEVERLEY Thompson, *The Artists at work : Some further Results from the 1988 Survey of Individual Artists*, Sydney, Australia Council, 1995.

VAN HAGEN Suzanne et GLUDOWACZ Irène, *Chercheurs d'art : 22 collectionneurs au service de l'art*, Somogy (editions D'art), 2005.

WAJCMAN Gérard, *Collection*, Caen, Nous, 1999.

WEBER Max, Essais sur la théorie de la science, Paris, Presses Pocket, 1992.

WOOD Christopher, *The Great Art Boom : 1970 – 1997.* Londres, Duncan, 1997.

B. ARTICLES DE RECHERCHE

ALDRIN Philippe, « Penser la rumeur : une question discutée des sciences sociales », *Revue Genèses 50*, mars 2003, p. 126-141.

BALANDIER Georges, « Le groupe social », *Encyclopédie Universalis* [en ligne], 2010, Disponible sur : http : //www.universalis.fr/encyclopédie/groupe social/

BERNARDEAU-MOREAU Denis et HELY Matthieu, « Transformations et inerties du bénévolat associatif sur la période 1982-2002 », *Revue Sociologies pratiques*, février 2007, n°15.

BLOCH Marc, « Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre », *Revue de Synthèse Historique*, 1929.

BOURDIEU Pierre, « Le capital social : Notes provisoires », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°31, 1980.

BOURDIEU Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'Année Sociologique*, volume XXII, 1971, p. 46-126.

BOURLET Annick, « La fédération des Sociétés d'Amis de Musées, *La lettre de l'OCIM*, n°75, 2001.

BUSCATTO Marie, « les voix du jazz, entre séduction et expression de soi », *Prétentaine*, 18/19, 2005, pp.85-101.

BUSCATTO Marie, , « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz », *Travail, Genre et Société*, Ed la Découverte, n°19, 2008/1, pp.87-108.

BUTLER Donald, « Studies of Artists : An Annotaded Directory », *Center for Arts and Cultural Policy Studies*, Working Paper #12, Princeton University, Summer 2000, p. 16.

CHAUVEL Louis, « La responsabilité des générations », *Revue Projet*, n°266, 2001, pp. 14-22.

CORON Olivier, « Les collectionneurs, approche psychanalytique », *Association Le Rythme et La Raison.*

CRANE Diana, *The Global Art Market as a Reward System : implications for the sociology of culture*, University of Pennsylvania, 2010.

CRENNER Emmanuelle, « Le milieu associatif de 1983 à 1996, Plus ouvert et tourné vers l'intérêt individuel », Division Conditions de vie des ménages, *Insee Première*, septembre 1997, n°542.

ETIENNE jean, BLOESS Françoise, NORECK Jean-Pierre, ROUX Jean-Pierre, « Le groupe social », *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Hatier, 2004, pp. 226-227.

FEBVRE Michèle et MULLER Lara, « Une personne sur deux est membre d'une association en 2002 », *Insee Première*, n°920, Septembre 2003.

FOUQUET Annie, « Les femmes chefs d'entreprise : le cas français », *Travail, genre et sociétés*, La Découverte, N°13, 2005, pp.31-50.

GOLDIN Claudia, ROUSE Cecilia, « Orchestrating Impartiality : The Impact of "Blind" Auditions on Female Musicians », *The American Economic Review*, September 2000, pp.715-741.

HAVARD-DUCLOS Bénédicte et NICOURD Sandrine, « Les ressorts d'engagement des responsables d'associations », *Centre d'Etude et de recherche sur la philanthropie*, Mars 2007.

HERAN François, « Un monde sélectif : les associations »s, *Economie et Statistique*, n°208, mars 1988, pp. 17-31.

LEGER Claude, « Le collectionneur », *in Letterina*, n°4, oct 96, pp. 18.

LENOIR Remi, « Notes pour une histoire sociale du piano », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 28, 1979, pp.79-82.

LEWANDOWSKI Olgierd, « Différentiation et mécanisme d'intégration de la classe dirigeante. L'image de l'élite d'après le *Who's Who* en France », *Revue française de Sociologie*, vol. 15, 1974, pp. 43-73.

LUCZAK Frédéric, NABLI Fella, « Vie associative : 16 millions d'adhérents en 2008 », *Insee Première*, n°1327, 2010.

MOULIN Raymonde, « Un type de collectionneur : le spéculateur », *Revue française de Sociologie*, 1964, n°V, pp. 155-165.

MOULIN Raymonde, « Le marché et le musée : la constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de Sociologie*, XXVII, 1986, pp. 369-395.

MOULIN Raymonde et QUEMIN Alain, « La certification de la valeur de l'art : Experts et expertises », *Annales ESC*, novembre-décembre 1993, n°6, pp.1421-1445.

POMIAN Krzysztof, « Entre l'invisible et le visible : la collection », *Libre*, Petite bibliothèque Payot, 1978, n°340, pp. 3-56.

POMIAN Krzysztof, « Collections et musées », *Annales ESC*, novembre-décembre 1993, n°6, pp.1381-1401.

PRAT Reine, « Pour une plus grande et meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant – Rapport d'étape n°1 », *Mission pour l'égalité et contre l'exclusion*, Paris, 2006.

PROUTEAU Lionel et WOLFF François-Charles, « La participation associative au regard des temps sociaux », *Economie et Statistique*, n°352-353, 2002, pp.57-80.

QUEMIN Alain, « Modalités féminines d'entrée et d'insertion dans une profession d'élites. Le cas des femmes commissaires-priseurs », *Sociétés contemporaines*, n°29, janvier 1998.

RAVET Hyacinthe, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : Les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, La Découverte, N°9, 2003, pp.173-195.

C. RAPPORTS, MEMOIRES ET DOCTORATS

BIRSKI Christelle, *Du collectionneur en général, de l'art contemporain en particulier : que peut signifier collectionner de l'art conceptuel ?,* Saint Martin D'Hères, Ed : IEP, 1994. (Mémoire de Sciences Po : Grenoble – Séminaire « Art, ville et politiques publiques » dirigé par Jean Jacques Gleizal.)

BONDUEL RELIQUET Squarlette, *Henri-Pierre Roché collectionneur (1879-1959),* Paris IV, Thèse de doctorat (sous la direction de Serge Lemoine), Histoire de l'Art, 1997.

CAPPATTI Maud, *Rencontrer les amateurs d'art moderne et contemporain : une méthode exploratoire*, Avignon, Thèse de doctorat (sous la direction de Jean Davallon), Faculté des

Sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon, débuté 2004, (0515885V).

CHEN Yu, *Accès et possession : deux modalités d'expérience de consommation : le cas des visiteurs d'exposition et des collectionneurs d'art contemporain*, Jouy en Josas, Thèse de doctorat, Ecole des Hautes Etudes commerciales, 2006, (2006EHEC0016).

CRUBEZI Karine, *Acteurs, réseaux et événements culturels : l'art contemporain dans le département de l'Hérault*, Montpellier, Thèse de doctorat, Université Paul Valéry, Faculté de sociologie, débuté en 2001, directeur : Alain Marchand, (0101099P).

FERRAND-STRAWCZYNSKI Solange, *Economie de la collection : Comportement des collectionneurs, Formation et Evolution des marchés*, Poitiers, thèse de doctorat, Université des Sciences Economiques et de Gestion de Poitiers, 1992, (1992POIT4008).

GAUTHIER Léa, *L'art contemporain : pour un nouvel ordre social de l'art*, Paris, Thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne, Paris 1, débuté en 2000 sous la direction de Dominique Château, (0106968V).

GILABERT Teodoro, *Géographie de l'art contemporain en France,* Nantes, Thèse de doctorat, Université de Nantes, 2004.

GRASSET Charlotte, *L'association des amis du Musée d'art moderne de la ville de Paris : histoire d'une contribution à la promotion de l'art moderne et contemporain*, Paris, Mémoire de Maîtrise (sous la direction de Pascal Ory), Université Panthéon-Sorbonne, Paris 1, 2005.

LOINTIER Guillaume, *Collectionneur d'art contemporain et fondation reconnue d'utilité publique*, Mémoire de Master 2, Droit et fiscalité du marché de l'art, Institut du Droit de l'Art et de la Culture, Université Lyon 3.

RIVIERE Armelle, *Le directeur de galerie d'art contemporain : sociologie d'une profession,* Paris X, Thèse de doctorat (sous la direction de François Gresle), Sociologie, 1994.

SALADINI Olivier, *Contribution à l'étude des collectionneurs et du collectionnisme*, Nancy, Thèse de doctorat, Faculté de médecine de Nancy, 1997, (1997NAN11133).

THEVENARD-NGUYEN Céline, *Les associations d'amis de musées, leur position et leur engagement dans l'espace public. Une approche institutionnelle et communicationnelle des amis de musée en Rhône-Alpes*, Avignon, Thèse de doctorat, Université d'Avignon, 2002.

D. ARTICLES DE PRESSE

AZIMI Roxana, « Après une longue éclipse, Paris est de retour », *Le Monde*, Supplément Votre Argent, Samedi 16 octobre 2010.

KERDELLANT Christine, MEYER Eric, « Les 100 qui font l'art en France », *Arts Magazine*, Novembre 2005, pp. 52-75.

MEEK James, « The collectors », *The Guardian*, 21 octobre 2005.

PATAUD CELERIER Philippe, « L'art (contemporain) de bâtir des fortunes avec du vent », *Le Monde Diplomatique*, août 2008, pp. 22-23.

PIGANI Eric, « Les collectionneurs sont-ils névrosés ? », *Revue Psychologie*, mars 2000.

Résumé : **Les collectionneurs d'art contemporain : analyse sociologique d'un groupe social et de son rôle sur le marché de l'art**

Cette thèse a pour objectif d'analyser les collectionneurs d'art contemporain en France de 1980 à nos jours et leurs regroupements. Il s'agit de cerner les contours et l'organisation de ce groupe social, d'en comprendre les caractéristiques communes ainsi que la sociabilité qui lui est propre et les interactions entre ses membres.

L'étude des modes d'intégration, de différenciation et d'éventuelle hiérarchisation du groupe des collectionneurs d'art contemporain peut aider à comprendre certains mécanismes qui sous-tendent les décisions et, notamment, la dimension d'impulsion dans l'achat d'œuvres d'art.

Ce travail de recherche a été construit à partir de la construction d'un indice de visibilité sociale des collectionneurs, de l'étude de la place de ceux-ci dans les associations dédiées à l'art contemporain, et de la réalisation de trente-neuf entretiens compréhensifs menés auprès de collectionneurs. Il nous a, alors, permis de mettre en lumière l'existence d'un véritable groupe social, et son engagement à multiples facettes dans le monde de l'art. Il nous a également permis de comprendre l'utilisation de l'art contemporain comme outil de différenciation sociale voire de distinction du reste de la population par une élite intellectuelle et économique, lui permettant de se protéger de la démocratisation de l'offre culturelle et de conserver une distance suffisante avec de nouvelles élites économiques, qui utilisent plus ponctuellement l'art contemporain comme outil de positionnement social et financier.

Abstract : Collectors of contemporary art : sociological analysis of a social group and its part in the art market

The purpose of this thesis is to analyse contemporary art collectors in France from 1980 to the present, and the way they have come together, sketching this social group's outline and organization in order to figure out its common characteristics as well as its particular sociability and the interactions among its members.

Studying the integration and differentiation dynamics, as well as a potential hierarchy within this group of contemporary art collectors, may help understand certain mechanisms upon which the members' decisions are based, in particular the concept of buying artwork on impulse.

This research was done by building a social visibility index for collectors, by studying their role in contemporary art associations, and by conducting thirty-nine comprehensive interviews with private collectors. In this way, we were able to shed light on a true social group and its multifaceted involvement in the art world. We were likewise able to understand the use of contemporary art as a tool for social differentiation or even as a way for an intellectual and economic elite to distinguish itself from the rest of the population, thereby protecting itself from the cultural democratization and maintaining sufficient distance from new economic elites who use contemporary art more selectively as a tool for social and financial status.

Mots clés

Collectionneur, art contemporain, groupe social, différenciation sociale, visibilité sociale.

Keywords

Collector, contemporary art, social group, social differentiation, social visibility.

Discipline Sociologie

Ecole Doctorale (ED 267) Arts et Médias

Centre Bièvre, 1 rue Censier, 75005 Paris