



HAL
open science

Collections d'oeuvres d'art privées et publiques (XIXe -XXe siècles)

Léa Saint-Raymond

► **To cite this version:**

Léa Saint-Raymond. Collections d'oeuvres d'art privées et publiques (XIXe -XXe siècles). Licence. France. 2015. hal-02985698

HAL Id: hal-02985698

<https://hal.science/hal-02985698>

Submitted on 2 Nov 2020

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.

Léa Saint-Raymond

Allocataire monitrice normalienne
Doctorante en histoire de l'art

Collections d'œuvres d'art privées et publiques
(XIX^e-XX^e siècles)



Cours magistral de Licence 3 en Histoire de l'art, 3HRD5001,

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Sommaire :

Chapitre 1. Le XIXe siècle : le « temps des musées »	4
1.1. L'ouverture au public des collections privées (1683-1789) : les premiers musées.....	5
1.2. Le « choc d'offre » artistique (1789-1815) : un musée vandale ?	7
1.3. Le musée, symbole de l'identité nationale et ciment de la construction politique (1815-1850) ..	12
1.4. Le développement des musées après 1850 : fleurons de l'économie et des municipalités.....	16
Chapitre 2. Structuration du système marchand-critique et essor du collectionnisme au XIXe siècle	22
2.1 Le collectionneur durant l'apogée du système académique (1750-1850).	23
2.2. Le musée : terreau de la reconnaissance du collectionneur ? Vers un embourgeoisement de la collection (1840-1860)	25
2.3 L'essor du marché de l'art à partir du Second Empire et la signification du système marchand-critique pour les collectionneurs.....	28
2.4. La collection privée, un « mécénat différé » ?	32
Chapitre 3. Collectionner les objets “de soi” et “des autres” (1878-1938): entre ethnographie et enjeux identitaires.	37
3.1. Du cabinet de curiosité au musée ethnographique.....	37
3.2. Du musée d'ethnographie au musée de l'Homme : les enjeux muséographiques	41
3.3. Les musées d'Arts et Traditions Populaires (ATP) : les homologues des « musées des autres » ?	44
3.4 Structuration du marché de l'art « primitif » dans l'entre-deux-guerres.	48
Chapitre 4. Les collectionneurs aujourd'hui : des formes d'engagement diversifiées. ..	53
4.1. Un marché de l'art devenu purement spéculatif ?	53
4.2. Les caractéristiques des collectionneurs d'art contemporain en France	57
4.3. Quand le collectionneur devient professionnel : l'exemple de Marianne et Pierre Nahon.....	61
4.4. Les collectionneurs privés des puissances émergentes.....	64
Chapitre 5. L'enrichissement des collections publiques aujourd'hui : un phénomène à plusieurs échelles	68
5.1. L'enrichissement des collections des « musées de France »	68
5.2. L'enrichissement des collections des collectivités territoriales, depuis 1982	70
5.3. La « fièvre muséale » en Chine depuis les années 2000.....	72
Chapitre 6. Les défis actuels des musées	75
6.1. Vers un musée démocratisé ?	75
6.2. Les écomusées : révolution muséale ou brève utopie ?	78
6.3. L'injonction du musée éphémère et des expositions temporaires sur prêt.....	81
6.4. Les collections publiques, sources de richesse.	84
Conclusion : vers une histoire « socio-économique » de l'art ?	86
Index des lieux cités :	87
Index des principaux noms cités	89
Bibliographie indicative :	90

L'objectif de ce cours est d'étudier les collections d'œuvres d'art privées et publiques depuis la fin du XVIII^e siècle, au niveau transnational. Face à l'immensité de la question, j'ai décidé de concentrer ce cours sur les dynamiques principales qui ont marqué l'histoire des collections.

Selon Krzysztof Pomian, le fait de collectionner est ancien – en témoignent les objets de curiosités ramassés il y a quelque cinq cent mille ans et retrouvés dans la grotte de l'Hyène, à Arcy-sur-Cure¹ – et universel, attesté dans toutes les sociétés humaines, même sous une forme rudimentaire². Selon le célèbre philosophe et historien, la collection peut être définie comme un « ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale et exposés au regard dans un lieu clos aménagé à cet effet³ ». Ainsi ne peut-on pas séparer l'étude des collections des conditions économiques et sociales de leur constitution et de leur présentation. Pomian nous invite donc à considérer la collection comme un « fait social » et donc, à adopter une méthodologie appropriée, qui fasse l'aller-retour entre la monographie et l'échelle d'analyse globale, socio-économique. Considérer la collection comme un fait social revient à « expliquer le social par le social⁴ », c'est-à-dire à rechercher une série de variables économiques, sociales, politiques ou juridiques, corrélées aux goûts des collectionneurs, qu'ils soient privés ou publics. Il ne s'agit pas de nier la personnalité des collectionneurs ou de réduire leur goût individuel à un déterminisme social, mais plutôt de trouver des lignes de force, en dehors de la seule psychologie des acteurs.

Il n'est pas question de faire ici une histoire des musées⁵ séparée de celle des collectionneurs, mais plutôt de comprendre les interactions entre collections publiques et collections privées. Les trois premières séances analysent l'émergence de trois faits sociaux : la naissance et l'essor des musées au XIX^e siècle (**chapitre 1**), la structuration du système marchand-critique et l'embourgeoisement de la collection (**chapitre 2**) et la constitution de collections « de soi » et « des autres » (**chapitre 3**). Les trois dernières séances sont consacrées aux collectionneurs (**chapitre 4**) et aux musées actuels (**chapitres 5 et 6**).

¹ Krzysztof Pomian, « Entre l'invisible et le visible : la collection », in *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 2008 (1987) (publié d'abord in *Enciclopedia Einaudi*, t. III, Turin, Giulio Einaudi editore, 1978, pp. 330-364), p. 40

² Ibid, p. 37

³ Krzysztof Pomian, « Collection : une typologie historique », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 9.

⁴ Cette méthodologie est celle d'Emile Durkheim (1858-1917), qui a fondé la sociologie sur le principe d'extériorité des faits sociaux : « il faut considérer les faits sociaux comme des choses » (*Les Règles de la méthode sociologique*, 1895) et donc expliquer le social par le social. Emile Durkheim explique le suicide sans recourir à des explications biologiques – une physiologie particulière des suicidaires – ou psychologiques – un état affectif fragile – mais en cherchant des déterminants sociaux, comme le degré d'intégration des communautés (*Le Suicide*, 1897).

⁵ Je renvoie pour cela à tous les ouvrages écrits par Dominique Poulot.

Chapitre 1. Le XIXe siècle : le « temps des musées ».

Le XIXe siècle a été marqué par un fait social majeur : la multiplication exponentielle des musées, dans les puissances du monde occidental. Cette période peut donc être considérée comme le « temps des musées⁶ ».

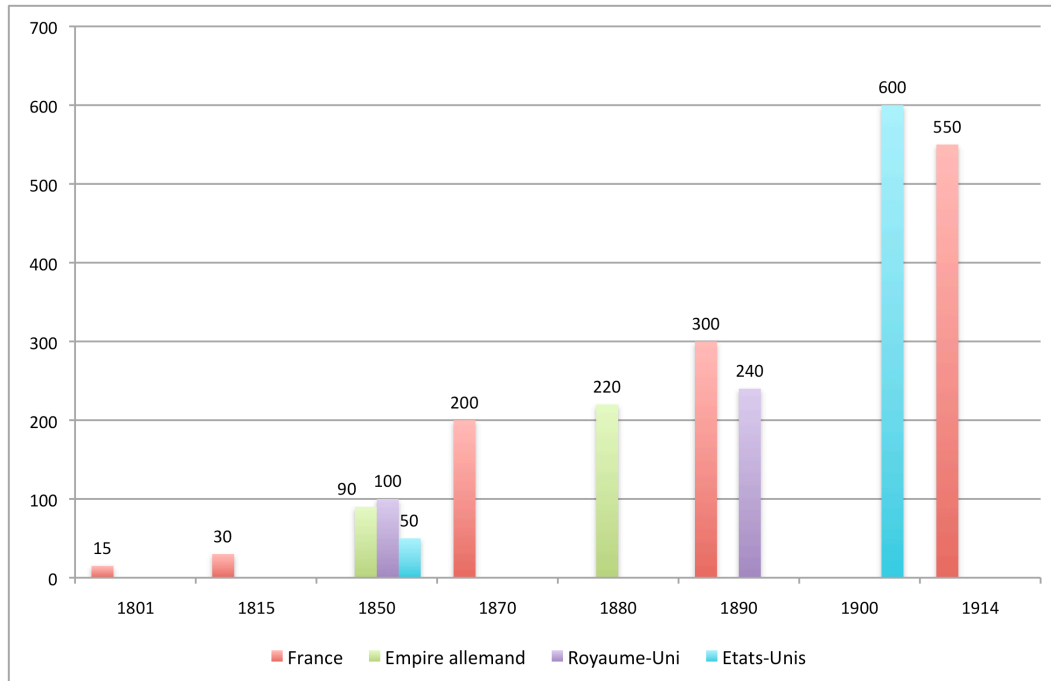


Fig. 1, Nombre de musées en France, dans l'Empire allemand, au Royaume-Uni et aux Etats-Unis, entre 1801 et 1914, selon les chiffres donnés par Krzysztof Pomian⁷ et Véronique Tarasco-Long⁸.

En 1801, le nombre de musées en France était, approximativement, de quinze. Selon les sources et les différentes définitions, on en compte environ 550 en 1914. La croissance du nombre de musées suit un rythme similaire en Allemagne et au Royaume-Uni (fig. 1) : à partir de 1850, le processus de création muséale s'intensifie. Les Etats-Unis connaissent une forte croissance du nombre de leurs musées après la fin de la Guerre civile, en 1865⁹. Ce processus de rattrapage, par rapport au Vieux Continent, est particulièrement intense car le nombre de musées est multiplié par douze en 50 ans.

L'objectif de ce chapitre est de comprendre les déterminants économiques, sociaux et (géo)politiques à l'œuvre dans la croissance des musées, tout au long du XIXe siècle.

⁶ Chantal Georgel, « Introduction. Premiers muséums, premiers hommes : la formation initiale des collections », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 35.

⁷ Krzysztof Pomian, « Musées français, musées européens », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 356.

⁸ Véronique Tarasco-Long, « Capitales culturelles et patrimoine artistique. Musées de l'ancien et du nouveau monde (1850-1940) », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 135.

⁹ Véronique Tarasco-Long, « Capitales culturelles et patrimoine artistique. Musées de l'ancien et du nouveau monde (1850-1940) », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 138.

1.1. L'ouverture au public des collections privées (1683-1789) : les premiers musées.

L'idée de rendre publique des collections privées ne date pas de la Révolution française. Dès la fin du XVII^e siècle, on compte quelques initiatives pour ouvrir les collections. Véritables prolongements des cabinets de curiosité, ces nouveaux espaces sont considérés comme des lieux d'étude et renvoient ainsi à la première acception du musée – le *museion* d'Alexandrie, construit vers 280 av. J.-C., était en réalité un centre de recherche pour les savants et érudits de l'époque. En 1683 est inauguré l'Ashmolean Museum, abritant les collections données par Elias Ashmole à l'université d'Oxford. Ce tout premier musée est donc né de l'initiative d'une université, qui prend le relais d'un collectionneur pour rendre les collections accessibles au public. Ces dernières sont composées d'un grand nombre de curiosités et d'antiquités (médailles, manuscrits, gravures, spécimens géologiques et zoologiques). L'Ashmolean Museum s'inscrit ainsi dans la droite ligne de la culture de la curiosité, qui s'est forgée dès la deuxième moitié du XVI^e siècle. Il s'agit, en effet, de consacrer l'expérience sensible comme source essentielle de connaissance, en miniaturisant l'univers dans un lieu dédié. Il n'est donc pas fortuit que ce cabinet de curiosité, rendu accessible au public, soit adossé à une école et à un laboratoire. Dans une moindre mesure, on retrouve cette même volonté chez l'abbé Jean-Baptiste Boisot : en 1694, il lègue à l'abbaye de Saint-Vincent de Besançon, sa collection de livres et de médailles, à la condition que celle-ci soit installée « dans une salle qui sera ouverte deux fois la semaine à tous ceux qui voudront y entrer¹⁰ ». C'est l'exemple le plus ancien de l'ouverture d'une collection en France¹¹. Il est important de préciser que la plupart des collections privées pouvaient alors se visiter : c'était une pratique courante, dans le milieu des curieux-connaisseurs, de montrer les cabinets de curiosité. Cependant, l'ouverture de ces collections était réservée à un public restreint et aux riches voyageurs : à part à Oxford et à Besançon, les collections étaient privatisées par une élite qui cultivait l'entre-soi.

Il faut attendre le XVIII^e siècle pour que les collections privées commencent à être ouvertes à un large public, plus particulièrement en Italie et outre-Rhin. A Rome, le musée du Capitole est réorganisé en 1734 et l'élaboration du musée Pio Clementino débute en 1770. Ce dernier, fondé par le pape Clément XIV, abrite des collections de sculptures et des œuvres liées au monde funéraire. Le but est de faire l'éloge de la collection et de l'Eglise, héritière légitime de la Rome antique. Cependant, c'est dans l'aire germanique que s'ouvrent les collections princières : dans les années 1750, cet espace se parseme de musées et de galeries de très grande qualité¹² (fig. 2).

¹⁰ Bibliothèque municipale de Besançon, Manuscrit 1270.

¹¹ Chantal Georgel, « Introduction. Premiers muséums, premiers hommes : la formation initiale des collections », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 21.

¹² Charlotte Guichard et Bénédicte Savoy, « Le pouvoir des musées ? Patrimoine artistique et naissance des capitales européennes (1720-1850) », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 108.

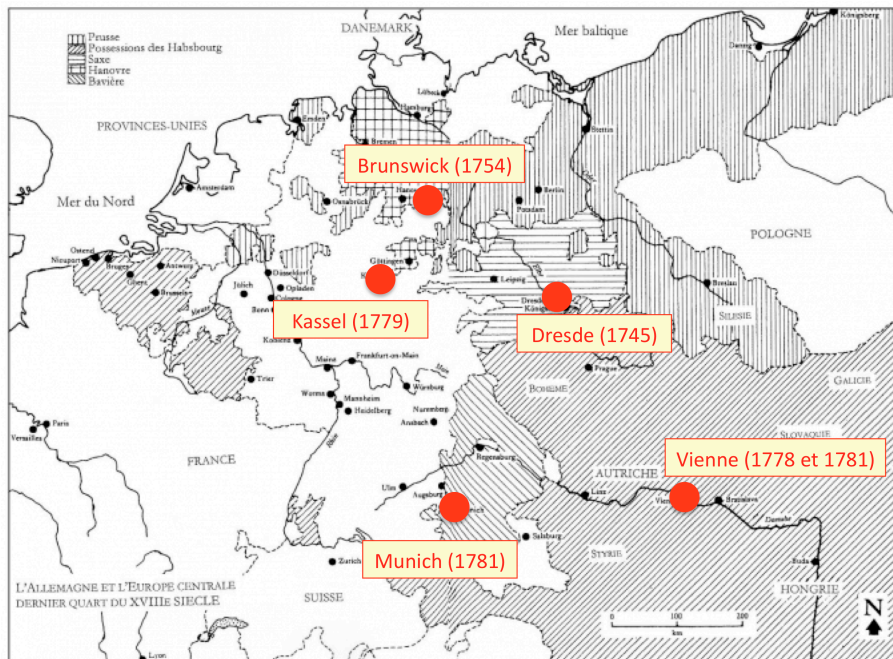


Fig. 2, Musées et galeries créés dans l’aire germanique au XVIIIe siècle. Carte réalisée à partir des données de Charlotte Guichard et Bénédicte Savoy¹³

Les anciennes écuries de l’Electeur de Saxe sont transformées en pinacothèque en 1745 et 1746 ; la musée d’art et histoire naturelle ouvre ses portes à Brunswick en 1754 ; la galerie impériale du Haut-Belvédère, à Vienne, est rendue accessible gratuitement à chacun, trois jours par semaine, en 1778 et la galerie de tableaux réouverte en 1781 ; à Kassel, le *Museum Fridericianum* est inauguré en 1779 ; enfin, la *Hofgartengalerie* est ouverte à Munich en 1781, son entrée est gratuite¹⁴. Ces nouveaux espaces, ouverts au public, ont en commun de mettre l’accent sur l’accessibilité et la lisibilité des collections. Par exemple, la galerie des tableaux du Haut-Belvédère rompt avec la « peau de tableaux » baroque, recouvrant la totalité des murs, et répartit les œuvres de façon didactique, sur deux étages, selon un classement par écoles et sous-écoles. « La collection dynastique se donne à voir comme un lieu d’instruction et renonce à la logique d’apparat dont elle est issue¹⁵ ». Pourquoi réorganiser l’accrochage et ouvrir les collections princières ? L’origine de cet essor muséal peut s’expliquer par la dynamique d’émulation des résidences princières, due à l’extrême atomisation territoriale de l’Allemagne¹⁶ : ce sont les capitales politiques (*Residenzen*) qui accumulent les œuvres d’art et qui, en les rendant publiques, favorisent leur mise en valeur, notamment par la publication des catalogues des collections, éditées et rendues accessibles au plus grand nombre en Europe. En devenant des « aimants touristiques¹⁷ », les musées assurent le rayonnement de ces capitales artistiques et renforcent leur définition comme capitale politique – même si cette relation de cause à effet n’est pas toujours efficace. Dès la fin du XVIIIe siècle, les

¹³ *Ibid.*, p. 108-110.

¹⁴ *Ibid.*, p. 108-110.

¹⁵ *Ibid.*, p. 111.

¹⁶ *Ibid.*, p. 109.

¹⁷ *Ibid.*, p. 111.

puissances politiques se servent des musées pour assurer leur rayonnement, bien avant le « soft power » du XXe siècle.

En France, les hommes des Lumières participent de ce mouvement d'ouverture des collections royales et princières : dès 1747, le critique d'art La Font de Saint-Yenne s'indigne de la situation artistique française et réclame l'ouverture de la galerie du Luxembourg, afin de faire connaître les œuvres majeures des collections royales. Même si l'administration royale ordonne l'exposition publique, au palais du Luxembourg, de 110 tableaux des collections royales¹⁸, il faut attendre la Révolution française pour que celles-ci soient véritablement ouvertes au public, bouleversant dans un même temps la définition d'une « capitale culturelle ».

1.2. Le « choc d'offre » artistique (1789-1815) : un musée vandale ?

La Révolution française bouleverse l'histoire des collections privées et publiques. Le musée cesse d'être le fruit d'initiatives individuelles et devient un enjeu de politique publique. De 1789 jusqu'à 1815, un nombre considérable d'œuvres d'art quitte les collections privées par la force, rendant possible l'enrichissement de ces nouveaux espaces publics.

Les saisies révolutionnaires.

Le 2 novembre 1789, l'Assemblée décrète que « tous les biens ecclésiastiques sont à la disposition de la Nation » : les biens du clergé deviennent alors des « biens nationaux » ou « Domaines nationaux ». Cette confiscation s'étend par la suite à ceux des nobles émigrés, aux biens de la Couronne (faite le 10 août 1792) et des académies. Cette saisie était, au départ, toute symbolique : il s'agissait de partager avec le peuple les biens dont seuls le clergé, les aristocrates et le pouvoir royal jouissaient jusqu'alors¹⁹. Cependant, les enjeux économiques apparaissent très rapidement. Au sein de l'Assemblée, des voix se font entendre en faveur de la vente de ces biens pour résoudre la crise financière et renflouer les caisses de la nouvelle République. Cependant, ce sont les partisans de la protection des œuvres patrimoniales qui ont gain de cause : ces biens intègrent le domaine public, à l'exception toutefois des « effets mobiliers », proposés à la vente. Ainsi sont créés les musées révolutionnaires, qui abritent les saisies révolutionnaires. Plus encore, la Convention – et plus particulièrement son ministre de l'Intérieur Roland – effectue un transfert de propriété en faveur du citoyen, régénéré par la Révolution²⁰. Cette politique est fondatrice de l'idée

¹⁸ Chantal Georgel, « Introduction. Premiers muséums, premiers hommes : la formation initiale des collections », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 19.

¹⁹ Marie-Christine Labourdette, *Les musées de France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 10.

²⁰ Chantal Georgel, « Introduction. Premiers muséums, premiers hommes : la formation initiale des collections », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 21.

de « patrimoine national » fondée paradoxalement sur un sens de l'héritage²¹. Le musée révolutionnaire trouve donc son origine dans les saisies révolutionnaires, et sa légitimité dans la jouissance démocratique de l'art et la conservation d'un patrimoine devenu national. A Paris, le Muséum central des arts – actuel musée du Louvre – est créé par un décret du 16 septembre 1792. Il est inauguré le 10 août 1793, date symbolique qui correspond au premier anniversaire de la chute de la monarchie constitutionnelle. Des initiatives locales sont également prises dans différentes villes, instituant des muséums « provisoires » pour la conservation des œuvres à saisir ou saisies.

Un des plus anciens musées de France, après le Muséum central de Paris, est le Muséum provisoire du Midi de la République – actuel musée des Augustins – créé à Toulouse le 19 décembre 1793 par le conseil du département et ouvert le 27 août 1795. Ce musée est installé dans l'ancien couvent des Ermites de saint Augustin devenu « bien national » le 2 novembre 1789 et désaffecté dès la suppression des ordres monastiques en 1790²². Les premières collections du musée sont les héritières de l'Ancien Régime, puisqu'elles sont constituées par les fonds de l'Académie Royale de Peinture, Sculpture et Architecture de Toulouse, créée en 1751. Ces fonds contiennent un nombre important de peintures, grâce aux dons de certains membres de l'Académie²³ mais surtout grâce à l'envoi des « morceaux de réception » des candidats désirant être y admis²⁴. Les collections privées des émigrés rejoignent ce premier socle d'œuvres, en particulier celle de l'archevêque de Montauban, Anne-François-Victor Le Tonnelier de Breteuil (1726-1794), et du cardinal-archevêque d'Albi, François-Joachim de Pierre de Bernis (1715-1794). Ce dernier était issu d'une famille noble mais pauvre de l'Ardèche. Venu à Paris, il fut le correspondant de Voltaire et obtint la protection de la marquise de Pompadour, qui le fit nommer ambassadeur de France auprès de la République de Venise, entre 1751 et 1755. Devenu cardinal-archevêque d'Albi, il fut envoyé comme ambassadeur à Rome en 1768. Là, il constitua une collection de tableaux provenant de peintres italiens. Sa collection est saisie à Albi en 1794 : 33 tableaux et trois dessins viennent enrichir le musée. Parmi eux, la *Sainte famille* de Jacomo Zucchi²⁵. Le catalogue du muséum de 1796 justifie la conservation de ces saisies révolutionnaires par la notion de « sauvetage du patrimoine » :

Les Corps administratifs de Toulouse, voyant avec douleur que tous les monuments des Arts & des Sciences étaient menacés d'une dévastation générale dans cette commune, & qu'un grand nombre

²¹ Charlotte Guichard et Bénédicte Savoy, « Le pouvoir des musées ? Patrimoine artistique et naissance des capitales européennes (1720-1850) », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 114.

²² *Musée des Augustins, Guide des collections. Peintures et sculptures du Moyen Âge au XXe siècle*, Toulouse, Musée des Augustins / Delort, 1998, p. 22.

²³ Par exemple : Pieter van Bloemen, *Le Manège*, entre 1673 et 1720, huile sur toile, 73x97 cm, Toulouse, Musée des Augustins. Don du comte de Caraman, membre de l'Académie Royale de Peinture, Sculpture et Architecture de Toulouse.

²⁴ Par exemple : Pieter Joseph Sauvage, *Ermitte lisant*, c. 1776, grisaille sur toile, 64,5x48 cm, Toulouse, musée des Augustins.

²⁵ Jacopo Zucchi, *Sainte Famille*, XVIe siècle, huile sur cuivre, 43x36 cm, Toulouse, Musée des Augustins.

avait été déjà ou livré aux flammes ou à la massue de l'ignorance & de la barbarie, ordonnèrent un rassemblement de tout ce qui restait de ces objets, & particulièrement des tableaux & sculptures²⁶.

Le musée révolutionnaire, né sur les décombres des collections privées, se présente paradoxalement comme le gardien du patrimoine national face à la barbarie et l'ignorance.

La Révolution française est également à l'origine – quoique de façon indirecte – de la Dulwich Picture Gallery, située dans la région de Londres. En effet, les collections ont été formées par deux marchands d'œuvres d'art, le Français Noël Desenfans (1744-1807) et Sir Francis Bourgeois (1753-1807), pour le compte du roi de Pologne Stanislas II, qui cherchait à constituer une collection royale. Leur mission fut facilitée par les événements politiques ayant secoué l'aristocratie française. C'est ainsi qu'une série de peintures fut vendue à Desenfans par Charles-Alexandre Calonne, contrôleur général des Finances de Louis XVI, avant son exil en 1794. Parmi les chefs-d'œuvre ayant été acquis lors de cette vente, on compte *The Flower Girl*, de Murillo (1665-1670), *Le Triomphe de David* de Poussin (1631), un paysage italien par Joseph Vernet (1738) ou encore *Un Jeune homme*, par Rembrandt (1663). Desenfans profita également du réseau que lui permettaient ses activités de marchand, en acquérant des tableaux auprès de son collègue Jean-Baptiste-Pierre Le Brun²⁷. Néanmoins, avec le démembrement de la Pologne en 1795, le projet de collection royale échoua et, après la mort de Desenfans en 1803, les œuvres devinrent l'entière propriété de Francis Bourgeois. Ayant pour projet de léguer ces œuvres au British Museum, ce dernier dut essuyer le refus des Trustees et décida alors, dans son testament, de faire construire un musée. La Dulwich Picture Gallery ouvrit ses portes en 1817. Construite par le célèbre architecte John Soane (1753-1837), elle est la première à posséder un éclairage zénithal.

Les spoliations des campagnes napoléoniennes

Les collections publiques s'enrichissent également sur les décombres de la guerre, qui permet un « choc d'offre » artistique – pour reprendre une expression économique. La Révolution élabore une rhétorique exaltée pour démontrer que les œuvres de génie ne peuvent être « chez elles » qu'au pays de la liberté. C'est la raison pour laquelle, devenue conquérante en Europe, la France se lance dans une vaste entreprise de « rapatriement ». Dès l'été 1794, l'armée de la République occupe la Belgique et les œuvres d'art saisies dans les régions « libérées » sont acheminées au Muséum central²⁸. De même, la collection personnelle du Stathouder Guillaume V est mise à contribution en 1795, quand l'armée de Pichegru pénètre en Hollande. Du Directoire à l'Empire, les différentes campagnes napoléoniennes poursuivent cette politique et privent l'ennemi de chefs-d'œuvre, mis à

²⁶ Catalogue du Museum du Midi de la République, an IV (1796)

²⁷ Jan Piggott, *How a King's Art Collection Came to London. The History of Dulwich Picture Gallery*, Dulwich, The Friends of Dulwich Picture Gallery, 2012, p. 8.

²⁸ André Gob, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007.

la disposition des musées. Le patrimoine italien est spolié au moment de la campagne d'Italie, entre 1796 et 1798. Le 27 juillet 1798, lors de la « fête de la Liberté et des Arts », le peuple de Paris assiste au spectaculaire cortège de caisses contenant les œuvres d'art confisquées par Bonaparte²⁹, parmi lesquelles l'*Apollon* du Belvédère, le *Laocoon* du Vatican, des tableaux de Raphaël ou encore du Titien. Dans ce convoi arrive notamment le plus grand tableau conservé au Louvre, *Les Noces de Cana* de Véronèse (6,67 m x 9,9 m), réalisé pour le réfectoire du couvent de San Giorgio Maggiore à Venise puis démonté, roulé et transporté à Paris. La cour du Louvre devient alors un gigantesque entrepôt et la Grande Galerie, un atelier de restauration : pour la première fois est prise en compte la matérialité des œuvres, avec son cortège de mots techniques³⁰. La politique de saisies d'œuvres d'art comme indemnités de guerre, avait pour but de faire de la France le centre de l'excellence et du progrès³¹ et l'ouverture du « Musée central des Arts » au Louvre, symboliser la grandeur de la nation.

Après la campagne d'Italie, Paris regorge d'œuvres d'art et le Muséum central des arts ne « ne peut pas contenir la moitié des chefs-d'œuvre dont la nation est propriétaire » : tel est le rapport adressé au Premier Consul par le ministre de l'Intérieur Jean-Antoine Chaptal. Un arbitrage politique se pose alors sous le Consulat. Centraliser les œuvres d'art au Louvre fait de Paris la capitale universelle des arts et assure, de ce fait, son rayonnement culturel et politique. Néanmoins, cette concentration nuit à l'idéal républicain d'égalité et les musées de province font pâle figure face au Muséum central. Ce dilemme est résumé dans le rapport : « Paris mérite à tous égards cette honorable distinction, mais l'habitant des départements a aussi une part sacrée dans le partage des œuvres des artistes français ». Suite à cette recommandation, 15 musées de province, existants ou nouvellement créés, eurent leur part du butin artistique accumulé à Paris grâce aux envois de l'Etat, par l'arrêté Chaptal du 14 fructidor an IX (1^{er} septembre 1801)³². La liste comporte les villes de Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Caen, Lille, Rennes et Nancy, auxquelles s'ajoutent Mayence, Genève et Bruxelles, situées dans des territoires récemment annexés (fig. 3). Une commission, présidée par Dominique-Vivant Denon, alors directeur des arts, sélectionne 846 tableaux à déposer dans ces musées de province, sur les 4 200 recensés par Chaptal au Louvre et à Versailles. Le choix respecte l'équilibre entre les différentes écoles – 230 œuvres de l'école italienne, 234 des écoles de Flandres et de Hollande, 238 de l'école française.

²⁹ Chantal Georgel, « Introduction. Premiers muséums, premiers hommes : la formation initiale des collections », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 33.

³⁰ Charlotte Guichard, « Le marché au cœur de l'invention muséale ? Jean-Baptiste-Pierre Lebrun au Louvre (1792-1802) », *Revue de synthèse*, tome 132, 6^e série, n°1, 2011, p. 13.

³¹ Sabine Lubliner-Mattatia, « Monge et les objets d'art d'Italie », *Bulletin de la Sabix*, 41 / 2007.

³² Vincent Pomarède, « A l'origine des musées en région : le décret Chaptal (1801) et les concessions de la Restauration », in *Les Dépôts de l'Etat au XIXe siècle. Politiques patrimoniales et destins d'œuvres – Actes du colloque du 8 décembre 2007*, ministère de la Culture et de la Communication.

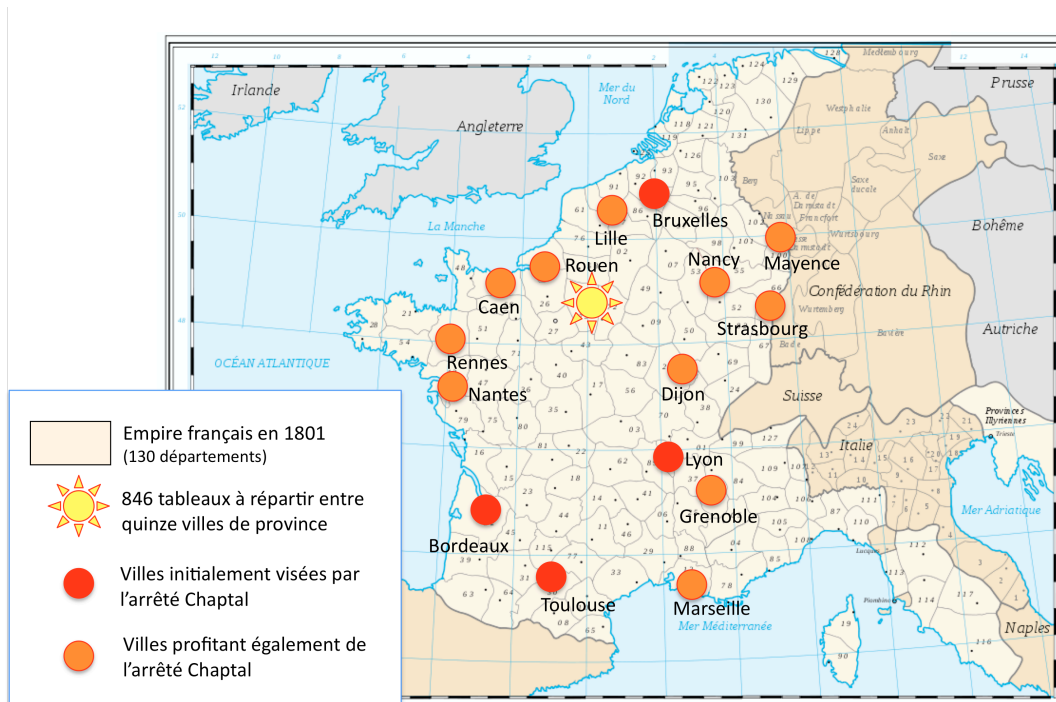


Fig. 3, L'arrêté Chaptal du 1^{er} septembre 1801.

Cet arrêté est l'acte de naissance politique des musées de province, il crée un réseau de musées placés sous la responsabilité des villes mais aussi sous la tutelle de l'Etat. Il constitue ainsi la première tentative du pouvoir central pour organiser, de façon cohérente, une politique muséale laissée jusque-là à l'initiative privée ou aux bonnes volontés locales³³.

L'arrêté Chaptal assure au Muséum du Midi de la République une reconnaissance nationale et enrichit ses collections en 1803, par l'envoi de 29 tableaux dont huit italiens, puis en 1805, avec douze tableaux, et en 1812, avec 30 tableaux italiens et nordiques. Parmi les tableaux reçus en 1803 figure *Saint Jean l'Evangeliste et saint Augustin*, du Pérugin³⁴, élément d'un polyptyque peint entre 1505 et 1523 pour l'église Saint-Agostino de Pérouse. Les panneaux avaient été prélevés par les troupes françaises en 1797, puis dispersés entre les musées de Toulouse, Lyon³⁵, Grenoble³⁶ et le Muséum central à Paris³⁷. Les envois d'œuvres d'art au Muséum du Midi de la République suivent étroitement les campagnes napoléoniennes. Dans les années 1805-1808, l'Allemagne, l'Autriche et la Pologne sont envahies : c'est l'occasion, pour Napoléon, de rançonner les galeries et musées qui avaient vu le jour dans l'espace germanique, dès la seconde moitié du XVIIIe siècle. Ainsi, la galerie de Kassel dut livrer 299 tableaux, dont ses Rembrandt, et le duché de Brunswick fut

³³ Chantal Georgel, « Introduction. Premiers muséums, premiers hommes : la formation initiale des collections », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 35.

³⁴ Le Pérugin, *Saint Jean l'Evangeliste (?) et Saint Augustin*, 172 x 91 cm, Toulouse, musée des Augustins. Envoi de l'Etat en 1803

³⁵ Le Pérugin, *Saint Herculain Evêque de Pérouse et Saint-Jacques le Majeur*, 173,5 x 94,5 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts. Envoi de l'Etat en 1803

³⁶ Le Pérugin, *Saint Sébastien et Sainte Apolline*, 172 x 96 cm, Grenoble, musée de Grenoble. Envoi de l'Etat en 1811

³⁷ Le Pérugin, *Saint*, 102 cm diam., Paris, musée du Louvre, département des Peintures.

impitoyablement rançonné³⁸. Le musée toulousain reçut une part de ce butin en 1812, notamment un tableau de Marseus van Schrieck provenant de la collection du duc de Brunswick³⁹. De la même façon, *Le Mariage mystique de Sainte Catherine*, de Francisco Cairo⁴⁰, a été envoyé en 1812, après sa saisie à la galerie impériale du Haut-Belvédère de Vienne, en 1809. Enfin, le musée des Augustins conserve une huile sur toile de Murillo⁴¹, prise au couvent des Franciscains de Séville lors de la campagne d'Espagne par Philippe Mathieu-Faviers, qui a dirigé l'intendance de l'armée du « Midi » d'octobre 1819 à août 1812⁴². Ce tableau est resté dans des collections privées, appartenant ensuite au marquis d'Aguado. Il passe dans les collections publiques en 1843, au moment de la vente Aguado, puis envoyé au musée des Augustins en 1846.

Le traité de Paris du 20 novembre 1815 marque le coup d'arrêt de l'épopée napoléonienne, la chute de l'Empire et, par conséquent, la fin de l'enrichissement des musées français par le biais des extractions. Si ce traité prévoit la restitution de ces œuvres d'art, toutes ne repartirent pas. En 1815, le « choc d'offre » artistique est donc tari et les collections publiques entrent dans une nouvelle phase historique.

1.3. Le musée, symbole de l'identité nationale et ciment de la construction politique (1815-1850)

A l'issue de cette période révolutionnaire et napoléonienne, Paris est devenu la capitale universelle des arts dans l'inconscient collectif, et elle impose aux autres nations l'idée du patrimoine, c'est-à-dire un cadre moderne d'intelligibilité du passé, devenu à la fois un enjeu national et une illustration du progrès de la civilisation européenne⁴³. En effet, « si l'idée de patrimoine français se veut toujours, explicitement, universelle, elle témoigne fidèlement de l'identité du pays et garantit la mémoire collective. L'enchaînement entre Musée, Nation, Patrimoine, paraît donc tout naturel⁴⁴ ». Le Louvre devient ainsi le modèle de référence en Europe et les musées se développent autour de cet enchaînement. L'institution muséale affirme le lien entre pouvoir politique, accumulation patrimoniale et universalisme occidental. Après 1815 et jusqu'à 1848, le musée sert le pouvoir dynastique et devient un élément stratégique dans les mouvements de

³⁸ Chantal Georgel, « Introduction. Premiers muséums, premiers hommes : la formation initiale des collections », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 35.

³⁹ Marseus van Schrieck, *Serpent, grenouille et papillons*, entre 1639 et 1678, huile sur toile, 61x49 cm. Provient du château de Salzdalhum (collection du duc de Brunswick). Envoi de l'Etat de 1812

⁴⁰ Francesco Cairo, *Le Mariage mystique de sainte Catherine*, huile sur toile, 299x225 cm, Toulouse, Musée des Augustins. Envoi de l'Etat en 1812.

⁴¹ Bartolomé Esteban Murillo, *San Diego de Alcalá de Henares en extase devant la croix*, 1645-1646, huile sur toile, 173 x 186 cm, Toulouse, musée des Augustins. Vente Aguado, Paris, 1843. Envoi du gouvernement en 1846.

⁴² Véronique Gérard Powell, « Les collections des officiers de l'armée impériale pendant la campagne d'Espagne : Un butin très varié », in Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 308.

⁴³ Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.

⁴⁴ Dominique Poulot, « La morale du musée : 1789-1830 », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 30.

restauration monarchique qui se développent dans les capitales européennes⁴⁵. En Espagne, le roi Ferdinand VII décide dès son accession au trône, en 1819, d'ouvrir à Madrid le premier musée public du pays, le musée royal de peinture et de sculpture (*le Real Museo de Pintura y Escultura*, baptisé Museo del Prado en 1869). Cette décision est à la fois une réponse à l'invasion française et l'affirmation de la restauration dynastique espagnole. Le nouvel établissement, distinct des palais royaux, reste placé sous la dépendance exclusive et visible de la Maison Royale et a pour mission d'en démontrer le prestige et l'action bienfaitrice⁴⁶. Le jour de son ouverture, la galerie centrale met en valeur les peintres vivants de l'École espagnole, comme Goya, Paret et Maella. Le Musée du Prado fait de Madrid la capitale artistique de l'École espagnole de peinture.

L'Altes Museum de Berlin et la National Gallery, à Londres, sont deux exemples emblématiques de l'affirmation de la nation. Le premier a été construit au lendemain du congrès de Vienne, entre 1823 et 1828 dans un style néoclassique, par l'architecte Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) et ouvre ses portes en 1830, pour le soixantième anniversaire de Frédéric Guillaume III. Le visiteur, impressionné par la puissante colonnade ionique, pouvait ainsi visiter la collection de la famille royale prussienne. La National Gallery de Londres, quant à elle, ouvre ses portes au public le 10 mai 1824, au numéro 100, Pall Mall. Cette rue est également le siège de la Royal Academy of Arts, fondée en 1768, et de la maison de vente Christie's depuis 1766. Contrairement au musée du Prado et de l'Altes Museum de Berlin, ce ne sont pas les collections royales qui sont à l'origine de la National Gallery, mais l'achat par le Parlement de la collection du banquier John Julius Angerstein, pour un montant de £60 000 – c'est dans l'ancienne maison de ce dernier qu'est installée la galerie. Néanmoins, l'espace s'avère trop exigü et la collection de peintures est transportée, en 1838, dans un bâtiment spécialement conçu pour l'abriter, à Trafalgar Square. Cette décision est significative car « elle participe à la fois de la redéfinition de la nation anglaise et à la réforme urbaine de la capitale londonienne⁴⁷ ». En effet, la National Gallery se trouve alors au carrefour géographique du pouvoir politique, du pouvoir militaire et du pouvoir économique. Trafalgar Square, place commencée en 1829 par l'architecte John Nash, est l'aboutissement du Mall, l'avenue qui rejoint le Palais de Buckingham – résidence officielle de la monarchie depuis l'accession au trône de Victoria en 1837. Entre 1828 et 1861, le Mall symbolise la puissance du nouvel Empire britannique car, en son milieu, un monument à la gloire des victoires anglaises sur Napoléon a été édifié : Marble Arch. C'est également de Trafalgar Square que partent Whitehall, rue des ministères qui se termine sur la place du Parlement, et le Strand, véritable artère

⁴⁵ Charlotte Guichard et Bénédicte Savoy, « Le pouvoir des musées ? Patrimoine artistique et naissance des capitales européennes (1720-1850) », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 121-131.

⁴⁶ Pierre Géral, *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIIIe-XIXe siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005.

⁴⁷ Charlotte Guichard et Bénédicte Savoy, « Le pouvoir des musées ? Patrimoine artistique et naissance des capitales européennes (1720-1850) », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 126.

économique aboutissant à la City. Trafalgar Square devient ainsi l'emblème de l'Empire britannique et l'identité même du nouveau Londres⁴⁸. Le déménagement de la National Gallery sur cette place s'accompagne de l'installation de la Royal Academy dans l'aile est du bâtiment – en 1868, la Royal Academy s'installe à Burlington House, près de Picadilly. Cinq ans après, en 1843, est érigée face à la National Gallery, la statue de Nelson, grand vainqueur de Napoléon à Trafalgar. Londres affirme donc géographiquement sa grandeur politique, militaire, économique et muséale. La National Gallery est également conçue comme un espace d'instruction pour le peuple, qui se visite gratuitement. En 1851, elle compte plus d'un million d'entrées.

Les musées sont donc au cœur de l'affirmation des villes comme « capitales ». La France n'est pas en reste, malgré la défaite de 1815 : les différents souverains cherchent ainsi à affirmer la restauration monarchique et à maintenir Paris comme capitale universelle des arts. L'ouverture du Musée du Luxembourg en 1818, inauguré par Louis XVIII, est l'occasion de mettre en avant la grandeur de l'école française, à laquelle est dévolu ce musée d'art moderne. Au moment de l'inauguration, *Le Moniteur* affirme fièrement qu'ici « tout est national, tout est moderne⁴⁹ ». De la même façon, le Museum central des arts – devenu entretemps Musée Napoléon – prend le nom de Musée Charles X en 1827 et cinq salles consacrées à la sculpture française ouvrent leurs portes⁵⁰. Quant à Louis Philippe, il enracine son régime dans l'histoire en montrant, par le Musée historique de Versailles, qu'il est l'héritier de « toutes les gloires de France » : telle est la dédicace du musée, inauguré en 1837⁵¹. Le roi commande plus de trois mille tableaux pour « représenter les batailles et les faits militaires dont s'honore la valeur française⁵² » et métamorphose le palais de Versailles, pour rendre visible l'histoire de France et s'en faire l'héritier consensuel. Dans cette perspective, l'accumulation d'œuvres « historiques » permet d'inventer un passé patrimonial commun, donc de consolider l'identité nationale. C'est la raison pour laquelle les antiquités sont investies d'une nouvelle signification politique⁵³ : elles inscrivent la nation dans le passé universel de la civilisation européenne tout en valorisant les particularités nationales. Les capitales entrent donc en concurrence pour les antiquités. En réponse à l'arrivée à Londres des marbres du Parthénon,

⁴⁸ Rodney Mace, *Trafalgar Square : Emblem of Empire*, Londres, Lawrence and Wishart, 1976, cité dans Charlotte Guichard et Bénédicte Savoy, « Le pouvoir des musées ? Patrimoine artistique et naissance des capitales européennes (1720-1850) », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 126.

⁴⁹ Dominique Poulot, « La morale du musée : 1789-1830 », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 30.

⁵⁰ Charlotte Guichard et Bénédicte Savoy, « Le pouvoir des musées ? Patrimoine artistique et naissance des capitales européennes (1720-1850) », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 130.

⁵¹ Pierre Sesmat, « Le Musée historique de Versailles : la gloire, l'histoire et les arts », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 117.

⁵² C. de Montalivet, *Le Roi Louis-Philippe. Liste civile*, Paris, 1851, p. 243, cité par Pierre Sesmat, « Le Musée historique de Versailles : la gloire, l'histoire et les arts », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 116.

⁵³ Charlotte Guichard et Bénédicte Savoy, « Le pouvoir des musées ? Patrimoine artistique et naissance des capitales européennes (1720-1850) », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 129.

arrachés en 1804 sur ordre de Lord Elgin, et à l'acquisition par le British Museum des collections antiques de Sir Richard Payne Knight en 1824, Charles X ouvre un département des monuments égyptiens au Louvre, en 1826. Si Londres se veut « nouvelle Athènes », Paris donnera en spectacle une histoire complète de l'humanité⁵⁴. Autre musée à entrer dans la course aux antiquités, le Neus Museum de Berlin, inauguré en 1859 sur « l'île aux musées », abrite les sculptures, moulages en plâtre et collections égyptiennes achetées par Frédéric-Guillaume IV de Prusse au marchand d'antiquités Giuseppe Passalacqua, en 1828, et celles qui ont été acquises entre 1842 et 1845, lors de l'expédition prussienne en Egypte. Cet intérêt pour les monuments et objets égyptiens est fondé sur l'idée selon laquelle ils entretiendraient un rapport plus immédiat aux origines de la civilisation – alors que la Grèce classique est associée à l'apogée de l'art⁵⁵.

Il n'est donc pas étonnant que les historiens et les archéologues soient étroitement liés à la constitution des musées. Le premier d'entre-eux, Alexandre Lenoir (1761-1839), était tout à la fois peintre et érudit : c'est lui qui avait été chargé, en 1791, de rassembler les saisies des biens du clergé dans le dépôt des Petits-Augustins, et qui avait su en faire un vrai musée, le Musée des monuments français, dont le but était de montrer les différents étapes de l'histoire de France par l'exposition des différents âges de la peinture française⁵⁶. Malgré ses publications concernant l'Egypte, Lenoir n'est pas nommé conservateur chargé des collections égyptiennes du Louvre. C'est l'égyptologue Jean-François Champollion (1790-1832) qui est nommé à ce poste par Charles X. Connu pour avoir déchiffré les hiéroglyphes, il n'occupe ce poste que pendant quelques années, avant de mourir en 1832. Le Moyen-Âge fait également son entrée dans les musées, participant de cette histoire nationale. L'archéologue, médiéviste et collectionneur Alexandre Du Sommerard (1779-1842) s'installe à l'hôtel de Cluny, à Paris, et y organise sa collection d'objets de l'Antiquité, du Moyen-Âge et de la Renaissance. A sa mort, la collection est rachetée par l'Etat et son fils, Edmond Du Sommerard, devient alors le premier directeur du Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny, dont les bâtiments sont restaurés par le fils d'Alexandre Lenoir, Albert Lenoir.

A Toulouse, Alexandre Du Mège (1780-1862) joue un rôle crucial pour enrichir le Muséum du Midi de la République d'une collection exceptionnelle de sculptures romanes et de bustes antiques. Nommé conservateur du musée en 1811, il était le fondateur de la Société archéologique du Midi de la France⁵⁷. Cet archéologue, historien et érudit, cherche à recréer dans le cloître des Augustins l'équivalent méridional du Musée des monuments français. Au début du XIXe siècle, face à la spéculation immobilière due à la nationalisation des biens de l'Eglise, il sauve de la

⁵⁴ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁵ Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 101-122.

⁵⁶ Chantal Georgel, « Introduction. Premiers muséums, premiers hommes : la formation initiale des collections », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 27.

⁵⁷ *Musée des Augustins, Guide des collections. Peintures et sculptures du Moyen Âge au XXe siècle*, Toulouse, Musée des Augustins / Delort, 1998, p. 115-116.

destruction un ensemble de sculptures romanes provenant, pour l'essentiel, des ensembles conventuels de Saint-Etienne, Saint-Sernin et du monastère de la Daurade. Ce fonds demeure aujourd'hui l'un des plus riches du monde. Alexandre Du Mège entreprend également des fouilles dans la région toulousaine, plus précisément sur le site de la villa romaine de Chiragan, à Martres-Tolosane, entre 1826 et 1830. Il enrichit ainsi le musée en faisant entrer massivement des bustes et autre mobilier archéologique provenant de ces fouilles – ces objets sont transférés au musée des Antiques de Toulouse, le musée Saint-Raymond, lors de son ouverture en 1891. La muséographie du Muséum du Midi de la République s'inspire de celle qui avait été imaginée par Alexandre Lenoir pour le Musée des monuments français. En effet, il dispose les objets dans le cloître du musée selon une logique chronologique et pittoresque : à la « galerie des empereurs », présentant sur le côté ouest du cloître les bustes et vestiges archéologiques, succède la « galerie des tombeaux », scandée par les gisants et les sarcophages médiévaux⁵⁸. Cette disposition a pour but d'instruire le public et d'illustrer, par l'histoire, l'identité nationale et locale. Le musée crée donc une communauté imaginaire, régénère la mémoire culturelle et devient le symbole d'une nation ou d'une collectivité.

1.4. Le développement des musées après 1850 : fleurons de l'économie et des municipalités

Durant la seconde moitié du XIXe siècle, les musées deviennent un élément essentiel du paysage urbain et l'on assiste à une explosion de leur nombre en Europe et aux Etats-Unis (fig. 1). En France, les fondations de musées connaissent un fort accroissement sous le Second Empire : durant cette période, quatre musées sont créés chaque année – la moyenne était auparavant d'une création muséale annuelle⁵⁹. Ce développement s'accélère sous la Troisième République puisque près des deux tiers des musées existant en France en 1914 ont été ouverts après 1870⁶⁰. Il s'agit, ici, de comprendre les raisons politiques, économiques et sociales à l'œuvre dans cet essor des musées.

Le Second Empire favorise le développement d'un nouveau type de musées et constitue « l'âge d'or des musées industriels⁶¹ ». Différents projets d'écoles-musées avaient émergé dans les années 1830, dans le droit fil de la pensée saint-simonienne⁶² mais c'est la grande Exposition universelle de Londres, en 1851, qui donne l'élan des musées industriels. A cette occasion, la rivalité économique entre nations gagne en visibilité, dans un espace restreint. Au lendemain de la *Great Exhibition*, l'un des principaux responsables de l'exposition, Henry Cole (1808-1882),

⁵⁸ *Ibid.*, p. 37-39.

⁵⁹ Arnaud Bertinet, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 382.

⁶⁰ Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France*, Paris, Gallimard, 1995, p. 239.

⁶¹ Chantal Martinet, « Le Louvre de l'ouvrier. Les musées industriels autour de 1848, quelques questions pour aujourd'hui », in *Muséologie et ethnologie*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p. 54.

⁶² *Ibid.*, p. 48.

obtient des crédits pour former une collection permanente à Londres : le South Kensington Museum, rebaptisé Victoria and Albert Museum en 1899, est inauguré en 1852. Ce musée présente, en plus de ses collections d'art industriel, tout un système d'enseignement des arts appliqués à l'industrie. Dans un contexte de concurrence économique, le musée de South Kensington fascine les Français et devient un modèle des musées d'art industriel⁶³. Des musées industriels ouvrent leurs portes sous le Second Empire, comme la « Galerie pour l'industrie de la dentelle » dans le musée du Puy⁶⁴ (1854) ou le musée de la céramique de Limoges (1853) qui se dote en 1867 d'une école de dessin et de peinture sur porcelaine, à l'initiative d'Adrien Dubouché. En étant rattachée à une école, l'institution muséale joue donc un rôle économique majeur : elle fonctionne comme un centre de formation et comme un « incubateur » d'innovations. Plus encore, elle permet de (re)donner confiance aux industriels français en leur faisant prendre conscience des progrès déjà accomplis⁶⁵. Le musée-école est donc un instrument de politique économique avant l'heure, pour assurer une meilleure compétitivité dans la guerre commerciale entre nations.

Si les musées se multiplient autant à partir de 1850, c'est sans doute parce que la présence d'originaux dans les collections n'est pas une condition *sine qua non* pour assurer leur ouverture au public. En effet, dans une perspective de musée encyclopédique et universaliste, lieu d'enseignement et d'édification, l'objet est perçu pour son intérêt didactique : c'est donc comme un spécimen plus qu'un *uniquum*. Les originaux étant trop précieux, trop rares et trop chers, les nouvelles collections publiques font donc appel durant tout le siècle à des substituts que sont les moulages et les copies⁶⁶. Là encore, le modèle anglais n'est pas loin : le South Kensington Museum de Londres avait créé un atelier de moulages et de reproductions d'œuvres d'art à la suite de l'Exposition universelle de 1855⁶⁷. En France, le musée des Etudes de l'École des beaux-arts est inauguré en 1834 et il abrite des modèles réduits de monuments antiques et des milliers de fragments moulés sur l'antique. Autres exemples parisiens, le musée des Copies de Charles Blanc ouvre ses portes en 1873 au palais de l'Industrie des Champs-Élysées et le musée de sculpture comparée du Trocadéro est inauguré en 1882, au lendemain de l'Exposition de 1878, et présente des moulages de « notre » sculpture nationale⁶⁸ - et forme le cœur de l'actuelle Cité de l'architecture et du patrimoine. L'objectif du musée de sculpture comparée du Trocadéro rejoint celui des musées

⁶³ Arnaud Bertinet, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 250.

⁶⁴ Chantal Georgel, « Le musée, lieu d'enseignement, d'instruction et d'édification », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 66.

⁶⁵ Françoise Hamon, « Le musée industriel entre l'Exposition des produits de l'industrie et le musée technologique », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 91.

⁶⁶ Chantal Georgel, « Le musée, lieu d'enseignement, d'instruction et d'édification », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 67.

⁶⁷ Evelyne Possémé, « La politique de reproduction à l'Union centrale des arts décoratifs au XIXe siècle », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 78.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 67.

industriels : il s'agit de montrer le passé pour apprendre à construire le futur, travailler d'après la statuaire française et non plus à partir des seuls canons esthétiques de l'Antiquité⁶⁹. En province, les musées de moulages se multiplient, comme le musée Vivenel de Compiègne (1843), ou constituent des salles dédiées dans des musées à Lyon, Montpellier, Bar-le-Duc, Caen, Castéra-Verduzan dans le Gers⁷⁰, *etc.* Néanmoins, la désuétude de l'idéal encyclopédique entraîne dans sa chute ces musées « fac-similés » : on déplore l'entassement des œuvres et le mélange des œuvres, fréquent dans les musées de province. La fin de la gratuité des musées, en 1922, entérine le souci d'originalité des collections et la spécificité de l'œuvre d'art.

Il n'en reste pas moins que le musée devient un élément indispensable du paysage urbain. Dans les années 1850, une véritable « culture des musées⁷¹ » se diffuse en province. Sous le Second Empire, le musée devient le lieu que doit posséder toute municipalité ambitieuse⁷² ; ce mouvement s'amplifie sous la Troisième République, qui consacre les pouvoirs municipaux. La nécessité est ressentie avec une force telle que les collections importent peu, par rapport à l'existence du musée⁷³ : ainsi, le musée d'Ambert, commune située en Auvergne, se compose d'une seule salle contenant une unique vitrine et trois objets⁷⁴. Dans les préfectures, la France devient un chantier muséal : cinq musées sont construits entre 1854 et 1869 (Dijon, Amiens, Tarbes, Marseille, Le Puy), contre 33 entre 1872 et 1911⁷⁵. (fig. 4).

⁶⁹ Quitterie Ladonne, « Les « sculptures comparées » du palais du Trocadéro (1879) », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 103.

⁷⁰ Chantal Georgel, « Le musée, lieu d'enseignement, d'instruction et d'édification », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 68.

⁷¹ Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 28.

⁷² Arnaud Bertinet, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 353.

⁷³ Chantal Georgel, « Le musée, lieu d'identité », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 109.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁵ « Liste des musées construits au XIXe siècle (classement chronologique) » in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 136-137.

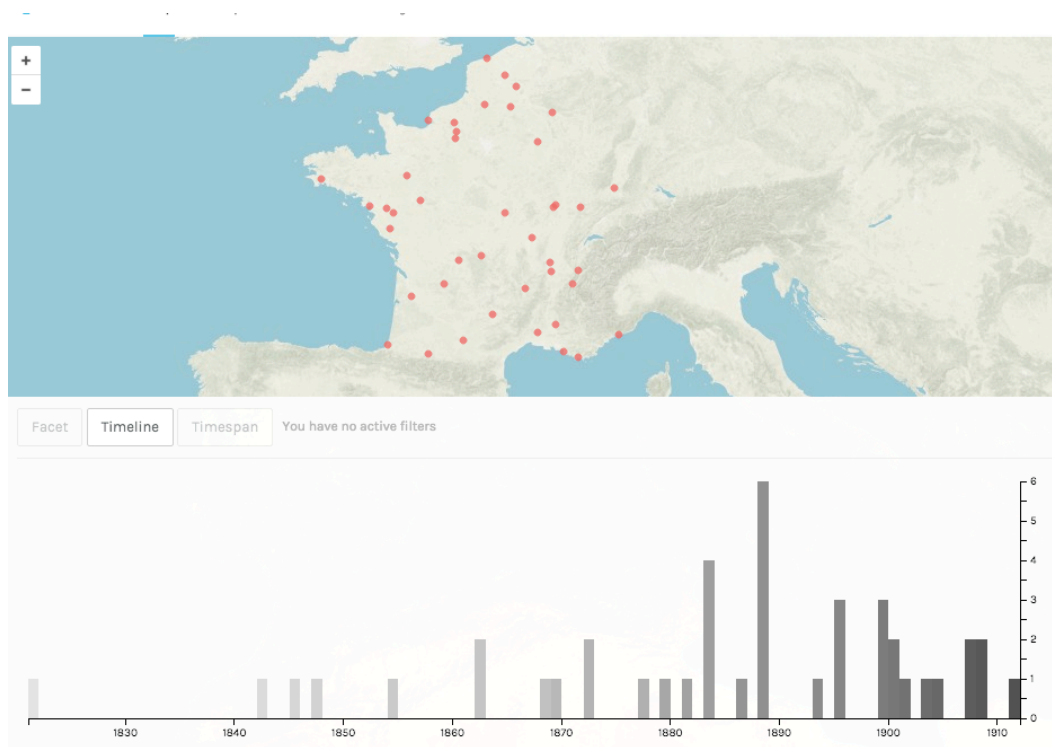


Fig. 4, Les musées construits en France au XIXe siècle.

Source : « Liste des musées construits au XIXe siècle (classement chronologique) » in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 136-137.

Dans les villes, la construction d'un musée participe du « compagnonnage des pouvoirs⁷⁶ ». Par exemple à Grenoble, le musée-bibliothèque de Questel, construit entre 1862 et 1872, est situé sur la place d'Armes – actuelle place de Verdun – autour de laquelle sont édifiés la préfecture, l'École d'Artillerie, l'hôtel de la Division et les facultés de lettres et de droit. Ce sont les municipalités qui donnent l'élan, comme en témoignent les travaux du musée des Augustins à Toulouse. Le 26 août 1864, le conseil municipal décide de transformer le musée en « véritable palais des Beaux-arts⁷⁷ » : il faut attendre 1873 pour que le maire s'adresse à Eugène Viollet-Le-Duc pour l'achèvement du musée, la restauration du cloître et de l'église. Celui-ci s'associe avec Denis Darcy et les travaux s'échelonnent de 1880 à 1896. Une grande salle de peinture à éclairage zénithal voit le jour : telle est la norme muséographique depuis 1857, lorsque la Grande Galerie du Louvre reçoit l'éclairage zénithal tant attendu⁷⁸.

Les mises en chantier de musées mettent en évidence le rôle crucial des réseaux sociaux dans la création muséale. Sous le Second Empire, les musées impériaux (le musée du Louvre, du Luxembourg, de Versailles, de Cluny puis, en 1862, le musée des Antiquités impériales de Saint-Germain-en-Laye) sont dirigés par Alfred-Emilien de Nieuwerkerke qui personnalise l'institution

⁷⁶ Bruno Foucart, « Le musée du XIXe siècle : temple, palais, basilique », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 126.

⁷⁷ *Musée des Augustins, Guide des collections. Peintures et sculptures du Moyen Âge au XXe siècle*, Toulouse, Musée des Augustins / Delort, 1998, p. 26.

⁷⁸ Arnaud Bertinet, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 96.

jusqu'en 1870⁷⁹. Par le décret du 15 février 1855, l'indépendance de Nieuwerkerke est complète, il n'est responsable de ses actions que devant le ministre d'Etat, Achille Fould, et l'empereur⁸⁰. Ce sont les ministres, cependant, qui accordent le budget annuel, pour l'ensemble des musées impériaux. Sous la IIIe République, les musées impériaux sont transformés en musées nationaux, par décret du 4 mars 1874. Les musées de province, quant à eux, sont progressivement encadrés par les préfets de Napoléon III, qui nomment les conservateurs à la suite du décret du 25 mars 1852. Cependant, ce sont les maires qui choisissent *de facto* les conservateurs, aucun préfet n'ayant osé refuser la nomination d'un conservateur⁸¹. On comprend alors pourquoi les maires et les membres des conseils municipaux jouent un rôle central dans l'essor des musées, sans oublier celui des sociétés savantes, comme la Société archéologique du Midi de la France, et celui des « Sociétés des amis des arts ». Le décret du 26 février 1882 entérine la division entre « musées de l'Etat » et « musées des départements et des villes », favorisant les élus locaux dans la gestion de cette dernière catégorie. Une sociologie des conservateurs reste encore à écrire ; néanmoins, il semble que leur professionnalisation ne soit pas encore manifeste au XIX^e siècle. Ce sont surtout des peintres locaux, souvent directeurs de l'école des beaux-arts de la ville, qui deviennent les conservateurs des musées de province. Par exemple, Henri Rachou (1856-1944), conservateur du musée des Augustins était également une peintre de talent et l'ami de jeunesse de Toulouse-Lautrec. Les musées sont donc créés et encadrés par des réseaux de notables et d'élus locaux. Ils permettent à ces derniers d'imprimer leur marque dans le paysage urbain ; celle-ci est d'autant plus prestigieuse que le musée a une vocation pédagogique, bienfaitrice et universelle. Le formidable essor des musées est donc fortement corrélé avec la multiplication des initiatives provenant des pouvoirs locaux.

Les collectionneurs sont un autre moteur – et non des moindres – du développement des musées et de l'enrichissement de leurs collections. A partir des années 1830, les dons ou les legs en faveur des musées se multiplient : ces actes d'évergétisme deviennent alors le moyen principal par lequel les musées enrichissent leurs collections – avec les achats directs et indirects⁸².

⁷⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁰ *Ibid.* p. 48.

⁸¹ *Ibid.*, p. 358.

⁸² Krzysztof Pomian, « Musées français, musées européens », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 351-352.

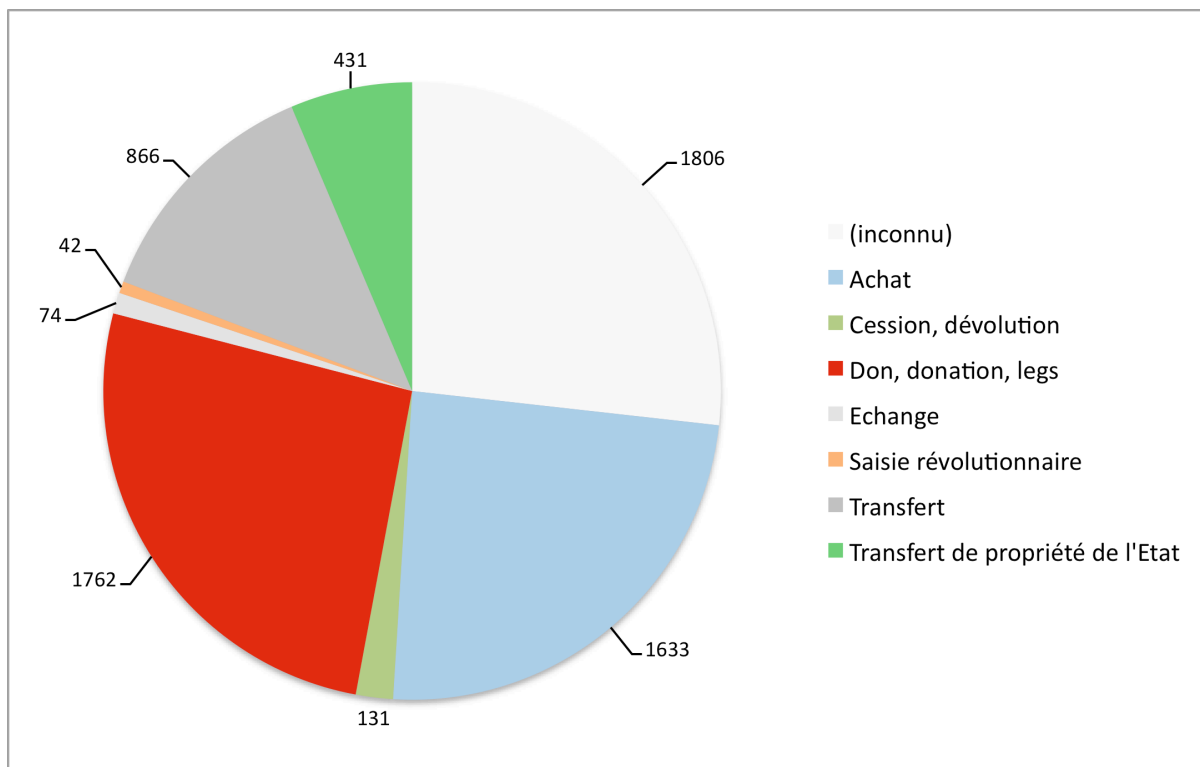


Fig. 5, Répartition des œuvres conservées au musée des Augustins en 2014, selon leur mode d'acquisition⁸³.

35% des œuvres conservées aujourd'hui au musée des Augustins ont été acquises grâce aux dons, legs et donations⁸⁴. C'est de cette manière qu'est entrée dans la collection du musée, en 1904, une huile sur papier d'Henri de Toulouse-Lautrec, *Conquête de passage*, grâce au legs de la comtesse Alphonse de Toulouse-Lautrec, mère de l'artiste. Pour comprendre les déterminants à l'œuvre dans ces actes de générosité individuelle, il est nécessaire de comprendre comment se sont constituées les collections privées au XIXe siècle. C'est l'objet du second chapitre de ce cours.

⁸³ Calculs d'après les données disponibles en ligne sur <https://data.toulouse-metropole.fr/explore/dataset/collections-du-musee-des-augustins-ville-de-toulouse/?tab=export>, consulté le 1^{er} novembre 2015.

⁸⁴ Parmi les œuvres dont le mode d'acquisition est connu.

Chapitre 2. Structuration du système marchand-critique et essor du collectionnisme au XIX^e siècle.

L'histoire des collections privées est étroitement liée à celle des collections publiques. Dans les années 1830, le collectionneur cesse d'être considéré comme marginal, dans les représentations de l'époque, lorsque certaines grandes collections privées entrent aux collections publiques. D'autre part, l'avènement du collectionnisme correspond aux années 1850, qui voient également l'essor exponentiel des musées. Cette période marque également une transformation majeure dans le monde de l'art : le passage du système académique au système marchand-critique.

Avant de revenir, dans ce chapitre, sur l'évolution des collections privées, il est nécessaire de caractériser brièvement le marché de l'art. La plupart des économistes considèrent à la fois l'œuvre d'art comme un produit de consommation qui procure une « utilité », i.e. une jouissance esthétique, à son heureux propriétaire – au même titre qu'un carré de chocolat – et comme un actif financier. En effet, une œuvre d'art est censée être durable et transmissible⁸⁵, elle n'est pas détruite par l'acte même de sa « consommation » esthétique : elle peut donc fonctionner comme une réserve de valeur, un placement. Ainsi un collectionneur privé peut-il espérer une plus-value, lors de la revente d'une œuvre, et en comparer le rendement avec celui d'autres actifs financiers. Bien évidemment, le risque entre dans cet arbitrage. Le collectionneur n'est pas certain de la valeur que prendra son œuvre dans le futur, à plus forte raison si elle est le fruit d'un artiste vivant. Une autre caractéristique du marché de l'art est, en effet, de faire partie de ce que Lucien Karpik appelle « l'économie des biens singuliers⁸⁶ ». A la différence des biens standards, dont la qualité est visible – par exemple, un consommateur peut distinguer un fruit mûr d'un fruit en état de décomposition avancée – l'œuvre d'art ne se laisse pas appréhender de façon aussi transparente. Apparaît alors tout un réseau d'acteurs, appelés « prescripteurs » par les sciences sociales, qui proposent un dispositif de connaissance pour juger de la qualité des œuvres. Par exemple, Diderot a été un prescripteur, du fait de ses critiques de Salon. L'analyse des collections privées serait donc incomplète si elle ne prenait pas en compte l'évolution du réseau de ces intermédiaires entre les artistes et les collectionneurs.

⁸⁵ du moins, dans une définition traditionnelle. Au XX^e siècle, les artistes ont questionné cette définition de l'œuvre d'art, au prisme de l'économie. Je renvoie ainsi à la thèse de Sophie Cras, « L'Économie à l'épreuve de l'art (1855-1975). Expérimenter la valeur, le marché et la monnaie dans la pratique artistique », Université Paris-I Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Philippe Dagen, soutenue en juin 2014.

⁸⁶ Lucien Karpik, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.

2.1 Le collectionneur durant l'apogée du système académique (1750-1850).

Jusqu'aux années 1830, en France, les collectionneurs privés sont peu nombreux et, du fait de cette faiblesse numérique, sont considérés comme faisant partie de l'élite des « amateurs », ou alors, inversement, stigmatisés comme déviants. Durant cette période, le « système académique » est à son apogée : en effet, l'Académie royale de peinture, fondée en 1648, joue un rôle régulateur et normatif dans le monde de l'art, c'est l'institution prescriptrice dominante et elle exerce son jugement sur la valeur des œuvres au moment des Salons. Ces derniers sont inaugurés en 1667 et deviennent réguliers en 1737. Ils tirent leur nom du Salon carré du Louvre, lieu dédié à cet événement à partir de 1725. Fréquentés par un nombre croissant de spectateurs, les Salons permettent d'exposer les nouvelles commandes procurées aux artistes de l'Académie royale, puis, à la veille de la Révolution, les œuvres des honoraires. L'Académie est donc le prescripteur incontournable et son jugement est relayé, au niveau international, par les critiques d'art, notamment Denis Diderot, qui commente les Salons dans la *Correspondance littéraire, historique et critique de Grimm*, entre 1759 et 1781. Malgré la contestation du peintre David, sous la Révolution, qui propose la suppression de toutes les académies⁸⁷, le système académique sort renforcé. En 1795 est créé l'Institut national, ou Académie des beaux-arts : comme l'ancienne Académie royale, les membres sont nommés par cooptation, mais jouissent désormais d'une indépendance totale par rapport à l'Etat. L'Institut exerce sa tutelle sur l'École des beaux-arts jusqu'en 1970, nommant les professeurs et constituant les jurys⁸⁸. Enfin, à partir de 1796, le Salon devient annuel et s'ouvre aux peintres de paysage, qui, pour la plupart, n'étaient pas autorisés à exposer dans l'ancien Salon. Point de passage obligé pour le succès public de l'artiste, le Salon commande l'accès à une éventuelle carrière. C'est l'espace central de l'économie de l'art, consacrant l'artiste en professionnel et le mettant en contact avec ses partenaires économiques – l'Etat est le principal acheteur mais il est possible, pour un collectionneur privé, d'acheter lors du Salon.

Système académique et marché de l'art s'opposent, du moins dans l'idéologie. En effet, le Salon a pour but de compenser l'interdiction que les artistes s'imposent, de commercialiser directement leurs œuvres en les exposant aux passants. En montrant leurs productions dans un espace non commercial, ils font preuve qu'ils n'appartiennent plus à l'univers déprécié du « métier ». Néanmoins, si le système académique joue un rôle fondamental dans le monde artistique, le marché de l'art se structure, lui aussi, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle⁸⁹. Les ventes aux enchères publiques se multiplient dès les années 1740, stimulées par l'importation, par le

⁸⁷ Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France*, Paris, Gallimard, 1995, p. 27.

⁸⁸ Le jury du Salon a été nommé par le gouvernement entre 1798 et 1814 puis, jusqu'en 1863, était composé par l'Académie des Beaux-Arts.

⁸⁹ Krzysztof Pomian, « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIIIe siècle » (1979), in *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 184.

marchand Gersaint, de la pratique du catalogue de vente en 1733⁹⁰. Signe de l'essor du marché, le jugement d'attribution prime sur l'appréciation esthétique dès la vente Tallard de 1756⁹¹ et la pratique de la signature se diffuse à partir de ce moment⁹². Les marchands s'arrogent le titre de connaisseurs sans rencontrer de résistance⁹³, en particulier Jean-Baptiste-Pierre Lebrun qui, après avoir pointé les erreurs d'attribution au moment de la création du Muséum central des arts en 1793, devient l'expert et l'œil du Louvre jusqu'en 1802⁹⁴. Enfin, en 1772, suite au résultat de la vente Choiseul, émerge l'idée selon laquelle l'art est un excellent placement financier⁹⁵.

Malgré la structuration du marché de l'art, le système académique reste le principal prescripteur. Nous en voulons pour preuve les comportements des banquiers, sous la Restauration. Marie-Claude Chaudonneret a montré à quel point le Salon servait de référence pour ces derniers, car ils cherchaient à se positionner comme protecteurs des arts au même titre que l'Etat⁹⁶. Par exemple, le banquier suisse James-Alexandre de Pourtalès (1776-1855) a cherché à transformer sa richesse économique en reconnaissance sociale et c'est par le biais de la collection qu'il rivalise avec les rois. Il est ainsi devenu « le plus fastueux des collectionneurs de son temps⁹⁷ ». En novembre 1818, il fait visiter au roi de Prusse la « galerie » qu'il a fait aménager dans l'hôtel récemment acheté, place Vendôme. En 1834, il décide de se faire construire un nouvel écrin pour sa collection d'antiques et de peintures anciennes et fait appel, de façon significative, à l'architecte qui construisait alors l'École des Beaux-Arts, Duban⁹⁸. Situé rue Tronchet, cet hôtel est une véritable demeure-musée : la galerie du premier étage présente un éclairage zénithal⁹⁹ et dispose de vitrines en son milieu. Rivalisant d'ambition avec l'Etat, Pourtalès achète de la peinture contemporaine après avoir acquis des œuvres anciennes. Ainsi commande-t-il à Ingres *Raphaël et la Fornarina*, exposée au Salon de 1814 ; deux ans plus tard, il acquiert *La grande Odalisque*. Cet exemple montre à quel point le banquier se place publiquement comme mécène, s'intéressant à la production

⁹⁰ Guillaume Glorieux, *A l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Paris, Champ Vallon, 2002, p. 347.

⁹¹ Krzysztof Pomian, « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIIIe siècle » (1979), in *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 164-168.

⁹² Charlotte Guichard, « La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés et Représentations*, 2008/1 n°25, p. 47-77. DOI : 10.3917/sr.025.0047

⁹³ Krzysztof Pomian, « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIIIe siècle » (1979), in *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 188.

⁹⁴ Charlotte Guichard, « Le marché au cœur de l'invention muséale ? Jean-Baptiste-Pierre Lebrun au Louvre (1792-1802) », *Revue de synthèse*, tome 132, 6^e série, n°1, 2011, p. 1-25.

⁹⁵ Krzysztof Pomian, « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIIIe siècle » (1979), in *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 187.

⁹⁶ Marie-Claude Chaudonneret, « Collectionneur l'art contemporain (1820-1840). L'exemple des banquiers », in Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 277.

⁹⁷ Françoise Hamon, « Collections : ce que disent les dictionnaires », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 63.

⁹⁸ Françoise Hamon, « Collections : ce que disent les dictionnaires », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 67.

⁹⁹ Marie-Claude Chaudonneret, « Collectionneur l'art contemporain (1820-1840). L'exemple des banquiers », in Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 274.

contemporaine de la même façon que l'Académie. Le portrait de Pourtalès par Paul Delaroche confirme, visuellement, cette aspiration¹⁰⁰. Il est représenté dans son hôtel-musée de la rue Tronchet, entouré par des objets de sa collection, en l'occurrence des antiquités et de la petite sculpture des XVI^e et XVII^e siècles. Pourtalès s'élève socialement en montrant qu'il s'intéresse à toutes les formes d'art : art ancien, architecture (on voit la cheminée de son hôtel, rue Tronchet) et art vivant (c'est Delaroche, dont il avait acquis cinq peintures, qui fait son portrait). On voit donc comment ce collectionneur privé cherche à rivaliser avec le système académique, référence de cette période dans le monde de l'art.

2.2. Le musée : terreau de la reconnaissance du collectionneur ? Vers un embourgeoisement de la collection (1840-1860)

Une analyse globale des collectionneurs reste à faire, pour l'ensemble du XIX^e siècle. Les travaux existants se sont consacrés à l'étude monographique de collectionneurs individuels ou aux représentations de l'époque. De ces études, il ressort une tendance forte : la pratique de la collection gagne en légitimité dans les années 1850-1860, du fait même de l'institution muséale.

Le terme de « collectionneur » n'existe réellement qu'à partir du XIX^e siècle. Au XVII^e siècle, on parlait de « curieux » pour désigner ceux qui formaient un cabinet de curiosité – que l'on compte par milliers entre la seconde moitié du XVI^e siècle et le XVII^e siècle¹⁰¹. La curiosité était condamnée moralement par La Bruyère et par l'Académie, qui voyaient dans cette pratique une passion blâmable d'accumulation, contrairement au « connaisseur » qui exerce son discernement. La « collection » telle que nous l'entendons aujourd'hui n'était pas un phénomène répandu : la fonction de l'art était le plus souvent décorative et ceux qui commandaient les œuvres d'art – « patrons », en anglais – étaient beaucoup plus nombreux que ceux qui les collectionnaient¹⁰². A partir des années 1740, un nouvel acteur s'impose comme figure centrale dans l'espace artistique : l'« amateur ». Dans sa thèse¹⁰³, Charlotte Guichard montre que cette nouvelle catégorie d'acteurs regroupe des hommes « de goût » - notamment parce qu'ils pratiquent la copie des maîtres et le dessin d'après nature – capables d'émettre une critique artistique de façon légitime. Grâce au comte de Caylus, les amateurs obtiennent une assise académique et obtiennent le titre d'« honoraires » à l'Académie royale. Leur nombre est limité à huit, par le règlement du 12 janvier 1751. Ainsi, en 1750, Pierre-Jean Mariette est élu amateur honoraire à l'Académie : connaisseur et propriétaire

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 280.

¹⁰¹ Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 2008, p. 64.

¹⁰² Dominique Schnapper, *Curieux du Grand Siècle : collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. II – Œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 2005, p. 9.

¹⁰³ Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.

d'une importante collection de dessins, il a dû vendre son fonds de librairie pour entrer à l'Académie¹⁰⁴. On voit, par cet exemple, à quel point l'institution académique s'inscrit en rupture avec le monde du commerce. Néanmoins, la figure de l'amateur éclate au XIXe siècle, du fait de « l'autonomisation des différentes pratiques qui la constituaient¹⁰⁵ ». Le terme de « collectionneur » s'impose alors sur les ruines des « curieux », « connaisseurs » et des « amateurs ».

Dans les physiologies des années 1840, le collectionneur apparaît comme un excentrique et un marginal, qui souffre d'une pathologie monomaniaque¹⁰⁶. En d'autres termes, il fait figure de déviant – par rapport à la norme de la famille bourgeoise. Souvent célibataire, le collectionneur souffre du manque d'affection et de l'isolement subi, se réfugiant alors dans la collection qui fonctionne à la fois comme refuge et thérapie. L'archétype de cet imaginaire apparaît dans *Le Cousin Pons*, de Balzac (1847), qui s'est inspiré de Charles Sauvageot (1781-1860) pour forger les traits de son héros :

Entre Pons et monsieur Sauvageot, il se rencontrait quelques ressemblances. [...] Pons se sentait au cœur une avarice insatiable, l'amour de l'amant pour une belle maîtresse, et la *revente*, dans les salles de la rue des Jeûneurs, aux coups de marteau des commissaires-priseurs, lui semblait un crime de lèse-Bric-à-Brac. Il possédait son musée pour en jouir à toute heure, car les âmes créées pour admirer les grandes œuvres, ont la faculté sublime des vrais amants¹⁰⁷ [...]

Charles Sauvageot, comme Pons, était un musicien, deuxième violon à l'Opéra de Paris. Il était le plus fameux collectionneur d'antiquités du siècle, notamment pour les objets de la Renaissance, et il accumulait dans son modeste logis de célibataire, rue du Faubourg Poissonnière, des céramiques de Bernard Palissy, des pendules de table du XVIe siècle, un clavecin italien par Pietro Faby. Le stéréotype du collectionneur, célibataire masculin transférant son manque affectif dans les objets de sa collection qu'il considère alors comme des femmes, se retrouve dans la psychanalyse, jusqu'à Jean Baudrillard, qui écrit dans *Le Système des objets* :

Au terme de sa démarche régressive, la passion des objets s'achève dans la jalousie pure. [...] Ce complexe de jalousie, caractéristique du fanatisme collectionneur, commande aussi, toutes proportions gardées, le simple réflexe de la propriété. C'est un schème puissant du sadisme anal qui porte à séquestrer la beauté pour être seul à en jouir : cette conduite de perversion sexuelle diffuse largement dans la relation aux objets¹⁰⁸.

C'est le musée qui contribue à donner une certaine légitimité aux collectionneurs, à partir des années 1850, les plaçant à la tête de la société civile, et non plus en marge¹⁰⁹. En effet, ce n'est

¹⁰⁴ Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p. 37.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 348.

¹⁰⁶ Dominique Pety, « Le personnage du collectionneur au XIXe siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 72.

¹⁰⁷ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, Paris, Gallimard, 2010 [1847], p. 30-31.

¹⁰⁸ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 2014 (1^e éd. 1969), p. 138-139.

¹⁰⁹ Dominique Pety, « Le personnage du collectionneur au XIXe siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 74.

qu'à partir des années 1830 que débutent, en France, les dons et legs de collections privées¹¹⁰ et il faut attendre les années 1840-1850 pour que de prestigieuses collections entrent dans le domaine public : celle d'Alexandre du Sommerard, réputée dans toute l'Europe, forme le fonds du nouveau Musée du Moyen Âge installé par Louis-Philippe à l'hôtel de Cluny¹¹¹, comme nous l'avons vu dans le chapitre I. Quant au violoniste Charles Sauvageot, modèle du Cousin Pons, il donne sa collection au musée du Louvre en 1856 et « dans son admirable désintéressement, ne voulut rien accepter qu'un logement dans ce Louvre¹¹² », qu'il occupe dès 1858. Nommé chevalier de la Légion d'honneur et conservateur honoraire des Musées, il s'éteint en 1860. Le catalogue du « musée Sauvageot », imprimé en 1861, renverse le stigmate du célibataire marginal en décrivant Charles Sauvageot comme un homme « modeste et désintéressé » qui, « vivant à l'écart, au milieu de sa chère collection, [...] se prit pour elle d'une affection chaque jour plus raisonnée et plus profonde ». Le musée du Louvre transforme le collectionneur déviant en bienfaiteur de la collectivité.

Les collections privées ont donc désormais une valeur d'utilité publique¹¹³ : « les années 1850-1860 constituent le moment clé de l'acceptation par la bourgeoisie de la collection, non seulement comme une pratique respectable mais plus encore comme une pratique à investir¹¹⁴ ». Ce gain de légitimité acquis par les collectionneurs privés, grâce aux musées, n'est pas sans lien avec la démocratisation de la collection : de pratique marginale et déviante, celle-ci devient une norme dans les familles bourgeoises. Comme l'a montré Manuel Charpy dans sa thèse, « être bourgeois, c'est collectionner ou tout le moins débiter une collection¹¹⁵ ». Les guides et manuels de collectionneurs se multiplient, comme celui de Ris-Paquot en 1878, intitulé *Manuel du collectionneur des faïences anciennes, ouvrage initiant les amateurs et les gens du monde à la connaissance rapide des faïences anciennes, françaises et étrangères*. Autre signe de cette démocratisation, les collections se diversifient à partir des années 1850 et l'on voit donc apparaître le phénomène de la « petite collection », celle d'objets sans (beaucoup de) valeur et sans utilité, appelés « bibelots » ou « objets d'étagères et de vitrines ». Par exemple, les répertoires Ris-Paquot font mention de collectionneurs de poupées régionales, fourchettes, tabatières maçonniques, râpes à tabac, peignes, perruques, éventails, jouets, laques japonaises, chiens en faïence, etc. Ces objets ont pour destination la vitrine ou « étagère à bibelots », qui fait son apparition dans les maisons bourgeoises à partir des années

¹¹⁰ Krzysztof Pomian, « Musées français, musées européens », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 351.

¹¹¹ Françoise Hamon, « Collections : ce que disent les dictionnaires », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 59.

¹¹² Alexandre Sauzay, *Catalogue du Musée Sauvageot*, Paris, Charles de Morugues frères, 1861, p. XII. Disponible en ligne : <https://archive.org/details/cataloguedumuse01unkngoog>

¹¹³ Dominique Pety, « Le personnage du collectionneur au XIXe siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 74.

¹¹⁴ Manuel Charpy, « Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise, Paris, 1830-1914 », thèse de doctorat non publiée sous la direction de Jean-Luc Pinol, Université François Rabelais de Tours, 2010, p. 408.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 415.

1850¹¹⁶ et qui devient alors un « musée d'appartement ». Les collections modestes sont, selon Jean Baudrillard, un « discours à soi-même¹¹⁷ », une pratique autobiographique qui fait sens pour l'individu, et, de ce fait, une expression de la personnalité du collectionneur. Contrairement aux cabinets de curiosité, appartenant à la sphère du savoir universaliste, ces collections particulières ne sont composées et exposées que selon le bon plaisir de leur propriétaire, dans une perspective individualiste¹¹⁸. En ce qui concerne les collections d'œuvres d'art, on observe également une démocratisation de cette pratique – même si une sociologie globale des collectionneurs reste encore à écrire – due, en particulier, à l'essor du marché de l'art sous le Second Empire et au passage progressif du système académique au système marchand-critique.

2.3 L'essor du marché de l'art à partir du Second Empire et la signification du système marchand-critique pour les collectionneurs.

L'expression « système marchand-critique » (« *dealer-critic system* ») a été forgée par Harrison et Cynthia White en 1965¹¹⁹. Selon ces auteurs, le système académique, dès les années 1850, connaît une faille : face à l'augmentation du nombre de peintres, le Salon ne suffit plus à construire les réputations. D'autre part, le nombre d'œuvres exposées au Salon connaît un essor sans précédent à partir de 1848 (Fig. 6), ce qui aboutit à un encombrement néfaste à la mise en valeur de l'artiste. Les débouchés du système académique sont donc trop étroits par rapport au nombre grandissant de peintres.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 418-425.

¹¹⁷ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 2014 (1^{er} éd. 1969), p. 147.

¹¹⁸ Krzysztof Pomian, « Collection : une typologie historique », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 20.

¹¹⁹ Harrison Colyar White et Cynthia Alice White, *Canvases and Careers, Institutional Change in the French Painting World* (New York, London, Sydney: J. Wiley and sons, 1965)

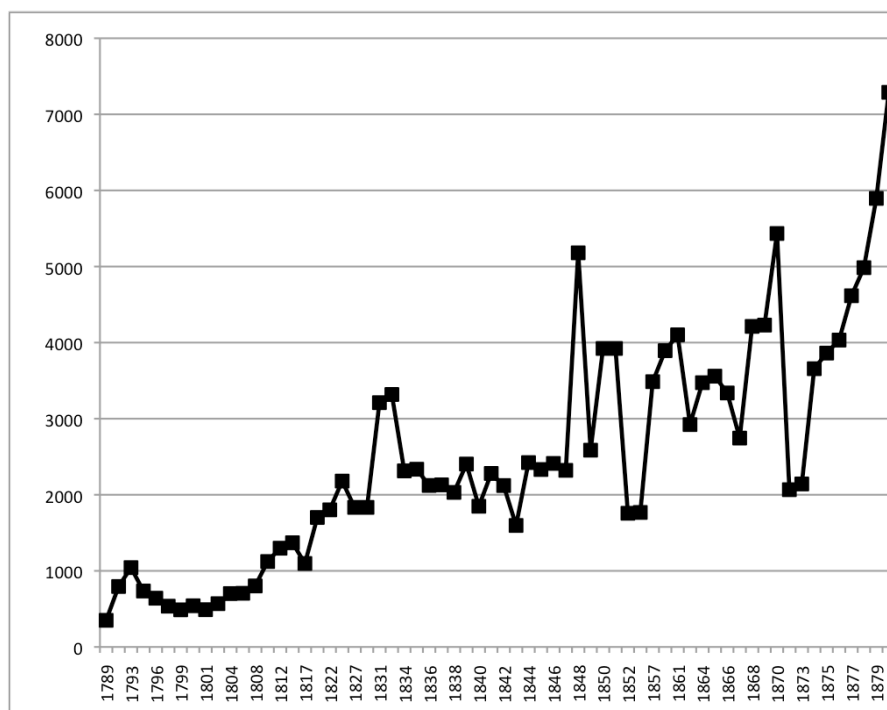


Fig. 6, Nombre d'œuvres d'art acceptées au Salon, entre 1789 et 1879. Données de Patricia Mainardi.

La nécessité se fait donc sentir de débouchés économiques plus larges pour les artistes. Les marchands et les critiques d'art comblèrent alors les failles du système académique, en donnant aux artistes des revenus plus réguliers et un soutien promotionnel mettant l'accent sur les carrières, et non plus sur les toiles exposées individuellement aux Salons. Désormais, ce sont les marchands qui assurent le suivi de l'artiste et qui, associés aux critiques professionnels, défendent un art « moderne » qui n'aurait pas, ou très peu, été accepté au Salon. Harrison et Cynthia White font ainsi des impressionnistes et de leur marchand Paul Durand-Ruel, les inventeurs de ce nouveau système, apparu dans les années 1870.

La méthode et la chronologie des White sont critiquables. Néanmoins, nous retiendrons que les marchands et des critiques deviennent des prescripteurs importants et que leur rôle, dans la carrière et le revenu des artistes, prend une ampleur grandissante, dès les années 1850-1860. L'essor du système « marchand-critique » n'est donc rien d'autre que l'expansion du marché de l'art face au Salon. Cette expansion est bien antérieure à la première exposition impressionniste de 1874. Le nombre de « marchands de tableaux » inscrits dans le *Bottin du commerce* à Paris, augmente dès la Monarchie de Juillet et s'accélère légèrement sous le Second Empire (Fig. 7). Entre 1833 et 1874, ce nombre est multiplié par quatre¹²⁰. Loin de correspondre au développement sans précédent du marché de l'art sous l'effet de l'émergence du « système marchand-critique », les années 1870 marquent un coup de frein à la longue expansion des marchands d'art.

¹²⁰ Léa Saint-Raymond et Félicie de Maupeou, « Les « marchands de tableaux » dans le *Bottin du commerce* : une approche globale du marché de l'art à Paris entre 1815 et 1955 », *ARTL@S Bulletin* 2, no. 2 (2013), p. 67.

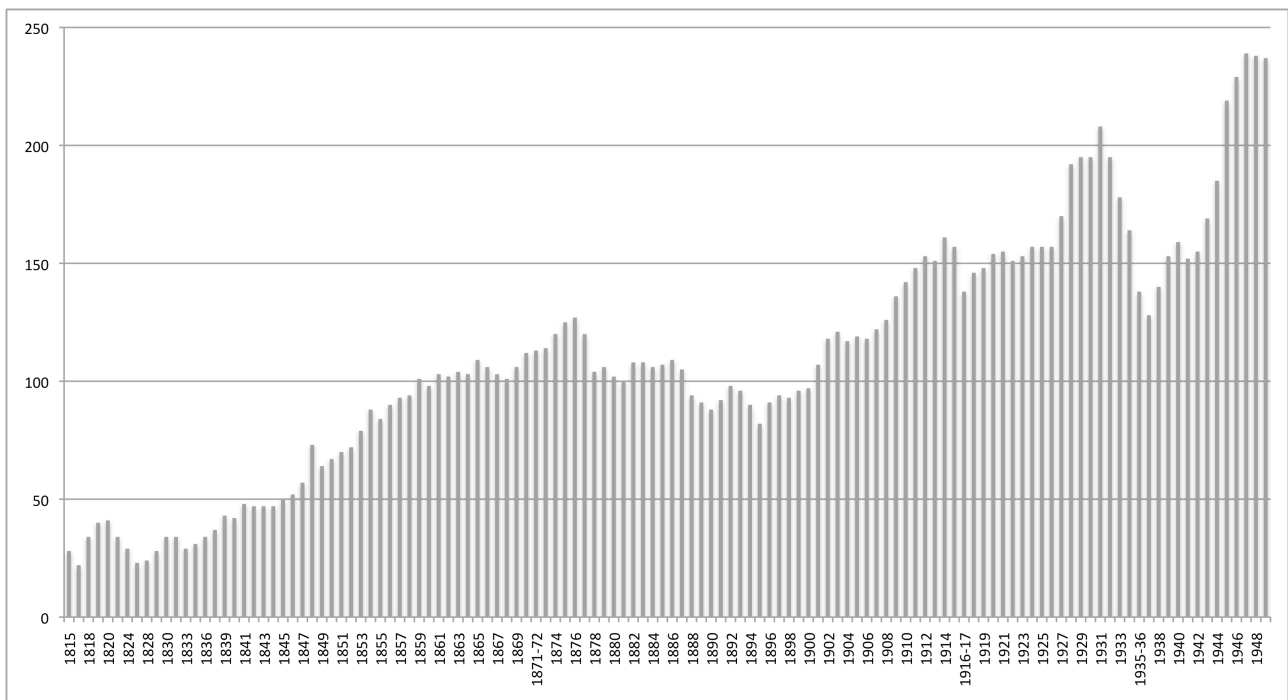


Fig 7. Nombre de « marchands de tableaux » (sociétés) figurant dans le Bottin du commerce entre 1815 et 1955.
 Source : Félicie de Maupeou et Léa Saint-Raymond (2013).

Plus que les années 1870, **c'est bel et bien le Second Empire qui marque l'expansion du marché de l'art**. L'ouverture de l'hôtel Drouot en 1852 multiplie par plus de cinq le taux de croissance du chiffre d'affaire des commissaires-priseurs parisiens (fig. 8).

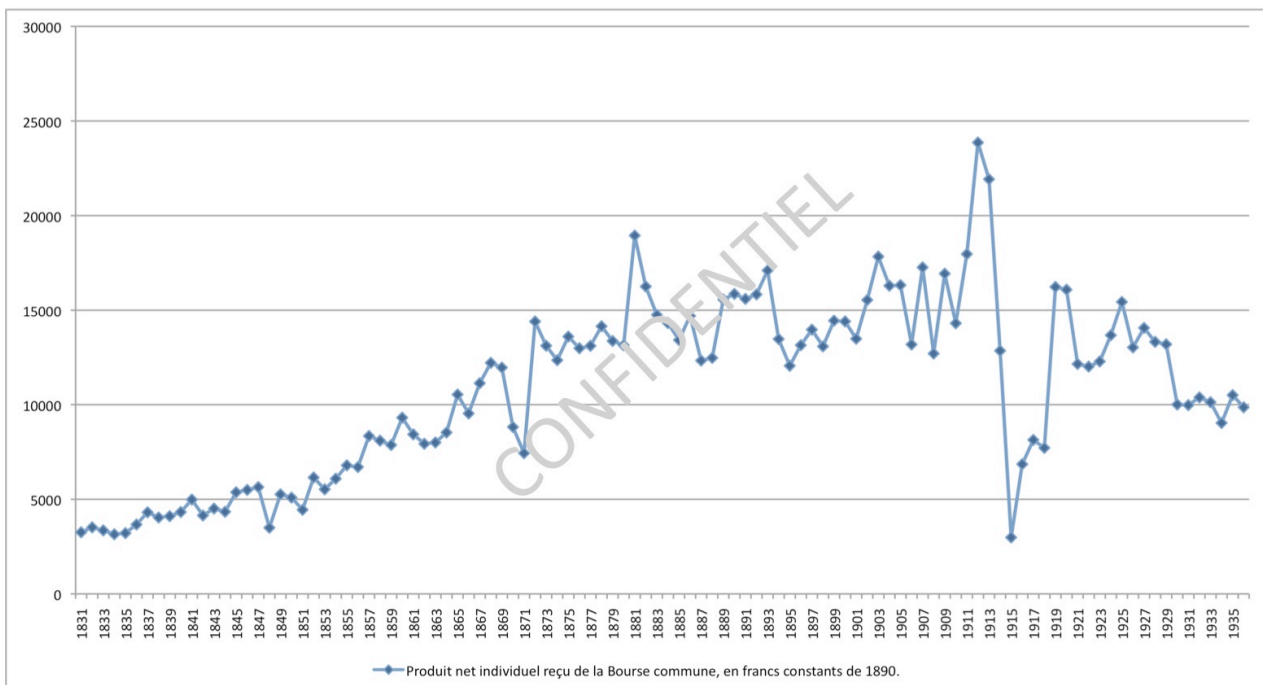


Fig. 8. Produit individuel reçu par chaque commissaire-priseur, à partir de la bourse commune¹²¹, entre 1831 et 1936, en francs constants de 1890.

¹²¹ Chacun des 82 commissaires-priseurs parisiens devait verser la moitié de ses honoraires à une « bourse commune » et, chaque année, le montant de celle-ci était redistribué à part égale entre les commissaires-priseurs. L'évolution du montant reçu individuellement donne donc une estimation du chiffre d'affaires global de la Compagnie des Commissaires-Preiseurs parisiens. J'ai calculé ce montant en francs constants de 1890, et non pas en francs courants (un franc courant de 1930 n'est pas équivalent à un franc courant de 1830).

A partir du Second Empire, l'hôtel des ventes devient également un lieu de sociabilité pour la bourgeoisie parisienne¹²², qui visite les expositions, assiste aux ventes quitte à pousser les enchères, pour, ensuite, se promener rue Laffitte, véritable « rue des tableaux » dans laquelle se concentrent principalement les marchands entre 1860 et 1893¹²³.

Pour comprendre ce que signifie le système marchand-critique pour les collectionneurs, prenons l'exemple du peintre Félix Ziem (1821-1911), qui a eu la particularité de tenir un livre de comptes, conservé au Musée Ziem à Martigues. Ziem était spécialisé dans les paysages de Venise et, dans une moindre mesure, Istanbul et Marseille. Après s'être fait remarquer au Salon, en 1849, il attira les commandes de l'Etat et celles d'aristocrates – parmi lesquels le comte de Morny, Ministre de l'Intérieur et demi-frère de Napoléon. Grâce au système académique et aux commandes, Ziem est devenu riche : en moyenne, son revenu annuel était de 27 236 francs entre 1850 et 1868. A côté des collectionneurs privés, Ziem a attiré un nombre croissant de marchands de tableaux. Après 1868, ils étaient 30 à commercer avec lui. Les trois quarts de ses paysages étaient achetés par les marchands, qui lui fournissaient 77% de son revenu – le reste provenant des collectionneurs privés. En concentrant sa production artistique entre les mains des marchands, Ziem a assuré une fortune immense, gagnant près de 95 000 francs en moyenne, par an, après 1869 – il appartenait donc aux 6% des Français les plus riches¹²⁴. Pour les collectionneurs, la place croissante du marché dans la carrière de Ziem, signifiait donc qu'il leur fallait très souvent passer par un milieu d'intermédiaires, celui des marchands, pour acquérir un paysage de l'artiste – à moins qu'ils n'achètent une toile aux enchères à l'hôtel Drouot ou qu'ils ne contactent Ziem directement. Le système marchand-critique a ainsi un effet concret sur les collectionneurs privés : ceux-ci achètent de moins en moins au Salon et de plus en plus aux intermédiaires que sont les marchands.

Le système marchand-critique a également eu un autre effet, en termes de formation du goût. Comme l'ont noté Harrison et Cynthia White, le Salon met l'accent sur les œuvres, non sur les carrières. Un artiste peut ainsi être loué une année et très critiqué pour la toile qu'il aura exposée au Salon suivant. Le Salon n'assure donc pas de continuité dans les carrières et permet encore moins la formation de groupes artistiques car l'on se présente toujours seul devant le jury. Les marchands, au contraire, forgent des identités de groupe, grâce aux expositions collectives. Si l'on observe le profil des collectionneurs de Ziem, on voit donc une similarité de goût pour ce que Paul Durand-Ruel appelait « l'École de 1830 », *i.e.* les peintres de Barbizon et les peintres orientalistes. En acquérant

¹²² Manuel Charpy, « Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise, Paris, 1830-1914 », thèse de doctorat non publiée sous la direction de Jean-Luc Pinol, Université François Rabelais de Tours, 2010, p. 1032.

¹²³ Léa Saint-Raymond, Félicie de Maupeou et Julien Caverio, « Les rues des tableaux. Géographie du marché de l'art parisien, 1815-1955 », *ARTL@S Bulletin* 4, no. 1 (2015).

¹²⁴ Léa Saint-Raymond, « How to Get Rich as an Artist : The Case of Félix Ziem. Evidence from His Account Book from 1850 through 1883 », *NCAW*, Vol. 15, No. 1, Spring 2016.

un paysage de Ziem, il était fort probable que l'amateur entre en possession d'œuvres de Dupré, Isabey, Diaz, Troyon, Decamps, Fromentin, Corot, Rousseau ou Daubigny.

Néanmoins, la structuration du système marchand-critique au XIX^e siècle n'a pas pour autant sonné le glas du Salon. Celui-ci continuait à jouer un rôle dans la constitution des collections – c'est au Salon que Félix Ziem a été repéré. L'exemple du peintre lorrain Émile Friant (1863-1932) est particulièrement révélateur¹²⁵. Remarqué très jeune au moment d'expositions à Nancy, il fait la connaissance, en 1885, du célèbre comédien Benoît Constant Coquelin, dit Coquelin aîné (1841-1909) et devient très rapidement son « peintre ordinaire ». Coquelin aîné et son frère Coquelin cadet, lui aussi comédien, deviennent de véritables mécènes pour Émile Friant, commandant une série de portraits, acquérant des œuvres à haut prix, et faisant monter la cote de l'artiste lors des ventes aux enchères qu'ils organisent en 1893 et 1906. Néanmoins, c'est le succès que le peintre obtient au Salon de 1889 avec son tableau *La Toussaint*, conservé au musée des Beaux-Arts de Nancy, qui signe le début de sa relation avec le marchand américain Knoedler.

2.4. La collection privée, un « mécénat différé¹²⁶ » ?

L'essor du système marchand-critique correspond au développement des donations et des legs¹²⁷ vers les musées. Pour comprendre cette double dynamique, il faut se pencher sur le budget des musées à partir des années 1850. Avec la proclamation du Second Empire et le sénatus-consulte du 12 décembre 1852, les Musées nationaux sont replacés dans le domaine de la Couronne mais, si Napoléon III en a la jouissance, il n'en a pas la propriété car ils sont sous la tutelle du ministère de la Maison de l'empereur et des beaux-arts¹²⁸. Les Musées nationaux ou « impériaux » – musées du Louvre, de Versailles, du Luxembourg et, à partir de 1862, le musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye – dépendent peu des ministres en ce qui concerne leur quotidien, régi par Alfred-Emilien de Nieuwerkerke, nommé directeur général des Musées nationaux en 1849 puis surintendant des beaux-arts en 1863. La seule action des ministres concerne la « liste civile », c'est-à-dire le budget annuel accordé aux musées impériaux. Avec la III^e République, les crédits des Musées nationaux sont inscrits sur le budget des Beaux-Arts mais ces derniers doivent reverser

¹²⁵ Léa Saint-Raymond, « Émile Friant et le marché de l'art », in Charles Villeneuve de Janti (dir.), *Émile Friant, le dernier naturaliste ? 1863-1932*, cat. exp. Nancy, Musée des Beaux-Arts, Paris, Somogy, p. 34-37.

¹²⁶ Françoise Hamon, « Collections : ce que disent les dictionnaires », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 66.

¹²⁷ La donation et le legs sont des dons gratuits, des « libéralités », alors que la dation est un dispositif fiscal qui permet, depuis la loi du 31 décembre 1968, le paiement des droits de succession et de mutation, et de l'impôt sur la fortune, par la remise à l'État de biens culturels. La donation est réalisée du vivant du donateur et doit faire l'objet d'un acte authentique devant notaire, alors que le legs peut également faire l'objet d'un simple écrit – testament olographe. Les donations concernent, généralement, un petit nombre d'objets alors que les collections offertes dans leur totalité résultent de legs. Véronique Long, « Les collectionneurs d'œuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIX^e siècle : l'exemple du musée du Louvre », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 52.

¹²⁸ Arnaud Bertinet, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 49.

automatiquement au Trésor ce qui n'aurait pas été dépensé en fin d'exercice. Il faut attendre la loi du 16 avril 1895 et le règlement de 1900, pour que les Musées nationaux aient une personnalité civile : la « Réunion » des Musées nationaux (RMN)¹²⁹. Aux quatre musées originaux se joignent treize autres, entre 1907 et 1937¹³⁰. La RMN dispose d'une caisse, alimentée par la subvention de l'Etat transférée du budget des Beaux-Arts, les 50% du revenu du produit de la vente des diamants de la couronne, les revenus tirés des ateliers au Louvre de la Chalcographie et des Moulages, et enfin, des dons et des legs des particuliers. Les fonds étaient gérés par un Conseil, composé des représentants de l'administration centrale, à l'exclusion de tous les conservateurs. Ce Conseil statuait sur toutes les acquisitions et donations proposées par les conservateurs.

Le budget alloué aux Musées nationaux se caractérise par son insuffisance, entre 1853 et 1895 (fig. 9)¹³¹.

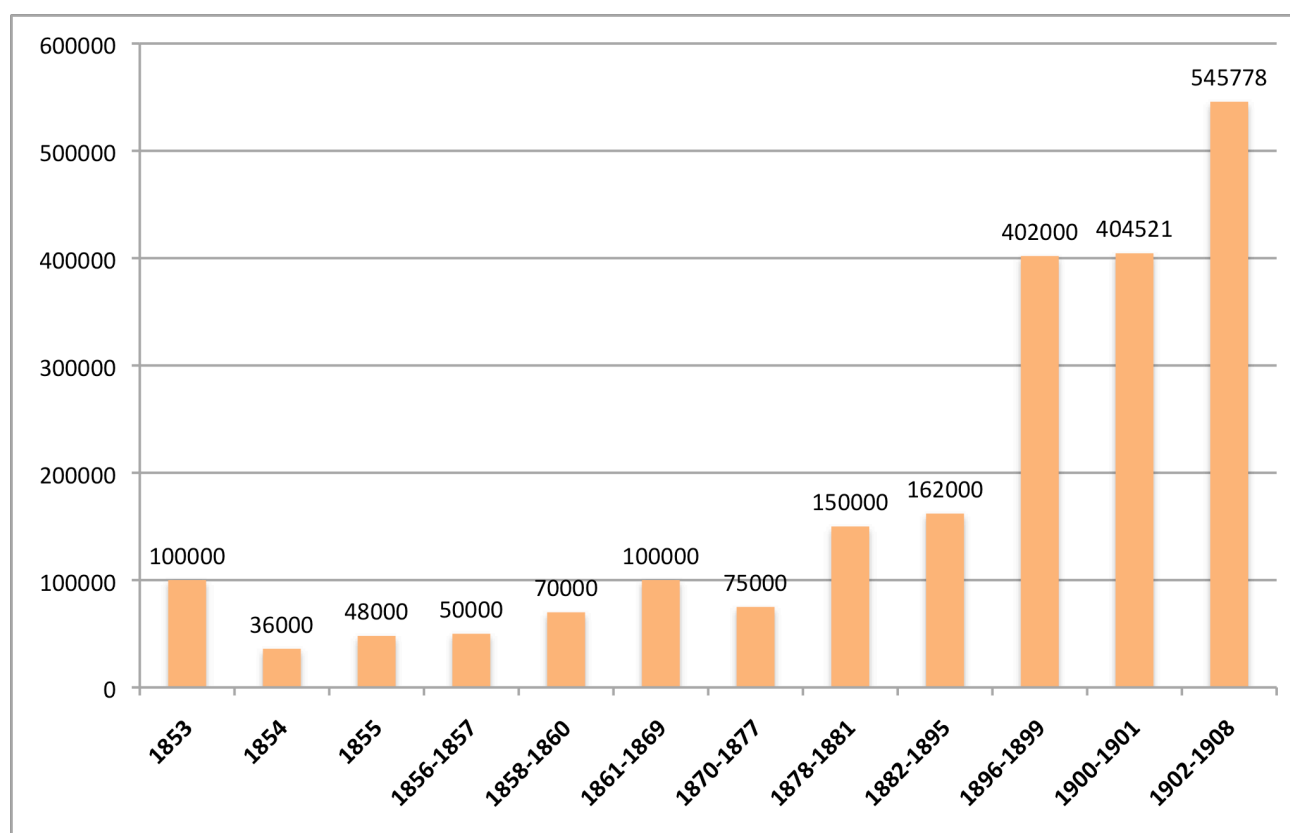


Fig. 9. Evolution des ressources à disposition des musées nationaux parisiens (en francs courants et chiffres arrondis). Données de Véronique Tarasco-Long (2009)¹³².

¹²⁹ Agnès Callu, *La Réunion des Musées nationaux (1870-1940) : genèse et fonctionnement*, Paris, École des Chartes, 1994.

¹³⁰ Cluny (1907), Maisons-Laffitte (1911), Compiègne, Fontainebleau, La Malmaison, Pau, Guimet (1926), le Jeu de Paule et l'Orangerie (1927), Blérancourt (1932), Sèvres (1934), le musée de Sculpture comparée et le musée des Arts et Traditions populaires (1937).

¹³¹ Véronique Tarasco-Long, « Capitales culturelles et patrimoine artistique. Musées de l'ancien et du nouveau monde (1850-1940) », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 140.

¹³² Véronique Tarasco-Long, « Capitales culturelles et patrimoine artistique. Musées de l'ancien et du nouveau monde (1850-1940) », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 141.

Malgré son augmentation avec la création de la RMN, le budget reste encore faible au tournant du siècle. Pour avoir un ordre de grandeur, les musées parisiens disposent de 404 521 francs en 1900 ; la même année, le plus haut prix, atteint dans une vente publique de « tableaux modernes », est atteint par une œuvre de Decamps, qui atteint 101 000 francs. Avec son budget, la RMN aurait seulement pu acheter les sept « tableaux modernes » les plus onéreux, en vente publique (fig. 10).

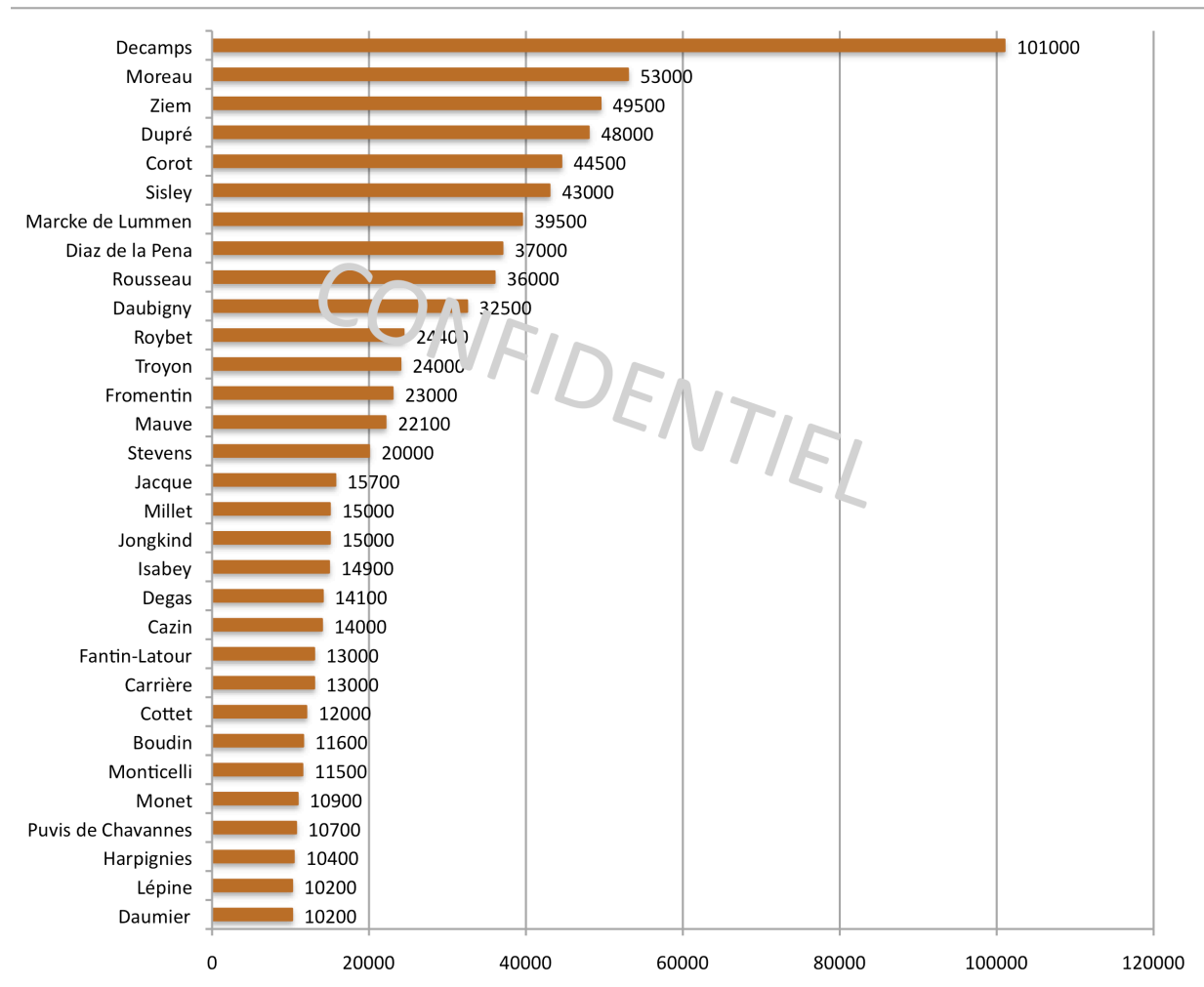


Fig. 10. Palmarès des artistes, selon le plus haut prix d'adjudication d'une œuvre passée dans une vente de « tableaux modernes » en 1900¹³³.

Quant aux musées de province, les municipalités n'accordent bien souvent qu'un budget servant à couvrir les frais de surveillance des salles (par exemple, il est de 300 francs pour le musée de Bayonne, en 1890) et ne dépassant que très rarement les 5 000 francs pour les acquisitions¹³⁴. En 1900, la seule acquisition d'un musée français dans une vente de tableaux modernes, est le portrait de Pierre-Joseph Proudhon, par Gustave Courbet, adjugé 6 150 francs à la ville de Paris lors de la

¹³³ Léa Saint-Raymond, « The Parisian Art Market in 1900 », in Stephanie Marchal et Alexander Linke (dir.), *Grenzgänger der Künste : Spannungsfeld Museum im Kunstbetrieb um 1900*, Brill, à paraître.

¹³⁴ « Budget des musées sous la troisième République. Réponses aux questionnaires des inspecteurs des musées », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 253-258.

vente Hubert Debrousse du 4 au 6 avril 1900¹³⁵. Ce tableau est conservé au Petit Palais – construit la même année, pour l'Exposition universelle.

On comprend donc pourquoi les donations et les legs des collectionneurs privés constituent le poumon des musées. Le peintre Léon Bonnat, président du Conseil des Musées nationaux en 1906, encourage les dons dès sa nomination : « Donner au musée du Louvre est une des formes les plus hautes et les plus intelligentes de la générosité, c'est un bienfait national et universel [...]. Nous tendons la main sans rougir au nom de l'art et de la France¹³⁶. » Réciproquement, les musées – en particulier, le musée du Louvre – légitiment des fortunes récemment acquises¹³⁷, en transformant le capital économique en capital culturel ou symbolique. Par exemple, dans son testament du 10 août 1906, Alfred Chauchard (1821-1909) lègue tous ses tableaux « sans exception », tous ses marbres et tous ses bronzes de Barye « à l'Etat Français pour les placer dans le Musée du Louvre¹³⁸ ». Issu d'un milieu populaire et ancien commis de magasin, Alfred Chauchard avait fort fortune en créant « Les Galeries du Louvre » en 1855. Très vite, il collectionne les œuvres d'art les plus cotées sur le marché de l'art, en particulier l'École de 1830¹³⁹. Se forgeant l'image d'un philanthrope, il réussit un coup d'éclat en 1890, en rachetant 750 000 francs à l'American Art Association *L'Angéhus* de Millet, qui avait failli quitter le sol national à la suite de la vente Secrétan du 1^{er} juillet 1889. Le retour de cette œuvre, à un prix astronomique, est salué comme un geste patriotique par les contemporains. Bien évidemment, *L'Angéhus* fait partie du legs et entre au musée du Louvre en 1910, un an après la mort d'Alfred Chauchard. Celui-ci parfait sa renommée d'homme de goût et de mécène en imposant au musée son double portrait, peint¹⁴⁰ et sculpté¹⁴¹ :

Il est bien entendu que mon portrait peint par Benjamin Constant figurera parmi les tableaux. Mon buste en marbre, qui se trouve en ce moment avenue Velasquez, et sur lequel je porte la croix de Grand-officier, doit être également placé au milieu des tableaux et marbres que je lègue à l'Etat¹⁴².

Le legs d'une collection privée sert donc à augmenter les collections publiques... tout comme le prestige du donateur, surtout s'il entre dans ce « temple de l'immortalité¹⁴³ » qu'est le

¹³⁵ Gustave Courbet, *Portrait de Pierre-Joseph Proudhon* en 1853, huile sur toile, 147x198 cm, 1865, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Léa Saint-Raymond, « Le marché de l'art parisien en 1900 : (r)établissement des valeurs et internationalisation des réseaux d'acteurs », actes du colloque « Passeurs des arts, le musée, interface de l'art aux alentours de 1900 », Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, à paraître

¹³⁶ *Journal Officiel*, 29 juillet 1906, p. 5412, cité par Véronique Long, « Les collectionneurs d'œuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIXe siècle : l'exemple du musée du Louvre », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 47.

¹³⁷ Véronique Tarasco-Long, « Capitales culturelles et patrimoine artistique. Musées de l'ancien et du nouveau monde (1850-1940) », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 164.

¹³⁸ *Catalogue de la collection Chauchard. Musée national du Louvre*, Paris, Librairie centrale d'art et d'architecture, 1910, p. 1

¹³⁹ Voir son legs sur la base Joconde :

http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=APTN&VALUE_98=%20Chauchard%20Alfred&DOM=All&REL_SPECIFIC=3

¹⁴⁰ Benjamin Constant, *Alfred Chauchard*, huile sur toile, 130,5x97 cm, 1896, Paris, musée d'Orsay.

¹⁴¹ Henri Weigele, *Hippolyte-Alfred Chauchard*, buste en marbre, 83 x 64 x 36 cm, 1903, Paris, musée d'Orsay.

¹⁴² *Catalogue de la collection Chauchard. Musée national du Louvre*, Paris, Librairie centrale d'art et d'architecture, 1910, p. 2

musée du Louvre. Dans sa thèse, Véronique Tarasco-Long montre que le but premier des donations est de contribuer à l'enrichissement du patrimoine national : outre le souci de postérité, les collectionneurs privés enrichissent les collections publiques par patriotisme et civisme¹⁴⁴. Cette ambition est très vive aux Etats-Unis, d'autant plus que leur histoire patrimoniale est récente par rapport à l'Europe : après la fin de la guerre de Sécession en 1865, le décollage économique est fulgurant – on compte 4 000 millionnaires en 1892¹⁴⁵ – et les musées se multiplient. Chicago, la « ville du porc », cherche à s'imposer comme capitale culturelle de l'Ouest américain et l'Art Institute y ouvre ses portes en 1879. Comme les autres musées américains, il est géré par un conseil d'administration où siègent les principaux contributeurs, les *trustees*. Ces derniers ont une très grande liberté d'achats et de nomination des conservateurs, en comparaison avec les conseils de musées européens. A la fin du XIXe siècle, l'Art Institute manquant d'argent pour mener une politique d'achats ambitieuse, les *trustees* font appel aux dons et souscriptions privés, à des placements boursiers, aux cotisations des « *Members* » - l'équivalent des Amis du Louvre à Paris – et à la vente de catalogues d'expositions¹⁴⁶. Quelques grandes familles mécènes, comme les Bartlett ou les McCormick, forment la plus grande partie des collections de l'Art Institute et 49,3% de ses mécènes sont liés entre eux par des liens de parenté ou matrimoniaux. Entre 1936 et 1940, ce musée compte le plus de « *Members* » - 14 400 – parmi les musées américains¹⁴⁷. On voit donc à quel point l'Art Institute de Chicago constitue un musée « évergétique » – dans lequel les notables font profiter la collectivité de leurs richesses. Il faudra, cependant, attendre les années 1920 pour voir la fondation des premiers musées d'art moderne, par des institutions privées : nous y reviendrons dans le chapitre 4 quand nous nous pencherons sur l'engagement des collectionneurs privés depuis le début du XX^e siècle.

¹⁴³ Véronique Long, « Les collectionneurs d'œuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIXe siècle : l'exemple du musée du Louvre », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 52.

¹⁴⁴ Véronique Long, *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago, 1879-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

¹⁴⁵ André Kaspi, *Les Américains, 1. Naissance et essor des Etats-Unis (1607-1945)*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 219.

¹⁴⁶ Véronique Tarasco-Long, « Capitales culturelles et patrimoine artistique. Musées de l'ancien et du nouveau monde (1850-1940) », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 143-145.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 167.

Chapitre 3. Collectionner les objets “de soi” et “des autres” (1878-1938): entre ethnographie et enjeux identitaires.

Contrairement aux autres chapitres de ce cours, il n'est pas directement question ici de collections d'« œuvres d'art ». Il s'agit d'analyser les raisons pour lesquelles se sont constituées massivement des collections d'objets « de soi » et d'objets « des autres », durant une période assez courte (1878-1938). Cette terminologie reprend celle de l'anthropologue Benoît de L'Estoile, qui définit les « choses des autres » comme des objets ayant pour principale caractéristique d'être exotiques au sens propre, originaires d'un lieu lointain et étranger, et rapportés « chez nous » par ceux qui s'étaient rendus « chez les Autres » pour divers motifs¹⁴⁸. Dès les années 1870, ces objets ont été regroupés dans des « musées des autres » ou musées ethnographiques mais il faut attendre l'entre-deux-guerres pour que se développent les collections privées d'art dit « primitif ». Par effet miroir, les objets « de soi » renvoient à la question « qui sommes-nous ? » et correspondent à l'essor des musées de société, ou musées d'arts et traditions populaires. Le but de ce chapitre est de comprendre les dynamiques des collections d'objets « de soi » et « des autres » et d'en saisir les significations, notamment les enjeux identitaires.

3.1. Du cabinet de curiosité au musée ethnographique.

Bien avant le XIX^e siècle, on trouve des « curiosités exotiques » dans les collections européennes. Ce sont les Grandes Découvertes qui déclenchent les circulations de ces objets. En effet, avec la chute de Constantinople en 1453, la route traditionnelle des Indes se trouva brutalement fermée et les voyageurs européens cherchèrent alors d'autres voies – maritimes – vers l'Asie. C'est dans ce contexte qu'eut lieu la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb en 1492. Très vite, avec la Conquête, les Européens rapportèrent des objets exotiques, que ce soit sous la forme de trophées de guerre – comme la coiffe de l'empereur aztèque Moctezuma, donnée au conquistador espagnol Hernando Cortès en 1519 puis offerte à Charles Quint, roi d'Espagne et archiduc d'Autriche – ou comme simples curiosités. Par exemple, le président du Parlement de Bretagne, Christophe-Paul de Robien (1698-1756) conservait, dans son cabinet de curiosités, une « idole » précolombienne, rapportée sans doute du Mexique. Cet objet est entré au Musée des Beaux-Arts de Rennes, lorsque la collection de Robien a été saisie en 1794. A la fin du XVIII^e siècle, les découvertes s'étendent aux terres australes et aux îles du Pacifique, avec les voyages du

¹⁴⁸ Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 14.

capitaine Cook ; ces terres sont peu peuplées et le but des ces explorations est plus scientifique que géopolitique¹⁴⁹.

Jusque dans les années 1870, les collections publiques d'objets « des autres » sont très éclatées et, tout comme les collections privées, ne forment pas un ensemble autonome et distinct des autres curiosités. A Paris, les objets exotiques étaient dispersés entre le musée de la Marine, certains départements d'Antiquités, le Muséum d'histoire naturelle et la Bibliothèque nationale¹⁵⁰. Cet éclatement et, de fait, ce faible intérêt, résulte de la structuration des communautés scientifiques. En effet, les sciences de la société et, plus encore, l'anthropologie des autres, se sont trouvées marginalisées par rapport aux sciences biologiques. La première moitié du XIXe siècle fait de l'anatomie le socle de l'anthropologie, en particulier l'observation des crânes ou « phénologie ». Cette théorie a connu un immense succès en France, suite à la publication, en 1810, de l'ouvrage¹⁵¹ du neurologue allemand Franz Joseph Gall (1757-1828), selon lequel il existe une corrélation entre la forme du cerveau et le caractère individuel¹⁵². Les « Autres » sont donc étudiés du point de vue de leurs caractères biologiques, beaucoup moins sous l'angle des artefacts qu'ils réalisent, et les objets fabriqués par l'homme quittent en 1797 le Muséum national d'histoire naturelle pour être provisoirement logés à la Bibliothèque nationale¹⁵³. En 1815, le savant français Georges Cuvier (1769-1832), spécialiste d'anatomie comparée et fondateur de la paléontologie, demande à réaliser le moulage complet du corps de Saartjie Baartman, surnommée la « Vénus hottentote¹⁵⁴ et conclut, devant l'Académie nationale de médecine : « je n'ai jamais vu de tête humaine plus semblable aux singes que la sienne¹⁵⁵ ». Selon lui, les « Sauvages » sont les ancêtres biologiques de l'homme actuel et cette théorie est communément admise par les naturalistes, jusqu'aux découvertes préhistoriques des années 1850-1860. Les objets « des autres » se réduisent donc presque exclusivement aux moulages anatomiques. Entre 1837 et 1840, lors de l'expédition Dumont-d'Urville dans les mers du Sud, le préparateur d'anatomie Pierre Dumoutier constitue une collection de moulages phrénologiques de 144 crânes et 42 bustes ethniques¹⁵⁶. En 1856, le docteur belge Pierre Spitzner (1813-1894) profite de l'engouement du public pour ouvrir, à Paris, un « Athaneum,

¹⁴⁹ Florence Weber, *Brève histoire de l'anthropologie*, Paris, Flammarion, 2015, p. 102.

¹⁵⁰ Roland Schaer, « Des encyclopédies superposées », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 40-41.

¹⁵¹ Franz Joseph Gall et Joseph Gaspar Spurzheim, *Anatomie et physiologie du système nerveux en général, et du cerveau en particulier : Avec des observations sur la possibilité de reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leurs têtes*, vol. 1, Paris, F. Schoell, 1810.

¹⁵² Florence Weber, *Brève histoire de l'anthropologie*, Paris, Flammarion, 2015, p. 151.

¹⁵³ Florence Weber, *Brève histoire de l'anthropologie*, Paris, Flammarion, 2015, p. 129.

¹⁵⁴ Cette jeune femme, originaire d'Afrique du Sud, était l'esclave d'un riche fermier afrikaner et avait été remarquée par un chirurgien britannique pour sa stéatopygie (fesses surdimensionnées) et sa macronymphie (organes sexuels protubérants). Amenée à Londres en 1810, elle était devenue un phénomène de foire en Angleterre, en Hollande et en France. Elle meurt en 1815.

¹⁵⁵ Florence Weber, *Brève histoire de l'anthropologie*, Paris, Flammarion, 2015, p. 152-153.

¹⁵⁶ Gilles Boëtsch, « Sciences, savants et colonies », in Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire (dir.), *Culture coloniale. La France conquise par son Empire, 1871-1931*, Paris, Éditions Autrement, 2003, p. 57.

Muséum anatomique et ethnologique », comprenant des moulages et modèles anatomiques. L'anthropologie s'institutionnalise par la création, en 1855, d'une chaire au Muséum national d'histoire naturelle, et grâce à Paul Broca (1824-1880) qui crée la Société d'anthropologie de Paris en 1859, la *Revue d'anthropologie* en 1872 et une École d'anthropologie en 1876. Cependant, c'est une anthropologie physique qu'il pratiquait, et non une anthropologie sociale, et la majorité des acquisitions du musée de l'École d'anthropologie était d'ordre ostéologique¹⁵⁷

L'autonomisation de l'anthropologie sociale vis-à-vis des sciences biologiques marque, par homologie, la constitution de véritables musées ethnographiques, ayant une identité distincte des musées histoire naturelle. Ce n'est qu'avec la création du musée d'Ethnographie du Trocadéro, le 23 janvier 1878, que les objets d'origine extra-européenne rapportés en France, cessent d'être dispersés. Il s'agit, au départ, d'une décision politique. Comme Paris accueillait l'Exposition universelle en 1878, la nouvelle élite républicaine fit construire le pavillon monumental du Trocadéro à vocation culturelle et encyclopédique, censé devenir le « palais des musées¹⁵⁸ ». L'enjeu était de créer, grâce au musée ethnographique, une institution publique centrale, pouvant accueillir les objets « des autres » accumulés par les sociétés savantes et les explorateurs scientifiques, car il n'existait aucun lieu d'exposition pour les montrer et donc, pour accroître le prestige de la France colonisatrice¹⁵⁹. Le musée ethnographique du Trocadéro ouvrit ses portes au moment où Paris devenait une vitrine internationale, durant l'Exposition universelle. Le gouvernement en a confié l'organisation à Ernest-Théodore Hamy (1842-1908), anthropologue américaniste et assistant d'Armand de Quatrefages – ce dernier occupait, depuis sa création, la chaire d'anthropologie au Muséum d'histoire naturelle. Comme Quatrefages, Hamy défendait une conception monogéniste de l'humanité, selon laquelle tous les groupes humains possédaient une racine commune¹⁶⁰. Cependant, outre les traits biologiques, il considérait que la vie matérielle, les objets et les coutumes devaient être pris en considération. Le gouvernement de la IIIe République a donc donné l'impulsion politique décisive à la création d'un musée et Hamy, l'impulsion scientifique à travers l'institutionnalisation de l'anthropologie sociale. Avec l'aide de Quatrefages, il crée également la *Revue d'ethnographie* en 1882 et en fait un forum pour la communauté des ethnographes scientifiques¹⁶¹.

¹⁵⁷ Nélia Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et muséologie en France*, Paris, CNRS Éditions, 1991, p. 106-107.

¹⁵⁸ Philippe Rivoirard, « Du palais du Trocadéro au palais de Chaillot », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 167.

¹⁵⁹ Alice L. Conklin, *Exposer l'humanité, race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Paris, Publications Scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, 2015, p. 59.

¹⁶⁰ Alice L. Conklin, *Exposer l'humanité, race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Paris, Publications Scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, 2015, note 58 p. 76.

¹⁶¹ Alice L. Conklin, *Exposer l'humanité, race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Paris, Publications Scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, 2015, p. 71.

L'enrichissement du musée d'ethnographie du Trocadéro (MET) s'appuie sur la politique coloniale. En effet, le MET ne disposant d'aucun budget alloué aux acquisitions¹⁶², il dépend des donations privées et, surtout, des expéditions sur le terrain. La constitution des collections dépend alors des missions coloniales et il n'est pas fortuit que le MET ait ouvert ses portes au moment de la naissance de l'impérialisme français. A partir des années 1880, en effet, l'expansion européenne s'accélère et les missions militaires françaises, anglaises et allemandes se multiplient. Les Belges, les Portugais et les Italiens se lancent également à la conquête du « gâteau africain », si bien qu'en 1885, le congrès de Berlin fixe les règles du partage de l'Afrique, imposant une occupation effective du terrain pour en faire une colonie¹⁶³. Cette appropriation du territoire africain est progressive et c'est à l'occasion de ces missions militaires qu'est réalisé le pillage des objets « des autres ». La course impérialiste des puissances colonisatrices se traduit donc, sur le sol de la métropole, par l'ouverture de musées d'ethnographie qui rivalisent par l'ampleur et la diversité de leurs collections. Entre 1860 et 1870, les villes de Munich, Berlin, Leipzig et Hambourg se dotent d'un « Museum für Völkerkunde ». Le Pitt Rivers Museum est inauguré en 1884 à Oxford. Autre exemple particulièrement parlant, le roi des Belges Léopold II crée en 1898 son Musée du Congo, à Tervuren, un an après l'Exposition universelle de Bruxelles lors de laquelle un Palais des Colonies avait été construit¹⁶⁴.

Parallèlement à la logique coloniale, le musée d'ethnographie s'inscrit dans une logique de division du travail scientifique : il ne s'agit plus de l'enrichissement d'une « collection » mais de la « **collecte** » d'objets. En effet, l'anthropologie sociale avait adopté une méthodologie similaire à celle des sciences naturelles¹⁶⁵, séparant la collecte des données et leur analyse, l'expérience et la théorie. Le père de l'anthropologie française Marcel Mauss (1872-1950) pratiquait ainsi un « empirisme par procuration¹⁶⁶ », laissant le soin de l'observation aux « ethnographes¹⁶⁷ », qu'ils soient voyageurs, missionnaires ou coloniaux. Le musée d'ethnographie joue alors un véritable rôle de « **musée-laboratoire** », lieu de stockage des données en vue de leur confrontation et de leur

¹⁶² Alice L. Conklin, *Exposer l'humanité, race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Paris, Publications Scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, 2015, p. 69.

¹⁶³ Marcel Dorigny, Jean-François Klein, Jean-Pierre Peyroulou, Pierre Singaravélou et Marie-Albane de Suremain, *Grand Atlas des empires coloniaux. Premières colonisations, empires coloniaux, décolonisations. XV^e-XXI^e siècles*, Paris, Éditions Autrement, 2015, p. 113.

¹⁶⁴ Alice L. Conklin, « 1878-1945 : le paradoxe colonial du musée de l'Homme », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 25.

¹⁶⁵ Du moins, jusqu'à Bronislaw Malinowski (1884-1942) et sa méthode d'« observation participante » qu'il met en œuvre dans *Les Argonautes du Pacifique occidental* (1922).

¹⁶⁶ Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 149.

¹⁶⁷ L'ethnographie est l'enquête, l'observation « en direct » des comportements. L'ethnologie est le terme consacré pour nommer l'« anthropologie sociale ». Quant à l'anthropologie, elle désigne depuis le XVI^e siècle l'étude de l'homme, en général considéré comme un tout physiologique et social, même si l'on distingue, à partir du XIX^e siècle, l'anthropologie physique et l'anthropologie sociale. Florence Weber, *Brève histoire de l'anthropologie*, Paris, Flammarion, 2015, p. 12-13.

analyse¹⁶⁸. En France, dans l'entre-deux-guerres, tous les efforts de l'anthropologie sociale visent à organiser et rationaliser la collecte des données sur le terrain. Ainsi, en mai 1931, Marcel Griaule et Michel Leiris, organisateurs de la mission Dakar-Djibouti, rédigent, avant l'expédition, des *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques* qui sont éditées par le MET en préparation à la mission scientifique Dakar-Djibouti. La scientificité de la collecte est clairement affichée et se distingue de l'enrichissement des musées des beaux-arts :

Une collection d'objets ethnographiques n'est ni une collection de curiosités, ni une collection d'œuvres d'art. L'objet n'est pas autre chose qu'un témoin, qui doit être envisagé en fonction des renseignements qu'il apporte sur une civilisation donnée, et non d'après sa valeur esthétique. Il faut donc s'habituer à recueillir toutes espèces d'objets et se défaire en premier lieu de deux préjugés, celui de la pureté du style et celui de la rareté¹⁶⁹.

Dans cette optique, l'objet « des autres » n'est en aucun cas considéré comme une œuvre d'art et le musée des beaux-arts joue ainsi le rôle de contre-modèle pour le musée d'ethnographie. L'objet est plutôt défini comme un « **spécimen** » : « les objets les plus communs sont ceux qui en apprennent le plus sur une civilisation » car « une boîte de conserve, par exemple, caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou le timbre le plus rare¹⁷⁰ ». En outre, l'objet n'est pas collecté pour lui seul, mais en tant que **document** parmi d'autres informations : l'ethnographe doit accompagner l'objet d'une fiche descriptive, documentant l'usage de l'objet et les conditions de sa collecte. C'est ainsi que la mission Dakar-Djibouti a permis d'enrichir le MET de 3 500 objets, 6 000 photographies, 1 500 fiches manuscrites et 1 600 mètres de film¹⁷¹. La force du colonisateur n'est pas étrangère à l'ampleur de cette « pure et simple spoliation¹⁷² », comme en témoigne Michel Leiris dans *L'Afrique fantôme*, un an après le retour de la mission, en 1934.

3.2. Du musée d'ethnographie au musée de l'Homme : les enjeux muséographiques.

L'entre-deux-guerres marque un tournant dans la politique coloniale et, par conséquent, dans l'histoire du musée ethnographique. En effet, la Première Guerre mondiale a révélé l'importance stratégique de l'empire colonial et les pouvoirs publics réfléchissent aux façons de valoriser les colonies. Avec le plan Sarrault, de 1921, l'Etat français envisage de financer le développement économique des colonies et de former une élite indigène pour soutenir l'administration de l'empire. Ce plan n'est pas appliqué mais les idées des « réformateurs coloniaux » - Maurice Delafosse, Georges Hardy (directeur de l'École coloniale), Albert Sarrault (ministre des Colonies), le maréchal

¹⁶⁸ Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 152.

¹⁶⁹ *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Paris, Musée d'ethnographie, mai 1931, p. 8

¹⁷⁰ *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Paris, Musée d'ethnographie, mai 1931, p. 8

¹⁷¹ Marie Gautheron, Catherine Hänni, Anne Sauvagnargues, Myriam Suchet et Cécile Van den Avenne, « Retour sur la Mission Dakar-Djibouti. La remise en circulation des savoirs et des objets », *La Vie des idées*, 2 novembre 2012. ISSN : 2105-3030.

¹⁷² Michel Leiris, « L'ethnographe devant le colonialisme », in *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Gonthier, 1969, p. 86.

Hubert Lyautey – commencent à peser dans la sphère publique. C'est dans ce contexte que s'ouvre l'Exposition coloniale en mai 1931, dont le maréchal Lyautey est le commissaire général. Elle se tient porte de Vincennes, à Paris, et attire huit millions de visiteurs, soit 32 millions d'entrées en comptant les visites multiples. Le projet du maréchal Lyautey était de plaider pour une politique d'association, fondée sur la valorisation de la différence plutôt que sur l'idéal assimilationniste¹⁷³. L'Exposition coloniale présente ainsi l'humanité coloniale dans sa diversité, un « pluralisme culturel¹⁷⁴ » fonctionnant comme une invitation au voyage. Le slogan publicitaire en témoigne, parlant de l'Exposition coloniale comme « le plus beau voyage à travers le monde » : « Une porte de Paris s'ouvre sur le monde ». De nouveaux projets se font jour rapidement : le Palais de la Porte Dorée, construit pour l'Exposition, devient le Musée permanent des Colonies en 1931, renommé Musée de la France d'outre-mer en 1935. Un musée des Colonies est également inauguré en 1935 à Marseille, à l'occasion du Tricentenaire des Antilles françaises. Le musée d'ethnographie du Trocadéro n'est pas oublié : en 1932, Albert Sarraut obtient un crédit de cinq millions de francs pour les aménagements intérieurs et 750 000 francs pour les agrandissements. A partir de 1934, date à laquelle est décidée l'organisation d'une Exposition internationale à Paris en 1937, l'ambition est de construire un musée pour cet événement, dans un contexte de compétition internationale et de propagande coloniale et culturelle. A peine le MET rénové, il est aussitôt démoli à partir de 1935 pour laisser la place au palais de Chaillot. L'ouverture du musée de l'Homme, prévue le 9 août 1937, a finalement lieu le 20 juin 1938, en raison des difficultés budgétaires et des retards accumulés par des travaux prométhéens¹⁷⁵.

Paul Rivet (1876-1958) est choisi par le gouvernement, pour transformer le MET et créer le musée de l'Homme. Cette désignation n'est pas fortuite : ancien médecin militaire, il accompagne une mission scientifique en Equateur entre 1901 et 1906 et institutionnalise l' « ethnologie » dans les années 1920 en créant, avec Marcel Mauss, l'Institut d'ethnologie à la Sorbonne en 1925. En 1928, il est élu à la chaire d'anthropologie du Muséum d'histoire naturelle à Paris et devient alors directeur du musée d'ethnographie, comme le veut la tradition¹⁷⁶. Pour rénover le MET, Paul Rivet s'entoure de Georges Henri Rivière (1897-1985), découvert en mai 1928 lors de la grande exposition d'art précolombien que ce dernier avait organisée au musée des Arts décoratifs. Georges Henri Rivière n'a pas eu une formation d'anthropologue. Ancien élève de l'École du Louvre, c'est un esthète, passionné de jazz, qui a travaillé pour David David-Weill, éminent amateur d'art et

¹⁷³ Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 116.

¹⁷⁴ Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 134.

¹⁷⁵ Alice L. Conklin, « 1878-1945 : le paradoxe colonial du musée de l'Homme », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 54.

¹⁷⁶ Alice L. Conklin, « 1878-1945 : le paradoxe colonial du musée de l'Homme », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 29.

mécène, ayant notamment financé l'exposition de 1928¹⁷⁷. Si Paul Rivet recrute Georges Henri Rivière, c'est donc pour son carnet d'adresses et pour sa capacité d'innovation.

Les deux hommes révolutionnent la muséographie du MET et, plus encore, la muséographie de l'époque. Le MET avait hérité du Musée de la marine une prédilection pour l'esthétique du trophée¹⁷⁸. Par exemple, la salle d'Océanie reprenait une présentation en étoile des lances et massues océaniennes, comme celles qui avaient été accrochées aux murs de la salle La Pérouse au Musée de la Marine. Cependant, du fait du manque d'espace, le MET était devenu un bric-à-brac de collections exotiques, poussiéreux et bondé¹⁷⁹. Le premier souci est donc de doter le musée de l'Homme de vitrines aérées et bien éclairées. D'autre part, les convictions socialistes de Paul Rivet – il prend part en 1935 à la formation du Front populaire – se retrouvent dans sa volonté de créer un **musée d'éducation populaire** :

Nous voulons un musée éducatif, où le visiteur, quel que soit son degré de culture, trouvera le moyen de s'instruire et de comprendre... Le Musée de l'Homme, étant fait et conçu pour le peuple, sera ouvert aux heures où l'homme qui travaille peut en bénéficier... Ainsi nous pensons mettre à la disposition de tous les trésors inépuisables d'une science qui est restée trop longtemps le privilège d'une élite¹⁸⁰.

Des activités culturelles sont donc programmées en soirée, les jeudis, vendredis et samedis, de 21h à 23h. Pour rendre le musée accessible, les tarifs s'adaptent également : en six mois d'ouverture, près de cent cinquante groupes scolaires, culturels et syndicaux, bénéficient d'une entrée gratuite¹⁸¹. Le musée, ancien laboratoire destiné à une élite, se démocratise jusque dans la scénographie. Chaque salle propose deux circuits de visite : d'un côté, des « vitrines de synthèse » qui résument les caractéristiques des grands groupes ethniques, à l'attention des visiteurs pressés et des élèves des écoles, de l'autre, des « vitrines de détails » offrant une contextualisation plus érudite pour le visiteur érudit et initié¹⁸². Les objets sont présentés de façon pédagogique. Ils sont accompagnés de panneaux explicatifs, de cartes et de photographies, illustrant comment ils sont fabriqués. Cette insistance sur les processus de fabrication place le musée de l'Homme dans une logique très peu esthétisante, contrairement aux musées des beaux-arts. Le but est également d'éveiller l'intérêt des travailleurs manuels¹⁸³, en leur montrant des gestes et des techniques similaires aux leurs. Les vitrines sont, enfin, aménagées avec soin et modernité. Par exemple, les anciens mannequins du

¹⁷⁷ Alice L. Conklin, « 1878-1945 : le paradoxe colonial du musée de l'Homme », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 31.

¹⁷⁸ Rémi Labrusse, « Le musée, la colonie, la guerre », in Laurence Bertrand Dorléac (dir.), *Les désastres de la guerre, 1800-2014*, cat. exp. Musée du Louvre-Lens, 18 mai-6 octobre 2014, Paris, Somogy, 2014, p. 60.

¹⁷⁹ Alice L. Conklin, « 1878-1945 : le paradoxe colonial du musée de l'Homme », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 27

¹⁸⁰ Paul Rivet, *Vendredi*, 26 juillet 1937, cité par Alice L. Conklin, *Exposer l'humanité, race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Paris, Publications Scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, 2015, p. 157.

¹⁸¹ Christine Laurière, « 1938-1949 : un musée sous tensions », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 58-59.

¹⁸² Alice L. Conklin, « 1878-1945 : le paradoxe colonial du musée de l'Homme », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 33.

¹⁸³ Christine Laurière, « 1938-1949 : un musée sous tensions », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 58.

MET sont remplacés par des personnages invisibles dont la silhouette est réalisée en fil de fer. Ce procédé permet de « signifier » l'individu, par exemple un chasseur Somba du royaume de Dahomey, tout en mettant en valeur l'objet utilisé, en l'occurrence son carquois et son arc¹⁸⁴.

Le musée de l'Homme est plus qu'un musée, c'est une **cité scientifique et culturelle** dotée d'une véritable programmation et qui cherche à être attractive¹⁸⁵. Comme le MET, une bibliothèque est mise à disposition des chercheurs et ces derniers peuvent avoir accès aux réserves et à leur immense catalogue de fiches et de photographies. En plus d'être un laboratoire, le musée intègre une salle de projection avec un programme de cinéma permanent¹⁸⁶, une librairie et un bar. L'innovation provient également de la création d'un département d'ethnologie musicale, en 1933, dirigé par André Schaeffner (1895-1980) et de l'organisation de galas de musique, de danses « exotiques » et de séances d'audition de disques commentée¹⁸⁷. Pour faire parler du musée et attirer le public, Georges Henri Rivière organise des expositions temporaires et met à profit ses relations mondaines en faisant venir son amie Joséphine Baker et en organisant un gala de boxe ou des défilés de mode. Les visiteurs sont au rendez-vous : après six mois d'ouverture, le musée en a accueilli près de 70 000¹⁸⁸. En quelques années, le musée de l'Homme opère une révolution dans le paysage muséal français. Cependant, avant même son ouverture, Georges Henri Rivière quitte le musée de l'Homme en 1937, projet qu'il a porté pendant près de dix ans, pour fonder le musée national des Arts et Traditions populaires, avec le soutien de Paul Rivet. Il convient donc de se demander si les musées « de soi » suivent une logique similaire aux musées « des autres ».

3.3. Les musées d'Arts et Traditions Populaires (ATP) : les homologues des « musées des autres » ?

La chronologie des musées « de soi » correspond à celle des musées « des autres ». En effet, la plupart des musées d'ethnographie régionale ont ouvert leurs portes à partir des années 1880, au moment de la montée des impérialismes coloniaux. La coïncidence temporelle est très forte à Paris, puisque la « Salle de France » est inaugurée en 1884 dans le musée d'ethnographie du Trocadéro et ferme avec lui en 1935 ; en 1937, le Musée national des Arts et Traditions populaires (MNATP) s'installe dans le sous-sol du palais de Chaillot, dans l'aile opposée à celle du musée de l'Homme. A Berlin, le musée des Costumes allemands et Ustensiles domestiques populaires (*Museum für*

¹⁸⁴ Fabrice Grognet, « 1938-2009 : un voyage dans les galeries du musée de l'Homme », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 188-189.

¹⁸⁵ Christine Laurière, « 1938-1949 : un musée sous tensions », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 58.

¹⁸⁶ Laurent Pellé, « Le film ethnographique et son comité au musée de l'Homme », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 235.

¹⁸⁷ Christine Laurière, « 1938-1949 : un musée sous tensions », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 58

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 58.

deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes) date de 1889¹⁸⁹. Cependant, les musées « de soi » suivent une logique différente de celle des musées « des autres ». Même si, à l'origine, ce sont tous les deux des musées patriotiques¹⁹⁰, les uns exaltent les racines et les traditions nationales ou régionales, les autres participent de la grandeur nationale à travers les richesses coloniales exposées. Le premier musée « de soi », le *Nordiska Museet*, a été créé en 1873, à Stockholm, alors que la Suède n'avait aucune visée colonisatrice. Le but de son fondateur, le docteur Artur Hazelius, était d'« utiliser les objets du patrimoine pour éveiller et stimuler les sentiments patriotiques du visiteur¹⁹¹ ». Il n'est donc pas étonnant que ce type de musées se développe parallèlement à la montée des nationalismes : le musée d'Ethnographie tchécoslovaque est inauguré en 1895 à Prague, un an après le musée de Folklore (*Museum für Volkskunde*) à Vienne et un an avant le Musée national à Budapest, qui présente une grosse section ethnographique¹⁹². Les musées « de soi » servent également l'affirmation régionale, notamment en France, en réaction à l'exode rural. En revalorisant les campagnes et le « terroir », ces musées cherchent à contrecarrer l'attraction des villes et à enraciner les populations dans leur région¹⁹³. Par exemple, Frédéric Mistral (1830-1914), créateur en 1899 du *Museon Arlaten* à Arles, était également un des fondateurs du mouvement littéraire du Félibrige, œuvrant pour la sauvegarde et la promotion de la langue d'oc. Le musée prolonge leur action, en tant que conservatoire de l'identité provençale : « c'est la meilleure leçon d'histoire et de patriotisme et d'attachement au sol et de piété ancestrale qu'on puisse donner à tous¹⁹⁴ ».

Les musées « de soi » ont le même souci de scientificité que les musées « des autres » mais ne disposent pas des mêmes moyens, ni du même degré de scientificité. En effet, de la même façon que les objets « des autres », les objets « de soi » étaient collectés au moment de campagnes ou d'enquêtes – en l'occurrence par des notables ou des sociétés savantes de « folkloristes¹⁹⁵ » qui étudiaient en premier lieu la langue et la culture orale, avant de s'intéresser à la culture matérielle¹⁹⁶. L'écrivain et peintre breton Paul Sébillot, organisateur des « Dîners celtiques » depuis 1878, à Paris, tenta d'institutionnaliser l'ethnographie régionale : trois ans après la création par

¹⁸⁹ Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe, XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 204.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 204-207.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 204.

¹⁹² Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe, XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 204.

¹⁹³ Noémie Drouguet, *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 47.

¹⁹⁴ Lettre de Frédéric Mistral à Maurice Barrès, datée du 12 novembre 1912, citée par Isabelle Collet, « Les premiers musées d'ethnographie régionale, en France », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p. 81-82.

¹⁹⁵ Le terme « folklore », apparu en 1846, signifie littéralement « savoir du peuple » et désigne l'étude des traditions, des usages et de l'art populaire d'un groupe ou d'une région.

¹⁹⁶ Noémie Drouguet, *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 25.

Théodore Hamy de la *Revue d'ethnographie*, Sébillot fonda la Société des Traditions populaires et, en 1886, la *Revue des traditions populaires*¹⁹⁷. Cependant, la méthode prônée par Paul Sébillot présentait des faiblesses car les questionnaires lancés par la revue sont déçus¹⁹⁸. D'autre part, les relations entre les folkloristes et les disciples de l'école sociologique étaient hostiles, Marcel Mauss étant très critique à l'égard de la théorie d'Arnold Van Gennep (1873-1957), qui, au début du XXe siècle, avait étudié le folklore du Dauphiné et de la Savoie de façon très aboutie¹⁹⁹. L'ethnographie « du proche » souffre donc d'un certain discrédit, contrairement à l'ethnographie « du lointain » qui, nous l'avons vu, s'insère dans une véritable division du travail scientifique. C'est également le diagnostic de Georges Henri Rivière qui souhaite, en 1937, donner au MNATP une assise scientifique forte pour se démarquer des nombreux folkloristes amateurs²⁰⁰. Il constitue alors une équipe constituée d'ethnographes, de musicologues, de linguistes et de techniciens de l'enregistrement photographique et cinématographique, et en 1937, lance une première enquête de terrain en Sologne, suivie d'une autre en Basse-Bretagne, entre juillet et août 1939²⁰¹. On ne parlera véritablement d'« ethnographie » régionale qu'en 1945, en France, avec la création du Laboratoire d'ethnographie française, au sein du CNRS.

Jusqu'à la création du MNATP, la plupart des musées « de soi » s'organisent autour d'un même principe muséographique : le diorama. Le terme désigne un mode de présentation sous la forme de « tableau vivant », plaçant des objets authentiques et des mannequins costumés, voire des animaux empaillés, dans un décor en trois dimensions qui reconstitue leur environnement par un effet de trompe-l'œil²⁰². Les dioramas connaissent un immense succès auprès des visiteurs. Artur Hazelius, le premier, avait présenté une scène rurale scandinave, lors de l'Exposition universelle de 1878 à Paris. La Salle de France du MET, construite six ans plus tard, s'inspire de ce diorama qui avait « ravi en extase les bonnes d'enfants et les paysans insensibles à toutes les autres merveilles exhibées dans les deux palais²⁰³ ». Clou du musée « de soi », le diorama exprime le désir de scientificité. Ainsi, les deux dioramas du Museon Arlaten, mettant en scène une veillée de Noël et la visite à une accouchée, présentaient des mannequins sculptés par l'Arlésien Claude André Férigoule (1863-1946), qui avaient été modelés « d'après les types arlésiens les plus caractéristiques », de même que les 44 mannequins de la *Noce bretonne*, diorama aménagé par le peintre et photographe

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹⁸ Jean Cuisenier et Martine Segalen, *Ethnologie de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 8-9.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰⁰ Noémie Drouguet, *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 24.

²⁰¹ Jacqueline Christophe, « Les journaux de route du Musée national des Arts et Traditions populaires », *Ethnologie Française*, vol. XXX, 2000, n°1, p. 137-146.

²⁰² Noémie Drouguet, *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 49.

²⁰³ E. Villetard, « Promenades à travers l'Exposition universelle », *Le Correspondant*, 10 octobre 1878, p. 137-137, cité par Isabelle Collet, « Les premiers musées d'ethnographie régionale, en France », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p. 75.

Alfred Beau en 1884, au musée des Beaux-Arts de Quimper²⁰⁴. Dans les musées « de soi », on retrouve ainsi l'intérêt que portent les musées « des autres » à l'anthropologie physique. Des moulages de crânes et de seins de la « race provençale » avaient même été exposés au Museon Arlaten dès sa création²⁰⁵. La notion de « race » est très présente dans les années 1930, dans les musées de terroir allemands ou *Heimattmuseen*. Ces musées dédiés à la « petite patrie », apparus à la fin du XIX^e siècle, avaient été mis à contribution par le régime nazi pour démontrer « scientifiquement » l'idéologie raciste du système.

Les musées « de soi » sont au cœur des enjeux identitaires qui émergent dans l'entre-deux-guerres. En France, les mouvements régionalistes s'emparent de ce lieu pour promouvoir la culture régionale, alors que l'exode rural s'intensifie – c'est en 1932 que le nombre de Français vivant dans les villes dépasse le nombre de ruraux. Ainsi le Musée Basque et de la Tradition Bayonnaise ouvre-t-il ses portes à Bayonne en 1922. Un an plus tard, René-Yves Creston (1898-1964) fonde le mouvement breton des *Seiz Breur* avec Jeanne Malivel. Ce groupe artistique et littéraire cherchait à s'approprier la culture bretonne de façon originale et moderne, face à la « bretonnerie » facile véhiculée par le tourisme et ses bibelots – notamment les faïences de Quimper –, la publicité, *Bécassine* (personnage créé en 1905) et le diorama de *La Noce bretonne*²⁰⁶. Les *Seiz Breur* s'illustrent dans toutes les formes d'arts et se font connaître à Paris grâce aux deux pavillons de la Bretagne, construits pour l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels de 1925 et de l'Exposition internationale des arts et techniques de la vie moderne, de 1937. Fort de ce succès et profitant du soutien de Georges Henri Rivière, René-Yves Creston décide en 1939 de réorganiser les musées régionaux bretons, en particulier le diorama de Quimper et la salle bretonne du musée de Rennes, datant de 1913. Son projet ne se concrétise qu'en 1955 puisqu'il réalise une muséographie modernisée dans la salle des costumes du nouveau musée départemental Breton, à Quimper²⁰⁷ : les mannequins sont stylisés et simplifiés, de façon à mettre l'accent sur le costume, et sont présentés dans de grandes vitrines aérées, comme au musée de l'Homme. La muséographie des musées « de soi » se renouvelle également en Allemagne, où les enjeux identitaires sont exacerbés par le nazisme. Ainsi, la « Maison du Pays rhénan » (*Haus der Rheinischen Heimat*), inaugurée à Cologne en 1936, cherche à susciter l'amour du pays natal et à véhiculer l'idéologie raciste du régime. Le public visé en particulier est la jeunesse : c'est la raison pour laquelle le musée a recours à des

²⁰⁴ Isabelle Collet, « Les premiers musées d'ethnographie régionale, en France », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p. 81-83.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 82.

²⁰⁶ Denise Delouche, « Du poids de la bretonnerie », in Daniel Le Couédit et Jean-Yves Veillard (dir.), *Ar Seiz Breur 1923-1947. La création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes, Terre de Brume et Musée de Bretagne, 2000, p. 32-43.

²⁰⁷ François Hubert, « Les Seiz Breur et le renouveau de la muséologie bretonne », in Daniel Le Couédit et Jean-Yves Veillard (dir.), *Ar Seiz Breur 1923-1947. La création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes, Terre de Brume et Musée de Bretagne, 2000, p. 232-239.

maquettes, des cartes et des tableaux explicatifs, quitte à ne montrer que très peu d'objets²⁰⁸. La Maison du Pays rhénan adopte donc une conception très moderne de la muséographie, puisque le message prime sur la collection²⁰⁹. Les musées « des autres » et les musées « de soi » apportent donc, dans les années 1930, des idées muséographiques radicalement novatrices, à la base de la muséographie de l'après-guerre – ce sera l'objet du chapitre 5.

3.4 Structuration du marché de l'art « primitif » dans l'entre-deux-guerres.

Cette partie du cours est issue d'une recherche réalisée en collaboration avec Elodie Vaudry, en cours de publication. Nous sommes parties d'une collecte exhaustive de tous les catalogues de vente aux enchères publiques parisiennes, concernant les arts dits « primitifs » et/ou les arts précolombiens, jusqu'en 1939. Ces catalogues ont été associés aux procès-verbaux, conservés aux archives de Paris. Ces documents nous donnent l'identité des propriétaires-vendeurs, des acquéreurs, et, bien évidemment, le prix d'adjudication. La commercialisation des objets « primitifs » et précolombiens suit une temporalité bien différente de celles des collections publiques (fig. 11). En effet, le nombre de ventes augmente exponentiellement à partir de 1927 et diminue avec la crise économique des années 1930, alors même que les collections publiques s'enrichissent des objets collectés lors de la mission Dakar-Djibouti, en 1934. De même, on ne voit qu'une seule vente d'art primitif en 1938, au moment de l'ouverture du musée de l'Homme.

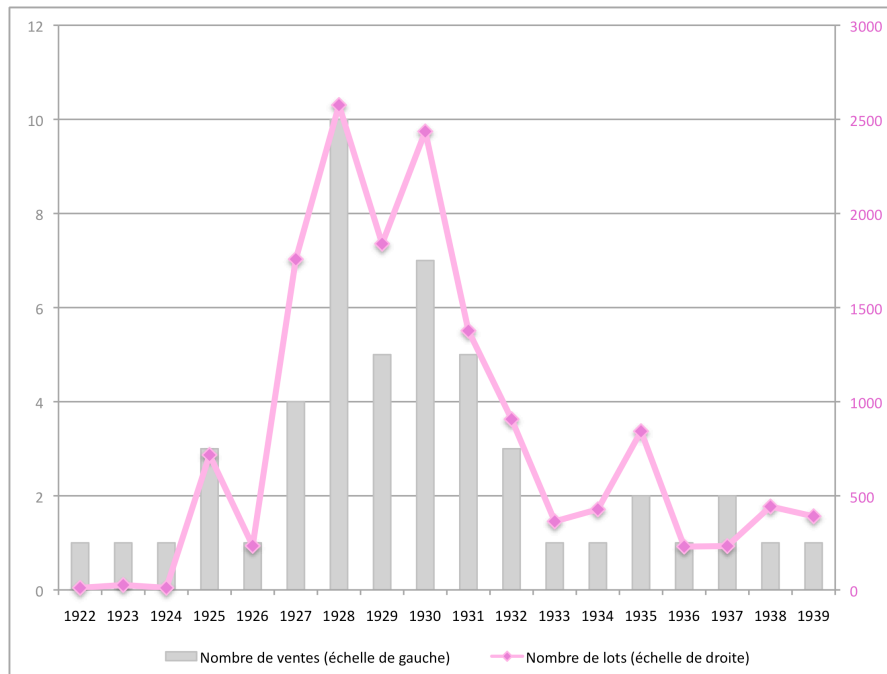


Fig. 11. Nombre de ventes et d'objets mis aux enchères dans des ventes dédiées aux arts « primitifs », à Paris.
Source : Léa Saint-Raymond et Elodie Vaudry.

²⁰⁸ André Gob, « De la « race » à la société : identité et musées d'ethnographie régionale en Europe », in *Museology – an Instrument for Unity and Diversity ? Actes du colloque IFOCOM à Krasnoyarsk, ICOFOM Study Series – ISS 33*, München, 2004, p. 45-48.

²⁰⁹ Noémie Drouguet, *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 67/

L'entre-deux-guerres marque ainsi une structuration très forte et très rapide du marché de l'art « primitif », qui semble suivre les fluctuations économiques et financières.

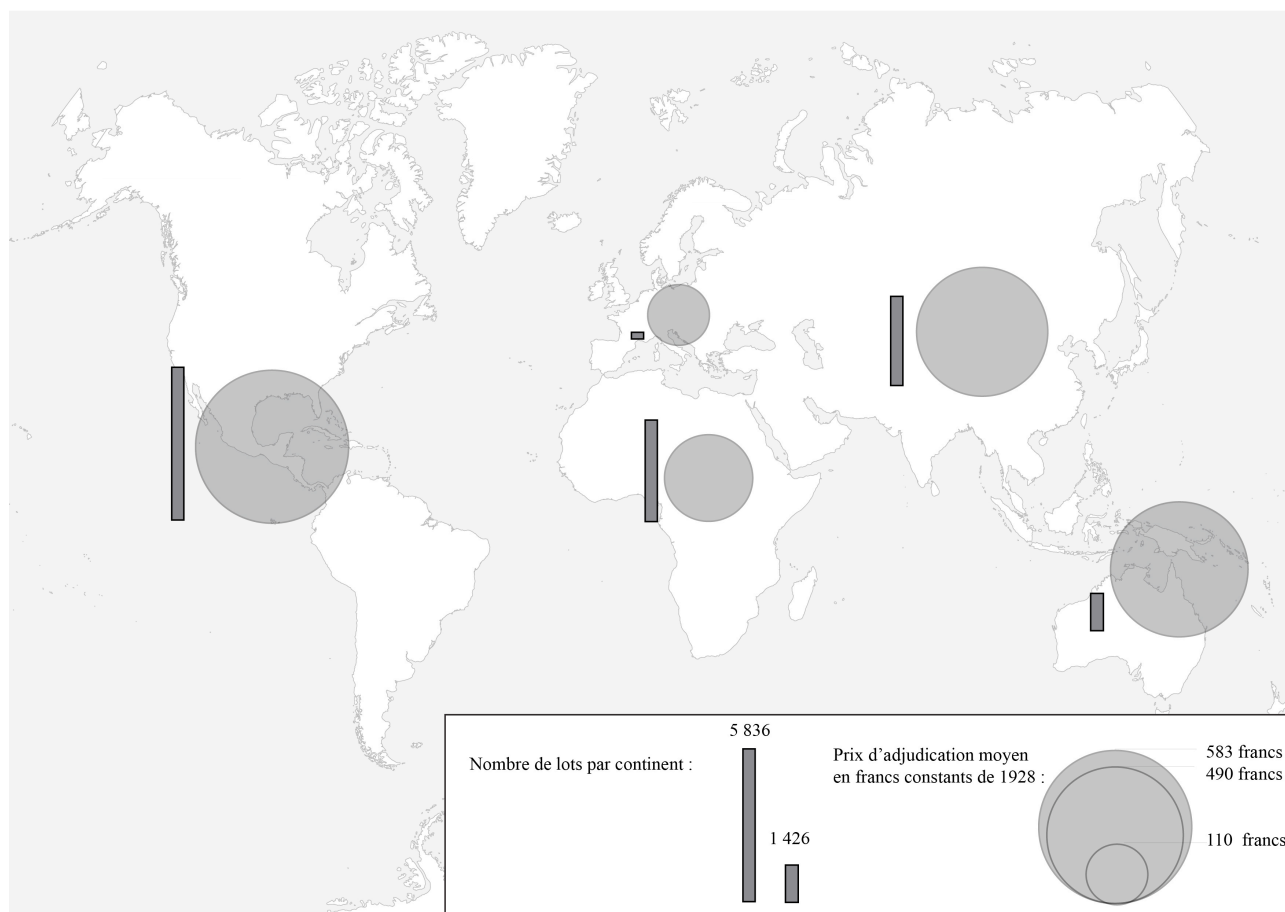


Fig. 12. Nombre de lots et prix moyen d'adjudication, selon la provenance des lots.
Source : Léa Saint-Raymond et Elodie Vaudry.

La commercialisation des objets « des autres » répond à des logiques de valorisation différentes de celles des musées d'ethnographie. En effet, les objets provenant du continent africain sont les plus nombreux à entrer dans les collections publiques, alors qu'en vente publique, ils obtiennent les prix d'adjudication moyens les plus faibles (fig. 12). Au contraire, l'effet de rareté explique la valorisation des objets océaniques dans les ventes aux enchères.

L'analyse des principaux acteurs de ce marché – vendeurs et adjudicataires – montre la place prépondérante des surréalistes, ce qui confirme les impressions de Sophie Leclerc, selon laquelle les surréalistes qui collectionnent les objets primitifs sont engagés dans une activité intense d'achat et de vente, et utilisent les mêmes réseaux que les marchands parisiens comme Charles Ratton²¹⁰. Paul Eluard, Tristan Tzara et André Breton apparaissent bien souvent comme propriétaires-vendeurs et comme acquéreurs. Par exemple, Paul Eluard achète deux statues

²¹⁰ Sophie Leclercq, « Beau comme la rencontre fortuite d'un veston aphrodisiaque et d'un masque yup'ik ou le primitivisme des surréalistes par l'analogie », in *Surréalisme et Arts primitifs. Un air de famille. Été 1*, cat. exp., Lens, Suisse : Fondation Pierre Arnaud, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2014, p. 21-40.

précolombiennes, venant de la côte Santa Marta, en Colombie, lors de la vente du 17 au 21 décembre 1927, pour un total de 11 500 francs. Lors de la même vente, Tzara achète notamment un vase précolombien, 35 francs. Les acquisitions des surréalistes en vente publique commencent en 1922 et se terminent en 1932. En dix ans, elles connaissent une évolution très marquée (fig. 13) : d'abord focalisée sur les objets provenant d'Afrique, l'attention de Breton, Tzara et Eluard se tourne progressivement vers les objets précolombiens, d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud. Cette évolution n'est pas étrangère à un effet de mode, dû au succès de l'exposition « Les Arts anciens de l'Amérique », en 1928, au pavillon de Marsan. Néanmoins, à partir de 1929, ce sont les objets provenant d'Océanie et d'Amérique du Nord qui suscitent le plus d'intérêt des surréalistes.

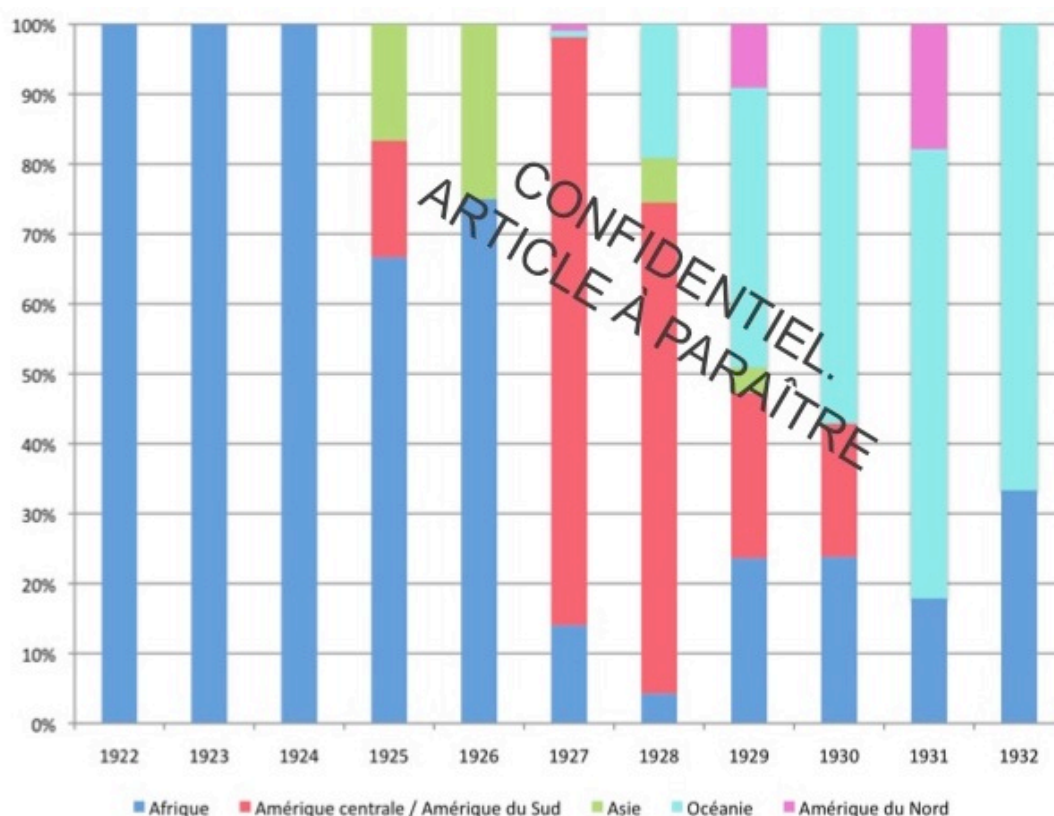


Fig. 13. Composition des achats de Breton, Tzara et Eluard, en pourcentage du total, entre 1922 et 1932.
Source : Léa Saint-Raymond et Elodie Vaudry.

Le rapport des surréalistes aux objets dits « primitifs » est assez bien connu. Contrairement au musée d'ethnographie, pour lequel l'objet « des autres » est un spécimen n'ayant de valeur qu'en tant que document, les surréalistes adoptent un regard esthétisant et font de cet objet une œuvre d'art. André Breton critique ainsi le « regard trop souvent glacé de l'ethnologue²¹¹ » pour prôner un « œil à l'état sauvage ». Il pratique avec les objets « sauvages » – adjectif qu'il préfère à « primitifs » – un principe d'analogie. La beauté provient de la collision de l'hétéroclite et de la rencontre fortuite, et le fait de rapprocher deux images différentes fait émerger des champs de force,

²¹¹ *Ibid*, p. 23.

une inquiétante et belle étrangeté²¹². La disposition de la collection d'André Breton, sur un mur de son appartement au 42, rue Fontaine, à Paris, dans lequel il s'installe en 1922, montre à quel point ces objets forment une cartographie imaginaire, voire un autoportrait : les casiers, les boîtes et les étagères dessinent un ordonnancement de l'espace et provoquent des affinités électives²¹³. Les objets « sauvages » sont mélangés aux œuvres surréalistes : les grands boucliers de Papouasie côtoient *Le Double Monde* de Picabia ou la grande *Tête* de Miró. Cette confrontation n'est pas étonnante car les objets « des autres » et les objets surréalistes entretiennent un rapport d'homologie par leur commune étrangeté, leur banalité poétique, leur puissance d'évocation, mais aussi par le fait qu'ils soient souvent composites. Par exemple, les masques yup'ik, provenant d'Alaska, présentent un mélange de matériaux et juxtaposent les formes : celui que possédait André Breton, conservé désormais au Musée du quai Branly, mêlait le visage d'un homme et le corps d'un poisson, le bois et la plume. Cette affinité entre objets « sauvages » et objets surréalistes s'est traduite dans une exposition ayant eu lieu chez le marchand d'art « primitif », Charles Ratton, du 22 au 29 mai 1936. Les masques inuit ou de Nouvelle-Guinée s'affichaient à côté du *Veston aphrodisiaque*, de Dali (1936) ou du *Déjeuner à la fourrure* de Meret Oppenheim (1936)²¹⁴. Le marchand avait su profiter des surréalistes pour mettre en valeur les objets qu'il présentait, par exemple, en demandant à Man Ray de faire poser des mannequins avec des objets du Congo, et d'en tirer une série photographique intitulée « La Mode au Congo ».

Ce regard esthétisé sur les objets « des autres » s'exporte aux Etats-Unis et c'est avec l'art moderne que ces derniers entrent dans un musée des Beaux-Arts : en 1935, le Museum of Modern Art de New York (MOMA), fondé en 1929 par des collectionneurs new-yorkais, organise la célèbre exposition « African Negro Arts », à laquelle Charles Ratton prête 62 sculptures²¹⁵. Ces objets sont présentés au musée en tant qu'inspiration de l'art moderne et entrent ainsi dans un musée des Beaux-Arts en tant que pièces uniques, et non comme des spécimens accompagnés d'une importante documentation, comme c'est le cas au même moment à Paris. En France, il faut attendre l'intervention d'André Malraux (1901-1976) pour que les objets « des autres » soient présentés comme des œuvres d'art au musée. Il préférerait, en effet, parler d'arts « primordiaux²¹⁶ » – substrat enfoui et commun à toute humanité – plutôt que d'objets « primitifs » et il était lui-même un grand

²¹² *Ibid*, p. 23.

²¹³ Ingrid Beytrison Comina, « L'Atelier d'André Breton ou le magnétisme des objets », in *Surréalisme et Arts primitifs. Un air de famille. Eté 1*, cat. exp., Lens, Suisse : Fondation Pierre Arnaud, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2014, pp. 21-40.

²¹⁴ Sophie Leclercq, « Beau comme la rencontre fortuite d'un veston aphrodisiaque et d'un masque yup'ik ou le primitivisme des surréalistes par l'analogie », in *Surréalisme et Arts primitifs. Un air de famille. Eté 1*, cat. exp., Lens, Suisse : Fondation Pierre Arnaud, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2014, p. 30.

²¹⁵ Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 337.

²¹⁶ André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, Gallimard, 1952.

collectionneur, passionné d'art khmer et d'art siamois²¹⁷. En 1961, alors ministre de la Culture, André Malraux transforme le musée de la France d'outre-mer, situé à la Porte Dorée à Paris, en Musée des Arts africains et océaniques. C'est donc un collectionneur privé qui a transformé le regard que l'institution muséale portait sur ses collections et cet exemple emblématique nous invite à étudier l'engagement des collectionneurs dans le monde de l'art, dans la période contemporaine.

²¹⁷ En 1923, suite à la chute des actions qu'il détenait, il avait pillé le temple de Banteaï-Srey, au Cambodge.

Chapitre 4. Les collectionneurs aujourd'hui : des formes d'engagement diversifiées.

Ce n'est que dans les années 1960 que la sociologie s'est penchée sur les collectionneurs, grâce aux travaux de Raymonde Moulin²¹⁸ : jusqu'alors, il n'existait que des monographies de collectionneurs. L'enquête sociologique a le mérite de considérer un échantillon de collectionneurs plus large que les études monographiques se concentrant sur les collectionneurs les plus prestigieux²¹⁹. Cependant, certains problèmes méthodologiques apparaissent par rapport à des études sociologiques plus classiques. En effet, les collectionneurs ne forment pas un groupe « en soi²²⁰ », présentant des conditions objectives d'existence similaires. Quoi de commun entre un collectionneur d'estampes, issu de la classe moyenne, et un collectionneur appartenant à la famille Rothschild ? Toute enquête se penchant sur la sociologie des collectionneurs ne peut donc faire l'impasse sur une typologie. D'autre part, il semble difficile de caractériser de façon exhaustive l'ensemble des collectionneurs. Selon la célèbre distinction de Sacha Guitry, « il y a deux sortes de collectionneurs, celui qui cache ses trésors et celui qui les montre ; on est placard ou bien vitrine ». Comment le sociologue peut-il interroger les collectionneurs « placard », qui restent dans l'ombre ? Mona Thomas a bien montré à quel point les collectionneurs cultivent le secret²²¹. Dans ce monde du silence où la discrétion est de règle, le risque d'une enquête biaisée en faveur des collectionneurs « vitrine » est immense. C'est la raison pour laquelle les sociologues ont pris des précautions, au moment de l'enquête. Ce chapitre présente donc les conclusions des travaux les plus récents, bien que trop rares pour permettre une véritable analyse diachronique et transnationale.

4.1. Un marché de l'art devenu purement spéculatif ?

Avant de détailler les résultats des études sociologiques, il est nécessaire de caractériser les changements des structures marchandes elles-mêmes. C'est, en effet, au XX^e siècle que le marché de l'art devient spéculatif. Il va de soi que la spéculation existait bien avant, dès la vente Choiseul de 1772, comme nous l'avons vu. Néanmoins, il s'agissait de plus-values réalisées individuellement et, contrairement au marché financier, il n'était pas possible, pour un particulier, de comparer de façon synthétique les prix d'adjudication des différents artistes. Pour se faire une idée de la cote

²¹⁸ Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

²¹⁹ Quant à la socio-histoire, elle bute sur un problème de sources car les collectionneurs ne peuvent plus témoigner de vive voix ! Pour obtenir une vision d'ensemble des collectionneurs, il existe deux solutions : consulter les archives des marchands – quasiment inaccessibles dans le cas des marchands de tableaux (à part celles de Goupil et Knoedler, accessibles dans le Getty Provenance Index) – ou bien se fonder sur les procès-verbaux de ventes aux enchères.

²²⁰ Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1851).

²²¹ Mona Thomas, *Un art du secret : Collectionneurs d'art contemporain en France*, Paris, Jacqueline Chambon, 1997

d'un artiste, le spéculateur en herbe n'avait d'autres ressources que la connaissance intime et régulière des ventes aux enchères, grâce, notamment, à l'annotation des catalogues de vente. L'année 1912 marque un tournant sur le marché de l'art. En effet, le chiffre d'affaires des commissaires-priseurs parisiens est presque multiplié par deux par rapport à celui de 1910 (fig. 8), du fait de certaines ventes « record ». La vente Doucet, du 5 au 8 juin 1912, produit un total de 13 884 460 francs²²², la succession Dollfus, du 2 mars au 23 novembre 1912, s'élève à 3 689 764 francs et la succession Rouart, du 9 au 18 décembre 1912, à 5 650 910 francs. Le célèbre marchand Paul Durand-Ruel rend compte à Pierre-Auguste Renoir de ce nouvel « intérêt éveillé dans le public²²³ » : « Les gros prix atteints dans la vente Dollfus par vos œuvres ont produit un excellent effet sur cette catégorie d'amateurs qui n'estiment un tableau que lorsqu'il se vend cher²²⁴. »

Si le marché secondaire de l'art gagne en intérêt et en médiatisation en 1912, il faut attendre la fin de la Grande Guerre pour voir apparaître une spéculation institutionnalisée. En effet, la première véritable « cote de la bourse des Arts » n'est apparue qu'en 1918²²⁵, avec la publication annuelle de *La Cote des tableaux ou Annuaire des ventes de tableaux, dessins, aquarelles, pastels, gouaches, miniatures*²²⁶, rédigée et éditée par Maurice Lang, dont les onze volumes successifs s'échelonnent de 1918 à 1929. Ces annuaires fournissent une véritable série de cotes artistiques puis qu'ils détaillent, pour la période concernée, tous les « prix d'adjudication des tableaux, dessins, etc., par ordre alphabétique des artistes ». La publication de ces volumes marque donc le début d'une spéculation « organisée » sur le marché de l'art, grâce à une information de type financier, produite collectivement et non plus individuellement. En 1930, André Fage publie *Le collectionneur des peintres modernes*, dont le sous-titre, particulièrement révélateur, est *Comment acheter, comment vendre*. C'est un manuel décomplexé visant à conseiller le spéculateur qui se cache derrière le collectionneur. Dans ce livre, l'auteur dresse une triple cote artistique, très synthétique, résumé des annuaires de Maurice Lang et invitation à la spéculation : une série d' « exemples de bénéfiques réalisés sur un même tableau à l'hôtel des ventes », une autre listant les « tableaux modernes les plus chers adjugés, en vente publique, depuis 1922 (100.000 francs et au-dessus) et leurs acquéreurs » et, enfin, près de quarante pages de « prix comparatifs des œuvres des principaux peintres en 1922-1923 et en 1928-1929 ». Ce manuel affiche donc de façon ouverte et décomplexée

²²² Quitus de M^e Baudoin, 1912, Archives de Paris D1E3 191.

²²³ Paul Durand-Ruel à Pierre-Auguste Renoir, Paris, lettre du 23 mars 1912, in Caroline Durand-Ruel Godfroy, *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel 1881-1906*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1995, p. 100.

²²⁴ Paul Durand-Ruel à Pierre-Auguste Renoir, Paris, lettre du 23 mars 1912, in Caroline Durand-Ruel Godfroy, *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel 1881-1906*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1995, p. 100.

²²⁵ Léa Saint-Raymond, « Un collectionneur averti en vaut deux. L'impact socio-économique de l'information encadrant les ventes publiques à Paris », actes du colloque Cognition, Langage, Interaction, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2015, à paraître.

²²⁶ L-Maurice Lang, *La Cote des tableaux ou Annuaire des ventes de tableaux, dessins, aquarelles, pastels, gouaches, miniatures*, Paris, Maurice L., 1918-1929, 11 vol.

ce qui est condamné, du moins moralement : « si nous n'avons pas nous-mêmes d'estime pour la spéculation, nous devons reconnaître qu'elle est le nerf de la peinture moderne²²⁷. »

Du fait de ces pratiques éditoriales, le parallèle entre le marché de l'art et la bourse devient explicite et institutionnalisé. L'écrivain et courtier Maurice Sachs (1906-1945) décrit les années 1920 de la façon suivante : « c'est peut-être la première fois que l'œuvre d'art est cet objet d'une spéculation quotidienne et grandiose qu'il est devenu en quelques années²²⁸ ». Écrivant en 1933, en pleine chute de l'activité du marché secondaire de l'art, la galeriste Berthe Weil donne un diagnostic similaire et va jusqu'à comparer cette crise à un krach boursier dû à l'inconséquence des spéculateurs :

J'ai cru devoir arrêter ce journal aux vingt-cinq années picturales (1926) de crainte d'avoir trop insisté sur cette ère de spéculation scandaleuse qui a sévi contre le commerce de la peinture, particulièrement. (...) Ce qui a créé la crise actuelle dans la peinture, c'est le manque de confiance, c'est le trouble que les ventes fictives à l'Hôtel Drouot ont suscité, c'est, pour les agioteurs, la spéculation intensive qui, n'agissant plus, aucun intérêt, dès lors, ne les soutient. Cette crise salutaire épure le marché ! Une ère nouvelle commence !²²⁹

Après 1945, le parallèle entre la spéculation financière et la spéculation sur le marché de l'art ne faiblit pas. Raymonde Moulin caractérise les années 1952-1962 de « pictomanie²³⁰ » sur le marché de l'art, reprenant ainsi l'expression de « tulipomanie », qui désigne la bulle spéculative sur la tulipe qui se déroula au XVII^e siècle. La presse compare les prix d'adjudication, classe les artistes selon leur « cote » et les records dans les ventes aux enchères font les gros titres. Un cap est atteint en 1970, lorsque Willy Bongard fonde le *Kunst Kompass* : il s'agit d'un palmarès des artistes des différents pays, publié chaque année dans le numéro de septembre-octobre de la revue allemande *Capital*²³¹. Le classement est réalisé à partir de la cote sur le marché de l'art contemporain et sur l'agrégation de jugements émis par des « experts », tout en prétendant fournir une évaluation « objective » de la valeur esthétique. Néanmoins, depuis sa création, le *Kunst Kompass* est pris en grande considération par les collectionneurs d'art contemporain et permet un arbitrage entre artistes, de la même façon que pour le choix des actions et des titres financiers.

Comme nous l'avons étudié au début du chapitre 2, le marché de l'art contemporain est régi par l'incertitude concernant la « qualité » des artistes vivants. En ce sens, l'information est une manne, recherchée avidement par le collectionneur / spéculateur. En témoigne l'encart publicitaire d'Artprice, « leader mondial de l'information [payante] sur le marché de l'art » :

Nos clients sont des investisseurs, nous parlons leur langage. Pour bien investir en bourse, il faut en percevoir les tendances. Pour bien investir dans l'art, c'est pareil. Grâce à nos données et graphiques interactifs sur vos artistes, maîtrisez encore mieux vos investissements en art !

²²⁷ André Fage, *Le collectionneur des peintres modernes. Comment acheter, comment vendre*, Paris, Les Éditions pittoresques, 1930, p. 5.

²²⁸ Maurice Sachs, *Au temps du Bœuf sur le toit*, Paris, Bernard Grasset, 2005 (La Nouvelle Revue Critique, 1939), p. 127.

²²⁹ Berthe Weill, *Pan ! ... Dans l'œil ! ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2009 [Paris, Lipschutz, 1933], p. 173

²³⁰ Raymonde Moulin, « Un type de collectionneur : le spéculateur », *Revue française de sociologie*, 1964, 5-2. p. 157.

²³¹ Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 77-78.

En plus de donner une information quasi « transparente », les producteurs d'information peuvent choisir de devenir des prescripteurs intéressés, et retirer un bénéfice encore plus important en orientant les collectionneurs vers les artistes dont ils sont financièrement liés. Pour cela, il faut avoir un pouvoir de marché et être reconnu comme prescripteur. Ainsi, les marchands importants ou les collectionneurs prestigieux peuvent-ils devenir « faiseurs de marché ». Par exemple, François Pinault, en arrêtant son choix sur un artiste, fait monter immédiatement sa cote et valorise les œuvres de ce dernier, contenues dans sa collection. D'autres acteurs du marché jouent le rôle de conseillers artistiques et contribuent à faire monter la cote, par la production d'information, sans être pour autant marchands ou grands collectionneurs. Entre 1920 et 1924, André Breton avait été engagé comme secrétaire par le couturier et collectionneur Jacques Doucet, et avait orienté ses choix vers des artistes qu'il affectionnait comme Picasso – c'est Doucet qui acquiert *Les Demoiselles d'Avignon* –Picabia, Modigliani, Seurat ou le Douanier Rousseau²³². Aujourd'hui, la spéculation sur le marché de l'art contemporain a entraîné une professionnalisation des conseillers artistiques, devenus « *art advisors* » comme, par exemple, Laurence Dreyfus. Rémunérés pour leur rôle d'informateurs, ils promettent aux spéculateurs des plus-values en « repérant les talents » avant tout le monde. Ces prescripteurs qui affichent un désintéressement symbolique vis-à-vis de la spéculation, ne sont-ils pas, eux-mêmes, des marchands intéressés ? Il faudrait, pour cela, (espérer) pénétrer ce monde du secret et mener une enquête sociologique.

Les sciences économiques et sociales ont du mal à identifier clairement les motifs spéculatifs des collectionneurs. En économie, la question se pose très peu car, depuis la fin des années 1980, les économistes étudient le marché de l'art en adoptant le regard du spéculateur, se demandant si le rendement des œuvres d'art était supérieur à celui des actifs financiers²³³. Les résultats qu'ils donnent sont très contrastés et dépendent fortement de la période considérée et du « portefeuille » d'artistes. Leur approche souffre également d'un biais méthodologique car, si la spéculation a été rendue possible par la multiplication des annuaires, cotes et palmarès, tous les collectionneurs ne sont pas des spéculateurs. Les études de sociologie distinguent d'autres motivations dans l'acte de consommation des biens dit « supérieurs », c'est-à-dire des biens qui ne sont pas de première nécessité ou de consommation courante, mais qui sont consommés à partir d'un niveau de revenu suffisamment conséquent. Outre la satisfaction individuelle, l'« utilité » retirée de ces biens – décoration ou plaisir esthétique – l'achat d'œuvres d'art peut être motivé par des enjeux sociaux. En effet, comme l'a montré Thorstein Veblen en 1899, une œuvre peut être

²³² Jérôme Neutres (dir.), *Jacques Doucet, Yves Saint-Laurent. Vivre pour l'art*, Paris, Flammarion, 2015.

²³³ William Baumol, « Unnatural Value : or Art Investment as Floating Crap Game », *The American Economic Review*, vol. 76, n°2, pp. 10-14, 1986. Natalie Buelens et Victor Ginsburgh, « Revisiting Baumol's « Art as floating crap game » », *European Economic Review* n°37, pp. 1351-1371, 1993. Orley Ashenfelter et Kathryn Graddy, « Auctions and the Price of Art », *Journal of Economic Literature, American Economic Association*, vol. 41 (3), 2003.

exposée par simple « consommation ostentatoire²³⁴ » : il s'agit alors d'une consommation statutaire, pour indiquer un niveau social élevé. L'œuvre ne serait alors acquise que dans le but d'être montrée aux autres, lors d'une réception mondaine ou à l'occasion d'une vente aux enchères. Contrairement à Veblen, Pierre Bourdieu montre que la distinction n'est pas une simple affaire de dépenses puisque ce sont les pratiques culturelles et les préférences esthétiques qui hiérarchisent les groupes : le goût lui-même est un construit social²³⁵. Ainsi, dans les années 1970, les membres de la bourgeoisie « récente », dont le capital économique est relativement plus important que le capital culturel (*i.e.* les nouveaux patrons de l'industrie), ont tendance à apprécier les œuvres de Vlaminck et Utrillo, alors que les ingénieurs et les professeurs du supérieur, dont le capital culturel est plus fort que le capital économique, préfèrent la peinture abstraite, en particulier les œuvres de Kandinsky²³⁶. D'autres motivations, plus autobiographiques, motivent les collectionneurs : nous avons vu que, selon Jean Baudrillard²³⁷, la collection était un discours à soi-même et présentait ainsi une grande dimension autobiographique, voire psychologique. Cette dimension émotionnelle joue un rôle majeur dans l'acte d'achat et c'est même la première motivation que donnent les collectionneurs lorsqu'ils sont interviewés par les sociologues, notamment en évoquant leur « coup de cœur » pour une œuvre. Cependant, l'analyse des discours ne doit pas prendre le pas sur celle des comportements car les collectionneurs peuvent, bien évidemment, dissimuler leurs véritables intentions derrière le discours du désintéressement et de l'émotion révélatrice. Il faut donc caractériser plus finement, par des enquêtes sociologiques, les motivations et les formes d'engagement des collectionneurs.

4.2. Les caractéristiques des collectionneurs d'art contemporain en France

Les collectionneurs ont été étudiés pour la première fois, en sociologie, par Raymonde Moulin qui, dans les années 1960, avait réalisé 90 interviews de sujets tirés au sort sur une liste de 850 noms de collectionneurs français. Cette liste avait été établie à partir du nom des prêteurs figurant dans les catalogues d'expositions de galeries et musées parisiens d'art moderne²³⁸, et grâce aux renseignements fournis par les associations d'amateurs d'art, les galeries de tableaux et les artistes²³⁹. Les collectionneurs étrangers avaient été exclus de cette enquête. Les résultats ont été publiés en 1967, dans son livre *Le marché de la peinture en France*. Raymonde Moulin a bien

²³⁴ Traduction française de « conspicuous consumption ». Thorstein Veblen, *The Theory of Leisure Class*, 1899.

²³⁵ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

²³⁶ Cf l'analyse des correspondances, Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 296.

²³⁷ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 2014 (1^{er} éd. 1969).

²³⁸ Le Musée National d'Art Moderne, le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, le Musée des Arts décoratifs et la Galerie Charpentier.

²³⁹ Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 190.

conscience que son échantillon n'a pas de valeur statistiquement représentative²⁴⁰ et c'est la raison pour laquelle elle oriente son attention sur les types de comportement, à la façon des ethnologues²⁴¹. Vingt-cinq ans après, elle réalise une autre enquête mais l'objet de son nouvel ouvrage, *L'artiste, l'institution et le marché*, concerne plutôt l'aspect institutionnel et marchand. Elle interroge ainsi vingt collectionneurs, parmi une liste de cinquante collections « connues de l'ensemble des acteurs », sans aucune prétention à l'exhaustivité²⁴².

Il faut attendre 2001 pour que paraisse une première enquête sur les collectionneurs d'arts premiers²⁴³, suivie d'une autre en 2008²⁴⁴. Quant aux collectionneurs d'art contemporain, ils sont étudiés dans la thèse de Cyril Mercier²⁴⁵, soutenue en 2012, selon la méthode de l'observation participante, et en 2015 dans une étude socio-économique d'envergure, fondée sur un large échantillon de collectionneurs d'art contemporain. Celle-ci a été commandée par le ministère de la Culture et de la Communication et menée par trois chercheurs, Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox et Marion Vidal²⁴⁶. Elle s'appuie sur une enquête diffusée auprès des galeries, des sociétés parisiennes d'amis de musées et, en région, auprès des Drac, Frac et écoles des beaux-arts. Entre janvier et juin 2014, 322 réponses ont été collectées, faisant de cette étude la plus grande enquête quantitative réalisée sur les collectionneurs d'art contemporain. L'aspect qualitatif est également pris en considération puisque 66 entretiens semi-directifs ont été conduits – 44 en région, 22 en Île-de-France.

Sans reprendre les résultats de façon exhaustive de cette enquête concernant le profil des collectionneurs d'art contemporain²⁴⁷, plusieurs éléments peuvent être retenus et mis en perspective historique. Parmi les 322 collectionneurs ayant répondu au questionnaire, 73% sont des hommes. Le monde de la collection est donc un univers majoritairement masculin, tout comme au XIXe siècle²⁴⁸. Sans surprise, le niveau de qualification des 322 collectionneurs est relativement élevé, par rapport à celui de la population française – les trois quarts des collectionneurs sont titulaires d'un diplôme de niveau bac+4 et 27% sont titulaires d'un diplôme en histoire de l'art. Pour

²⁴⁰ Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 234.

²⁴¹ Raymonde Moulin, « Un type de collectionneur : le spéculateur », *Revue française de sociologie*, 1964, 5-2. p. 156.

²⁴² Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997 (1^e éd. 1992), p. 217.

²⁴³ Rolande Bonnain, *L'empire des masques. Les collectionneurs d'arts premiers aujourd'hui*, Paris, Éditions Stock, 2001. L'auteur ne précise pas combien d'entretiens elle a réalisés.

²⁴⁴ Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, *La passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008. Elles interrogent une soixantaine de collectionneurs d'art primitif.

²⁴⁵ Cyril Mercier, *Les collectionneurs d'art contemporain : analyse sociologique d'un groupe sociale et de son rôle sur le marché de l'art, thèse de sociologie non publiée*, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, sous la direction d'Alain Quemin, 2012.

²⁴⁶ Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox et Marion Vidal, « Collectionneurs d'art contemporain : des acteurs méconnus de la vie artistique ? », *Cultures-Etudes*, 2015-1.

²⁴⁷ Je renvoie, pour cela, à l'enquête, disponible en ligne :

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Statistiques/Collectionneurs-d-art-contemporain-des-acteurs-mecconnus-de-la-vie-artistique-CE-2015-1>

²⁴⁸ Dans ma thèse de doctorat, je montre(ra) que très peu de femmes se portent acquéreuses en vente publique de « tableaux modernes », entre 1840 et 1939.

collectionner l'art contemporain, il faut donc détenir un certain niveau de capital culturel. D'autre part, parmi les collectionneurs interviewés, 9 sur 10 appartiennent au pôle supérieur de l'espace social (chefs d'entreprise, cadres, professions libérales ou commerçants). Ces résultats confirment les travaux des sociologues, qui montrent les aspects stratifiants, clivants, de la culture, et la relation d'homologie entre hiérarchie sociale et hiérarchie des pratiques culturelles²⁴⁹. Les collectionneurs d'art contemporain sont plutôt d'âge mûr : près de deux tiers sont âgés de plus de 50 ans – pour des raisons budgétaires, bien évidemment. Enfin, la socialisation joue un grand rôle pour commencer une collection. 8% des collectionneurs ont des parents exerçant une profession liée au monde de l'art, alors que cette catégorie professionnelle représente 2% de la population active.

Les comportements des collectionneurs sont les héritiers du XIXe siècle car la peinture est la composante principale des collections d'art contemporain, étant présente dans neuf collections sur dix. Néanmoins, la norme est dans la diversité des supports : les trois quarts des collectionneurs possèdent des sculptures, des photographies et des dessins. Les vidéos et les installations, quant à elles, sont recherchées par une minorité de collectionneurs. Héritier du Second Empire, le système marchand-critique continue à jouer le rôle de prescripteur puisque les galeries sont les lieux d'achat les plus fréquentés (94% des collectionneurs déclarent les fréquenter) et les principaux conseillers des collectionneurs (les trois quarts déclarent que les conseils des galeristes ont été importants lors de l'achat). Notons que les artistes ne sont pas passifs. Plus de huit collectionneurs sur dix fréquentent leurs ateliers, 34 % achètent directement à l'artiste et 72 % considèrent que les conseils des artistes collectionnés jouent un rôle important dans l'acte d'achat. La collection demande, en effet, un véritable effort temporel et financier. Un tiers des collectionneurs dédie une part dominante de leur temps de loisir à la collection, 9% y consacrent même tout leur temps libre. Le budget consacré à la collection varie considérablement : 16 % dépensent plus de 50 000 € pour leur collection alors que 30% y affectent moins de 5 000 € par an. Un collectionneur sur dix a déjà acquis une œuvre plus de 100 000 € mais 25% n'ont jamais dépassé 5 000 € pour une œuvre. Cependant, si l'on rapporte ces budgets aux revenus annuels, force est de constater que la collection est considérée comme un véritable investissement. Les trois quarts des collectionneurs dépensent chaque année l'équivalent d'un mois de leur revenu à leurs acquisitions et un collectionneur sur quatre va jusqu'à consacrer plus de deux mois de revenu.

La force de l'enquête de Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox et de Marion Vidal, est de mettre en lumière le fait que la collection est une activité productive et que les petits et grands collectionneurs jouent un rôle actif dans le monde de l'art. Seuls 20% des collectionneurs sont des demandeurs « passifs ». Quatre collectionneurs sur cinq s'engagent donc dans la vie

²⁴⁹ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979. Cette relation d'homologie est particulièrement pertinente dans le cas du cinéma : Julien Duval, « L'offre et les goûts cinématographiques en France », *Sociologie*, n° 1, vol 2, 2011.

artistique, opérant ainsi du côté de l'offre. Les auteurs distinguent deux types d'engagement : un engagement auprès des artistes (aide financière, soutien à la production par des commandes ou des financements, soutien à la diffusion) et un engagement auprès de l'institution muséale (dons, dépôts, participation au conseil d'administration ou à une commission d'achat, conduite d'un projet d'exposition). Une des formes les plus fréquentes d'engagement est l'adhésion à une société d'amis de musées : 60% des collectionneurs en sont membres. La seconde forme d'engagement est la participation à un projet d'exposition avec un commissaire d'exposition ou un critique (35% des collectionneurs), ou au financement de catalogues d'artistes (33%). Les dons et les dépôts dans les musées sont l'apanage d'une minorité de collectionneurs (8%) qui s'avèrent être les collectionneurs le plus fortement engagés, ayant déclaré cinq formes d'engagement ou plus. Cependant, cette enquête ne montre que les engagements manifestes des collectionneurs dans le monde de l'art – du fait même de la commande par le ministère de la Culture et de la Communication – et ne met pas en évidence les enjeux latents, en particulier les motivations spéculatives. La spéculation reste donc un angle mort des sciences sociales et elle ne peut être mise en évidence que par une traçabilité fine des transactions²⁵⁰.

Cette étude aboutit à une typologie des collectionneurs d'art contemporain, qui croise leurs formes d'engagement et leur investissement dans la collection. Les auteurs distinguent ainsi les collectionneurs indépendants, les collectionneurs pondérés, les collectionneurs investis et les collectionneurs quasi professionnels. Les **collectionneurs indépendants** ne montrent aucun engagement dans le monde de l'art et investissent peu de temps et d'argent dans leur collection – moins de 50 œuvres et un budget maximum de 5 000 € par œuvre. Ils achètent souvent des œuvres sur Internet et ne fréquentent pas les ventes aux enchères. Les **collectionneurs pondérés** s'engagent dans le monde de l'art, de façon modérée, notamment en prêtant des œuvres. Leurs achats sont lourdement influencés par les prescriptions et insérés dans le système marchand-critique. La décoration est fréquemment donnée comme motif d'achat, à la différence des **collectionneurs investis**. Ces derniers se caractérisent par l'importance de leur collection (entre 100 et 200 œuvres) et par leur investissement auprès des artistes, dont ils valorisent la démarche. Enfin, les **collectionneurs quasi professionnels** consacrent tout leur temps libre à la collection et peuvent acquérir une œuvre pour un prix dépassant 100 000 €. Ils ont déjà effectué des aides à la production et effectué des prêts et des dépôts auprès des musées. Enfin, leur goût est moins influencé par les prescripteurs que celui des autres collectionneurs : les collectionneurs quasi professionnels se fient à leur propre jugement. Néanmoins, la frontière est mince entre les collectionneurs quasi

²⁵⁰ Il faut, pour cela, repérer les acheteurs qui revendent leurs œuvres, observer la fréquence de ces transactions, leur rendement, et, surtout, identifier les œuvres. Ce long et minutieux travail est un des enjeux de ma thèse.

professionnels et les professionnels du marché : nombreux sont ceux, par exemple, qui considèrent François Pinault comme un marchand, plus qu'un collectionneur d'art contemporain.

4.3. Quand le collectionneur devient professionnel : l'exemple de Marianne et Pierre Nahon

Il serait intéressant de faire une sociologie des marchands d'art contemporain et d'étudier leur trajectoire. Ne sont-ils pas, pour la plupart, d'anciens collectionneurs investis ou quasi professionnels, devenus professionnels ? L'exemple de Marianne et Pierre Nahon²⁵¹ montre comment leur galerie d'art, la « galerie Beaubourg », inaugurée en 1973 tout près du futur Centre Pompidou à Paris, a trouvé naissance dans la collection du couple :

Dans une discussion tenue avec Leo Castelli, nous aurons la même conclusion : notre passion a de grandes similitudes avec le monde de la drogue. Quand on est drogué, on a de plus en plus de mal à s'approvisionner, vu les coûts. Une fois accroché, il faut devenir dealer. Pour continuer à collectionner, nous sommes devenus marchands.²⁵²

Cette conversion est liée à l'insertion du couple dans le réseau marchand-critique. Pierre Nahon avait ouvert en 1968 une société de production cinématographique qui l'avait conduit à rencontrer des artistes comme Hans Hartung, Jean Dubuffet et Pierre Soulages, puis à resserrer des liens avec le collectionneur et marchand Daniel Cordier. C'est ce dernier qui a donné au couple l'envie de devenir marchands de tableaux. Ils font leurs adieux à la publicité, sympathisent avec Patrice Trigano, qui avait été l'assistant du très grand commissaire-priseur parisien Maurice Rheims et, à trois, ils inaugurent la galerie Beaubourg le 15 novembre 1973.

La galerie Beaubourg a été l'association de deux collections, celle de Patrice Trigano et la nôtre. Nous apportions l'École de Paris (Hartung, Soulages, Poliakoff) – des choses classiques – et des œuvres surréalistes ou fantastiques (Dado, Ljuba, Bellmer, Matta). Nous avons aussi un grand nombre de Schlosser, car nous avons noué un accord en tant que particuliers avec lui. Patrice Trigano avait du Nouveau Réalisme, il avait passé un accord avec Villeglé²⁵³.

Tous trois rachètent, en 1973, le fond de la galerie J, ayant appartenu à Jeannine de Goldschmidt, l'ex-femme de Pierre Restany, et contenant, en majorité, des œuvres des Nouveaux Réalistes (Klein, Arman, César, Villeglé, Raymond Hains). Cette acquisition donne à la galerie Beaubourg une image moderne, d'autant plus qu'en 1973, leur voisin et concurrent Daniel Templon expose les *Poubelles* d'Arman. Patrice Trigano se sépare du couple en 1978 pour monter sa propre galerie, et la galerie Beaubourg continue à être dirigée par Marianne et Pierre Nahon. Leur activité sera florissante à Paris jusqu'en 1993, leur permettant de s'enrichir tout en enrichissant leur collection.

²⁵¹ Léa Saint-Raymond, « La galerie Beaubourg : un électron libre entre 1973 et 1993 ? », mémoire de master en histoire de l'art, Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Arnauld Pierre, 2011. Ce mémoire est disponible sur ma page Academia.

²⁵² Pierre Nahon, *Histoire de la Galerie Beaubourg*, volume I, Paris, Éditions de La Différence, p. 52.

²⁵³ Entretien du 5 avril 2011 avec Pierre Nahon. Léa Saint-Raymond, « La galerie Beaubourg : un électron libre entre 1973 et 1993 ? », mémoire de master en histoire de l'art, Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Arnauld Pierre, 2011, p. 18.

Outre le fait de pouvoir transformer une passion en métier, être marchand procure les moyens financiers pour constituer une collection : « Quand on est collectionneur dans l'âme, arrive un jour où les moyens manquent. Une des solutions est de revendre des œuvres achetées pour en acquérir d'autres²⁵⁴ ». En ce sens, Pierre Nahon distingue les « marchands », qui, en collectionneurs, achètent les œuvres, et les « galeristes », qui louent leur local et prennent une commission sur les ventes.

A l'époque, acheter les œuvres que l'on présentait était une pratique courante, pour les grandes galeries anciennes (Maeght, la Galerie de France, Denise René). Les grandes galeries nouvelles non. Tous les nouveaux venus n'achetaient pas. Nous, on avait pris le modèle plus sur Aimé Maeght que sur les contemporains. Ceux-là envisagent le métier en galeriste et pas en marchand, si bien qu'à la fin, il ne leur reste rien, car ils vendent puis ils rendent aux artistes. Si on demande à une jeune galerie l'exposition précédente, ils ne l'ont pas ! Templon a ouvert sans argent, il n'achète pas les tableaux. Yvon Lambert et moi achetons aux artistes, au contraire²⁵⁵.

Les œuvres invendues forment donc à la fois le stock et la collection personnelle du couple. Avec le temps, le stock se valorise et devient source de richesse, à condition de savoir miser sur les bons artistes, en reconnaître le talent et participer à leur reconnaissance grâce au travail d'exposition et de publicité. Marianne et Pierre Nahon ont fait preuve d'un engagement très fort auprès des artistes qu'ils appréciaient en tant que collectionneurs, non sans intérêt marchand :

Cette activité ne peut être rentable qu'en achetant. (...) C'est simple : on achète les tableaux d'un artiste au début de sa carrière ou au début de notre collaboration avec lui, on les montre, on en vend quelques-uns, on en garde davantage, les années passent et, si le marché a suivi nos choix, les œuvres accumulées prennent une valeur hors de proportion avec les sommes investies²⁵⁶.

Acheter permet toujours d'avoir dans de meilleures conditions des œuvres au prix où on les achète. Quand on achète vingt tableaux, on ne les paie pas le même prix que si on en achetait un²⁵⁷.

Marianne et Pierre Nahon ont, en particulier, défendu les Nouveaux Réalistes auprès de l'institution muséale. En effet, ils ont prêté dix œuvres de leur collection à l'exposition « 1960 : Les Nouveaux Réalistes », qui a eu lieu en 1986 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, et ont même offert des œuvres de leur collection / stock à ce musée. En plus d'un soutien professionnel (financement des catalogues et des expositions, promotion des artistes, publicité, etc.), ils ont également fourni aux artistes une aide financière à la production, payant à Louis Cane, César et Arman les frais de tirage au fondeur et leur achetant le droit de tirage (*i.e.* l'achat de l'original), en échange d'exemplaires. L'artiste recevait ainsi la moitié des épreuves de bronze sans rien déboursier et Marianne et Pierre Nahon bénéficiaient également de ce contrat en devenant propriétaires des autres exemplaires. Leur engagement auprès des artistes est également d'ordre affectif puisqu'Arman, par

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 52.

²⁵⁵ Entretien du 5 avril 2011 avec Pierre Nahon. Léa Saint-Raymond, « La galerie Beaubourg : un électron libre entre 1973 et 1993 ? », mémoire de master en histoire de l'art, Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Arnaud Pierre, 2011, p. 18.

²⁵⁶ Pierre Nahon, *Histoire de la Galerie Beaubourg*, volume I, Paris, Éditions de La Différence, p. 101.

²⁵⁷ Entretien du 27 avril 2011 avec Pierre Nahon. Léa Saint-Raymond, « La galerie Beaubourg : un électron libre entre 1973 et 1993 ? », mémoire de master en histoire de l'art, Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Arnaud Pierre, 2011, p. 24.

exemple, a été un des meilleurs amis du couple et les a initiés à la collection d'art africain. Marianne Nahon est même la marraine de sa fille.

Forts de cette relation privilégiée avec les artistes de la galerie, Marianne et Pierre Nahon deviennent de véritables mécènes, faisant le lien entre l'institution et l'artiste. Pour le Bicentenaire de la Révolution française, en 1989, ils ont poussé Arman à participer au concours. Ce dernier a proposé une accumulation de drapeaux et les Nahon ont défendu l'artiste auprès de Jack Lang puis auprès de François Mitterrand. Le président a accepté l'œuvre d'Arman et a demandé à ce que les drapeaux soient en marbre et non en bronze. L'œuvre, intitulée *Hommage à la Révolution française*, a été placée dans le vestibule d'entrée du palais de l'Élysée, non sans précautions de la part des marchands-mécènes :

On s'est dit, avec Arman, que n'importe quel président par la suite pouvait retirer aussi facilement l'accumulation. De peur qu'elle soit retirée, on a pris nos précautions. Sous l'entrée, il y a un sous-sol. On a prétexté du poids de la pièce pour faire un trou dans ce sous-sol, qu'on a rempli de béton pour faire une fondation, et on a posé l'œuvre sur le béton. Si on veut enlever l'œuvre d'Arman, c'est simple, il faut dynamiter l'Élysée²⁵⁸ !

Plus qu'une aide à la production en aval, Marianne et Pierre Nahon ont également pu conseiller l'artiste en amont de la création, comme le montre l'exemple du *Centaure* de César, conçu entre 1983 et 1985 en relation très étroite avec le couple :

Le musée d'Antibes, dirigé alors par Danielle Giraudy, avait eu l'idée d'un hommage à Picasso. Il a commandé et financé à huit artistes une œuvre, dont César. Mais César ne se pressait pas pour faire la chose. Marianne et moi sommes allés aux puces et nous avons trouvé un petit cheval en régule (un métal fin pour remplacer le bronze). On l'a porté à César et lui avons dit : « Pourquoi ne pas faire un centaure pour l'hommage à Picasso? Picasso a beaucoup illustré ce thème. Voilà le corps du cheval, il faudrait que tu fasses un buste et la tête de Picasso. » Il a travaillé ça à sa manière, en découpant le cheval et en mettant de la ficelle. Il a ensuite trouvé un buste. Puis il a dû faire la tête de Picasso, mais ce n'était pas du tout un sculpteur réaliste. On lui a adjoint un artiste de la galerie, André Barelier, qui lui est un sculpteur très réaliste, à la fonderie Bocquel, et il a permis de faire la tête de Picasso. César a présenté au musée cette petite sculpture de plâtre, bois, ficelle et régule. On a demandé à Giraudy d'en faire un moulage, et nous avons fait un tirage en bronze avec Bocquel du même format que la pièce en plâtre du musée. Quelques mois plus tard, grâce au succès de ce centaure, nous avons fait un agrandissement d'un mètre. Un an plus tard, 1 mètre 50, jusqu'à celui de 3 mètres qui est au carrefour de la Croix Rouge. Un marchand peut donc trouver le point de départ et aider à la création de l'artiste²⁵⁹.

A travers l'exemple de Marianne et Pierre Nahon, on voit à quel point l'identité du collectionneur peut se confondre avec celles du marchand, de l'ami et du mécène. C'est peut-être cette confusion des frontières qui définit le collectionneur « professionnel » ou « quasi-professionnel » par rapport aux collectionneurs « indépendants », « pondérés » ou « investis ». Lors d'une enquête de terrain en Thaïlande, Annabelle Boissier a montré que, pour pallier la faiblesse des institutions artistiques, les galeristes thaïlandais se sont formés en autodidactes, collectionnant des œuvres pour apprendre à

²⁵⁸ Entretien du 25 février 2011 avec Pierre Nahon. Léa Saint-Raymond, « La galerie Beaubourg : un électron libre entre 1973 et 1993 ? », mémoire de master en histoire de l'art, Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Arnauld Pierre, 2011, p. 56.

²⁵⁹ Entretien du 25 février 2011 avec Pierre Nahon. Léa Saint-Raymond, « La galerie Beaubourg : un électron libre entre 1973 et 1993 ? », mémoire de master en histoire de l'art, Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Arnauld Pierre, 2011, p. 57.

reconnaître la qualité des artistes²⁶⁰ : dans les puissances émergentes, le marchand est donc celui qui a pratiqué le « *learning by collecting* », l'apprentissage par la collection.

4.4. Les collectionneurs privés des puissances émergentes.

Autre phénomène majeur depuis le début du XX^e siècle, outre l'institutionnalisation de la spéculation et la diversification des collectionneurs, le marché de l'art s'étend à d'autres régions du monde, hors du noyau européen. Le développement économique est presque toujours le point de départ de la structuration du marché de l'art. Le tournant du XX^e siècle voit ainsi l'émergence des Etats-Unis comme puissance émergente du marché de l'art, suite à l'industrialisation fulgurante ayant suivi la fin de la guerre de Sécession, en 1865. Les nouveaux patrons de l'industrie et de la finance se lancent dans la collection d'œuvres d'art, grâce aux marchands européens comme Paul Durand-Ruel, qui installe une galerie à New York en 1887, ou Boussod, Valadon et Cie, qui ouvrent une succursale sur la Cinquième Avenue. Le marché de l'art américain n'acquiert son autonomie par rapport à l'Ancien Monde qu'à partir de la fin du XIX^e siècle – et surtout dans l'entre-deux-guerres –, lorsque des collectionneurs privés ouvrent leur collection au public et fondent des musées d'art moderne ainsi que des événements visant à promouvoir les artistes vivants. Un an après la création de la Biennale de Venise²⁶¹, en 1895, qui est la plus ancienne manifestation d'art contemporain, le magnat de l'acier Andrew Carnegie (1835-1919) fonde son équivalent américain, la « Carnegie International », qui se tient au Carnegie Museum Art, musée qu'il a fondé en 1895 à Pittsburg. La très riche Gertrude Vanderbilt Whitney (1875-1942), également sculptrice et mécène, suit l'exemple de Carnegie en ouvrant sa collection d'art moderne américain : le Whitney Museum of American Art est inauguré à New York en 1931. Un an après, en 1932, elle y organise une exposition annuelle, la « Whitney Annual²⁶² », visant à exposer les artistes vivants et, plus personnellement, à enrichir sa collection.

Les foires internationales d'art contemporain se multiplient à partir des années 1950²⁶³, au moment de la fièvre pour la peinture (la « pictomanie »), dans le but de rassembler les galeries internationales aussi bien que les marchands et les artistes locaux, mais également promouvoir la ville d'accueil comme capitale artistique²⁶⁴. Ainsi la Biennale de São Paulo est-elle créée en 1951

²⁶⁰ Annabelle Boissier, « Les galeries thaïlandaises et l'art contemporain. Comment créer un marché sans en maîtriser les valeurs ? », *Transcontinentales*, 12/13, 2012, document 4, p. 3.

²⁶¹ Il s'agissait, en 1895, de l'« Exposition International d'Art de la Cité de Venise », qui prend le titre de « Biennale » au moment de la deuxième exposition en 1897.

²⁶² L'exposition annuelle devient biennale en 1973 et prend alors le nom de « Whitney Biennial ».

²⁶³ Même si, en Italie, la Quadriennale de Rome existe depuis 1924 et la Triennale de Milan, depuis 1933.

²⁶⁴ C'est toujours la même logique depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, même si la foire internationale a remplacé la galerie princière.

par l'homme d'affaires et mécène Francisco Matarazzo Sobrinho (1892-1977). Ce collectionneur italo-brésilien avait également fondé le Musée d'art de São Paulo en 1946. C'est la première foire d'art moderne tenue hors de l'Europe et des Etats-Unis. La géographie des manifestations internationales répond alors à une logique d'émulation. La Documenta de Kassel est inaugurée en Allemagne de l'Ouest en 1955. En réaction, André Malraux, alors ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles, fonde la Biennale de Paris en 1959. En 1970 est ouverte à Bâle la foire Art Basel, suivie par la Foire Internationale d'Art Contemporain de Paris (FIAC) en 1974. Depuis la fin des années 1980, des foires internationales naissent dans les Suds. La plus ancienne biennale, intitulée Dak-Art, est fondée par l'Etat du Sénégal à Dakar en 1989. Elle est suivie par la Biennale du Bénin, lancée en 2010. En Asie, la libéralisation économique et l'apparition de grandes puissances émergentes favorisent l'éclosion d'un marché local de l'art. La première biennale d'art contemporain en Asie est celle de Gwangju, en Corée du Sud, qui débute en 1995. Elle est suivie par celle de Shanghai, créée par la municipalité de Shanghai et le musée des beaux-arts en 1996. Au même moment, les Emirats arabes unis veulent s'affirmer comme le nouvel eldorado de l'art contemporain et la Biennale de Sharjah ouvre ses portes en 1993, rivalisant ainsi, dans le Moyen-Orient, avec la Biennale Internationale d'Istanbul, créée en 1987. De même, dans les années 2000, la Biennale de Marrakech est créée en 2004 et la foire Art Dubai, en 2007. Les professionnels européens du monde de l'art se saisissent de l'émergence de ces marchés : Laure d'Hauteville fonde la Beirut Art Fair en 2010, puis crée la Singapore Art Fair en 2014 et l'Art Basel s'exporte à Hong Kong en 2013, après avoir conquis Miami en 2002. Entre 2000 et 2008, 53% des nouvelles foires ont été créées en Asie ou au Moyen-Orient et la Chine se présente comme le leader, avec neuf nouvelles foires en neuf ans – cinq annuelles, trois biennales et une triennale²⁶⁵.

Si les foires internationales se multiplient, le goût des collectionneurs devient-il, pour autant, mondialisé ? Le champ de recherche est en pleine émulation et nous attendons la publication de la thèse de Christine Ithurbide²⁶⁶, sur l'Inde, et celle de Zouina Ait Slimani²⁶⁷, sur l'Algérie, mais également la publication des actes du colloque « Orient Extrême : collections et collectionneurs d'aujourd'hui », qui se tiendra à Lyon du 23 au 25 mars 2016. D'autres chercheurs en sciences sociales, comme Silvia Naef²⁶⁸ et Annabelle Boissier²⁶⁹, ont plutôt étudié la scène artistique et le

²⁶⁵ Christine Ithurbide, « Le marché de l'art contemporain en Inde. Enjeux de la mondialisation de l'art contemporain dans les pays émergents », *Géographie et cultures*, 75, 2010, p. 4.

²⁶⁶ Christine Ithurbide, *Géographie de l'art contemporain indien : villes, acteurs et territoires : le cas de Bombay (Inde)*, thèse de doctorat en géographie du développement sous la direction de Laurent Faret, université Paris 7, soutenue en 2015.

²⁶⁷ Zouina Ait Slimani, *L'histoire des collections et privées d'art contemporain en Algérie*, thèse sous la direction de Thierry Dufrêne, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, en préparation depuis 2014.

²⁶⁸ Silvia Naef, *A la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine, 2008.

²⁶⁹ Annabelle Boissier, « Les galeries thaïlandaises et l'art contemporain. Comment créer un marché sans en maîtriser les valeurs ? », *Transcontinentales*, 12/13, 2012, document 4.

système marchand-critique des pays émergents. Il ressort, cependant, à partir des études existantes, que la mondialisation des foires internationales n'a pas contrebalancé la domination des puissances américaine et européenne du marché de l'art et n'a pas entraîné de réel métissage du goût – qui reste principalement concentré sur les artistes locaux. Selon Alain Quemin, « tant le marché que la consécration institutionnelle restent aux mains de pays occidentaux, en particulier des plus riches d'entre eux²⁷⁰ ». Le seul bouleversement est la naissance d'un très puissant marché de l'art en Chine, dans les années 2000 – le marché japonais, si florissant dans les années 1980, ne semble pas s'être relevé de la bulle économique de 1986 et de la « décennie perdue ». Selon le rapport Artprice et AMMA²⁷¹, la Chine – en incluant Hong Kong et Taïwan – s'impose comme la première puissance mondiale dans les ventes aux enchères « Fine Art ». En effet, 37,2% du produit des ventes de 2014 provient de la Chine (soit 5,66 milliards de dollars) et cette puissance devance ainsi les Etats-Unis (21,1%), le Royaume-Uni (18,9%) et la France (3,3%). La Chine apparaît donc comme « un marché mature, professionnel, international et diversifié²⁷² ». Le rapport Artprice semble conclure que les collectionneurs chinois privilégient l'art local. En effet, la peinture traditionnelle et la calligraphie représentent 84,3% du marché chinois en 2014²⁷³ et, sur le segment de l'art contemporain, la Directrice générale pour l'art contemporain asiatique à Sotheby's Hong Kong, Evelyn Lin, observe l'émergence de jeunes artistes chinois depuis 2012, liée notamment aux liens d'amitié noués avec les collectionneurs²⁷⁴.

Ce goût pour l'art « national » n'est pas spécifique à la Chine. Selon l'enquête de 2015 par Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox et Marion Vidal, plus de trois quarts des collections d'art contemporain sont constituées en majorité d'œuvres d'artistes français ou vivant en France et une collection sur dix compte exclusivement des artistes français²⁷⁵. En Inde, Christine Ithurbide a montré que les collectionneurs défendaient les artistes locaux et présentaient un faible intérêt pour l'art contemporain étranger²⁷⁶. Le marché de l'art en Inde reste ainsi essentiellement local. Non seulement les collectionneurs indiens achètent surtout de l'art indien, mais, selon les estimations des galeristes locaux, 60% des acheteurs sont indiens, 20% sont des NRI (*Non Resident Indians*, i.e. l'élite indienne émigrée résidant à l'étranger) et 20% seulement sont des étrangers²⁷⁷. En ce qui concerne le profil des collectionneurs indiens, le rôle des grandes familles marchandes ou

²⁷⁰ Alain Quemin, « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : la place des pays « périphériques » à l'ère de la globalisation et du métissage », *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n°2, 2012.

²⁷¹ Artprice et AMMA, *Le marché de l'art en 2014*, rapport annuel disponible sur artprice.com, 2015, p 4

²⁷² *Ibid.*, p 75.

²⁷³ *Ibid.*, p 4

²⁷⁴ *Ibid.*, p 60

²⁷⁵ Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox et Marion Vidal, « Collectionneurs d'art contemporain : des acteurs méconnus de la vie artistique ? », *Cultures-Etudes*, 2015-1, p. 4.

²⁷⁶ Christine Ithurbide, « Le marché de l'art contemporain en Inde. Enjeux de la mondialisation de l'art contemporain dans les pays émergents », *Géographie et cultures*, 75, 2010, p. 8

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 10.

industrielles, comme Birla et Tata, a été très important car elles ont joué, dès les années 1950, un grand rôle de mécénat auprès des artistes indiens. Ce paternalisme culturel est particulièrement visible dans la Birla Academy for the Arts à Kolkata (fondée en 1967), ou dans la Navajbai Ratan Tata Trust, nouveau programme de résidence pour jeunes artistes contemporain initié en 1974 par Ratan Tata²⁷⁸. Les collectionneurs indiens ne sont pas, pour autant, étrangers à la spéculation. L'homme d'affaires indien Neville Tuli, fondateur de la maison de ventes Osian, ouverte à Mumbai en 2000 puis à Delhi, déclare ainsi que « gérer sa fortune implique presque systématiquement d'incorporer des objets d'art dans son bagage financier²⁷⁹ ». Les NRIs, quant à eux, contribuent à la diffusion des artistes modernes et contemporains, et donc à l'élargissement du marché de l'art indien à l'étranger. Cependant, ce n'est qu'au début des années 2000 que le marché de l'art se structure et s'organise professionnellement en Inde, face à l'augmentation de la demande nationale et internationale²⁸⁰.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 6.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 7

²⁸⁰ Christine Ithurbide, « Marché de l'art contemporain indien : territoires et réseaux en construction », *Transcontinentales*, 12/13, 2012, document 6, p. 3.

Chapitre 5. L'enrichissement des collections publiques aujourd'hui : un phénomène à plusieurs échelles

Au XXe siècle, le phénomène de fièvre muséale se poursuit et touche les puissances émergentes, comme si le développement économique entraînait celui des musées. En 1930, l'industriel du coton Ohara Magosaburō (1880-1943) fonde le premier musée d'art occidental au Japon, à partir de sa collection de 170 tableaux, constituée sur les conseils du peintre japonais Kojima Torajirō et de l'artiste français Edmond Aman-Jean²⁸¹. Le Ohara Museum, situé à Tokyo, était également le premier musée à exposer de l'art vivant, au Japon. De même, la collection de l'homme d'affaires Kojiro Matsukata (1865-1950), constituée dans les années 1920 sur les conseils de Frank Brangwyn, est à l'origine du Musée national d'art occidental à Tokyo, qui ouvre ses portes en 1959. Il s'agira d'analyser, dans ce chapitre, la constitution des collections publiques, à différentes échelles : celles des musées nationaux et des collectivités territoriales dans les pays qui ont vu naître les musées – nous étudierons le cas de la France – et celles des pays qui ont connu un développement économique plus tardif – nous analyserons la « fièvre muséale » chinoise.

5.1. L'enrichissement des collections des « musées de France »

Depuis 1921, l'Etat français a mis en place une série de moyens juridiques et fiscaux pour faciliter l'enrichissement des collections publiques. Ces mesures ont touché, dans un premier temps, les acquisitions directes, avant de s'étendre aux incitations fiscales pour les collectionneurs privés et les mécènes, à partir des années 1960.

Le **droit de préemption**, mis en place par la loi du 31 décembre 1921, permet à l'Etat, lors d'une vente aux enchères, de se substituer de manière autoritaire au dernier enchérisseur, au prix d'adjudication annoncé par le commissaire-priseur. Ce droit de préemption a été élargi aux archives privées en 1979. Cette même année a été mise en place une ligne de crédits spécifiques du ministère de la Culture, le « **Fonds du patrimoine** », destiné à l'achat d'œuvres majeures pour les collections publiques. Ces mesures ont été complétées par la loi du 31 décembre 1992, qui a créé la catégorie de « **trésor national** », *i.e.* « des biens culturels qui présentent un intérêt majeur pour le patrimoine national au point de vue de l'histoire, de l'art ou de l'archéologie », pour lesquels l'Etat refuse le certificat d'exportation. Cette immobilisation forcée permet de faire une offre d'achat au propriétaire, la détermination du prix étant confiée à des experts. L'Etat définit, de façon beaucoup moins contraignante, une autre catégorie de biens, les « œuvres reconnues d'intérêt patrimonial

²⁸¹ Hanako Shimada Hanako, « Evolution des collections d'entreprises au Japon », in Marie Laureillard et Cléa Patin (dir.), *Orient Extrême : regards croisés sur les collections modernes et contemporaines*, Paris, L'Harmattan, à paraître.

majeur ». C'est ainsi que *La Fuite en Egypte*, attribuée à Nicolas Poussin, a été classé « trésor national » par la Commission consultative des trésors nationaux, en août 2004 : le tableau ne pouvait donc pas quitter le territoire national pendant une période de trente mois, ce qui laissait le temps aux institutions françaises de trouver la somme nécessaire, en l'occurrence plus de 15 millions d'euros²⁸². Cependant, les crédits d'acquisition à titre onéreux, pour l'ensemble des musées nationaux, s'élevaient à 35,1 millions d'euros en 2005. L'acquisition de la *Fuite en Egypte* aurait donc représenté, à elle seule, la moitié de cette somme annuelle. Quant au Fonds du patrimoine, il était doté de 1,7 millions d'euros en 2010, pour les établissements publics²⁸³.

L'enrichissement des collections des musées de France ne peut donc se passer de la générosité des acteurs privés. En 2012, les dons, donations et legs en nature ont représenté 85% des nouveaux numéros d'inventaires comptabilisés par les musées nationaux relevant du ministère de la Culture, hors musée national d'Art moderne ; en valeur, ils ont constitué 22% des sources de financement²⁸⁴. C'est à André Malraux qu'on doit la première mesure d'incitation fiscale en faveur des collectionneurs privés : la **loi du 31 décembre 1968** permet aux contribuables d'acquitter en nature des droits de succession, des droits de mutation à titre gratuit entre vifs, du droit de partage et, depuis 1982, de l'impôt sur la fortune. La loi sur la dation multiplie ainsi les possibilités d'enrichissement du patrimoine, comme avec la succession Picasso qui a abouti à l'ouverture, en 1985, du musée Picasso à Paris, sur la base d'une dation de 203 peintures, 158 sculptures, 16 papiers collés, 29 tableaux-reliefs, 88 céramiques, plus de 3 000 dessins et estampes, 32 carnets de dessins, des livres illustrés, des manuscrits, et une partie de la collection d'art primitif de l'atelier du maître.

L'évergétisme et la reconnaissance symbolique sont d'autres moteurs encourageant les collectionneurs privés à donner tout ou partie de leur collection à un musée. C'est le cas de Marlene et Spencer Hays : ce couple d'américains, ayant commencé leur collection au début des années 1970, ont fait une donation sous réserve d'usufruit à l'État français, à la fois pour la reconnaissance de leur goût et pour la clause d'inaliénabilité des collections, contrairement aux musées américains. Un premier noyau de 187 œuvres, parmi lesquelles des chefs-d'œuvre du mouvement nabi, estimé à 173 millions d'euros, rejoindra les collections du musée d'Orsay. Estimé à 173 millions d'euros, cet ensemble correspond à l'exposition « Une passion française » présentée au musée d'Orsay en 2013. La donation comporte une clause : la présentation de la collection dans un espace dédié, et non pas de façon dispersée dans le musée. Pour honorer cette contrainte, la bibliothèque et la documentation du musée d'Orsay, situés au quatrième étage, déménageront donc dans l'hôtel de Mailly-Nesle, quai

²⁸² Nathaniel Herzberg, « Comment « La Fuite en Egypte » de Poussin n'a pas fui la France », *Le Monde*, 14 février 2008.

²⁸³ Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, *Chiffres clés 2012, Statistiques de la Culture*, Paris, La Documentation française, p. 42

²⁸⁴ Marie-Christine Labourdette, *Les musées de France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 67.

Voltaire²⁸⁵. Néanmoins, les dons et datations ne concernent pas, a priori, des œuvres de la même qualité que celles des héritiers Picasso ou des époux Hays : les musées ont donc une tendance au « cherry-picking » : seules les œuvres d'art « de haute valeur artistique ou historique » sont concernées par la loi Malraux et les offres de dation sont instruites sur proposition du ministère de la Culture, et après l'avis de la « Commission interministérielle d'agrément pour la conservation du patrimoine artistique national ».

L'État a également favorisé l'enrichissement indirect des collections, via l'incitation au mécénat. Ainsi, la **loi mécénat du 1^{er} août 2003**, dite loi « Aillagon », fait bénéficier les entreprises d'une réduction d'impôts équivalente à 90% du versement consenti à l'achat d'un trésor national ou d'une œuvre reconnue d'intérêt patrimonial majeur. C'est grâce à cette loi qu'a pu être acquise la *Fuite en Egypte*, de Poussin : les multinationales Axa et Total ont notamment donné 2 millions d'euros chacune, la Fondation Gaz de France, 3 millions d'euros et Frédéric Jousset, fondateur de l'opérateur de centre d'appels Webhelm, 1 million d'euros. Le propriétaire, qui réclamait 20 millions d'euros, a finalement accepté la somme de 17 millions d'euros²⁸⁶.

5.2. L'enrichissement des collections des collectivités territoriales, depuis 1982

La Fuite en Egypte, de Poussin, bien qu'inscrite à l'inventaire du Louvre, a été mise en dépôt au musée des Beaux-Arts de Lyon. La pratique des dépôts d'œuvres appartenant à l'État, en direction des institutions décentralisées, date de l'arrêté Chaptal, comme nous l'avons vu dans le chapitre I. En 2015, on compte environ 130 000 œuvres déposées, appartenant aux musées nationaux, et 42 000 dépôts du Centre national des arts plastiques dans les régions²⁸⁷. La loi du 13 août 2004, relative aux libertés et responsabilités locales, réaffirme la circulation des œuvres, en particulier les prêts provenant des musées nationaux. Grâce à une loi de 2002, les collectivités territoriales ont également pu enrichir leur collection, grâce à un transfert de propriété au bénéfice de ces dernières, concernant les dépôts antérieurs à 1910 : c'est ainsi que Toulouse a obtenu le transfert de 572 œuvres²⁸⁸.

Néanmoins, les collectivités territoriales peuvent également enrichir leurs collections sans dépendre du pouvoir central. Le ministre de la Culture Jack Lang crée, en 1982, vingt-cinq FRAM (fonds régionaux d'acquisition pour les musées), qui sont des instruments spécifiques pour soutenir les acquisitions des musées de France relevant des collections territoriales²⁸⁹. Ces dernières

²⁸⁵ Sarah Hougounenq, « Le charisme d'une donation américaine », *La Gazette Drouot* n°41, 25 novembre 2016, p. 358-361.

²⁸⁶ Nathaniel Herzberg, « Comment « La Fuite en Egypte » de Poussin n'a pas fui la France », *Le Monde*, 14 février 2008

²⁸⁷ Marie-Christine Labourdette, *Les musées de France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 72.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 73-74.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 68.

bénéficient également du droit de préemption, depuis 1987. Enfin, la loi de 2002 complète cette logique de décentralisation grâce au transfert de propriété des dépôts de l'Etat antérieurs à 1910, en faveur des collectivités territoriales²⁹⁰. Les achats des FRAM sont relativement classiques par rapport à ceux des FRAC (Fonds régionaux d'art contemporain), créés également en 1982. Disposant d'un budget financé, de façon paritaire, par les régions et l'Etat, les vingt-trois FRAC ont pour mission de constituer un patrimoine d'art contemporain en région tout en menant une action de démocratisation culturelle et de sensibilisation du public à cet art contemporain. Les choix d'acquisitions d'un FRAC dépendent d'une commission spécialisée composée d'artistes, de responsables d'institutions de diffusion et de journalistes, qui constituent ainsi, selon Philippe Urfalino²⁹¹, une « académie invisible ». Il est alors légitime de se demander si les FRAC ne marquent pas le retour du système académique dans le monde de l'art en région. En réalité, le marché n'est pas absent et le système marchand-critique ne perd pas la place qu'il avait acquise dès le Second Empire. En effet, selon des travaux récents²⁹², les FRAC collaborent activement avec les galeries locales d'art contemporain, celles-ci jouant un rôle de tremplin et de promotion.

S'il est permis de voir un retour du système académique, c'est plutôt dans la segmentation des œuvres entre un art orienté vers le marché et un art orienté vers le musée ou le FRAC, pour reprendre l'expression de Raymonde Moulin²⁹³. L'exemple d'Ernest T.²⁹⁴ est particulièrement parlant. Depuis 1983, Bernard Troppman, sous le pseudonyme d'Ernest T., s'amuse avec les limites du système marchand-critique, en jouant avec la signature, en réalisant des « peintures nulles » ou invendables. Sa pratique du détournement et du second degré a connu un certain succès d'estime, grâce à la galerie parisienne Gabrielle Maubrie, mais ce sont les FRAC qui, depuis 1999, assurent sa reconnaissance – et une partie de ses revenus. Trente-huit œuvres d'Ernest T. ont été acquises par dix FRAC, principalement par le FRAC Limousin qui le place en onzième position des artistes représentés, en nombre d'acquisitions. Cette implantation dans le système (néo)académique a permis à Ernest T. de segmenter sa production artistique, entre des œuvres plutôt vendables, peintures de petit et moyen format, destinées au marché, et des œuvres beaucoup moins commercialisables, par leur sujet ou leur format, destinées aux FRAC. Par exemple, il a fait don au FRAC Limousin d'un tapis très kitsch, de 198 par 163 centimètres, représentant une Cène :

J'ai acheté cette Cène il y a très longtemps au marché chinois de Singapour. C'est d'une kitscherie ! En 2001, j'ai fait un châssis et j'ai tendu comme j'ai pu ce tapis. Puis j'ai mis du jaune sur le Christ, j'ai rajouté du bleu

²⁹⁰ Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, p. 76.

²⁹¹ Philippe Urfalino, « Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *L'année sociologique*, 3^e série, vol. 39, 1989, p. 81-109.

²⁹² Bénédicte Martin, Corinne Melin, Dominique Sagot-Duvaurox et Muriel de Vrièse, « Diffusion et valorisation de l'art actuel en région. Une étude des agglomérations du Havre, de Lyon, de Montpellier, Nantes et Rouen », *Culture-Etudes*, 2011/1, n°1, p. 1-16.

²⁹³ Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997 (1^e éd. 1992), p. 68-69.

²⁹⁴ Léa Saint-Raymond, « L'œuvre et la carrière d'Ernest T. : comment « faire marcher » et « faire marché » ? », mémoire de master 2 en histoire de l'art, Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Arnauld Pierre, 2013.

et du rouge, donc c'est vraiment hideux... Je l'ai donnée au FRAC Limousin parce que c'était bien normal et parce que j'avais un problème de place²⁹⁵.

Cette Cène, exposée au FRAC, est l'homologue des « tableaux d'exposition » que les artistes, au XIXe siècle, destinaient au Salon et non au marché, du fait de leur grand format.

5.3. La « fièvre muséale » en Chine depuis les années 2000.

L'enrichissement des collections publiques suit une logique toute différente dans les pays qui ont connu un développement muséal beaucoup plus récent. Il ne s'agit plus d'enrichir les collections, mais de les constituer. L'exemple de la Chine est particulièrement révélateur. En devenant un pays marxiste en 1949, la République populaire de Chine avait affirmé sa volonté de « sélectionner le raffiné, jeter la crasse » - « select the refined, discard the dross ». La révolution culturelle, proclamée le 20 août 1966, est allée encore plus loin dans le vandalisme révolutionnaire, par sa politique d'éradication des « Quatre vieilleries » : vieilles idées, vieille culture, vieilles coutures, vieilles habitudes. Ainsi les gardes rouges ont-ils détruit ou saccagé les peintures, antiquités chinoises et monuments datant d'avant 1949²⁹⁶. Depuis la libéralisation de 1985, de Deng Xiaoping, la Chine revient sur son passé. En 2002, avec la fin du monopole d'État sur les transactions de biens culturels, la collection privée d'antiquités chinoises devient un **acte de patriotisme**, surtout lorsque ces dernières regagnent la Chine. Cette « reconfucianisation » est liée à l'affirmation d'un soft power chinois : ainsi Xi Jinping annonce-t-il, en 2012, sa volonté d'une « grande régénération de la nation chinoise ». Ce rêve passe par la constitution d'un Fonds des trésors nationaux, fondation de droit privé chargée de racheter à l'étranger les œuvres d'art chinoises.

L'exemple des têtes de lapin et de rat, datant de l'époque de l'empereur Qialong (1736-1795) et provenant du pillage par les troupes françaises et britanniques du palais d'Été en 1860, est révélateur de cette politique patrimoniale chinoise. Au moment de la vente de la collection de Pierre Bergé et d'Yves Saint Laurent, en 2009, la Chine avait engagé une action en justice contre Christie's pour empêcher la mise sur le marché de ces deux têtes de bronze, sans succès. Finalement ces dernières ont été adjugées à Cai Mingchao, qui dirige une maison d'enchères basée à Xiamen, pour la somme de 14,9 millions d'euros chacune. Or, dans un communiqué de presse, ce dernier a affirmé ne pas vouloir payer. Sa démarche a été soutenue par Niu Xianfeng, directeur adjoint du

²⁹⁵ Entretien du 6 avril 2013, Léa Saint-Raymond, « L'œuvre et la carrière d'Ernest T. : comment « faire marcher » et « faire marché » ? », mémoire de master 2 en histoire de l'art, Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Arnauld Pierre, 2013, p. 83.

²⁹⁶ Simona Novaretti, « « Collect Gold in Times of Trouble, Collect Jade in Good Times » : Private Market, Public Engagement and the Protection of Cultural Property in the People's Republic of China » in Marie Laureillard et Cléa Patin (dir.), *Orient Extrême : regards croisés sur les collections modernes et contemporaines*, Paris, L'Harmattan, à paraître.

Fonds du patrimoine national de Chine, dont le but, depuis 2002, est de récupérer les œuvres d'art pillées. *In fine*, dans un geste aussi bien diplomatique que commercial, François-Henri Pinault, PDG du groupe PPR – actuel Kering – a racheté ces deux têtes et, en 2013, lors d'un dîner d'État avec le président chinois Xi Jinping, le milliardaire français a annoncé son intention d'en faire don à la Chine. Les têtes de rat et de lapin ont été officiellement données à la Chine le 28 juin 2013, lors d'une cérémonie officielle au Musée national de Chine, place Tiananmen à Pékin.

De la collection privée d'antiquités chinoises à l'exposition publique de ces objets de patriotisme, il n'y a qu'un pas : la fièvre muséale chinoise correspond ainsi au tournant des années 2000. A Shanghai, le nombre de musées privés est multiplié par trois chaque année, depuis 2012 ; néanmoins, ils ne bénéficient d'aucun soutien public et leur définition juridique est complexe²⁹⁷. L'exemple du Long Museum West Bund, ouvert à Shanghai en décembre 2012, est symptomatique de cette imbrication complexe entre patriotisme et évergétisme²⁹⁸. Il a été fondé par Liu Yiquan, homme d'affaires qui a investi la finance, les assurances, l'immobilier et les produits pharmaceutiques. Son épouse, Wang Wei, est chargée de la conservation de la collection. Avec ses 33 000 m², ce musée, construit par l'architecte chinois Liu Yichun, est le plus grand musée privé de Chine. Il abrite une collection d'antiquités chinoises « patriotique », pensée comme un lieu de mémoire : en avril 2014, Liu Yiquan a notamment acquis une tasse doucai de la dynastie Ming, avec un décor de poulets, pour un total de 36,3 millions de dollars. Liu Yiquan collectionne également l'art moderne et contemporain : en novembre 2015, il a notamment dépensé 170,4 millions de dollars pour le *Nu couché* d'Amedeo Modigliani.

La Chine encourage donc symboliquement la constitution de ces collections privées, qui sont autant de vitrines pour le prestige national, tout en menant une politique urbaine tournée vers la création de nouveaux centres artistiques et culturels. Ainsi, le Long Museum West Bund se situe-t-il dans le quartier du « West Bund », ancienne zone industrielle de Shanghai dédiée à l'aéronautique. Transformée en coulée verte, sur les rives du fleuve Huangpu, elle est devenue, depuis 2012, un centre de la culture et des musées, en réponse au Museum Mile de New York ou du South Bank à Londres. Ce quartier rassemble également le West Bund Art Center – site de la nouvelle foire d'art, West Bund Art & Design –, le Yuz Museum, musée d'art contemporain fondé par le collectionneur sino-indonésien Budi Tek et le Shanghai Dream Center, siège des studios d'animation Oriental DreamWorks. De même, à Pékin, le 22 International Art Plaza a ouvert ses portes le 15 novembre 2009 au cœur du CBD : avec ses 60 000 m², il a été conçu pour abriter quelque 200 galeries, des

²⁹⁷ Wang Hongfeng, « La position délicate des musées d'art privés à Shanghai », in Marie Laureillard et Cléa Patin (dir.), *Orient Extrême : regards croisés sur les collections modernes et contemporaines*, Paris, L'Harmattan, à paraître

²⁹⁸ Philip Grimberg, « Chinese Art Collectors, Objects of Art, and Artistic « Realms of Memory » », in Marie Laureillard et Cléa Patin (dir.), *Orient Extrême : regards croisés sur les collections modernes et contemporaines*, Paris, L'Harmattan, à paraître.

ateliers d'artistes, des maisons de ventes et des bureaux d'organisations culturelles. Il compte également le Today Art Museum, musée d'art contemporain occupant l'espace d'une ancienne brasserie²⁹⁹.

Cependant, ces musées présentent bien souvent le défaut d'être de « belles coquilles sans contenu³⁰⁰ ». On observe alors un décalage entre l'immensité des lieux et une muséographie qui se veut moderne et spectaculaire, d'une part, et la faiblesse numérique des collections, d'autre part. Par exemple, le musée de l'Écriture (Zhongguo Wenti Bowuguan), inauguré à Anyang le 16 novembre 2009, accueille ses visiteurs par une voie d'accès majestueuse, balisée par des portiques auxquels sont suspendues des copies agrandies de carapaces de tortues et d'ossements portant des inscriptions oraculaires devant lesquelles se font photographier petits et grands. Ces décorations sont la projection extérieure, ludique et pleinement visible, de ce qui ne se donne que difficilement à voir dans les salles faiblement éclairées³⁰¹. D'autre part, du fait de leurs tarifs élevés, de la qualité inégale des expositions et de leur géographie excentrée, ces musées n'attirent pas vraiment l'attention du public, encore réticent à l'art contemporain³⁰². Enfin, ces musées souffrent de leur financement unilatéral, par le collectionneur qui en est le fondateur : ils ne bénéficient d'aucune mesure fiscale qui favoriserait les donations privées aux institutions non lucratives. Cependant, les musées chinois ne sont pas les seuls à être confrontés à des difficultés : l'ensemble des collections publiques sont soumises, actuellement, à des défis de taille.

²⁹⁹ Lazarus Anny, « Le Today Art Museum et la critique d'art », in Marie Laureillard et Cléa Patin (dir.), *Orient Extrême : regards croisés sur les collections modernes et contemporaines*, Paris, L'Harmattan, à paraître

³⁰⁰ Wang Hongfeng, « La position délicate des musées d'art privés à Shanghai », in Marie Laureillard et Cléa Patin (dir.), *Orient Extrême : regards croisés sur les collections modernes et contemporaines*, Paris, L'Harmattan, à paraître.

³⁰¹ Françoise Lauwaert, « L'empire de l'éternel présent. Dans les musées de la République populaire de Chine », *Gradhiva*, 16, 2012, p. 43-63.

³⁰² Ornella de Nigris, « Contemporary Art Museums in China : Standards and Perspectives », in Marie Laureillard et Cléa Patin (dir.), *Orient Extrême : regards croisés sur les collections modernes et contemporaines*, Paris, L'Harmattan, à paraître.

Chapitre 6. Les défis actuels des musées

Le XX^e siècle a bouleversé le paysage des musées. Après 1918, ces derniers commencent à prêter régulièrement des tableaux à des expositions internationales³⁰³ et la culture du résultat prend naissance aux Etats-Unis dans les années 1930. A cette époque, la muséographie se renouvelle, grâce à l'arrivée de Georges Henri Rivière au musée de l'Homme (cf chapitre 3) et cette réflexion aboutit dans les années 1970 à la « nouvelle muséologie ». Le « modèle classique » du musée se trouve ainsi remis en question, en particulier la place marginale qu'il accordait au visiteur³⁰⁴. Le but est d'ouvrir et de démocratiser le musée, mais également d'en faire un levier de développement économique, grâce à l'attraction touristique qu'il génère. Ces nouveaux objectifs entraînent la création de nouveaux professionnels du musée et de la culture, et posent l'épineuse question de la valorisation et du devenir des collections.

6.1. Vers un musée démocratisé ?

Comme nous l'avons vu au chapitre 3, Paul Rivet innove dans le paysage muséal français des années 1930, en cherchant à démocratiser l'accès du musée de l'Homme et le parcours au sein des collections. C'est Georges Henri Rivière, le « magicien des vitrines », qui adapte la muséographie à cette volonté politique, liée à l'appartenance de Paul Rivet au Front Populaire – marqué par un engagement inédit en faveur de la démocratie culturelle. Outre-Atlantique, les musées élaborent une muséographie didactique, tournée vers le public. Par exemple, le musée de Science et d'Industrie de Chicago inaugure en 1933 une réplique de puits de mine et ce dispositif interactif connaît un succès immédiat³⁰⁵. La nouvelle centralité donnée au public trouve également un terreau dans les musées d'art moderne, nés en 1929 avec l'ouverture du MOMA, à New York. En effet, Alfred H. Barr Jr., premier directeur du MOMA à 28 ans, crée un département éducatif capable de diffuser la connaissance de l'art moderne³⁰⁶. Néanmoins, il faut attendre la période de la reconstruction, après la Seconde guerre mondiale, pour que soit menée une réflexion internationale sur la dimension sociale des musées : le Conseil international des musées (*International Council of Museums* ou ICOM) est créé en 1946 et regroupe, deux ans après, 53 nations. Son siège est à Paris et son directeur, entre 1948 et 1966, n'est autre que Georges Henri Rivière. A travers la tenue de conférences générales, l'ICOM a œuvré pour diffuser une nouvelle philosophie, centrée sur l'utilité sociale du musée et sur le visiteur. En France, cette idée, selon laquelle les arts et la culture peuvent

³⁰³ Francis Haskell, *Le musée éphémère. Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002, p. 172.

³⁰⁴ André Gob et Noémie Drouguet, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 55.

³⁰⁵ Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, p. 16

³⁰⁶ Dominique Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2014, p. 154.

faire quelque chose à la société, est portée au sommet de l'Etat en 1959 grâce à André Malraux, qui impose auprès du général de Gaulle la création d'un « ministère pour les Affaires culturelles ». Selon le sociologue Philippe Urfalino³⁰⁷, c'est avec André Malraux que naît la « politique culturelle ». Celle-ci est à la fois une philosophie de l'action et un volontarisme d'Etat : l'art est une nouvelle religion et peut régénérer le tissu social face aux forces destructrices du marché et de la société industrielle, d'où la nécessaire action de l'Etat pour démocratiser la culture – comprise comme « culture légitime ».

Pour mener à bien cette politique de démocratisation culturelle, le ministère pour les Affaires culturelles commande une série d'enquêtes sur les musées. Elle est menée entre 1964 et 1966 par Pierre Bourdieu, Alain Darbel, Dominique Schnapper et les membres du Centre de Sociologie européenne, dans les musées de six pays européens (la France, l'Italie, l'Espagne, les Pays-Bas, la Grèce et la Pologne). Les résultats paraissent en 1966³⁰⁸ et mettent en évidence le fait que la fréquentation des musées est corrélée au niveau discriminant de culture et d'éducation (le capital culturel), beaucoup plus qu'au montant de capital économique. Dans la conclusion, les auteurs déconstruisent la politique de démocratisation culturelle, et, plus généralement, l'institution du musée. En effet, le critère de consécration, qui permet de transformer un objet en une « œuvre » et de la faire entrer au musée, est un construit social. Le monde feutré des conservateurs ne fait que légitimer le goût cultivé, c'est-à-dire le goût du pôle supérieur de l'espace social, c'est-à-dire les « classes privilégiées de la société bourgeoise ». Plus encore, les musées font passer ce goût pour un état « de nature », masquant ainsi son origine sociale. Ce sont donc des outils de distinction devenus une seconde nature. Ainsi, l'amour de l'art « est bien la marque de l'élection séparant, comme par une barrière invisible et infranchissable, ceux qui en sont touchés de ceux qui n'ont pas reçu cette grâce » et « on comprend que les musées trahissent [...] leur fonction véritable, qui est de renforcer chez les uns le sentiment de l'appartenance et chez les autres le sentiment de l'exclusion³⁰⁹. » Si l'on suit la logique de cette étude, une politique de démocratisation culturelle doit cibler l'éducation et les inégalités socio-culturelles en amont, plus que le musée en soi, et donner aux catégories populaires les armes pour comprendre et désacraliser la culture « légitime »³¹⁰. Or, comme le montre le sociologue Vincent Dubois, ces recommandations n'ont pas été entendues par les professionnels des institutions culturelles, qui ont souhaité maintenir leur distinction dans le champ politique, par rapport aux politiques de l'éducation. La nomination de Jack Lang en 1981, en tant que ministre de la Culture, fait passer la politique culturelle à une autre dimension : le budget du

³⁰⁷ Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004.

³⁰⁸ Pierre Bourdieu, Alain Darbel et Dominique Schnapper, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, 1969 (1966).

³⁰⁹ Pierre Bourdieu, Alain Darbel et Dominique Schnapper, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 165.

³¹⁰ Vincent Dubois, « Cultural capital theory vs. cultural Policy beliefs : How Pierre Bourdieu could have become a cultural Policy advisor and why he did not », *Poetics* 39 (2011), p. 491-506

ministère double, passant de 3 à 6 milliards de francs. Le « patrimoine » s'applique alors à de nouveaux secteurs, moins marqués par la culture légitime – le monde industriel, les jardins et les paysages – et s'ouvre au public, grâce à la création en 1984 des « Journées Portes ouvertes des monuments historiques ». Néanmoins, la démocratisation culturelle passe plus par le patrimoine et les festivités – la Fête de la musique est officiellement déclarée le 21 juin 1983 – que par l'institution du musée.

Il faut attendre les années 2000 pour qu'apparaissent des mesures étatiques pour démocratiser les musées. En 2000, les musées et monuments nationaux deviennent gratuits le premier dimanche de chaque mois³¹¹. Cependant, des mesures tarifaires plus sophistiquées se mettent en place. Ainsi la loi sur les musées de France du 4 janvier 2002 assigne-t-elle aux musées une mission d'éducation et de diffusion, en plus des missions patrimoniales traditionnelles. Cette ouverture sociale n'est pas un vœu pieu puisque les « musées de France³¹² » ont, depuis cette loi, l'obligation d'inscrire leur choix tarifaire dans le cadre d'une politique culturelle³¹³. Entre janvier et juin 2008, le ministère de la Culture et de la Communication expérimente la gratuité dans 14 musées et monuments³¹⁴ et commande une étude d'impact³¹⁵. Suite à la mise en place de la gratuité, la fréquentation s'accroît en moyenne de 50% sur l'ensemble des établissements, mais décroît au fil des mois (73% en février contre 39% en juin). Cependant, plus que l'impact quantitatif, c'est l'effet qualitatif, sur la composition sociale des visiteurs, qui importe : la gratuité a-t-elle été un déclic et mobilisé un public nouveau ou bien a-t-elle simplement représenté une aubaine pour un public cultivé, habitué des musées ? Dans une seconde partie, l'enquête de Jacqueline Eidelman et Benoît Céroux se penche sur les motivations des visiteurs des 14 établissements concernés par la gratuité. La « mobilisation » par la gratuité a touché seulement 47% des visiteurs, en moyenne. 36% des visiteurs n'étaient pas informés et 17% étaient au courant de la gratuité mais seraient venus malgré tout. Ce public non motivé par la gratuité présente les caractéristiques sociologiques des visiteurs habituels des musées : ils appartiennent à la classe moyenne supérieure ou à la classe supérieure et

³¹¹ Anne Gombault, Caroline Urbain, Dominique Bourgeon-Renault, Marine Le Gall-Ely et Christine Petr, « La gratuité des musées et des monuments : qu'en pensent les publics en France ? », *Culture-Etudes*, 2008-1.

³¹² L'appellation « musées de France » a été créée par la loi du 4 janvier 2002. Elle est accordée automatiquement aux musées appartenant à l'Etat et peut également s'appliquer à une personne morale de droit privé à but non lucratif, comme une fondation ou une association. Les établissements « musées de France » reçoivent des soutiens scientifiques, techniques et financiers de l'Etat. En 2014, il existe 1 220 musées de France : 5% appartiennent à l'Etat, 82% relèvent des collectivités territoriales et 13% de personnes morales de droit privé à but non lucratif. Source : Marie-Christine Labourdette, *Les musées de France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 15-16.

³¹³ Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, p. 73-74.

³¹⁴ Le Musée national du Moyen Âge (Paris), le Musée national de l'Air et de l'Espace (Le Bourget), le Musée national des arts asiatiques Guimet (Paris), le Musée national des techniques Conservatoire des Arts et Métiers (Paris), le Château de Pierrefonds, le Musée d'Archéologie nationale (Saint-Germain-en-Laye), le Château de Pau, le Musée national de la Renaissance (Ecouen), le Palais du Tau (Reims), le Palais Jacques Cœur (Bourges), le Musée national de la Marine (Toulon), le Musée national Adrien-Dubouché (Limoges), le Musée Magnin (Dijon) et le Château d'Oiron (Deux-Sèvres).

³¹⁵ Jacqueline Eidelman et Benoît Céroux, « La gratuité dans les musées et monuments en France : quelques indicateurs de mobilisation des visiteurs », *Culture-Etudes*, 2009-2

la gratuité constitue donc pour eux un effet d'aubaine. Au contraire, les visiteurs mobilisés par la gratuité forment un public de proximité et appartiennent à un milieu populaire, à la classe moyenne inférieure ou sont des étudiants. L'effet revenu a particulièrement joué pour les jeunes jusqu'à 30 ans. C'est la raison pour laquelle, Christine Albanel, alors ministre de la Culture et de la Communication, a fait entrer en vigueur le 4 avril 2009 la gratuité des collections permanentes des musées et monuments nationaux pour les jeunes de la communauté européenne âgés de 18 à 25 ans.

Les effets des mesures tarifaires n'ont pas été étudiés par l'INSEE, dont la dernière « enquête sur les pratiques culturelles des Français » date de 2008. Une étude du Crédoc a été menée entre décembre 2011 et janvier 2012, à la demande de la Direction Générale des Patrimoines, auprès d'un échantillon représentatif de 2 003 personnes âgées de 18 ans et plus, sélectionnées selon la méthode des quotas³¹⁶. Il apparaît que 61% d'entre elles ont visité un musée, une exposition ou un monument au cours des douze derniers mois. C'est la visite des musées des beaux-arts qui est socialement clivante : 8% des non-diplômés ont visité une exposition de ce type, contre 54% des personnes disposant d'un diplôme équivalent ou supérieur à une licence. Il semble que les mesures tarifaires visant les jeunes soient un succès car l'enquête rend compte d'une surreprésentation des étudiants parmi les visiteurs : 71% d'entre eux indiquent avoir effectué une visite culturelle dans l'année. Néanmoins, **l'effet d'âge et l'effet revenu jouent moins que l'effet diplôme pour expliquer la fréquentation des musées**³¹⁷. Les conclusions de Pierre Bourdieu continuent à être pertinentes : pour véritablement démocratiser les musées, il faut agir sur le capital culturel et mener, en amont, une politique d'ouverture de la culture légitime dans les cursus éducatifs.

6.2. Les écomusées : révolution muséale ou brève utopie ?

Pour pallier les difficultés de mise en place d'une démocratisation culturelle, une solution radicale a été proposée dans les années 1970 : c'est le musée, et non le public, qui doit se transformer et s'ouvrir à d'autres formes de cultures que la culture légitime. Ces « écomusées » ou « musées de société » mobilisent également la participation des communautés locales pour constituer les collections publiques, remettant donc radicalement en question le modèle du musée traditionnel, où le spécialiste est le seul à savoir et à décider de ce qu'il faut conserver, étudier et

³¹⁶ Régis Bigot, Emilie Daudey, Sandra Hobbies et Jörg Müller, « La visite des musées, des expositions et des monuments. Etude pour la Direction Générale des Patrimoines, Département de la politique des publics », CREDOC, n°281, juin 2012.

³¹⁷ Les sexagénaires ont deux fois plus de chances que les jeunes de moins de 25 ans, d'avoir effectué une visite d'un musée ou d'une exposition au cours des douze derniers mois. Les bas revenus ont 1,7 fois moins de chances d'avoir visité un musée ou une exposition que les hauts revenus. Cet écart est de un à vingt, entre les non diplômés et les titulaires d'un diplôme de bac +3 ou supérieur. Source : Régis Bigot, Emilie Daudey, Sandra Hobbies et Jörg Müller, « La visite des musées, des expositions et des monuments. Etude pour la Direction Générale des Patrimoines, Département de la politique des publics », CREDOC, n°281, juin 2012, p. 16.

exposer³¹⁸. Pour évaluer la durabilité de ce contre-modèle muséal, il faut revenir sur les conditions de son émergence.

Le terme « écomusée » a été forgé en 1971, à l'occasion de la neuvième conférence générale de l'ICOM³¹⁹. Son émergence est liée à la prise en compte d'autres types de patrimoine que les seuls monuments historiques, en particulier le patrimoine naturel et le patrimoine industriel. Les écomusées apparaissent, en France, dans le cadre des premiers parcs naturels régionaux – même si le premier parc naturel, Yellowstone Park, a été ouvert en 1872 aux Etats-Unis. Par exemple, l'écomusée de la Grande Lande, de Marquèze, a été créé par le Parc naturel régional des Landes de Gascogne, au moment de sa fondation en 1970. Les écomusées bouleversent la conception classique du musée, héritée du XIXe siècle. Ce sont à la fois des musées en plein air, éclatés sur tout un territoire, et des musées vivants. Plus de bâtiment, mais un territoire : l'écomusée de Marquèze correspond à un site de 25 hectares. Plus de collection mais un patrimoine social, matériel et immatériel : le visiteur découvre le quotidien des bergers ou des bouviers des Landes, les objets de la vie quotidienne, assiste à des démonstrations comme le filage de la laine et la fabrication du pain, de la farine ou du savon, et les enfants peuvent s'amuser avec Papillon le cochon. Plus de public mais une population locale de bénévoles, individuels ou associations, qui s'investissent dans la vie du musée, en donnant des objets ou en animant les démonstrations du musée.

Ces écomusées ont connu un réel succès en France : au cours des années 1990, on dénombrait plus de 250 écomusées et musées de société³²⁰. Cet engouement est dû à l'action de l'ICOM et, en particulier, à celle de ses directeurs, Georges Henri Rivière et Hugues de Varine-Bohan (son successeur de 1966 à 1975). Ces derniers participent à l'installation de l'écomusée « fondateur » du Creusot, en 1970, qui transforme la conception de la collection. En effet, les objets du territoire sont inventoriés mais laissés chez les habitants. C'est donc toute la communauté qui constitue ce musée vivant : selon Hugues de Varine, « le musée n'a pas de visiteurs, il a des habitants³²¹ ». De même, Georges Henri Rivière et Hugues de Varine participent aux réunions de travail de l'écomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines qui, depuis son ouverture en 1977, a pour mission d'enregistrer l'histoire de cette ville nouvelle³²². Cet écomusée a vu le jour grâce à l'initiative de l'EPA (Etablissement Public d'Aménagement), créé par l'Etat pour construire la ville nouvelle : le musée apparaît ainsi comme un équipement et comme un outil de médiation idéal pour ancrer l'identité de cet urbanisme novateur et accompagner le travail de deuil des populations

³¹⁸ Noémie Drouguet, *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 172.

³¹⁹ Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, p. 38

³²⁰ Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, p. 38

³²¹ André Gob et Noémie Drouguet, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 59

³²² Julie Guiyot-Corteville, « L'écomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines, acteur ou témoin de la ville nouvelle ? », *Ethnologie française* 1/2003 (vol. 33), p. 70.

cheminotes et rurales. Une importance particulière est accordée à la participation des habitants : opération de collecte d'objets quotidiens, prélèvement des plaquettes des promoteurs, prises de vue des quartiers de la ville nouvelle, travail pédagogique dans le jardin de plantes médicinales, organisation de fêtes. La culture légitime cesse donc d'être l'apanage des collections publiques : dans l'écomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines, une essoreuse à salade est présentée sous cloche, lors de l'exposition « L'Ecomusée sort de sa réserve... » en 1996.

Il est légitime de se demander si cette révolution muséale n'a pas été, finalement, qu'une brève utopie. En effet, le musée « traditionnel » a souvent rattrapé le projet initial d'écomusée. Au Creusot, l'entrain des bénévoles s'est rapidement essoufflé³²³ et l'institution s'est professionnalisée³²⁴, transformant le Château de la Verrerie, siège de l'écomusée, en « Musée de l'Homme et de l'Industrie ». De même, à Saint-Quentin-en-Yvelines, le projet initial est tombé en panne en 1983³²⁵ et a laissé place à une équipe scientifique et à une politique traditionnelle de recherche et d'expositions. Quant à l'Ecomusée d'Alsace, ouvert en 1984 à Ungersheim, sa gestion a été confiée dès 1989 à une entreprise commerciale³²⁶. Cette dernière s'est probablement inspirée du Puy du Fou³²⁷ car la logique de parc d'attractions a supplanté l'esprit communautaire qui prévalait lors de la création de l'écomusée³²⁸. Malgré ces restructurations, les musées de société sont toujours en crise aujourd'hui³²⁹ et peinent à trouver leurs visiteurs.

Néanmoins, cette brève utopie n'est pas restée sans traces. Les écomusées ont donné aux conservateurs des idées pour ouvrir le musée au public. La première stratégie de démocratisation est la « co-construction de l'offre » ou « muséologie participative³³⁰ », inspirée de la participation des habitants bénévoles à l'élaboration de l'écomusée. Cette initiative vise à impliquer le visiteur de façon active et de transformer le spectateur en acteur du musée, en particulier le jeune public. Ainsi, le Victoria and Albert Museum de Londres, a confié aux parents des mallettes d'activités pour que leurs enfants s'imaginent artistes, le temps de la visite. De même, la première exposition de la Petite Galerie du Louvre, « Mythes fondateurs. D'Hercule à Dark Vader » (17 octobre 2015 – 4 juillet

³²³ Contrairement à l'espace anglo-américain, où l'engagement de bénévoles dans les musées est très fort : plus de la moitié des 40 000 personnes au travail dans les musées britanniques sont des volontaristes. Source : Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, p. 108-109

³²⁴ André Gob et Noémie Drouguet, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 59

³²⁵ Julie Guiyot-Corteville, « L'écomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines, acteur ou témoin de la ville nouvelle ? », *Ethnologie française* 1/2003 (vol. 33), p. 72.

³²⁶ André Gob et Noémie Drouguet, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 60.

³²⁷ Ce parc de loisirs à thématique historique fondé en 1978 par l'homme politique Philippe de Villiers, en Vendée.

³²⁸ André Gob et Noémie Drouguet, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 60.

³²⁹ André Gob et Noémie Drouguet, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 60.

³³⁰ Joëlle Le Marec, « Muséologie participative, évaluation, prise en compte des publics : la parole introuvable », in Jacqueline Eidelman, Mélanie Roustan, Bernadette Goldstein, *La place des publics : de l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La Documentation française, 2007, p. 251-267.

2016) a été spécifiquement conçue pour les familles : les matériaux de la plupart des objets présentés peuvent être manipulés, les notices explicatives ont été simplifiées, l'accrochage s'est adapté aux enfants, en étant plus bas que de coutume et, pour la première fois au Louvre, un livret-jeu est offert en début de visite³³¹. Le thème de l'exposition reflète la volonté d'attirer un public large, en présentant la culture populaire au même titre que la culture légitime : le masque de Dark Vador est ainsi placé sous vitrine, aux côtés d'une statue d'Héraclès au repos, datant du IV^e siècle avant J.-C. L'importance accordée à la culture de masse et aux objets quotidiens, avait été initiée par les écomusées et elle trouve son public dans des expositions temporaires réalisées par des musées « traditionnels », plus que dans les collections permanentes des musées de société : par exemple, l'exposition « Hip-Hop, art de rue, art de scène » s'est tenue en 2005 au fort Saint-Jean à Marseille, en préfiguration du MuCEM³³². Cet exemple montre à quel point les expositions temporaires sont devenues centrales dans la vie culturelle.

6.3. L'injonction du musée éphémère et des expositions temporaires sur prêt

En rendant incontournables les expositions temporaires, le XX^e siècle a marqué un tournant vers le « musée éphémère », pour reprendre l'expression de Francis Haskell. Selon ses travaux, « ce n'est qu'après 1918 que les musées commencèrent à prêter régulièrement des tableaux à des expositions internationales³³³ ». En 1922, le Louvre accorde le prêt de l'immense *Mort de la Vierge* du Caravage, à la « Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento », au Palais Pitti de Florence, sans qu'il n'y ait de protestation au sein même du musée³³⁴. Les prêts entre musées se sont généralisés dans la seconde moitié du XX^e siècle et l'exposition temporaire est devenue une norme très forte³³⁵, régissant le paysage muséal international sur le modèle du *potlatch*³³⁶. En effet, le musée qui reçoit un prêt ne peut pas refuser d'accorder, en retour, le prêt d'une œuvre de sa collection. Une fois intégré dans le circuit des dons / contredons, il n'est plus possible de faire machine arrière, au risque de perdre sa réputation au sein de la communauté internationale. On comprend alors pourquoi le système du *potlatch* entre musées est un processus cumulatif. Dès lors, les prêts entre musées peuvent rapidement devenir des enjeux diplomatiques. En témoigne le prêt « historique » de la Joconde accordé par André Malraux et le musée du Louvre, en janvier 1963, à Washington puis à New York. Dans le discours qu'il prononce devant le président John F.

³³¹ Pascale Krémer, « Musées : comment accrocher le jeune public », *Le Monde*, 25-26 octobre 2015.

³³² Noémie Drouguet, *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 175.

³³³ Francis Haskell, *Le musée éphémère. Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002, p. 172.

³³⁴ *Ibid.*, p. 172.

³³⁵ *Ibid.*, p. 189.

³³⁶ Le *potlatch* a été étudié par l'anthropologue Marcel Mauss. Il s'agit d'un système de dons / contredons mis en place dans certaines sociétés d'Amérique du Nord. Les échanges sont agonistiques car ils « obligent » celui qui reçoit à donner en retour un objet tout aussi prestigieux, au risque de perdre la face et le prestige.

Kennedy, le 9 janvier 1963, André Malraux insiste sur le partenariat culturel et politique entre la France et les Etats-Unis :

On a parlé des risques que prenait ce tableau en quittant le Louvre. Ils sont réels, bien qu'exagérés. Mais ceux qu'ont pris les gars qui débarquèrent un jour à Arromanche – sans parler de ceux qui les avaient précédés vingt-trois ans plus tôt – étaient beaucoup plus certains. Au plus humble d'entre eux, qui m'écoute peut-être, je tiens à dire, sans élever la voix, que le chef-d'œuvre auquel vous rendez ce soir, Monsieur le Président, un hommage historique, est un tableau qu'il a sauvé.

Aujourd'hui, les expositions sur prêts sont devenues une injonction pour les musées – voire une tyrannie de la nécessité. Même la fondation Barnes de Philadelphie a dû s'y soumettre en prêtant au musée d'Orsay en 1993, alors que le testament d'Albert Barnes, exigeait que les œuvres ne quittent jamais le musée. Les raisons de cette soumission sont d'ordre économique car la réussite d'un musée dépend du nombre de ses visiteurs et seules les expositions temporaires parviennent à les attirer massivement, en « faisant événement ».

Ainsi les musées sont-ils entrés de plain pied dans la sphère économique. Les conservateurs se sont vus inculquer une culture de l'évaluation et du résultat, fondée sur le critère de fréquentation. Les Etats-Unis ont été les pionniers en la matière – le directeur de l'Association américaine des musées écrit en 1939 :

Quand les chiffres montent, la direction s'en réjouit et le rapport annuel fournit les courbes en soulignant son aspect positif. Quand ils baissent, le directeur doit avoir une explication pour ses trustees et fournir en compensation un gain quelconque de nature plus élevée pour son musée³³⁷.

La meilleure façon de faire venir les visiteurs est d'organiser des expositions « *blockbusters* », destinées à un large public. Celles-ci font basculer les musées dans l'âge de la culture de masse et de l'industrie culturelle. Les expositions monographiques d'artistes stars ou ayant comme thématique la peinture impressionniste et l'Égypte, sont synonymes d'un succès quasi assuré auprès d'un large public. La première exposition « *blockbuster* », consacrée en 1976 aux « Trésors de Toutankhamon », a réuni environ huit millions de visiteurs, dans les six musées d'Amérique du Nord qui la présentaient³³⁸. Neuf ans auparavant, à Paris, l'exposition « Toutankhamon et son temps » du Petit Palais avait marqué une rupture puisqu'elle avait comptabilisé un record de 1 260 000 entrées payantes pour une durée de sept mois. L'Égypte avait prêté 45 pièces, dont le fameux masque mortuaire en or provenant du trésor de Toutankhamon. L'engouement du public a été exceptionnel et jamais une exposition française n'a atteint une telle fréquentation³³⁹. En France, l'âge des expositions temporaires date véritablement du début des années 1970, face au succès de l'exposition « Van Gogh » à l'Orangerie et du centenaire de l'impressionnisme au Grand Palais, en 1974. Les Galeries Nationales du Grand Palais, créées en 1964 et gérées par la RMN, ont d'ailleurs vocation à accueillir des expositions à succès, grâce à leur surface de près de 5 300 m². Il faut

³³⁷ Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, p. 54

³³⁸ Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, p. 16-17.

³³⁹ Michel Guerrin, « « Monet », l'une des dix expositions les plus vues en France », *Le Monde*, 22 janvier 2011.

attendre 2010 pour qu'une fréquentation avoisine celle de l'exposition Toutankhamon de 1967 : la rétrospective « Monet » qui s'est tenue au Grand Palais du 22 septembre 2010 au 24 janvier 2011 a comptabilisé 920 000 visiteurs³⁴⁰.

L'injonction du chiffre est particulièrement forte pour les musées appartenant à une personne morale de droit privé : ils sont obligés de dégager des bénéfices grâce aux expositions et, dans le cas contraire, sont voués à la fermeture ou au rachat comme n'importe quelle entreprise. Par exemple, le musée Maillol, à Paris, propriété de la fondation Dina Vierny-Musée Maillol, a dû fermer ses portes en février 2015 car la société qui gérait cette institution, Tecniarte, a été mise en liquidation judiciaire. En novembre 2015, le fils de Dina Vierny et président de la fondation, Olivier Lorquin, a signé un contrat de dix ans avec Culturespaces, un des principaux gestionnaires culturels privés. Cette société, créée en 1991 par Bruno Monnier, filiale à 85% d'ENGIE, ex EDF Suef, s'est vue confier pour une durée minimale de dix ans, la prise en charge complète de treize lieux culturels et historiques français³⁴¹, introduisant ainsi une logique de valorisation économique et de marketing : expositions temporaires, conception des scénographies, politique de communication, développement des sites Internet, gestion des librairies, boutiques, cafés, salons de thé et restaurants, organisation d'ateliers pédagogiques et d'événements professionnels et privés. La société œuvre également pour la démocratisation culturelle. En effet, elle a créé en 2009 une Fondation Culturespaces pour « ouvrir les monuments historiques et les musées aux enfants éloignés de l'offre culturelle : en longue maladie, souffrant d'handicaps ou vivant dans les quartiers défavorisés ».

L'injonction des expositions temporaires a également entraîné un bouleversement des métiers au sein du musée. De nouveaux professionnels ont fait leur apparition, comme les muséographes, les scénographes ou les architectes d'intérieur. Ces prestataires de service sont appelés par les musées pour concevoir des expositions attractives ou moderniser la présentation des collections permanentes. La première entreprise de muséographie a été créée par Pierre Catel, formé par Georges Henri Rivière en 1968³⁴². De même, l'agence d'architecture intérieure NC, de Nathalie Crinière, a réalisé la muséographie de l'Institut Lumière à Lyon, en 2003 et a réhabilité les galeries du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en 2008, et le musée des Beaux-Arts de Montréal, en 2011. Nathalie Crinière a également créé la scénographie de dizaines d'expositions temporaires³⁴³, dont deux « *blockbusters* » en collaboration avec le metteur en scène canadien Robert Carsen : « L'impressionnisme et la mode » (musée d'Orsay, 25 septembre 2012 – 20 janvier 2013) et

³⁴⁰ Michel Guerrin, « « Monet », l'une des dix expositions les plus vues en France », *Le Monde*, 22 janvier 2011.

³⁴¹ Le Musée Jacquemart-André (Paris), la Villa et Jardins Ephrussi de Rothschild (Côte d'Azur), la Villa Grecque Kérylos (Côte d'Azur), le Caumont Centre d'Art (Aix-en-Provence), le Château des Baux-de-Provence, les Carrières de Lumières (Baux-de-Provence), le Théâtre Antique d'Orange, le Musée d'Art et d'Histoire d'Orange, les Arènes de Nîmes, la Maison Carrée (Nîmes), la Tour Magne (Gard), la Cité de l'Automobile (Alsace) et la Cité du Train (Alsace).

³⁴² Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, p. 18-19

³⁴³ <http://www.agencenc.fr/realisations/fr/>

« Bohèmes » (Galeries Nationales du Grand Palais, 26 septembre 2012 – 14 janvier 2013). Pour ces deux expositions concomitantes, ils recréent de façon spectaculaire des univers thématiques comme une mansarde d'artiste maudit, un défilé de mode ou une scène de plein air, grâce au travail sur les murs, les vitrines, les lumières ou les sols (par exemple, avec du gazon artificiel). Nathalie Crinière et Robert Carsen ont su mettre en valeur les œuvres de façon novatrice. Par exemple, le spectateur peut saisir sous un angle différent le tableau d'Albert Bartholomé, *Dans la serre* (1881) car la réplique de la robe, portée par la jeune fille de la peinture, est placée à côté de l'œuvre.

Face à la toute-puissance des expositions temporaires, à la fois économique, diplomatique et professionnelle, il est possible de se demander si les collections permanentes n'ont pas été marginalisées : les traditionnels musées de « dépôts » du XIXe siècle, dont le principe fondateur était l'enrichissement des collections, n'ont-ils pas cédé le pas aux musées d'« expôts³⁴⁴ », régis par l'éphémère de l'événement ? La Pinacothèque de Paris en est un exemple emblématique. Ce musée privé parisien, créé en 2007 et dirigé par Marc Restellini, ne possède pas de collection³⁴⁵ et réalise son chiffre d'affaires en organisant des expositions « *blockbusters* ». Or, depuis novembre 2015, l'entreprise est en redressement judiciaire. Le musée éphémère ne semble donc pas être un modèle pérenne. C'est ce que semble prouver le musée des Beaux-Arts de Rouen qui a retrouvé une certaine vitalité en mettant en valeur une partie de ses collections permanentes reposant dans ses réserves. Chaque année depuis 2012, le conservateur en chef Sylvain Amic organise des « temps des collections », longues expositions temporaires de collections permanentes, sur cinq mois, financées à 90% par le mécénat privé, en particulier par la Matmut. Le musée des Beaux-Arts parvient alors à « faire événement » et attirer du public grâce à la contribution de personnalités, qui revisitent les collections en insufflant leur personnalité. Ainsi, la scénographie de la première édition (12 octobre 2012 – 26 mai 2013) a été confiée au créateur Christian Lacroix, la deuxième, ouverte en 22 novembre 2013, à Olivia Putman – fille d'Andrée Putman décédée en janvier de la même année – la troisième à la femme de lettres Laure Adler et la quatrième, qui s'ouvre le 4 décembre 2014, à la chanteuse et comédienne Agnès Jaoui. L'exemple rouennais montre que la collection permanente, si elle est bien mise en valeur, peut être une source de richesse.

6.4. Les collections publiques, sources de richesse.

Cette cristallisation du débat autour des acquisitions peut s'expliquer par l'attachement de la France au principe d'inaliénabilité des collections publiques, rappelé dans la loi du 4 janvier 2002. Cette loi étend, en effet, la protection des collections à l'ensemble des « musées de France »,

³⁴⁴ Un expôt est un terme générique désignant tout objet ou document présenté à la vue du public (de l'anglais *exhibit*). Source : Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, p. 104.

³⁴⁵ Depuis 2011, cependant, un espace nommé « Pinacothèque 2 » présente une collection quasi-permanente, d'œuvres appartenant à des collectionneurs privés, qui les prêtent, moyennant finance, au musée de Marc Restellini.

appartenant à une personne publique – Etat, collectivités locales – ou à une personne morale de droit privé à but non lucratif – associations, fondations³⁴⁶. Aux Etats-Unis, au contraire, les musées peuvent vendre une partie de leurs collections, grâce à la pratique *de-accessionning*³⁴⁷. Avec le succès du musée Guggenheim à Bilbao, inauguré en 1997, les pouvoirs politiques ont bien compris que les musées étaient un excellent levier touristique pour développer un territoire, à condition de ne pas être une coquille vide. En France, la reconversion touristique récente des anciennes régions minières a vu le jour au moyen de la décentralisation d'établissements culturels parisiens. Le Centre Pompidou-Metz, ouvert en 2010, et le Louvre-Lens, inauguré le 4 décembre 2012, possèdent donc une collection permanente, liée aux musées dont ils sont l'antenne. Le Louvre Abu Dhabi est un autre exemple emblématique de la place centrale que prend la collection permanente au moment de la fondation d'un musée. L'accord intergouvernemental signé le 6 mars 2007 entre la France et les Emirats Arabes Unis, prévoit une collaboration de la part des musées français, pour élaborer le projet scientifique et culturel d'un « musée universel » et en constituer la collection permanente. Le Louvre Abu Dhabi recevra donc, dans un premier temps, des prêts issus des collections françaises. Néanmoins, ce nouveau musée n'a pas vocation à rester un musée d'« expôts » et a demandé à la France une aide pour acquérir une collection permanente et devenir, ainsi, un musée de dépôts. L'Agence France-Muséums, filiale de douze établissements publics³⁴⁸ et présidée par Henry Loyrette, également directeur du Louvre, a été chargée d'acquérir des œuvres pour le Louvre Abu Dhabi. La première acquisition a eu lieu au moment de la vente Bergé Saint Laurent, de février 2009, avec un tableau de Piet Mondrian. Cet accord a suscité une controverse³⁴⁹, du fait du conflit d'intérêt au sein de l'Agence, qui est en concurrence directe avec les musées français pour l'enrichissement de leurs collections, et qui, du fait de la puissance économique des Emirats Arabes Unis, aura facilement les moyens de surenchérir et d'acquérir des œuvres convoitées.

³⁴⁶ Marie-Christine Labourdette, *Les musées de France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 56-61.

³⁴⁷ Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, p. 12

³⁴⁸ Le Musée du Louvre, le Centre Pompidou, le Musée d'Orsay, la Bibliothèque nationale de France, le Musée du quai Branly, la Réunion des musées nationaux, le Musée et Domaine national de Versailles, le Musée Guimet, le Musée Rodin, l'École du Louvre, le Domaine national de Chambord et l'Établissement public de maîtrise d'ouvrage des travaux culturels.

³⁴⁹ <http://www.latribunedelart.com/premiers-conflits-d-interet-pour-le-louvre-abou-dhabi>

Conclusion : vers une histoire « socio-économique » de l'art ?

Si l'histoire socio-économique des musées est désormais bien connue, celle des collectionneurs privés – et de leur rapport aux collections publiques – l'est beaucoup moins. Certes, les travaux récents ont mis en évidence des grandes lignes de force : embourgeoisement de la collection et développement du marché de l'art sous le Second Empire, institutionnalisation de la spéculation à partir de 1910, goût de l'art dit « primitif » dans l'entre-deux-guerres. Cependant, il reste encore à étudier *conjointement* la socio-économie des collectionneurs et leurs goûts, c'est-à-dire faire un lien entre les sciences économiques et sociales et l'histoire de l'art. Ce travail a été initié pour la période moderne, grâce aux travaux fondateurs de John Michael Montias³⁵⁰, de Dominique Schnapper³⁵¹, de Krzysztof Pomian³⁵² et de Patrick Michel³⁵³. Il est donc nécessaire de poursuivre ces études pour la période contemporaine.

Néanmoins, le nombre de collectionneurs explose au XIX^e siècle, tout comme les transactions sur le marché de l'art. C'est la raison pour laquelle l'histoire de l'art doit se doter d'une méthodologie permettant une vision globale, « quantitative³⁵⁴ », des collections. L'économétrie, l'analyse de réseaux et la cartographie sont, en ce sens, des outils précieux. Néanmoins, les études d'économistes et de sociologues ont tendance à « oublier les œuvres » et à étudier le marché de l'art comme n'importe quel autre marché. Inversement, les monographies des collections, faites par les historiens de l'art, négligent, faute d'outils, une comparaison plus globale avec les autres collectionneurs. Le défi actuel que doit relever toute étude des collections publiques et privées, est donc de croiser les regards et de créer une véritable histoire socio-économique de l'art. J'espère que ce cours vous aura convaincu de cette nécessité et suscité des vocations de recherche parmi vous !

³⁵⁰ John Michael Montias, *Le Marché de l'art aux Pays-Bas. XVe-XVIIe siècles*, trad. Fr. Paris, Flammarion, 1996.

³⁵¹ Dominique Schnapper, *Curieux du Grand Siècle : collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle. II – Œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 2005.

³⁵² Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 2008.

³⁵³ Patrick Michel, *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIIIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

³⁵⁴ Béatrice Joyeux-Prunel et Luc Sigalo-Santos (éds.), *L'Art et la Mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2010.

Index des principaux lieux cités

- Allemagne
Berlin
Altes Museum, 13
Musée des Costumes allemands et
Ustensiles domestiques populaires, 44
Neus Museum, 15
Brunswick
Pinacothèque, 6
Cologne
Maison du Pays rhénan, 47, 48
Kassel
Museum Fridericianum, 6
Munich
Hofgartengalerie, 6
- Autriche
Vienne
Galerie du Haut-Belvédère, 10
- Belgique
Tervuren
Musée du Congo, 40
- Brésil
São Paulo
Musée d'art de São Paulo, 64, 65
- Chine
Anyang
Musée de l'Écriture, 74
Pékin
22 International Art Plaza, 73
Today Art Museum, 74
Shanghai
Long Museum West Bund, 73
Yuz Museum, 73
- Egypte
Alexandrie
Museion d'Alexandrie, 5
- Espagne
Madrid
Musée du Prado, 13
- Etats-Unis d'Amérique
Chicago
Art Institute, 36
Musée de Science et d'Industrie de
Chicago, 75
New York
Museum of Modern Art (MOMA), 51, 75
Whitney Museum of American Art, 64
Philadelphie
Fondation Barnes, 82
Pittsburg
Carnegie Museum Art, 64
- France
Arles
Museon Arlaten, 45, 46, 47
Bayonne
Musée Basque et de la Tradition
Bayonnais, 47
Compiègne
Musée Vivenel, 18
Grenoble
Musée-bibliothèque de Questel, 19
Le Creusot
Ecomusée du Cresot, 79, 80
Le Puy
Galerie pour l'industrie de la dentelle, 17
Lens
Louvre-Lens, 43, 85
Limoges
Musée de la céramique de Limoges, 17
Lyon
Musée des Beaux-Arts, 70
Marquèze
Ecomusée de la Grande Lande, 79
Marseille
MuCEM, 81
Musée des Colonies, 42
Metz
Centre Pompidou-Metz, 85
Paris
Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 83
Galeries Nationales du Grand Palais, 82,
83, 84
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,
57, 62, 83
Musée d'ethnographie du Trocadéro, 39,
40, 41, 42, 43, 44, 46
Musée d'Orsay, 35, 69, 82, 83, 85
Musée de l'Homme, 39, 40, 41, 42, 43,
44, 47, 48, 75, 80
Musée de sculpture comparée du
Trocadéro, 17
Musée des Copies, 17
Musée des Etudes de l'École des beaux-
arts, 17

Musée des monuments français, 15, 16
 Musée du Louvre, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15,
 16, 19, 23, 24, 27, 32, 33, 35, 36, 42, 70,
 80, 81, 82, 85
 Musée du Luxembourg, 14
 musée national des Arts et Traditions
 populaires, 44, 46
 Musée permanent des Colonies, 42
 Pinacothèque de Paris, 84
 Rennes
 Musée des Beaux-Arts, 10, 12, 24, 36, 37,
 47, 86
 Rouen
 Musée des Beaux-Arts de Rouen, 84
 Saint-Germain-en-Laye
 Musée des Antiquités impériales de Saint-
 Germain-en-Laye, 19
 Saint-Quentin-en-Yvelines
 Ecomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines,
 79, 80
 Toulouse
 Musée des Augustins, 8, 11, 12, 15, 16,
 19, 20, 21
 Musée Saint-Raymond, 16
 Ungersheim
 Ecomusée de l'Alsace, 80
 Versailles
 Musée historique de Versailles, 14
 Inde, 65, 66, 67
 Italie
 Rome
 Musée Pio Clementino, 5
 Japon
 Tokyo
 Musée national d'art occidental, 68
 Ohara Museum of Art, 68
 Moyen-Orient
 Abu Dhabi, 85
 Dubai, 65
 Royaume-Uni
 Londres
 British Museum, 9, 15
 Dulwich Picture Gallery, 9
 National Gallery, 13, 14
 Victoria and Albert Museum, 17, 80
 Oxford
 Pitt Rivers Museum, 40
 Ashmolean Museum, 5
 Sénégal, 65
 Suède
 Stockholm
 Nordiska Museet, 45
 Thaïlande, 63

Index des principaux noms cités

Angerstein, John Julius, 13
Barnes, Albert, 82
Barr Jr., Alfred H., 75
Bernis, François-Joachim de Pierre de, 8
Birla, 67
Boisot, abbé Jean-Baptiste, 5
Bongard, Willy, 55
Boussod, Valadon et Cie, 64
Breteuil, Anne-François-Victor Le Tonnelier de, 8
Breton, André, 49, 50, 51, 56
Calonne, Charles-Alexandre, 9
Carnegie, Andrew, 64
Chaptal, Jean-Antoine, 10, 11, 70
Chauchard, Alfred, 35
Coquelin, Benoît Constant, 32
Denon, Dominique-Vivant, 10
Doucet, Jacques, 54, 56
Du Sommerard, Alexandre, 15, 27
Durand-Ruel, Paul, 29, 31, 54, 64
Eluard, Paul, 49, 50
Gersaint, Edme-François, 24
Hamy, Ernest-Théodore, 39, 46
Hays, Marlene et Spencer, 69, 70
Joussot, Frédéric, 70
Knoedler, 32, 53
Kojiro Matsukata, 68
Lang, Jack, 54, 63, 70, 76
Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, 9, 10, 24
Liu Yiquan, 73
Malraux, André, 51, 52, 65, 69, 70, 76, 81, 82
Mariette, Pierre-Jean, 25
Mistral, Frédéric, 45
Morny, comte de, 31
Nahon, Pierre et Marianne, 61, 62, 63
Nieuwerkerke, Alfred-Emilien, 19, 20, 32
Ohara Magosaburō, 68
Pinault, François-Henri, 56, 61, 73
Pourtalès, James-Alexandre de, 24, 25
Ratton, Charles, 49, 51
Rivet, Paul, 42, 43, 44, 75
Rivière, Georges Henri, 42, 43, 44, 46, 47, 75, 79, 83
Robien, Christophe-Paul de, 37
Sauvageot, Charles, 26, 27
Sobrinho, Matarazzo, 65
Stanislas II, roi de Pologne, 9
Tata, 67
Tzara, Tristan, 49, 50
Vanderbilt Whitney, Gertrude, 64
Vierny, Dina, 83
Weil, Berthe, 55

Bibliographie indicative :

- Artprice et AMMA, *Le marché de l'art en 2014*, rapport annuel disponible sur artprice.com, 2015.
- Catherine Ballé et Dominique Poulot, *Musées en Europe. Une mutation inachevée*, Paris, La Documentation française, 2004.
- Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 2014 (1^e éd. 1969)
- Safia Belmenouar, « Art contemporain arabe. Un marché en émergence », *Transcontinentales*, 12/13, 2012, document 3.
- Arnaud Bertinet, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare & Martin, 2015.
- Régis Bigot, Emilie Daudey, Sandra Hoibian et Jörg Müller, « La visite des musées, des expositions et des monuments. Etude pour la Direction Générale des Patrimoines, Département de la politique des publics », CREDOC, n°281, juin 2012.
- Annabelle Boissier, « Les galeries thaïlandaises et l'art contemporain. Comment créer un marché sans en maîtriser les valeurs ? », *Transcontinentales*, 12/13, 2012, document 4.
- Rolande Bonnain, *L'empire des masques. Les collectionneurs d'arts premiers aujourd'hui*, Paris, Éditions Stock, 2001.
- Pierre Bourdieu, Alain Darbel et Dominique Schnapper, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- Agnès Callu, *La Réunion des Musées nationaux (1870-1940) : genèse et fonctionnement*, Paris, École des Chartes, 1994.
- Manuel Charpy, « Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise, Paris, 1830-1914 », thèse de doctorat non publiée sous la direction de Jean-Luc Pinol, Université François Rabelais de Tours, 2010.
- Françoise Chaudenson, *A qui appartient l'œuvre d'art ?*, Paris, Armand Colin, 2007.
- Marie-Claude Chaudonneret, « Le salon des Fleurs du musée des Beaux-Arts de Lyon », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 71-76.
- Marie-Claude Chaudonneret, « Collectionneur l'art contemporain (1820-1840). L'exemple des banquiers », in Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 273-282.
- Alice L. Conklin, *Exposer l'humanité, race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Paris, Publications Scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, 2015.

- Alice L. Conklin, « 1878-1945 : le paradoxe colonial du musée de l'Homme », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 22-45.
- Isabelle Collet, « Les premiers musées d'ethnographie régionale, en France », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p. 68-99.
- Jean Cuisenier et Martine Segalen, *Ethnologie de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, *La passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008.
- Nélia Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et muséologie en France*, Paris, CNRS Éditions, 1991.
- Anne Distel, *Les Collectionneurs des impressionnistes : amateurs et marchands*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1989.
- Catherine Dossin, « To Drip or to Pop ? The European Triumph of American Art », *ARTL@S Bulletin* 3, no. 1 (2014), p. 79-103.
- Catherine Dossin, *The Rise and Fall of American Art 1940s – 1980s: A Geopolitics of Western Art Worlds*, Farnham, Ashgate, 2015.
- Noémie Drouguet, *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015.
- Vincent Dubois, *La culture comme vocation*, Paris, Éditions Raison d'Agir, 2013.
- Jacqueline Eidelman et Benoît Céroux, « La gratuité dans les musées et monuments en France : quelques indicateurs de mobilisation des visiteurs », *Culture-Etudes*, 2009-2.
- Madeleine Fidell Beaufort et Jeanne K. Welcher, "Some views of art buying in New York in the 1870s and 1880s", *Oxford, Art Journal*, 5, 1982
- Bruno Foucart, « Le musée du XIXe siècle : temple, palais, basilique », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 122-135.
- Burton B. Fredericksen, « Survey of the French Art Market between 1789 and 1820 », in Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 19-34.
- Rossella Froissart, « Les collections du musée des Arts décoratifs de Paris : modèles de savoir technique ou objets d'art ? », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 83-90.
- Pierre Géral, *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIIIe-XIXe siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005.
- Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930*, New York, Garland Pub., 1981.

Chantal Georgel, « Introduction. Premiers muséums, premiers hommes : la formation initiale des collections », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 19-35.

Chantal Georgel, « Morceaux d'encyclopédies », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 52-57

Chantal Georgel, « Le musée, lieu d'enseignement, d'instruction et d'édification », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 58-70.

Chantal Georgel, « Le musée, lieu d'identité », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 105-112.

Véronique Gérard Powell, « Les collections des officiers de l'armée impériale pendant la campagne d'Espagne : Un butin très varié », in Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 305-317.

Guillaume Glorieux, *A l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Paris, Champ Vallon, 2002.

André Gob, « De la « race » à la société : identité et musées d'ethnographie régionale en Europe », in *Museology – an Instrument for Unity and Diversity? Actes du colloque IFOCOM à Krasnoyarsk, ICOFOM Study Series – ISS 33, München, 2004*, p. 45-48.

André Gob, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007.

André Gob et Noémie Drouguet, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014.

Fabrice Grognet, « 1938-2009 : un voyage dans les galeries du musée de l'Homme », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 176-205.

Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008

Charlotte Guichard, « La signature dans la tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés et Représentations*, 2008/1 n°25, p. 47-77. DOI : 10.3917/sr.025.0047

Charlotte Guichard, « Le marché au cœur de l'invention muséale ? Jean-Baptiste-Pierre Lebrun au Louvre (1792-1802) », *Revue de synthèse*, tome 132, 6^e série, n°1, 2011, p. 1-25.

Charlotte Guichard, « Small Worlds. The Auction Economy in the Late Eighteenth-Century Paris Art Market », *Moving Pictures. Intra-European Trade in Images, 16th-18th centuries*, Neil de Marchi & Sauphie Raux, Brepols, Turnhout, 2014, p. 236-256.

Charlotte Guichard et Bénédicte Savoy, « Le pouvoir des musées ? Patrimoine artistique et naissance des capitales européennes (1720-1850) », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 101-131.

Julie Guiyot-Corteville, « L'écomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines, acteur ou témoin de la ville nouvelle ? », *Ethnologie française* 1/2003 (vol. 33), p. 69-80.

Françoise Hamon, « Le musée industriel entre l'Exposition des produits de l'industrie et le musée technologique », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 91-99.

Françoise Hamon, « Collections : ce que disent les dictionnaires », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 55-70.

Francis Haskell, *Le musée éphémère. Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002.

Christine Ithurbide, « Le marché de l'art contemporain en Inde. Enjeux de la mondialisation de l'art contemporain dans les pays émergents », *Géographie et cultures*, 75, 2010. DOI : 10.4000/gc.1671

Christine Ithurbide, « Marché de l'art contemporain indien : territoires et réseaux en construction », *Transcontinentales*, 12/13, 2012, document 6.

Robert Jensen, *Marketing Modernism in fin-de-Siècle Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

Béatrice Joyeux-Prunel, « Nul n'est prophète en son pays ? » *L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes 1855-1914*, Paris, Musée d'Orsay/ Nicolas Chaudun, 2009 (Prix du Musée d'Orsay).

Béatrice Joyeux-Prunel et Luc Sigalo-Santos (éds.), *L'Art et la Mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2010.

Rémi Labrusse, « Le musée, la colonie, la guerre », in Laurence Bertrand Dorléac (dir.), *Les désastres de la guerre, 1800-2014*, cat. exp. Musée du Louvre-Lens, 18 mai-6 octobre 2014, Paris, Somogy, 2014, p. 48-63.

Marie-Christine Labourdette, *Les musées de France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

Geneviève Lacambre, « Introduction », in *Le Musée du Luxembourg en 1874*, cat. exp. Paris, Grand Palais, 31 mai – 18 novembre 1974, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1974, p. 7-11.

Quitterie Ladonne, « Les « sculptures comparées » du palais du Trocadéro (1879) », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 100-104.

Marie Laureillard et Cléa Patin (dir.), *Orient Extrême : regards croisés sur les collections modernes et contemporaines*, Paris, L'Harmattan, à paraître.

Christine Laurière, « 1938-1949 : un musée sous tensions », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p.46-77.

Françoise Lauwaert, « L'empire de l'éternel présent. Dans les musées de la République populaire de Chine », *Gradhiva*, 16, 2012, p. 43-63.

Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

Sophie Leclercq, « Beau comme la rencontre fortuite d'un veston aphrodisiaque et d'un masque yup'ik ou le primitivisme des surréalistes par l'analogie », in *Surréalisme et Arts primitifs. Un air de famille. Été 1*, cat. exp., Lens, Suisse : Fondation Pierre Arnaud, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2014, p. 21-40.

Dominique Lobstein, *Défense et illustration de l'impressionnisme, Ernest Hoschedé et son « Breilan de Salons »*, (1890), Dijon, L'Echelle de Jacob, 2008.

Véronique Long, « Les collectionneurs d'œuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIXe siècle : l'exemple du musée du Louvre », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 45-54.

Véronique Long, *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago, 1879-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

Patricia Mainardi, *The End of the Salon : Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Chantal Martinet, « Le Louvre de l'ouvrier. Les musées industriels autour de 1848, quelques questions pour aujourd'hui », in *Muséologie et ethnologie*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p. 46-67.

Bénédicte Martin, Corinne Melin, Dominique Sagot-Duvaurox et Muriel de Vrièse, « Diffusion et valorisation de l'art actuel en région. Une étude des agglomérations du Havre, de Lyon, de Montpellier, Nantes et Rouen », *Culture-Etudes*, 2011/1, n°1, p. 1-16.

Cyril Mercier, *Les collectionneurs d'art contemporain : analyse sociologique d'un groupe sociale et de son rôle sur le marché de l'art, thèse de sociologie non publiée*, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, sous la direction d'Alain Quemin, 2012.

Patrick Michel, *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIIIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France*, Paris, Gallimard, 1995.

John Michael Montias, *Le Marché de l'art aux Pays-Bas. XVe-XVIIe siècles*, trad. Fr. Paris, Flammarion, 1996.

Raymonde Moulin, « Un type de collectionneur : le spéculateur », *Revue française de sociologie*, 1964, 5-2. p. 155-165.

Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997 (1^{er} éd. 1992).

Raymonde Moulin, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003.

Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.

Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox et Marion Vidal, « Collectionneurs d'art contemporain : des acteurs méconnus de la vie artistique ? », *Cultures-Etudes*, 2015-1.

Silvia Naef, *A la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine, 2008.

Christelle Patin, « Le musée vivant face au défi de l'éducation populaire », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 210-233.

Sylvie Patry (dir.), *Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme*, cat. exp., 15 octobre 2014 – 8 février 2015, Paris, RMN, 2014.

Dominique Pety, « Le personnage du collectionneur au XIXe siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme*, 2001, n°112, pp. 71-81.

Vincent Pomarède, « A l'origine des musées en région : le décret Chaptal (1801) et les concessions de la Restauration », in *Les Dépôts de l'Etat au XIXe siècle. Politiques patrimoniales et destins d'œuvres – Actes du colloque du 8 décembre 2007*, ministère de la Culture et de la Communication.

Krzysztof Pomian, « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIIIe siècle » (1979), in *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 163-194.

Krzysztof Pomian, « Entre l'invisible et le visible : la collection », in *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 2008 (1987) (publié d'abord in *Enciclopedia Einaudi*, t. III, Turin, Giulio Einaudi editore, 1978, pp. 330-364)

Krzysztof Pomian, « Musées français, musées européens », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 351-364.

Krzysztof Pomian, « Collection : une typologie historique », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 9-22

Edouard Pommier, *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris Klincksieck, 1995.

Evelyne Possémé, « La politique de reproduction à l'Union centrale des arts décoratifs au XIXe siècle », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 77-82.

Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.

Dominique Poulot, « La morale du musée : 1789-1830 », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 23-30.

Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Éditions La Découverte, 2005.

Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2009.

Dominique Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2014.

Alain Quemin, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon / Artprice, 2002.

Alain Quemin, « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : la place des pays « périphériques » à l'ère de la globalisation et du métissage », *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n°2, 2012.

Gérald Reitlinger, *The Economics of Taste*, Londres, Barrie and Rockliff, 1961.

Philippe Rivoirard, « Du palais du Trocadéro au palais de Chaillot », in Claude Blanckaert (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 161-175.

Sally Price, *Arts primitifs ; regards civilisés*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2012 (1989)

Léa Saint-Raymond, « La galerie Beaubourg : un électron libre entre 1973 et 1993 ? », mémoire de master 1 en histoire de l'art, Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Arnaud Pierre, 2011.

Léa Saint-Raymond, « L'œuvre et la carrière d'Ernest T. : comment « faire marcher » et « faire marché » ? », mémoire de master 2 en histoire de l'art, Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Arnaud Pierre, 2013.

Léa Saint-Raymond et Félicie de Maupeou, « Les « marchands de tableaux » dans le *Bottin du commerce* : une approche globale du marché de l'art à Paris entre 1815 et 1955 », *ARTL@S Bulletin* 2, no. 2 (2013).

Léa Saint-Raymond, Félicie de Maupeou et Julien Cavero, « Les rues des tableaux. Géographie du marché de l'art parisien, 1815-1955 », *ARTL@S Bulletin* 4, no. 1 (2015).

Léa Saint-Raymond, « How to Get Rich as an Artist : The Case of Félix Ziem. Evidence from His Account Book from 1850 through 1883 », *NCAW*, Vol. 15, No. 1, Spring 2016

Léa Saint-Raymond, « The Parisian Art Market in 1900 », in Stephanie Marchal et Alexander Linke (dir.), *Grenzgänger der Künste : Spannungsfeld Museum im Kunstbetrieb um 1900*, Brill, à paraître.

Roland Schaer, « Des encyclopédies superposées », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 38-51.

Dominique Schnapper, *Curieux du Grand Siècle : collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle. II – Œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 2005.

Pierre Sesmat, « Le Musée historique de Versailles : la gloire, l'histoire et les arts », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 113-119.

Véronique Tarasco-Long, « Capitales culturelles et patrimoine artistique. Musées de l'ancien et du nouveau monde (1850-1940) », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 133-169.

Mona Thomas, *Un art du secret : Collectionneurs d'art contemporain en France*, Paris, Jacqueline Chambon, 1997

Jean-Michel Tobelem, *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris, Armand Colin, 2010.

Philippe Urfalino, « Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *L'année sociologique*, 3^e série, vol. 39, 1989, p. 81-109.

Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004.

Pierre Vaisse, *La Troisième République et ses peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

Pierre Vaisse, *Deux façons d'écrire l'histoire. Le legs Caillebotte*, Paris, Institut national d'histoire de l'art et éditions Ophrys, 2014.

Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

Harrison Colyar White et Cynthia Alice White, *Canvases and Careers, Institutional Change in the French Painting World*, New York, London, Sydney, J. Wiley and sons, 1965.

Linda Whiteley, « Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionnisme », *Romantisme*, vol 13, n°40, 1983, pp. 65-76.