



INSTITUT D'ETUDES POLITIQUES DE STRASBOURG

Université de Strasbourg

**La notion d'œuvre d'art contemporain par le droit, le
pouvoir et l'opinion**

Pierre-Marie Olivié

Mémoire de 4^{ème} année, filière « Droit et Administration Publique »

Sous la direction de Mme la Professeure Frédérique BERROD

Année 2016/2017

" L'Université de Strasbourg n'entend donner aucune approbation ou improbation aux opinions émises dans ce mémoire. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur ".

Remerciements :

Ce mémoire n'aurait pas été pu réalisé sans la contribution de nombreuses personnes, que je remercie ici.

En premier lieu, je souhaite remercier la direction éclairée de Madame la Professeure Frédérique Berrod, qui m'a encadré, guidé et aidé dans mon travail.

Je souhaite également remercier Monsieur le Professeur Gabriel Eckert et Monsieur le Professeur Vincent Dubois pour leurs recommandations dans mes recherches.

Je remercie également Valérie Drake et Kimberley Gaultier, ainsi que l'ensemble du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France aux Etats-Unis qui m'ont offert la possibilité d'acquérir une pratique de l'activité des administrations culturelles, nécessaire dans mon travail.

Je remercie les professionnels du monde de l'art pour leurs remarques, leurs conseils et leurs échanges enrichissants, dont en particulier le Perez Art Museum Miami, la De La Cruz Collection, l'Institute of Contemporary Art Miami, la Galerie Lélia Mordoch, ainsi que l'artiste ORLAN.

Je remercie mes parents, Michèle Olivié-Gouchen et Michel Olivié pour leur soutien et leur relecture.

Je remercie enfin l'ensemble de mes proches pour leur soutien et nos discussions fécondes dans mes réflexions.

Sommaire :

Introduction

p. 4

I. La définition de la notion d'œuvre d'art par le pouvoir

p.25

A. L'Etat et la norme esthétique : l'histoire de l'autonomisation de la prérogative royale à l'émergence du service public culturel

p.26

B. La volonté d'imprécision dans la définition de la notion d'œuvre d'Etat comme assimilation par l'Etat de son illégitimité

p.50

C. La survivance d'une influence du pouvoir : comment le pouvoir détermine la norme en nommant ceux qui l'établissent

p.58

II. La définition de la notion d'œuvre d'art par l'opinion

p. 69

A. La privatisation : aboutissement de l'autonomisation de la prérogative royale

p.70

B. Une définition juridique marchande attachée au critère historique

p.88

C. La préférence de la liberté contractuelle au détriment de la sécurité de la norme et le recul des intermédiaires entre l'art et l'opinion

p. 95

Conclusion

p. 114

Introduction :

Qu'est-ce que le marché de l'art ? Un marché international, diversifié et inégal

Le marché de l'art est le lieu fictif où s'échangent des marchandises d'une nature précise puisqu'il s'agit d'œuvres d'art. Si la définition d'un marché est donnée par la science économique comme un lieu de rencontre fictif entre offre et demande, si celle d'une marchandise peut être établie objectivement par le droit européen comme « un produit appréciable en argent et susceptible comme tel de former l'objet de transactions commerciales »¹, la notion d'œuvre d'art est plus difficile à définir.

Historiquement, il s'agit, en premier lieu de peinture et sculpture ancienne, puis moderne et enfin contemporaine. La notion d'œuvre d'art a évolué pour intégrer des biens d'une autre nature : il peut s'agir d'œuvres sous forme de photos ou de vidéos par exemple, ou de performance artistique, voire même de concepts ou de plans non exécutés. Ce qu'est une œuvre d'art dépend de l'histoire de l'art, y compris son histoire contemporaine. Cette définition est le fruit d'un débat en histoire de l'art qui n'est pas arrêté, et ne le sera sans doute jamais. C'est néanmoins la place dans l'histoire de l'art qui segmente ce marché entre art ancien, c'est-à-dire antérieur à l'époque moderne, art moderne, c'est-à-dire de la seconde partie du XIX^{ème} siècle et de la première partie du XX^{ème} siècle, et art contemporain, c'est à dire les productions artistiques de la seconde moitié du XX^{ème} siècle et de ce début du XXI^{ème} siècle.

Le marché global de l'art contemporain: plus de 60 milliards de dollars, principalement échangés aux Etats-Unis, en Europe et en Chine.

Le marché global de l'art, de plus de 60 milliards de dollars et dominé par les Etats-Unis et Londres, apparaît comme en crise relative depuis le second semestre 2015, même si on peut questionner les données qui permettent de faire ce constat.

¹ Commission des Communautés européennes contre République italienne, No. 7-68 (Cour de Justice de la Communauté Européenne 10 décembre 1968).

Le marché global : un marché dominé par les Etats-Unis et le Royaume-Uni

Concernant le marché de l'art, on peut apercevoir un léger recul au niveau mondial en 2015, qui devrait s'approfondir en 2016 : en effet, il y a une rupture nette de la croissance du marché au second semestre 2015 après 4 années d'expansion. Cependant, le marché de l'art dans le monde a retrouvé son niveau d'avant crise en 2013. En effet, le chiffre global était de 63 milliards de dollars par an en 2007, tout comme en 20013 et 2015. Il s'établissait cependant à 68 milliards de dollars en 2014.

La baisse est aussi établie en volume : 38 millions d'œuvres se sont échangées en 2015 contre 39 en 2014. Cela reste inférieur au niveau d'avant-crise (50 millions en 2007, et 43 en 2008). Cependant, ces années peuvent faire figure d'exception car en 2006, seulement 32 millions d'œuvres se sont échangées.

Les Etats-Unis dominent le marché, même s'ils sont en recul par rapport à l'Europe et à la Chine. En effet, le marché chinois s'est fortement développé pendant la dernière décennie, malgré un recul récent. En Europe, plus de la moitié des valeurs sont échangées au Royaume-Uni. La France, après les Etats-Unis, le Royaume-Uni et la Chine, est le quatrième marché le plus conséquent en valeur. La prééminence des Etats-Unis et du Royaume-Uni en valeur peut s'expliquer par la présence des plus importantes ventes de Christie's et Sotheby's à New York et à Londres.

Avec plus de 60 milliards de dollars chaque année, le marché de l'art est un marché relativement important. Il s'agit d'un marché très diversifié voir inégal : il comprend de nombreuses œuvres qui n'ont pas toutes la même reconnaissance, ni la même place dans l'histoire de l'art, et ainsi n'ont pas la même cote. Si les œuvres les plus cotées, voire millionnaires ne représentent qu'une infime partie des échanges en volume, les différences de prix sont telles qu'elles représentent une part significative des échanges en valeur. En ce qui concerne ce que Raymonde Moulin a défini comme « art international classé », c'est-à-dire les œuvres les plus cotées², les frontières ne semblent pas permettre de délimiter un marché : la population des collectionneurs sur ce segment du marché, même si elle peut se concentrer dans certains pays, ne limite en aucune manière les opérations de vente et d'achat au territoire où ces collectionneurs résident.

² Ibid.

Il peut donc très souvent arriver qu'un collectionneur américain achète aux enchères une pièce à Londres alors que celle-ci est vendue par un autre collectionneur américain.³

Le marché américain domine toujours puisqu'il représente 43% des valeurs échangées sur le marché en 2015. Malgré un léger recul du marché chinois (il a baissé de 13% en une année), celui-ci constitue 19% du marché. Il peut expliquer la baisse relative de la part du marché européen et américain sur le long-terme : l'Europe et les Etats-Unis constituaient la quasi-totalité des valeurs échangées il y a une dizaine d'années. Selon le rapport de 2016 sur le marché de l'art du cabinet de conseil Deloitte,⁴ le marché chinois a subi une baisse encore plus significative entre 2013 et 2014. Il s'agit de la période d'arrivée au pouvoir de Xi Jinping, actuel président de la République populaire de Chine, qui a défini la lutte contre la corruption comme l'un de ses principaux chantiers : ceci peut être un élément d'explication du recul du marché chinois car l'opacité des transactions dans ce marché peut en faire un moyen de transactions discret.

Plus petit qu'aux Etats-Unis mais plus important qu'en Chine, le marché de l'art des pays européens représente plus d'un tiers du marché global, notamment du fait de l'importance de Londres comme place d'échanges. Le Royaume-Uni correspond à 21% du marché global en valeur, la France à 6%, l'Allemagne et la Suisse à 2% et l'Italie et l'Espagne à 1%.

Il s'agit ici des chiffres présentés par la firme ArtEconomics basée à Dublin pour ces études. Ils viennent directement des études de TEFAF (The European Fine Art Foundation).⁵

Selon la même source, les œuvres se sont échangées lors de ventes aux enchères pour 30 milliards de dollars en 2015, soit un peu moins de 3 milliards que l'année précédente. En se basant sur les ventes où le prix d'adjudication est le plus élevé, on peut dès maintenant penser que le recul ne va pas s'arrêter en 2016 dans la mesure où les ventes principales de Christie's et Sotheby's ont été moins importantes que les années précédentes. Les résultats de ces deux seules maisons suffisent à avoir une vue des plus gros échanges effectués par les maisons de vente aux enchères, ou autrement appelées opérateurs de ventes volontaires (OVV) : ce segment des échanges dans le marché de l'art est un duopole. En effet, concernant la vente aux enchères des 100 œuvres les plus

³ Gaillard, « Marché de l'art : les chances de la France ».

⁴ « Art & Finance Report 2016 ».

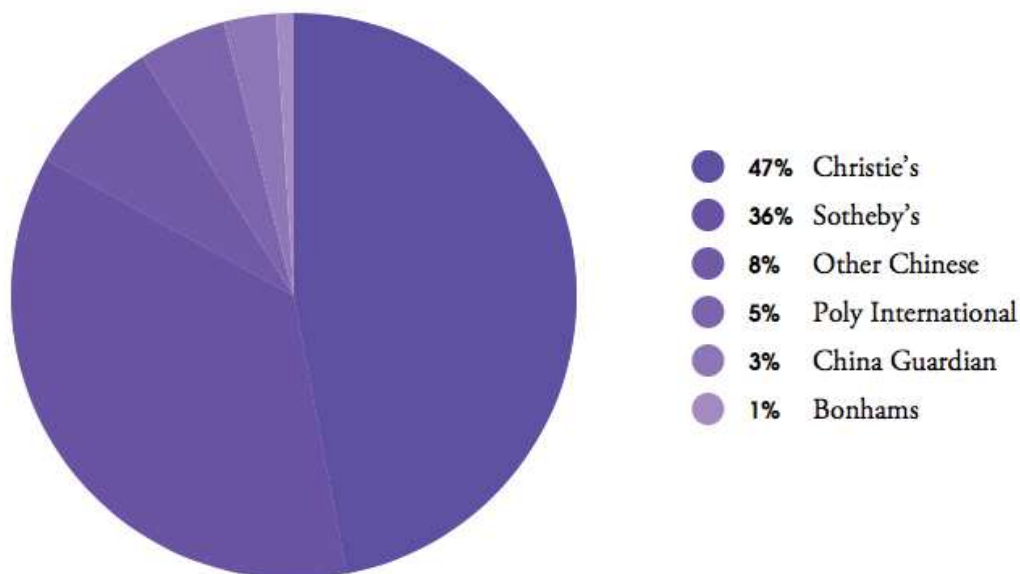
⁵ ArtEconomics, « TEFAF Art Market Report 2015 Abstract ».

chères, Christie's (47%) et Sotheby's (36%) dominent le marché avec 83 % des échanges.⁶

Le graphique-ci dessous illustre ce duopole sur cette portion du marché.

Graphique 1 : Répartition des OVV en fonction des 100 ventes-record⁷ les plus importantes

Auction House at Which Artist Record Was Achieved



Source : Artsy

On peut cependant modérer ce point : si les œuvres les plus valorisées constituent, en valeur, une part importante du marché de l'art, celles-ci n'en constituent qu'une infime partie en volume selon Artprice : en 2014, les œuvres millionnaires correspondent à 0,3% des œuvres échangées alors que celles de plus de 50 000 euros constituent seulement 0,6% du marché. L'organisation en duopole est une réalité pour le marché en valeur, mais ce n'est pas le cas si on l'appréhende en volume.

Des données chiffrées probablement inférieures à la réalité du fait de l'opacité du marché et de ses traditions de discrétion

⁶ Forbes, « How Much Have Guarantees Aided Christie's Dominance at the Top End of the Auction Market ».

⁷ On désigne généralement par « vente record » la plus grosse vente d'un artiste. 100 artistes sont donc représentés dans le graphique.

Malgré une amélioration de la transparence de ce marché, on peut cependant penser que les chiffres présentés ici sont inférieurs à la réalité dans la mesure où ce marché reste plutôt opaque. En effet, la plupart des ventes sont effectuées de gré à gré. C'est pourquoi on peut également suspecter l'utilisation de ce marché pour des opérations de blanchiment d'argent ou des stratégies d'éviction de l'imposition. Le récent procès Wildenstein peut illustrer ce point. A titre d'exemple, Tracfin a étendu la possibilité de remplir une déclaration de soupçon (exonérant celui qui la remplit de toute poursuite) aux acteurs du marché de l'art en 2006. Aucune n'a été remplie par une galerie à l'heure actuelle. Si ce silence ne traduit pas inévitablement un blanchiment d'argent patent, il pose la question de l'économie souterraine à l'œuvre chez certains marchands.⁸

Ainsi, selon le *Deloitte Luxembourg & ArtTactic Art & Finance Report 2016*, 69% des collectionneurs et des professionnels du monde de l'art considèrent le manque de transparence comme l'un des aspects endommageant et menaçant le plus le marché de l'art. 83% des collectionneurs considèrent également comme telle la manipulation des prix et autres pratiques anti-compétitives que ce manque de transparence et les traditions des acteurs du marché peuvent permettre.⁹

Le marché et la segmentation des marchandises :

En premier lieu, on peut distinguer marché primaire et marché secondaire. Sur le marché secondaire s'échangent des œuvres qui ont déjà été vendues une première fois. Sur le marché primaire, le galeriste – et plus rarement l'artiste directement – vend une production nouvelle à l'acheteur.

⁸ Chayette, *Les 100 mots du marché de l'art*.

⁹ « Art & Finance Report 2016 ».

Le rôle de la galerie dans le marché primaire : le pilier grâce auquel la population très inégalitaire des artistes peut produire

La galerie a un rôle fondamental pour l'artiste. C'est elle qui va promouvoir son travail, par l'organisation d'expositions et la présence aux foires notamment. C'est également elle qui va lui permettre de continuer de travailler, parfois en lui reversant une somme fixe.

En moyenne, en France, entre 2004 et 2006, les galeries ont reversé 12 000 euros selon *Portrait économique des diffuseurs d'art actuel inscrits à la Maison des artistes* de Muriel de Vrièse, Bénédicte Martin, Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox.¹⁰

Selon le même rapport, il existe des inégalités importantes dans les sommes versées en fonction des galeries : de 72 euros à 487 200 euros par artiste – soit un écart type de 33 3000 euros. Cette différence provient des inégalités entre galeries. En France, plus de 60% des galeries ont un chiffre d'affaire inférieur à 100 000 euros alors que 8% d'entre elles ont un chiffre d'affaire supérieur à 1 millions d'euros.

Un petit nombre de galeries a pu, en ces trois dernières décennies devenir des institutions internationales avec de fortes capacités financières, telles que la parisienne Galerie Perrotin présente à New York, Hong Kong ou Séoul, ou la galerie londonienne White Cube de Jay Jopling. Par exemple, la Gagosian Gallery, de Larry Gagosian dispose de 16 espaces d'exposition répartis partout dans le monde et un chiffre d'affaires de 925 millions de dollars en 2012 selon Forbes et le Financial Time. Ces galeries représentent les artistes dont les prix atteignent des records mondiaux, tel Damian Hirst qui était chez Larry Gagosian avant d'aller chez Jay Jopling. Damian Hirst détient le record de vente du même artiste en une seule vente aux enchères : 198 millions de dollars en deux jours chez Sotheby's en 2008.

Sans forcément faire partie de ces quelques galeries très médiatiques, les galeries opérant à la fois sur le marché primaire et secondaire sont les plus importantes et les plus rentables.

¹⁰ de Vrièse et al., « Portrait économique des diffuseurs d'art actuel inscrits à la Maison des Artistes ».

Le marché secondaire : un marché segmenté en fonction de la place de l'œuvre dans l'histoire de l'art

Selon Artprice, de juillet 2015 à juin 2016, l'art contemporain correspond à 12% de la valeur échangée sur le marché de l'art global. L'art d'après-guerre correspond à 22% du marché et l'art antérieur à 66%.

L'art d'après-guerre est constitué des œuvres postérieures à 1945 alors que, de manière générale, l'art contemporain correspond à la production artistique postérieure aux années 1960-1970. Ce point reste cependant un objet de débat entre historiens de l'art et critiques : certains définissent l'art contemporain comme commençant en 1917 avec "la Fontaine" de Marcel Duchamp, d'autres aux années 1970. On peut également noter que certains critiques ne différencient pas art contemporain et art d'après-guerre, faisant commencer la période contemporaine à l'après-guerre ou bien prolongeant la période moderne aux années 1960-1970. Ces dernières définitions ne sont pas tellement utilisées par les galeries et encore moins par les maisons de vente car l'art d'après-guerre et l'art contemporain correspondent à des segments différenciés sur le marché.

La question de la distinction peut être un peu plus problématique pour catégoriser certaines œuvres de la période de la fin des années 1950 et 1960 : il peut s'agir des œuvres des pionniers de mouvements artistiques contemporains tels que Robert Rauschenberg pour le Pop Art et Mark Rothko pour l'art abstrait (il s'agit de l'expressionisme abstrait).

Concernant la période antérieure à la Seconde Guerre mondiale, on situe la période moderne à la production artistique entre la période pré-impressionniste aux alentours des années 1860 (Manet, Caillebotte, Courbet, ...) et la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit, de manière générale, de la production artistique résultant de la modernisation (les procédés de la révolution industrielle) et de la modernité (les modifications sociales provoquées par la modernisation telles que l'habitation urbaine) de la seconde partie du XIX^{ème} siècle. Cette période s'arrête à l'après-guerre.

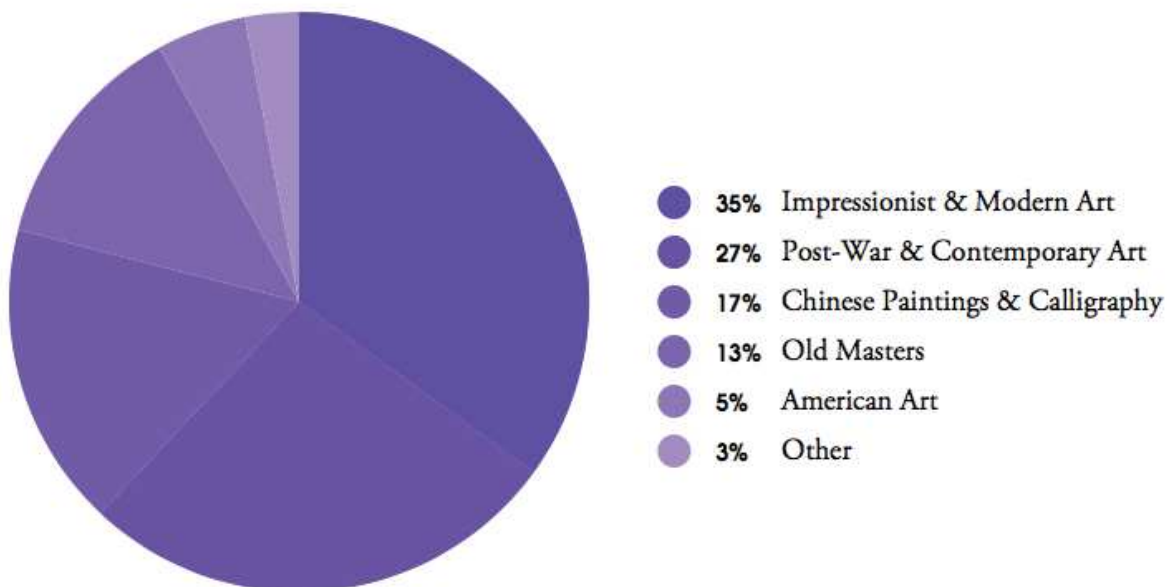
Ce segment est très porteur : par exemple, l'une des cinq versions du "Cri" d'Edvard Munch a atteint le prix record de 119,9 millions de dollars en 2012 chez Sotheby's à New York. Le succès de ce segment s'explique par la stabilité de leur cote : il ne s'agit pas d'achats risqués. La reconnaissance historique de l'artiste en fait une valeur refuge.

De manière générale, les cotes des artistes décédés sont moins soumises à des fluctuations que celles des artistes vivants.

Le graphique ci-dessous illustre la répartition des œuvres de chaque époque parmi les meilleures ventes, donnant ainsi une mesure de la structuration du marché des œuvres ayant une place dans l'histoire de l'art.

Graphique 2 : Répartition par segment des 100 plus grosses ventes de l'année 2015

Art Market Segment



En conclusion, le marché de l'art, comme la plupart des secteurs artistiques et culturels, se caractérise par « un sommet starifié et une base prolétarisée » pour reprendre l'expression de Raymonde Moulin dans *L'artiste, l'institution et le marché*. Ceci est vrai des artistes comme des galeristes. Cette différence existe également du côté du collectionneur : si certains collectionneurs peuvent dépenser des sommes de plusieurs dizaines de millions d'euros pour une pièce, il existe de nombreux collectionneurs à l'investissement plus modeste.¹¹

¹¹ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

On peut ajouter que le marché de l'art a toujours été très internationalisé, dès son émergence au XVI^e siècle, lorsque sont sortis d'Italie un certain nombre de tableaux afin d'orner les demeures royales, puis princières d'Europe.¹²

On peut alors supposer qu'il est difficile pour les Etats d'encadrer le segment du marché de l'art international classé qui est très mondialisé. On peut en effet poser l'hypothèse d'une forte concurrence entre les Etats et de la présence d'un jeu stratégique afin d'attirer le patrimoine artistique sur leur territoire, jeu qui limiterait la marge de manœuvre des Etats pour encadrer juridiquement ce marché particulier.

Des objectifs d'encadrement du marché de l'art très variés :

Une difficulté supplémentaire qui s'impose à l'encadrement juridique du marché de l'art est la définition des objectifs de cet encadrement.

La recherche de dynamisme économique.

En premier lieu, il s'agit d'un secteur économique : l'autorité qui légifère ou réglemente le marché peut avoir comme objectif le dynamisme économique. Ce dynamisme peut porter sur l'ensemble du marché, ou sur un segment de celui-ci, mais également sur une activité bien spécifique de ce marché. Sous de nombreux aspects par exemple, l'œuvre d'art est un bien tutélaire : sans intervention de l'Etat, sa consommation ne serait pas optimale¹³

Afin de favoriser le dynamisme du secteur économique, le Royaume-Uni a développé une politique favorisant l'approche contractuelle à l'approche réglementaire dans l'encadrement de l'activité des opérateurs de ventes volontaires, offrant ainsi plus de liberté à Christie's et Sotheby's. Il s'agit de développer une activité off-shore au sein du marché de l'art. Les Pays-Bas ont fait de même en favorisant le développement de la TEFAF à Maastricht, qui est la plus grande foire d'art au monde.¹⁴

¹² Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*.

¹³ David Cwi, « Merit Good or Market Failure », in *Public Policy and the Arts*, par Kevin C. Mulcahy et Richard Swaim (Boulder, Colorado, Etats-Unis d'Amérique: Westview Press, 1982).

¹⁴ Gaillard, « Marché de l'art : les chances de la France ».

La présence de composante du marché de l'art peut aussi constituer un atout touristique favorable au dynamisme économique.

D'autres objectifs de l'autorité normative peuvent entrer en jeu lorsqu'il s'agit du marché de l'art. Ces objectifs peuvent être de plusieurs natures. Il peut s'agir d'objectifs relevant de la politique culturelle, de la politique sociale, voire de la politique urbaine ou même diplomatique.

Les objectifs de politique culturelle.

Les objectifs relevant de la politique culturelle paraissent évidents. En effet, d'après un rapport du Sénat de 1999, contrairement à d'autres marchés, le rapport entre balance commerciale et enrichissement d'un pays est inversé : sur les biens concernés, un pays s'enrichit avec l'importation et s'appauvrit avec l'exportation.¹⁵ C'est pourquoi l'Etat, en plus de tenter de limiter l'exportation, cherche également à acquérir des œuvres. Ceci présente l'avantage, en France, d'en empêcher de manière quasi-absolue l'exportation car celles-ci relèvent immédiatement du patrimoine inaliénable de l'Etat (figurant alors dans la comptabilité publique avec une valeur de 1 euro symbolique, que ce soit *La Cène* ou *La Joconde* de Léonard de Vinci). Il s'agit à la fois de fournir au secteur public des outils pour mener des politiques publiques culturelles, mais aussi de s'assurer de la conservation d'un patrimoine considéré comme exceptionnel.

L'achat public d'œuvres permet à l'Etat de mener des politiques d'éducation et de démocratisation de la culture¹⁶. Pour cela, l'Etat peut disposer de prérogatives exorbitantes du droit commun allant à l'encontre du dynamisme économique du marché, comme le droit de préemption.¹⁷ Sans s'impliquer autant, et notamment budgétairement, l'Etat peut être tenté de réduire par la voie législative la possibilité d'exporter des œuvres. C'est d'ailleurs cette tentative de l'Etat italien qui a amené la Cour de Justice de l'Union Européenne à définir la notion de "marchandise" dans l'arrêt du 1^{er} juillet 1969 Commission des Communautés européennes contre République Italienne. Plus récemment, l'Allemagne a imposé certaines conditions à l'exportation d'œuvres d'art présentes sur son territoire, ainsi que la possibilité pour les autorités

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

¹⁷ Chayette, *Les 100 mots du marché de l'art*.

allemandes d'interdire l'exportation, y compris dans un Etat membre de l'Union Européenne.¹⁸

Les autres objectifs très variés, de la politique urbaine à la politique diplomatique

L'encadrement du marché de l'art, ou son intervention directe par l'Etat peut également remplir d'autres objectifs. Il peut s'agir d'objectifs relevant de la politique urbaine, comme l'achat, ou la commande d'installations d'art pour l'espace public.

L'intervention sur le marché de l'art par l'achat ou la commande publique peut également remplir des objectifs relevant de la politique mémorielle. Par exemple, *Le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* conçu par l'architecte Peter Eisenman et construit de 2003 à 2004 à Berlin remplit ce rôle.

L'intervention et l'encadrement du marché peuvent également s'intégrer dans la politique diplomatique d'un Etat. En effet, la promotion de la création et de l'exposition des artistes français est une composante de la diplomatie publique. Le développement du réseau des Instituts français, des Services de Coopération et d'Action Culturelle des Ambassades de France et des résidences françaises d'artistes à l'étranger, dont la plus connue est la villa Médicis à Rome, ont ce rôle.

De manière plus anecdotique, on peut souligner que la CIA a soutenu de manière significative, mais discrète, le développement du courant artistique new-yorkais de l'expressionnisme abstrait dans les années 1950 et 1960. En effet, l'agence américaine percevait le développement de ce courant comme une opportunité de promouvoir sa vision du monde face à celle proposée par l'idéologie communiste.¹⁹

La diversité des objectifs de la norme à choisir vis-à-vis du marché de l'art complexifie encore plus le rôle du pouvoir législatif et réglementaire. En effet, en plus de devoir prendre en compte l'action des autres Etats, celui-ci doit aussi arbitrer entre différents objectifs qui sont contradictoires.

¹⁸ Hickley, « German Parliament passes controversial law to protect cultural heritage ».

¹⁹ Saunders, « Modern art was CIA "weapon" ».

On peut se demander si les difficultés que le droit peut rencontrer lorsqu'il aborde le marché de l'art ne sont pas liées à la spécificité de la marchandise de ce marché.

On peut alors supposer une difficulté intrinsèque à normer ce droit du fait de la particularité de la marchandise : l'œuvre d'art.

La difficulté intrinsèque à normer le marché de l'art proviendrait des particularités de la marchandise concernée, l'œuvre d'art.

De manière intuitive, on peut supposer que l'œuvre d'art est un bien atypique.

L'intuition pourrait provenir de l'opposition sémantique entre l'objectif affiché d'un bien en sciences économiques et celui affiché d'une œuvre d'art.

En effet, et bien que cette théorie soit remise en cause depuis peu en histoire de l'art, on a pu considérer l'œuvre d'art comme un bien inutile. L'inutilité de l'œuvre d'art revêtait même dans l'Occident médiéval une dimension sacrificielle et divine. L'homme y dépensait sa force de travail afin d'honorer le divin dans une optique inutile et sacrificielle.²⁰ Jusqu'au débat récent de l'élévation des arts décoratifs et du design au rang de Beaux-Arts, le caractère inutile de l'œuvre d'art n'a pas subi de grande remise en cause.

Or, dès la naissance de la science économique, un bien a été compris comme destiné à être échangé sur un marché où se confronte l'offre et la demande. La confrontation de cette offre et de cette demande donne un prix au bien. Ce que les acteurs du marché en retirent est une certaine utilité : il s'agit de la différence entre le prix auquel le vendeur était prêt à vendre, ou celui auquel l'acheteur était prêt à acheter, par rapport au prix du marché.

L'opposition, certes uniquement sémantique, mais radicale entre ce que procure un bien selon la science économique et ce qu'il procure selon la logique artistique et esthétique permettrait de poser l'hypothèse suivante : les biens échangés sur le marché de l'art sont des biens qui répondraient à un besoin bien différent.

²⁰ Malraux, *La Métamorphose des dieux*.

L’Affaire Brancusi : l’illustration de la difficulté intrinsèque de se cantonner aux arguments juridiques pour juger une œuvre d’art dans le but d’en encadrer le marché : de la tentative de définition d’une marchandise particulière au questionnement philosophique et esthétique de la notion d’art dans l’arène juridique.

La présentation de l’affaire Brancusi

L’expression « affaire Brancusi » renvoie au procès Brancusi contre les Etats-Unis d’Amérique. Il a été intenté par le sculpteur Brancusi contre l’Etat fédéral américain à la suite de la taxation à l’importation de la sculpture *l’Oiseau* en tant qu’objet utilitaire et non en tant qu’œuvre d’art. Ce procès a été d’une importance capitale pour l’histoire de l’art car se sont retrouvés condensés devant la cour de New York l’ensemble des débats portant sur la modernité dans l’art à cette époque.²¹L’affaire Brancusi permet de s’interroger sur la relation qui peut exister entre l’art, l’histoire de l’art, et le droit.

Le procès s’ouvre à New York en octobre 1927 devant les juges Young et Waite : Brancusi y conteste la taxation de la sculpture *L’Oiseau*, qualifiée par la douane d’objet manufacturé. Alors que la taxation à l’importation était de 40%, les œuvres d’art en étaient exemptées depuis 1913. Cette exemption a été renouvelée dans le Tariff Act de 1922. L’article 1704 de la loi définit ce que sont une peinture et une sculpture en posant certains critères que la jurisprudence a affiné avant le procès.

Ce n’était pas la première fois que le caractère artistique de la production de Brancusi était remis en cause par l’autorité douanière fédérale, l’ « United States Customs Service » : dès 1914, l’artiste avait été invité à se présenter au Consulat américain de Paris afin de jurer sous la foi du serment que les œuvres destinées à ses premières expositions personnelles étaient bien de sa main et de ce fait des œuvres d’art.

Le déroulement du procès Brancusi contre les Etats-Unis : les arguments de l’accusation et de la défense.

Les arguments portant sur l’objet en lui-même : le critère de la représentation et l’étude de la méthode utilisée

²¹ Heinich, « “C’est un oiseau !” Brancusi vs Etats-Unis ou quand la loi définit l’art ».

C'est la première fois que la douane américaine interrogeait le statut artistique de sa production non plus au regard du processus de fabrication, mais au regard de l'œuvre en elle-même. En effet, l'un des premiers arguments évoqués par la douane afin de refuser le statut artistique à l'œuvre de Brancusi est le fait qu'elle ne représente pas un oiseau dans le sens où elle ne reproduit pas un oiseau. Si ce critère apparaît comme celui ayant motivé le choix de la douane, ce n'est cependant pas le premier évoqué par la défense, mais le second. Le critère de reproduction d'un objet naturel est un élément jurisprudentiel permettant d'évaluer si un objet était bien une sculpture. Ce critère a été apporté par la cour lors du procès Etats-Unis contre Olivotti en 1916. Il s'agit de « l'imitation d'objets naturels [...] dans leurs proportions véritables ». La cour est revenue sur cette jurisprudence lors de l'affaire Brancusi en abandonnant le critère de reproduction pour définir ce qui est représentatif ou non : elle est passée de l'idée d'une reproduction objective à une reproduction subjective, c'est-à-dire que la sculpture ne représente pas un oiseau car elle le reproduit dans ses proportions véritables mais parce que, sous certains aspects, elle peut faire penser à un oiseau. La cour passe donc du critère de reproduction à un critère de ressemblance plus large.

Avant cet argument, la défense, c'est-à-dire l'avocat des Etats-Unis, a avancé l'argument du manque d'originalité de l'œuvre, provenant, selon eux, de l'utilisation d'un procédé industriel et des services d'un ouvrier lors de la conception de la sculpture. Cela interroge sur l'un des critères textuels contenus dans l'article 1704 du Tariff Act de 1922 : la nécessité que l'artiste ait travaillé l'objet de ses mains. C'est afin de s'assurer du respect de ce critère que Brancusi avait été amené à jurer sous la foi du serment au Consulat américain de Paris en 1914. Cet argument n'a pas été retenu par la cour : l'utilisation d'un procédé industriel et des services d'un ouvrier à une étape de la production ne remet pas en cause l'originalité de l'œuvre du fait de la présence de Brancusi tout au long du processus de production.

Le questionnement du statut social d'artiste de Brancusi et de ses témoins : un bien pourrait être œuvre d'art s'il est considéré comme tel par ceux qui ont une légitimité à définir l'art.

La suite des arguments de la défense, c'est-à-dire l'avocat des Etats-Unis, pour disqualifier la sculpture, relève par la suite moins de la confrontation d'arguments juridiques mais de la confrontation d'arguments sociaux et esthétiques dans l'arène juridique.

Le troisième et le quatrième argument porte non plus sur l'œuvre en elle-même mais sur la situation de l'artiste. Ils relèvent l'aspect social de la question : *l'Oiseau* peut être une œuvre d'art si Brancusi est un artiste, ce que la défense essaye de contredire. Pour cela, le troisième argument de la défense est de nier la qualité d'artiste à Brancusi et ses témoins, à la différence des témoins des Etats-Unis. Les juges Young et Waite ne l'entendent pas de cette manière. Malgré le manque de diplômes ou autre certifications de certains témoins de Brancusi, ils font une différence entre les témoins de la défense, qui prônent un art académique comme le sculpteur Robert Aitken, et ceux de Brancusi qui font partie d'une avant-garde artistique comme le sculpteur Jacob Epstein. Pour eux, l'appartenance à l'un des deux groupes ne disqualifie pas l'expertise du témoin. Le quatrième argument interroge la proximité entre l'acheteur de l'œuvre et Brancusi, qui aurait pu amener à une surestimation de la valeur esthétique de la sculpture.

Le cinquième et le sixième argument interrogent la place à attribuer aux pionniers dans l'art. En effet, la défense soulève la singularité disqualifiante de l'œuvre de Brancusi. Pour les Etats-Unis, aucune personne connue n'a jamais fait comme lui, ce qui en disqualifierait l'œuvre. La défense émet également l'hypothèse que Brancusi se soit tourné vers l'abstraction par manque de talent pour la reproduction. Si la cour ne retient pas cet argument, il est intéressant qu'il ait été évoqué car, dans le champ artistique, la qualité de pionnier de l'artiste amène très souvent à une reconnaissance esthétique et financière de ses œuvres.

Le questionnement esthétique et philosophique dans l'arène juridique : les critères de l'intention artistique et de l'esthétique

Le septième et le huitième argument de la défense porte enfin sur l'intention de l'artiste et de l'œuvre. Le premier tente de nier l'intention artistique de l'œuvre en se fondant sur

le développement présenté lors du premier argument, c'est-à-dire la capacité d'un artisan ou d'un ouvrier à produire l'œuvre. Le second est basé sur le fait que les témoins de la défense ne trouvent aucune beauté à l'œuvre, ce pourquoi il ne s'agit pas d'une œuvre d'art pour eux. Cet argument est à lier avec les argumentations précédentes car la défense ne voit pas l'intention artistique de l'artiste et de l'œuvre car il recherche une intention académique qui n'est pas celle de Brancusi : Brancusi recherche l'émotion à travers son œuvre. Les témoins de Brancusi vont donc démontrer que l'intention de ce sentiment est une intention artistique, qu'en ce sujet, toute opinion est subjective et que l'absence de fonction utilitaire de l'objet en fait une œuvre d'art. Faisant ceci, les témoins de Brancusi font reposer toute la définition d'une œuvre d'art sur une partie de l'article 1704 du Tariff Act de 1926, qui exclut tous les objets utilitaires de la catégorie des sculptures et peintures.

La cour prend alors le parti de Brancusi, reconnaissant le flou entourant la définition d'une œuvre d'art.

L'affaire Brancusi illustre la difficile relation entre le droit et l'art, chacun étant un discours très différent sur la réalité.

La raison de la difficile conciliation entre la logique du champ juridique et la logique du champ artistique : l'hypothèse du trop grand éloignement de langage.

L'hypothèse de la distance entre les langages utilisés par deux matières chez Bachelard.

Cette hypothèse est tirée des réflexions du philosophe français Bachelard dans *La Psychanalyse du feu*.²²

Il s'interroge sur les raisons qui expliqueraient pourquoi certains élèves, pourtant brillants, ont de mauvais résultats dans les matières scientifiques et mathématiques.

L'axiome qu'il pose pour expliquer ce phénomène est la distance entre le langage des élèves, et celui des matières en question.

Les élèves maîtrisent le langage de la vie courante, ainsi que celui de la littérature et des matières relevant des arts libéraux. En effet, le langage littéraire et celui des arts

²² Bachelard, *La Psychanalyse du feu*.

libéraux sont des langages proches de celui que les élèves connaissent, celui de la vie courante.

Or, les mathématiques et les sciences qui utilisent les mathématiques se servent d'un autre langage, que les élèves n'ont pas véritablement appris.

Le problème des élèves dans ces matières relèverait donc d'un problème d'incompréhension quasiment linguistique, et non d'un problème d'une autre nature selon lui.

La distance de langage entre le droit et l'art

On peut supposer que la difficulté du droit à appréhender les biens du marché de l'art provient elle aussi de la distance entre le langage du droit et celui de l'art.

En effet, l'art comme le droit propose un discours sur la réalité. Si cette réalité est la même, le discours y est très différent, comme le serait le discours entre deux langues. Ainsi, la réalité serait déformée par ce discours, rendant la traduction ou l'équivalence des termes de la langue de l'art à celle du droit et inversement extrêmement complexe.

Pour définir le discours que le droit propose de la réalité, nous pouvons considérer comme valide l'hypothèse du droit positif. C'est ce qui semble le plus pertinent dans un premier temps car le droit est le fruit de l'autorité constitutionnelle, législative et réglementaire. Le droit est donc un consensus de la société sur le regard qu'elle porte sur un objet. Il définit les notions acceptées, les limites partagées, et les incitatifs souhaités.

Quand le droit aborde un objet, que ce soit une marchandise, un objectif ou bien même une idée, il constitue en un sens l'expression d'une société. On peut supposer que le droit acte donc une vision, par le vote de la loi ou la signature d'un acte par exemple. Si la loi est débattue, on peut supposer qu'elle est débattue en des termes acceptés par la société.

L'art, par contre, présente une vision sensible et/ou avant-gardiste de la réalité. Par exemple, on peut voir l'art conceptuel comme l'art de remettre en cause des catégories

établies : *La Fontaine* de Marcel Duchamp propose de ne plus voir un urinoir comme tel mais comme un objet d'art car celui-ci est décontextualisé et appelé comme cela.

De manière moins intellectuelle mais peut-être plus sensible, l'art non conceptuel amènerait également à interroger la réalité, en apportant une approche plus sensible de la réalité par exemple.

De ce fait, il est amené à évoluer de manière constante et parfois avant-gardiste : questionner et étendre les frontières de la notion d'œuvre d'art fait partie du processus artistique.

Le droit, qui doit appréhender l'art, le peut-il ?

Une problématique pourrait se dessiner.

Il apparaît nécessaire pour le droit d'appréhender l'art et son marché.

En premier lieu, il s'agit d'un secteur économique relativement important.

En plus de question de dynamisme économique, les biens du marché de l'art ainsi que la création artistique ont un rôle significatif dans les politiques culturelles et éducatives. Ce rôle ne se limite pas à cela : le marché de l'art peut avoir une influence non négligeable sur les politiques urbaines, sociales, mémorielles voir même diplomatiques.

Or, le droit et l'art portent un discours différent sur le monde, dans des langages parfois éloignés. L'aspect extrêmement évolutif de l'art peut aussi empêcher le droit de le cerner convenablement : la norme juridique risque d'avoir un certain retard pour reconnaître une évolution qui a eu lieu en histoire de l'art et dans la pratique de l'art, alors que le marché reconnaît ce type d'évolution, car elles le dynamisent.²³ Ce postulat peut être élargi à l'ensemble des secteurs économiques : si le droit est un consensus de définitions et d'objectifs, il ne prend pas en considération les innovations qui bouleversent ce consensus.

Une question apparaît donc : le droit, qui doit appréhender l'art et son marché, le peut-il ? S'il apparaît très difficile pour le droit d'appréhender le marché car il serait quasiment impossible pour lui de cerner avec pertinence et clarté ce qui relève de l'art, notamment car il ne peut pas en donner une définition générale et impersonnelle, on

²³ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

peut se demander s'il peut l'appréhender de manière à laisser une certaine liberté au champ artistique pour se définir lui-même.

Le droit peut-il donc, s'il ne peut pas appréhender le marché de l'art qu'il doit pourtant encadrer, l'approcher en en dessinant des contours qui lui permettraient de varier selon sa structure propre ? Le droit peut-il définir, établir et régir, alors que repousser les limites de la définition de la notion d'œuvre d'art est un point essentiel du processus artistique ?

Ce mémoire interroge donc les méthodes à la disposition du droit pour dire ce qui est une œuvre d'art. Les méthodes employées doivent donc éviter les écueils du droit américain révélés par l'affaire Brancusi : elles doivent laisser une liberté à l'art pour se définir lui-même.

Ici, nous allons donc accepter le postulat de Raymonde Moulin, pour qui la constitution de la valeur esthétique d'une œuvre s'effectue par la réussite à la fois sur le marché et dans le musée.²⁴ Or, historiquement, ces deux mondes dépendaient de l'Etat : la demande était composée, si ce n'est en totalité, au moins en grande partie, par le roi et par ses seigneurs. Les musées n'étaient que le résultat du mélange entre la personne privée du roi et sa personne souveraine : il s'agissait de l'exposition des choix artistiques du roi au reste de la population, à commencer par la cour. De plus, avec le développement des académies, la production était une production artistique. La figure royale apparaît donc au centre du processus de définition des valeurs esthétiques. Or, si l'art évolue en questionnant ces frontières, la valeur esthétique d'une œuvre détermine si le questionnement est accepté ou non.

En plus de disposer des moyens de faire accepter ses choix en matière artistique, le souverain en avait la légitimité : avant la Révolution française, la souveraineté reposait sur le caractère sacré du roi. De ce fait, ce qui apparaissait comme beau au souverain ne pouvait pas être autrement, à moins de remettre en question le fondement de la souveraineté. La Révolution française a établi un changement de souveraineté : à la souveraineté divine faisait place la souveraineté du peuple. Or, alors que le roi avait une existence concrète et identifiable, le peuple est une abstraction. Comme le démontre François Furet dans *Penser la Révolution française*, si le peuple est souverain, alors

²⁴ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Champ Arts (Paris, France: Flammarion, 1992).

l'opinion gouverne.²⁵ Le droit essaye d'objectiver cette opinion afin de la faire correspondre à ce que l'abstraction de peuple représente pour la société. C'est l'objet de la constitution, contrat entre les gouvernés et les gouvernants. C'est de ce contrat que découle l'ensemble de l'édifice normatif, y compris le droit portant sur l'art selon la théorie de la hiérarchie des normes de Hans Kelsen²⁶. Interroger comment définir l'art par le droit quand celui-ci repose sur la souveraineté du peuple, c'est interroger les méthodes employées pour donner une certaine objectivité à la subjectivité du grand nombre. Ce mémoire abordera la manière dont le droit va se prononcer sur la notion d'œuvre d'art pour chacune des deux parties au contrat qu'est la constitution : les gouvernants et les gouvernés ; le pouvoir et l'opinion.

(I) D'une part, le pouvoir définit la notion d'œuvre d'art. Historiquement, il s'agit d'une prérogative royale : le roi décide de ce qui est beau. Lorsqu'il ne dispose plus de la légitimité à dimension spirituelle, le souverain a du mal à donner une définition de l'œuvre d'art et à déterminer les normes et valeurs esthétiques : cette prérogative lui échappe. Néanmoins, ce n'est pas pour autant qu'il n'agit plus sur l'art, car il s'agit d'un bien tutélaire. Le droit public cherche donc à déterminer le cadre de son action tout en se sachant illégitime pour le faire. Deux méthodes sont utilisées pour sortir de cette impasse : soit le droit donne une définition non définitive et extensive du droit, soit il se met à distance en déterminant non pas ce qu'est une œuvre d'art, mais quel intermédiaire plus légitime que lui définira l'œuvre d'art à sa place.

(II) D'autre part, l'opinion définit la notion d'art, ce qui en influence la détermination juridique. L'opinion décide in fine car c'est d'elle que le pouvoir tire sa légitimité, mais le droit intègre sa définition sans forcément passer par la représentation démocratique constitutionnelle. Le droit appréhende la notion d'œuvre d'art lorsqu'il s'exprime sur le marché et qu'il décide de distinguer, ou non, l'œuvre d'art des autres marchandises. Le droit s'exprime sur sa vision de l'œuvre d'art quand il distingue, ou non, les acteurs de ce marché des autres agents économiques. Enfin, le droit accepte que l'opinion soit à l'initiative de la politique culturelle, artistique et esthétique lorsqu'il permet la privatisation des politiques culturelles, véritable aboutissement de l'autonomisation du monde de l'art de la figure du souverain.

²⁵ François Furet, *Penser la Révolution française* (Paris, France: Gallimard, 1985).

²⁶ Hans Kelsen, *Théorie pure du droit*, trad. par Charles Eisenmann, 2ème (Paris, France: Dalloz, 1962).

I. La définition d'une œuvre d'art par le pouvoir

(A) L'histoire de l'autonomisation de la prérogative royale est l'histoire de l'art comme volonté du roi à l'art comme une mission de service public dont l'objet se détermine de manière autonome. (B) Ayant intégré l'autonomie de l'art, lorsque le droit encadre le musée, entendu au sens de Raymonde Moulin, des institutions culturelles et des politiques publiques de la culture, il donne une définition extrêmement large de ce que pourrait être une œuvre d'art. Cette définition étendue ne permet donc pas d'appréhender ce qu'est une œuvre d'art par le droit public. Le législateur ainsi que le juge ne veulent pas s'engager sur ce terrain : il se décharge de l'activité de définition de l'œuvre d'art contemporain au profit des institutions culturelles. (C) Grâce à ces intermédiaires, le droit encourage la création sans pour autant interroger directement la notion de création. Comme les deux parties choisissant des figures reconnues du monde de l'art comme témoins lors de l'affaire Brancusi, le droit aborde, quand il le peut, la notion d'œuvre d'art qu'à partir de l'avis d'intermédiaires qui apparaissent plus légitimes que lui.

Cet état de fait semble paradoxal : en France, à la différence des Etats-Unis et du Royaume-Uni où la création est une affaire privée, l'art est traditionnellement une affaire d'Etat.²⁷ La norme esthétique est une question spirituelle dont la définition est une prérogative de l'autorité religieuse puis royale. Le changement de souveraineté à la Révolution entraîne une ambiguïté : la souveraineté du peuple semble avoir a priori une légitimité plus forte pour définir le "Beau" pour une société, mais semble incapable de le faire. Dès lors, la prérogative de définition de la norme esthétique revient à l'opinion. L'enjeu au niveau des pouvoirs publics est donc de définir l'objet de cette affaire d'Etat qu'est l'art, de manière rigoureuse, tout en laissant un champ suffisamment large à l'opinion pour en définir les contenus, pour y établir les normes esthétiques.

²⁷ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

A. L'Etat et la norme esthétique : l'histoire de l'autonomisation de la prérogative royale à l'émergence du service public culturel

Il est important de comprendre, par un détour historique, comment l'action culturelle de l'Etat moderne s'est développée en même temps que celui-ci s'est construit. (1) C'est par l'obtention des prérogatives et missions à dimension spirituelle et avec les ressources de l'Eglise que l'Etat définit et produit les œuvres artistiques, jusqu'à la période moderne. (2) La Révolution, si elle ne change pas l'action de l'Etat en ce domaine du point de vue administratif, lui retire sa légitimité dans sa dimension spirituelle : contrairement aux autres domaines de la vie publique étudiés par Tocqueville, la puissance publique française rencontre des difficultés à remplacer la figure dominante du Roi en la matière. Dès lors, ce vide de légitimité entraîne l'autonomisation du monde de l'art et la perte des prérogatives de l'Etat à caractère normatif dans le domaine esthétique dès que l'Etat perd son importance relative du côté de la demande du marché. (3) Ce vide sera comblé au XXème siècle sous l'impulsion des ministres André Malraux et Jacques Lang : ils font du soutien aux arts un domaine d'action publique, en acceptant que l'illégitimité de l'Etat a dépassé cette fonction de soutien.

1. L'Etat et les arts : l'art comme domaine de la souveraineté spirituelle du roi

Les pouvoirs publics, dès la genèse de la notion d'Etat moderne, mènent une action publique culturelle. Celle-ci se développe en même temps que se construit l'Etat. Dans ce contexte, l'Etat constitue la demande, ce qui lui permet de développer une activité normative portant sur les considérations artistiques et esthétiques de son temps, jusqu'à la fin du Second Empire. Dès lors, l'Etat ne constitue plus la majorité de la demande : il se voit déposséder de son activité normative. Pour autant, malgré l'autonomie du monde artistique, les politiques culturelles artistiques continuent de se développer dans une perspective économique et éducative, puis patrimoniale et sociale.

- L'Etat et la politique publique : le soutien public historique à la création artistique.

Le développement de l'Etat sous sa forme moderne s'est accompagné de sa relation avec les arts. Il s'agit de l'un des premiers domaines d'action des Etats modernes. Néanmoins,

alors que celui-ci jouait un rôle de soutien à la création en échange d'une compétence de définition de la norme esthétique, le monde de l'art est devenu autonome dans ce travail de définition sans pour autant que le soutien à la création disparaisse.

En effet, les pouvoirs publics ont constitué une part importante de la demande de production artistique dès l'origine de l'Etat moderne. Cette place prépondérante dans la demande a permis aux pouvoirs publics d'obtenir des prérogatives de définition des normes esthétiques ainsi que de contrôler l'offre de production artistique. Ces prérogatives et ce contrôle de l'offre leur ont échappé dès lors qu'ils ne pouvaient pas satisfaire l'ensemble de la demande de production artistique.

- La période royale : la naissance de l'action publique culturelle

Le souverain, quelle qu'en soit la forme, est historiquement un soutien fort de la création artistique. Le lien entre création artistique et pouvoir public n'est pas un fait récent : il existe dès la création de l'Etat moderne, si par Etat moderne est entendu la Maison royale parvenue à domestiquer sa noblesse.²⁸

Selon les historiens de l'école des annales, l'Etat royal est à l'origine de tout ce qu'ils considèrent comme faisant la grandeur culturelle de la France, mais aussi de l'Espagne.²⁹ A cette époque-ci se développe le modèle de l'Etat moderne, qui prend le pas sur le modèle dominant des Etats cités. Les Etats-cités italiens déclinent donc au profit des Etats modernes comme la France, l'Espagne et l'Angleterre.

Lors de la période suivant le Moyen-Âge, allant de 1460 à 1610, l'Europe occidentale, et notamment la France, connaissent de fortes transformations des relations entre l'Etat et le domaine des Arts. Le règne de François 1^{er} (1515-1547) illustre particulièrement ce changement de paradigme : la victoire de la maison royale sur des formes de pouvoirs concurrentes a pour conséquence la prise en main par le roi des questions culturelles, dont le clergé avait auparavant la charge. Avec le Concordat de Bologne en 1516, la répartition des pouvoirs du roi et de l'Eglise est redéfinie : la maison royale récupère des ressources, le droit d'investiture canonique et le domaine de la culture. Suite à ce concordat, le roi a donc un fort capital économique, renforcé par les biens de l'Eglise, et

²⁸ Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, éd. par François Laurent, trad. par Pierre Kamnitzer, Evolution (Paris, France: Pocket, 2003).

²⁹ Georges Duby, *Le temps des cathédrales, l'Art et la Société, 980-1420* (Paris, France: Gallimard, 1976).

un capital culturel et symbolique fort. Avec cette concentration des ressources, il peut désormais exercer un pouvoir sur le domaine culturel. Sur le domaine des lettres, il crée le Collège Royal, et institue le français comme langue administrative. Sur le domaine des arts, fort de sa prééminence sur le clergé et des prémices d'une administration étatique moderne, François Ier devient un roi mécène. Il revient d'Italie avec de nombreuses œuvres mais aussi avec de nombreux artistes. Le cas de Léonard de Vinci illustre ce phénomène, celui-ci devenant « premier architecte du roi » en 1517. Cette posture est reprise par la société : par un processus d'imitation se développe le mécénat qui devient synonyme de pouvoir.

Avec l'Ancien régime, le lien entre art et pouvoir se renforce : en même temps que s'étatise la maison royale se développe le soutien public aux arts. De la fin du XVI^{ème} siècle à la Révolution française, la maison royale se transforme radicalement pour devenir une administration étatique moderne. Le Roi n'est plus le suzerain mais le souverain absolu. Il dispose non plus d'une vassalité à laquelle il est lié mais d'une véritable administration exerçant son autorité en son nom sur le territoire national³⁰ : la maison royale n'est plus une famille dominante mais la tête d'une entité publique proche de l'Etat moderne. La relation entre le pouvoir et les arts s'inscrit en continuité avec ce mouvement. Sans encore parler de politiques culturelles, l'action culturelle de l'Etat commence à se structurer sous Louis XIII et surtout sous Louis XIV.

L'action culturelle de l'Etat se développe sous trois formes : le mécénat royal, le mouvement académique et la censure.

Concernant le mécénat royal, l'Ancien régime est la période du passage du mécénat individuel à un mécénat d'Etat. Louis XIV exprime sa volonté d'être le seul et unique mécène du Royaume : en parallèle et en continuité de la domestication de la cour, il met en place une action de centralisation du domaine culturel.³¹ Des artistes sont donc pensionnés en échange de leur travail de création et de leur allégeance. Pour rendre effective cette centralisation, la surintendance générale des bâtiments du Roi, des arts et des manufactures est créée en 1666. Sa direction est confiée à Colbert qui nationalise notamment les Gobelins. Par cette nomination apparaît pour la première fois, au niveau du pouvoir, un intérêt économique à prendre en charge la gestion de la culture. La

³⁰ Pierre Bourdieu et al., *Sur l'Etat : Cours au Collège de France (1989-1992)* (Paris, France: Seuil, 2012).

³¹ Norbert Elias, *La société de cour*, trad. par Pierre Kamnitzer (Paris, France: Flammarion, 1985).

nationalisation des Gobelins, qui est une manufacture du textile, illustre également la prise en compte de l'intérêt économique des questions culturelles.

Concernant le mouvement académique, le pouvoir fixe des normes culturelles, artistiques et esthétiques. Il s'agit d'un contrôle très fort de la production artistique. Le pouvoir royal définit par exemple les règles du Beau. Les artistes sont classés par le pouvoir selon le type d'œuvres qu'ils produisent. Plusieurs académies sont fondées : l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, l'Académie royale de Musique et de Danse en 1661, l'Académie royale des Sciences et l'Académie royale de France à Rome (ancêtre de la Villa Médicis) en 1666. La Comédie française est créée en 1680 par la fusion de trois troupes, dont celle de Molière, afin de bâtir une sorte d'exception française qui stabilise les artistes à vie en échange d'un contrôle de l'Etat sur leur production.

Concernant la censure, le pouvoir royal développe une censure indirecte à travers les académies, et une censure directe qui découle des prérogatives auparavant attribuées au clergé. Le pouvoir royal censure donc de manière directe par la confiscation d'œuvres et le recours au procès.

La période royale voit donc naître l'action publique culturelle. Le souverain dispose pour cette action du mécénat public, de la censure, et des académies. Jusqu'à nos jours, les politiques publiques culturelles en conservent un héritage à la fois en termes d'objectif que de moyen.

En termes d'objectif, lors de cette période, l'Etat royal investit la culture de manière de plus en plus affirmée dans un but économique et symbolique. On retrouve cette double fonction, économique et symbolique, dans les politiques culturelles.

En termes de moyen, la période royale lègue deux axes importants aux politiques culturelles modernes : la logique de la centralisation culturelle et la logique du mécénat public.

La révolution ne met pas un coup d'arrêt à l'implication du pouvoir public dans le champ artistique. De la Révolution à l'Empire, les questions culturelles, artistiques et esthétiques sont sans cesse transformées sans jamais devenir autonome : il s'agit notamment d'une période de grandeur puis de crise de l'académisme. Ces nombreuses

transformations administratives révèlent la difficulté qu'a l'Etat à remplacer la figure de dimension spirituelle du roi en matière esthétique.

2. L'autonomisation du monde de l'art et les difficultés de la souveraineté populaire à s'emparer de la prérogative royale esthétique malgré la continuité des administrations culturelles

- De la Révolution à l'Empire : construction de la culture nationale et grandeur et crise de l'académisme.

Comme Tocqueville l'a analysé dans son étude de l'Etat, la période révolutionnaire ne met pas un coup d'arrêt aux processus engagés par l'Etat royal.³² L'Etat révolutionnaire et les régimes suivants n'éliminent pas l'administration culturelle mais la transforment. Ils cherchent à lui apporter une légitimité plus inclusive que celle de l'Etat royal, sans disposer de la même légitimité que celui-ci. En réaction à cela, le monde artistique s'autonomise en partie de l'Etat en remettant en cause l'académisme.

Au cours de la période révolutionnaire, les institutions telles que les académies sont supprimées pendant un temps, avant d'être recréées par la suite sous une autre forme. C'est ainsi que naît l'Institut national de France en 1795. La révolution consacre également la notion de carrières artistiques. Aussi, l'Etat révolutionnaire tente d'utiliser la culture afin de créer un sentiment national, à travers ce qui peut être considéré comme une tentative de démocratisation culturelle. Afin de construire la Nation sont donc créés les Archives nationales, la Bibliothèque nationale et le Museum central des Arts.

Au cours du XIXème siècle, à partir de la Révolution, l'administration culturelle est structurée puis restructurée : elle est sans cesse modifiée sans jamais devenir autonome.

Concernant les académies, la Révolution supprime les académies créées pendant la période royale. Cependant, en 1795 est adoptée la Constitution de l'an III. Dans son article 298, la nouvelle Constitution indique qu' « il y a pour toute la République un

³² Alexis de Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution* (Paris, France, 1856).

Institut national chargé de recueillir les découvertes, de perfectionner les arts et les sciences ». En ce sens, l'Etat révolutionnaire se place en héritier de l'action culturelle royale. Le 25 mars 1795 est alors créé l'Institut national des sciences et des arts par la loi sur l'organisation de l'instruction publique du 3 brumaire an IV. Son organisation est précisée l'année suivante par la loi du 15 germinal an IV – soit le 4 avril 1796. Cet institut regroupe les Beaux-Arts et la littérature dans une même classe. Pour des raisons politiques, l'une de ses composantes manquant de loyauté envers le régime, le Consulat réorganise l'Institut par arrêté des consuls du 3 brumaire an XI, soit du 24 janvier 1803 ; les Beaux-Arts sont séparés de la littérature. Sous la restauration, par une ordonnance du 21 mars 1816, l'institution est de nouveau réorganisée et divisée non plus en classes, mais en académies. Par cette ordonnance, Louis XVIII fait de la classe des Beaux-Arts, l'Académie des Beaux-Arts. Ceci ne sera pas modifié par Louis-Philippe qui, avec l'ordonnance du 26 octobre 1832, donne à l'Institut sa configuration actuelle.

Concernant l'administration culturelle, sous la restauration, de 1814 à 1830, une direction des Beaux-Arts est incluse dans le Ministère de l'Intérieur. Cette inclusion témoigne de l'approche de l'Etat quant à la question culturelle. Sous la Monarchie de Juillet, cette direction passe au Ministère du Commerce et des Travaux Publics afin de revenir à nouveau au Ministère de l'Intérieur en 1834. De 1848 à 1852, sous la Seconde République, le Ministère de l'Intérieur comprend une administration des Arts mais les manufactures, y compris celles d'artisanat artistique, sont rattachées au Ministère du Commerce et de l'Agriculture.

Cette administration dépend plus particulièrement du Ministère de l'Intérieur pendant la première période du Second Empire, où une politique répressive et académique est menée. En réaction à la censure et à l'académisme, le monde de l'art s'autonomise de l'Etat. Ce phénomène s'accroît dès les années 1860, où le caractère répressif et la censure de l'Etat s'atténuent considérablement alors que les services en charge des questions culturelles sont regroupés au sein du Ministère de la Maison de l'Empereur en 1863. C'est dans ce contexte qu'émerge l'art moderne.

- Le Second Empire et l'autonomisation de l'art en réaction à l'académisme :

La seconde partie du Second Empire est une étape charnière dans la relation entre art et Etat. L'Etat perd son activité normative portant sur des considérations esthétiques et artistiques. C'est également un moment clef de l'histoire de l'art puisque c'est en France à cette époque qu'apparaît l'art moderne. Le Second Empire mène une politique répressive dans un premier temps, bien que celle-ci s'atténue considérablement dès les années 1860. Alors que le Second Empire valorise un art académique dans un but symbolique, le mode de production académique ne permet pas à l'Etat de faire face à l'évolution économique.

Sous l'impulsion d'artistes reconnus tels que Manet et Flaubert, en passe de changer les règles vis-à-vis des normes académiques, le monde de l'art s'autonomise de l'Etat dans la seconde partie du Second Empire. Bien que reconnus dans les cercles politiques et économiques, ils refusent l'imposition de normes esthétiques par l'Etat. Il se crée ainsi un marché de l'art parallèle. L'histoire du *Déjeuner sur l'herbe*, tableau achevé en 1863 par Edouard Manet, illustre ce phénomène, autant qu'il y a contribué. Ce tableau est refusé par l'Académie car il s'écarte des critères esthétiques définis par celle-ci, dont notamment le respect des thèmes et des règles de perspective.³³ L'Empereur permet néanmoins que se tienne une exposition des œuvres refusées par l'Académie, connus comme « le Salon des Refusés ». Malgré la mauvaise réception de ce salon dans la presse, un circuit parallèle d'évaluation des normes esthétiques se crée à la faveur des artistes refusés tels que Manet, Pissaro, Vollon ou Jongkind.

Cette rupture historique est à mettre en relief avec le développement économique. Le très fort développement économique français entraîne une augmentation des dépenses privées consacrées à l'art. Le mode de production académique d'œuvre d'art ne permet pas de répondre à l'ensemble de la demande en œuvre d'art. C'est pourquoi la validation d'un artiste et de sa production par l'Académie, puis la confirmation par la presse qui en découle, n'est plus une nécessité pour écouler une production. Ainsi, à cause d'une production académique trop restreinte, la production artistique échappe à l'Etat et s'autonomise. Alors que les prérogatives de l'Etat dans le travail de définition esthétique apparaissaient légitimes lorsque celui-ci constituait la majorité de la demande, ces

³³ Francis Frascina et al., *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century* (Yale University Press, 1993).

prérogatives lui échappent lorsqu'il n'arrive plus à proposer une offre suffisante à la demande privée dans son rôle de producteur à travers les académies.

La définition de la valeur esthétique d'une œuvre et, plus généralement, des frontières de l'art, échappe progressivement aux pouvoirs publics dans le cadre d'un conflit entre anciens et modernes, entre académisme et rejet des pouvoirs publics.

Selon Bourdieu, il apparaît « la constitution d'un champ artistique autonome revendiquant le droit de définir lui-même les principes de sa légitimité ».³⁴

- L'Etat et le dessaisissement des questions artistiques esthétiques dans une perspective normative sous la Troisième République :

Sous la III^{ème} République, la prérogative de définition des normes esthétiques par l'Etat apparaît comme illégitime du fait de l'autonomisation du champ artistique. A cette autonomisation s'ajoute l'incompétence supposée des milieux politiques, jugés trop élitistes pour définir ce que le peuple qu'ils représentent trouve beau.

Trois causes peuvent expliquer le dessaisissement des questions artistiques par l'Etat : les représentations dominantes de l'Etat et de l'art, l'autonomisation croissante du champ artistique et la lente construction de la théorie du service public.³⁵

Le monde de l'administration et le monde de l'art, sous la Troisième République, sont perçus par l'opinion comme des univers antinomiques. Concernant l'autonomisation de l'art vis-à-vis de l'Etat, si des liens sont maintenus avec l'art académique, les relations concrètes entre Etat et art sont quasi-inexistantes. Au-delà du Salon des Refusés, cette période historique est marquée par un développement économique fort, influençant le monde artistique. La création artistique trouve des débouchés chez les personnes privées qui n'existaient pas auparavant. Une telle demande d'œuvres d'art ne pouvant être satisfaite par la production académique depuis le Second Empire, celle-ci devient extrêmement minoritaire par rapport à la production artistique totale. Enfin, la théorie du service public se met en place très lentement. Dans cette lente construction de la

³⁴ Pierre Bourdieu et al., *Sur Manet : Une révolution symbolique*, Raisons d'agir, Cours et Travaux (Paris, France: Seuil, 2013).

³⁵ Vincent Dubois, *La Politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique* (Paris, France: Belin, 2012).

théorie du service public, les questions culturelles et artistiques ne sont pas prioritaires. Elles sont donc laissées de côté au profit d'autres domaines d'action.

Néanmoins, ce recul de l'activité de l'Etat est à nuancer : il s'agit d'un recul sur le segment le plus reconnu de la production artistique. En effet, une intervention publique locale se développe pour la production artistique moins reconnue au niveau local. La création artistique locale apparaît comme un vecteur de l'identité des communes de la Troisième République et comme un instrument de développement économique.³⁶

- L'Etat et le ressaisissement des questions culturelles dans une optique éducative et non plus normative sous la Troisième République :

Si la Troisième République se dessaisit du rôle normatif quant à la question esthétique, l'Etat y réinvestit le champ avec une approche éducative.

Paradoxalement, sous cet angle, la mise en place de la théorie du service public est la cause de l'abandon des questions artistiques mais aussi de son saisissement. L'Etat abandonne son investissement normatif de l'art mais, dans le même temps, développe des politiques culturelles artistiques éducatives. Il ne tente pas de remettre en cause l'autonomisation du monde de l'art : il ne cherche plus à définir l'art mais à le diffuser.

Au début de la Troisième République, l'Etat a intégré son illégitimité : il ne se contente que d'un rôle de protection et de régulation. L'Etat est donc très effacé en ce début de période républicaine. Il limite son rôle à la protection du patrimoine et des monuments historiques et à son rôle de régulateur du marché.

L'Etat met en place un système de protection des monuments historiques et du patrimoine avec la loi du 30 mars 1887.³⁷ De cette manière, l'Etat limite son rôle de protecteur aux œuvres reconnues par l'histoire, et non à la production qui lui est contemporaine, c'est-à-dire l'art moderne.

L'Etat développe une activité de régulation du marché artistique, et plus généralement des marchés culturels. C'est dans cette activité de régulation qu'est reconnu le droit d'auteur en 1902.³⁸

³⁶ Vincent Dubois et Philippe Poirrier, *Les Collectivités locales et la culture : les formes d'institutionnalisation, XIXème-XXème siècle* (Paris, France: La Documentation Française, 2002).

³⁷ Philippe Poirrier, *L'Etat et la Culture en France au XXème siècle.*, 3^e éd. (Paris, France: Le Livre de Poche, 2009).

³⁸ Ibid.

Cet effacement du rôle de l'Etat est dépassé alors que se développe un service public des Beaux-Arts, une fois que la Troisième République apparaît comme un régime stable, des années 1880 jusqu'aux années 1920. Les raisons du développement d'un service public des Beaux-Arts sont à rattacher à celles qui ont permis le développement d'un service public d'instruction. Un Ministère des Arts a même vu le jour en 1881, bien qu'il n'ait existé que pendant deux mois et demi. Ce développement est justifié par trois motifs : le motif économique, le motif symbolique et le motif démocratique. Concernant le motif économique, l'Etat comprend l'intérêt de développer l'activité artistique et la formation artistique afin de la mettre au service de l'industrie. Concernant le motif symbolique, le personnel politique de la Troisième République aperçoit le dynamisme et l'élargissement de la connaissance artistique comme le corolaire du succès de l'instruction et ainsi de la Nation. Concernant le motif démocratique, il s'agit de diffuser ce dont bénéficiait l'une des composantes de la société au plus grand nombre. Le rapport du budget des Beaux-Arts de 1912 énonce ce motif explicitement : « [Il faut faire en sorte que] l'apanage d'une élite puisse devenir le bien commun de tous ».³⁹

Malgré cela, le développement d'un service public des Beaux-Arts reste un échec.

En premier lieu, les institutions que les pouvoirs publics ont à disposition sont le prolongement des institutions de l'Ancien régime, indépendantes les unes des autres. Leurs fonctions sont encore mal définies et précaires. Ensuite, le rattachement des questions de politiques artistiques à l'Instruction se solde par un échec relatif : ce domaine de l'action publique reste une question secondaire. L'aspect secondaire de ce domaine de politique publique montre la timidité des acteurs politiques à investir la question de la production artistique, et d'un manque d'intérêt que le monde de l'art reproche aux pouvoirs publics. Néanmoins, si cela n'a pas de conséquences sur les politiques publiques, on peut observer une forte proximité sociale entre personnel politique et producteurs artistiques. La relation d'amitié et d'admiration mutuelle entre des personnalités telles que Georges Clémenceau, président du Conseil, et Claude Monet, figure majeure de l'impressionnisme, peut illustrer cette proximité.⁴⁰

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Alexandre Duval-Stalla, *Claude Monet – Georges Clemenceau : une histoire, deux caractères*, L'infini (Paris, France: Gallimard, 2010).

- L'Etat et le développement du lien entre peuple et culture de la Première Guerre mondiale à la période gaullienne :

A la suite de la Première Guerre mondiale, une convergence lente et continue des mouvements culturels, des représentants de l'Etat et des intellectuels se développe sur l'objectif de faire le lien entre culture et peuple, entre production culturelle et artistique et population. Des années 1920 jusqu'au Ministère Malraux de 1958, les bases des politiques publiques culturelles et artistiques sont posées, bien que leur réalité reste bien timide.

Si, lors de l'immédiat après-guerre, les acteurs publics et politiques voulant faire le lien entre peuple et culture sont plutôt en marge, l'arrivée d'un nouveau personnel politique pendant cette période amène un changement. La marginalité des défenseurs de cette approche de l'action publique peut s'expliquer par l'indépendance revendiquée des artistes d'avant-garde des débuts de la Troisième République, qui ont depuis obtenu une forte légitimité, et par l'apparition d'une nouvelle force politique, le mouvement ouvrier, rejetant la culture considérée comme bourgeoise et paternaliste. On peut néanmoins souligner qu'une proximité subsiste entre le monde intellectuel et les producteurs artistiques. Une rupture est introduite avec le Front populaire : d'une part, le nouveau personnel politique est plus proche du monde intellectuel et artistique, d'autre part, il est plus largement issu des mouvements ouvriers. Trois idées en rupture avec le retrait de l'Etat émerge : l'intervention de l'Etat en matière culturelle réapparaît légitime, la volonté de permettre l'accès à toutes les populations à la culture dominante se renforce, l'inclusion de la jeunesse dans ce mouvement se développe. Le projet de mettre en place un Ministère de la vie culturelle est proposé par Jean Zay, mais il échoue : n'est créé qu'un sous-secrétariat à l'organisation des sports et des loisirs. Les bases des politiques publiques culturelles et artistiques contemporaines sont posées mais pas leur réalisation. La lourdeur constitutionnelle du régime et les difficultés financières de la conjoncture ne le permettent pas encore. A la différence de ce que subit l'éducation nationale sous le régime de Vichy, l'administration des Beaux-Arts ne connaît que peu de reconfiguration pendant l'Occupation. Contrairement à la situation en Italie ou en Allemagne, la production artistique, bien que surveillée, n'était pas contrôlée : l'administration avait déjà perdu la main sur la production artistique. Le régime de Vichy a pourtant tenté d'utiliser la production artistique par la création de l'association

Jeune France sous tutelle du Secrétaire d'Etat à la Jeunesse en 1940. Ce fut un échec : elle fut dissoute en 1942. Les animateurs de l'association, sans remettre la philosophie du programme, s'en éloignent dans la pratique, allant jusqu'à soutenir certaines productions d'art abstrait que le régime occupant considère comme « art dégénéré ».⁴¹

Sans que la question artistique soit l'une des préoccupations premières à la Libération, la résistance avait ébauché quelques réflexions en ce domaine, bien qu'elles restent attachées aux questions de politiques éducatives et de politiques à destination de la jeunesse.

A la Libération, il n'y a donc pas de changement administratif, les Beaux-Arts restant sous la tutelle du Ministère de l'Education, mais pour la première fois, la notion de culture est mentionnée au sommet de la pyramide des normes, c'est-à-dire dans la Constitution. En effet, le préambule de la Constitution de 1946 précise que « La Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture ». La notion d'un « droit à la culture » est donc découverte. Malgré cette mention, la question du rapport entre l'Etat et la culture n'est pas abordée d'une manière autre que déclarative : mentionnée dans le préambule de la Constitution, aucun article de la Constitution n'en fait l'objet. Ainsi, seulement 0,1% du budget de l'Etat est alloué à la politique culturelle, c'est-à-dire l'ensemble des politiques portant sur la production d'œuvre d'art, mais aussi sur le théâtre, la radio et la littérature. En ce sens, la Libération se place en continuité avec la IIIème République et le régime de Vichy : la culture, incluant le domaine artistique, fait l'objet d'une valorisation déclarative par l'Etat, sans mesures de politiques publiques significatives en ce domaine. Une politique de décentralisation et de démocratisation est donc menée, sans véritable changement par rapport aux pratiques de la IIIème République et du régime de Vichy. Dans un rapport du début des années 1950⁴², puis dans son ouvrage *Le Régime des Monuments historiques en France*⁴³ publié en 1952, Robert Brichet, sous-directeur du Haut-commissariat à la Jeunesse et aux sports, préconise l'abandon de cette politique artistique. Selon lui, le soutien à la production artistique nécessite un changement de mentalité : la mise en place de celui-ci doit aller à l'encontre du présupposé de frivolité des dépenses pour le soutien aux artistes. Il propose, pour cela, la création d'un véritable

⁴¹ Dubois, *La Politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*.

⁴² Poirrier, *L'Etat et la Culture en France au XXème siècle*.

⁴³ Robert Brichet, *Le régime des monuments historiques* (Paris, France: Librairies de la Cour de Cassation, 1952).

Ministère des Arts. Selon lui, ce futur ministère doit avoir trois fonctions. La première est d'élever le goût du public. Il s'agit de mener une politique de démocratisation culturelle tant par la décentralisation de l'offre théâtrale et muséale que par l'usage des programmes de l'éducation nationale. La deuxième est le soutien aux producteurs artistiques, c'est-à-dire aux artistes. Il s'agit de leur fournir une assistance matérielle ainsi que les intégrer dans le système de sécurité sociale. La troisième est de conserver l'héritage historique, c'est-à-dire de mener une politique de protection du patrimoine exigeante. Dans ces écrits, il met en relief l'intérêt économique de telles mesures. Pour lui, l'action de l'Etat pourrait structurer les filières artistiques afin d'en faire des producteurs économiques, ce à quoi le Ministère des Finances n'est pas insensible. Ces pistes de réflexion pour construire une politique culturelle artistique différente vont être suivies par le Ministère Malraux.

- Conclusion sur l'émergence de l'Etat créateur de normes esthétiques et sur sa difficile adaptation à l'autonomisation de l'art

Dès la Renaissance, au cours de la formation de l'Etat moderne, le pouvoir royal a réussi à obtenir des prérogatives et des ressources auparavant attribuées à l'autorité religieuse. Il s'agit de ressources matérielles et symboliques qui permettent à l'embryon d'Etat royal de mettre en place une action publique culturelle : le pouvoir royal a les moyens et la légitimité pour définir la norme esthétique. Autorité morale et demandeur principal de la production artistique, il définit ce qui est le Beau. Ces traits se renforcent au fur et à mesure que son pouvoir se consolide : le pouvoir royal institutionnalise son activité de définition des normes esthétiques avec la mise en place des académies et de la censure, tout en déterminant ce que la société aime en matière artistique de par son importance dans la demande et sa place prépondérante dans le champ social des acheteurs d'art, principalement membres de la cour. La Révolution ne bouleverse pas radicalement cette organisation, remplaçant la figure du Roi par celle du Peuple, ou de l'Empereur. Le changement radical des prérogatives de la puissance souveraine, quelque en soit le régime, apparaît au crépuscule du Second Empire. Période économiquement faste, le Second Empire durant laquelle la France est véritablement entrée dans la Révolution Industrielle. Une population bien plus large qu'avant le milieu du Second Empire a donc accès au marché de l'art : le pouvoir ne constitue plus un déterminant

significatif, voir essentiel, de la demande. En effet, l'augmentation du marché est bien supérieure à l'augmentation de la demande du pouvoir, ce qui réduit son importance sur le marché.⁴⁴ Ce n'est plus lui qui assure aux acteurs du monde de l'art leur condition économique. Dans ces circonstances, le monde de l'art arrive à obtenir son autonomie. L'Etat, en perdant sa place prépondérante du côté de la demande, voit déchoir sa prérogative de définition des normes esthétiques. La norme esthétique est alors définie par l'opinion : l'Etat est une partie de cette opinion, et ne l'influence qu'à la marge. Ce type d'évolution n'est pas cantonné à la relation entre l'Etat et le monde de l'art. Cette transformation est à mettre en lien avec ce que Pierre Bourdieu a défini comme la métamorphose de l'Etat comme volonté générale dans ses fonctions et ses missions. Pour lui, auparavant, l'Etat avait des fonctions analogues à la religion, dont celle de définir le Beau. Or, lorsqu'il perd ses prérogatives héritées du domaine religieux, il soumet une politique à la valeur de l'opinion.⁴⁵ Concernant la norme artistique, il perd la prérogative de définir le Beau par la perte non seulement de sa légitimité morale et spirituelle mais aussi par la perte d'influence que représente la diminution de son poids dans la demande du marché.

A cause de ce vide dans son action vis-à-vis des arts, l'Etat a du mal à trouver sa place. Comme l'analyse Tocqueville dans son étude sur l'Etat dans son ensemble, la structure administrative subsiste, mais l'absence de la figure royale semble créer un vide dans l'action publique culturelle : les moyens de l'Etat monarchique perdure sans qu'un but lui soit attribué comme celui de suivre la direction à dimension spirituelle de la figure royale. Conscient de la perte de sa prérogative, il refuse pourtant d'abandonner ce secteur d'action, sans s'y investir suffisamment pour y mener une action d'envergure, jusqu'au Ministère Malraux.

⁴⁴ Frascina et al., *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*.

⁴⁵ Bourdieu et al., *Sur l'Etat : Cours au Collège de France (1989-1992)*.

3. La démocratisation culturelle et la démocratie culturelle : l'action publique vis-à-vis d'un domaine autonome

La mise en place du Ministère de la Culture sous la houlette d'André Malraux, avec les réformes introduites par le Ministère Lang, sont les bases de l'action publique culturelle et artistique française jusqu'à nos jours. C'est sur l'action du ministère Malraux, complétée par l'action du Ministère Lang, que la politique culturelle française s'est établie, dans une structure en deux piliers : la démocratisation culturelle et la démocratie culturelle. Le ministère d'André Malraux est la fondation sur laquelle est développée la démocratisation culturelle. Le Ministère Lang complète cette fondation en introduisant la démocratie culturelle.

- Les deux piliers de la politique culturelle artistique française : la démocratisation culturelle et son approche normative du Ministère Malraux et la démocratie culturelle et son approche relativiste de Ministère Lang

Le Ministère Malraux pose les bases de l'action publique artistique contemporaine. Son passage à l'administration de la rue de Valois pendant la présidence de Charles de Gaulle comble le vide de l'absence d'une figure prépondérante comme la figure royale malgré le maintien de l'administration culturelle. Au Ministère de la Culture, il développe comme objectif la démocratisation culturelle. Il met ainsi fin au questionnement sur les objectifs de l'action de l'Etat en matière artistique. Se faisant, il donne ainsi un but aux moyens que l'Etat a hérité de l'Ancien régime en matière culturelle. C'est sur ce premier édifice que le passage de Jack Lang au Ministère de la Culture construit le second pilier de l'action publique artistique française, en développant la notion de démocratie culturelle : à la possibilité d'accéder pour tous à la culture légitime il ajoute la possibilité d'accéder à la légitimité à toute culture.

- Le Ministère Malraux : la fin des errements de l'Etat en matière artistique.

Dès 1959, l'action publique culturelle et artistique connaît un grand retournement avec le premier Ministère aux Affaires Culturelles.

On peut noter que la disparition de l'ambiguïté entre la continuité des moyens issus de l'Etat monarchique et le vide en termes d'objectif causé par la disparition d'une figure comme la figure royale est concomitante à la mise en place d'un nouveau régime où le président peut être considéré comme un "monarque républicain" selon l'expression du professeur de droit constitutionnel Maurice Duverger.⁴⁶

Il est confié à André Malraux, qui dispose à la fois d'une légitimité politique et d'une légitimité culturelle, pour porter ce ministère. La figure d'André Malraux occupe une place particulière dans l'histoire de l'action publique culturelle car sa nomination au ministère de la rue de Valois ne suit pas le schéma attendu : André Malraux n'a pas été choisi comme ministre pour occuper une fonction ministérielle suivant un plan établi, il a conçu sa fonction et le ministère auquel elle est rattachée. André Malraux est choisi pour "faire quelque chose", et c'est lui qui détermine ce qu'il va faire sous le gouvernement Debré. La démarche du gouvernement n'est pas de nommer une personne à un ministère, mais de concevoir un ministère pour une personne précise. Son ministère est donc à l'image de son ministre : il s'agit d'un ministère pouvant, à partir d'une double légitimité, faire dialoguer le monde politique et le monde culturel. André Malraux bénéficie d'une forte légitimité culturelle. Ayant obtenu le prix Goncourt en 1933 pour son livre *La Condition Humaine*, il est reconnu comme un penseur des arts, proche des mouvements d'éducation populaire sous le Front Populaire mais aussi très bien intégré dans des cercles plus élitistes. Il bénéficie également d'une très forte légitimité politique : il s'agit du seul intellectuel étant membre fondateur du Rassemblement du Peuple Français (RPF), parti gaulliste fondé en 1947. Ainsi, dans une certaine mesure, Charles de Gaulle et Michel Debré l'intègrent au gouvernement en lui confiant la conception et l'administration d'un ministère.

Il définit un but pour ce ministère : la démocratisation culturelle. Afin de réaliser cette mission, il effectue deux ruptures afin de rendre les moyens de l'Etat en matière culturelle plus adéquats : il rompt avec la dimension éducative des administrations culturelles précédentes, et avec la relation entre administration et académie.

André Malraux pose comme objectif de son ministère la démocratisation culturelle. Il s'agit de permettre l'accès à ce que le ministère définit comme culture à l'ensemble de la société.

⁴⁶ Maurice Duverger, *La Monarchie républicaine - ou comment les démocraties se donnent des rois* (Paris, France: Robert Laffont, 1974).

- Le but de l'action publique culturelle selon le ministère Malraux : la démocratisation culturelle et son approche normative

La démocratie culturelle a comme objectif la conversion de l'ensemble de la société à l'appréciation du Beau. Il s'agit de permettre l'appréciation par chacun des œuvres qui sont consacrées ou qui sont en voie de l'être. Il s'agit donc de préserver l'héritage artistique et patrimonial mais aussi de favoriser ce qui en fera partie à l'avenir.

Selon Raymonde Moulin, il s'agit donc « d'une part de conserver et de diffuser les formes héritées de la culture savante ; d'autre part de soutenir la création dans ses formes actuelles »⁴⁷. Dans le domaine artistique, il s'agit de diffuser et d'encourager l'appréciation de pièces reconnues ou en voie de l'être selon l'administration culturelle. Cela passe par une politique volontariste : il s'agit d'acquérir et d'exposer des pièces déjà reconnues comme ayant une place dans l'histoire de l'art, ou suffisamment reconnues dans le présent pour prévoir qu'elles occuperont une place dans l'histoire de l'art. Dans le cadre de cette action volontariste, le ministère de la Culture acquiert, et favorise l'acquisition par les musées qui sont indépendants du ministère, de pièces dont la reconnaissance ne fait plus l'objet de débat. Il s'agit donc d'une politique à dimension patrimoniale : les pièces acquises ont une valeur esthétique et marchande qui ne fait pas débat.

L'action du ministère Malraux ayant comme but la démocratisation culturelle, elle porte une dimension normative : c'est le ministère qui définit ce qui mérite d'être diffusé

- Les ruptures du ministère Malraux : la rupture avec l'académisme et la dimension éducative

Paradoxalement, la démocratisation culturelle rompt avec l'académisme et la mission d'éducation. Cette rupture paradoxale provient de la vision de l'art développée par Malraux.

⁴⁷ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

Malraux fait sienne l'approche du Beau développée par Kant. Pour lui, « est beau ce qui plaît universellement sans concept ».⁴⁸ Selon sa théorie du choc esthétique, l'œuvre se suffit à elle-même : la voir suffit pour la reconnaître.⁴⁹

Le Beau n'est donc pas réduit à des critères académiques. Aussi, le beau ne nécessite pas de connaissances particulières pour être apprécié. L'objectif du ministère est donc de rendre le Beau accessible, non pas compréhensible.

Cette vision permet d'entrer en rupture avec la dimension éducative de l'action publique culturelle et artistique. Pour Malraux, si une œuvre se suffit à elle-même pour être reconnue, il devient inutile pour son administration de mener une activité pédagogique. Si le contact avec une œuvre d'art dépend d'une révélation à dimension magique ou spirituelle, l'administration qui en est en charge ne ressent plus le besoin de nourrir intellectuellement les citoyens. Ainsi, la perspective éducative est abandonnée, considérée comme inutile. Aussi, André Malraux ne reconnaît pas aux associations d'éducation populaire la capacité de diffuser des œuvres qui se suffisent à elles-mêmes. Il leur reproche notamment la faible qualité de leurs programmes. C'est pourquoi le Ministère d'Etat chargé des Affaires culturelles n'a plus aucun lien avec celle-ci dans les deux ans qui suivent l'installation d'André Malraux. Ces dernières se trouvent alors rattachées au Ministère de la Jeunesse et des Sports.

Concernant la rupture avec l'académisme, cette rupture est la conséquence de la vision normative de Malraux sur un domaine dont il reconnaît l'autonomie. Le monde de l'art a acquis son autonomie vis-à-vis des pouvoirs publics et des mouvements académiques. Néanmoins, le Ministère Malraux admet qu'il est nécessaire pour lui de faire des choix esthétiques : il doit choisir des œuvres de qualité capables de produire une révélation esthétique. Il soutient alors la création d'avant-garde afin de liquider l'héritage académique. Pour soutenir ces avant-gardes, il met en place un système d'aides sous forme de bourses à la création contemporaine : le ministère attribue 1% de son budget à la création contemporaine. Ce faisant, le Ministère Malraux se libère des critères académiques lorsqu'il effectue un choix à dimension esthétique : il ne se base que sur la révélation qu'il a ressentie pour définir si une œuvre contemporaine serait en voie d'avoir sa place dans l'histoire de l'art et mériterait un soutien public. La rupture avec les Beaux-Arts se prolonge également dans la composition du personnel de direction du

⁴⁸ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790.

⁴⁹ André Malraux, *La Métamorphose des Dieux : L'Intemporel* (Paris, France: Gallimard, 1976).

ministère. Parmi les 72 administrateurs du ministère, seulement 4 sont des anciens administrateurs. Les postes de direction de cette administration sont plutôt confiés à des collaborateurs du mouvement gaulliste et à des administrateurs coloniaux, rendus disponibles par le phénomène de décolonisation. André Malraux les considère comme particulièrement adaptés car leurs missions étaient la promotion de la culture française, et ils ne disposaient que de peu de moyens.

- Les limites à la démocratisation culturelle du Ministère Malraux et sa vision normative

La mise en place du Ministère d'Etat chargé des Affaires culturelles met fin à une longue période d'errements de l'action publique artistique, entre continuité administrative et vide de légitimité. L'action du Ministère Malraux rencontre plusieurs limites malgré des réalisations importantes.

Le ministère accentue l'importance politique de la conservation du patrimoine. Il institue un soutien aux artistes en consacrant seulement 1% de son budget à la création contemporaine. En ce faisant, il autorise le rattachement des artistes à la sécurité sociale.

Il permet une vraie rupture avec l'éducation et l'académisme, donnant à l'administration culturelle une marge de manœuvre et un pouvoir de choix, en plus d'une armature conceptuelle. S'il porte une vision normative, on peut noter que l'attribution des bourses de ce ministère se fait par commissions, qui sont particulièrement hétérogènes et se veulent inclusives. Elles rassemblent donc des acteurs politiques et administratifs mais également des personnalités reconnues dans le domaine artistique. Ce faisant, les choix esthétiques ne sont pas uniquement ceux du ministère : la mise en place de ces commissions hétérogènes montre la prise en compte d'acteurs reconnus du monde de l'art dans le processus de définition d'une œuvre d'art du Ministère de la Culture. Malgré cela, l'approche volontariste et normative de l'action publique artistique est aussi considérée comme une menace pour l'autonomie du monde de l'art.

Si le Ministère Malraux permet à l'administration culturelle de bénéficier d'une stabilité budgétaire, celui-ci reste faible. Il constitue 0,4% du budget de l'Etat sous la présidence de Charles de Gaulle et de Valérie Giscard d'Estaing. Il a pu constituer jusqu'à 0,7% du

budget de l'Etat sous la présidence de Georges Pompidou, du fait de l'appétence particulière du Président de la République pour les arts.

Les limites du modèle du Ministère Malraux tiennent à l'amalgame entre deux significations du mot "culture". La polysémie du mot cache des approches différentes, contrastées, voire opposées de cette notion. Au sens du Ministère Malraux, la culture est définie comme l'offre de pratiques et de services culturels dans le domaine des arts et des lettres. Au sens de l'UNESCO pourtant, la culture est comprise dans une acception bien plus large. Cette définition a été rappelée par l'institution dans la déclaration de Mexico sur les politiques culturelles au cours de sa conférence mondiale sur les politiques culturelles, le 26 juillet 1982, à Mexico : « dans son sens le plus large, la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels, matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts, les lettres et les sciences, les modes de vie, les lois, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances ». Il y a donc un sens restreint et un sens large du mot culture.

Le Ministère Lang se place en rupture tout autant qu'en continuité avec le Ministère Malraux. En développant la notion de démocratie culturelle, il ne rompt pas avec la promotion de la culture savante, il intègre avec la culture savante des éléments de la culture au sens large. Dans une optique inclusive et englobante, il donne la possibilité à des créations artistiques et culturelles diverses de participer à la culture au sens restreint.

- Le Ministère Lang et la démocratie culturelle entre continuité et rupture avec le Ministère Malraux

Le 22 mai 1981, sous le gouvernement de Pierre Mauroy, Jack Lang devient ministre délégué à la Culture. Il restera à la tête du Ministère de la Culture malgré les remaniements jusqu'au 20 mars 1986. En 1984, sous le gouvernement Fabius, de ministre délégué à la Culture, Jack Lang devient ministre de la Culture. Il occupera également cette position de 1988 à 1992, avant de devenir Ministre d'Etat à l'Education nationale et à la Culture. L'Education Nationale et la Culture ne sont fusionnées qu'à

cette période-là dans l'histoire française contemporaine. Enfin, de 2000 à 2002, Jack Lang exerce la fonction de ministre de l'Education nationale.

C'est de 1981 à 1986 que le Ministère Lang, sans être en rupture complète, introduit un changement radical dans la relation entre l'Etat, le monde de l'art et son marché. Ce changement radical est l'ajout à d'une mission de démocratisation culturelle de la mission de démocratie culturelle. La démocratie culturelle est l'effort de valoriser, de promouvoir et de diffuser toutes formes d'expression culturelle, y compris les formes d'expression culturelle. Cela inclut l'art qui n'entre pas dans le champ de ce que la sociologie définit comme culture savante ou culture légitime.⁵⁰

- La démocratie culturelle comme dépassement des impasses de la démocratisation culturelle

La démocratie culturelle ne remet pas en question le principe de la démocratisation culturelle. Cependant, elle interroge son parti-pris en faveur de la culture considérée comme dominante, ou légitime. Face à cette inégalité de répartition des efforts de l'action publique culturelle, le Ministère Lang cherche à faire bénéficier à un ensemble de production artistique d'une légitimité similaire. La démocratie culturelle vise alors à la fois à réviser les hiérarchies artistiques établies et réhabiliter les formes d'expression artistique des divers groupes sociaux sans logique d'exclusion.

Ce projet tire sa légitimité des faiblesses des résultats de la stratégie de démocratisation culturelle. Il y a effectivement un décalage entre la grandeur des principes introduits par le Ministère Malraux et les résultats des politiques publiques culturelles artistiques : la rencontre magique avec l'œuvre qui devrait se produire selon la théorie du choc esthétique d'André Malraux ne se réalise pas. D'après les études sociologiques considérées maintenant comme classiques qui ont abordé cette question, la progression de la consommation culturelle ne se fait qu'au sein des groupes qui y sont déjà favorables. L'effet principal de la démocratisation culturelle est que les nouveaux amateurs d'art proviennent essentiellement des classes moyennes et que le contact avec l'art de ceux qui en avait déjà un s'intensifie.⁵¹ La légitimité du projet de démocratie

⁵⁰ Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement* (Paris, France: Les Éditions de Minuit, 1979).

⁵¹ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art : Les musées et leur public*, Le Sens Commun (Paris, France: Les Éditions de Minuit, 1966).

culturelle est également renforcée par l'écart grandissant entre l'offre des institutions composées principalement de haute culture et la demande du public. La période de la mise en place du Ministère Lang est en effet caractérisée par un repli de la haute culture alors que des formes d'art qui tentent de dissoudre la frontière entre le musée, la galerie et la rue, atteignent une portion conséquente de la société.⁵² C'est en effet à cette période que le Pop art obtient l'intérêt d'un large public, derrière la figure d'Andy Warhol.⁵³ Celui-ci entraîne la reconnaissance du Street art, notamment derrière la figure de Jean-Michel Basquiat⁵⁴. De la même manière se développe l'art public, derrière la figure de Daniel Buren en France.⁵⁵ La démocratie culturelle permet donc à l'Etat d'inclure ces nouvelles formes d'expression dans son action publique artistique afin d'éviter que ne se reproduise un phénomène similaire à la perte d'autorité de l'académisme dans les années 1860-1870. Cela lui permet de s'adapter à l'écart entre la demande culturelle et artistique et l'offre institutionnelle, à l'inverse des académies qui se sont opposées aux artistes du Salon des Refusés.

- La démocratie culturelle et la fin de la dénégation économique dans la sphère publique culturelle

Le Ministère Lang réintègre une dimension ancienne mais oubliée de l'action publique culturelle et artistique : son importance économique. Si en 1666, la surintendance des bâtiments du roi, des arts et des manufactures est sous l'égide de Colbert, la dimension économique de l'action publique culturelle n'apparaît plus aux yeux des pouvoirs publics. Les causes de cet oubli sont à la fois politiques et idéologiques. Il s'agit de l'absence de besoin d'argument de nature économique pour justifier un soutien public à la création artistique et, d'après Raymonde Moulin, de « l'idéologie artistique romantique comme [de] la vulgate simplificatrice et moralisante de l'Ecole de Francfort »⁵⁶. L'idéologie artistique romantique prône l'idée que le Beau doit être inutile alors que l'Ecole de Francfort qui est un courant intellectuel de la première partie du

⁵² Herbert Gans, « American popular culture », par Judith H. Balfe et Margaret J. Wyszomirski (New York, Etats-Unis d'Amérique: Praeger, 1985), 40-57.

⁵³ Steve Edwards et Paul Wood, *Art & Visual Culture 1850-2010: Modernity to Globalization* (Londres, Royaume-Uni: Tate, 2013).

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

XXème siècle, rejette le capitalisme et le « désenchantement du monde » entendu selon la formule de Weber.⁵⁷ Le Ministère de la Culture rompt avec cette vision en suivant le mot d'ordre attribué au Ministre : « Economie et culture, même combat ». Le monde de l'art accepte cette nouvelle approche de son ministre de tutelle car il est en continuité avec le système développé par le galeriste Léo Castelli, qui associe institutions et collectionneurs pour valoriser ses artistes.⁵⁸

Ce changement de paradigme s'explique par l'évolution des débats outre-Atlantique : alors que l'existence de l'administration culturelle n'eut besoin de justifications de type économique, une abondante littérature a vu le jour aux Etats-Unis dès la création d'un organisme fédéral de soutien à la création plastique en 1965, le National Endowment for the Arts (NEA). Cette littérature s'est considérablement étoffée de 1975 à 1980 alors que le budget fédéral montrait des difficultés. Les arguments de nature économique en faveur de l'action publique en matière de création artistique plastique sont de deux ordres. Le premier est celui qui soutient que les biens culturels sont des « merit goods »⁵⁹ ou biens tutélaires, le second porte plus sur la notion de « market failure » ou de défaillance du marché de ce secteur économique.⁶⁰ Les biens tutélaires sont des biens produisant de fortes externalités positives, mais dont la mise en libre-circulation sans soutien public pour rehausser la demande entraîne une consommation en deçà de la consommation optimale. En font partie, par exemple, la santé ou l'éducation. Les défaillances du marché de l'art sont les déséquilibres et les fortes inégalités de consommation, qu'ils soient de nature géographique ou sociale. Les deux arguments se rejoignent : la sous-consommation est une conséquence des déséquilibres sociaux et économiques.

Les évolutions de la science économique par les pouvoirs publics appuient la notion de démocratie culturelle : avec la démocratisation qui permet l'accès à ces biens tutélaires, la démocratie culturelle incite à la consommation de biens et services artistiques. Si elle vise très explicitement à remédier aux déséquilibres sociaux, elle n'exclut pas les

⁵⁷ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. par Jacques Chavy, Librairie Plon, Recherches en Sciences humaines (Paris, France, 1964).

⁵⁸ Raymonde Moulin, *Le marché et le musée: la constitution des valeurs artistiques contemporaines* (pays inconnu, 1986).

⁵⁹ Dick Netzer, *The Subsidized Muse : Public Support for the Arts in the United States* (Cambridge, Royaume-Uni: Cambridge University Press, 1978).

⁶⁰ Cwi, « Merit Good or Market Failure ».

déséquilibres géographiques. La concomitance de cette approche des politiques artistiques avec le processus de décentralisation en France joue en ce sens.⁶¹

La fin de la dénégation économique dans la sphère culturelle a pour conséquence le doublement du budget du Ministère de la Culture, la professionnalisation des acteurs culturels et artistiques et la prise en compte des considérations du marché de l'art.

Ainsi, sous le Ministère Lang est créé la Délégation aux arts plastiques, aux moyens budgétaires, matériels et humains larges. Celle-ci a disparu en 2010, fusionnée avec la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, afin de former la Direction générale de la Création artistique. Cette fusion marque à la fois la volonté de l'Etat de ne pas établir lui-même des frontières dans les arts comme son désengagement relatif : en délimitant les frontières, il refuse d'établir des définitions en matière artistique autant qu'il se donne la possibilité de justifier le désengagement dans un secteur artistique au profit d'un autre secteur.

Cette évolution historique de la relation entre l'Etat et les arts introduit la difficulté que le droit public rencontre dans ce domaine. Il s'agit bien d'une affaire d'Etat : l'art est un bien tutélaire. Néanmoins, si l'Etat établissait historiquement les normes esthétiques, il n'est plus légitime à le faire. La difficulté que rencontre le droit public est donc de définir l'objet de l'affaire d'Etat de manière rigoureuse sans contraindre l'autonomie du monde de l'art. Il lui faut déterminer ce qu'est une œuvre afin que les acteurs publics bénéficient d'une sécurité juridique pour mener à bien leurs missions, tout en laissant une marge de manœuvre suffisante à l'intérieur de cette définition pour que l'art se définisse lui-même.

Le droit essaye donc de ne pas définir avec précision ce qui correspond à une œuvre d'art lorsqu'il le peut, afin d'éviter que ne réapparaissent les difficultés que l'affaire Brancusi a soulignées. En droit public, il utilise deux méthodes qui dépendent des besoins de précision de définition de la notion d'œuvre d'art.

Il doit, dans certains cas, définir ce qu'est une œuvre d'art de manière plutôt directe, pour satisfaire à des exigences diverses telles que la transparence et l'égalité devant les charges publiques en matière de travaux publics par exemple. Lorsqu'il peut s'éloigner de cette tâche de définition, le droit public préfère définir ce qui est artistique par l'entremise d'intermédiaires qu'il détermine comme compétents et légitimes en la

⁶¹ Pierre Moulinier, *Politique culturelle et décentralisation* (Paris, France: L'Harmattan, 2002).

matière. Lorsqu'il a la possibilité de ne pas définir ce qu'est une œuvre d'art de manière directe, le droit public limite sa prérogative de définition des normes esthétiques et artistiques : il essaie de ne pas répondre à la question « qu'est-ce qu'une œuvre d'art » en répondant à la question « qui peut définir ce qu'est une œuvre d'art ».

B. La volonté d'imprécision dans la définition de la notion d'œuvre d'art comme assimilation par l'Etat de son illégitimité

L'un des leviers utilisés par les pouvoirs publics pour soutenir la production artistique est les travaux publics. C'est un moyen pour l'Etat de participer de manière conséquente à la demande sur le marché de l'art par la commande publique.

La commande publique en matière artistique associe deux objectifs : un objectif socioéconomique et un objectif patrimonial. Il s'agit de stimuler un secteur économique et lutter de cette manière contre le chômage artistique autant que d'augmenter la qualité des bâtiments publics en y ajoutant une dimension esthétique. En cela, le droit de la commande publique prolonge tant la démocratisation culturelle que la démocratie culturelle : il permet à chacun de se confronter à des productions artistiques autant qu'il permet à tous de vivre avec des œuvres d'art. (1) Il s'agit donc d'un outil de développement de la démocratie culturelle, qui permet d'agir à la fois sur la création et sur le public. Ce droit doit définir de manière directe ce qu'est une œuvre d'art, afin que ce levier puisse être effectif car il est tout à fait possible d'arguer que tout peut être œuvre d'art⁶². (2) La définition de l'œuvre d'art est donc directe mais volontairement large et floue en matière de travaux publics et de commandes publiques. (3) Cette imprécision est reconnue comme volontaire par le juge, qui évite de pallier le silence des textes lorsque cela lui est permis.

1. Le droit des constructions publiques comme outil très encadré de la démocratie culturelle

Le droit de la commande publique incite à la consommation artistique : il impose qu'une partie du budget allouée à la construction publique soit utilisé pour des productions artistiques. Le droit de la commande publique impose à l'Etat, aux collectivités et aux

⁶² Florence de Mèredieu, *Duchamp en forme de Ready made* (Paris, France: Blusson, 2000).

établissements publics l'achat ou la commande de réalisations artistiques intégrées à l'ouvrage ou à ses abords, pour un montant correspondant à 1% du coût de l'opération. Cette obligation est donc communément appelée le « 1% artistique ».

- Impératif de dépenses artistiques : le 1% artistique

L'obligation de dépenses artistiques dans la construction publique est prévu par le décret n°2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés ayant pour objet de satisfaire à cette obligation, dans sa version consolidée au 21 mai 2017 (voir annexe VIII).

Celui-ci précise que « Les opérations immobilières ayant pour objet la construction et l'extension de bâtiments publics ou la réalisation de travaux de réhabilitation dans le cas d'un changement d'affectation, d'usage ou de destination de ces bâtiments donnent lieu à l'achat ou à la commande d'une ou de plusieurs réalisations artistiques destinées à être intégrées dans l'ouvrage ou ses abords »⁶³ dans son article 1^{er}.

L'article 2 du décret fixe la part du montant total de l'opération affectée à cette dépense : il s'agit de 1% du montant hors taxe du coût prévisionnel des travaux. Un plafond est fixé : la dépense pour respecter l'obligation du 1% artistique ne peut pas dépasser 2 millions d'euros.

Cette mesure du 1% artistique est une utilisation du droit de la commande publique pour dynamiser une activité économique, avec pour objectif de lutter contre le chômage artistique, ainsi que pour intégrer l'art à l'architecture.

Cette idée avait déjà été évoquée entre les deux guerres mondiales, dans le sillage du développement des politiques de relance d'inspiration keynésiennes. Elle a fait l'objet d'un projet de loi en 1936⁶⁴ qui ne trouve son aboutissement qu'en 1951, lorsqu'est ébauchée la première version du « 1% artistique ». En effet, en 1951, les projets de construction universitaire et scolaire doivent comprendre des dépenses de décoration

⁶³ « Décret n°2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés ayant pour objet de satisfaire à cette obligation », Pub. L. No. 2002-677 (s. d.), <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000409144>.

⁶⁴ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

allant jusqu'à 1% du montant du projet. Les collectivités territoriales peuvent faire supporter ce coût par l'Etat grâce à des subventions appropriées.

Cette mesure est approfondie à partir de 1981, sous l'impulsion du Ministère Lang. Le 1% artistique est étendu alors que ses procédures et financements sont décentralisés.

La loi sur la décentralisation de juillet 1983 marque une étape importante puisque la dépense de 1% allouée aux arts n'est plus un maximum mais un minimum pour les collectivités territoriales : elles doivent prélever 1%, au moins, du montant total de leurs investissements, pour l'attribuer à l'art. Cette mesure est par la suite étendue aux grands chantiers tels que le musée d'Orsay ou l'Opéra Bastille. Par la suite, elle est étendue aux constructions publiques de l'Etat, des collectivités territoriales et des établissements publics, à l'exclusion des établissements ayant un caractère industriel et commercial et des établissements de santé.

Plus de 12 300 projets, qui ont sollicités plus de 4 000 artistes, ont été réalisés à ce jour grâce à cette mesure, d'après le Ministère de la Culture.

Ce qui est appelé communément le « 1% artistique », d'après les textes, correspond à « l'obligation de décoration des constructions publiques ». Par l'usage du terme « décoration », l'autorité réglementaire cherche à éviter d'introduire la notion d'œuvre d'art dans son texte. Conscient du caractère mouvant et difficile à cerner, tout autant que de son incapacité à se prononcer sur la nature de l'art, il cherche donc à éviter d'aborder la question hautement polémique de ce qu'est une œuvre d'art.

2. L'imprécision volontaire de la loi par une définition textuelle extrêmement large et non limitative de la réalisation artistique

Le décret sur le 1% artistique impose, dans son article 1, l'obligation d'introduire dans la construction publique des « réalisations artistiques ». La décoration a donc une nature artistique. L'article 5 évoque également un « l'achat ou la commande artistique ». L'article 6 mentionne le producteur de cette réalisation : il s'agit de « commander ou d'acheter une ou plusieurs œuvres d'art à un ou plusieurs artistes vivants ». Enfin, lorsque la commande dépasse la somme de 30 000 euros, elle doit être soumise à l'avis d'un « comité artistique ».

L'utilisation récurrente de l'adjectif "artistique" confirme donc le caractère d'œuvre d'art de la décoration. Le terme « œuvre d'art » est même utilisé dans l'article 6

- La définition large et non limitative de l'objet de la dépense, la réalisation artistique

L'autorité réglementaire précise ce qu'il entend par « réalisation artistique » dans l'article 4 du décret, en s'appuyant, non pas sur la définition fiscale de ce qu'est une œuvre d'art, mais sur la définition proposée par le code de la propriété intellectuelle. Il se réfère donc à des œuvres graphiques et plastiques entrant dans les catégories 7° à 10° de l'article L. 112-2 du code de la propriété intellectuelle. Cet article définit ce que sont les « œuvres de l'esprit » Il s'agit des œuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, de lithographie ; des œuvres graphiques et typographiques ; des œuvres photographiques et celles réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie ; et des œuvres des arts appliqués.

Il apparaît ici que ce que le droit de la commande publique définit comme une œuvre d'art est une œuvre de l'esprit qui est aboutie alors qu'elle a une réalité tangible et concrète, avec un caractère, si ce n'est permanent, au moins durable.

La réalité tangible et concrète différencie ces catégories des écrits, réalisations cinématographiques ou compositions musicales par exemple, et le caractère permanent, des œuvres de nature éphémère comme les représentations théâtrales ou les performances artistiques. Il s'agit donc d'un rapprochement avec la notion d'ouvrage public, compris comme résultant du travail des individus, rappelé par exemple par l'exclusion par le Conseil d'Etat des couloirs aériens de la catégorie d'ouvrage public. L'œuvre de l'esprit doit également être aboutie sous sa forme tangible et concrète pour correspondre au 1% artistique : les croquis ou maquettes qui figurent une réalisation future en sont en partie exclus. L'alinéa 12 de l'article du code de la propriété intellectuelle, qui est exclu du décret sur le « 1% artistique » porte sur les plans, croquis et ouvrages plastiques relatifs « à la géographie, à la topographie, à l'architecture et aux sciences » mais non relatifs à la réalisation d'une œuvre d'art. Le juge devra se prononcer sur ce point.

Le second alinéa de l'article 4 du décret étend la notion de réalisation artistique aux « œuvres utilisant de nouvelles technologies ou faisant appel à d'autres interventions artistiques, notamment pour l'aménagement d'espaces paysagers, la conception d'un mobilier original ou la mise au point d'une signalétique particulière. »⁶⁵ Alors que la définition du code de la propriété intellectuelle semblait déjà inclusive, le décret l'étend à d'autres interventions artistiques sans en donner une définition limitative. Elle élimine notamment l'hypothèse de limitation par les moyens utilisés en mentionnant, sans la définir, la notion de nouvelle technologie : il s'agit d'éviter de trancher sur le caractère artistique d'une création selon les techniques utilisées, comme dans l'affaire Brancusi, et l'usage de procédés industriels. Les œuvres telles que les réalisations paysagères et la mise au point d'une signalétique particulière sont mentionnés, sans faire partie d'une liste fermée. Par cette définition large et très ouverte, le droit public permet d'éviter les écueils de l'affaire Brancusi et de laisser une grande liberté aux pouvoirs publics. Ces derniers peuvent en effet déterminer avec plus de liberté ce qui entre dans le « 1% artistique ». Moins contraints dans le respect de cette obligation, celle-ci est plus facilement respectée.

- La volonté de se placer dans le marché primaire et la notion d'artiste vivant

Un autre élément quant à l'orientation du « 1% artistique » peut également être souligné : la volonté d'orienter les dépenses publiques vers le marché primaire. En effet, l'article 6 fait référence aux artistes vivants. De même, la référence au code de la propriété intellectuelle se rapporte aux éléments sur lesquels les artistes ont des droits. Cette orientation vers le marché primaire s'inscrit dans les objectifs de dynamisation d'un secteur d'activité et de lutte contre le chômage artistique : il s'agit bien d'orienter les dépenses publiques vers les artistes les plus contemporains.

Alors que le décret propose une liste d'œuvres autres que celle tirées du code de la propriété intellectuelle, celle-ci n'est pas fermée. L'autorité réglementaire ne détermine que de manière ouverte et volontairement incomplète ce qu'est une œuvre d'art dans le droit public.

⁶⁵ Décret n°2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés ayant pour objet de satisfaire à cette obligation.

- La fin de l'exclusion du code des marchés publics de l'achat et de la commande d'œuvre d'art existante, malgré l'imprécision de sa définition

L'article 3-10 du code 2006 des marchés publics excluait expressément de son champ d'application les marchés et les accords-cadres dont l'objet était l'achat d'œuvres et d'objets d'art existants.

Le code 2006 précisait l'aspect existant d'une œuvre, car la norme antérieure excluait du champ d'application des marchés publics les œuvres d'art existantes ou en projet.

Avec le code 2006, l'exclusion repose non plus sur l'intuitu personae qui liait le pouvoir public et l'artiste mais sur l'impossibilité technique d'obtenir une œuvre existante par les procédures de marchés publics.

L'ordonnance n°2015-899 du 23 juillet 2015 qui transpose les directives sur les marchés publics, ne reprend pas cette exclusion car elle n'est pas mentionnée dans les directives européennes.

Néanmoins, c'est en se prononçant dans le cadre de cette exclusion que le juge a eu l'occasion de combler le silence des textes, ce qu'il a volontairement refusé de faire.

La jurisprudence ne comble pas ce silence volontaire des textes.

3. L'incompétence relative du juge à pallier le silence volontaire des textes sur la notion d'œuvre d'art

- L'utilisation par la pratique de la même définition large, ouverte et extensive de la notion d'œuvre d'art dans l'ensemble de la commande publique

La pratique des pouvoirs publics comme du juge étend le champ d'application de la notion d'œuvre d'art entendue au sens du 1% artistique.

Les achats et commandes d'œuvres d'art par les pouvoirs publics peuvent se faire hors du respect de l'obligation du 1% artistique.

Pour autant, c'est la définition d'œuvre d'art donnée par la réglementation sur le 1% artistique qui va déterminer comment la notion d'œuvre d'art va être appréhendée.

- Incompétence relative du juge administratif à se prononcer sur la qualification d'œuvre d'art

Le juge refuse de pallier le silence des textes par une définition jurisprudentielle.

Ce refus est sous-entendu dans l'arrêt du 19 novembre 2010 du Tribunal Administratif (TA) de Montpellier, Association Le Citoyen Barcarésien (voir annexe I).

Le juge doit se prononcer sur l'exclusion du champ d'application des marchés publics de la commande d'une sculpture monumentale dont une maquette avait été réalisée avant la commande par la mairie de Le Barcarès. Le juge détermine que la sculpture n'est pas une œuvre d'art existante : il annule donc la décision d'acquisition du maire. Il se base sur le fait que la maquette n'était pas aboutie au moment où la commande a été effectuée. Ainsi, il rend sa décision en interrogeant le processus créatif, sans aborder les zones d'ombre des textes en termes de définition d'une œuvre d'art.

En effet, le juge aborde exclusivement le caractère existant de l'œuvre : il refuse de se placer sur le terrain de la définition d'une œuvre d'art où voulait l'amener la commune Le Barcarès. La commune Le Barcarès avait auparavant acheté le concept de la sculpture ainsi qu'une maquette de celle-ci avant de passer commande pour la sculpture. De cette manière, le juge prend position non pas sur ce qu'est une œuvre d'art, mais sur le processus créatif. Il assimile le concept et la maquette de la sculpture aux « œuvres de l'esprit » de l'article L.112-2 du code de la propriété intellectuelle non mentionnées dans le décret sur le « 1% artistique ». La maquette d'une œuvre d'art est donc assimilée à un ouvrage plastique relatif à la géographie, à la topographie, à l'architecture et aux sciences au sens de l'alinéa 12 de l'article L.112-2 du code de la propriété intellectuelle. Le juge confirme donc qu'il lui faut une réalisation concrète et non un travail de l'esprit. Cette approche est à relier à celle des couloirs aériens que le Conseil d'Etat ne considère pas comme ouvrage public. Le Conseil d'Etat veut une réalisation matérielle définitive pour qu'il y ait domaine public. Sont exclues de ces œuvres les œuvres de l'esprit qui ne présentent pas un aboutissement tangible et concret dans une mesure dépassant les croquis d'architecture, de géographie et de science uniquement.

La logique du Tribunal peut aussi être de faire en sorte que l'achat d'un plan et d'une maquette à un prix en dessous des seuils définissant un marché public ne serve d'alibi pour exclure des marchés publics des commandes publiques artistiques.

Le juge apporte donc des précisions qu'il limite volontairement quant à la définition d'une œuvre d'art en posant comme condition de l'existence de l'œuvre son aboutissement de l'œuvre. Il se limite à aborder le caractère existant en utilisant comme unique argument les dates, sans mentionner l'achat de concepts et de maquettes.

Par cette limite, il refuse d'une certaine manière d'interroger la notion d'œuvre d'art.

Dans cet arrêt, le juge a conscience de son incapacité à apporter plus de précision : il refuse d'interroger l'hypothèse où le non-aboutissement d'une œuvre proviendrait d'une démarche artistique, puisque la question ne lui est pas posée.

Cette hypothèse aurait pu être abordée dans la mesure où des œuvres d'art existantes et considérées comme telles par les pouvoirs publics sont inabouties dans une démarche artistique. C'est notamment le cas de l'art interactif, c'est-à-dire des créations artistiques qui se modifient en fonction de l'environnement ou du public comme la façade sud de l'Institut du Monde Arabe conçue par Jean Nouvel et évoluant en fonction de l'ensoleillement. La mention dans le décret du « 1% artistique » de matériel technologique et de techniques non contenus dans les alinéas 7 à 10 de l'article L 112-2 du code de la propriété intellectuelle semble indiquer une volonté d'inclure ce genre de réalisations artistiques dans les bâtiments publics puisque l'art participatif a souvent recours à l'usage d'innovations technologiques pour interroger la notion d'art. Cette inclusion de l'art interactif va dans le sens de la démocratie culturelle car, lorsqu'il ne suscite pas la curiosité du fait de l'interaction avec l'environnement, il invite le public à interagir avec la pièce.

L'arrêt Association Le Citoyen Barcarésien révèle donc une gêne du juge à pallier le silence volontaire des textes. Il suit l'autorité décrétole dans sa stratégie de définition de la notion d'œuvre d'art, évitant d'aborder cette notion quand la solution à un jugement peut être donnée à la lumière d'un autre élément.

L'intérêt dans la procédure de commande publique, est que le droit évite d'avoir un aspect normatif sur des considérations esthétiques et artistiques. Il essaye donc d'être large, inclusif et volontairement imprécis dans son travail de définition. Il base sa

définition sur une source textuelle qui donne des droits aux artistes : le code de la propriété intellectuelle. Il va jusqu'à élargir cette notion d'œuvre d'art, alors pourtant très étendue afin de permettre qu'une évolution dans la création artistique puisse être intégrée facilement et rapidement à la stratégie française qui consiste à utiliser le levier de la commande publique comme outil de démocratie culturelle.

Le besoin de définir la notion d'œuvre d'art de manière directe semble être une contrainte pour l'autorité décrétole. En effet, le droit préfère ne pas déterminer ce qui est art de manière directe lorsqu'il le peut.

Alors que les institutions culturelles publiques ont un rôle fondamental dans le monde de l'art, le droit parvient à ne pas approcher le travail de définition d'une œuvre d'art en passant par un intermédiaire.

Néanmoins, il définit une procédure dans laquelle il désigne certains acteurs légitimes à se prononcer sur les choix publics artistiques et esthétiques.

Ceci illustre l'approche du droit public quant à la problématique de ce qu'est l'art : le droit public refuse, quand il le peut, de définir ce qu'est l'art, mais définit qui est légitime pour effectuer ce travail de définition, conscient de son illégitimité en la matière.

Le droit public, hormis en matière de commande publique, ne donne donc pas de définition de l'art contemporain directement mais par le biais d'intermédiaires.

C. La survivance d'une influence du pouvoir : comment le pouvoir détermine la norme en nommant ceux qui l'établissent

Quand il est possible de définir les normes et frontières de l'esthétique, la définition d'Etat d'une œuvre d'art se fait par le biais d'intermédiaires reconnus comme légitimes.

L'un des leviers dont la puissance publique dispose dans le cadre de l'établissement de normes et valeurs esthétiques des œuvres d'art sont les institutions culturelles. Il s'agit d'un ensemble institutionnel large et varié dans ses formes, son contenu, ses objectifs et ses moyens au sens de Raymonde Moulin.⁶⁶ Il s'agit des institutions muséales. En France, la plupart sont publiques, bien que l'institution muséale privée se soit particulièrement développée durant ces dix dernières années.

⁶⁶ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

(1) Ces institutions jouent un rôle décisif dans la constitution de la valeur esthétique d'une œuvre, ce qui influence le marché de l'art. Ce rôle est décisif car, selon Raymonde Moulin, la valeur esthétique d'une œuvre se détermine par le fait qu'elle se place à l'intersection des attentes de deux univers distincts, aux logiques propres : le marché et le musée.⁶⁷ Pour établir le succès d'un artiste, celui-ci doit faire montre d'une certaine réussite tant sur le marché de l'art que dans le musée : la création contemporaine, dont l'appréciation semble subjective, atteint un degré de reconnaissance objective en étant à la fois vendue et exposée.

(2) Les pouvoirs publics et le droit public ont donc un rôle dans la constitution des normes et valeurs esthétiques car la majorité des institutions culturelles en France sont publiques. Le droit choisit de définir une œuvre d'art par une méthode indirecte : refusant de s'exprimer sur ce qu'est une œuvre d'art, le droit détermine ceux qui ont une légitimité à se prononcer. Une fois déterminés, ces intermédiaires disposent d'un pouvoir de choix fort dans leur action. Par cette action, ils valorisent leur idée du Beau : la décision d'agir influence la détermination de la valeur esthétique des œuvres, et, par cette détermination, la définition de la norme esthétique et de la notion d'œuvre d'art. Cependant, le pouvoir a intégré son illégitimité artistique : ce n'est pas parce qu'il peut définir qui établit les valeurs esthétiques qu'il use de ce pouvoir. L'usage de la prérogative hérité du roi par le représentant du nouveau souverain, le peuple, fait donc figure d'exception plus que de norme. (3) Enfin, le pouvoir joue un rôle indirect dans l'établissement des valeurs esthétiques par les musées car c'est lui qui en détermine les moyens, dont le budget.

⁶⁷ Ibid.

1. Le rôle de l'institution culturelle dans la détermination des normes esthétiques

Une compétence est attribuée aux musées pour leur expertise en matière d'art ancien, comme en témoigne la présomption de rapport de force inégal en faveur des musées lors de l'achat d'œuvres à bas coût pour cause d'authentification inégale développée par les affaires Poussin et Fragonard. L'appréciation de la valeur esthétique d'une création contemporaine par les musées est moins évidente. La compétence du musée n'est plus d'ordre technique ou patrimoniale. Sa compétence est d'agir pour valoriser une création contemporaine, même si la création contemporaine n'est pas exempte de zones d'ombre quant à l'authenticité d'une œuvre. En témoigne l'absence d'authentification des cents sculptures de type ready-made intitulées *Brillo Box* qui sont attribuées à Warhol. Elles ont atteint une valeur de plus de 100 000 livres chacune, alors que la Andy Warhol Foundation for the Visual Arts n'en reconnaît pas l'authenticité.⁶⁸

- La notion englobante de musée

Sans aborder plus que cela la question de l'authenticité, les institutions culturelles, c'est-à-dire essentiellement les institutions muséales qui ont des formes juridiques variées, jouent un rôle majeur dans le monde de l'art contemporain. Le code du patrimoine, en son article L 410-1 en donne une définition large, qui dépend non pas du statut de l'institution mais de son objet, qui peut aller jusqu'au « plaisir du public » et du fait d'avoir une collection permanente, sans que la nature de la collection soit précisée. Ces institutions déterminent au moins de moitié la norme esthétique d'une œuvre en simplifiant l'approche de Raymonde Moulin pour qui la valeur esthétique d'une œuvre est construite à la fois sur le marché et dans le musée.⁶⁹

- Le rôle du musée dans l'établissement des valeurs esthétiques

La démarcation entre musée et marché n'est pas stricte : le musée a lui-même une influence sur le marché. Une exposition réussie va souvent de pair avec une vente réussie : elle en est certes le symptôme, le succès étant corrélés à la qualité de

⁶⁸ Adrian Levy et Cathy Scott-Clark, « Warhol's box of tricks », *The Guardian*, 21 août 2010.

⁶⁹ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

l'exposition, c'est-à-dire à la valeur esthétique et à la reconnaissance des œuvres et de l'artiste, mais elle en est aussi un facteur. Une exposition réussie n'est pas que le signe d'une vente future réussie ; elle en est l'un des facteurs.

L'actualité récente de l'artiste Cy Twombly fournit une illustration de cette influence mutuelle du marché et du musée. Une exposition portant sur l'œuvre de l'artiste Cy Twombly a eu lieu du 30 novembre 2016 au 24 avril 2017 au Centre Georges Pompidou, qui est, avec plus de trois millions de visiteurs par an, l'un des musées les plus influents en France et dans le monde.⁷⁰ Bien que le nombre de visiteurs ayant vu cette exposition ne soit pas estimé, celle-ci est saluée par la critique. Quelques semaines après la fin de cette exposition, Christie's a été le lieu d'une compétition importante entre plusieurs enchérisseurs pour l'œuvre *Leda et le Cygne* de Cy Twombly. Estimé entre 35 et 55 millions de dollars, celle-ci s'est a été adjugée et vendue pour près de 53 millions de dollars, ce qui constitue une réussite.⁷¹ On peut supposer que l'œuvre n'aurait pas atteint ce prix d'adjudication si elle n'avait pas fait l'objet d'une exposition reconnue de plusieurs mois. Le rôle des institutions culturelles, majoritairement publiques en France, est donc primordial dans l'établissement de la valeur marchande et surtout esthétique d'une œuvre.

- La capacité de l'institution muséale publique à modifier le statut juridique d'un bien

Elles ont également une compétence spécifique qui dépasse l'établissement de la norme esthétique par l'action : elles ont un réel pouvoir normatif. En effet, certains objets peuvent avoir le statut de Trésor national, ce qui présente des inconvénients, notamment pour celui qui souhaite le faire circuler, mais aussi des avantages, notamment pour celui qui le possède, selon des critères de valeurs, et des critères d'ancienneté. Le critère d'ancienneté dépend du type d'objet. Il est trop éloigné pour y intégrer des œuvres considérées comme contemporaines par l'histoire de l'art. Cependant, les musées publics et l'organe qui dirige et administre le Fond National pour l'Art Contemporain (FNAC), c'est-à-dire le Centre National pour l'Art Plastique (CNAP)

⁷⁰ Jean Delterme et Claire Bommelaer, « Fréquentation : le Centre Pompidou s'en sort mieux que le Louvre », *Le Figaro*, 6 janvier 2017, <http://premium.lefigaro.fr/culture/2017/01/06/03004-20170106ARTFIG00246-frequentation-le-centre-pompidou-s-en-sort-mieux-que-le-louvre.php>.

⁷¹ Elleen Kinsella, « Christie's Postwar and Contemporary Sale Gets a Heat Check But Still Rakes in \$448 Million », *Artnet*, 17 mai 2017, <https://news.artnet.com/market/christies-448m-postwar-contemporary-evening-963353>.

peuvent changer le statut juridique d'une œuvre. Les musées et le CNAP peuvent faire qu'une pièce fasse partie du trésor national, en la classant parmi les biens du domaine public mobilier, alors même que ces œuvres ne remplissent pas les conditions de valeur ou d'ancienneté. Le CNAP et les musées ont un travail de classement qui vise à permettre la conservation et l'exposition d'œuvres jugées de qualité, en éliminant le critère d'ancienneté de la notion de Trésor national. L'article L.111-1 du Code du Patrimoine, dans son quatrième alinéa, considère que les autres biens du domaine public mobilier au sens de l'article L.2112-1 du Code Général de la Propriété des Personnes Publiques (CGPPP) sont des trésors nationaux. L'article L. 2112-1 du CGPPP justifie son existence par un intérêt à intégrer certaines pièces mobilières dans le domaine public, mentionnant dans cette justification l'intérêt du point de vue de l'art. Dans son huitième et neuvième alinéa, il inclut dans le domaine public mobilier les œuvres des musées et les œuvres acquises par le CNAP, mais aussi celles inscrites à l'inventaire du FNAC et dont le CNAP a la garde. Ils ont donc un pouvoir normatif subsidiaire à leur mission d'établissement des normes esthétiques par l'action.

Des institutions régionales dont la structure et le fonctionnement sont proches existent en région : les Fonds Régionaux d'Art Contemporain. Néanmoins, leurs prérogatives, notamment celles de déterminer le statut juridique d'une œuvre, sont bien moindres car il peut s'agir d'organismes publics mais aussi privés.

- L'aspect discrétionnaire des choix des institutions muséales

Les institutions muséales, et plus généralement les institutions culturelles, majoritairement, ont une grande liberté de choix quant à leurs définitions des normes esthétiques. En plus d'influencer la valeur esthétique des œuvres, voire de déterminer le statut des œuvres, elles peuvent accorder des soutiens plus directs à la création de manière discrétionnaire si on comprend le choix comme le choix d'une intuition sans y étudier le processus décisionnel. Elles peuvent déterminer les modalités d'attribution de bourses, c'est-à-dire de soutiens financiers directs, de prix, c'est-à-dire de soutiens financiers après une procédure de mise en compétition, et de résidences d'artiste, c'est-à-dire de soutiens matériels. Pour illustrer l'aspect discrétionnaire de l'attribution d'un soutien direct matériel, la Villa Médicis, ou l'Académie de France à Rome, bien que sous

contrôle budgétaire de l'Etat, fixe les différentes conditions d'admission de ses résidents de manière indépendante.

L'aspect discrétionnaire dans les choix des institutions culturelles, véritables intermédiaires dans le travail de définition de la notion d'œuvre d'art et des normes artistiques, bénéficie d'une forte légitimité. Lorsqu'une institution culturelle fait un choix définissant les normes esthétiques, par l'action ou l'attribution d'un statut, ce choix est accepté car malgré son soutien, l'Etat s'est retiré du travail direct de définition des normes esthétiques. De nos jours, en matière d'art contemporain, le musée a une forte légitimité car il n'y a plus de soupçon d'art officiel.

En matière d'art contemporain, l'Etat cherche à permettre et non à faire. Lorsqu'il encadre les institutions qui dépendent in fine de lui, il cherche une légitimité en se distanciant de la question artistique et esthétique en incluant d'autres acteurs dans le processus décisionnaire portant sur l'établissement des normes et valeurs esthétiques.

2. L'encadrement des décisions des institutions culturelles, intermédiaires légitimes pour se prononcer sur les normes esthétiques et la distanciation de l'Etat par l'intégration des artistes dans la gestion des institutions

- La présence d'artiste dans les commissions et aux conseils d'administration : la dilution du rôle de l'Etat et du pouvoir dans les choix esthétiques

L'Etat est conscient de son illégitimité en matière artistique. Lorsqu'il prend lui-même une décision dans le domaine artistique, il le fait par une commission. A travers l'intermédiation par des commissions, on voit apparaître la méthode utilisée par le droit pour définir une œuvre d'art aux yeux de l'Etat. Il délègue cette prérogative de définition. Ainsi, il inclut des représentants du monde politique et administratif, mais aussi des représentants du monde de l'art, dans les commissions de commande et d'achat d'œuvres d'art. Cette méthode de mise à distanciation de l'Etat est à rapprocher de la logique des organes paritaires : il s'agit d'inclure, au côté des décideurs publics et administratifs, les représentants des domaines concernés. Cette approche en commissions a permis au Ministère Lang de ne pas tomber dans l'écueil d'un volontarisme trop poussé : le passage devant une commission pallie la puissance administrative, humaine et budgétaire de la Délégation aux arts plastiques mise en place

par Jack Lang, qui a été fusionnée avec la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles en 2010, pour constituer la Direction générale de la Création artistique. C'est également avec un passage en commission que le Centre National pour l'Art Plastique effectue son travail de classement.

La composition de ces commissions est similaire à celle des organes d'administration des institutions culturelles. Elle découle de la même logique, la logique de la mise à distance de l'Etat par la prise en compte du monde de l'art dans le processus de prise de décision. Le monde de l'art est donc pris en compte dans l'administration des institutions culturelles publiques : des personnalités reconnues dans le champ artistique siègent dans les conseils d'administration en leur qualité d'artistes, mais également parfois de collectionneurs ou de marchands d'art. Le Centre Pompidou, institution culturelle majeure en matière d'art contemporain, avec plus de 3 millions de visiteurs par an, illustre cette mise à distance par la composition variée du conseil d'administration, proche de la méthode paritaire. La loi créant le Centre Pompidou est la loi n°75-1 du 3 janvier 1975 (voir annexe). Il s'agit d'un établissement public administratif sous tutelle du Ministre chargé de la Culture. L'article 4 de la loi définit le conseil d'administration du musée. Si le président est nommé par le chef d'Etat par décret en conseil des ministres, le conseil d'administration est composé de représentants de l'Etat, c'est-à-dire du pouvoir exécutif, de représentants des Chambres, c'est-à-dire du pouvoir législatif, du maire de Paris, qui peut y être représenté, de représentants élus du personnel, ce qui renvoie à l'idée d'une forme paritaire, et enfin, de personnalités qualifiées. Ici, seule la désignation des personnes qualifiées n'implique pas l'idée de représentation : elles siègent au conseil d'administration pour elles-mêmes et pour ce qu'elles portent. Elles n'y siègent pas au nom d'un pouvoir ou d'un groupe particulier mais parce qu'elles détiennent elles-mêmes une légitimité à se prononcer en matière artistique. Le décret n°92-1361 du 24 décembre 1992 portant statut et organisation du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou apporte des précisions à propos de cette notion de "personnalités qualifiées". En son article 4, il précise qu'il n'y a pas de conditions de nationalité mais uniquement de compétence. Cet article explicite aussi la procédure de désignation de ces personnalités qualifiées : elles sont nommées par arrêté du ministre chargé de la culture. Le président de l'établissement public administratif étant nommé en conseil des ministres et les personnalités qualifiées par arrêté du ministre chargé de la culture, on peut supposer

que malgré une apparence de mise à distance du pouvoir des questions artistiques, l'établissement des normes esthétiques par le choix des personnes légitimes à l'influencer reste une prérogative du pouvoir. Ce n'est vrai que de manière relative.

- La prérogative d'origine royale de désignation des personnalités qualifiées dont l'usage discrétionnaire est l'exception plus que la norme

Concernant le président du conseil d'administration du centre Pompidou, celui-ci est nommé par le président en Conseil des Ministres. C'est une procédure normale pour nommer des fonctionnaires à des postes à haute responsabilité, mais on peut aussi apercevoir derrière cette nomination un reliquat de la figure royale déléguant sa prérogative d'établissement du goût en matière artistique. Aussi, d'après l'article 4 du décret, il y a prépondérance des représentants de l'Etat provenant de l'administration culturelle. Cela est principalement dû au fait que le patrimoine constituant la collection du musée appartient à l'Etat. Malgré la prééminence de la fonction publique culturelle, sont présents des personnalités politiques, artistiques et des représentants du personnel. L'esprit est donc le consensus entre ces différentes sphères : celles du pouvoir exécutif, celles du pouvoir législatif, et celles de l'art

Il en est de même pour les institutions non constituées en établissement public administratif, ou ni même en établissement public industriel ou commercial, comme le Palais de Tokyo. Il s'agit d'une société par actions simplifiée, dont le président est nommé par le Président de la République. Si la nomination de l'intermédiaire peut apparaître assez discrétionnaire, cela relève plus d'une pratique normale de nomination de la haute fonction publique. Dans la pratique, l'aspect discrétionnaire des nominations n'est pas si évident. Citons à titre d'exemple le président historique du Palais de Tokyo, Pierre Cornette de Saint-Cyr : il a été nommé par décret présidentiel en Conseil des Ministres par le président Jacques Chirac. Il s'agit d'un partisan de Jean-Marie Le Pen historique et reconnu comme tel. En effet, sa sympathie pour le Front National et son fondateur n'est pas un fait que le président historique du Palais de Tokyo cache, ni à la presse⁷², ni à son conseil d'administration, comme peuvent l'affirmer ses anciens membres, comme l'artiste ORLAN. Or, celui-ci ayant dirigé le Palais de Tokyo de 2003 à

⁷² Olivier Beaumont, « Le Pen fait sa garden-party ... sans sa fille », *Le Parisien*, 27 juin 2016, <http://www.leparisien.fr/politique/le-pen-fait-sa-garden-party-sans-sa-fille-27-06-2016-5916629.php>.

2012, il est difficile de soutenir que Jacques Chirac, fortement opposé au courant politique dont Pierre Cornette de Saint-Cyr se revendique, ait utilisé de son pouvoir discrétionnaire pour le nommer, bien que celui-ci ait fait montre d'une sympathie politique différente mais passagère en 2012 le temps d'une campagne électorale⁷³.

En matière d'établissement du goût artistique et esthétique à travers les musées, et par cela en matière d'établissement de normes esthétiques et de définition de ce qu'est une œuvre d'art, les pouvoirs publics jouent un rôle grâce à des intermédiaires. Ils conservent un pouvoir discrétionnaire mais se distancient de la question de l'établissement des normes esthétiques en incluant d'autres acteurs, variés, dans ce processus de décision. Il est possible d'étendre cette analyse à son influence dans la détermination du personnel d'encadrement des institutions, et notamment lorsqu'il définit le statut de conservateurs des musées, d'inspecteur à la création et les voies d'accès à ces corps. Soit dit en passant, il est également notable que la qualification de personnalités qualifiées puisse être attribuée à des personnalités étrangères. Cela ne peut pas non plus constituer une condition dans le domaine des achats et commandes publics. En matière artistique, si l'intérêt général reste un objectif, la condition de nationalité ne semble pas être prise en compte : le critère de nationalité n'est pas déterminant pour pouvoir. Ce n'est pas parce qu'un artiste n'est pas français qu'il ne peut pas bénéficier du soutien de l'Etat français. Ce point n'est guère étonnant en matière artistique. Il peut même s'étendre dans une tradition d'inclusion française en matière artistique, du soutien de François 1^{er} à l'italien Léonard de Vinci, au soutien aux artistes étrangers lors de la période moderne.⁷⁴

L'état du droit permet alors à l'Etat non plus de dire ce qui est art et quelles sont les normes esthétiques, mais de déterminer qui pourra le dire.

⁷³ « Législatives: Pierre Cornette de Saint Cyr candidat suppléant à Paris », 26 avril 2012, <http://premium.lefigaro.fr/mon-figaro/2012/04/26/10001-20120426ARTFIG00833-legislatives-pierre-cornette-de-saint-cyr-candidat-suppleant-a-paris.php>.

⁷⁴ Frascina et al., *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*.

3. Les choix budgétaires du pouvoir comme choix de ses préférences esthétiques

Le dernier moyen par lequel les autorités peuvent influencer le travail des musées sur la norme esthétique est le budget. Le pouvoir exécutif, par le Ministère de la Culture et le Ministère du Budget, notamment, participe au financement du travail d'établissement des valeurs esthétiques. Par exemple, l'article 5 de la loi du 3 janvier 1975 portant création du Centre Pompidou précise qu'il est sous tutelle et sous contrôle du Ministère de la Culture et du Ministère du Budget, alors même que l'article 1 et l'article 3 laisse une grande liberté au centre, c'est-à-dire au conseil d'administration et à son président, pour déterminer son action. Ce budget déterminant les moyens alloués à une vision spécifique de la norme esthétique, il pourrait s'agir d'un levier de politique esthétique. Dans le processus de détermination du budget, s'il y a forcément une lutte avec les collectivités et les autres administrations, qui préfèrent voir leurs budgets augmenter au détriment de celui voué à l'action culturelle, ces autres composantes du pouvoir peuvent également participer à l'effort culturel. Il s'agit ainsi pour eux de participer à l'établissement des valeurs esthétiques selon leur vision. Il s'agit pour eux d'agir selon l'expression de Jack Lang supposant qu'il y aurait 44 ministères chargés de la culture pour contribuer à l'élaboration des normes esthétiques selon leurs visions : une dizaine de ministères possède et administre des musées. Ainsi, selon le projet de loi 2015, en excluant le Ministère de la Culture, le Ministère de l'Enseignement participe à 75% du financement de la culture, les Affaires étrangères à 21%. La part de l'action culturelle du Ministère des Affaires étrangères représentait même 25,5% de son budget,⁷⁵ ce qui n'a rien d'étonnant dans la mesure où la diplomatie culturelle constitue une part importante de la diplomatie publique comme de la diplomatie économique. Ce point est illustré et exagéré par le soutien de la CIA à l'expressionnisme abstrait, démonstration de la beauté de la liberté de la démocratie libérale face à la rigidité de l'art officiel du bloc Est⁷⁶. Il s'agit d'un moyen efficace de diffuser une vision et une image. La diplomatie peut donc utiliser l'action culturelle pour développer une image de la France qu'elle souhaite diffuser, tout autant que pour transmettre les messages et les visions qui sont les siennes.

⁷⁵ Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la culture en France*, 7^e éd., Que Sais-Je (Paris, France: Presse Universitaire de France, 2016).

⁷⁶ Frances Stonor Saunders, « Modern art was CIA "weapon" », *The Independent*, 22 octobre 1995, <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>.

Conclusion sur la définition de la notion de l'œuvre d'art par le pouvoir

La création artistique contemporaine évolue en interrogeant ses propres frontières de manière autonome. Débarrassée de critères académiques objectifs, la création tire à présent son dynamisme du questionnement constant de ses frontières.⁷⁷ L'œuvre audacieuse est réussie, à l'image de *la Fontaine* de Duchamp, sculpture iconique de type ready-made devenue symbole de ce processus,⁷⁸ lorsque la remise en cause est acceptée par l'opinion.⁷⁹ Il devient alors périlleux pour le droit de chercher à définir ce que c'est qu'une œuvre d'art : l'encadrement juridique basculerait vers des considérations esthétiques rappelant à la fois les débats autour de l'académisme⁸⁰ et la difficulté de mener un raisonnement juridique en la matière comme dans l'affaire Brancusi.⁸¹ Il est pourtant nécessaire pour les pouvoirs publics de l'encadrer : l'art est un bien tutélaire sur lequel il doit mener une action.⁸² C'est également, sous certains aspects, une affaire d'Etat : l'Etat est le fruit d'une longue création sous l'égide du roi suzerain devenant monarque souverain⁸³, avant que cette souveraineté ne soit attribuée au peuple.⁸⁴ L'Etat a donc conservé en partie la dimension spirituelle du monarque, qui se traduit notamment par la prérogative d'établissement des normes esthétiques, jusqu'à ce que cette prérogative lui échappe au profit de celle de l'opinion. Dès lors, la définition du souverain, certes très importante est une définition parmi d'autres.⁸⁵ Conscient de sa légitimité, l'Etat contemporain cherche donc à satisfaire ses devoirs de politiques culturelles, de soutien économique et d'action sur un bien tutélaire en évitant de se prononcer sur ce qu'est une œuvre d'art. Il utilise deux moyens : le flou de définition lorsqu'il se voit contraint de s'approcher de près de la notion d'œuvres d'art, comme en

⁷⁷ Paul Wood et Steve Edwards, *Art of the Avant-Guardes* (Yale, Connecticut, Etats-Unis d'Amérique: Yale University Press, 2004).

⁷⁸ Paul Wood et Charles Harrison, *Art in Theory, 1900-2000* (Oxford, Royaume-Uni: Blackwell, 2003).

⁷⁹ Paul Wood, *The Challenge of the Avant-Garde* (Yale, Connecticut, Etats-Unis d'Amérique: Yale University Press, 1999).

⁸⁰ Richard R. Brettell, *Modern Art 1851-1929* (Oxford, Royaume-Uni: Oxford University Press, 1999).

⁸¹ Nathalie Heinich, « "C'est un oiseau !" Brancusi vs Etats-Unis ou quand la loi définit l'art », *Droit et Société*, n° 34 - 1996 (s. d.): 649-72.

⁸² Cwi, « Merit Good or Market Failure ».

⁸³ Elias, *La société de cour*.

⁸⁴ de Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution*.

⁸⁵ Bourdieu et al., *Sur Manet : Une révolution symbolique*.

matière d'achat et de commande publique, ou la mise à distanciation par des intermédiaires légitimes lorsque ceci est possible. Le pouvoir cherche donc à limiter au maximum son rôle de délimitation des frontières : il a assimilé qu'il n'en avait plus la légitimité. Il conserve néanmoins la capacité de désigner qui est légitime à déterminer les valeurs esthétiques.

Traditionnellement attribué au pouvoir, le travail de définition des frontières de l'œuvre d'art appartient à l'opinion. Avec l'Etat, la société civile participe à la détermination de la notion d'œuvre d'art. Etant un bien tutélaire et l'objet de politique publique, le droit encadre dans une certaine mesure la société civile.

Dans la détermination des normes esthétiques, définissant la notion d'œuvre d'art, l'opinion se crée dans le musée comme sur le marché grâce à l'initiative privée, avec le soutien de l'Etat et dans les cadres fixés par le droit.

II. La définition de la notion d'œuvre d'art par l'opinion

Avec la perte de son caractère spirituel et de sa prépondérance sur la demande sur le marché, le pouvoir a perdu la prérogative d'établissement des normes esthétiques : ne constituant plus la quasi-totalité de la demande, il ne détermine plus l'offre artistique. Désormais, l'opinion détermine les valeurs esthétiques, valide les audaces créatives, dessine les frontières artistiques.

Le pouvoir constitue une partie, certes importantes, mais limitée de l'opinion : comme l'acte la fin de la suprématie académique, il n'a plus le monopole de l'opinion des institutions ni celui du marché. La perte de la légitimité de l'Etat et son retrait n'enlève en rien le caractère propre à la production artistique plastique : il s'agit d'un bien tout à fait particulier, d'un bien tutélaire. Il convient donc d'interroger l'encadrement juridique de l'opinion de l'établissement des normes esthétiques, dessinant la notion d'œuvre d'art.

D'une part, (A) en matière d'établissement des valeurs esthétiques, une évolution notable s'opère pour les institutions muséales en France : un phénomène de privatisation est à l'œuvre. Ce phénomène trouve une traduction législative. Issue de traditions britannique et américaine de mécénat privé, opposées à la tradition française de mécénat public, cette privatisation correspond à l'aboutissement de l'autonomisation d'une prérogative royale à dimension spirituelle, suite à la victoire d'une tradition sur

une autre dans la compétition internationale. D'autre part, les frontières contemporaines de l'œuvre d'art se dessinent dans le cadre de son négoce. De ce point de vue, (B) les différents systèmes juridiques existants dans le monde donnent une définition juridique marchande de la notion d'œuvre d'art, et plus généralement de bien culturel, au niveau national, et non au niveau supranational. Lorsque la marchandise artistique est distinguée des autres marchandises, la distinction repose sur le caractère historique de l'œuvre. (C) La définition d'une œuvre d'art contemporaine du côté du marché est donc établie par la pratique des acteurs du marché, qui préfèrent la liberté contractuelle à la sécurité de la norme juridique.

A. La privatisation : aboutissement de l'autonomisation de la prérogative royale

La dernière décennie a été marquée par une privatisation des politiques culturelles. Traditionnellement, les acteurs privés de la culture avaient un rôle d'auxiliaire à l'exécution de politiques culturelles dont la conception relevait des acteurs publics, notamment avec le mécénat. Une inversion s'est produite : le secteur public continue de s'investir dans l'action muséale artistique, mais en tant que soutien aux initiatives privées. Cette transformation constitue l'aboutissement du dessaisissement d'une prérogative royale au profit de l'opinion

En premier lieu, (1) le mécénat privé s'est considérablement développé en France à tel point qu'un inversement s'est produit : le soutien privé à la politique publique artistique est devenu un soutien public à une activité privée allant dans le sens de l'intérêt général. (2) En plus de raison interne à la société française, ce changement est la conséquence d'un choix de paradigme mondial : la tradition britannique et américaine de mécénat privé s'est affirmé face à la tradition française de mécénat public. (3) Cette activité relevant de la sphère privée conserve néanmoins un lien avec l'intérêt général ; l'encadrement par la norme comme par l'action permet aux pouvoirs publics d'en orienter la direction pour des motifs de politiques publiques.

1. Le mécénat privé en France : le passage du soutien privé à l'activité publique au soutien public à la production de biens et services tutélaires

Sans forcément être impliqués dans l'élaboration des politiques culturelles, les acteurs du marché de l'art, que ce soit du côté de l'offre comme de la demande, étaient invités à contribuer à l'exécution de ces politiques dans le cadre de la démocratisation culturelle puis de la démocratie culturelle.

L'invitation grandissante de la sphère privée à l'élaboration de la politique culturelle se situe en continuité avec l'introduction de la démocratie culturelle par le Ministère Lang. Celui-ci n'ignore plus la dimension économique de la culture et de l'art : il invite la sphère économique à participer à la politique culturelle car inviter l'économie dans la politique culturelle, c'est ouvrir une activité de l'Etat à la société civile. Néanmoins, l'évolution des rapports politiques, la diminution de l'implication de l'Etat et l'augmentation de la participation des acteurs privés créent un retournement. L'initiative appartient désormais au secteur privé, auquel le pouvoir accorde des aides.

Les musées français, dans le cadre d'expositions temporaires comme permanentes, ont recours à des œuvres appartenant des collections privées. Ceci a l'avantage, du point de vue du musée, d'enrichir la qualité et la diversité de l'exposition. Du point de vue de l'acteur privé, qu'il s'agisse d'un individu, d'un marchand ou d'une fondation, la présence dans un musée, dans une exposition à succès, et dans le catalogue de celle-ci permet la valorisation de la collection. Cette valorisation a un impact sur la valeur marchande autant qu'esthétique de l'œuvre, et des œuvres qui s'y rattachent, selon des logiques propres au monde de l'art.⁸⁶ Le succès de la vente en enchère de *Leda et le Cygne* de Cy Twombly⁸⁷ après une exposition réussite à Beaubourg illustre cet intérêt pour le marchand comme pour le collectionneur à accepter de prêter des œuvres lors d'expositions.

- La démocratisation culturelle et la recherche de ressources de la sphère privée, les prémices d'une invitation contemporaine à participer aux politiques publiques esthétiques

La démocratisation culturelle implique un accroissement du patrimoine de l'Etat : il suppose d'acquérir des œuvres ayant une place dans l'histoire de l'art. Dans ce but, avec la loi n°68-1251 du 31 décembre 1968, André Malraux a introduit la dation en nature.⁸⁸ Il s'agit d'une exception fiscale française par laquelle est conclu un accord avec un contribuable, pour permettre à l'Etat d'enrichir ses collections. A la suite d'une négociation avec des représentants du Premier Ministre, de l'administration culturelle et

⁸⁶ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

⁸⁷ Kinsella, « Christie's Postwar and Contemporary Sale Gets a Heat Check But Still Rakes in \$448 Million ».

⁸⁸ Hervé (1947-) Chayette, *Les 100 mots du marché de l'art*, Que sais-je ? 3883, 2014.

de l'administration fiscale, un contribuable peut s'acquitter de tout, ou d'une partie, de sa dette fiscale en échange de biens à caractère artistique, culturel ou historique. Cette possibilité permet à l'Etat d'acquérir des ressources pour mener sa politique de démocratisation culturelle, alors qu'elle présente un avantage pour le contribuable, la valeur des biens cédés étant généralement inférieure à sa dette fiscale. Cette mesure a notamment permis l'acquisition de *L'origine du monde*, tableau de Gustave Courbet de 1866, grâce à la cession de l'œuvre par les héritiers de Jacques Lacan et Sylvia Bataille par le musée d'Orsay en 1995. Cette œuvre, du fait de son caractère scandaleux, a une place importante dans l'histoire de l'art, que le musée d'Orsay peut maintenant transmettre au public. C'est aussi grâce à la dation en nature que les institutions publiques françaises ont acquis une très grande quantité d'œuvres de Pablo Picasso, sans provoquer de désordre particulier sur le marché. La plupart des œuvres sont issues de successions d'artistes et de marchands.⁸⁹ Ceci limite leur aspect contemporain et innovant : la redéfinition éventuelle de la notion d'œuvre d'art n'appartient plus qu'à l'histoire de l'art pour les artistes décédés.

- Dans le cadre de la démocratie culturelle, l'apport des acteurs privés est valorisé tant dans l'élaboration que dans l'exécution des politiques culturelles

L'année 1981, avec l'arrivée de Jacques Lang au Ministère de la Culture, marque un tournant dans la politique culturelle en France. En premier lieu, un changement de dimension est opéré sous son ministère, puisque son budget double. Ensuite, il ajoute à la mission de démocratisation culturelle de son ministère, la mission de démocratie culturelle : n'est plus soutenue, valorisée et diffusée la culture savante mais l'ensemble de la création culturelle, y compris celle dont la légitimité culturelle était moyenne voire faible. Dès lors, l'action publique culturelle porte un regard plus soutenu à la création contemporaine, qu'elle soutient, en subventionnant directement des associations, en offrant plus d'avantages matériels aux artistes tels que des lieux de résidence, ou encore en menant une politique d'achat public qui ne se concentre plus uniquement sur les œuvres dont la place est reconnue dans l'histoire de l'art. Dans le cadre de la démocratie culturelle, les acteurs privés, y compris avant-gardistes, ont une place dans l'exécution des politiques, qui peut leur être confiée, autant qu'une place dans leur élaboration, à laquelle ils peuvent participer. Le processus de décentralisation, concomitant à ce changement de vision au sein du Ministère de la Culture, va dans le même sens, donnant une place plus grande aux acteurs locaux de la vie artistique.⁹⁰

Si la société civile est invitée dans l'élaboration et l'exécution de la politique publique, définir les priorités et nommer les responsables restent aux mains des

⁸⁹ Dominique Bozo, « Les FRAM et l'art contemporain », *Nouvelles des musées classés et contrôlés*, n° 9 (avril 1986).

⁹⁰ Raymonde Moulin, *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies* (Paris, France: Flammarion, impr. 2003, 2003).

administrations, et particulièrement du Ministère de la Culture. Le privilège de nomination des personnalités à la tête des institutions, en charge des commandes publiques, mais aussi dignes de distinctions honorifiques permet à l'administration de conserver, dans le cadre de sa politique de démocratisation comme de démocratie, la prérogative de définir en permanence le tableau des valeurs sûres des acteurs du marché et de la fonction publique.

Une logique globale de libéralisation économique au XX^{ème} siècle semble avoir conduit à une importance grandissante du marché privé dans les décisions de politiques publiques artistiques. Un rapport de compétition et de dépendance des pouvoirs publics aux acteurs du marché semble s'être établi: des logiques économiques ont été intégrées à la détermination des politiques culturelles. Cette compétition et dépendance restent plutôt limitées au sommet starifié du champ des acteurs du marché de l'art. Néanmoins, sur ce domaine, les institutions privées semblent mieux armées car elles peuvent, à l'image des collectionneurs, adopter un comportement à dimension entrepreneuriale.

- Une influence grandissante du secteur privé marchand dans la détermination des politiques publiques

Pour Nathalie Heinich, la politique culturelle française est trop proche du marché privé, confondant le soutien aux artistes à l'achat de leurs œuvres, la politique culturelle française « double l'action du marché privé plutôt que de se concentrer sur ce qu'il n'offre pas ». N. Heinich ajoute que les décideurs publics se comportent comme des collectionneurs, ou du moins recherchent les mêmes plaisirs, ce qui explique une politique d'achat d'œuvres. Ce problème se pose tant au niveau des institutions nationales, notamment à la Direction Générale de la Création Artistique, qu'au niveau local et régional, par les FRACS où là aussi l'accent a été mis sur les acquisitions. Les logiques du champ privé semblent avoir intégré le domaine des politiques publiques des arts plastiques, au détriment paradoxal des médiateurs privés, qui, pour N. Heinich sont moins impliqués dans la mise en place des politiques culturelles.⁹¹

L'exemple de la fondation de M. François Pinault est particulièrement illustratif. Le projet initial prévu à l'origine à Boulogne-Billancourt témoigne de l'importance des réseaux personnels qui s'établissent entre privé et public. En effet, ce projet est le résultat des relations entre Mme Patricia Barbizet, proche collaboratrice de M. F. Pinault et directrice générale de la société Artémis, et Mme Dorothée Pineau, adjointe au maire de Boulogne Billancourt en charge de l'urbanisme. Malgré ses relations, M. F. Pinault rencontre diverses difficultés administratives et abandonne finalement le projet. Il

⁹¹ Nathalie Heinich, « Pouvoirs publics, art contemporain », *Les cahiers de méthodologie* 2001/1, n° 11 (2011), doi:10/3971.

critique violemment les pouvoirs publics, et « l'enlèvement administratif », critiques reprises par la presse, ne faisant pas l'objet de réponses des pouvoirs publics⁹². Il acquiert alors le *Palazzo Grassi* et, plus tard, le *Punta della dogana* à Venise, ayant au total plus de 8000 m² d'exposition. M. François Pinault est ainsi passé outre les pouvoirs publics français – la ville de Venise l'ayant aidé – pour créer son musée. Ici, le secteur public passe au service du privé, qui est capable de se passer de lui lorsque son action ne le satisfait pas. De nombreuses villes, lors de l'annonce, ont exprimé leur volonté d'accueillir la Fondation Pinault. Cela témoigne à la fois de l'intérêt des villes à faire venir un tel acteur privé que de l'influence de ce dernier. La capacité de ce type d'acteurs internationaux de profiter du jeu de la concurrence entre pouvoirs publics apparaît évidente.

Constatons aussi que M. François Pinault a obtenu le *Palazzo Grassi*, entre autres, grâce à l'action de M. Jean-Jacques Allaigon, ancien Ministre de la Culture devenu son conseiller et directeur du palais, en 2005. Deux ans plus tard, M. Jean-Jacques Allaigon devient président du Château de Versailles. Il y organise l'exposition controversée de Jeff Koons, dont les principales pièces appartiennent à la collection de la Fondation Pinault, ce qui a permis de largement la valoriser. Cet exemple montre encore l'étendue des imbrications et des relations entre public et privé existant au sommet de la hiérarchie culturelle et ses conséquences. Le financement de l'exposition Jeff Koons au Château de Versailles est aussi une illustration de ce phénomène : plus de 80% du financement provenant de fond privé dont François Pinault, Eli Broad, Dakis Joanno ou Edgar de Piccioto, collectionneurs entre autre de Jeff Koons. Sur 1,9 millions d'euros dépensés au total, 1,6 millions proviennent de donateurs privés, contre 300 000 de fonds publics. L'œuvre centrale de l'exposition, le *Split Rocker* de Jeff Koons, a été dévoilée pour la première fois à l'exposition « La Beauté » à Avignon, organisée par Jean-Jacques Allaigon et appartient à François Pinault⁹³. Cette évolution vers un partenariat fort entre privé et public pourrait rendre compte d'une évolution idéologique portant sur les rôles respectifs de la société civile et de l'Etat dans l'élaboration des politiques publiques. François Pinault est un exemple fort d'un entrepreneur privé s'investissant dans le champ du public, autant sur le plan de l'urbanisme que sur le plan de la politique culturelle dans sa volonté de relancer l'art contemporain en France. C'est dans cette logique que des modifications législatives sont venues largement encourager le mécénat tant avec la loi sur le mécénat de 2003 et la loi la modernisation de l'économie de 2008 qui offre notamment la possibilité aux institutions de faire fructifier sur les marchés boursiers leurs acquisitions.

⁹² Elsa Vivant, « Inconstance du collectionneur ou calcul de l'entrepreneur ? L'échec du projet de fondation François Pinault, révélateur des évolutions des mondes de l'art et de la production urbaine », *Politix*, n° 88 (avril 2009) : 187-207, doi:10.3917.

⁹³ Clarisse Fabre et Emmanuelle Lequeux, « Questions autour de l'exposition Jeff Koons au Château de Versailles », *Le Monde*, 7 septembre 2008.

- La valorisation du collectionneur-entrepreneur et les logiques économiques dans la détermination des politiques publiques

Depuis la fin du XIX^{ème} siècle, on est donc passé – au niveau mondial, la France ayant suivi cette évolution après les Etats-Unis et le Royaume-Uni – à l’acceptation et la promotion⁹⁴ d’un collectionneur-entrepreneur⁹⁵, et plus encore d’un collectionneur-découvreur dont Léo Castelli est le modèle dont les galeries actuelles s’inspirent⁹⁶. Ces grands collectionneurs ont acquis une telle importance sur le marché qu’ils sont devenus les déterminants de la valeur des artistes et de la hiérarchie entre eux, les collectionneurs plus mineurs souhaitant limiter le risques suivant les tendances que les plus grands créent. Le fait que M. François Pinault soit propriétaire de *Christie’s*, étant à la fois intermédiaire commercial et collectionneur, est particulièrement significatif dans l’importance qu’ont pris certains collectionneurs sur le marché de l’art. La définition des tendances par ces collectionneurs starifiés vient renforcer, dans une forme de cercle vertueux, l’influence qu’ont déjà ces collectionneurs dans la définition des politiques culturelles. Certains auteurs à l’instar de Chin-Tao Wu considèrent cette situation comme une confiscation de la politique culturelle par l’économie⁹⁷.

- Ambiguïté sociale du partage de l’action d’établissement des normes esthétiques entre pouvoir politique et pouvoir social

Comme on le perçoit, si l’accès à l’art contemporain est un bien tutélaire justifiant un soutien public, la dimension et les modalités à la production du service muséal ne se fait pas sans controverses. Tant du côté des collectionneurs que des musées et des artistes, l’hétérogénéité domine : Raymonde Moulin va jusqu’à présenter la structure de la population artistique comme celle « d’un sommet starifiée et d’une base prolétarisée ».⁹⁸ En ce sens, à cause de certains de ces aspects élitistes, a pu être évoquée l’idée que l’art contemporain, tel qu’il existe de nos jours n’est pas compatible avec l’intérêt général :

⁹⁴ François Rouet, « Les galeries d’art contemporain en France en 2012 » (Paris, France: Ministère de la Culture - DEPS, juin 2013).

⁹⁵ Vivant, « Inconstance du collectionneur ou calcul de l’entrepreneur ? L’échec du projet de fondation François Pinault, révélateur des évolutions des mondes de l’art et de la production urbaine ».

⁹⁶ Moulin, *L’artiste, l’institution et le marché*.

⁹⁷ Chin-Tao Wu, *Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 1980s* (Londres, Royaume-Uni: Verso, 2002), 1859844723.

⁹⁸ Moulin, *L’artiste, l’institution et le marché*.

celui-ci ne correspondrait qu'à l'usage de fonds publics pour des intérêts privés⁹⁹ qui, même additionnés, ne répondraient pas aux besoins et aspirations populaires¹⁰⁰. Ainsi, la notion de bien tutélaire de l'art sur son segment le plus reconnu a pu essuyer des critiques, dont celle qu'un bien tutélaire n'en serait un que parce qu'il est défini comme tel par une élite sociale.¹⁰¹

L'hypothèse posée est donc celle du passage de politiques publiques élaborées par la fonction publique culturelle, où les acteurs privés sont amenés à participer, et exécutées avec l'aide d'un secteur privé qui se met au service de ces politiques à une confiscation par l'économie de la politique culturelle. Ceci est particulièrement vrai dans les groupes les plus reconnus des champs officiant dans le marché de l'art, que ce soit du côté de l'offre comme de la demande. La raison peut en être que ces groupes disposent d'un fort capital social, c'est-à-dire des connections avec le pouvoir politique, et d'un fort capital économique, permettant la mise en place de projets culturels qui leurs sont propres. Une autre hypothèse peut s'ajouter à celles-ci : les acteurs de ce segment du marché de l'art évoluent dans un cadre fortement internationalisé. Ils peuvent donc profiter du jeu de concurrence entre les différents pays, et entre les différents centres culturels, c'est-à-dire des villes d'une certaine importance, pour mener leurs projets. L'exemple de François Pinault est illustratif sur ce point. Néanmoins, les critiques adressées au caractère de biens tutélaire de l'art sont à modérer : elles proviennent dans une large proportion des Etats-Unis, qu'il s'agisse de critiques universitaires ou populaires¹⁰² car l'art contemporain y conserve un aspect élitiste et statutaire.

Comme le préconise le rapport du Sénateur Yann Gaillard, il faut trouver un équilibre entre « trop d'Etat » et « pas assez d'Etat » dans la politique culturelle.¹⁰³ Le mécénat est nécessaire à l'apparition de nouveaux artistes, à leur survie et, par voie de conséquence, au dynamisme de l'art contemporain. Néanmoins, sa forte influence dans le domaine public semble avoir des conséquences négatives, ne serait-ce que parce les

⁹⁹ William P. Grampp, *Pricing the Priceless: Art, Artists, and Economics* (New York, Etats-Unis d'Amérique: Basic Books, 1989).

¹⁰⁰ Edward C. Banfield, *The Democratic Muse : Visual Arts and the Public Interest* (New York, Etats-Unis d'Amérique: Basic Books, 1984).

¹⁰¹ Cwi, « Merit Good or Market Failure ».

¹⁰² Rain Embuscado, « Protest Group Lights Up Guggenheim's Facade with Message for the 1 Percent », *Artnet news*, 28 avril 2016, <https://news.artnet.com/art-world/light-projections-guggenheim-museum-gulf-484280>.

¹⁰³ Yann Gaillard, « Marché de l'art : les chances de la France », Rapport du Sénat (Sénat, 1999), https://www.senat.fr/rap/r98-330/r98-330_mono.html.

aides de l'Etat appliquent les logiques du champ du collectionneur – tant par l'influence que celui-ci a directement sur la politique publique que par les logiques propres au champ des décideurs politiques. L'Etat peut trouver une porte de sortie à ces débats en se plaçant non plus dans la recherche d'une définition, puisqu'il en est devenu illégitime, ni non plus dans la validation des choix de quelques uns. Il peut justifier un motif d'intérêt général par la notion d'égalité des chances quant à la capacité de faire admettre son opinion esthétique. Il s'agit donc d'offrir la possibilité au plus grand nombre d'être force de proposition dans le travail de redéfinition constant des frontières de la notion d'œuvre d'art, c'est-à-dire de permettant au plus grand nombre d'être artiste et d'être force de validation des audaces artistiques, c'est-à-dire de favoriser la pratique muséale pour le plus grand nombre.

Le développement de l'usage des technologies de l'information, en parallèle avec le développement de l'art digital, semble ouvrir des perspectives d'un monde de l'art plus inclusif.¹⁰⁴ Il permet en effet de dépasser des limites géographiques mais aussi financières et sociales, et ainsi de réconcilier une pratique qui paraît élitiste sans l'être de manière intrinsèque. En ce sens, il est même possible d'imaginer un bouleversement substantiel de la notion d'œuvre d'art si la demande en art digital suit l'offre, à la manière du bouleversement du Salon des Refusés.

2. La tradition anglo-saxonne du mécénat privé comme modèle mondial dominant face à la tradition française de mécénat public

La France, par son histoire monarchique puis jacobine, a développé modèle de mécénat public : lorsque la figure royale ne justifiait plus l'action publique artistique, celle-ci avait trait à l'intérêt général. Les Etats-Unis et le Royaume-Uni ont développé un autre écosystème pour le monde de l'art, reposant sur le mécénat privé. Ceci tient en grande partie à la différence historique de la conception du pouvoir et de la relation entre Etat et société.

¹⁰⁴ Michael Phillips Moroskowitz, « Museums Need More Than Rich Donors to Survive », *Artsy Magazine*, 23 mai 2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-museums-rich-donors-survive>.

Les Etats-Unis sont imprégnés de la culture de la philanthropie : certaines fonctions attribuées à l'Etat ailleurs sont du ressort de la générosité privée dans le système américain. Ce trait américain est la conséquence de la valorisation de la figure de l'entrepreneur, et plus largement du mythe de réalisation de l'homme par l'initiative et le travail.¹⁰⁵ La philanthropie, sous cet angle, est un signal social signifiant la réussite : il est bien vu d'être collectionneur et membre des « boards » soit des musées, soit des universités. A cette culture de la philanthropie s'ajoute la méfiance traditionnelle et constitutionnelle de l'action publique nationale. Les Etats-Unis, sont constitués en une république fédérale qui s'est construite en rébellion contre la figure du monarque britannique.¹⁰⁶ Ainsi, traditionnellement, les questions culturelles, lorsqu'elles ne sont pas privées, sont des questions locales. Ces traits se sont néanmoins adoucis alors que la nécessité d'une action de l'Etat pour pallier les déficiences des marchés est devenue évidente au XXème siècle.¹⁰⁷ C'est ainsi que l'approche du secteur de la culture comme bien tutélaire a pu voir le jour, et que le National Endowment for the Arts (NEA), agence fédérale soutenant la culture, a pu naître.

Au Royaume-Uni, le mécénat privé prévaut également, mais dans une moindre mesure¹⁰⁸, sur le mécénat public. Cela pourrait sembler paradoxal car la construction de l'Etat moderne britannique a suivi un chemin similaire à la construction de l'Etat français. De plus, les traits américains qui amènent une préférence au mécénat privé s'expliquent en partie par la construction en rébellion contre la figure du monarque britannique. Néanmoins, une différence majeure avec la France peut éclairer ce point : l'aspect plus aristocratique que monarchique du régime, dans sa politique comme dans ses mœurs. La tentative de constitution d'une société de cour à l'image de celle de Louis XIV en France par Guillaume III à Hampton Court a été un échec, dans un Etat où le pouvoir royal était très tôt encadré par le Parlement. Ainsi, si le souverain britannique possédait la qualité d'autorité à dimension spirituelle, à la différence du roi de France, il n'avait pas le pouvoir politique et administratif ni la suprématie sociale qui en découle.

¹⁰⁵ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, 1840.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Olivier Zunz, *Le Siècle américain. Essai sur l'essor d'une grande puissance* (Paris, France: Fayard, 2000).

¹⁰⁸ James Doeser, « Who Better Supports Artists - American or Brits? », *Artsy Magazine*, 27 décembre 2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-who-better-supports-artists-americans-brits>.

Sans cette hégémonie sociale, il n'avait pas la même légitimité à détenir la prérogative d'établissement des normes esthétiques dans les mêmes mesures que le roi de France. Cette prérogative était donc partagée avec les membres de la noblesse, la distance politique et symbolique entre le monarque et le reste de l'aristocratie britannique étant moindre qu'en France. La formule de Bertrand de Jouvenel pour distinguer la construction de l'Etat moderne en France et au Royaume-Uni résume les raisons qui amènent à un développement différent de la relation entre pouvoir et art : « en France, le roi et le peuple se sont alliés pour décapiter les barons ; au Royaume-Uni, le peuple et ses barons se sont alliés pour limiter le roi ». Cet écosystème du monde de l'art a lui aussi intégré, avec plus de facilités que celui des Etats-Unis, l'importance de l'action publique culturelle et artistique au XXème siècle. C'est ainsi alors que l'investissement privé dans la politique culturelle fait débat en France, c'est l'investissement public dans les arts qui fait l'objet de critiques outre-Atlantique.

En comparant indépendamment l'évolution de ces modèles, un rapprochement apparaît : la tradition de mécénat privé admet l'intervention publique alors que la tradition de mécénat public est entrée dans un processus de privatisation.

Dans ce processus de rapprochement, le modèle du mécénat privé apparaît comme modèle dominant dans la compétition entre plusieurs modèles, pour plusieurs raisons qui tiennent notamment de la baisse de la capacité financière des Etats en matière culturelle et de la meilleure adaptation du système anglo-saxon aux valeurs et à l'écosystème international du monde de l'art. Un parallèle pourrait être établi avec d'autres phénomènes de rapprochement des modèles opposés lorsqu'ils sont mis en compétition. Il est possible que l'aspect compétitif des deux modèles les amène à intégrer les dimensions de l'autre. Ceci n'est pas sans rappeler, dans un autre domaine, le fort développement de l'implication de l'Etat fédéral aux Etats-Unis et le fort développement de l'initiative privée en URSS lors de la Guerre froide.

- La privatisation de l'action publique artistique comme palliatif au manque de moyens publics :

L'une des raisons qui apparaît expliquer le phénomène de privatisation est la difficulté pour les institutions publiques à disposer de sources de financement conséquent. Il

s'agit de pallier les manques de financement public causés par les difficultés contemporaines budgétaires des Etats. Ce trait semble plutôt généralisé. Il est bien évidemment exacerbé pour les Etats en situation de difficultés budgétaires. Ainsi, en Italie, la rénovation récente et nécessaire du Colisée, bâtiment antique et symbolique, n'a été possible que grâce à la prise en charge de son financement par l'entreprise Tod's, à hauteur de 30 millions de dollars.¹⁰⁹

Dans ces circonstances, l'institution privée pallie cette difficulté financière : si la capacité financière des institutions privées dépend en partie des subventions publiques et des exemptions fiscales des dons qu'elles peuvent recevoir, ces institutions muséales privées peuvent disposer de plus de fonds que les institutions publiques. Elles sont moins limitées par les contraintes budgétaires qui s'imposent à l'action publique, bien qu'elles en soient également affectées.

S'impose ici la comparaison de l'action de la Fondation Louis Vuitton, institution muséale parisienne de premier plan, constituée sous la forme d'une fondation reconnue d'utilité publique, avec l'action des institutions publiques parisiennes majeures. Si cette fondation a réussi à exposer l'une des cinq versions du *Cri* de Munch, qui n'avait jamais quitté le territoire norvégien auparavant, pour l'une de ses premières expositions, « les Clefs d'une passion », sa capacité d'action inégalable s'est révélée dans une dimension encore supérieure lors de l'exposition « Icône de l'art moderne : la collection Chtchoukine ». Il s'agit de la première reconstitution d'une collection légendaire depuis son démantèlement à la suite de la Révolution russe. Cette opération semblait impossible car la majorité de la collection était répartie entre deux musées entretenant une forte rivalité.¹¹⁰ Néanmoins, la Fondation Louis Vuitton a réussi à réunir cette collection pendant quatre mois, réussissant à attirer 1,2 millions de visiteurs, ce qui n'avait jamais été le cas pour une exposition durant ces cinquante dernières années. Cette réussite est le fruit d'un investissement important qui n'est plus à la portée des institutions publiques : la Fondation Louis Vuitton aurait dépensé au moins 13 millions d'euros pour cette exposition, alors qu'une exposition majeure dans un musée public de premier plan en France coûterait environ 2,5 millions d'euros.

¹⁰⁹ Frank Bruni, « The Filthy Metaphor of Rome », *New York Times*, 10 mai 2017, https://www.nytimes.com/2017/05/10/opinion/the-filthy-metaphor-of-rome.html?_r=0.

¹¹⁰ Zoé Sfez, « La Fondation Vuitton réussit un "coup" en réalisant l'expo de l'impossible sur la mythique collection Chtchoukine », *Le Journal de la culture* (Paris, France: France Culture, 21 octobre 2016), <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-culture/la-fondation-vuitton-reussit-un-coup-en-realissant-lexpo-de>.

L'avantage financier de la Fondation Louis Vuitton ne permet pas de résumer à lui seul sa force d'action supérieure à celle des musées publics. Celle-ci provient également de sa force de volonté et sa capacité de prise de risque : si certaines institutions publiques pouvaient dépenser des montants similaires, elles ne seraient pas forcément prêtes à en prendre le risque.¹¹¹ Cette réussite tient donc également à la capacité qu'ont les institutions privées à s'engager, à prendre des risques, et à adopter un comportement entrepreneurial correspondant au fonctionnement de l'écosystème du monde de l'art.

- L'avantage stratégique des institutions muséales privées : la possibilité d'adopter un comportement entrepreneurial

Comme l'illustre la force d'action de la Fondation Louis Vuitton, l'un des grands avantages compétitifs des institutions muséales privées, est celle de pouvoir prendre des risques et d'adopter un comportement entrepreneurial.

Le succès de l'exposition « Icône de l'art moderne : la collection Chtchoukine » montre une capacité à assumer un risque pour une exposition temporaire, en adoptant un comportement entrepreneurial.

Les institutions muséales privées peuvent également adopter ce comportement avec leurs collections permanentes, à la différence des institutions publiques. Elles peuvent acheter et revendre des œuvres à la manière du collectionneur-entrepreneur, alors que les musées publics sont contraints par la domanialité.

En effet, les pièces des musées publics et celles gérées par le CNAP sont des biens du domaine public mobilier. Ils sont donc inaliénables. C'est d'ailleurs pour cela que dans la comptabilité publique, leur valeur est comptée à un euro symbolique : le droit public considère qu'il n'y a pas d'intérêt à évaluer la valeur de ce qu'il considère comme inestimable. Ainsi, *la Joconde* de Léonard de Vinci est valorisée à un euro car elle ne fera jamais l'objet d'une transaction. Les institutions privées ne connaissent pas de domanialité : elles ont donc la capacité de revendre des œuvres pour en acheter. Néanmoins, si cette stratégie peut s'avérer payante, elle contient un risque, surtout financier. C'est pour cette raison que le Perez Art Museum Miami, institution muséale principale de la ville floridienne, a vu les actifs de son bilan diminuer légèrement ces

¹¹¹ Ibid.

dernières années : l'évolution de la cote des œuvres achetées a joué en la défaveur de la cote des œuvres revendues.

La possibilité d'adopter un comportement entrepreneurial permet aux institutions culturelles de s'insérer pleinement dans l'écosystème du monde de l'art, et d'entretenir un meilleur dialogue entre le musée et le marché.

3. La gestion d'un bien tutélaire : l'impact en termes de politiques culturelles de l'encadrement du mécénat

Si les institutions muséales privées semblent mieux dotées pour prendre en charge l'activité d'établissement des normes esthétiques et par là, pour dessiner les contours de la notion d'œuvre d'art, ce domaine reste celui d'un bien tutélaire. Il ne pourrait pas fonctionner sans l'intervention, même légère, du pouvoir du fait des défaillances du marché et de l'absence de prise en compte par les organismes privés, de l'intérêt général.¹¹²

Si le retrait de l'Etat en politique culturelle est l'aboutissement d'un processus qui accorde une prérogative royale à l'opinion, ce retrait n'est pas complet. Ceci est justifié par une exigence d'intérêt général. Ce retrait est même encadré par le pouvoir qui, conscient de son illégitimité, se dessaisit de sa capacité à établir les normes esthétiques : l'Etat encadre et favorise le mécénat.

- La délimitation originelle floue entre le mécénat et le détournement de fonds

Longtemps, le mécénat était discret : une entreprise ou un particulier pouvait aider au financement d'une activité culturelle. Néanmoins, l'encadrement juridique du mécénat des entreprises trouvait difficilement un encadrement juridique clair, à l'exception éventuellement de la fondation d'entreprise, telle la Fondation Cartier à Paris, qui a été créée il y a plus de 30 ans. Le flou juridique autour de la notion du mécénat d'entreprise rapprochait l'opération de mécénat du détournement de fonds, alors même qu'elle était appréciée des pouvoirs publics.

¹¹² Cwi, « Merit Good or Market Failure ».

- La loi dite « loi Aillagon », encourageant du mécénat et garantissant une sécurité juridique :

La loi n°2003-709 du 1^{er} août 2003 relative au mécénat, aux associations et aux fondations apporte une amélioration conséquente : elle réforme la notion de reconnaissance d'utilité publique, encourage le mécénat d'entreprise par la réduction d'impôt dans un cadre légal clair et harmonise les dispositions applicables aux dons.

Cette mesure permet de dégager une source de financement significative pour la culture à un coût modéré par rapport à d'autres sources de financement. Le mécénat des entreprises apporte environ 700 millions d'euros par an à l'activité culturelle pour un coût qui varie entre 300 et 400 millions d'euros.¹¹³

- L'absence de distinction entre les mécènes et son effet en termes de disparités sociales et géographiques :

L'investissement par l'opinion de ce qui était la prérogative royale est donc encouragé par l'Etat. Cependant, en choisissant les modalités d'encadrement et d'incitation à se saisir de cet espace, le pouvoir donne une certaine orientation à cet investissement par l'opinion de l'établissement des normes. Ainsi, l'absence de dégressivité de l'exemption fiscale ou du pourcentage du chiffre d'affaires à partir duquel s'établit le plafonnement de l'exemption en fonction de la dimension de la société a un impact en termes de politiques publiques. Elle s'explique en grande partie par l'absence de volonté des pouvoirs publics d'abandonner des recettes fiscales. Cette absence de dégressivité favorise en un sens les sociétés les plus importantes qui ont les ressources et les compétences pour utiliser ce dispositif de manière optimale, en alliant l'avantage fiscal de l'action de mécénat à son apport en termes d'image et de réputation. Le secteur du luxe est particulièrement bien représenté parmi les mécènes, pour des raisons d'image, bien que les secteurs participant à l'effort culturel soient nombreux et variés. La conséquence de cette absence de dégressivité est la concentration de l'effort financier du secteur privé vers les institutions parisiennes les plus importantes, car elles offrent une meilleure visibilité, qu'il s'agisse de fondation reconnue d'utilité publique à l'image de la

¹¹³ Aurélie Fillipetti et Jean-Jacques Aillagon, Public/privé : quelle politique culturelle pour demain ?, Le Monde, 17 septembre 2016, http://www.lemonde.fr/festival/article/2016/07/11/public-privé-quelle-politique-culturelle-pour-demain_4967502_4415198.html.

Fondation Louis Vuitton, ou d'institution publique comme le Centre Georges Pompidou et le Château de Versailles. Grâce à cette loi, l'autofinancement des grosses institutions, à l'origine de 20%, est passé à 50% du budget.¹¹⁴ Néanmoins, cette concentration sur les institutions les plus importantes se fait au détriment des institutions de plus petite taille, et plus souvent intégrées au patrimoine local ou régional. Ainsi, l'apport de la loi Aillagon est considérable : elle permet de faciliter le financement d'un bien tutélaire à un coût raisonnable par rapport au bénéficiaire, tout en incitant l'opinion à se saisir de l'établissement des normes esthétiques, mais elle ne pallie pas certaines défaillances du marché de services culturels. Ainsi, pour les ministres de la Culture Jean-Jacques Aillagon et Aurélie Fillipetti, la loi reste incomplète car elle ne permet pas de remédier à des disparités géographiques et sociales quant à l'accès à ce bien tutélaire, par manque de volonté politique, qui reste le fait de l'action publique muséale.¹¹⁵

- L'intégration d'élément du mécénat public dans le modèle victorieux du mécénat privé

La situation française, et plus généralement continentale semble donc se rapprocher des Etats-Unis où l'initiative privée participe essentiellement à l'activité muséale, alors que le National Endowment for the Arts tente de pallier les disparités géographiques et sociales de l'organisation du marché des services muséaux. Si un rapprochement peut être établi, ce n'est pas sans nuance, car le budget est minime : en 2016, il était de 147,9 millions de dollars, ce qui correspond à 0,004% du budget fédéral.¹¹⁶ De fortes disparités géographiques et sociales que l'Europe ne connaît pas existent aux Etats-Unis en matière artistique. Cet investissement des institutions muséales par des acteurs privés n'est pas une tendance propre à la France : la conversion des modèles de mécénat public au modèle anglo-saxon est mondiale. En effet, depuis l'année 2000, plus de 225 musées d'art contemporain considérés comme importants ont ouvert leurs portes¹¹⁷

¹¹⁴ Michel Guerrin, « Culture : l'argent privé, chance ou menace ? », *Le Monde*, 7 septembre 2016, http://www.lemonde.fr/festival/article/2016/09/07/l-argent-prive-menace-t-il-notre-modele-culturel_4994093_4415198.html.

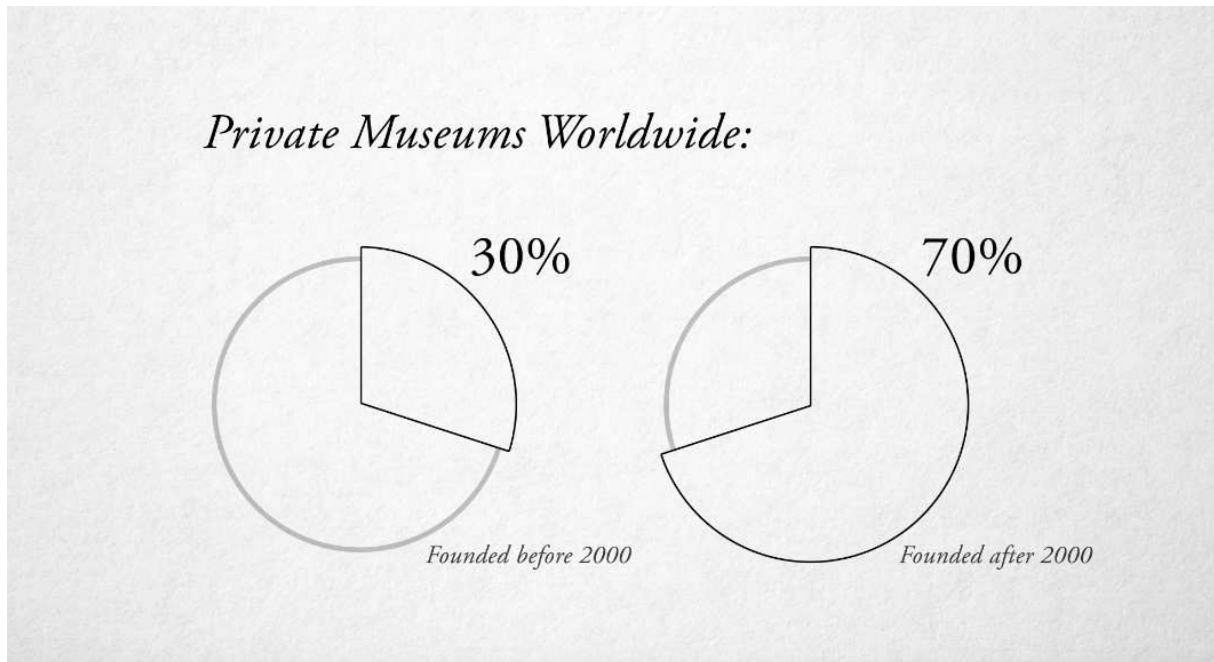
¹¹⁵ Fillipetti et Aillagon, Public/privé : quelle politique culturelle pour demain ?

¹¹⁶ Isaac Kaplan, « Who Stands to Lose the Most if the NEA Is Eliminated », *Artsy Magazine*, 31 janvier 2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-stands-lose-nea-eliminated>.

¹¹⁷ Michael Turek Eyevine, « THE MODERN MEDICIS », *1843 magazine*, avril 2016, <https://www.1843magazine.com/culture/the-modern-medicis>.

Le graphique ci-dessous illustre l'inflation des institutions muséales publiques dans les années 2000.

Graphique 3 : Répartition mondiale des musées privés selon leur date de fondation



Source : Artsy et UBS Art

Cette victoire du modèle du mécénat privé ayant intégré les nécessités d'intervention publique sur un bien tutélaire ne doit pas cacher une approche américaine largement critiquable de l'utilité publique aux Etats-Unis. En effet, les fondations assimilables aux fondations d'utilité publique aux Etats-Unis sont les fondations section 501(c). Elles peuvent permettre aux collectionneurs et fondateurs de ces institutions de bénéficier d'avantages fiscaux tout en profitant de leurs collections, sans que les modalités et les horaires d'ouverture au public ne permettent de saisir l'utilité publique de cette personne juridique.

Ces dernières années donc, un rapprochement du modèle anglo-saxon et du modèle français s'est effectué. En France, et plus généralement en Europe continentale, où le modèle français a été source d'inspiration, l'Etat a autorisé et encouragé l'opinion de se

saisir d'une affaire d'Etat : l'établissement des normes esthétiques, qui dessinent les contours de la notion d'œuvre d'art. Il s'agit d'un vrai retrait de l'Etat, cohérent historiquement, afin de laisser l'opinion décider. Cette fois-ci, l'Etat lui-même encadre son propre retrait. Par sa participation aux initiatives privées, il assure néanmoins que des objectifs d'intérêt général ne soient pas abandonnés. Il se place, en une certaine manière, dans une logique qui rappellerait la subvention d'un bien tutélaire, voir la délégation d'un service public : le secteur privé remplit une mission de service public, avec un financement public.

Avec la privatisation, l'Etat français a enfin réussi à combler le vide installé par la disparition de sa prérogative de définition de la norme esthétique de la fin du Second Empire. La privatisation est donc un aboutissement, celui de l'autonomisation.

En effet, l'art est autonome pour se définir lui-même dans ces circonstances. Bien que cela aille à l'encontre de certaines préoccupations démocratiques, l'Etat abandonne le rôle de définition de l'art à un champ social déterminé en grande partie par le marché. Le marché définit la norme : il s'agit donc des artistes et des collectionneurs.

On peut noter que l'influence dans le travail de définition des normes esthétiques est historiquement déterminée par l'importance de l'acteur, que ce soit du côté de la demande ou de l'offre. Simon de Pury le rappelle lorsqu'il répond par l'étonnement à une critique du New York Times portant sur une exposition de photographies de l'artiste Eric Fischl à New York. Reprochant à l'exposition de n'être qu'une galerie de portraits à la gloire des « 1% » qui font le marché, celui-ci lui répond que les rois français et les Médicis en faisait eux-mêmes partie, bien que leurs personnes étaient attachées à un pouvoir politique. De ce fait, il souligne que les logiques du marché de l'art n'ont pas tant évolué : c'est plutôt le monde qui s'est transformé.

Les logiques de ce marché sont donc, on peut le supposer, exclusives, et de ce fait, elles pourraient apparaître comme contraires à la visée démocratique de l'Etat.

Néanmoins, du côté de l'offre, de Manet et les Refusés, à ORLAN et l'opération chirurgicale-performance artistique ; de Velázquez, qui se représentait en même temps que la famille royale, à l'inconnu Banksy, dont les graffitis illégaux ont acquis le rang d'œuvres d'art, de Duchamp et l'art conceptuel à Petra Colbright et l'art digital, comme du côté de la demande, de Gertrude Stein et Peggy Guggenheim ¹¹⁸ à Stefan

¹¹⁸ Brettell, *Modern Art 1851-1929*.

Simchowitz¹¹⁹, des acteurs obtiennent leur influence dans l'établissement de normes esthétiques par leurs capacités à innover, à briser des règles.¹²⁰ Ils entrent dans les cercles d'influence qui dessinent les frontières de l'art par leurs questionnements sur la notion d'œuvre d'art.

De nos jours, l'Etat ne définit plus directement ce qui est une œuvre d'art, mais il cherche à permettre à chacun d'en proposer une définition. En ce sens, il cherche l'égalité des chances dans le rôle de définition qui passe, certes par le succès dans le musée, mais aussi par la réussite sur le marché. Son rôle ne serait donc pas, idéalement, de valider des choix parfois élitistes, mais de permettre au plus grand nombre, par la pratique de l'art comme par la fréquentation des institutions muséales, de proposer des définitions et de les valider.

L'institution muséale n'est pas seule à définir les contours de la notion d'œuvres d'art à travers son activité d'établissement des normes esthétiques. En effet, la valeur esthétique d'une œuvre s'établit à l'intersection entre le musée mais aussi le marché.¹²¹ Une création qui obtient un certain succès sur le marché, sans son corolaire dans le musée, relève plus de la notion de décoration que d'œuvre d'art. De la même manière, une œuvre qui reste dans le monde institutionnel aura du mal à voir sa valeur esthétique établie, ainsi que sa place dans l'histoire de l'art.

Or, l'œuvre d'art contemporain n'est forcément pas incluse dans ce que les normes juridiques définissent comme œuvres d'art dans leur rôle d'encadrement du marché.

¹¹⁹ Richard Davies, « ART MARKET VS. PREDATOR », *1843 magazine*, février 2017.

¹²⁰ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

¹²¹ Ibid.

B. Une définition juridique marchande attachée au critère historique

La détermination d'une marchandise présentant une particularité culturelle et artistique dépend de la notion de « bien culturel ». C'est cette catégorie de « bien culturel » qui permet de distinguer les œuvres présentant une dimension artistique ou culturelle. Or, les différents systèmes juridiques ne semblent pas prendre en compte la particularité de l'œuvre d'art contemporain en tant que marchandise. En premier lieu, (1) la détermination de ce que recouvre la notion de « bien culturel » est une prérogative des Etats selon la Convention de l'UNESCO. Cette orientation est reprise par les systèmes juridiques supranationaux, si bien qu'il y a autant de définitions d'œuvre d'art comme marchandise qu'il y a de systèmes nationaux, à la différence de l'œuvre d'art comme propriété intellectuelle. (2) Les systèmes juridiques européens, pour définir la notion de bien culturel, s'appuient sur des critères qu'ils souhaitent objectifs : la valeur et l'ancienneté, alors que cette catégorie peut justifier de porter atteinte au droit du marché intérieur. Avec cette définition, l'art contemporain est généralement exclu de la notion de marchandise particulière que recouvre le « bien culturel ». (3) Néanmoins, d'autres approches pour saisir les spécificités de l'œuvre d'art comme marchandise existent à travers le monde. Sur l'un des plus gros marchés, les Etats-Unis, la spécificité reconnue de l'œuvre d'art ne dépend pas de son aspect culturel, mais de sa spécificité en tant qu'actif : c'est parce que c'est un actif très peu liquide qu'il est distingué des autres marchandises.

1. La détermination d'un bien culturel aux mains des Etats selon l'approche nationaliste dominante de la Convention de l'UNESCO

Si on considère que les œuvres qui, en tant que marchandises, jouent un rôle dans la définition des contours de l'œuvre d'art, il faut se placer dans le segment le plus valorisé. Il s'agit de l'art contemporain classé. Sur ce segment, les différents marchés nationaux sont très intégrés, au point qu'il est possible de l'aborder comme un marché mondial, si ce n'est global.¹²² On peut donc rechercher les définitions juridiques des marchandises à dimension culturelle qui s'appliqueraient à l'échelle mondiale, ou au moins qui donneraient une orientation aux systèmes nationaux.

¹²² Ibid.

Deux textes majeurs semblent relever une dimension culturelle qui ferait de l'œuvre d'art une marchandise particulière. Il s'agit de la Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'exportation et le transfert des propriétés illicites des biens culturels, de l'UNESCO, de 1970, et la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques de 1886. (Annexe V)

- L'homogénéisation de l'œuvre d'art entendue comme propriété intellectuelle.

La Convention de Berne permet aux auteurs de se prévaloir des droits en vigueur dans les pays où leurs œuvres sont représentées, de manière automatique, et indépendamment du droit du pays d'origine de l'œuvre. Cette convention établit un minimum d'homogénéité entre les différentes approches du droit de la propriété intellectuelle, qui s'appliquent aux artistes. Bien que très ancienne, puisqu'elle date de la fin du XIX^{ème} siècle, elle a été complétée jusqu'à nos jours pour y inclure des médias contemporains, en même temps que son champ d'application s'est étendu pour y intégrer plus d'Etats. Partie à cette convention depuis 1989, les Etats-Unis ont promulgué le Visual Artists Right Act en 1990, qui étend le droit à l'intégrité de l'œuvre aux artistes plasticiens contemporains, même si la volonté politique n'y était pas. Cette homogénéisation du droit d'auteur permet aux artistes de contrôler leur production, entendue comme production de l'esprit. C'est pourquoi, par exemple, l'artiste plasticienne française ORLAN a pu saisir la justice new-yorkaise considérant que l'artiste interprète Lady Gaga avait utilisé l'une de ses œuvres phares sans son autorisation dans le clip de l'une de ses chansons.¹²³

Hormis sous l'angle du droit de la propriété intellectuelle, les particularités des biens dits « culturels » sont ceux que les Etats définissent comme tels.

¹²³ Brian Boucher, « ORLAN Must Pay Lady Gaga \$22,000 After Losing Forgery Lawsuit », *Artnet news*, 26 juin 2016, <https://news.artnet.com/art-world/orlan-loses-lawsuit-pay-lady-gaga-576311>.

- La vision nationaliste dominante de l'UNESCO de la notion de « bien culturel »

Entendue comme une marchandise spécifique de par sa dimension culturelle, la définition qui pourrait distinguer l'œuvre d'art d'une autre marchandise pourrait être, a priori, la notion de « bien culturel ».

La vision dominante en droit international est celle de la Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'exportation et le transfert des propriétés illicites des biens culturels de l'UNESCO de 1970. C'est à partir de l'approche de cette convention que l'UNESCO établit une liste du patrimoine mondial dès 1972. L'orientation de cette convention est plutôt nationaliste : selon cette convention, est « bien culturel » ce que l'Etat définit comme tel sur les marchandises qui sont originaires de son territoire.¹²⁴

L'Union Européenne reprend cette approche dans son droit, car celle-ci est acceptée par la communauté internationale dans son ensemble. Que la prérogative de définition de la notion d'œuvre d'art sous son aspect marchand suive l'approche nationaliste de la convention de 1970 de l'UNESCO, est en adéquation avec le fonctionnement de l'Union, et notamment de la reconnaissance mutuelle. En effet, en signant cette Convention, l'ensemble des Etats reconnaît mutuellement aux autres signataires leur souveraineté à définir comment une marchandise de leur territoire peut être appréciée comme bien culturel. Dans la mesure où l'article 36 du Traité sur le Fonctionnement de l'Union Européenne (TFUE) tolère les atteintes à la libre-circulation des marchandises de l'article 34 pour la protection des trésors nationaux ayant une valeur juridique, il est possible d'imaginer que la Cour de Justice de l'Union Européenne ait à se prononcer un jour sur une interdiction d'exportation d'une marchandise dans des circonstances similaires à l'affaire Brancusi. Ceci paraîtrait paradoxal dans la mesure où l'affaire Brancusi portait sur une pièce entrant sur le territoire, et non en sortant, et qu'elle ait été provoquée par la trop grande précision juridique de la notion d'œuvre d'art, et non l'absence de définition suffisamment homogène.

2. L'insistance du modèle français et européen sur le patrimoine historique et la condition d'ancienneté

¹²⁴ James Cuno, *Who Owns Antiquity? Museums and the Battle over Our Ancient Heritage* (Princeton, New Jersey, Etats-Unis d'Amérique: Princeton University Press, 2010).

- L'exclusion de l'art contemporain de la notion de bien culturel

Pour définir ce qu'est un bien culturel, le droit français exige deux critères : celui de l'ancienneté et celui de la valeur. Le critère de l'ancienneté est variable selon l'objet en question mais il n'est jamais inférieur à 50 ans. Ces critères sont cumulatifs : l'art contemporain est donc exclu de ce que le droit français définit comme bien culturel au sens de l'UNESCO.

- La définition fiscale du bien culturel, différente dans la forme mais similaire dans sa vision et son effet

La définition fiscale de l'œuvre d'art sous forme de marchandise ne reprend pas ces conditions mais se place dans la même lignée, qui est d'encourager la conservation sur le territoire français de pièces historiques. Elle est donnée par l'article 98 A du Code Général des Impôts (voir annexe VII). Cette définition est la conséquence de la volonté de limiter les avantages fiscaux qui s'appliquent au commerce et à la détention des œuvres d'art, dans une optique de bonne gestion des deniers publics. En effet, la définition fiscale limite la notion d'œuvre d'art aux œuvres uniques entièrement exécutées à la main par l'artiste. Cette vision est un peu plus large pour les sculptures en fonte et les émaux en cuivre, qui peuvent être de 8 exemplaires maximum, et pour les photographies, où l'aspect artistique est admis jusqu'à trente exemplaires. Il s'agit donc d'une définition marchande de l'œuvre d'art extrêmement datée, puisqu'elle ignore l'évolution de l'histoire de l'art depuis plus d'un siècle. On peut supposer que cette définition fiscale n'ait pas pour but de porter sur le patrimoine artistique, mais sur le patrimoine historique.¹²⁵ Il s'agit d'empêcher que des pièces historiques quittent le territoire.

Cette vision semble cohérente avec une spécificité que l'art ancien ne partage pas avec l'art contemporain. Concernant l'art ancien, un pays « s'enrichit à l'importation et s'appauvrit à l'exportation »¹²⁶ à la différence de l'art contemporain. Le besoin de prévenir l'exportation d'œuvres d'art contemporain ne se justifierait pas selon ces

¹²⁵ Gaillard, « Marché de l'art : les chances de la France ».

¹²⁶ Ibid.

logiques, car il s'agit d'un art dont la valeur esthétique s'établit dans un réseau mondial d'institutions culturelles et sur un marché mondial.

- Le modèle français, une approche partagée en Europe

Le modèle français est partagé en Europe. L'Italie limite l'exportation d'œuvres d'art selon la logique de protection des biens culturels. En effet, l'Italie utilise les mêmes critères que la France, à savoir l'ancienneté et la valeur, pour déterminer si une œuvre d'art est un bien culturel, mais ils ne sont pas cumulatifs. Le critère d'ancienneté ou de valeur suffit à limiter l'exportation de la marchandise. Cette définition très large est la conséquence d'une histoire propre à l'Italie, qui a souffert de l'exportation à grande échelle d'une partie de son patrimoine au cours de l'histoire. Néanmoins, consciente du désavantage que cette définition cause à son industrie artistique plastique contemporaine, l'Italie travaille à réformer sa définition du bien culturel.¹²⁷ L'Allemagne partage aussi cette vision, en insistant particulièrement sur la condition d'ancienneté plus que sur la condition de valeur¹²⁸, de manière de plus en plus stricte.¹²⁹

3. L'hétérogénéité des définitions nationales dans le reste du monde : la définition de la spécificité d'une œuvre d'art par son caractère très peu liquide aux Etats-Unis

Si l'œuvre d'art en tant que propriété intellectuelle est définie de manière relativement homogène, la définition de l'œuvre d'art comme marchandise spécifique est marquée par son hétérogénéité. Les différences de définition signifient des différences de conception de la spécificité de l'œuvre d'art. En ce sens, l'écart de l'appréciation de l'œuvre d'art comme marchandise peut être immense. Les différences en termes de propriété intellectuelle, bien que légères, complètent l'écart de conception de la spécificité de cette marchandise.

¹²⁷ Olivier Tosseri, « L'Italie veut libérer son marché d'art contemporain », *Les Echos*, 18 avril 2017.

¹²⁸ Alexander Forbes et Isaac Kaplan, « Germany's Onerous New Art Export Law, Explained », *Artsy Magazine*, 12 juillet 2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-what-germany-s-strict-new-regulations-mean-for-the-international-art-market>.

¹²⁹ Catherine Hickley, « German Parliament passes controversial law to protect cultural heritage », 8 juillet 2016, *The Art Newspaper* édition, <http://theartnewspaper.com/news/news/german-parliament-passes-controversial-law-to-protect-culture/>.

Le droit français, et plus généralement le droit d'Europe continentale suit un modèle similaire : l'œuvre d'art est une marchandise spécifique lorsqu'on peut lui attribuer une valeur historique. La spécificité de l'œuvre d'art comme marchandise aux Etats-Unis est tout autre : elle repose sur la liquidité de l'œuvre d'art comme actif. Cet écart a son importance dans la mesure où l'Europe et les Etats-Unis sont les places principales du marché, et notamment de son segment le plus reconnu.¹³⁰

- La spécificité de l'œuvre d'art selon la conception américaine : la faible liquidité de l'actif assimilé au bien immobilier

Le système juridique américain distingue l'œuvre d'art, y compris contemporaine, non pas sur les spécificités de cette marchandise par rapport au patrimoine culturel et historique, mais par rapport à sa particularité en termes d'actif financier. Cette distinction juridique établie au niveau fédéral est d'ordre fiscal : elle vient du « Internal Tax Code Section 1031 ». Cette mesure porte principalement sur l'immobilier. Elle permet de bénéficier d'exemptions fiscales sur la plus-value d'un certain nombre de biens si la somme initiale et la plus-value sont réinvesties dans un actif similaire. Cette mesure vise à dynamiser certains secteurs économiques en palliant le manque de liquidité du bien concerné.

Ici, l'œuvre d'art n'est pas définie ; elle est assimilée à un patrimoine peu liquide, plus précisément à un actif immobilier. En effet, la vitesse d'échange du bien immobilier est très faible, à la différence d'actifs financiers comme les actions et les obligations. Comme l'œuvre d'art, la rencontre de l'offre et de la demande sur le marché de l'immobilier est le fruit d'un long processus de recherche et de négociation.

La seule spécificité de la marchandise prise en compte est son manque de liquidité.

Pour conclure sur la définition juridique de l'œuvre d'art comme marchandise, la conception de la spécificité de l'œuvre d'art sous son aspect marchand se caractérise par son hétérogénéité. Il s'agit certes d'un bien tutélaire car c'est l'objet de politiques publiques culturelles. Les politiques culturelles dépendant des Etats, la spécificité de l'œuvre d'art sous cet angle leur revient. Ainsi, la définition de la notion de « bien

¹³⁰ Alexander Forbes, « How Much Have Guarantees Aided Christie's Dominance at the Top End of the Auction Market », *Artsy Magazine*, 8 août 2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-much-have-guarantees-aided-christie-s-dominance-at-the-top-end-of-the-auction-market>.

culturel » en droit international, donnée par la Convention de l'UNESCO de 1970 porte une vision nationaliste : est bien culturel ce que l'Etat définit comme tel. L'Union Européenne se repose sur cette vision, alors même que la protection du patrimoine culturel est un motif textuel justifiant une mesure attentatoire à la libre-circulation des marchandises sur le territoire du marché intérieur. La spécificité évoquée le plus souvent est basée sur un caractère objectif, celui de l'ancienneté de l'œuvre. La spécificité de la marchandise est donc de nature historique en France comme en Italie, en Allemagne et plus généralement en Europe continentale. Cette approche n'est pas partagée par les Etats-Unis, où le système juridique fédéral juge que la spécificité de l'œuvre d'art comme marchandise est son manque de liquidité comme actif.

L'œuvre d'art est aussi une marchandise sous une forme immatérielle : elle constitue une propriété intellectuelle. Les régimes de la propriété intellectuelle s'y appliquent donc. Sous cette forme, la notion d'œuvre ne fait l'objet que de faibles écarts.

Sur le territoire européen, l'Union Européenne réduit considérablement les écarts, pourtant faibles. La mise en place en Europe du droit de suite illustre ce rapprochement des juridictions nationales.¹³¹ Le droit de suite est une invention française qui n'était pas réellement appliquée en France. Il s'agit du droit pour un artiste et ses ayants-droits de recevoir une partie des plus-values de la revente de ses œuvres pendant 70 ans. Son application en France est la conséquence de la directive du 27 septembre 2001, qui intègre cette notion en droit européen. Son application par les acteurs du marché n'a été permise que par le passage de la notion en droit européen, obéissant aux « boucles étranges » que forme l'imbrication de droits nationaux et supranationaux, en utilisant l'expression et l'idée de M. Delmas-Marty¹³². Cette mesure est vivement critiquée par les acteurs du marché de l'art, car il n'y a pas de possibilité contractuelle pour l'artiste d'abandonner son droit subjectif : elle provoque un manque de compétitivité de l'art contemporain européen. La place principale d'échange en Europe, Londres, a vivement critiqué cette mesure communautaire inspirée du droit français.¹³³ A l'inverse, le Visual Artist Act Right aux Etats-Unis permet aux artistes de se dessaisir des droits qu'ils ont

¹³¹ Henri-Jacques Lucas, André Lucas, et Agnès Lucas-Schloetter, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, 4^e éd., Traités (Paris, France: LexisNexis, 2012).

¹³² Mireille Delmas-Marty, *Pour un droit commun* (Paris, France: Seuil, 1994).

¹³³ Don Thompson, « My 9 Predictions for the Art Market after the Brexit Vote », *Artsy Magazine*, 12 juillet 2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-my-9-predictions-for-the-art-market-after-the-brexit-vote>.

sur les œuvres qu'ils ont vendues, par contrat. Le modèle américain de ce point de vue semble préféré par le marché de l'art sur son segment qui influence la détermination de la frontière de la notion d'œuvre d'art. Il est alors possible, à partir de ce constat, d'étendre cette préférence de la matière contractuelle à l'ensemble du fonctionnement du marché.

C. La préférence de la liberté contractuelle au détriment de la sécurité de la norme et le recul des intermédiaires entre l'art et l'opinion

S'il existe des galeries, des artistes et des collectionneurs de toutes variétés, ce mémoire se focalise en particulier sur un segment particulier du marché, celui qui se révèle être le plus pertinent dans l'entreprise de définition des frontières de ce qui constitue une œuvre d'art pour le marché.

Du côté de la production artistique, il s'agit d'une structure avec « un sommet starifié et une base prolétarisé ». Dans ce mémoire, l'étude portera plus sur l'influence du sommet de l'art contemporain international car, reconnus, les artistes les mieux cotés et exposés sont les plus à même de bouleverser la définition d'une œuvre d'art dans un sens qui soit accepté par l'opinion.¹³⁴ Ce marché obéit à des logiques sociales et économiques qui lui sont propres, malgré le renouvellement de ses acteurs et de ses structures. Ces logiques, en continuité avec la perte de la prérogative royale d'établissement des normes esthétiques, semblent avoir une préférence pour la liberté du contrat et pour l'autorégulation plutôt que pour la sécurité de la norme juridique. Cette préférence témoigne d'une intégration et d'une compétition forte entre les acteurs privés qui écarte le secteur public de la détermination des frontières de la notion d'œuvre d'art. Cette préférence va plus loin car ce marché se caractérise également par une proximité de plus en plus forte entre l'art et l'opinion, par l'éviction au fur et à mesure des intermédiaires. Si le pouvoir comme intermédiaire entre l'art et l'opinion est considéré comme illégitime, c'est également le cas des intermédiaires privés.

Ainsi, (1) les structures organisant marché de l'art se caractérisent par une lutte du côté de la demande, entre Modernes, partisans de la désintermédiation et de la transparence, et Anciens, pour qui la valeur d'une œuvre doit être digérée par des intermédiaires légitimes avant de faire directement face à l'opinion. (2) Cette victoire se traduit par la

¹³⁴ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

désintermédiation du marché et par l'effacement des frontières autres que purement esthétiques : les étapes de la rencontre entre offre et demande tendent à disparaître graduellement. (3) Si, jusqu'à récemment, le droit s'est montré très résistant à cette évolution au détriment de son marché, de ses musées et de ses artistes, il arrive à intégrer les attentes nouvelles du marché de l'art sans perdre de vue les raisons de ses réticences.

1. La victoire des Modernes sur les Anciens sur le marché, au profit de la recherche de la transparence au détriment de l'opacité traditionnelle

Du point de vue du marché, la valeur marchande d'une œuvre contemporaine établit sa valeur esthétique : elle dévoile l'intérêt esthétique que l'opinion accorde à une œuvre. La valeur marchande d'une œuvre peut donc bouleverser la définition même de l'art : si la valeur marchande d'une œuvre questionnant la notion d'œuvre d'art est haute, alors le marché incite à considérer cet œuvre comme une œuvre d'art. Si les institutions muséales répondent à cette invitation du marché, comme l'Armory Show lorsque Duchamp y a exposé *la Fontaine*, alors la nouvelle frontière de l'art peut être considérée comme validée.¹³⁵

- Les critères de détermination de la valeur marchande d'une œuvre exigent une validation subjective par le marché sur le segment de l'art contemporain

La valeur marchande d'une œuvre est établie par les professionnels du marché selon des critères qui tendent à l'objectivité : la valeur artistique, la valeur historique et la valeur intrinsèque.

La valeur artistique dépend de la relation entre l'œuvre et un artiste. Son établissement dépend essentiellement de l'authentification. Celle-ci a une importance capitale sur le marché de l'art ancien, où plusieurs critères permettent de rattacher la pièce à un artiste. En ordre décroissant de valeur, si la pièce n'est pas signée de l'artiste mentionné, elle peut être « attribuée à », « de l'atelier de », « de l'école de », « de l'entourage de », et « suiveur de ». La proximité avec un artiste réputé est au fondement de la valeur de l'œuvre. Cette logique est la même dans le segment contemporain, alors que les

¹³⁵ de Mèredieu, *Duchamp en forme de Ready made*.

incertitudes d'authentification sont moindres : l'œuvre a une valeur artistique en fonction de son lien avec un artiste reconnu.

La valeur historique de l'œuvre répond à une logique similaire dans le sens où il s'agit de rattacher le bien à quelque chose d'immatériel. Il s'agit de l'inscription de l'œuvre dans l'histoire. Certaines pièces ont une valeur historique forte parce qu'elles ont été l'objet d'évènements particuliers. Le cas de *la Joconde* est un cas d'école : œuvre certes importante de l'histoire de l'art, c'est parce qu'elle a fait l'objet d'un cambriolage médiatisé au début du XX^{ème} siècle qu'elle a acquis une valeur historique sans pareil.

Mona Lisa, ou *La Joconde*, était moins considérée que d'autres œuvres ayant appartenu à François 1^{er}, avant d'être volée au début du XX^{ème} siècle, par un cambrioleur italien aux motivations nationalistes. C'est ainsi qu'elle a acquis une certaine notoriété, devenue postérité comme l'illustre son appropriation humoristique par Marcel Duchamp pour son œuvre LHO0Q de Duchamp.¹³⁶

Au-delà des évènements rares autour d'une œuvre, la valeur historique d'une œuvre dépend essentiellement de l'historique de ses propriétaires. En ce sens, le marché de l'art détermine cette valeur puisqu'il établit les transferts de propriété. Cette valeur est donc subjective car elle dépend de la reconnaissance et de la réputation d'un collectionneur.¹³⁷ Les marchands d'art sont donc généralement prêts à accepter des prix plus faibles aux collectionneurs reconnus car cette acquisition fait augmenter la cote des artistes qu'ils représentent. Cette valeur historique explique les résultats généralement supérieurs aux estimations lors des ventes de collections de personnalités, comme la collection d'Yves Saint-Laurent et Pierre Bergé¹³⁸ ou celle, plus récente, de David Bowie.¹³⁹

Enfin, la valeur intrinsèque dépend des matériaux et des techniques utilisés. Cette valeur se rapporte donc essentiellement aux coûts de production sur le marché de l'art contemporain. Il s'agit en un sens d'une limite objective à l'établissement libre des normes esthétiques par l'opinion car un artiste ne peut pas vendre une œuvre en dessous de son coût de production et attend un certain prix lorsque ce coût est élevé.

¹³⁶ Ian Leslie, « WHY THE MONA LISA STANDS OUT », *Intelligent Life*, mai 2014, <https://www.1843magazine.com/content/ideas/ian-leslie/overexposed-works-art>.

¹³⁷ Rédaction de The Economist, « What makes a work of art valuable? », *The Economist*, 6 janvier 2017, <http://www.economist.com/blogs/economist-explains/2017/01/economist-explains-3>.

¹³⁸ La Rédaction de l'Express, « Saint Laurent-Bergé : la vente bat des records », *L'Express*, 24 février 2009, http://www.lexpress.fr/culture/art-plastique/saint-laurent-berge-la-vente-bat-des-records_742887.html.

¹³⁹ Kevin Rawlinson, « David Bowie's art fetches £24m in first round of sale », *The Guardian*, 11 novembre 2016, <https://www.theguardian.com/music/2016/nov/11/david-bowies-art-fetches-24m-in-first-round-of-sale>.

Cette limite est illustrée par la vente en enchère de l'œuvre *For the Love of God* de Damien Hirst en 2007. Il s'agit d'un crâne incrusté entièrement de diamants, dont le coût de fabrication s'élevait à plus de 14 millions de dollars. Celui-ci a été contraint d'enchérir lui-même lors de sa propre vente à travers un groupe d'investisseurs à cause de ce très fort coût de production.¹⁴⁰ Il a donc acquis sa propre œuvre à 100 millions de dollars, ce qui constitue un record. Néanmoins, si l'œuvre n'avait pas atteint ce record, la différence entre la valeur intrinsèque de la pièce, c'est-à-dire son coût, et le prix d'adjudication auraient signifié une baisse de la cote de l'artiste. Cette valeur intrinsèque est donc à prendre en compte, la valeur marchande d'une œuvre ne dépendant donc pas uniquement de sa valeur esthétique.

Hormis la valeur intrinsèque, la valeur artistique et la valeur historique, c'est-à-dire la réputation de l'artiste et celle du collectionneur, dépendent des relations sociales entre acteurs d'un marché. Celles-ci ont considérablement évolué. De nouveaux acteurs partageant les attentes, notamment en termes de transparence, se sont intégrés à un marché d'initiés, traditionnellement opaque.

- Tradition d'opacité et le rôle de la galerie comme intermédiaire : un marché d'initiés

Le marché de l'art est traditionnellement considéré comme un marché d'initiés, qui se caractérise par son opacité. La concentration de la demande sur quelques collectionneurs favorise le caractère imparfait du marché. En effet, en France, pour 40% des galeries, les cinq plus gros collectionneurs génèrent la moitié du chiffre d'affaires.¹⁴¹ Sur le marché primaire, la galerie, véritable intermédiaire entre l'offre et la demande, y joue un rôle majeur, la plupart des échanges s'effectuant de gré-à-gré. La galerie prend un risque financier pour l'artiste : elle le finance et lui assure la possibilité de créer en échange d'œuvres pour irriguer son catalogue. La galerie prend en charge les questions logistiques comme le stockage des œuvres. La galerie a également un rôle sur l'opinion, afin d'augmenter à la hausse la cote de ses artistes : elle assure la représentation de ses artistes aux foires et aux expositions notamment. A l'image de Léo Castelli par le passé,

¹⁴⁰ Béatrice de Rochebouët, « Damien Hirst, le requin remonte à la surface du marché », *Le Figaro*, 9 avril 2017, <http://premium.lefigaro.fr/arts-expositions/2017/04/09/03015-20170409ARTFIG00133-le-requin-de-damien-hirst-remonte-a-la-surface-du-marche.php>.

¹⁴¹ Rouet, « Les galeries d'art contemporain en France en 2012 ».

ou de Larry Gagosian ou Emmanuel Perrotin de nos jours, le galeriste peut devenir une personnalité éminente afin d'influencer l'opinion. Leur rôle est, selon Raymonde Moulin, « un travail de légitimation et de promotion d'artistes vivants, [ils] prennent des risques et tirent leur rémunération de leurs capacités à découvrir de nouveaux talents ».¹⁴² Par ce travail de découverte de nouveaux talents, puis de légitimation, le galeriste est au cœur du processus de détermination des normes esthétiques.

Un lien de fidélité, si ce n'est d'exclusivité, lie le galeriste et son artiste comme le galeriste et le collectionneur : celui-ci accepte de lui vendre des œuvres des artistes qu'il représente mais et s'attend, si le collectionneur souhaite le vendre, qu'il se tourne vers lui en priorité afin de ne pas perdre le contrôle de la cote de l'artiste.¹⁴³ L'intensité de ce lien est variable : il peut s'agir de l'exclusivité sur la production comme d'une partie très faible de la production d'un artiste du côté de l'artiste d'une part ; d'autre part, un collectionneur peut se tourner vers une seule galerie, ou s'approvisionner à partir de plusieurs sources.

Une certaine opacité domine ces relations. L'illustration en est que depuis que Tracfin a étendu le dispositif de déclaration de soupçon aux marchands d'art en 2006, aucune n'a été remplie. De plus, l'asymétrie de l'information sur ce marché joue en faveur de la galerie, qui connaît les coûts de la production à la différence du collectionneur, et le niveau de la demande, contrairement à l'artiste.

Ces caractéristiques qui font du marché de l'art un marché d'initiés sont remises en question par l'arrivée de nouveaux acteurs parmi les collectionneurs, aux logiques et aux attentes différentes.

¹⁴² Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France* (Paris, France: Ed. de Minuit, impr. 1970, 1970).

¹⁴³ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

- Les nouveaux profils de collectionneur et la banalisation de l'œuvre d'art chez les artistes :

Depuis les années 1980, la figure du collectionneur-entrepreneur s'est développée.¹⁴⁴ L'apparition d'acteurs nouveaux dont les logiques sont celles des marchés financiers, hostiles à l'asymétrie de l'information, complète ce processus.

En effet, le collectionneur, à l'instar de Charles Saatchi, est devenu entrepreneur en même temps que son profil sociologique a évolué dès les années 1980. Depuis, le profil sociologique des collectionneurs d'art est devenu plus ouvert. Pour Simon de Pury le MBA, diplôme de gestion d'entreprise, a remplacé le OBE, ordre de chevalerie britannique, lors des années 1980.¹⁴⁵ Cette évolution a eu un impact sur la demande, et ainsi sur les normes esthétiques.

Du côté des artistes, le corolaire de cette évolution du profil du collectionneur est l'acceptation des logiques marchandes dans la production artistique, et l'interrogation des fonctionnements du marché dans les œuvres elles-mêmes, avec Andy Warhol dès les années 1970 et Jeff Koons dans les années 1980. Andy Warhol, qui avait développé une approche artistique acceptant que « faire des affaires est la meilleure forme d'art »¹⁴⁶, fait figure de pionnier pour cette génération d'artistes. Les producteurs artistiques vont même jusqu'à prendre en compte que leur création soit, non seulement une marchandise, mais également un actif, à l'image de Jeff Koons.¹⁴⁷

La vitesse de circulation des œuvres augmente à cette période-là. La durée de possession est de 20 à 30 ans au début des années 1970, et de moins de 10 ans vers la fin des années 1990.¹⁴⁸ Cette intensification des échanges montre la banalisation de l'œuvre d'art au détriment de la volonté des galeristes qui préfèrent que les collectionneurs ne revendent pas afin de ne pas influencer la cote de leur écurie. Artistes comme collectionneurs prennent en compte non plus uniquement la spécificité de la marchandise que constitue l'œuvre d'art, mais également son caractère de marchandise,

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Simon de Pury et William Stadiem, *The Auctioneer: adventure in the art trade* (New York, Etats-Unis d'Amérique: St. Martin's Press, 2016).

¹⁴⁶ Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol* (New York, Etats-Unis d'Amérique: Penguin Classic, 1975).

¹⁴⁷ Peter Popham, « So what is it about Jeff Koons that has so captured art world's imagination as Balloon Dog sells for record \$58m? », *The Independent*, 15 novembre 2013, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/so-what-is-it-about-jeff-koons-that-has-so-captured-art-world-s-imagination-as-balloon-dog-sells-for-8943284.html>.

¹⁴⁸ Gaillard, « Marché de l'art : les chances de la France ».

ou d'actif. Auparavant tout à fait spécifique et exceptionnelle, l'œuvre d'art comme marchandise s'en trouve banalisée, alors que cette banalisation fait l'objet d'interrogation artistique.

Cette évolution du profil des collectionneurs et de la banalisation par les artistes de leur production crée des attentes nouvelles en ce qui concerne l'encadrement juridique du marché de l'art.

- L'attente juridique nouvelle de rapprochement du marché de l'art et des marchés financiers

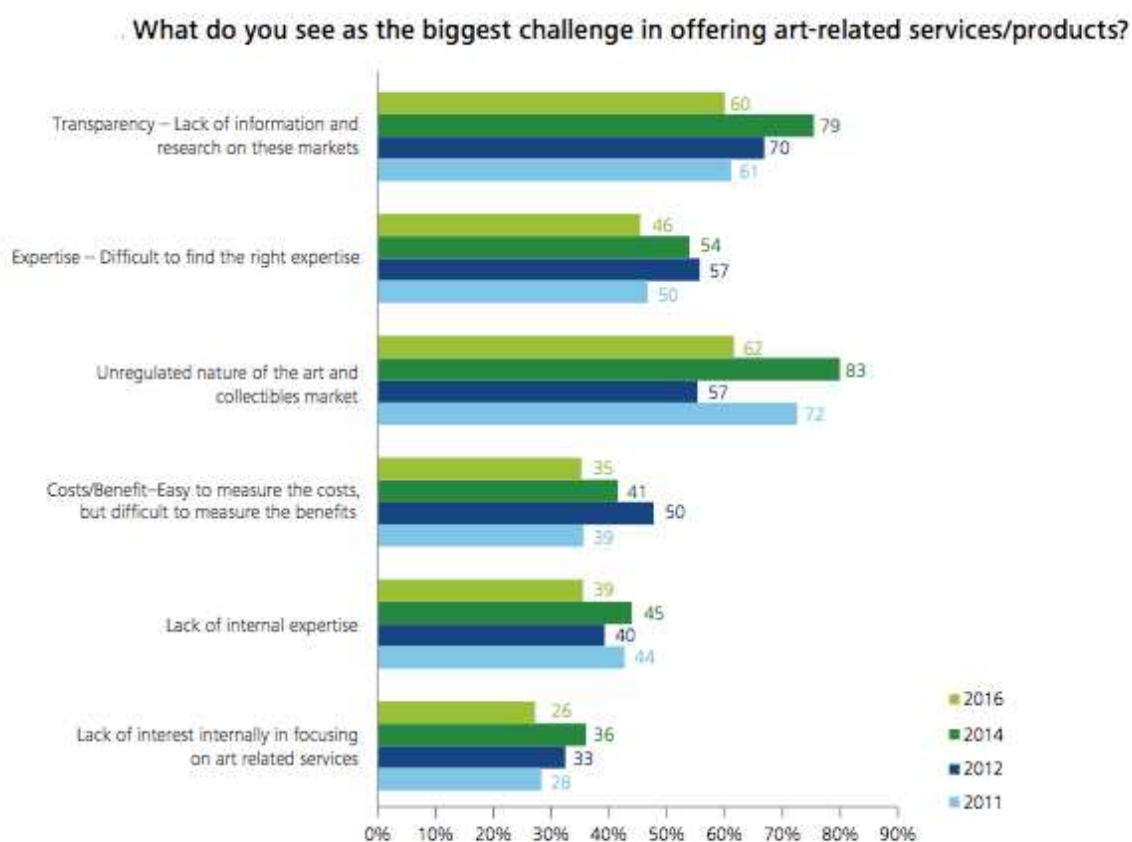
La victoire des modernes, c'est-à-dire des nouveaux collectionneurs, se ressent dans les attentes qu'ont les acteurs du marché par rapport au droit.

Les acteurs du marché semblent avoir des préoccupations proches des préoccupations des investisseurs sur les marchés financiers. Ce postulat semble cohérent puisque les collectionneurs sont constitués de plus d'investisseurs sur les marchés financiers. Les attentes qui seraient celles des acteurs d'un marché financiers deviennent donc celles du marché de l'art. Elles portent sur deux particularités de ce marché : son opacité et l'aspect très incertain d'un investissement, comme le relève le rapport sur l'Etat du marché de l'art du cabinet de conseil Deloitte.¹⁴⁹ Le graphique-ci dessous, extrait de ce rapport, montre deux préoccupations majeures : le manque de transparence et le manque de régulation. Or, le niveau de préoccupation portant sur le manque de régulation varie fortement d'une année à l'autre, suivant l'évolution du marché. Un tel manque de régularité de cette forte préoccupation semble refléter une incertitude sur le cours des œuvres comme investissement plus que sur le manque de régulation en lui-même. En effet, le marché de l'art est très incertain : si le collectionneur achète dans la perspective de revente, le taux de rendement est plus faible que celui des actifs financiers, pour un risque plus important.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Deloitte Luxembourg et ArtTactic, « Art & Finance Report 2016 » (Luxembourg, Luxembourg: Deloitte Luxembourg et ArtTactic, s. d.).

¹⁵⁰ Robert C. Anderson, « Paintings as an Investment », *Economic Enquiry* XII (mars 1974): 13-26.

Graphique 4 : Résultat de l'étude de Deloitte sur les attentes des acteurs du marché de l'art :



Source: Deloitte Luxembourg & ArtTactic Art & Finance Report 2016

L'importance de ces deux préoccupations, le manque de transparence et le manque de certitude, du marché de l'art dévoile la victoire des Modernes sur les Anciens. Elles ouvrent à la banalisation de l'œuvre d'art par les artistes, alors que le marché de l'art suit une évolution similaire à celui du monde financier. Cette victoire se traduit donc par une désintermédiation et par l'effacement des frontières.

2. La traduction de cette victoire par la désintermédiation et l'affranchissement des frontières

Le marché de l'art suit une évolution similaire aux autres marchés d'actifs : l'intermédiaire comme la frontière étatique s'effacent.

- L'effacement de la frontière étatique pour distinguer des marchés de l'art contemporain

La victoire des Modernes entraîne l'effacement d'une distinction entre marchés nationaux au profit d'un marché mondial. Ce phénomène est à relativiser car ce marché est historiquement très internationalisé. Les premiers marchands internationaux, au XII^{ème} siècle, étaient dans une bonne proportion des marchands d'art.¹⁵¹ Le cadre de l'affaire Brancusi, au début du XX^{ème} siècle, rappelle l'aspect international historique du marché : il s'agit de l'importation de France aux Etats-Unis de l'œuvre d'un artiste roumain.

Sur l'art international classé, les lieux d'échange ne sont pas forcément les lieux de résidences de l'acheteur ni du vendeur. L'usage par certains collectionneurs des possibilités de discrétion qu'ouvre la mondialisation, quel que soit le motif de cette discrétion, s'inscrit dans cette perte de pertinence de la distinction par la frontière.¹⁵² Les polémiques récurrentes autour des ports francs en sont l'un des aspects. Plus les œuvres échangées sont reconnues, plus le phénomène de déconnection entre lieux de résidence des acteurs du marchés et lieux de transaction est évident : quelques villes permettent la rencontre de l'offre et de la demande au niveau mondial, dont New York et Londres.¹⁵³ Le graphique-ci dessous illustre ce point en répartissant la proportion des 100 plus grosses transactions en enchère dans le monde en fonction du lieu de vente.

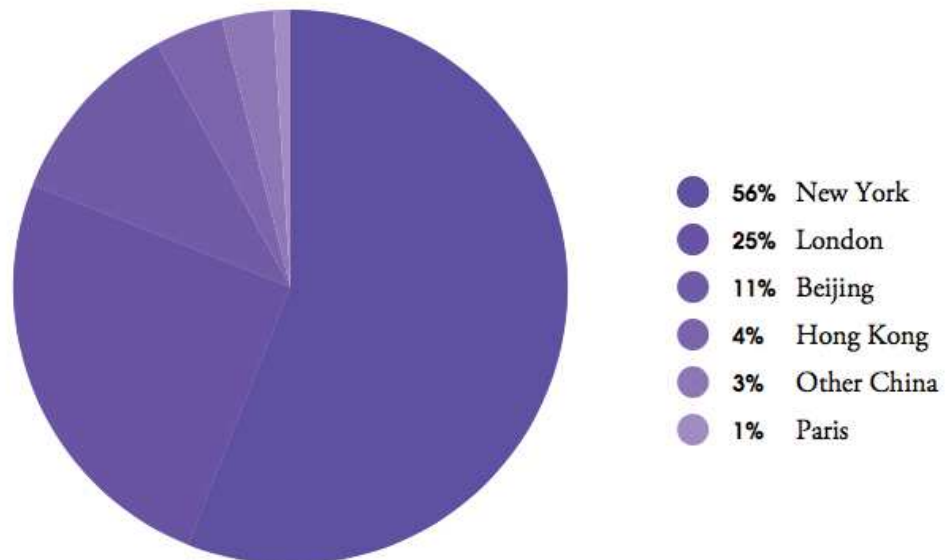
¹⁵¹ Fernand Braudel, *La Dynamique du capitalisme* (Paris, France: Flammarion, 1985).

¹⁵² Alexis Favre, « "Panama Papers" : perquisition à Genève, à la recherche du Modigliani », *Le Monde*, 9 avril 2016, http://www.lemonde.fr/panama-papers/article/2016/04/09/panama-papers-perquisition-a-geneve-a-la-recherche-du-modigliani_4899298_4890278.html.

¹⁵³ Isaac Kaplan, « Why New York Owns the Top End of the Auction Market », *Artsy*, 8 août 2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-why-new-york-owns-the-top-end-of-the-auction-market>.

Graphique 5 : Répartition des villes où se sont effectuées les 100 plus grosses ventes en 2016 :

Location of Auction in Which Artist Record Was Achieved



Source Artsy

Les principales places d'échange peuvent être aperçues comme des plateformes off-shore. Par exemple, il arrive très fréquemment à Londres qu'un résident américain vende une pièce à un autre résident américain.¹⁵⁴ La concentration des plus grosses ventes à quelques endroits précis signifie le caractère mondial du marché des œuvres les plus cotées, c'est-à-dire celles qui sont à même de redéfinir la notion d'œuvre d'art. Le développement d'une activité off-shore où se retrouve pour une occasion particulière les acteurs d'un marché éparpillés autour du monde, à l'image de Londres pour les ventes aux enchères, porte également sur les foires d'art contemporain. Ainsi, la plus grosse foire mondiale, The European Fine Art Fair (TEFAF) a lieu à Maastricht alors que les Pays-Bas ne constituent pas une part très significative du marché mondial.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Gaillard, « Marché de l'art : les chances de la France ».

¹⁵⁵ Ibid.

- L'émergence des foires internationales d'art, lieu de rencontre et de dialogue d'acteurs d'un marché mondial :

La disparition de la distinction par la frontière du marché de l'art apparaît également dans l'importance des foires internationales. Les foires occupent une place d'une importance capitale dans cet écosystème : plus de 10 milliards de dollars s'échangent en moyenne par an dans les foires sur un marché d'environ 60 milliards de dollars.¹⁵⁶ En 2015, les foires ont permis des transactions à hauteur de 12,7 milliards de dollars.

Elles permettent également un dialogue avec les institutions muséales locales, qui peuvent gagner une dimension internationale grâce à la foire, ou lui permettre d'atteindre cette dimension internationale. La troisième plus grande foire mondiale, et première si on isole les transactions d'art contemporain, Art Basel Miami Beach est un exemple de ce point. En même temps que la foire, plusieurs institutions ont pu se constituer une dimension internationale, comme le Perez Art Museum Miami et l'Institute of Contemporary Art Miami, la De La Cruz Collection et le Rubell Family Museum. Ces musées constituent maintenant des structures d'appoint pour la foire, dont ils sont partenaires. La foire peut également bénéficier du soutien des principaux contributeurs locaux au mécénat privé, comme la famille De La Cruz, la famille Rubell ou encore Jorge Perez. Ainsi, grâce à cet écosystème, des ressources locales offrent à une foire une certaine attractivité pour les acheteurs comme pour les galeries, répartis dans le monde entier. Le fonctionnement d'un tel écosystème explique en grande partie le succès d'Art Basel Miami Beach, pourtant récente, et malgré les incertitudes de nature politique les plus actuelles.¹⁵⁷ Le caractère mondialisé du marché sur les plus hautes valeurs, quant à lui, explique l'attractivité des foires, qui peuvent rassembler temporairement les offres et les demandes éparpillées mondialement.

- Le développement des enchères comme outils de la désintermédiation :

Dans ce marché mondialisé, les acteurs du marché ont tendance à se libérer des intermédiaires entre l'offre et la demande.

¹⁵⁶ ArtEconomics, « TEFAF Art Market Report 2015 Abstract », s. d., <http://artseconomics.com/project/tefaf-art-market-report-2015/>.

¹⁵⁷ Alexander Forbes, « What Sold at Art Basel in Miami Beach », *Artsy Magazine*, 4 décembre 2016, <https://m.artsy.net/article/artsy-editorial-what-sold-at-art-basel-in-miami-beach-12-04-16>.

La première étape signifiant cette désintermédiation est l'augmentation du recours à l'enchère, au détriment du passage par la galerie. Avec l'enchère, la demande rencontre directement l'offre sans l'entremise du galeriste : le collectionneur détermine directement l'importance qu'il accorde à une œuvre par le prix. Il se libère de l'influence de la galerie lorsqu'il hiérarchise par l'achat les définitions de l'œuvre d'art que les artistes proposent. Alors que les ventes aux enchères étaient traditionnellement un lieu de rencontre entre marchands, elles sont devenues un lieu de rencontre entre collectionneurs. Leur rôle dans l'écosystème du marché de l'art n'était pas tant de permettre la rencontre entre l'offre et la demande, car les ventes aux enchères ne concernaient que très peu d'opérations, que de servir de mesure à l'établissement des cotes des artistes. En effet, contrairement aux ventes de gré-à-gré, où les prix ne font pas l'objet d'obligation de publication, les prix d'adjudication sont publics.

La désintermédiation par le recours à l'enchère tient beaucoup au succès du changement du modèle des opérateurs de ventes volontaires, c'est-à-dire des maisons de vente aux enchères. Ces cinquante dernières années, les maisons de vente aux enchères ont redéfini leur modèle : de simples arbitres, elles sont devenues elles aussi de véritables entrepreneurs du marché de l'art.¹⁵⁸ Les maisons de vente, d'une position plutôt passive, ont adopté un comportement actif, en développant la publicité de chaque vente, qui ne se limite plus à l'établissement d'un simple catalogue. Les maisons de vente ont également, à l'image des galeries, développé la mise en place d'expositions afin de valoriser les lots de futures ventes. Elles ont développé leurs activités de mécénat, rentable en termes d'images.

Les maisons de vente ont également modifié leurs moyens de se rémunérer afin de devenir plus attractives. Alors que leurs rémunérations étaient supportées par l'acheteur comme par le vendeur, elles ont saisies l'intérêt de faire porter la majorité des coûts sur l'acheteur afin de permettre d'être compétitif et d'offrir des garanties conséquentes au vendeur.¹⁵⁹ Cette transformation dans leurs modèles de rémunération a eu un effet considérable sur leur attractivité, considérant les spécificités de l'œuvre d'art comme marchandise. L'œuvre d'art se caractérise par sa très faible rareté et une élasticité-prix faible sur les œuvres les plus reconnues : la variable d'ajustement entre l'offre et la demande est donc le prix et non l'augmentation de la demande. Ainsi, faire

¹⁵⁸ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

¹⁵⁹ Forbes, « How Much Have Guarantees Aided Christie's Dominance at the Top End of the Auction Market ».

supporter les coûts sur le vendeur semble être une meilleure option : pour une œuvre rare et exceptionnelle, la demande sera toujours là. L'enjeu premier de la maison de vente est donc de trouver l'offre, c'est-à-dire de démarcher un collectionneur prêt à vendre une pièce d'exception. Ce changement joue en la faveur du renforcement d'un duopole mondial des maisons de vente aux enchères, où s'affrontent Christie's et Sotheby's : leurs larges ressources financières et humaines leur permettent de mener une activité de prospection importante et d'offrir de nombreuses garanties au vendeur, allant d'un prix de réserve élevé à la possibilité, par contrat, de reporter la responsabilité juridique du vendeur sur la maison de vente en cas de litige, notamment en cas de problèmes d'authentification. On peut noter que le duopole est remis en question récemment car Christie's, propriété de François Pinault, parvient à dégager des moyens plus importants pour séduire les vendeurs que Sotheby's, société cotée.¹⁶⁰

La dernière transformation des opérateurs de ventes volontaires dans la seconde partie du XX^{ème} siècle, qui a provoqué leur attractivité, est d'ordre social. Il s'agit de la transformation de la vente en un événement mondain, sous l'impulsion du dirigeant historique de Sotheby's, Sir Peter Wilson.¹⁶¹ Sotheby's, sous sa direction, a déplacé l'horaire des ventes : elles avaient lieu non plus durant la journée mais durant la soirée. Il exigeait aussi un code vestimentaire particulier et formel. Etablissant la vente comme un événement social et mondain, les autres maisons de vente, Christie's en tête, ont adopté ce modèle. Les ventes aux enchères sont donc devenues plus attractives car elles constituaient un événement à caractère mondain, hautement médiatique. Le commissaire-priseur, à l'image de Peter Wilson, a acquis une notoriété : comme le galeriste, les plus reconnus sont devenus des célébrités. Simon de Pury, ancien dirigeant de Sotheby's dont Peter Wilson a été le mentor, en fait partie, si bien qu'il a pu être surnommé le « Mick Jagger des enchères ». ¹⁶² Dans son livre *The Auctioneer*, à caractère autobiographique, il résume cette évolution lorsqu'il évoque son passage à la direction de la maison Phillips à New York par les mots suivants : « Si les Romains allaient au Colisée pour voir un combat et du sang, les New-Yorkais venaient chez Phillips pour voir un combat et de l'argent ». ¹⁶³

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

¹⁶² Stuart Jeffries, « Simon de Pury: the Mick Jagger of art auctions », *The Guardian*, 18 avril 2010, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/apr/18/simon-de-pury-art-auctions>.

¹⁶³ de Pury et Stadiem, *The Auctioneer*.

En plus de constituer une perte de parts de marché pour les galeries, l'augmentation du recours à l'enchère entraîne également une diminution de l'asymétrie de l'information dont ils pouvaient bénéficier.

- Du collectionneur-entrepreneur à l'artiste-galeriste et au collectionneur spéculateur :

L'adoption de nouveaux comportements dans l'actualité marque l'aboutissement le plus récent de la désintermédiation du marché de l'art. Du côté de la demande, il s'agit de l'adoption par les collectionneurs non plus du comportement de l'entrepreneur, mais de celui du spéculateur : non seulement le collectionneur accepte de prendre des risques similaires à celui du galeriste, mais il fait de la prise de risque l'activité principale du développement de sa collection. Du côté de l'offre, il s'agit de l'indépendance que prennent les artistes les plus reconnus, se séparant de leurs galeries et intégrant à leurs ateliers l'activité traditionnelle du galeriste.

La figure de Charles Saatchi témoigne du développement du collectionneur-entrepreneur¹⁶⁴ : celui-ci accepte les risques des galeries et procède à la valorisation de sa collection de manière active. Charles Saatchi a adopté la manière de faire développée par Léo Castelli pour valoriser les artistes qu'ils représentaient, mais en tant que collectionneurs, c'est-à-dire pour promouvoir les artistes qu'il possède. Dans ce rôle de collectionneur-entrepreneur, il a permis d'établir un courant avant-gardiste, les Young British Artists, dont les artistes les plus connus sont Damien Hirst et Tracey Emin. Les Young British Artists ont pu bénéficier de son influence dans les décisions d'attribution d'un prix britannique majeur, le Turner Prize. Ils ont également pu bénéficier de surfaces d'exposition ouvertes au public par le collectionneur, comme la Saatchi Gallery à Chelsea à Londres. L'émergence de ce profil de collectionneurs est d'ailleurs l'un des facteurs du développement d'institutions muséales privées. Rappelons, pour l'illustration, que les Rubell comme les De La Cruz, comme Charles Saatchi auparavant, exposent leurs propres collections dans des fondations ouvertes au public et à titre gratuit à Miami, la Rubell Family Collection et la De La Cruz Collection. Le développement de cette figure du collectionneur est aussi l'une des raisons de l'augmentation de la vitesse de circulation des œuvres.

¹⁶⁴ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

Ce processus de désintermédiation connaît une nouvelle étape, très récente. Il s'agit de l'émergence du collectionneur qui, non seulement accepte le risque artistique, ce qui constitue l'une des activités de la galerie, mais va plus loin. Ce type de collectionneur fait de la gestion du risque artistique l'élément clef du développement de sa collection. Le but de cette approche de la constitution de la collection à un caractère spéculatif : il s'agit d'acquérir des œuvres d'artistes émergents dans l'espoir que l'augmentation de leur valeur permette l'acquisition pour recommencer l'opération à plus large échelle. Ces nouveaux collectionneurs sont appelés « art flippers » actuellement. La figure qui illustre cette nouvelle manière de collectionner est Stefan Simchowicz. Derniers arrivants sur le marché, ces collectionneurs en bouleversent la structure. C'est pourquoi ils subissent une forme d'opprobre sociale, et se voient imposer certaines barrières. Par exemple, Stefan Simchowicz est surnommé, avec ironie, le « Satan des mécènes »¹⁶⁵ ou le « Donald Trump du monde de l'art ». Les galeries leur imposent des barrières à l'achat, à l'image de l'importante galerie autrichienne Thaddaeus Ropac qui a établi une « liste noire » des collectionneurs, afin d'éviter de perdre le contrôle de la cote de leurs artistes.¹⁶⁶

Ce processus de désintermédiation a pour but le développement de nouvelles activités entre l'offre et la demande. Il s'agit du développement des activités de conseil. L'émergence de ces nouveaux intermédiaires ne constitue pas une résistance à la désintermédiation car ils ne se placent pas en amont de la décision esthétique des collectionneurs : ils fournissent une activité de soutien pour pallier l'asymétrie d'information.¹⁶⁷ Ces intermédiaires sont donc, paradoxalement, une force pour la désintermédiation.

Du côté de l'offre, la désintermédiation a également lieu. Lorsque les artistes ont les ressources nécessaires pour supporter le risque économique et financier de leur création d'une part, et pour se promouvoir activement, ils peuvent se séparer des galeries et se représenter eux-mêmes. Ainsi, le processus de désintermédiation a lieu à la fois sur le marché secondaire, mais aussi sur le marché primaire. Citons à titre d'exemple la rupture entre la plus grosse galerie mondiale, celle de Larry Gagosian, et

¹⁶⁵ Christopher Glazek, « The Art World's Patron Satan », *The New York Times Magazine*, 30 décembre 2014, <https://www.nytimes.com/2015/01/04/magazine/the-art-worlds-patron-satan.html>.

¹⁶⁶ Anny Shaw, « "Flippers" Say Art Dealers Need Them More Than They Think », *Artsy Magazine*, 14 février 2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-flippers-art-dealers>.

¹⁶⁷ Don Thompson, « Charting the Art Adviser's Rise in the Art World », *Artsy Magazine*, 18 avril 2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-charting-art-advisers-rise-art>.

des artistes de premier plan tels Jeff Koons, Damien Hirst et Yayoi Kusama.¹⁶⁸ Ce phénomène s'étend également aux artistes qui s'associent afin de pallier leur manque de ressources. La scène artistique de Berlin illustre ce phénomène, permis et accentué par un marché de l'immobilier plus abordable que dans les autres villes importantes du monde de l'art comme Paris, Londres, Hong Kong ou New York.¹⁶⁹

3. Les réformes françaises des acteurs des marchés pour s'intégrer à cette évolution.

Jusqu'aux années 1950-1960, Paris était la capitale mondiale du monde de l'art. Dès ces années-là, néanmoins, New York commençait à prendre le relais.¹⁷⁰ L'art moderne est né à Paris à la suite du Salon des Refusés, mais la transition entre art moderne et art contemporain, entre Andy Warhol et Jean-Michel Basquiat, a eu lieu à New York. N'étant plus le centre de l'innovation artistique. Pendant très longtemps, les structures du marché français ne sont pas allées dans le même sens que l'évolution du marché. Ce constat est surtout pertinent à propos de l'organisation des opérateurs de ventes volontaires, sous forme de professions réglementées. L'aspect plutôt corporatiste de la structure du marché du côté de l'offre, qui ne se limite pas uniquement à l'organisation des opérateurs de ventes volontaires sous la forme de protection réglementée, a longtemps été reproché au marché français. Il est vrai que cette forme d'organisation a pu entraîner certaines déviances, comme peuvent l'illustrer des dérives délictuelles organisées par le corps des manutentionnaires du principal hôtel de vente parisien, l'Hôtel Drouot.¹⁷¹ Certains de ses membres condamnés pour des faits de recel et de vol, ce corps a été dissous. Des réformes récentes ont pallié ce décalage entre les structures du marché français et l'évolution du marché international. La loi Aillagon, ouvrant plus largement le mécénat, fait partie de ce mouvement visant à adapter les structures

¹⁶⁸ Valérie Duponchelle, « Larry Gagosian perd trois étoiles », *Le Figaro*, 18 décembre 2012, <http://premium.lefigaro.fr/arts-expositions/2012/12/17/03015-20121217ARTFIG00627-larry-gagosian-perd-trois-etoiles.php>.

¹⁶⁹ Arielle Bier, « The Berlin Artist-Run Galleries You Need to Know », *Artsy Magazine*, 31 septembre 2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-berlin-artist-run-galleries-you-need-know>.

¹⁷⁰ Wood et Harrison, *Art in Theory, 1900-2000*.

¹⁷¹ Valérie de Senneville, « Dans les secrets de Drouot : les cols rouges devant le tribunal », *Les Echos*, 13 mars 2016, https://www.lesechos.fr/13/03/2016/lesechos.fr/021760958189_dans-les-secrets-de-drouot---les-cols-rouges-devant-le-tribunal.htm.

encadrant le marché français aux attentes internationales. Ce mouvement d'adaptation se traduit en particulier par la profonde réforme des opérateurs de ventes volontaires.

- Le constat du caractère inadapté de l'encadrement français du marché de l'art :

Alors que la France a fait figure de pionnière dans son approche de l'art moderne par le marché, ses structures se sont néanmoins avérées peu adaptées au marché de l'art contemporain.

Sous l'impulsion de Maurice Rheims, les opérateurs de ventes volontaires ont été les premiers à prendre en charge la création artistique, mais aussi décorative, récente. Maurice Rheims, académicien, historien d'art et commissaire-priseur de renom, a en effet été l'un des premiers dans le monde à étudier et vendre des pièces postérieures à 1900. Néanmoins, dès les années 1960, la France ne s'est pas adaptée à l'évolution du fonctionnement du marché de l'art récent.

Simon de Pury, dans son livre *The Auctioneer – Adventure in the Art Trade*, dans le 9^{ème} chapitre « Simon de Monaco » témoigne de l'inadaptation dès les années 1970 des structures françaises par rapport aux changements introduits dans le fonctionnement du marché de l'art.¹⁷² En janvier 1975, Sotheby's a annoncé l'ouverture d'une antenne à Monaco. Celle-ci a pu voir le jour grâce à la situation particulière du droit monégasque : le Prince Rainier avait conclu un accord avec Peter Wilson, le président de Sotheby's à l'époque, accordant le droit exclusif de tenir des ventes aux enchères dans la principauté, malgré la réticence des autorités françaises. La première vente portait sur du mobilier, adjugé dans son ensemble à 4 millions de dollars (ce qui était considérable à l'époque pour une seule vente). Il s'agissait du mobilier du Baron Guy de Rothschild et du Baron Alexis de Redé. La législation monégasque, inspirée de la législation française, exigeait que ce soit un commissaire-priseur ayant le statut d'officier ministériel qui tienne le marteau et prononce l'adjudication. Or, de nombreux collectionneurs étaient venus pour assister à une vente animée par Peter Wislon. Ainsi, Peter Wilson a animé la vente avec le commissaire-priseur monégasque Madame Marquet qui n'avait pour unique rôle que de prononcer l'adjudication et de taper le coup de marteau, comme si la seconde était la marionnette et le premier le marionnettiste.

¹⁷² de Pury et Stadiem, *The Auctioneer*.

Les autorités françaises, considérant que la tenue de la vente d'objets français et situés sur le territoire français était une atteinte aux prérogatives de Drouot sous leurs yeux, ont tenté d'en bloquer une partie. Elles ont notamment tenté d'empêcher l'exportation de tous les objets vendus lors de cette vente et fabriqués en France, ou partiellement en France, dont deux bureaux, le premier ayant appartenu à Napoléon, le second à Catherine de Russie. In fine, si ceci a pu retarder les transferts de propriété effectifs, les autorités françaises n'ont pas pu bloquer l'exportation des biens.

Cette histoire met en lumière l'inadéquation des structures françaises. L'organisation sous forme de protection réglementée des opérateurs de ventes volontaires ne permettait pas au marché français d'intégrer les nouvelles logiques comme le comportement entrepreneurial de la maison de vente et le processus de starification des commissaires-priseurs, qui avaient le statut d'officiers ministériels en France.

En effet, le commissaire-priseur restait confiné à son rôle de simple arbitre : cette organisation ne permettait pas de pratiquer les pratiques commerciales à dimension entrepreneuriale, comprenant une prise de risque. Aussi, l'obligation d'avoir le statut particulier d'officier ministériel empêchait les maisons de vente françaises de recourir à des commissaires-priseurs de renommée internationale, à l'exception de Maurice Rheims.

Cette situation change dans les années 2000, en partie sous l'effet du droit du marché intérieur.

- Le mouvement de réformes profondes intégrant le marché de l'art français au marché mondial

Un mouvement de réforme de l'activité d'opérateur de vente volontaire a lieu dans les années 2000. Elle répond aux constats faits par les acteurs nationaux dans les années 1990, comme Raymonde Moulin, qui a dévoilé les évolutions à dimensions sociologiques du marché à ce moment.¹⁷³ Elles découlent également de l'impulsion du Sénat, qui pointe les faiblesses du marché de l'art dans le rapport « Marché de l'art : les chances pour la France », réalisé par Yann Gaillard, inspecteur général des Finances et sénateur UMP de l'Aube de 1994 à 2014¹⁷⁴. Ces réformes proviennent également de l'impulsion

¹⁷³ Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

¹⁷⁴ Gaillard, « Marché de l'art : les chances de la France ».

de l'Union Européenne, pour qui le statut particulier des commissaires-priseurs ne permet pas la réalisation du marché intérieur.

Deux lois corrigent le manque d'adaptation des structures françaises : la loi du 10 juillet 2000 et la loi du 20 juillet 2011, dite « loi de libéralisation des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques ».

La loi du 10 juillet 2000 est la première étape vers la libéralisation des ventes aux enchères. Elle institue la liberté d'établissement dans le domaine de la vente aux enchères de meubles en remettant en cause le monopole des commissaires-priseurs. La loi du 10 juillet 2000 procède donc à une distinction entre les ventes aux enchères publiques volontaires et les ventes aux enchères judiciaires. L'adjudication des premières n'exige pas le statut d'officier ministériel, alors que la seconde reste le monopole des commissaires-priseurs.

Cette loi ouvre le marché des enchères français à l'international, évitant des situations comme celle, embarrassante, de Sotheby's à Monaco que narre Simon de Pury.

Afin de garantir la protection du consommateur malgré l'ouverture de la vente aux enchères publiques volontaires, le législateur donne naissance à une autorité de régulation : le Conseil des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques. Si ce Conseil des ventes volontaires est un organe d'autorégulation entre opérateurs de ventes volontaires, son activité est encadrée par le Commissaire du Gouvernement, qui veille notamment au respect de la loi dans le cadre des ventes aux enchères.

Cette loi a été modifiée par la loi du 20 juillet 2011, qui en intègre les dispositions, en même temps qu'elle permet aux opérateurs de ventes volontaires d'adopter des pratiques commerciales à caractère entrepreneurial.

La loi n°2011-850 du 20 juillet 2011, ou « loi de libéralisation des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques » introduit dans la législation française la directive « Services » du Conseil et du Parlement européen du 12 décembre 2006, relative aux services dans le marché intérieur, et relative à la liberté d'établissement. Elle va plus loin dans la libéralisation du marché de l'art que la loi du 10 juillet 2000. Cette loi élimine la distinction jusque-là ferme et précise entre les opérateurs de ventes volontaires et les galeries. Auparavant, les galeries opéraient par des ventes de gré à gré, les opérateurs de ventes volontaires étant limités à des ventes aux enchères publiques excluant les marchandises en gros et les biens neufs. Cette loi effectue un changement en autorisant les maisons de vente à pratiquer des ventes de gros et de biens neufs.

En 2014, le Conseil des Ventes Volontaires a relevé que l'effet de cette loi était inférieur à ce qu'il espérait : 29 nouveaux opérateurs sont apparus en 2012 contre environ une dizaine par an les années précédentes. Une quarantaine d'opérateur a profité de cette loi, ce qui est également inférieur aux attentes dans la mesure où il existait 412 opérateurs en 2014. Les ventes privées, autorisées par cette loi, constituaient toutefois 14% de leurs chiffres d'affaires, ce qui n'est pas négligeable. 16% du chiffre d'affaires de la maison Sotheby's provient de ces ventes. Les bénéfices retirés par Sotheby's illustrent l'impact modéré mais significatif de la loi : si elle a surtout dynamisé une faible partie du tissu français des opérateurs de ventes volontaires, il s'agissait des plus importants. Les données statistiques font donc apparaître un impact sur le marché plus important en valeur qu'en volume. Les réformes ont donc ancrées la France dans le commerce des œuvres reconnues. Or, c'est sur ce segment du marché de l'art que les normes esthétiques s'établissent. Les réformes législatives des années 2000 ouvrent donc aux acteurs français du marché la possibilité de faire entendre avec plus de force leurs propositions de redéfinition de la notion d'œuvre d'art.

Conclusion sur la définition de la notion d'œuvre d'art par l'opinion :

Lorsque l'Etat perd ses prérogatives à dimension spirituelle, celle-ci relève de l'opinion.¹⁷⁵ En effet, il n'impose plus un consensus. C'est pourquoi, avec la perte de la légitimité à dimension spirituelle du roi, l'Etat a permis au monde de l'art de s'autonomiser. Celui-ci a permis de faire du point de rencontre de l'offre et de la demande sur le marché, devenu mondial, le lieu de définition de la notion d'œuvre d'art, dès lors qu'il s'est aperçu de la place réduite de l'Etat, tant du côté de l'offre que de la demande. La privatisation de la politique culturelle muséale est l'aboutissement de ce processus : le monde de l'art, non seulement siège à côté de l'Etat dans le processus de décision des musées, mais il peut aussi être à l'initiative des politiques muséales. Ce renversement semble plus adapté à un environnement de compétition entre les musées à dimension internationale. La désintermédiation du marché semble également être une conséquence de l'autonomisation de l'art par rapport au pouvoir : l'offre et la demande

¹⁷⁵ Bourdieu et al., *Sur l'Etat : Cours au Collège de France (1989-1992)*.

se sont débarrassées d'une instance qui les séparait en rejetant l'académisme. Elles se séparent donc d'un intermédiaire afin d'avoir un contact plus direct.

Conclusion :

Le droit dispose de méthodes pour créer un pont entre son langage et celui de l'art.

Il arrive à dépasser le vide causé par la séparation entre le pouvoir et la légitimité spirituelle et esthétique royale. En effet, définir ce qu'était l'art était une prérogative royale, que la souveraineté populaire a eu du mal à prendre en charge. Elle n'a pu le faire que lorsque le monde de l'art s'est autonomisé : la définition de l'œuvre d'art dépendait donc de l'opinion et non plus de l'Etat. Si la définition de l'œuvre d'art n'est plus apportée par le pouvoir dans les académies, elle est déterminée par l'opinion sur le marché.

La méthode utilisée par le droit pour s'exprimer en évitant les écueils de l'affaire Brancusi est, dans son silence, de laisser la parole à des intermédiaires. Le droit utilise cette méthode lorsque les travaux publics sont un outil au service des arts et lorsqu'il doit encadrer les institutions culturelles. Il s'agit notamment pour lui de donner une définition de la notion d'art qui ne soit pas fermée : il enjoint la création artistique à évoluer en repoussant les frontières de la notion d'œuvre d'art. En proposant une définition non fermée en matière de travaux publics, le droit invite en quelque sorte le monde de l'art à compléter cette définition. Cette invitation implicite devient explicite lorsque le droit invite les personnalités reconnues du monde de l'art à décider de ce que le pouvoir soutient, dans les commissions d'achat comme dans les conseils d'administrations des institutions muséales.

Si le pouvoir justifie la subsistance de certains aspects de prérogative royale en matière esthétique pour des raisons d'intérêt général, il a intégré son illégitimité à avoir une approche normative sur la question. Il reconnaît que l'art s'est autonomisé.

Le processus d'autonomisation trouve son aboutissement le plus récent dans les musées : l'opinion n'est plus seulement invitée par le pouvoir, mais lorsqu'elle est à l'initiative de l'action muséale. Le manque de volonté politique en matière culturelle, la compétition internationale entre les musées, et le passage d'un régime de prérogatives exorbitantes du droit administratif à celui du régime des contraintes exorbitantes du droit administratif entraîne une privatisation des politiques culturelles. Véritable aboutissement de l'autonomisation, le monde de l'art est à l'initiative de l'action muséale, avec le soutien de l'Etat. Celui-ci ne se place plus en intermédiaire déterminant ce que le public souhaite et ce que le monde de l'art offre. De cette manière, le droit

français et son modèle de mécénat public se rapprochent du modèle britannique du mécénat privé, alors que ce mécénat privé intègre les besoins appelant à une intervention publique.

Cette évolution est en adéquation avec les structures du marché de l'art. Celles-ci tendent à l'affranchissement de tout intermédiaire ou frontière entre l'offre et la demande, dont seule la rencontre définit la notion d'œuvre d'art. En effet, alors que le point de rencontre entre offre et demande s'effectue au niveau mondial, mais en un point précis, les différents systèmes juridiques autour du monde se caractérisent par un grand écart entre les spécificités qu'ils accordent, ou non, à l'œuvre d'art comme marchandise. Seule la définition des acteurs du marché apparaît donc audible et se transmet au musée.

ANNEXE :

Annexe I : Jugement du Tribunal Administratif de Montpellier – 19 novembre 2010 -
 Arrêt Association Le Citoyen Barcarésien –

Base Documentaire du Centre National de Documentation

JURISPRUDENCE							
SOURCE	JURIDICTION ADMINISTRATIVE	N°	/	DATE	/	PAGE	/
AUTEUR	TRIBUNAL ADMINISTRATIF MONTPELLIER						
NATURE	Jugement	N°		0903836	DATE	19/11/2010	
AFFAIRE	ASSOCIATION LE CITOYEN BARCARESIEN						

Vu la requête enregistrée au greffe du Tribunal le 7 septembre 2009, sous le n° 0903836, présentée par l'ASSOCIATION LE CITOYEN BARCARESIEN, dont le siège se situe 3 boulevard de la Salanque, à Le Barcarès (66420) ;

L'ASSOCIATION LE CITOYEN BARCARESIEN demande au tribunal d'annuler la décision en date du 14 mai 2009 par laquelle le maire de Le Barcarès a commandé à M. Chappert-Gaujaj une sculpture monumentale à installer avenue de La Coudalère, pour un montant de 84.000 euros HT ;

Elle soutient que la conclusion du contrat en litige a été adoptée en méconnaissance des dispositions du code des marchés publics, à défaut de mise en concurrence et de publicité ; qu'aucune urgence ne justifiait un tel défaut ; qu'a également été méconnu l'article 4-a-4 du règlement intérieur de la commune ; qu'eu égard à son montant, ce marché ne pouvait être conclu sans délibération du conseil municipal ;

Vu le mémoire en défense, enregistré le 5 janvier 2010, présenté pour la commune de Le Barcarès par Me Blein, avocat, qui conclut au rejet de la requête ; elle demande également que l'association requérante soit condamnée à lui payer la somme de 1.500 euros, au titre de l'article L. 761-1 du code de justice administrative ;

Elle fait valoir qu'étant tardive, la requête de l'association requérante est irrecevable ; qu'elle ne saurait prétendre à l'annulation de la délibération en date du 6 juillet 2009, celle-ci ne faisant pas grief ; que, de par son objet, l'association requérante ne justifie pas d'un intérêt à agir ; que son président n'a pas été valablement mandaté pour engager la présente instance ; que ne saurait utilement être invoquée la méconnaissance des dispositions de l'article 28 du code des marchés publics, le contrat litigieux ayant été conclu en application de l'article 3.11° du code des marchés publics ; que le maire avait bien compétence pour conclure le marché considéré, celui-ci n'excédant pas la somme de 84.000 euros HT ;

Vu le mémoire, enregistré le 22 janvier 2010, présenté pour M. Chappert-Gaujaj, par Me Labry, avocat, qui conclut au rejet de la requête et demande que l'association requérante soit condamnée à lui payer la somme de 2.000 euros, au titre de l'article L. 761-1 du code de justice administrative ;

Il soutient que l'association requérante est irrecevable à demander l'annulation de la délibération en date du 6 juillet 2009 ; qu'elle est dépourvue d'intérêt à agir ; que son président ne justifie pas d'une habilitation régulière pour ester ; que la requête est tardive ; que le maire a pu valablement adopter la décision contestée ; que la méconnaissance de l'article 28 du code des marchés publics ne saurait utilement être invoquée en l'espèce ;

Vu le mémoire, enregistré le 3 février 2010, présenté par l'ASSOCIATION LE CITOYEN BARCARESIEN, qui persiste dans ses précédentes conclusions ; elle demande en outre que la commune de Le Barcarès soit condamnée à lui payer la somme de 1.500 euros, au titre de l'article L.761-1 du code de justice administrative ;

Elle soutient qu'il n'est pas justifié de l'effectivité de la publicité de la décision contestée ; que son objet social lui donne bien un intérêt à agir ; que l'habilitation à agir a bien été accordée par l'assemblée générale ; que les dispositions de l'article 3.11° du code des marchés publics ne sauraient utilement être invoquées en l'espèce, s'agissant d'une œuvre d'art qui n'existait pas à la date de la décision attaquée ;

Vu le mémoire, enregistré le 18 février 2010, présenté par l'ASSOCIATION LE CITOYEN BARCARESIEN, qui persiste dans ses précédentes conclusions ;

Elle soutient que l'article L. 1616-1 du code général des collectivités territoriales ne saurait utilement être invoqué en l'espèce ; que la décision contestée n'a fait l'objet d'aucune concertation ; qu'elle ne demande pas l'annulation de la délibération prenant acte de la décision attaquée ; qu'elle justifie de son intérêt et de sa capacité à agir ; que sa requête n'est pas tardive ;

Vu le mémoire, enregistré le 6 avril 2010, présenté pour la commune de Le Barcarès, qui persiste dans ses précédentes conclusions ;

Elle soutient que l'association requérante ne justifie pas de ce que l'affichage de la décision contestée ne serait pas régulièrement intervenu ; qu'elle a bien donné lieu à transmission au titre du contrôle de légalité ; que la certification par le maire de l'affichage fait foi jusqu'à preuve contraire ; que la régularisation des statuts de l'association requérante ne saurait régulariser l'irrecevabilité initiale de sa requête ; que ne saurait être admis le moyen nouveau tiré de la méconnaissance de l'article 3.11° du code des marchés publics ; qu'elle a bien fait l'acquisition d'une œuvre d'art préexistant à la commande ;

Vu le mémoire enregistré le 19 avril 2010, présenté par l'ASSOCIATION LE CITOYEN BARCARESIEN, qui persiste dans ses précédentes conclusions ;

Vu l'ordonnance en date du 5 mars 2010 fixant la clôture d'instruction au 6 avril 2010, à 12 heures, en application des articles R. 613-1 et R. 613-3 du code de justice administrative ;

Vu la note en délibéré, enregistrée le 26 octobre 2010, présentée pour la commune de Le Barcarès ;

Vu la décision attaquée ;

Vu les autres pièces du dossier ;

Vu le code général des collectivités territoriales ;

Vu le code des marchés publics ;

Vu le code de justice administrative ;

Les parties ayant été régulièrement averties du jour de l'audience ;

Après avoir entendu au cours de l'audience publique du 22 octobre 2010 :

- le rapport de Mme Baux, rapporteur ;
- les conclusions de Mme Hardy, rapporteur public ;
- les observations de Me Blein, pour la commune de Le Barcarès ;
- et les observations de Me Labry, pour M. Chappert-Gaujaj ;

Considérant que, par décision du 14 mai 2009, le maire de Le Barcarès a commandé à M. Chappert-Gaujaj une sculpture monumentale devant agrémenteur l'une des avenues de la commune ; que l'ASSOCIATION LE CITOYEN BARCARESIEN demande l'annulation de cette décision ;

Sur les fins de non-recevoir opposées :

Considérant, en premier lieu, qu'il ressort des pièces du dossier que l'association requérante a produit ses statuts modifiés le 4 septembre 2009, leur article 12 donnant au président pouvoir de représenter ladite association devant toutes les juridictions compétentes ;

Considérant, en deuxième lieu, qu'aux termes de l'article 2 de ses statuts, l'association a pour objet, notamment : « toute action de nature à défendre les intérêts des barcarésiens, à contribuer à la conservation et à l'amélioration du cadre de vie dans le domaine de l'environnement et de la culture (...) » ; qu'eu égard à l'objet et aux effets de la décision contestée, celle-ci est susceptible de porter atteinte aux intérêts défendus par l'association requérante ;

Considérant, enfin, que la décision critiquée, transmise en préfecture le 15 mai 2009, porte la mention de ce qu'elle a été affichée le 18 mai 2009 ; que l'association requérante soutient cependant, en produisant des documents photographiques à l'appui de ses dires et sans être contredite sur ce point, que l'affichage en mairie des actes soumis à une telle obligation de publicité se fait ordinairement sur des panneaux vitrés de dimensions non adaptées au nombre et à l'importance des documents à afficher, sur lesquels les feuillets sont superposés de telle sorte qu'il n'est possible de prendre une connaissance utile que des premiers d'entre eux ; que dans ces conditions, la commune de Le Barcarès, qui n'établit pas que la décision attaquée aurait fait l'objet d'un affichage

dans des conditions permettant, en garantissant l'effectivité de la publicité à laquelle elle était soumise, de faire courir le délai de recours contentieux à l'égard des tiers, n'est pas fondée à soutenir que le délai de recours opposable à l'association requérante a commencé à courir à compter de la date mentionnée d'affichage ; que par suite, la fin de non recevoir opposée et tirée de la tardiveté de la requête doit être écartée ;

Considérant qu'il résulte de ce qui précède qu'il y a lieu d'écarter l'ensemble des fins de non recevoir opposées en défense ;

Au fond :

Considérant que les moyens tirés, le premier, de ce que la décision contestée ne pouvait intervenir sans mise en concurrence préalable et, le second, de ce que cette décision ne pouvait se fonder sur les dispositions de l'article 3.11° du code des marchés publics, reposent sur la même cause juridique ; qu'il suit de là que, contrairement à ce qui est soutenu en défense, et alors que le premier de ces moyens avait été soulevé dans son mémoire introductif d'instance, l'association requérante avait la faculté d'invoquer pour la première fois le second de ces moyens après l'expiration du délai de recours contentieux, ainsi qu'elle l'a fait dans son mémoire produit le 3 février 2010 ;

Considérant qu'aux termes de l'article 3 du code des marchés publics : "Les dispositions du présent code ne sont pas applicables aux marchés et accords-cadres suivants passés par les pouvoirs adjudicateurs définis à l'article 2 : (...) 11° Accords-cadres et marchés qui ont pour objet l'achat d'oeuvres et d'objets d'art existants, d'objets d'antiquité et de collection (...)";

Considérant que la sculpture monumentale en cause, dont il ressort des pièces du dossier qu'elle n'était pas encore créée à la date à laquelle le maire de Le Barcarès l'a commandée à M. Chappert-Gaujal, ne peut être réputée constituer une œuvre d'art existante au sens des dispositions précitées du 11° de l'article 3 du code des marchés publics ; que, par suite, et dès lors qu'il est constant que cette commande a été passée sans mise en concurrence préalable, l'association requérante est fondée à soutenir que la décision attaquée, prise en violation des principes de liberté d'accès à la commande publique, d'égalité de traitement des candidats et de transparence des procédures, fixés à l'article 1^{er} du même code, est illégale et à en demander, pour ce motif, l'annulation ;

Sur les conclusions tendant à l'application de l'article L. 761-1 du code de justice administrative :

Considérant que l'association requérante qui n'a pas eu recours au ministère d'avocat et ne justifie pas des frais qu'elle a exposés à l'occasion de la présente instance, n'est pas fondée à demander que la commune de Le Barcarès soit condamnée à lui verser la somme de 1.500 euros en application de l'article L. 761-1 du code de justice administrative ;

Considérant qu'en vertu de ces mêmes dispositions, le tribunal ne peut pas faire bénéficier la partie tenue aux dépens ou la partie perdante du paiement par l'autre partie des frais qu'elle a exposés à l'occasion du litige soumis au juge ; que les conclusions présentées à ce titre par la commune de Le Barcarès et par M. Chappert-Gaujal doivent, dès lors, être rejetées ;

DECIDE :

Article 1^{er} : La décision du 14 mai 2009 par laquelle le maire de Le Barcarès a décidé d'acquérir une sculpture monumentale de M. Chappert-Gaujal est annulée.

Article 2 : Les conclusions présentées, tant par l'ASSOCIATION LE CITOYEN BARCARESIEN, que par la commune de Le Barcarès et M. Chappert-Gaujal, sur le fondement de l'article L. 761-1 du code de justice administrative, sont rejetées.

Article 3 : Le présent jugement sera notifié à l'ASSOCIATION LE CITOYEN BARCARESIEN, à la commune de Le Barcarès et à M. Chappert-Gaujal.

Annexe II : Loi n° 75-1 du 3 janvier 1975 portant création du centre national d'art et de culture Georges Pompidou

Le 22 mai 2017

Loi n° 75-1 du 3 janvier 1975 portant création du centre national d'art et de culture Georges Pompidou (1).

Version consolidée au 22 mai 2017

Article 1

Il est créé, sous forme d'établissement public national à caractère culturel doté de la personnalité morale et de l'autonomie financière, un centre national d'art et de culture portant le nom de Georges-Pompidou.

Cet établissement public favorise la création des oeuvres de l'art et de l'esprit, il contribue à l'enrichissement du patrimoine culturel de la nation, à l'information et à la formation du public, à la diffusion de la création artistique et à la communication sociale. Il conseille sur leur demande, notamment dans le domaine architectural, les collectivités locales ainsi que tous organismes publics ou privés intéressés. Il assure le fonctionnement et l'animation, en liaison avec les organismes publics ou privés qui lui sont associés, d'un ensemble culturel consacré à toutes les formes de la création artistique, notamment dans le domaine des arts plastiques, de la recherche acoustique et musicale, de l'esthétique industrielle, de l'art cinématographique, ainsi qu'à la lecture publique.

Article 2

L'établissement public reçoit la garde de collections et d'oeuvres d'art appartenant à l'Etat. Les collections et oeuvres d'art qu'il acquiert ou reçoit sont et demeurent propriété de l'Etat.

Article 3

Pour l'exercice de certaines compétences qui lui sont attribuées, l'établissement public peut accomplir tous actes juridiques de droit privé ; il peut notamment prendre des participations financières, acquérir des droits de propriété littéraire ou artistique, faire breveter des inventions ou déposer des dossiers, modèles, marques ou titres de propriété industrielle et les exploiter suivant les modalités appropriées.

Article 4

Modifié par Loi n°2000-643 du 10 juillet 2000 - art. 7 JORF 11 juillet 2000

L'établissement public est administré par un conseil d'administration et dirigé par un président nommé par décret en conseil des ministres.

Le conseil d'administration comprend des représentants de l'Etat, des parlementaires, le maire de Paris ou son représentant, des personnalités qualifiées ainsi que des représentants élus du personnel.

La composition du conseil d'administration est fixée par décret en conseil d'Etat.

Article 5

L'établissement public est placé sous la tutelle du ministre chargé des affaires culturelles. Celui-ci contrôle l'utilisation de ses ressources et, conjointement avec le ministre de l'économie et des finances, approuve son budget.

Article 6

Dans chacune des deux assemblées, le rapporteur général de la commission des finances et deux représentants désignés, l'un par cette même commission et l'autre par la commission des affaires culturelles, disposeront des pouvoirs d'investigation les plus étendus, sur pièces et sur place, pour suivre et contrôler de façon permanente l'emploi des crédits inscrits au budget du centre national d'art et de culture Georges Pompidou, tous les renseignements d'ordre financier et administratif de nature à faciliter l'exercice de leur mission doivent leur être fournis ; ils seront habilités à se faire communiquer tous documents de service de quelque nature que ce soit.

Article 7

Sous réserve des dispositions particulières de la présente loi, le centre national d'art et de culture Georges Pompidou est soumis au régime financier et comptable défini par le décret du 25 octobre 1935 instituant le contrôle financier des offices et établissements publics autonomes de l'Etat, les articles 14 à 25 du décret du 10 décembre 1953 relatif à la réglementation comptable applicable aux établissements publics nationaux à caractère administratif, et les articles 154 à 189 du décret du 29 décembre 1962 portant règlement général sur la comptabilité publique.

Article 8

Un décret en Conseil d'Etat fixe les modalités d'application de la présente loi.

Par le Président de la République :

VALERY GISCARD D'ESTAING.

Le Premier ministre, JACQUES CHIRAC.

Le ministre de l'économie et des finances, JEAN-PIERRE FOURCADE.

Le ministre de l'éducation, RENE HABY.

Le secrétaire d'Etat à la culture, MICHEL GUY.

TRAVAUX PREPARATOIRES (1):

Assemblée nationale :

Projet de loi n° 950 ;

Rapport de M. Simon-Lorière, au nom de la commission des affaires culturelles (n° 1344) ;

Discussion et adoption le 3 décembre 1974.

Sénat :

Projet de loi, adopté par l'Assemblée nationale; n° 115 (1974-1975) ;

Rapport de M. Michel Miroudot, au nom de la commission des affaires culturelles n° 134 (1974-1975) ;

Avis de la commission des finances, n° 129 (1974-1975) ;

Discussion et adoption le 12 décembre 1974.

Assemblée nationale :

Projet de loi, modifié par le Sénat, n° 1400 ;

Rapport de M. Simon-Lorière, au non de la commission des affaires culturelles (n° 1418) ;

Discussion et adoption le 19 décembre 1974.

Sénat :

Projet de loi, adopté avec modification par l'Assemblée nationale, n° 168 (1974-1975) ;

Rapport oral de M. Michel Miroudot, au nom de la commission des affaires culturelles ;

Discussion et adoption le 20 décembre 1974.

Assemblée nationale :

Projet de loi, modifié par le Sénat, n° 1469 ;

Rapport de M. Simon-Lorière, au nom de la commission mixte paritaire (n° 1471) ;

Discussion et adoption le 20 décembre 1974.

Sénat :

Rapport de M. Michel Miroudot, au nom de la commission mixte paritaire n° 177 (1974-1975) ;

Discussion et adoption le 20 décembre 1974.

Annexe III : Extrait du décret n°92-1351 du 24 décembre 1992 portant statut et organisation du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

Le 22 mai 2017

Décret n°92-1351 du 24 décembre 1992 portant statut et organisation du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

NOR: MENB9200453D

Version consolidée au 1 juin 2011

Le Premier ministre,

Sur le rapport du ministre d'Etat, ministre de l'éducation nationale et de la culture, et du ministre du budget,

Vu le code général des impôts, et notamment les articles 310 G et 384 A de son annexe II ;

Vu le code du domaine de l'Etat, et notamment son article R. 81 ;

Vu l'ordonnance n° 45-1546 du 13 juillet 1945 modifiée portant organisation provisoire des musées des beaux-arts, ensemble le décret n° 45-2075 du 31 août 1945 pris pour son application ;

Vu la loi de finances n° 63-456 du 23 février 1963, et notamment son article 60 ;

Vu la loi n° 75-1 du 3 janvier 1975 portant création du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou ;

Vu le décret du 25 octobre 1935 instituant le contrôle financier des offices et établissements publics autonomes de l'Etat ;

Vu le décret n° 53-1227 du 10 décembre 1953 relatif à la réglementation comptable applicable aux établissements publics nationaux ;

Vu le décret n° 62-1587 du 29 décembre 1962 portant règlement général sur la comptabilité publique ;

Vu le décret n° 76-82 du 27 janvier 1976 portant création de la Bibliothèque publique

d'information ;

Vu le décret n° 81-169 du 20 février 1981 relatif à la fixation des tarifs dans les musées, monuments et collections appartenant à l'Etat ;

Vu le décret n° 81-240 du 3 mars 1981 relatif aux prêts et aux dépôts d'oeuvres des musées nationaux ;

Vu le décret n° 92-681 du 20 juillet 1992 relatif aux régies de recettes et aux régies d'avances des organismes publics ;

Vu la décision n° 82-127 L du Conseil constitutionnel en date du 10 novembre 1982 ;

Le Conseil d'Etat (section de l'intérieur) entendu,

TITRE Ier : ORGANISATION.

Article 1

Modifié par Décret n°2000-931 du 22 septembre 2000 - art. 2 JORF 24 septembre 2000

L'Etablissement public du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou comprend deux départements : le Musée national d'art moderne-centre de création industrielle et le département du développement culturel, ainsi que des directions et des services.

I.-Le Musée national d'art moderne-centre de création industrielle a pour mission :

1° D'inventorier, de conserver, de restaurer, d'enrichir, de présenter au public et de mettre en valeur les collections d'oeuvres d'art dont le Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou a la garde, dans les domaines des arts plastiques, des arts graphiques, de la photographie, du cinéma expérimental, de la vidéo, des nouveaux médias, de la création industrielle, du design et de l'architecture depuis le début du XXe siècle ; ces collections comprennent également les fonds documentaires et les archives qui les concernent ;

2° De présenter au public, en tous lieux, toute manifestation visant à diffuser et à approfondir la connaissance de l'art depuis le début du XXe siècle ;

3° De favoriser la création contemporaine sous toutes ses formes.

II.-Le département du développement culturel a pour mission :

1° De participer, par tous moyens, à l'enrichissement et à la diffusion de la réflexion sur les questions touchant à la société et à la culture contemporaines ;

2° De présenter au public, en tous lieux, toute manifestation relevant de sa mission, notamment dans les domaines du spectacle vivant, du cinéma et de l'audiovisuel.

Article 2

Modifié par Décret n°2000-931 du 22 septembre 2000 - art. 2 JORF 24 septembre 2000

Le Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou est associé à la Bibliothèque publique d'information et à l'Institut de recherche et de coordination acoustique-musique (IRCAM).

Il peut également s'associer avec d'autres organismes qui contribuent à la réalisation de ses missions et au développement de ses ressources ou de ses activités, dans le cadre des conventions définies à l'article 12.

Article 3

Modifié par Décret n°2000-931 du 22 septembre 2000 - art. 2 JORF 24 septembre 2000

La politique culturelle du centre, ses activités et ses investissements font l'objet d'un contrat d'objectifs pluriannuel conclu avec le ministre chargé de la culture et le ministre chargé du budget. Ce contrat définit les objectifs assignés à l'établissement et prévoit les moyens qui doivent lui être affectés.

Article 4

Le conseil d'administration comprend, outre son président :

1° Six représentants de l'Etat :

- le secrétaire général du ministère chargé de la culture ou son représentant ;
- le directeur général des médias et des industries culturelles ou son représentant ;
- le directeur général de la création artistique ou son représentant ;
- le directeur général des patrimoines ou son représentant ;
- le directeur du budget ou son représentant ;

2° Deux députés et deux sénateurs désignés par leur assemblée respective ;

3° Le maire de Paris ou son représentant ;

4° Trois personnalités françaises ou étrangères choisies en raison de leur compétence, nommées par arrêté du ministre chargé de la culture pour une durée de trois ans renouvelable une fois ;

5° Trois représentants du personnel élus pour trois ans dans des conditions fixées par arrêté du ministre chargé de la culture ; pour chacun d'entre eux, un suppléant est élu dans les mêmes conditions.

En cas de vacance définitive d'un siège prévu aux 2°, 4° ou 5°, pour quelque cause que ce soit, plus de trois mois avant l'expiration du mandat, un autre membre est désigné dans les mêmes conditions pour la durée du mandat restant à courir.

Le directeur général de l'établissement, les directeurs de département et les dirigeants des organismes associés, le membre du corps du contrôle général économique et financier et l'agent comptable assistent avec voix consultative aux réunions du conseil d'administration.

Le président peut appeler à participer aux séances du conseil d'administration avec voix consultative toute personne dont il juge la présence utile.

A l'exception de celles de président de l'établissement, les fonctions de membre du conseil d'administration ne sont pas rémunérées. Elles ouvrent droit aux indemnités de déplacement et de séjour prévues par le décret n° 90-437 du 28 mai 1990 modifié fixant les conditions et les modalités de règlement de frais occasionnés par les déplacements des personnels civils sur le territoire métropolitain de la France lorsqu'ils sont à la charge des budgets de l'Etat, des établissements publics nationaux à caractère administratif et de certains organismes subventionnés.

Le président et les membres du conseil d'administration ne peuvent prendre ou conserver aucun intérêt, ni occuper aucune fonction dans les entreprises traitant avec l'établissement pour des marchés de travaux, de fournitures ou de prestations, ni assurer des prestations pour ces entreprises.

Les représentants élus du personnel au conseil d'administration bénéficient chacun d'un crédit de quinze heures par mois pour l'exercice de leur mission.

NOTA :

Décret 2006-781 du 3 juillet 2006 art. 12 X : Dans tous les textes où il est fait mention, pour les déplacements temporaires, des décrets des 12 mars 1986, 12 avril 1989, 28 mai 1990 et 22 septembre 1998, ces références sont remplacées par celles du présent décret à compter du 1er novembre 2006.

Article 5

Modifié par Décret n°2000-931 du 22 septembre 2000 - art. 2 JORF 24 septembre 2000

Le conseil d'administration se réunit au moins trois fois par an, à l'initiative de son président ou à la demande du ministre chargé de la culture ou du tiers au moins de ses membres. L'ordre du jour est arrêté par le président.

Le conseil délibère valablement lorsque la moitié de ses membres ou de leurs représentants ou suppléants sont présents. Si le quorum n'est pas atteint, le conseil d'administration est à nouveau convoqué sur le même ordre du jour dans un délai de quinze jours. Il délibère alors valablement quel que soit le nombre de membres présents.

Les délibérations sont acquises à la majorité des voix des membres présents ou représentés. En cas de partage égal des voix, celle du président est prépondérante.

Article 6

Modifié par Décret n°2000-931 du 22 septembre 2000 - art. 2 JORF 24 septembre 2000

Le conseil d'administration règle, par ses délibérations, les affaires de l'établissement. A ce titre :

- 1° Il approuve le contrat d'objectifs mentionné à l'article 3, dont un compte rendu d'exécution lui est présenté chaque année ;
- 2° Il approuve les grandes orientations de la politique culturelle et de la programmation des manifestations de l'établissement ;
- 3° Il approuve le rapport annuel d'activité ;
- 4° Il vote le budget et ses modifications ;
- 5° Il arrête le compte financier de l'exercice clos ;
- 6° Il approuve les orientations de la politique tarifaire ;
- 7° Il accepte ou refuse les dons et legs autres que ceux consistant en oeuvres ou objets destinés à prendre place dans les collections dont le Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou a la garde ;
- 8° Il approuve les projets d'achat, d'échange et de vente d'immeubles et les projets de bail et de location d'immeubles ;
- 9° Il approuve les délégations de service public ;
- 10° Il délibère sur le statut du personnel contractuel ;
- 11° Il décide les prises, extensions et cessions de participations, les créations de filiales et la participation à des groupements d'intérêt public ou à des associations ;
- 12° Il approuve les conventions d'association définies à l'article 12 ;
- 13° Il donne son avis sur le règlement intérieur et le règlement de visite de l'établissement ;
- 14° Il délibère sur les conditions générales dans lesquelles les espaces de l'établissement sont occupés par des organismes extérieurs pour l'organisation de manifestations ;
- 15° Il fixe les conditions générales de passation des contrats, conventions et marchés

conclus par l'établissement ;

16° Il délibère sur les actions en justice et les transactions.

Le conseil d'administration peut déléguer à son président les attributions prévues au 9° et au 16°, dans les limites qu'il détermine.

Article 7

Modifié par Décret n°2000-931 du 22 septembre 2000 - art. 2 JORF 24 septembre 2000

Les délibérations du conseil d'administration mentionnées aux 1°, 2°, 3°, 7°, 13°, 14° et 16° de l'article 6 sont exécutoires quinze jours après leur réception par le ministre chargé de la culture, si celui-ci n'a pas fait connaître d'observations dans ce délai.

Les délibérations du conseil d'administration mentionnées aux 4°, 5°, 6°, 8°, 9° et 12° de l'article 6 sont exécutoires quinze jours après leur réception par le ministre chargé de la culture et par le ministre chargé du budget, si l'un de ceux-ci n'a pas fait connaître d'observations dans ce délai.

Les délibérations du conseil d'administration mentionnées au 10° de l'article 6 sont exécutoires quinze jours après leur réception par le ministre chargé de la culture, le ministre chargé de la fonction publique et le ministre chargé du budget, si l'un de ceux-ci n'a pas fait connaître d'observations dans ce délai.

Les délibérations mentionnées au 11° de l'article 6 ne sont exécutoires qu'après approbation par arrêté conjoint des ministres chargés de la culture et du budget et, dans la limite de ses attributions, du ministre chargé de l'économie.

Article 8

Modifié par Décret n°2005-436 du 9 mai 2005 - art. 19 (V)

Le président du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou est nommé, sur proposition du ministre chargé de la culture, pour un mandat de cinq ans renouvelable par périodes de trois ans.

Il préside le conseil d'administration et le conseil de programmation.

Il dirige l'établissement. A ce titre :

1° Il prépare les délibérations du conseil d'administration et en assure l'exécution ;

2° Il représente l'établissement en justice et dans tous les actes de la vie civile ;

3° Il a autorité sur les départements, directions et services et sur tout le personnel de l'établissement ;

Annexe IV : Décret du 19 mai 2015 portant nomination du président du conseil d'administration de la société par actions simplifiée « Palais de Tokyo »

Le 22 mai 2017

JORF n°0116 du 21 mai 2015

Texte n°27

Décret du 19 mai 2015 portant nomination du président du conseil d'administration de la société par actions simplifiée « Palais de Tokyo » - M. GRANJON (Jacques-Antoine)

NOR: MCCB1508617D

Par décret du Président de la République en date du 19 mai 2015, M. Granjon (Jacques-Antoine) est nommé président du conseil d'administration de la société par actions simplifiée « Palais de Tokyo ».

Annexe V : Résumé de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (1886) par l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle

WIPO

WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION

Résumé de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (1886)

La Convention de Berne porte sur la protection des œuvres et des droits des auteurs sur leurs œuvres. Elle repose sur trois **principes fondamentaux** et contient une série de dispositions définissant le **minimum de protection** qui doit être accordé, ainsi que des dispositions spéciales pour les **pays en développement**.

Les trois **principes fondamentaux** sont les suivants:

1. Les œuvres ayant pour pays d'origine l'un des États contractants (c'est-à-dire dont l'auteur est un ressortissant d'un tel État ou qui ont été publiées pour la première fois dans un tel État) doivent bénéficier dans chacun des autres États contractants de la même protection que celle qui est accordée par lui aux œuvres de ses propres nationaux (principe du "traitement national") [1].
2. La protection ne doit être subordonnée à l'accomplissement d'aucune formalité (principe de la "protection automatique") [2].
3. La protection est indépendante de l'existence de la protection dans le pays d'origine de l'œuvre (principe d'"indépendance" de la protection). Toutefois, si un État contractant prévoit une durée de protection plus longue que le minimum prescrit par la convention et si l'œuvre cesse d'être protégée dans le pays d'origine, la protection peut être refusée une fois que la protection a cessé dans le pays d'origine [3].

Les **minimums de protection** concernent les œuvres, les droits devant être protégés et la durée de protection:

1. En ce qui concerne les œuvres, la protection doit s'appliquer à "toutes les productions du domaine littéraire, scientifique et artistique, quel qu'en soit le mode ou la forme d'expression" (article 2.1) de la convention).
2. Sous réserve de certaines restrictions, limitations ou exceptions permises, les droits suivants figurent parmi ceux qui doivent être reconnus comme des **droits** exclusifs d'autorisation:
 - **le droit de traduire**,
 - **le droit de faire des adaptations et des arrangements** de l'œuvre,
 - **le droit de représenter ou d'exécuter en public** des œuvres dramatiques, dramatico-musicales et musicales,
 - **le droit de réciter en public** des œuvres littéraires,
 - **le droit de communiquer au public** la représentation ou l'exécution de ces œuvres,
 - **le droit de radiodiffuser** (avec la possibilité pour un État contractant de prévoir un simple droit à une rémunération équitable au lieu d'un droit d'autorisation),
 - **le droit de faire des reproductions** de quelque manière et sous quelque forme que ce soit (avec la possibilité pour un État contractant de permettre dans certains cas spéciaux la reproduction sans autorisation, si elle ne porte pas atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre ni ne cause un préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur et de prévoir, pour les enregistrements sonores d'œuvres musicales, un droit à une rémunération équitable),
 - **le droit d'utiliser une œuvre comme point de départ d'une œuvre audiovisuelle**, et le droit de reproduire, distribuer, exécuter en public ou communiquer au public cette œuvre audiovisuelle [4].

La convention prévoit aussi un "**droit moral**", c'est-à-dire le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre et le droit de s'opposer à toute mutilation, déformation ou autre modification de l'œuvre ou à toute autre atteinte qui serait

3. En ce qui concerne la **durée** de protection, la règle générale est que la protection doit être accordée jusqu'à l'expiration de la cinquantième année après la mort de l'auteur. Mais cette règle générale connaît des exceptions. Pour les œuvres anonymes ou pseudonymes, la protection expire 50 ans après que l'œuvre a été licitement rendue accessible au public, sauf si le pseudonyme ne laisse aucun doute sur l'identité de l'auteur ou si celui-ci révèle son identité pendant la période en question, auquel cas c'est la règle générale qui s'applique. Pour les œuvres audiovisuelles (cinématographiques), la durée minimale de protection est de 50 ans après que l'œuvre a été rendue accessible au public ou, à défaut, à compter de la création de l'œuvre. Pour les œuvres des arts appliqués et les œuvres photographiques, la durée minimale est de 25 ans à compter de la création de l'œuvre [5].

La Convention permet certaines limitations et exceptions aux droits patrimoniaux, c'est-à-dire dans les cas où des œuvres protégées peuvent être utilisées sans l'autorisation du titulaire du droit d'auteur et sans le paiement d'une rémunération. Ces limitations qui sont couramment appelées "libres utilisations" d'œuvres protégées sont décrites dans les articles 9.2) (reproduction dans certains cas spéciaux), 10 (citations et utilisation d'œuvres pour illustrer un enseignement), 10*bis* (reproduction d'articles de journaux ou ayant le même caractère et utilisation d'œuvres pour les comptes rendus d'événements d'actualité) et 11*bis*.3) (enregistrements éphémères à des fins de radiodiffusion).

L'annexe à l'Acte de Paris de la Convention permet également aux pays en développement d'appliquer des licences obligatoires pour la traduction et la reproduction d'œuvres dans certains cas en rapport avec les activités d'enseignement. Dans ces cas-là, l'utilisation décrite est permise sans l'autorisation du titulaire des droits, sous réserve du paiement d'une rémunération fixée par la loi.

L'Union de Berne est dotée d'une assemblée et d'un comité exécutif. Chaque pays qui est membre de l'union et qui a adhéré au moins aux dispositions administratives et aux clauses finales de l'Acte de Stockholm est membre de l'assemblée. Les membres du Comité exécutif sont élus parmi les membres de l'union, à l'exception de la Suisse, qui en est membre *ex officio*. L'établissement du programme et budget biennal du Secrétariat de l'OMPI - en ce qui concerne l'Union de Berne - est du ressort de l'assemblée.

La Convention de Berne, conclue en 1886, a été révisée à Paris en 1896 et à Berlin en 1908, complétée à Berne en 1914, révisée à Rome en 1928, à Bruxelles en 1948, à Stockholm en 1967 et à Paris en 1971, et elle a été modifiée en 1979.

La convention est ouverte à tous les États. Les instruments de ratification ou d'adhésion doivent être déposés auprès du Directeur général de l'OMPI [6].

[1] En vertu de l'Accord sur les aspects des droits de propriété intellectuelle qui touchent au commerce (Accord sur les ADPIC), les principes du traitement national, de la protection automatique et de l'indépendance de la protection s'imposent aussi aux membres de l'Organisation mondiale du commerce (OMC) qui ne sont pas parties à la Convention de Berne. En outre, l'Accord sur les ADPIC institue une obligation de "traitement de la nation la plus favorisée": les avantages accordés par un membre de l'OMC aux ressortissants de tout autre pays doivent aussi être accordés aux ressortissants de tous les membres de l'OMC. Il est à noter que le traitement national et le traitement de la nation la plus favorisée sont des obligations pour lesquelles la possibilité de différer la mise en œuvre de l'Accord sur les ADPIC ne s'applique pas.

[2] *Idem*.

[3] *Idem*.

[4] En vertu de l'Accord sur les ADPIC, un droit de location exclusif doit être reconnu en ce qui concerne les programmes d'ordinateur et, sous certaines conditions, les œuvres audiovisuelles.

[5] En vertu de l'Accord sur les ADPIC, toute durée de protection qui est calculée sur une base autre que la vie d'une personne physique doit être d'au moins 50 ans à compter de la première publication autorisée de l'œuvre ou - à défaut - d'au moins 50 ans à compter de la réalisation de l'œuvre. Toutefois, cette règle ne s'applique pas aux œuvres photographiques ni aux œuvres des arts appliqués.

[6] Il y a lieu de noter que les membres de l'OMC doivent se conformer aux dispositions de fond de la Convention de Berne, même s'ils ne sont pas parties à cette convention; cependant, les membres de l'OMC qui ne sont pas parties à la Convention de Berne ne sont pas liés par les dispositions de cette convention concernant le droit moral.

Annexe VI : Liste des trésors nationaux ayant fait l'objet d'un refus de certificat de sortie du territoire de 1993 à 2008

Liste des trésors nationaux ayant fait l'objet d'un refus de certificat - Etat au 01/07/2008 - 1

LISTE DES TRÉSORS NATIONAUX AYANT FAIT L'OBJET D'UN REFUS DE CERTIFICAT (1993 - 2008)

Désignation de l'oeuvre	Date de refus ^(*)	Observations
Joan MIRÓ, <i>La Fermière</i> , huile sur toile, 1922	9 avril 1993	Sortie temporaire pour exposition. Acquis en 1997 par dation pour le Musée national d'art moderne
Jean-Baptiste GREUZE, <i>Autoportrait</i> , huile sur bois, fin du XVIIIème siècle	15 juin 1993	Acquis en 1994 pour le musée de Tournus avec le concours de l'Etat (Fonds du Patrimoine et FRAM)
<i>Traité</i> d'Archimède, manuscrit byzantin, palimpseste sur parchemin, Xème-XIIIème siècle*	15 juillet 1993	Certificat accordé par la DLL (n°9448 du 15-11-1996)
<i>Statue féminine gallo-romaine</i> dite <i>Aphrodite de Sainte-Colombe</i> provenant du site de Saint-Romain-en-Gal	15 juillet 1993	<i>Certificat non redemandé</i>
Louis DENIS, <i>Clavecin</i> , XVIIème siècle	27 juillet 1993	Acquis en 1994 pour le musée de la Musique, Paris, avec le concours du Fonds du Patrimoine
Pierre-Paul RUBENS, <i>La décollation de Saint Jean-Baptiste</i> , huile sur panneau, XVIIème siècle	27 juillet 1993	Certificat accordé par la DMF (n°10908 du 09-08-1996)
Nicolas POUSSIN, <i>L'Agonie au Jardin des Oliviers</i> , huile sur cuivre, XVIIème siècle	27 juillet 1993	Certificat accordé par la DMF (n°10909 du 09-08-1996)
Jean-Etienne LIOTARD, <i>Portrait de Monsieur Levett et de Mademoiselle Glavani assis sur un divan</i> , huile sur carton, XVIIIème siècle	27 juillet 1993	Acquis en 1995 pour le musée du Louvre avec le concours du Fonds du Patrimoine
Jean FAUTRIER, <i>Sarah</i> , huile sur papier marouflé sur toile, 1942	2 août 1993	Sortie temporaire pour exposition. <i>Certificat non redemandé</i>
<i>Psautier manuscrit illustré</i> , Atelier de Noyon, manuscrit sur vélin, XIIème siècle*	8 novembre 1993	Instance de classement prononcée en novembre 1996 et non suivie de classement. Certificat accordé par la DLL (n°14984 du 29-05-1997)
Atelier JACOB Frères, <i>Mobilier de salon de Madame Récamier</i> , 1798	3 décembre 1993	Acquis en 1994 par M. Victor Pastor pour le musée du Louvre
<i>Statue de jeune fille debout</i> , Egypte, Troisième Période Intermédiaire, bronze	13 janvier 1994	Sortie temporaire pour restauration. <i>Certificat non redemandé</i>
Pierre BONNARD, <i>L'été</i> , huile sur toile, 1909	13 janvier 1994	Sortie temporaire pour exposition. <i>Certificat non redemandé</i>
Pierre BONNARD, <i>Le voyage</i> , huile sur toile, 1906	2 février 1994	Sortie temporaire pour exposition. Acquis en 1996 pour le musée d'Orsay avec le concours du Fonds du Patrimoine

Liste des trésors nationaux ayant fait l'objet d'un refus de certificat - Etat au 01/07/2008 - 2

Pierre BONNARD, <i>Le plaisir</i> , huile sur toile, 1906	2 février 1994	Sortie temporaire pour exposition. Certificat accordé par la DMF (n°15528 du 02-06-1997)
Maurice de VLAMINCK, <i>La danseuse du Rat Mort</i> , huile sur toile, 1904	18 avril 1994	Certificat accordé par la DMF (n°15393 du 30-05-1997)
Edgar DEGAS, <i>Ludovic Halévy parlant à Madame Cardinal</i> , monotype à l'encre noire sur papier, 1877-1878*	17 juin 1994	Acquis en janvier 1996 pour la Bibliothèque nationale de France
<i>Collection d'armes du Prince Murat</i> (13 objets)	17 juin 1994	Sortie temporaire pour exposition. Classement parmi les monuments historiques par arrêté du 12-04-1995
Georges de LA TOUR, <i>Saint-Jean-Baptiste dans le désert</i> , huile sur toile	27 septembre 1994	Acquis en 1995 par le département de la Moselle pour le musée de Vic-sur-Seille avec le concours du Fonds du Patrimoine
Georges ROUAULT, <i>Nu pour composition (Baigneuses)</i> , aquarelle gouachée, 1907	28 novembre 1994	Acquis en 1997 pour le musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq avec le concours du Fonds du Patrimoine
Paul GAUGUIN, <i>Te Atua</i> , épreuve d'après un bois gravé, 1893-1894*	28 novembre 1994	<i>Certificat non redemandé</i>
James TISSOT, <i>Le cercle de la rue Royale</i> , huile sur toile, 1868	26 janvier 1995	Mise en instance de classement le 30 mars 1998. Classement parmi les monuments historiques par décret du 03-09-1998
Igor STRAVINSKY, <i>Les Noces</i> , manuscrit autographe*	9 mai 1995	Acquis en juillet 1997 pour la Bibliothèque nationale de France
Claude MONET, <i>Marine</i> , huile sur toile, 1873	26 juin 1995	Certificat accordé par la DMF (n°20681 du 30-07-1998)
Nicolas-Marie OZANNE, <i>Le départ de la flotte française pour l'expédition de Port-Mahon dans l'île de Minorque le 10 avril 1756</i> , huile sur toile, deuxième moitié du XVIIIème siècle	26 juin 1995	Certificat accordé par la DMF (n°34446 du 01-12-2000) <i>Acquis</i> en 2002 par la ville de Brest pour le musée des Beaux-Arts
Attr. A Louis-Simon BOIZOT, <i>Buste de Marie-Antoinette</i> , marbre, XVIIIème siècle	13 juillet 1995	Acquis en 1995 par préemption en vente publique pour le musée du Louvre
<i>Torsade à tampons en or</i> , Europe pré-celtique, Irlande	13 juillet 1995	Acquis en 1995 pour le musée départemental breton de Quimper avec le concours de l'Etat (FRAM)
Pablo PICASSO, <i>Verre, bouteille de vin, paquet de tabac, journal</i> , collage, gouache et fusain sur papier, 1914	23 août 1995	Acquis en 1997 pour le musée Picasso avec le concours du Fonds du Patrimoine et du mécénat
<i>Psautier-livre d'heures</i> , Metz, début du XIVème siècle*	28 septembre 1995	Acquis le 15-05-1996 pour la Bibliothèque municipale de Metz avec le concours de l'Etat, de la ville de Metz, du département de la Moselle et de la région Lorraine

Liste des trésors nationaux ayant fait l'objet d'un refus de certificat - Etat au 01/07/2008 - 3

Ensemble de meubles de J.-H. RIESENER et d'A.-L. BELLANGE : commode, secrétaire à abattant et deux encoignures	28 septembre 1995	Certificat accordé par la DMF (n° 27444 du 29-11-1999)
Jean-Baptiste OUDRY, <i>Le cerf aux abois dans les rochers de Franchard</i> , huile sur toile, 1737	12 décembre 1995	Acquis en 2002 par dation, affecté à l'UCAD pour le musée Nissim de Camondo
Edouard MANET, <i>Berthe Morisot au bouquet de violettes</i> , huile sur toile, 1872	21 février 1996	Acquis en 1998 pour le musée d'Orsay avec le concours du Fonds du Patrimoine et du mécénat
Edouard MANET, <i>Le bouquet de violettes</i> , huile sur toile, 1872	21 février 1996	Certificat non redemandé
Pierre-Auguste RENOIR, <i>Berthe Morisot et sa fille</i> , huile sur toile, 1894	21 février 1996	Certificat accordé par la DMF (n° 23122 du 21-02-1999)
Antoine de SAINT-EXUPÉRY, <i>Vol de nuit</i> , manuscrit autographe, 1930*	3 juillet 1996	Donné en juillet 1998 par la propriétaire à la Bibliothèque Nationale de France
Edgar DEGAS, <i>La duchesse de Montejasi et ses filles Elena et Camilla</i> , huile sur toile, 1876	4 septembre 1996	Certificat accordé par la DMF (n° 27476 du 01-12-1999)
Paul CEZANNE, <i>Le jardinier Vallier</i> , huile sur toile, 1900-1906	4 septembre 1996	Certificat accordé par la DMF (n° 27807 du 11-01-2000)
Jacques-Louis DAVID, <i>Portrait de Mademoiselle Juliette de Villeneuve</i> , huile sur toile, 1824	30 octobre 1996	Acquis en 1997 pour le musée du Louvre avec le concours du Fonds du Patrimoine et de la Société des Amis du Louvre
Martin CARLIN, <i>Coffret à bijoux de la reine Marie-Antoinette</i> , vers 1770	30 octobre 1996	Acquis en 1997 pour le musée national du château de Versailles avec le concours du Fonds du Patrimoine et de divers mécènes
André GROULT, <i>Meuble d'appui-Chiffonnier</i> , bois, galuchat et ivoire, 1925	28 février 1997	Acquis en 1998 pour l'UCAD avec le concours du Fonds du Patrimoine et d'un mécénat privé
Claude MONET, <i>La Chasse</i> , huile sur toile, 1876	10 juin 1997	Certificat accordé par la DMF (n° 31136 du 19-06-2000)
Edgar DEGAS, <i>Portrait d'Edouard Manet</i> , mine de plomb, vers 1866-1868	30 septembre 1997	Acquis en 1997 pour le musée d'Orsay
Laurent de la HYRE, <i>L'aveuglement des habitants de Sodome</i> , huile sur toile, 1656	28 janvier 1998	Acquis en 2001 pour le musée du Louvre
Francisco GOYA Y LUCIENTES, <i>Portrait de la jeune marquise de Monte-Hermoso</i> , huile sur toile, 1810-1813	28 janvier 1998	Certificat accordé par la DMF (n° 40558 du 04-07-2001)
Vicomte Henri de TURENNE, <i>Mémoires</i> , manuscrit autographe, 214 folios, 1659-1660**	6 juillet 1998	Acquis en octobre 1998 pour les Archives de France

Liste des trésors nationaux ayant fait l'objet d'un refus de certificat - Etat au 01/07/2008 - 4

Livre d'heures manuscrit enluminé, Maître d'Antoine de Roche, vers 1500*	14 septembre 1998	Certificat non redemandé
Guy de MAUPASSANT, <i>Une Vie</i> , manuscrit autographe, 1878-1882*	1 ^{er} octobre 1998	Certificat accordé par la DLL (n° 49684 du 10-01-2003)
Pablo PICASSO, <i>Portrait de Max Jacob</i> , dessin à la mine de plomb, 1915	27 octobre 1998	Acquis en 1998 par dation pour le musée Picasso
Pablo PICASSO, <i>Dora et le Minotaure (Composition)</i> , fusain, encre de Chine, crayons de couleur et grattage, 1936	27 octobre 1998	Acquis en 1998 par dation pour le musée Picasso
Pablo PICASSO, <i>Eaux-fortes originales pour des textes de Buffon et dessins originaux</i> , 1942	27 octobre 1998	Acquis en 1998 par dation pour la Bibliothèque nationale de France
Pablo PICASSO, <i>4 clichés-verre peints et 22 épreuves photographiques (photogrammes et contretypes)</i> - <i>Jeune fille devant une cabine de bain (dite la Baigneuse de Dinard)</i> , 1936-37 - <i>Portrait de femme vue de trois-quarts (Dora Maar)</i> , 1936-37 - <i>Portrait de femme vue de face (dit Portrait de Dora Maar)</i> , 1936-37 - <i>Portrait de femme vue de profil (Dora Maar)</i> , 1936-37	27 octobre 1998	Acquis en 1998 par dation pour le musée Picasso
Pablo PICASSO, <i>2 clichés-film gravés (et leur épreuve originale)</i> <i>(J. Profil de femme (Dora Maar), 1937 - Profil de femme (Femme qui pleure), 1937)</i>	27 octobre 1998	Acquis en 1998 par dation pour le musée Picasso
Pablo PICASSO, <i>Profil de femme en buste (Marie-Thérèse Walter)</i> , cliché-verre gravé	27 octobre 1998	Acquis en 1998 par dation pour le musée Picasso
Pablo PICASSO, <i>Ensemble de papiers découpés et déchirés</i> , circa 1940-1943	27 octobre 1998	Acquisition d'une majorité des lots en octobre 1998 par préemption en vente publique pour le musée Picasso
Paul ELUARD, <i>Divers poèmes du Livre Ouvert (2^{ème} série)</i> , manuscrit autographe enluminé par Pablo PICASSO, 1941	27 octobre 1998	Acquis en 1998 par dation pour le musée Picasso
Ensemble de manuscrits et d'archives personnelles de PICASSO et manuscrit de DORA MAAR	27 octobre 1998	Acquisition d'une partie en octobre 1998 par préemption en vente publique pour les Archives de France
LAUTREAMONT (<i>Isidore DUCASSE dit le comte de</i>), <i>Lettre autographe adressée à Joseph Darasse</i> , Paris, 12 mars 1870*	9 novembre 1998	Certificat non redemandé

Arthur RIMBAUD, <i>Une Saison en enfer</i> , manuscrit autographe, 1873*	9 novembre 1998	Acquis le 17-11-1998 par préemption en vente publique pour la Bibliothèque nationale de France
Arthur RIMBAUD, <i>Jeune ménage</i> , poème autographe de 24 vers, 1872*	9 novembre 1998	<i>Certificat non redemandé</i>
Arthur RIMBAUD, <i>Mémoire</i> , poème autographe de 40 vers, 1872*	9 novembre 1998	<i>Certificat non redemandé</i>
Arthur RIMBAUD, <i>Ce qui retient Nina</i> , poème autographe de 116 vers, 1870*	9 novembre 1998	<i>Certificat non redemandé</i>
Charles LE BRUN, <i>Suzanne accusée par les vieillards et justifiée par Daniel</i> , huile sur toile, vers 1655-1656	3 décembre 1998	Certificat accordé par la DMF (n° 46797 du 06-05-2002)
Johannes COUCHET, <i>Clavecin</i> , XVIIème siècle	18 janvier 1999	Acquis en 2003 pour le musée de la musique
Julio GONZALEZ, <i>Tête plate</i> , fer forgé et soudé, 1930	11 février 1999	Acquis en 2000 par la ville de Marseille pour le Musée Cantini avec le concours de l'Etat (Fonds du Patrimoine et FRAM)
Julio GONZALEZ, <i>Tête en profondeur</i> , fer forgé et soudé, 1930	11 février 1999	Acquis en 2003 par l'Etat pour le musée national d'art moderne grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales – code général des impôts, article 238 bis 0 A)
Julio GONZALEZ, <i>Homme gothique</i> , fer forgé et soudé sur socle de pierre, 1930	11 février 1999	Certificat accordé par la DMF (n° 50475 du 26-09-2002)
<i>Les Heures de Jacques II de Châtillon</i> , manuscrit enluminé sur parchemin, Amiens, vers 1430-1440*	1 ^{er} avril 1999	Acquis en 2001 par la bibliothèque nationale de France avec le concours du Fonds du Patrimoine
Jean GENET, <i>Le Journal du voleur</i> , manuscrit autographe, version de 1945-1946*	25 juin 1999	Acquis en 2003 pour la Bibliothèque nationale de France avec le concours du Fonds du Patrimoine
René CHAR, <i>Poèmes</i> , manuscrit autographe enluminé par Joan MIRÓ, 1948*	25 juin 1999	Acquis en 2000 pour la bibliothèque nationale de France
Attribué au Maître de Giovanni BARRILE, <i>Crucifixion</i> , tempera sur bois, début du XIVème siècle	25 juin 1999	Acquis le 11-06-1999 par préemption en vente publique pour le musée du Louvre avec le concours du Fonds du Patrimoine
Attribué à GAVIOLI, <i>Orgue de foire</i> , vers 1895-1920	28 juin 1999	Acquis en 2002 pour le musée des arts et traditions populaires
Pierre-François Grégoire GIRAUD, <i>La Mort de Pallas</i> , relief en marbre, début du XIXème siècle	20 octobre 1999	Acquis en 2002 par la ville de Marseille pour le Musée des Beaux-Arts avec le concours de l'Etat (FRAM)
Jean-Baptiste OUDRY, <i>Neuf panneaux décoratifs</i> , huiles sur toile, XVIIIème siècle (provenant du Château de Voré)	20 octobre 1999	Acquis en 2002 par l'Etat pour le musée du Louvre grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales – code général des impôts, article 238 bis 0 A)

Charles-Antoine COYPEL, <i>Portrait de Monsieur Helvétius</i> , huile sur toile, XVIIIème siècle (provenant du Château de Voré)	20 octobre 1999	Certificat accordé par la DMF (n° 67709 du 06-07-2004)
Louis-Michel van LOO, <i>Portrait de Madame Helvétius/ Portrait de Monsieur Helvétius</i> , paire d'huiles sur toile, XVIIIème siècle (provenant du Château de Voré)	20 octobre 1999	<i>Certificat non redemandé</i>
Jacques-Emile RUHLMANN, <i>Chaise longue dite "du Maharajah"</i> , bois recouvert de laque industrielle, bronze chromé et velours de soie, circa 1929	20 octobre 1999	<i>Procédure de renouvellement du refus de certificat possible</i>
<i>Atlas portulan manuscrit sur parchemin</i> , Italie, fin de la première moitié du XVIème siècle*	23 décembre 1999	Acquis en 2003 pour la bibliothèque nationale de France
Jean DUNAND, <i>Ensemble complet de boiserie d'appartement constituant les quatre côtés d'une pièce</i> , bois, laque, métal en découpe	7 janvier 2000	<i>Procédure de renouvellement du refus de certificat possible</i>
Jean Auguste Dominique INGRES, <i>Portrait du baron Charles-Athanase Walckenaer</i> , graphite, 1826	7 janvier 2000	<i>Certificat non redemandé</i>
<i>Fragment de manuscrit enluminé tiré du lectionnaire de Cluny</i> , fin du XIème ou début du XIIème siècle*	24 janvier 2000	Acquis en 2004 pour le musée national du Moyen Age – Thermes de Cluny
Joseph Philibert GIRAULT DE PRANGEY, <i>96 daguerréotypes représentant des monuments d'architecture et des paysages français et étrangers</i> , 1841-1844*	2 mars 2000	Acquisition de 14 daguerréotypes par la Bibliothèque nationale de France avec le concours du Fonds du Patrimoine. Annulation de la décision de refus pour 80 daguerréotypes (certificats accordés par la D.L.L. n°33418 à 33498 du 19-12-2000)
Marcel PROUST, <i>A propos du « style » de Flaubert</i> , manuscrit autographe signé, 63 feuillets, 1919*	16 mars 2000	Classement parmi les monuments historiques par arrêté du 08-04-2003
Jean-Honoré FRAGONARD, <i>L'escalade (esquisse)</i> , huile sur toile, vers 1771	21 avril 2000	Acquis en 2004 pour le musée des Beaux-Arts d'Angers
Jean-Honoré FRAGONARD, <i>La poursuite (esquisse)</i> , huile sur toile, vers 1771	21 avril 2000	Acquis en 2004 pour le musée des Beaux-Arts d'Angers
Jean-Henri RIESENER, <i>Table à écrire</i> , bois de placage, marqueterie et ornementation de bronzes dorés, vers 1780 (provenant du château de Trianon)	21 avril 2000	Acquis le 28-06-2000 par préemption en vente publique pour le musée national du château de Versailles avec le financement d'un mécénat privé
Claude MONET, <i>Effet de vent. Série des Peupliers</i> , huile sur toile, 1891	21 avril 2000	Acquis en 2002 par dation pour le musée d'Orsay

Edgar DEGAS, <i>Au théâtre</i> , pastel sur papier, 1880	21 avril 2000	Certificat accordé par la DMF (n° 62960 du 20-02-2004)
Collection de cycles et motocycles, fin du XIXème-XXème siècle	19 mai 2000	Acquis en 2000 par la municipalité d'Annéville sans participation de l'Etat
François LEMOYNE, <i>L'arrivée d'Ulysse et de Télémaque</i> , huile sur toile, vers 1728	21 juin 2000	Acquis le 23-06-2000 par préemption en vente publique par le musée Rodin
Jean HOUDON, <i>Portrait du Comte Bigot de Préameneu</i> , buste en marbre blanc, 1809	21 juin 2000	Acquis en 2001 pour le musée national du château de Versailles avec le concours du Fonds du Patrimoine
Modification de la législation (loi n°2000-643 du 10 juillet 2000)		
Antoine ou Louis LE NAIN, <i>Le Reniement de Saint Pierre</i> , huile sur toile, XVIIème siècle	21 juillet 2000 (J.O. du 24/08/2000)	Certificat accordé par la DMF (n° 64441 du 10-05-2004)
Joseph CHAUMET, <i>Via Vitae</i> , pièce d'orfèvrerie, 1894-1904	13 octobre 2000 (J.O. du 21/10/2000)	Acquis en 2005 pour le musée du Hiéron de Paray-le-Monial
Ensemble comportant un bracelet, une torsade et un collier rigide en or, Age du Bronze, vers 1200 avant J.C.	14 novembre 2000 (J.O. du 23/11/2000)	Acquis en 2003 pour le musée des antiquités nationales
Fragment de bas-relief provenant de la colonne l'endème à Paris, bronze, début du XIXème siècle	13 décembre 2000 (J.O. du 22/12/2000)	Trésor national appartenant déjà au domaine public
Parure en or et mosaïque, présent de mariage de l'Empereur Napoléon I ^{er} à l'Impératrice Marie-Louise, par M. NITOT, 1810, dans un écrin en chagrin rouge, estampé et doré aux armes de l'Empereur Napoléon III	19 mars 2001 (J.O. du 27/03/2001)	Acquis le 05-04-2001 par préemption en vente publique pour le musée du Louvre
Rosso FIORENTINO, <i>Saint Roch distribuant ses biens</i> , sanguine, 1524	17 juillet 2001 (J.O. du 28/07/2001)	Acquis en 2003 par l'Etat pour le musée du Louvre grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales – code général des impôts, article 238 bis 0 A)
Rosso FIORENTINO, <i>La Visitation</i> , sanguine, 1540	17 juillet 2001 (J.O. du 28/07/2001)	Acquis en 2003 par l'Etat pour le musée du Louvre grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales – code général des impôts, article 238 bis 0 A)
Paul GAUGUIN, <i>La Paix et la Guerre</i> , relief sur bois de rose et huile, 1901	17 juillet 2001 (J.O. du 28/07/2001)	Acquis en 2002 pour le musée d'Orsay
Adriaen YSENBRAANT, <i>Assomption de la Vierge (triptyque)</i> , huile sur panneaux	24 juillet 2001 (J.O. du 03/08/2001)	Acquis en 2004 pour le musée national du Moyen Age – Thermes de Cluny
Anne-Louis GIRODET de ROUCY TRIOSON, <i>Pygmalion et Galatée</i> , huile sur toile, 1819	26 novembre 2001 (J.O. du 29/11/2001 et du 21/12/2001)	Acquis en 2002 pour le musée du Louvre
LE CORBUSIER, <i>Le Modulor</i> , encre et collage de papiers gouachés et découpés, 1950	26 novembre 2001 (J.O. du 29/11/2001 et du 21/12/2001)	Acquis en 2002 par le musée national d'art moderne avec le concours d'un mécène

M. LE MASSON DU PARC, H.-L. DUHAMEL DU MONCEAU et L.-H. DELAMARRE, <i>Description des arts et métiers, réunion de 1331 dessins originaux destinés à illustrer l' "Histoire générale des pêches" (inédite) puis le "Traité général des pesches, et Histoire des poissons qu'elles fournissent..."</i> (Paris, 1769-1782), 10 vol in-folio reliés*	31 janvier 2002 (J.O. du 20/02/2002)	En cours de procédure
Gilbert POILLERAT, <i>Table</i> , piétement en fer forgé, plateau en stuc, 1942	31 janvier 2002 (J.O. du 20/02/2002)	Acquis en 2004 pour le musée des arts décoratifs (UCAD)
Edgar DEGAS, <i>Femme au tub</i> , monotype sur papier, circa 1880*	31 janvier 2002 (J.O. du 20/02/2002)	Certificat accordé par la DLL (n° 88741 du 14-03-2007)
Nicéphore NIEPCE, <i>Correspondance adressée à son cousin Dubard de Curley</i> (lettres autographes, 1809-1841) et premier document photographique connu (imprimé en 1825)*	14 mars 2002 (J.O. du 20/03/2002)	Acquis le 21-03-2002 par préemption en vente publique pour la bibliothèque nationale de France
Anonyme du cercle du sculpteur Charles SIMART, <i>Album de quarante études</i> , vers 1856-1860*	14 mars 2002 (J.O. du 20/03/2002)	Certificat accordé par la DLL (n° 75475 du 10-11-2006)
Documents photographiques provenant du Fonds Charles NEGRE* : - Charles NEGRE, <i>Scène de marché au port de l'Hôtel de Ville, Paris</i> , épreuve sur papier salé à partir d'un négatif sur papier ciré, vers 1850-1851; - Charles NEGRE, <i>Les ramoneurs en marche</i> , épreuve sur papier albuminé, avant 1852; - Charles NEGRE, <i>Le joueur d'orgue de Barbarie et deux enfants qui l'écoutent</i> , épreuve sur papier salé, avant 1853; - Charles NEGRE, <i>Terrassiers au repos sur un boulevard, Paris</i> , épreuve sur papier salé, vers 1853; - Charles NEGRE, <i>Portrait de Rachel à Auteuil</i> , épreuve sur papier salé, 1853; - Charles NEGRE, <i>Le Stryge</i> , épreuve sur papier salé et négatif sur papier ciré, 1853; - Charles NEGRE, <i>Paysage des environs de Cannes</i> , épreuve sur papier salé, 1853; - Charles NEGRE, <i>Grasse, moulin, moulinier travaillant</i> , épreuve sur papier salé, vers 1852; - Charles NEGRE, <i>Citronnier, Grasse</i> , épreuve sur papier salé et négatif sur papier, vers 1852;	14 mars 2002 (J.O. du 20/03/2002)	Donné sous réserve d'usufruit en avril 2002 par la propriétaire au musée d'Orsay Acquis en septembre 2002 par la ville de Paris pour le musée Carnavalet Acquis en 2002 pour le musée d'Orsay Acquis le 22-03-2002 par préemption en vente publique par la ville de Paris pour le musée Carnavalet Acquis le 22-03-2002 par préemption en vente publique pour le musée d'Orsay Acquis le 22-03-2002 par préemption en vente publique pour le musée d'Orsay Acquis le 22-03-2002 par préemption en vente publique pour le musée d'Orsay Acquis en 2004 par la ville de Grasse pour le musée d'art et d'histoire de la Provence

- Charles NEGRE, <i>Porche nord de Chartres</i> , épreuve sur papier salé et négatif sur papier ciré, vers 1851; - Charles NEGRE, <i>Asile impérial de Vincennes, la lingerie</i> , épreuve sur papier albuminé, 1858-1859.		Acquis le 22-03-2002 par préemption en vente publique pour le musée d'Orsay Acquis le 22-03-2002 par préemption en vente publique pour le musée d'Orsay
Jean-Henri RIESENER, <i>Secrétaire en pente</i> , marqueterie d'amarante, buis et ébène, bronzes dorés et ciselés, époque Louis XVI, circa 1779 (provenant du Grand Cabinet de Madame Elisabeth à Fontainebleau)	24 avril 2002 (J.O. du 04/05/2002)	<i>Procédure de renouvellement du refus de certificat possible</i>
<i>Carrousel-salon Hippo-palace</i> , début du XXème siècle (composé d'un carrousel-salon, de sa locomobile et de son orgue)	24 avril 2002 (J.O. du 04/05/2002)	<i>Certificat non redemandé</i>
Manufacture de Sèvres, <i>Vase dit "des chasses historiques à la Cour de France"</i> , porcelaine dure à décor polychrome et bronze doré, époque Louis-Philippe, 1844-1845	9 juillet 2002 (J.O. du 18/07/2002)	Acquis en 2004 par dation pour le musée national de la céramique (Sèvres)
Eugène DELACROIX, <i>L'Education de la Vierge</i> , huile sur toile, 1842	17 octobre 2002 (J.O. du 26/10/2002)	Acquis en 2003 pour le musée Delacroix
Giovanni Paolo PANNINI, <i>Le Concert et Le Bal</i> , paire d'huiles sur toile, 1751	17 octobre 2002 (J.O. du 26/10/2002)	Certificat accordé par la DMF (n° 78635 du 01-12-2005)
Antoine-Robert GAUDREAU, <i>Bureau de pente</i> , merisier, bronzes ciselés et argentés, époque Louis XV, 1733 (provenant du cabinet de retraite de Marie Leczinska au château de Marly)	16 janvier 2003 (J.O. du 25/01/2003)	Acquis en 2003 pour le musée du Louvre
Eugène DELACROIX, <i>Paysages de montagnes et diverses études dit Album des Pyrénées</i> , dessins à la mine de plomb et aquarelles, 62 feuillets, 1845	16 janvier 2003 (J.O. du 25/01/2003)	Acquis en 2004 par l'Etat pour le musée Delacroix grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales - code général des impôts, article 238 bis 0 A)
François OLLIVE, <i>Atlas portulan de Méditerranée</i> , encre et gouache, 1646*	16 janvier 2003 (J.O. du 25/01/2003)	Acquis le 04-03-2003 par préemption en vente publique pour la Bibliothèque municipale à vocation régionale de Marseille
Jacques de BREZE, <i>Le Livre de la chasse du grant seneschal de Normandie. Les Ditz du bon chien Souillard qui fut au roy de France Xie de ce nom</i> , [Paris, Pierre Le Caron, vers 1494], 12 feuillets*	3 mars 2003 (J.O. du 08/03/2003)	<i>En cours de procédure</i>
Simon VOUET, <i>La Vierge au rameau de chêne dite Vierge Hesselin</i> , huile sur toile, XVIIème siècle	5 septembre 2003 (J.O. du 20/09/2003 et du 21/09/2003)	Acquis en 2004 par l'Etat pour le musée du Louvre grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales - code général des impôts, article 238 bis 0 A)
Jacques-Louis DAVID, <i>Album de dessins n°5</i> , 82 dessins et 11 calques, 27 feuillets	5 septembre 2003 (J.O. du 20/09/2003 et du 21/09/2003)	Acquis en 2005 pour le musée du Louvre

<i>Fragment du Jubé de la cathédrale de Chartres</i> , bas-relief en pierre calcaire, vers 1230-1240***	5 septembre 2003 (J.O. du 20/09/2003 et du 21/09/2003)	<i>En cours de procédure</i>
Attribué à Jean-Henri RIESENER, <i>Bureau plat dit de Napoléon</i> , acajou, bronzes dorés, époque Louis XVI (provenant du château de Malmaison)	15 octobre 2003 (J.O. du 28/10/2003)	Certificat accordé par la DMF (n° 72820 du 14-03-2005)
Antoine VATER, <i>Clavecin</i> , 1732	12 novembre 2003 (J.O. du 21/11/2003)	<i>En cours d'acquisition</i>
Camille CLAUDEL, <i>La jeune fille à la gerbe</i> , terre cuite, vers 1886	12 novembre 2003 (J.O. du 21/11/2003)	Acquis en 2004 par l'Etat pour le musée Rodin grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales - code général des impôts, article 238 bis 0 A)
Francesco PRIMATICCIO dit Le Primaticcio, <i>Etude d'homme drapé ou Un Atlante</i> , sanguine et rehauts de gouache blanche sur papier, XVIème siècle	12 novembre 2003 (J.O. du 21/11/2003)	Acquis en 2004 par l'Etat pour le musée du Louvre grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales - code général des impôts, article 238 bis 0 A)
Paris BORDONE, <i>Etude d'homme nu</i> , pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier bleu, XVIème siècle	12 novembre 2003 (J.O. du 21/11/2003)	Acquis en 2004 par l'Etat pour le musée Paul Dupuy de Toulouse grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales - code général des impôts, article 238 bis 0 A)
Jean Auguste Dominique INGRES, <i>Portrait de Charles Marcotte d'Argenteuil</i> , graphite sur papier, 1811	19 mars 2004 (J.O. du 01/04/2004)	Acquis en 2006 par l'Etat pour le musée du Louvre grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales - code général des impôts, article 238 bis 0 A)
<i>Commode à façade en arbalète</i> , placage d'amarante, bronzes dorés, dessus en marbre griotte, époque Régence	14 mai 2004 (J.O. du 28/05/2004)	Acquis en 2006 pour le musée des arts décoratifs (UCAD)
Henri de TOULOUSE-LAUTREC, <i>Au lit, le baiser</i> , huile sur carton, 1892	15 juin 2004 (J.O. du 26/06/2004)	Certificat accordé par la DMF (n° 88341 du 02-01-2007)
Attribué à l'entourage de Michel BOURDIN, <i>Monument funéraire pour Charles de Fresnoy</i> , marbre blanc, France, XVIIème siècle	15 juin 2004 (J.O. du 26/06/2004)	Acquis en 2004 par le département de l'Oise pour le musée départemental de l'Oise à Beauvais avec la participation du Fonds du patrimoine et du FRAM
<i>Fragment de bas-relief représentant une femme</i> , France, période romane, provenant de Saint-Guilhem-le-Désert***	15 juin 2004 (J.O. du 26/06/2004)	Certificat accordé par la DAPA (n° 98785 du 31-03-2008)
Nicolas POUSSIN, <i>La Fuite en Egypte (dite au voyageur couché)</i> , huile sur toile, 1657 ou 1658	30 juillet 2004 (J.O. du 17/08/2004)	Acquis en 2007 pour le Musée du Louvre et le Musée des Beaux-Arts de Lyon grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales - CGI, art 238 bis 0 A)
Alexandre-François DESPORTES, <i>Cerf aux abois</i> , huile sur toile, 1729	28 septembre 2004 (J.O. du 09/10/2004)	Acquis en 2007 pour le musée national du château de Versailles
Attribué à M. G. BIENNAIS, <i>Meuble de toilette d'Eugène de Beauharnais</i> , acajou, ébène et bronzes dorés, nécessaire en cristal, nacre, porcelaine, argent et or, époque Empire, circa 1805-1810	28 septembre 2004 (J.O. du 09/10/2004)	Acquis en 2007 pour le musée du château de La Malmaison
<i>Tête de cheval</i> , marbre, Grèce, Attique, époque archaïque, fin du VIème siècle avant J.C.	28 septembre 2004 (J.O. du 09/10/2004)	Acquis le 07-10-2004 par préemption en vente publique pour le musée du Louvre

Eileen GRAY, <i>Fauteuil "Sirène"</i> , bois laqué, circa 1914-1920	4 novembre 2004 (J.O. du 17/11/2004)	Certificat non redemandé
<i>La Vie et les Miracles de Saint François d'Assise</i> , texte de Saint Bonaventure, manuscrit enluminé sur parchemin, 58 illustrations, 132 ff, vers 1480*	15 novembre 2004 (J.O. du 25/11/2004)	Acquis en 2007 pour la Bibliothèque nationale de France
Pierre BERSUIRE, Traduction française des <i>Décades de l'Histoire romaine</i> de Tite-Live, manuscrit sur parchemin, 260 ff, 1358*	6 décembre 2004 (J.O. du 18/12/2004)	Acquis le 07-12-2004 par préemption en vente publique pour la Bibliothèque nationale de France
Paul VERLAINE, <i>Cellulairement</i> , manuscrit autographe de 32 poèmes, 69 ff, 1873-1875, avec une lettre autographe illustrée de Verlaine à Sivry*	20 janvier 2005 (J.O. du 02/02/2005)	Certificat non redemandé
Edmond de GONCOURT, <i>La Fille Elisa</i> , édition originale illustrée par Henri de Toulouse-Lautrec, Paris, 1877*	28 février 2005 (J.O. du 10/03/2005)	Acquis en 2007 pour la Bibliothèque nationale de France
Henri de TOULOUSE-LAUTREC, <i>Ensemble de 26 affiches*</i>	28 février 2005 (J.O. du 10/03/2005)	En cours d'acquisition pour la Bibliothèque nationale de France
Antoine COYSEVOX, <i>Buste du cardinal Melchior de Polignac</i> , marbre blanc, 1718	4 mai 2005 (J.O. du 18/05/2005)	Acquis en 2005 pour le musée national du château de Versailles
<i>Ensemble de biens culturels conservés au château d'Haroué et provenant initialement du château de Saint-Ouen</i> , époque Restauration	26 juillet 2005 (J.O. du 12/08/2005)	Acquis en 2007 d'une partie des pièces pour maintien in situ à Haroué. Certificats accordés par la DMF pour le reste de l'ensemble (18 en février 2007)
<i>Tour à guilocher aux armes du Comte d'Artois</i> , signé "Wolff Porte Saint-Martin", bronze ciselé et doré, fer, époque Louis XVI	4 novembre 2005 (J.O. du 17/11/2005)	Acquis en 2006 par l'Etat pour le musée national du château de Versailles grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales – code général des impôts, article 238 bis 0 A)
Giambattista TIEPOLO, <i>Projet de décor pour un dessus-de-porte</i> , huile sur toile, XVIIIème siècle	4 novembre 2005 (J.O. du 17/11/2005)	Acquis en 2006 par l'Etat pour le musée du Louvre grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales – CGI, art 238 bis 0 A)
Attribuée à Bernard II van RISENBURGH (B.V.R.B.), <i>Commode livrée pour la Duchesse du Maine au château de Sceaux</i> , laque de Coromandel et bronzes dorés, époque Louis XV	5 décembre 2005 (J.O. du 16/12/2005)	Acquis le 13-12-2005 par préemption en vente publique pour le musée de l'Île-de-France de Sceaux
Attribué à un atelier champenois, <i>Pavement de carreaux provenant du château de Polisy (Aube)</i> , faïence, 1545	5 décembre 2005 (J.O. du 16/12/2005)	Acquis en 2008 pour le Musée national de la Renaissance, Ecouen grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales – CGI, art 238 bis 0 A)
Attribué à Jean-Henri RIESENER, <i>Coffre de forme rectangulaire ayant appartenu à Marie-Antoinette</i> , placage d'acajou, amarante, sycomore, bronzes ciselés et dorés, époque Louis XVI, vers 1785	12 décembre 2005 (J.O. du 21/12/2005)	Acquis le 13-12-2005 par préemption en vente publique pour le musée national du château de Versailles
<i>Papyrus médical</i> , inscription recto-verso en cursiva hiératique, feuilles de papyrus issues initialement d'un rouleau	16 décembre 2005 (J.O. du 29/12/2005)	Acquis en 2006 par l'Etat pour le musée du Louvre grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales – code général des impôts, article 238 bis 0 A)

d'environ 10 m, Egypte, Nouvel Empire, XVIIIème dynastie		
Jean COCTEAU, <i>La Belle et la Bête</i> , manuscrit autographe signé, 1944-1945, accompagné d'un ensemble de documents de travail relatifs au film*	23 janvier 2006 (J.O. du 02/06/2006)	
Jean Auguste Dominique INGRES, <i>Portrait du Comte Mathieu-Louis Molé</i> , huile sur toile, 1834	19 avril 2006 (J.O. du 17/05/2006)	
Jacques François Joseph SALY, <i>L'Amour essayant une de ses flèches</i> , marbre, 1753 (piédestal en marbre sculpté de Jacques Verbeckt)	19 juin 2006 (J.O. du 29/06/2006)	
Attribué à François-Honoré-Georges JACOB dit JACOB-DESMALTER, <i>Fauteuil du Grand Cabinet de l'Empereur Napoléon I^{er} au Grand Trianon</i> , acajou, placage d'acajou et bois doré, époque Empire, 1810.	19 juin 2006 (J.O. du 29/06/2006)	Acquis le 20-06-2006 par préemption en vente publique pour le musée national du château de Versailles
Giovanni Antonio Canale dit CANALETTO, <i>Vue de Venise – Pont du Rialto</i> , huile sur toile, première moitié du XVIIIème siècle	27 juillet 2006 (J.O. du 10/08/2006)	
Claude-Charles SAUNIER, <i>Console provenant du Salon de compagnie de la duchesse d'Harcourt au château de Versailles</i> , placage de bois, bronze doré et marbre, circa 1787	27 juillet 2006 (J.O. du 10/08/2006)	Acquis en 2008 pour le musée national du château de Versailles grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales – CGI, art 238 bis 0 A)
Attribués à l'Ecole de Tours, <i>Vierge en prière et Christ bénissant</i> , huiles sur panneaux de bois, deuxième moitié du XVème siècle	2 août 2006 (J.O. du 15/08/2006)	Acquis en 2007 pour le Musée des Beaux-Arts de la ville de Tours grâce au mécénat d'entreprise (dispositions fiscales – code général des impôts, article 238 bis 0 A)
Louis DELANOIS, <i>Deux chaises provenant du Salon de compagnie de la comtesse du Barry au château de Versailles</i> , bois sculpté et doré, circa 1769	4 octobre 2006 (J.O. du 17/10/2006)	
Constantin BRANCUSI, <i>Le Baiser</i> , pierre calcaire, 1909 (provenant de la sépulture de Tania Rachevskaïa au cimetière du Montparnasse, Paris)	4 octobre 2006 (J.O. du 17/10/2006)	
Hieronymus Albrecht HASS, <i>Clavecin à trois claviers et sis jeux</i> , Hambourg, 1740	2 novembre 2006 (J.O. du 11/11/2006)	
Francisco GOYA Y LUCIENTES, <i>Huiles Trabajos</i> , lavis d'encre noire et grise sur papier, premier quart du XIXème siècle	21 mars 2007 (J.O. du 31/03/2007)	
Vassily KANDINSKY, <i>Ensemble de manuscrits autographes et de feuillets dactylographiés</i> , circa 1910 à 1925*	3 mai 2007 (J.O. du 12/05/2007 et 17/05/2007)	Donné en 2008 par la Société Kandinsky au musée national d'art moderne pour la Bibliothèque Kandinsky

Manufacture royale des Gobelins, <i>Don Quichotte reçu chez les filles de l'hôtellerie</i> , tapisserie appartenant à la Tenture de l'Histoire de Don Quichotte, tissée d'après un carton de Charles COYPEL, Ateliers de Audran et Cozette, laine et soie, 1773-1776	20 juin 2007 (J.O. du 05/07/2007)	
Pablo PICASSO, <i>Portrait de Berthe Weill</i> , crayon Conté et fusain sur papier, 1920	20 juillet 2007 (J.O. du 02/08/2007 et 08/08/2007)	
Ensemble d'ouvrages et de documentation ayant appartenu à Vassily KANDINSKY*	25 juillet 2007 (J.O. du 08/08/2007)	Donné en 2008 par la Société Kandinsky au musée national d'art moderne pour la Bibliothèque Kandinsky
Abbé Jean-Antoine NOLLET, <i>Paire de globes céleste et terrestre</i> , dédiés à la duchesse du Maine et au comte de Clermont, époque Louis XV, 1728-1730*	29 novembre 2007 (J.O. du 11/12/2007)	
Auguste RODIN, <i>Faunesse debout, variante avec tête de la Martyre, dite parfois Phryné</i> , œuvre conçue vers 1884, épreuve en bronze à patine brune dorée, probablement réalisée vers 1897 par la fonderie J.B. Griffoul	14 mars 2008 (J.O. du 26/03/2008)	
Michelangelo Buonarroti dit Michel-Ange, <i>Deux études d'un homme nu pris dans un mouvement ascendant</i> (recto), <i>Esquisses d'un homme nu et fragment d'une étude de tête d'homme</i> (verso), pierre noire et sanguine, probablement 3 ^{ème} quart du XVI ^{ème} siècle	11 juin 2008 (J.O. du 24/06/2008)	

Bilan**165 mesures de refus de certificat d'exportation prononcées**
réparties comme suit :

97	Refus de certificat acquis	3	Refus de certificat classés M.H.
26	Certificats accordés après échéance du délai de refus	16	Certificats non redemandés après expiration du refus
21	Refus en cours (dont 2 en cours d'acquisition)	2	Autres cas

Légende

- (*) de 04/1993 à 06/2000 : date de la lettre ministérielle de notification du refus
de 07/2000 à 07/2001 : date de la décision ministérielle refusant le certificat (suivie de la date de publication au *Journal officiel* de la République française)
à partir de 11/2001 : date de l'arrêté ministériel refusant le certificat (suivie des dates de publication au J.O. de l'arrêté et de l'avis de la Commission consultative des trésors nationaux)

- * Refus de certificat prononcé à la suite d'une proposition de la direction du livre et de la lecture
** Refus de certificat prononcé à la suite d'une proposition de la direction des archives de France
*** Refus de certificat prononcé à la suite d'une proposition de la direction de l'architecture et du patrimoine

Document DMF/COL/CCTN - Département des collections - Bureau du mouvement des œuvres et de l'inventaire
Secrétariat de la Commission consultative des trésors nationaux
Contact: Claire CHASTANIER - Tél.: 01.40.15.34.54 - Mél.: claire.chastanier@culture.gouv.fr

Annexe VII : Article 98 A du Code Général des Impôts



Chemin :

Code général des impôts, annexe 3

- ▶ Livre premier : Assiette et liquidation de l'impôt
 - ▶ Première partie : Impôts d'État
 - ▶ Titre II : Taxes sur le chiffre d'affaires et taxes assimilées
 - ▶ Chapitre premier : Taxe sur la valeur ajoutée
 - ▶ Section VIII : Régimes spéciaux
 - ▶ II : Biens d'occasion, oeuvres d'art, objets de collection et d'antiquité

Article 98 A

I. Sont considérés comme biens d'occasion les biens meubles corporels susceptibles de remploi, en l'état ou après réparation, autres que des oeuvres d'art et des objets de collection ou d'antiquité et autres que des métaux précieux ou des pierres précieuses.

II. Sont considérées comme oeuvres d'art les réalisations ci-après :

1° Tableaux, collages et tableaux similaires, peintures et dessins, entièrement exécutés à la main par l'artiste, à l'exclusion des dessins d'architectes, d'ingénieurs et autres dessins industriels, commerciaux, topographiques ou similaires, des articles manufacturés décorés à la main, des toiles peintes pour décors de théâtres, fonds d'ateliers ou usages analogues ;

2° Gravures, estampes et lithographies originales tirées en nombre limité directement en noir ou en couleurs, d'une ou plusieurs planches entièrement exécutées à la main par l'artiste, quelle que soit la technique ou la matière employée, à l'exception de tout procédé mécanique ou photomécanique ;

3° A l'exclusion des articles de bijouterie, d'orfèvrerie et de joaillerie, productions originales de l'art statuaire ou de la sculpture en toutes matières dès lors que les productions sont exécutées entièrement par l'artiste ; fontes de sculpture à tirage limité à huit exemplaires et contrôlé par l'artiste ou ses ayants droit ;

4° Tapisseries et textiles muraux faits à la main, sur la base de cartons originaux fournis par les artistes, à condition qu'il n'existe pas plus de huit exemplaires de chacun d'eux ;

5° Exemplaires uniques de céramique, entièrement exécutés par l'artiste et signés par lui ;

6° Emaux sur cuivre, entièrement exécutés à la main, dans la limite de huit exemplaires numérotés et comportant la signature de l'artiste ou de l'atelier d'art, à l'exclusion des articles de bijouterie, d'orfèvrerie et de joaillerie ;

7° Photographies prises par l'artiste, tirées par lui ou sous son contrôle, signées et numérotées dans la limite de trente exemplaires, tous formats et supports confondus.

III. Sont considérés comme objets de collection les biens suivants, à l'exception des biens neufs :

1° Timbres-poste, timbres fiscaux, marques postales, enveloppes premier jour, entiers postaux et analogues, oblitérés ou bien non oblitérés mais n'ayant pas cours et n'étant pas destinés à avoir cours ;

2° Collections et spécimens pour collections de zoologie, de botanique, de minéralogie, d'anatomie, ou présentant un intérêt historique, archéologique, paléontologique, ethnographique ou numismatique.

IV. Les objets d'antiquité sont les biens meubles, autres que des oeuvres d'art et des objets de collection, ayant plus de cent ans d'âge.

Liens relatifs à cet article

Cité par:

DÉCRET n°2015-1077 du 26 août 2015 - art. 11 (V)

Codifié par:

Décret 95-1281 1995-12-11

Annexe VIII : décret n°2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés ayant pour objet de satisfaire à cette obligation

Décret n°2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration...rchés ayant pour objet de satisfaire à cette obligation | Legifrance

29/05/2017 07:47



Décret n°2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés ayant pour objet de satisfaire à cette obligation

NOR: MCCB0200300D
Version consolidée au 29 mai 2017

Le Premier ministre,

Sur le rapport de la ministre de la culture et de la communication,

Vu le code des marchés publics, notamment son article 31 ;

Vu le code de la propriété intellectuelle, notamment son article L. 112-2 ;

Vu le code général des collectivités territoriales, notamment son article L. 1616-1 ;

Vu le code de l'éducation, notamment son article L. 211-7 ;

Vu la loi n° 85-704 du 12 juillet 1985 modifiée relative à la maîtrise d'ouvrage publique et à ses rapports avec la maîtrise d'oeuvre privée ;

Vu le décret n° 82-390 du 10 mai 1982 modifié relatif aux pouvoirs des préfets de région, à l'action des services et organismes publics de l'Etat dans les régions et aux décisions de l'Etat en matière d'investissement public, notamment son article 36 ;

Le Conseil d'Etat (section de l'intérieur) entendu,

▶ Chapitre Ier : De l'obligation de décoration des constructions publiques.

Article 1

▶ Modifié par Décret n°2012-1331 du 29 novembre 2012 - art. 5

Les opérations immobilières ayant pour objet la construction et l'extension de bâtiments publics ou la réalisation de travaux de réhabilitation dans le cas d'un changement d'affectation, d'usage ou de destination de ces bâtiments donnent lieu à l'achat ou à la commande d'une ou de plusieurs réalisations artistiques destinées à être intégrées dans l'ouvrage ou ses abords.

L'obligation prévue au premier alinéa s'applique aux opérations dont la maîtrise d'ouvrage est assurée par l'Etat ou par ses établissements publics autres que ceux ayant un caractère industriel et commercial et les établissements publics de santé, ainsi que par leur mandataire et par toute personne agissant pour leur compte, notamment dans le cas prévu par l'article L. 211-7 du code de l'éducation.

Cette obligation ne s'applique pas aux opérations immobilières de l'Etat et de ses établissements publics autres que ceux ayant un caractère industriel et commercial et les établissements publics de santé qui, en raison de leur nature, ne justifient pas la présence d'une réalisation artistique. Un arrêté conjoint du ministre chargé de la culture et du ministre intéressé définit les opérations ou catégories d'opérations exemptes de cette obligation.

La restauration des oeuvres issues des obligations de décoration des constructions publiques incombe au maître de l'ouvrage ou, le cas échéant, à la personne publique responsable de l'entretien de l'ouvrage, qui peut solliciter l'apport financier de partenaires publics et privés.

Article 2

Le montant, toutes taxes comprises, des sommes affectées au respect de l'obligation mentionnée à l'article 1er est égal à 1 % du montant hors taxes du coût prévisionnel des travaux, tel qu'il est établi par le maître d'oeuvre à la remise de l'avant-projet définitif. Il ne peut excéder deux millions d'euros. Le coût prévisionnel qui sert de base à ce calcul ne comprend pas les dépenses de voirie et réseaux divers ni celles d'équipement mobilier.

Article 3

▶ Modifié par Décret n°2005-90 du 4 février 2005 - art. 3 JORF 6 février 2005

Les dispositions du premier et du dernier alinéas de l'article 1er et de l'article 2 s'appliquent également, dans les

limites fixées par l'article L. 1616-1 du code général des collectivités territoriales, aux constructions dont la maîtrise d'ouvrage est assurée par les collectivités territoriales ou leurs groupements.
NOTA : Décret 2005-90 2005-04-02 art. 12 : Spécificité d'application.

Article 4

Les réalisations artistiques mentionnées à l'article 1er sont des oeuvres plastiques et graphiques entrant dans les catégories définies aux 7° à 10° de l'article L. 112-2 du code de la propriété intellectuelle.
Il peut s'agir en outre d'oeuvres utilisant de nouvelles technologies ou faisant appel à d'autres interventions artistiques, notamment pour l'aménagement d'espaces paysagers, la conception d'un mobilier original ou la mise au point d'une signalétique particulière.
Le montant défini à l'article 2 inclut le coût des prestations nécessaires à la conception, la réalisation, l'acheminement et l'installation des oeuvres et les taxes afférentes ainsi que les indemnités prévues à l'article 13, mais non le coût des études de maîtrise d'oeuvre nécessaires à l'intégration de l'oeuvre artistique dans l'ouvrage.

Article 5

Lorsque des opérations immobilières relevant de plusieurs des personnes publiques mentionnées à l'article 1er et à l'article 3 sont conduites simultanément sur un même site, le montant affecté à l'achat ou à la commande artistique peut être calculé de façon globale. Si les opérations immobilières relèvent de plusieurs maîtres d'ouvrage, ceux-ci mandatent l'un d'eux pour passer une commande unique.

▶ Chapitre II : Procédures applicables aux commandes de réalisations artistiques.

Article 6

▶ Modifié par Décret n°2005-90 du 4 février 2005 - art. 4 JORF 6 février 2005

Lorsque le montant calculé en application de l'article 2 est inférieur à 30 000 Euros HT, la personne responsable du marché peut, après avis du maître d'oeuvre, de l'utilisateur de l'ouvrage et du directeur régional des affaires culturelles, commander ou acheter une ou plusieurs oeuvres d'art à un ou plusieurs artistes vivants. En cas de commande, les dispositions du deuxième alinéa sont applicables.
Lorsque le même montant est égal ou supérieur à 30 000 Euros HT, la personne responsable du marché arrête son choix dans les conditions prévues à l'article 12 après avis du comité artistique mentionné à l'article 7 et selon la procédure mentionnée aux premier et deuxième alinéas de l'article 8.
NOTA : Décret 2005-90 2005-04-02 art. 12 : Spécificité d'application.

Article 7

I.-Pour les opérations immobilières relevant de l'article 6 et situées sur le territoire national, le maître de l'ouvrage constitue un comité artistique qui comprend :

- 1° Le maître de l'ouvrage ou son représentant, qui en assure la présidence ;
- 2° Le maître d'oeuvre ;
- 3° Le directeur régional des affaires culturelles ou son représentant ;
- 4° Un représentant des utilisateurs du bâtiment ;
- 5° Trois personnalités qualifiées dans le domaine des arts plastiques :

- a) Une désignée par le maître de l'ouvrage ;
- b) Deux désignées par le directeur régional des affaires culturelles, dont une choisie sur une liste établie par les organisations professionnelles d'artistes.

Le directeur régional des affaires culturelles ou son représentant est rapporteur des projets devant le comité. Le préfet de région peut désigner un rapporteur adjoint au sein des services de l'Etat.

Le président du comité peut inviter un représentant de la commune du lieu d'implantation de la construction à assister avec voix consultative aux travaux du comité.

II.-Pour les opérations immobilières relevant de l'article 6 et situées hors du territoire national, le maître de l'ouvrage constitue un comité artistique qui comprend :

- 1° Le maître de l'ouvrage ou son représentant, qui en assure la présidence et a voix prépondérante en cas de partage égal des voix ;
- 2° L'ambassadeur ou son représentant ;
- 3° Le maître d'oeuvre ;
- 4° Le directeur général de la création artistique ou son représentant ;
- 5° Deux personnalités qualifiées dans le domaine des arts plastiques, dont l'une est désignée par le maître de l'ouvrage et l'autre par l'ambassadeur.

Article 8

▶ Modifié par Décret n°2005-90 du 4 février 2005 - art. 6 JORF 6 février 2005

Le comité artistique est saisi par le maître de l'ouvrage dès l'approbation de l'avant-projet sommaire. Il élabore, compte tenu du montant calculé conformément à l'article 2, le programme de la commande artistique, qui précise notamment la nature et l'emplacement de la réalisation envisagée et le soumet à l'approbation du maître de l'ouvrage.

Le programme de la commande artistique fait l'objet de la part du maître de l'ouvrage d'une publicité adaptée permettant une information suffisante des artistes, en fonction de la nature et du montant de la commande. Le maître de l'ouvrage indique le nombre d'artistes qu'il consultera. Peut être négociée sans publicité préalable toute

commande qui ne peut être confiée qu'à un prestataire déterminé pour des raisons techniques, artistiques ou tenant à la protection des droits d'exclusivité.

Le comité artistique consulte un ou plusieurs artistes qui lui remettent leurs projets. Il les entend, le cas échéant. Il propose un ou plusieurs des projets au maître de l'ouvrage.

NOTA : Décret 2005-90 2005-04-02 art. 12 : Spécificité d'application.

Article 9 (abrogé)

- ▶ Modifié par Décret n°2005-90 du 4 février 2005 - art. 7 JORF 6 février 2005
- ▶ Abrogé par Décret n°2010-738 du 1er juillet 2010 - art. 1

Article 10 (abrogé)

- ▶ Abrogé par Décret n°2010-738 du 1er juillet 2010 - art. 1

Article 11 (abrogé)

- ▶ Modifié par Décret n°2005-90 du 4 février 2005 - art. 9 JORF 6 février 2005
- ▶ Abrogé par Décret n°2010-738 du 1er juillet 2010 - art. 1

Article 12

- ▶ Modifié par Décret n°2010-738 du 1er juillet 2010 - art. 2

Le maître de l'ouvrage arrête son choix, après avis du comité artistique par une décision motivée. Il en informe l'ensemble des candidats.

Pour rendre applicables les dispositions du premier alinéa de l'article L. 551-15 du code de justice administrative, le maître de l'ouvrage publie au Journal officiel de l'Union européenne un avis, conforme au modèle fixé par le règlement (CE) n° 1564 / 2005 de la Commission européenne établissant les formulaires standard dans le cadre des procédures de passation de marchés publics, relatif à son intention de conclure la commande. En ce cas il respecte un délai d'au moins onze jours entre la date de publication de cet avis et la date de conclusion du contrat.

Lorsque le montant total de la commande est égal ou supérieur au seuil mentionné au 2° du II de l'article 30 du code des marchés publics, il envoie pour publication au Journal officiel de l'Union européenne, dans un délai maximum de quarante-huit jours à compter de la notification du marché, un avis d'attribution conforme au modèle fixé par le règlement précité de la Commission européenne.

Dans le cas d'une commande d'un montant inférieur au seuil mentionné à l'alinéa précédent, pour rendre applicables les dispositions du premier alinéa de l'article R. 551-7 du code de justice administrative, le maître de l'ouvrage publie au Journal officiel de l'Union européenne un avis d'attribution, conforme au modèle fixé par le même règlement, informant de la conclusion de la commande.

Article 13

Les artistes ayant présenté au comité artistique un projet non retenu reçoivent une indemnité. Le total des indemnités ne peut dépasser 20 % du montant défini à l'article 2. Le maître de l'ouvrage peut décider, sur proposition du comité artistique, de supprimer ou de réduire le montant de l'indemnité en cas d'insuffisance manifeste du projet présenté par un candidat.

Article 14

Les dispositions du présent décret s'appliquent aux opérations immobilières pour lesquelles l'avant-projet sommaire n'a pas été approuvé par le maître de l'ouvrage à la date de publication de ce décret.

Article 15

Sont abrogés :

1° Le décret n° 93-431 du 23 mars 1993 relatif à la création de commissions régionales de réalisations plastiques au titre du 1 % du ministère de l'éducation nationale ;

2° L'arrêté du 5 janvier 1978 du ministre de la culture et de l'environnement et du secrétaire d'Etat au tourisme relatif aux travaux de décoration au titre du 1 % dans les constructions réalisées ou subventionnées par le ministère de la culture et de l'environnement ;

3° L'arrêté du 24 janvier 1980 du ministre des affaires étrangères et du ministre de la culture et de la communication fixant les dispositions relatives aux travaux de décoration au titre du 1 % dans les constructions réalisées par le ministère des affaires étrangères ;

4° L'arrêté du 1er février 1980 du ministre de l'environnement et du cadre de vie et du ministre de la culture et de la communication fixant les dispositions relatives aux travaux de décoration dans les constructions réalisées ou subventionnées par le ministère de l'environnement et du cadre de vie ;

5° L'arrêté du 5 février 1980 du ministre de la coopération et du ministre de la culture et de la communication relatif aux travaux de décoration au titre du 1 % dans les constructions réalisées par le ministère de la coopération ;

6° L'arrêté du 15 février 1980 du ministre du travail et de la coopération et du ministre de la culture et de la communication relatif aux travaux de décoration au titre du 1 % dans les constructions réalisées par le ministère du travail et de la participation ;

7° L'arrêté du 29 février 1980 du ministre de la jeunesse, des sports et des loisirs et du ministre de la culture et de la communication fixant les dispositions relatives aux travaux de décoration dans les constructions sportives et socio-éducatives réalisées par le ministère de la jeunesse, des sports et des loisirs, dont l'Etat est propriétaire ;

8° L'arrêté du 28 mars 1980 du ministre de l'industrie et du ministre de la culture et de la communication relatif aux travaux de décoration au titre du 1 % dans les constructions réalisées ou subventionnées par le ministère de l'industrie ;

9° L'arrêté du 18 juin 1980 du ministre des transports et du ministre de la culture et de la communication relatif aux travaux de décoration au titre du 1 % dans les constructions réalisées par le ministère des transports ;

10° L'arrêté du 24 juin 1980 du ministre de l'agriculture et du ministre de la culture et de la communication relatif à

la réalisation de travaux de décoration dans les constructions du ministère de l'agriculture ;
11° L'arrêté du 24 juin 1980 du ministre de l'économie, du ministre du budget et du ministre de la culture et de la communication relatif aux travaux de décoration au titre du 1 % dans les constructions exécutées par le ministère de l'économie et par le ministère du budget ;
12° L'arrêté du 2 juillet 1980 du ministre de la culture et de la communication et du secrétaire d'Etat aux postes et télécommunications et à la télédiffusion relatif aux travaux de décoration au titre du 1 % dans les constructions réalisées par le secrétariat d'Etat aux postes et télécommunications et à la télédiffusion ;
13° L'arrêté du 11 août 1980 du garde des sceaux, ministre de la justice, et du ministre de la culture et de la communication relatif aux travaux de décoration des équipements de la justice à réaliser au titre du 1 % ;
14° L'arrêté du 17 octobre 1980 du ministre de l'intérieur et du ministre de la culture et de la communication relatif aux travaux de décoration au titre du 1 % dans les édifices construits par le ministère de l'intérieur ;
15° L'arrêté du 10 mai 1981 du ministre de l'environnement et du cadre de vie, du ministre du travail et de la participation, du ministre de l'agriculture, du ministre de la jeunesse, des sports et des loisirs, du ministre de la culture et de la Communication et du secrétaire d'Etat aux postes et télécommunications et à la télédiffusion relatif à la Commission nationale des travaux de décoration des édifices publics siégeant auprès du ministère de la culture et de la communication ;
16° L'arrêté du 10 mai 1981 du ministre de l'environnement et du cadre de vie, du ministre du travail et de la participation, du ministre de l'agriculture, du ministre de la jeunesse, des sports et des loisirs, du ministre de la culture et de la communication et du secrétaire d'Etat aux postes et télécommunications et à la télédiffusion relatif aux commissions régionales des travaux de décoration et réalisations plastiques des édifices publics ;
17° L'arrêté du 23 mars 1993 du ministre de l'éducation nationale et de la culture et du ministre de l'intérieur et de la sécurité publique relatif aux réalisations plastiques exécutées pour les constructions relevant du ministère de l'éducation nationale.

Article 16

▶ Modifié par Décret n°2005-90 du 4 février 2005 - art. 11 JORF 6 février 2005

Le présent décret peut être modifié par décret.

NOTA : Décret 2005-90 2005-04-02 art. 12 : Spécificité d'application.

Article 17

Le ministre de l'économie, des finances et de l'industrie, le ministre de l'emploi et de la solidarité, la garde des sceaux, le ministre de la justice, le ministre de l'intérieur, le ministre de l'éducation nationale, le ministre des affaires étrangères, le ministre de la défense, le ministre de l'équipement, des transports et du logement, le ministre de la culture et de la communication, le ministre de l'agriculture et de la pêche, le ministre de l'aménagement du territoire et de l'environnement, le ministre de la jeunesse et des sports, le ministre de la recherche et le ministre délégué à la coopération et à la francophonie sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au Journal officiel de la République française.

Lionel Jospin

Par le Premier ministre :

La ministre de la culture

et de la communication,

Catherine Tasca

Le ministre de l'économie,

des finances et de l'industrie,

Laurent Fabius

Le ministre de l'emploi et de la solidarité,

Élisabeth Guigou

La garde des sceaux, ministre de la justice,

Marylise Lebranchu

Le ministre de l'intérieur,

Daniel Vaillant

Le ministre de l'éducation nationale,

Jack Lang

Le ministre des affaires étrangères,

Hubert Védrine

Le ministre de la défense,

Alain Richard

Le ministre de l'équipement,

des transports et du logement,

Jean-Claude Gayssot

Le ministre de l'agriculture et de la pêche,

François Patriat

Le ministre de l'aménagement du territoire

et de l'environnement,

Yves Cochet

La ministre de la jeunesse et des sports,

Marie-George Buffet

Le ministre de la recherche,

Roger-Gérard Schwartzberg

Le ministre délégué à la coopération

et à la francophonie,

Charles Josselin

NOTA : Décret n° 2009-633 du 6 juin 2009 article 1 : Les dispositions réglementaires instituant les commissions administratives à caractère consultatif dont la liste est annexée au présent décret sont prorogées pour une durée de cinq ans (Commission artistique nationale).

Sources :

- Anderson, Robert C. « Paintings as an Investment ». *Economic Enquiry* XII (mars 1974): 13-26.
- ArtEconomics. « TEFAF Art Market Report 2015 Abstract », s. d.
<http://artseconomics.com/project/tefaf-art-market-report-2015/>.
- Banfield, Edward C. *The Democratic Muse : Visual Arts and the Public Interest*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Basic Books, 1984.
- Beaumont, Olivier. « Le Pen fait sa garden-party ... sans sa fille ». *Le Parisien*, 27 juin 2016. <http://www.leparisien.fr/politique/le-pen-fait-sa-garden-party-sans-sa-fille-27-06-2016-5916629.php>.
- Bier, Arielle. « The Berlin Artist-Run Galleries You Need to Know ». *Artsy Magazine*, 31 septembre 2016. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-berlin-artist-run-galleries-you-need-know>.
- Boucher, Brian. « ORLAN Must Pay Lady Gaga \$22,000 After Losing Forgery Lawsuit ». *Artnet news*. 26 juin 2016. <https://news.artnet.com/art-world/orlan-loses-lawsuit-pay-lady-gaga-576311>.
- Bourdieu, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris, France: Les Éditions de Minuit, 1979.
- Bourdieu, Pierre, Pascal Casanova, Christophe Charles, Patrick Champagne, Franck Poupeau, et Marie-Christine Rivière. *Sur Manet : Une révolution symbolique*. Raisons d'agir. Cours et Travaux. Paris, France: Seuil, 2013.
- Bourdieu, Pierre, Patrick Champagne, Rémi Lenoir, Franck Poupeau, et Marie-Christine Rivière. *Sur l'Etat : Cours au Collège de France (1989-1992)*. Paris, France: Seuil, 2012.
- Bourdieu, Pierre, et Alain Darbel. *L'amour de l'art : Les musées et leur public*. Le Sens Commun. Paris, France: Les Éditions de Minuit, 1966.
- Bozo, Dominique. « Les FRAM et l'art contemporain ». *Nouvelles des musées classés et contrôlés*, n° 9 (avril 1986).
- Braudel, Fernand. *La Dynamique du capitalisme*. Paris, France: Flammarion, 1985.
- Brettell, Richard R. *Modern Art 1851-1929*. Oxford, Royaume-Uni: Oxford University Press, 1999.
- Brichet, Robert. *Le régime des monuments historiques*. Paris, France: Librairies de la Cour de Cassation, 1952.
- Bruni, Frank. « The Filthy Metaphor of Rome ». *New York Times*. 10 mai 2017.
https://www.nytimes.com/2017/05/10/opinion/the-filthy-metaphor-of-rome.html?_r=0.
- Chayette, Hervé (1947-). *Les 100 mots du marché de l'art*. Que sais-je ? 3883, 2014.
- Commission des Communautés européennes contre République italienne, No. 7-68 (Cour de Justice de la Communauté Européenne 10 décembre 1968).
- Cuno, James. *Who Owns Antiquity? Museums and the Battle over Our Ancient Heritage*. Princeton, New Jersey, Etats-Unis d'Amérique: Princeton University Press, 2010.
- Cwi, David. « Merit Good or Market Failure ». In *Public Policy and the Arts*, par Kevin C. Mulcahy et Richard Swaim. Boulder, Colorado, Etats-Unis d'Amérique: Westview Press, 1982.
- Davies, Richard. « ART MARKET VS. PREDATOR ». *1843 magazine*, février 2017.
- Décret n°2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés

- ayant pour objet de satisfaire à cette obligation, Pub. L. No. 2002-677 (s. d.).
<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000409144>.
- Delmas-Marty, Mireille. *Pour un droit commun*. Paris, France: Seuil, 1994.
- Deloitte Luxembourg, et ArtTactic. « Art & Finance Report 2016 ». Luxembourg, Luxembourg: Deloitte Luxembourg et ArtTactic, s. d.
- Delterme, Jean, et Claire Bommelaer. « Fréquentation : le Centre Pompidou s'en sort mieux que le Louvre ». *Le Figaro*. 6 janvier 2017.
<http://premium.lefigaro.fr/culture/2017/01/06/03004-20170106ARTFIG00246-frequentation-le-centre-pompidou-s-en-sort-mieux-que-le-louvre.php>.
- Doeser, James. « Who Better Supports Artists - American or Brits? » *Artsy Magazine*, 27 décembre 2016. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-who-better-supports-artists-americans-brits>.
- Dubois, Vincent. *La Politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris, France: Belin, 2012.
- Dubois, Vincent, et Philippe Poirrier. *Les Collectivités locales et la culture : les formes d'institutionnalisation, XIXème-XXème siècle*. Paris, France: La Documentation Française, 2002.
- Duby, Georges. *Le temps des cathédrales, l'Art et la Société, 980-1420*. Paris, France: Gallimard, 1976.
- Duponchelle, Valérie. « Larry Gagosian perd trois étoiles ». *Le Figaro*. 18 décembre 2012.
<http://premium.lefigaro.fr/arts-expositions/2012/12/17/03015-20121217ARTFIG00627-larry-gagosian-perd-trois-etoiles.php>.
- Duval-Stalla, Alexandre. *Claude Monet – Georges Clemenceau : une histoire, deux caractères*. L'infini. Paris, France: Gallimard, 2010.
- Duverger, Maurice. *La Monarchie républicaine - ou comment les démocraties se donnent des rois*. Paris, France: Robert Laffont, 1974.
- Edwards, Steve, et Paul Wood. *Art & Visual Culture 1850-2010: Modernity to Globalization*. Londres, Royaume-Uni: Tate, 2013.
- Elias, Norbert. *La Civilisation des moeurs*. Édité par François Laurent. Traduit par Pierre Kamnitzer. Evolution. Paris, France: Pocket, 2003.
- . *La société de cour*. Traduit par Pierre Kamnitzer. Paris, France: Flammarion, 1985.
- Embuscado, Rain. « Protest Group Lights Up Guggenheim's Facade with Message for the 1 Percent ». *Artnet news*. 28 avril 2016. <https://news.artnet.com/art-world/light-projections-guggenheim-museum-gulf-484280>.
- Eyevine, Michael Turek. « THE MODERN MEDICIS ». *1843 magazine*, avril 2016.
<https://www.1843magazine.com/culture/the-modern-medicis>.
- Fabre, Clarisse, et Emmanuelle Lequeux. « Questions autour de l'exposition Jeff Koons au Château de Versailles ». *Le Monde*. 7 septembre 2008.
- Favre, Alexis. « "Panama Papers" : perquisition à Genève, à la recherche du Modigliani ». *Le Monde*. 9 avril 2016. http://www.lemonde.fr/panama-papers/article/2016/04/09/panama-papers-perquisition-a-geneve-a-la-recherche-du-modigliani_4899298_4890278.html.
- Fillipetti, Aurélie, et Jean-Jacques Aillagon. Public/privé : quelle politique culturelle pour demain ? *Le Monde*, 17 septembre 2016.
http://www.lemonde.fr/festival/article/2016/07/11/public-privé-quelle-politique-culturelle-pour-demain_4967502_4415198.html.

- Forbes, Alexander. « How Much Have Guarantees Aided Christie's Dominance at the Top End of the Auction Market ». *Artsy Magazine*, 8 août 2016. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-much-have-guarantees-aided-christie-s-dominance-at-the-top-end-of-the-auction-market>.
- . « What Sold at Art Basel in Miami Beach ». *Artsy Magazine*, 4 décembre 2016. <https://m.artsy.net/article/artsy-editorial-what-sold-at-art-basel-in-miami-beach-12-04-16>.
- Forbes, Alexander, et Isaac Kaplan. « Germany's Onerous New Art Export Law, Explained ». *Artsy Magazine*, 12 juillet 2016. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-what-germany-s-strict-new-regulations-mean-for-the-international-art-market>.
- Frascina, Francis, Tamar Garb, Nigel Blake, et Fer Briony. *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*. Yale University Press, 1993.
- Furet, François. *Penser la Révolution française*. Paris, France: Gallimard, 1985.
- Gaillard, Yann. « Marché de l'art : les chances de la France ». Rapport du Sénat. Sénat, 1999. https://www.senat.fr/rap/r98-330/r98-330_mono.html.
- Gans, Herbert. « American popular culture ». par Judith H. Balfe et Margaret J. Wyszomirski, 40–57. New York, Etats-Unis d'Amérique: Praeger, 1985.
- Glazek, Christopher. « The Art World's Patron Satan ». *The New York Times Magazine*, 30 décembre 2014. <https://www.nytimes.com/2015/01/04/magazine/the-art-worlds-patron-satan.html>.
- Grapp, William P. *Pricing the Priceless: Art, Artists, and Economics*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Basic Books, 1989.
- Guerrin, Michel. « Culture : l'argent privé, chance ou menace ? » *Le Monde*. 7 septembre 2016. http://www.lemonde.fr/festival/article/2016/09/07/l-argent-prive-menace-t-il-notre-modele-culturel_4994093_4415198.html.
- Heinich, Nathalie. « "C'est un oiseau !" Brancusi vs Etats-Unis ou quand la loi définit l'art ». *Droit et Société*, n° 34–1996 (s. d.): 649–72.
- . « Pouvoirs publics, art contemporain ». *Les cahiers de méthodologie* 2001/1, n° 11 (2011). doi:10/3971.
- Hickley, Catherine. « German Parliament passes controversial law to protect cultural heritage », 8 juillet 2016, The Art Newspaper édition. <http://theartnewspaper.com/news/news/german-parliament-passes-controversial-law-to-protect-culture/>.
- Jeffries, Stuart. « Simon de Pury: the Mick Jagger of art auctions ». *The Guardian*. 18 avril 2010. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/apr/18/simon-de-pury-art-auctions>.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, 1790.
- Kaplan, Isaac. « Who Stands to Lose the Most if the NEA Is Eliminated ». *Artsy Magazine*, 31 janvier 2017. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-stands-lose-nea-eliminated>.
- . « Why New York Owns the Top End of the Auction Market ». *Artsy*, 8 août 2016. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-why-new-york-owns-the-top-end-of-the-auction-market>.
- Kelsen, Hans. *Théorie pure du droit*. Traduit par Charles Eisenmann. 2ème. Paris, France: Dalloz, 1962.
- Kinsella, Eileen. « Christie's Postwar and Contemporary Sale Gets a Heat Check But Still Rakes in \$448 Million ». *Artnet*, 17 mai 2017.

- <https://news.artnet.com/market/christies-448m-postwar-contemporary-evening-963353>.
- La Rédaction de l'Express. « Saint Laurent-Bergé : la vente bat des records ». *L'Express*. 24 février 2009. http://www.lexpress.fr/culture/art-plastique/saint-laurent-berge-la-vente-bat-des-records_742887.html.
- « Législatives: Pierre Cornette de Saint Cyr candidat suppléant à Paris ». 26 avril 2012. <http://premium.lefigaro.fr/mon-figaro/2012/04/26/10001-20120426ARTFIG00833-legislatives-pierre-cornette-de-saint-cyr-candidat-suppleant-a-paris.php>.
- Leslie, Ian. « WHY THE MONA LISA STANDS OUT ». *Intelligent Life*, mai 2014. <https://www.1843magazine.com/content/ideas/ian-leslie/overexposed-works-art>.
- Levy, Adrian, et Cathy Scott-Clark. « Warhol's box of tricks ». *The Guardian*. 21 août 2010.
- Lucas, Henri-Jacques, André Lucas, et Agnès Lucas-Schloetter. *Traité de la propriété littéraire et artistique*. 4^e éd. Traités. Paris, France: LexisNexis, 2012.
- Malraux, André. *La Métamorphose des Dieux : L'Intemporel*. Paris, France: Gallimard, 1976.
- Mèredieu, Florence de. *Duchamp en forme de Ready made*. Paris, France: Blusson, 2000.
- Moroskowitz, Michael Phillips. « Museums Need More Than Rich Donors to Survive ». *Artsy Magazine*, 23 mai 2017. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-museums-rich-donors-survive>.
- Moulin, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Champ Arts. Paris, France: Flammarion, 1992.
- . *Le marché de la peinture en France*. Paris, France: Ed. de Minuit, impr. 1970, 1970.
- . *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies*. Paris, France: Flammarion, impr. 2003, 2003.
- . *Le marché et le musée: la constitution des valeurs artistiques contemporaines*. pays inconnu, 1986.
- Moulinier, Pierre. *Les politiques publiques de la culture en France*. 7^e éd. Que Sais-Je. Paris, France: Presse Universitaire de France, 2016.
- . *Politique culturelle et décentralisation*. Paris, France: L'Harmattan, 2002.
- Netzer, Dick. *The Subsidized Muse : Public Support for the Arts in the United States*. Cambridge University Press, 1978.
- Poirrier, Philippe. *L'Etat et la Culture en France au XX^{ème} siècle*. 3^e éd. Paris, France: Le Livre de Poche, 2009.
- Popham, Peter. « So what is it about Jeff Koons that has so captured art world's imagination as Balloon Dog sells for record \$58m? » *The Independent*. 15 novembre 2013. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/so-what-is-it-about-jeff-koons-that-has-so-captured-art-world-s-imagination-as-balloon-dog-sells-for-8943284.html>.
- Pury, Simon de, et William Stadiem. *The Auctioneer: adventure in the art trade*. New York, Etats-Unis d'Amérique: St. Martin's Press, 2016.
- Rawlinson, Kevin. « David Bowie's art fetches £24m in first round of sale ». *The Guardian*. 11 novembre 2016. <https://www.theguardian.com/music/2016/nov/11/david-bowies-art-fetches-24m-in-first-round-of-sale>.

- Rédaction de *The Economist*. « What makes a work of art valuable? » *The Economist*. 6 janvier 2017. <http://www.economist.com/blogs/economist-explains/2017/01/economist-explains-3>.
- Rochebouët, Béatrice de. « Damien Hirst, le requin remonte à la surface du marché ». *Le Figaro*. 9 avril 2017. <http://premium.lefigaro.fr/arts-expositions/2017/04/09/03015-20170409ARTFIG00133-le-requin-de-damien-hirst-remonte-a-la-surface-du-marche.php>.
- Rouet, François. « Les galeries d'art contemporain en France en 2012 ». Paris, France: Ministère de la Culture - DEPS, juin 2013.
- Saunders, Frances Stonor. « Modern art was CIA “weapon” ». *The Independent*. 22 octobre 1995. <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>.
- Senneville, Valérie de. « Dans les secrets de Drouot : les cols rouges devant le tribunal ». *Les Echos*. 13 mars 2016. https://www.lesechos.fr/13/03/2016/lesechos.fr/021760958189_dans-les-secrets-de-drouot---les-cols-rouges-devant-le-tribunal.htm.
- Sfez, Zoé. « La Fondation Vuitton réussit un “coup” en réalisant l'expo de l'impossible sur la mythique collection Chtchoukine ». *Le Journal de la culture*. Paris, France: France Culture, 21 octobre 2016. <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-culture/la-fondation-vuitton-reussit-un-coup-en-realissant-lexpo-de>.
- Shaw, Anny. « “Flippers” Say Art Dealers Need Them More Than They Think ». *Artsy Magazine*, 14 février 2017. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-flippers-art-dealers>.
- Thompson, Don. « Charting the Art Adviser's Rise in the Art World ». *Artsy Magazine*, 18 avril 2017. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-charting-art-advisers-rise-art>.
- . « My 9 Predictions for the Art Market after the Brexit Vote ». *Artsy Magazine*, 12 juillet 2016. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-my-9-predictions-for-the-art-market-after-the-brexit-vote>.
- Tocqueville, Alexis de. *De la démocratie en Amérique*, 1840.
- . *L'Ancien Régime et la Révolution*. Paris, France, 1856.
- Tosseri, Olivier. « L'Italie veut libérer son marché d'art contemporain ». *Les Echos*. 18 avril 2017.
- Vivant, Elsa. « Inconstance du collectionneur ou calcul de l'entrepreneur ? L'échec du projet de fondation François Pinault, révélateur des évolutions des mondes de l'art et de la production urbaine ». *Politix*, n° 88 (avril 2009): 187–207. doi:10.3917.
- Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Penguin Classic, 1975.
- Weber, Max. *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Traduit par Jacques Chavy. Librairie Plon. Recherches en Sciences humaines. Paris, France, 1964.
- Wood, Paul. *The Challenge of the Avant-Garde*. Yale, Connecticut, Etats-Unis d'Amérique: Yale University Press, 1999.
- Wood, Paul, et Steve Edwards. *Art of the Avant-Guardes*. Yale, Connecticut, Etats-Unis d'Amérique: Yale University Press, 2004.
- Wood, Paul, et Charles Harrison. *Art in Theory, 1900-2000*. Oxford, Royaume-Uni: Blackwell, 2003.

Wu, Chin-Tao. *Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 1980s*. Londres, Royaume-Uni: Verso, 2002. 1859844723.

Zunz, Olivier. *Le Siècle américain. Essai sur l'essor d'une grande puissance*. Paris, France: Fayard, 2000.

Bibliographie :

- Anderson, Robert C. « Paintings as an Investment ». *Economic Enquiry* XII (mars 1974): 13-26.
- ArtEconomics. « TEFAF Art Market Report 2015 Abstract », s. d.
- Banfield, Edward C. *The Democratic Muse : Visual Arts and the Public Interest*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Basic Books, 1984.
- Bourdieu, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris, France: Les Éditions de Minuit, 1979.
- Bourdieu, Pierre, Pascal Casanova, Christophe Charles, Patrick Champagne, Franck Poupeau, et Marie-Christine Rivière. *Sur Manet : Une révolution symbolique*. Raisons d'agir. Cours et Travaux. Paris, France: Seuil, 2013.
- Bourdieu, Pierre, Patrick Champagne, Rémi Lenoir, Franck Poupeau, et Marie-Christine Rivière. *Sur l'Etat : Cours au Collège de France (1989-1992)*. Paris, France: Seuil, 2012.
- Bourdieu, Pierre, et Alain Darbel. *L'amour de l'art : Les musées et leur public*. Le Sens Commun. Paris, France: Les Éditions de Minuit, 1966.
- Bozo, Dominique. « Les FRAM et l'art contemporain ». *Nouvelles des musées classés et contrôlés*, n° 9 (avril 1986).
- Braudel, Fernand. *La Dynamique du capitalisme*. Paris, France: Flammarion, 1985.
- Brettell, Richard R. *Modern Art 1851-1929*. Oxford, Royaume-Uni: Oxford University Press, 1999.
- Brichet, Robert. *Le régime des monuments historiques*. Paris, France: Librairies de la Cour de Cassation, 1952.
- Chayette, Hervé (1947-). *Les 100 mots du marché de l'art*. Que sais-je ? 3883, 2014.
- Commission des Communautés européennes contre République italienne, No. 7-68 (Cour de Justice de la Communauté Européenne 10 décembre 1968).
- Cuno, James. *Who Owns Antiquity? Museums and the Battle over Our Ancient Heritage*. Princeton, New Jersey, Etats-Unis d'Amérique: Princeton University Press, 2010.
- Cwi, David. « Merit Good or Market Failure ». In *Public Policy and the Arts*, par Kevin C. Mulcahy et Richard Swaim. Boulder, Colorado, Etats-Unis d'Amérique: Westview Press, 1982.
- Delmas-Marty, Mireille. *Pour un droit commun*. Paris, France: Seuil, 1994.
- Deloitte Luxembourg, et ArtTactic. « Art & Finance Report 2016 ». Luxembourg, Luxembourg: Deloitte Luxembourg et ArtTactic, s. d.
- Dubois, Vincent. *La Politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris, France: Belin, 2012.
- Dubois, Vincent, et Philippe Poirrier. *Les Collectivités locales et la culture : les formes d'institutionnalisation, XIXème-XXème siècle*. Paris, France: La Documentation Française, 2002.
- Duby, Georges. *Le temps des cathédrales, l'Art et la Société, 980-1420*. Paris, France: Gallimard, 1976.
- Duval-Stalla, Alexandre. *Claude Monet – Georges Clemenceau : une histoire, deux caractères*. L'infini. Paris, France: Gallimard, 2010.
- Duverger, Maurice. *La Monarchie républicaine - ou comment les démocraties se donnent des rois*. Paris, France: Robert Laffont, 1974.
- Edwards, Steve, et Paul Wood. *Art & Visual Culture 1850-2010: Modernity to Globalization*. Londres, Royaume-Uni: Tate, 2013.

- Elias, Norbert. *La Civilisation des moeurs*. Édité par François Laurent. Traduit par Pierre Kamnitzer. Evolution. Paris, France: Pocket, 2003.
- . *La société de cour*. Traduit par Pierre Kamnitzer. Paris, France: Flammarion, 1985.
- Fillipetti, Aurélie, et Jean-Jacques Aillagon. Public/privé : quelle politique culturelle pour demain ? *Le Monde*, 17 septembre 2016. l.
- Frascina, Francis, Tamar Garb, Nigel Blake, et Fer Briony. *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*. Yale University Press, 1993.
- Furet, François. *Penser la Révolution française*. Paris, France: Gallimard, 1985.
- Gaillard, Yann. « Marché de l'art : les chances de la France ». Rapport du Sénat. Sénat, Gans, Herbert. « American popular culture ». par Judith H. Balfe et Margaret J. Wyszomirski, 40–57. New York, Etats-Unis d'Amérique: Praeger, 1985.
- Grampp, William P. *Pricing the Priceless: Art, Artists, and Economics*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Basic Books, 1989.
- Heinich, Nathalie. « "C'est un oiseau !" Brancusi vs Etats-Unis ou quand la loi définit l'art ». *Droit et Société*, n° 34–1996 (s. d.): 649–72.
- . « Pouvoirs publics, art contemporain ». *Les cahiers de méthodologie* 2001/1, n° 11 (2011). doi:10/3971.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, 1790.
- Kelsen, Hans. *Théorie pure du droit*. Traduit par Charles Eisenmann. 2ème. Paris, France: Dalloz, 1962.
- Leslie, Ian. « WHY THE MONA LISA STANDS OUT ». *Intelligent Life*, mai 2014. <https://www.1843magazine.com/content/ideas/ian-leslie/overexposed-works-art>.
- Lucas, Henri-Jacques, André Lucas, et Agnès Lucas-Schloetter. *Traité de la propriété littéraire et artistique*. 4^e éd. Traités. Paris, France: LexisNexis, 2012.
- Malraux, André. *La Métamorphose des Dieux : L'Intemporel*. Paris, France: Gallimard, 1976.
- Mèredieu, Florence de. *Duchamp en forme de Ready made*. Paris, France: Blusson, 2000.
- Moulin, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Champ Arts. Paris, France: Flammarion, 1992.
- . *Le marché de la peinture en France*. Paris, France: Ed. de Minuit, impr. 1970, 1970.
- . *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies*. Paris, France: Flammarion, impr. 2003, 2003.
- . *Le marché et le musée: la constitution des valeurs artistiques contemporaines*. pays inconnu, 1986.
- Moulinier, Pierre. *Les politiques publiques de la culture en France*. 7^e éd. Que Sais-Je. Paris, France: Presse Universitaire de France, 2016.
- . *Politique culturelle et décentralisation*. Paris, France: L'Harmattan, 2002.
- Netzer, Dick. *The Subsidized Muse : Public Support for the Arts in the United States*. Cambridge University Press, 1978.
- Poirrier, Philippe. *L'Etat et la Culture en France au XXème siècle*. 3^e éd. Paris, France: Le Livre de Poche, 2009.
- Pury, Simon de, et William Stadiem. *The Auctioneer: adventure in the art trade*. New York, Etats-Unis d'Amérique: St. Martin's Press, 2016.
- Rouet, François. « Les galeries d'art contemporain en France en 2012 ». Paris, France: Ministère de la Culture - DEPS, juin 2013.

- Thompson, Don. « Charting the Art Adviser's Rise in the Art World ». *Artsy Magazine*, 18 avril 2017. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-charting-art-advisers-rise-art>.
- . « My 9 Predictions for the Art Market after the Brexit Vote ». *Artsy Magazine*, 12 juillet 2016. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-my-9-predictions-for-the-art-market-after-the-brexit-vote>.
- Tocqueville, Alexis de. *De la démocratie en Amérique*, 1840.
- . *L'Ancien Régime et la Révolution*. Paris, France, 1856.
- Vivant, Elsa. « Inconstance du collectionneur ou calcul de l'entrepreneur ? L'échec du projet de fondation François Pinault, révélateur des évolutions des mondes de l'art et de la production urbaine ». *Politix*, n° 88 (avril 2009): 187–207. doi:10.3917.
- Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Penguin Classic, 1975.
- Weber, Max. *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Traduit par Jacques Chavy. Librairie Plon. Recherches en Sciences humaines. Paris, France, 1964.
- Wood, Paul. *The Challenge of the Avant-Garde*. Yale, Connecticut, Etats-Unis d'Amérique: Yale University Press, 1999.
- Wood, Paul, et Steve Edwards. *Art of the Avant-Guardes*. Yale, Connecticut, Etats-Unis d'Amérique: Yale University Press, 2004.
- Wood, Paul, et Charles Harrison. *Art in Theory, 1900-2000*. Oxford, Royaume-Uni: Blackwell, 2003.
- Wu, Chin-Tao. *Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 1980s*. Londres, Royaume-Uni: Verso, 2002. 1859844723.
- Zunz, Olivier. *Le Siècle américain. Essai sur l'essor d'une grande puissance*. Paris, France: Fayard, 2000.

Table des matières :

Introduction

p. 5

I. La définition de la notion d'œuvre d'art par le pouvoir

p.25

A. L'Etat et la norme esthétique : l'histoire de l'autonomisation de la prérogative royale à l'émergence du service public culturel

p.25

1. L'Etat et les arts : l'art comme domaine de la souveraineté spirituelle du roi

p. 26

2. L'autonomisation du monde de l'art et les difficultés de la souveraineté populaire à s'emparer de la prérogative royale esthétique malgré la continuité des administrations culturelles

p.29

3. La démocratisation culturelle et la démocratie culturelle : l'action publique vis-à-vis d'un domaine autonome

p. 39

B. La volonté d'imprécision dans la définition de la notion d'œuvre d'Etat comme assimilation par l'Etat de son illégitimité

p.50

1. Le droit des constructions publiques comme outils très encadré de la démocratie culturelle

p. 50

2. L'imprécision volontaire de la loi par une définition textuelle extrêmement large et non limitative de la réalisation artistique

p. 52

3. L'incompétence relative du juge à pallier le silence volontaire des textes sur la notion d'œuvre d'art

p. 54

C. La survivance d'une influence du pouvoir : comment le pouvoir détermine la norme en nommant ceux qui l'établissent

p.58

1. Le rôle de l'institution culturelle dans la détermination des normes esthétiques

p.59

2. L'encadrement des décisions des institutions culturelles, intermédiaires légitimes pour se prononcer sur les normes esthétiques et la distanciation de l'Etat par l'intégration des artistes dans la gestion des institutions

p.62

3. Les choix budgétaires du pouvoir comme choix de ses préférences esthétiques

p. 65

Conclusion sur la définition de la notion d'œuvre d'art par le pouvoir

p. 66

II. La définition de la notion d'œuvre d'art par l'opinion

p. 69

A. La privatisation : aboutissement de l'autonomisation de la prérogative royale

p.70

1. Le mécénat privé en France : le passage du soutien privé à l'activité publique au soutien public à la production de biens et services tutélaires

p.70

2. La tradition anglo-saxonne du mécénat privé comme modèle mondial dominant face à la tradition française de mécénat public

p.76

3. La gestion d'un bien tutélaire : l'impact en termes de politiques culturelles de l'encadrement du mécénat

p.80

B. <u>Une définition juridique marchande attachée au critère historique</u>	p.88
1. La détermination d'un bien culturel aux mains des Etats selon l'approche nationaliste dominante de la Convention de l'UNESCO	p. 87
2. L'insistance du modèle français et européen sur le patrimoine historique et la condition d'ancienneté	p.89
3. L'hétérogénéité des définitions nationales dans le reste du monde : la définition de la spécificité d'une œuvre d'art par son caractère très peu liquide aux Etats-Unis	p. 91
C. <u>La préférence de la liberté contractuelle au détriment de la sécurité de la norme et le recul des intermédiaires entre l'art et l'opinion</u>	p. 95
1. <u>La victoire des Modernes sur les Anciens sur le marché, au profit de la recherche de la transparence au détriment de l'opacité traditionnelle</u>	p. 95
2. <u>La traduction de cette victoire par la désintermédiation et l'affranchissement des frontières</u>	p.103
3. <u>Les réformes françaises des acteurs des marchés pour s'intégrer à cette évolution.</u>	p. 110
<u>Conclusion sur la définition de la notion d'œuvre d'art par l'opinion</u>	p. 114
<u>Conclusion</u>	p. 114
ANNEXE	p.116

Annexe I : Jugement du Tribunal Administratif de Montpellier – 19 novembre 2010 -
Arrêt Association Le Citoyen Barcarésien –

p.117

Annexe II : Loi n° 75-1 du 3 janvier 1975 portant création du centre national d'art et de
culture Georges Pompidou

p.120

Annexe III : Extrait du décret n°92-1351 du 24 décembre 1992 portant statut et
organisation du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

p. 124

Annexe IV : Décret du 19 mai 2015 portant nomination du président du conseil
d'administration de la société par actions simplifiée « Palais de Tokyo »

p. 130

Annexe V : Résumé de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires
et artistiques (1886) par l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle

p. 131

Annexe VI : Liste des trésors nationaux ayant fait l'objet d'un refus de certificat de sortie
du territoire de 1993 à 2008

p. 134

Annexe VII : Article 98 A du Code Général des Impôts

p. 141

Annexe VIII : décret n°2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des
constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés ayant pour
objet de satisfaire à cette obligation

p. 142

Source

p. 147

Bibliographie

p. 153

Table des matières

p. 156

Résumé :

Ce mémoire porte sur les méthodes employées par le droit pour définir la notion d'œuvre d'art, à la suite du constat de l'affaire Brancusi. Connue en histoire de l'art, cette affaire l'est moins en droit. Elle rassemble pourtant dans l'arène juridique l'ensemble des débats esthétiques du début du XX^{ème} siècle. Il en ressort qu'il apparaît impossible pour les parties d'avoir un raisonnement juridique sur la notion d'œuvre d'art, sans porter un jugement d'ordre esthétique, alors qu'en un sens la production artistique a longtemps été aux mains des autorités, au point de devenir une affaire d'Etat. Ce mémoire cherche donc à saisir les méthodes employées par le droit pour définir, tant pour le pouvoir que l'opinion, l'objet de cette « affaire d'Etat », l'œuvre d'art, avec suffisamment de distance et de souplesse afin d'éviter les écueils de l'affaire Brancusi.

Abstract:

This thesis is focused on the methods used by the law to define the notion of work of art, following the finding of the Brancusi case. Known in art history, this case is not often considered on the legal side. Nevertheless it brings in the legal arena all the aesthetic debates of the early twentieth century. It highlights that it is impossible for the parties to have a legal reasoning on the notion of a work of art without making an aesthetic judgment. Furthermore, in France as well as in some other countries, art and power has a huge common history. Therefore, it might be consider as a matter of State. This thesis seeks to understand the methods used by law to define, for both power and opinion, the object of this "matter of State", the art, with enough distance in order to avoid the pitfalls of the Brancusi case.

Mots-clefs :

Art – Art contemporain – Œuvre d'art – Droit public – Droit de la propriété intellectuelle – Droit de la commande publique – Droit des travaux publics – Opérateur de ventes volontaires – Musée – Fondation – Marchand d'art – Marché – Affaire Brancusi – 1% artistique – Académie – Administrations culturelles – Jack Lang – André Malraux – UNESCO – Valeur esthétique – Bien tutélaire