

Femmes dans les collections publiques françaises d'art contemporain¹

Vincent Antonin Lépinay
Médialab, SciencesPo

Les principes d'étude adoptés dans la présent rapport prennent pour point de départ les résultats de l'Observatoire de l'égalité entre Femmes et Hommes dans la Culture et la Communication. Lancé en 2013, l'Observatoire est un rapport régulier dans tous les champs d'intervention du Ministère de la Culture. Cette étude permet en particulier de pointer du doigt les effets de promotions à des postes visibles et publics qui laissent subsister des inégalités massives dans des postes moins publics. Elle donne aussi à voir les disparités fortes entre des domaines où la féminisation des postes est en marche depuis des décennies et des domaines où, malgré les incitations et les mots d'ordre, les inégalités d'accès sont structurelles et insensibles aux transformations en œuvre dans d'autres quartiers de la société. D'autres études, plus anciennes avaient déjà pointé des éléments que nous revisitons dans ce rapport mais nous mettons à jour leurs conclusions et nous mettons à profit la grande qualité des ressources constituées et maintenues par l'association Videomuseum. Pour résumer l'apport méthodologique de cette étude, il exploite la variété des données Videomuseum en croisant les effets de leurs croisements et il utilise une source d'information publique qui n'avait pas été exploitée par les études précédentes en vue de comprendre les effets de valorisation.

L'étude est composé de deux éléments distincts.

- Un livret synthétisant 7 entrées descriptives et à travers 6 regroupements institutionnels
 - Un texte d'analyses complété de tableaux et de visualisations plus spécifiques
-

¹ Ce projet a bénéficié du soutien apporté par l'ANR et l'État au titre du programme d'Investissements d'avenir dans le cadre du labex LIEPP (ANR11LABX0091, ANR 11 IDEX000502)

Résumé

Cette étude montre une discrimination genrée qui est en voie d'apaisement mais demeure très loin de la parité dans l'acquisition des œuvres d'artistes femmes.

- Une contribution non systématique ou uniforme des artistes étrangères dans l'équilibre récent des ratios d'acquisitions et un rôle peu affirmé des géographies domestiques dans les politiques d'acquisition
- Des acquisitions plus jeunes chez les artistes femmes mais un taux d'attrition plus élevé après ce premier investissement
- Des temps d'attentes entre acquisitions très similaires au cours des six premiers points de contact. Par la suite, les femmes doivent patienter plus que les artistes hommes pour atteindre les nombres élevés d'acquisitions
- Des acquisitions à travers les dons plus portés par les "lots collectifs" impliquant d'autres artistes, la plupart du temps des artistes hommes
- Des profils très variés de suivi/anticipation des autres musées de tailles et spécialisations équivalentes qui reflètent les effets des missions des musées sur la voie de la parité

Le point marquant, passé la mise à jour de l'inégalité d'accès, est la surprenante similitude des carrières des hommes et des femmes dans les institutions publiques françaises. Avec la conséquence que cette observation impose sur les politiques de primo acquisition.

PLAN

Résumé	2
En guise d'introduction	5
Méthodologie générale	9
Nationalités	13
Les nationalités en détail	14
équilibre (relatif) des effets d'inégalité par la discrimination au carré	15
les inégalités exacerbées	18
La quasi géographie des artistes	23
Modalités d'acquisition - donner et acheter	25
Age à la première acquisition	28
Tailles, variétés et variations de séquences d'acquisitions	30
Expositions et ouverture du système au MOMA	37
Annexe	44

En guise d'introduction

C'est une constante dans la plupart des contextes professionnels d'aujourd'hui que la présence féminine ne soit pas majoritaire, ou qu'elle ne le soit qu'à des niveaux de responsabilité inférieurs. Il ne faut donc pas s'étonner que cela se retrouve également dans le monde des arts. Toutefois, ce qui frappe dans ce contexte consiste en la fracture que l'on atteste aujourd'hui entre les deux "côtés" de la représentation artistique. Si les statistiques montrent que, de façon générale, les publics d'aujourd'hui sont principalement féminins et les femmes sont majoritaires dans les écoles d'art, nous sommes encore enfermés dans un monde de représentations à l'origine principalement masculine. Quels sont les facteurs qui conduisent à une disparition généralisée de la composante féminine du monde des professionnels des arts en dépit de sa prépondérance au sein des écoles d'art?

La première moitié du XXe siècle : les artistes invisibles

L'histoire révèle tristement que le contact des femmes avec la matière brute ainsi que l'expertise nécessaire à modeler celle-ci ont longtemps été considérées physiquement et socialement inacceptables. Pourtant, il ne manquait pas d'artistes femmes au début du XXe siècle. Le problème est par contre que, sauf quelques exceptions d'artistes ayant pu entrer dans le milieu des arts grâce à un lien de famille plus ou moins étroit, la majorité d'entre elles se contentait d'une place d'honneur au sein des "arts mineurs", le secteur textile en premier lieu. C'est le cas, par exemple, de Sonia Delaunay (1885 – 1979), dont les dessins pour étoffes deviennent très tôt une garantie de luxe dans la société parisienne du temps. On sait aujourd'hui que l'artiste se plaignait du fait qu'on lui refusait le statut de peintre à la hauteur des hommes aux mêmes compétences. Dans la sculpture, nous devrions nous rappeler de la petite révolution mise en place par Camille Claudel (1864 - 1943), artiste dont la mémoire est pourtant cantonnée à son activité d'assistante dans l'atelier d'Auguste Rodin. Après la seconde guerre mondiale, en Europe tout comme de l'autre côté de l'océan, les mêmes tendances sont à attester. Malgré son succès récent, l'artiste mexicaine Frida Kahlo (1907 – 1954) ne put jamais bénéficier des commandes publiques qui étaient confiées au contraire à son mari, Diego Rivera, généralement reconnu comme un héros national du pays. Des petites parenthèses ont pu s'ouvrir de temps en temps, comme dans le cas de l'art Russe juste avant la Révolution d'octobre, moment de grande émancipation sociale et artistique des femmes du pays. D'ailleurs, certaines d'entre elles ont pu garder ce rôle jusqu'à la prise de pouvoir de Staline, bien sûr dans le périmètre des contraintes posées par l'état soviétique.

Si certaines avant-gardes artistiques ont pu effectivement compter sur les contributions considérables d'un nombre de femmes artistes, en tout cas très relativement connues, les premières décennies du siècle s'inscrivent de façon générale dans une ligne de relative ouverture, de déclarations verbales ambitieuses très peu concrétisées. On ne retrouve, par exemple, aucune femme, exception faite pour quelques-unes en Russie, parmi les signataires des nombreux manifestes théoriques ayant été publiés partout en Europe en correspondance avec l'affirmation d'un courant nouveau. Les Futuristes, en particulier, restent très connus pour leur misogynie. Parmi les Cubistes, la seule femme artiste reconnue fut Marie Laurencin (1883 – 1956), dont la renommée se justifie plutôt par sa relation turbulente avec le poète Guillaume Apollinaire que par son appartenance à la 'bande Picasso'. Des dynamiques similaires sont d'ailleurs communes au mouvement plus politisé du Dadaïsme et du Surréalisme, en dépit de leur plus grande sensibilité vis-à-vis du culte du féminin. Là où la créativité des femmes était considérée importante, elle finissait quand même par être toujours mise à l'écart comme doublement secondaire, vis-à-vis de la responsabilité domestique principale et prioritaire de la femme, d'un côté, et par rapport à la meilleure compétence des hommes, de l'autre. Voilà pourquoi on leur réservait avec aisance un monopole incontesté dans le domaine des arts appliqués (textiles, décoration, meubles, costumes...), considérés largement subordonnés aux arts dits "officiels". Dans ce premier temps, toutefois, c'est aussi un manque généralisé de conscience et de confiance qui explique l'absence d'une réaction quelconque de la part des véritables "protagonistes" de cette discrimination sociale et professionnelle.

Le tournant : féminisme et émancipation dans les arts

Le tournant se positionne à l'occasion des mouvements politiques qui surgissent parallèlement à la vague des protestations étudiantes et professionnelles des années '60 et '70. Dans le monde des arts, la lutte féministe se traduit par la fondation de mouvements autonomes, par la publication d'articles et de journaux (comme le *Feminist Art Journal*, fondé à New York en 1972), par les attaques directes aux institutions et aux musées qui refusent l'exposition d'oeuvres de femmes artistes. Les Etats-Unis sont dans cette période un creuset de voix qui s'élèvent. Pourtant, la contestation se développe également en Europe dans le même temps, là où un nombre important d'artistes décident de vouloir s'affirmer dans le domaine sans dépendre du support de leur partenaire. Si le désir d'autonomie et de visibilité se retrouve dans plusieurs secteurs artistiques, un autre point commun consiste en la place accordée à l'"offre" du corps féminin comme métaphore et véritable signe d'émancipation. En d'autres termes, les femmes s'emparent de ce qui a toujours été considéré un simple moyen de séduction et de possession pour lancer le défi de l'indépendance du choix. Pour elles, cela

représente la rupture avec un passé figé dans l'image de la femme-mère, de la femme-muse inspiratrice, de la femme-Vénère, de la femme-séductrice.

Ce n'est qu'à partir des années '80 qu'un processus de révision historico- artistique est engagé - souvent, il est intéressant de le souligner, à l'initiative de femmes elles-mêmes - afin de faire finalement émerger les contributions nombreuses et variées de ces artistes. Cela va de pair avec une progressive ouverture quant à l'accès aux formations et aux possibilités d'emploi dans le secteur. A l'aube des années '90, donc, une véritable fièvre féminine envahit le monde des arts, dans la mesure où les curateurs d'exposition font de plus en plus d'efforts de mise en valeur de la production artistique féminine.

Une question d'égalité toujours d'actualité

La progression de cette prise de conscience permet d'affirmer aujourd'hui qu'un nombre important d'obstacles ont été supprimés quant aux possibilités pour les femmes artistes de se former et de se professionnaliser dans le monde des arts. De l'autre côté, leur activité artistique est également encouragée de la part des milieux professionnels qui offrent non seulement une vitrine mais aussi des moyens de développement et d'enrichissement aux artistes en question. L'action de mise en lumière des femmes artistes qui sont longtemps restées ignorées ou cachées quelque part s'accompagne donc par une plus grande volonté de promotion des oeuvres des artistes contemporaines. Nous ne nous référons pas simplement aux acquisitions ou aux expositions intégrant des éléments des productions de femmes, mais aussi à une série d'évènements artistiques *ad hoc* autour de "l'art des femmes", comme cela a été le cas à l'occasion de la grande exposition exclusivement féminine, à l'initiative du Centre Pompidou de Paris, *Elles*, ayant eu lieu de 2009 à 2011. Des institutions se sont emparées de la question et ont poussé les pouvoirs publics à considérer la question comme problème politique, redevable d'un traitement par la force publique. Aware, une association de curatrices et avocates destinée à promouvoir une histoire de l'art qui ferait toute sa place aux œuvres et expositions d'artistes femmes. (https://awarewomenartists.com/en/a_propos/)

Les Guerrilla Girls, un réseau d'activistes luttant contre la discrimination genrée - et par-delà cette lutte, contre toutes les discriminations en organisant des performances et interventions acides et humoristiques dans les lieux d'exposition de l'art où s'exprime la domination capitaliste et masculine. (<https://www.guerrillagirls.com/>)

La question se pose alors encore une fois quant à la signification ultime de telles initiatives. Comme c'est le cas dans d'autres domaines (il suffit de penser aux quotas de femmes dans le monde politique), il semble que la mise en place de

mécanismes d'encouragement se transforme souvent en une répétition silencieuse des mêmes dynamiques discriminatoires, dans la mesure où l'impossibilité "d'être à la hauteur" rend la catégorie des femmes dépendante des actions incitatives, sous la forme de courtes fenêtres de visibilité concentrée, jusqu'à ce que le moment de gloire soit conclu et l'on puisse revenir à l'état "normal" des choses.

Méthodologie générale

Un mot sur les données dont nous disposons pour rendre compte des inégalités d'accès aux collections publiques. La variable du genre est binaire et il serait plus approprié de parler de la variable sexe car elle est assignée et ne permet pas aux artistes de notre base d'étude de revendiquer plus d'une modalité. On était et on est encore, du point de vue de la gestion des artistes et des politiques publiques, un homme ou une femme. Les débats qui animent les communautés impliquées dans ces discussions sont alors en avance sur ce que nous pouvons produire ici dans la mesure où le genre est pour elles une question, quand elle est pour nous une ressource pratique et pratiquement stable. Pourquoi continuer à utiliser une variable qui ne varie pas suffisamment et qui ne se laisse pas problématiser? La politique publique est toujours en retard des débats qui la saisissent et d'autant plus en retard qu'elle s'appuie sur une architecture de données qui s'est élaborée à une époque où les questions de genre étaient reléguées à des hésitations de personnes et devaient se résoudre dans l'intimité des cercles personnels. Cette infrastructure - la codification des artistes en femmes et hommes a néanmoins une vertu énorme qui doit être considérée et préservée. Elle appuie les revendications politiques et elle rend possible l'action politique ; elle permet de donner à voir des inégalités qui resteraient autrement invisibles si nous décidions que les catégories sont toujours trop inadéquates. La mise en question radicale des catégories a effectivement cette promesse enivrante de nous défaire des caractérisations maladroites et malheureuses, une forme de libération des personnes et d'autonomisation recouvrée après l'âge de la gouvernementalité et de l'embrigadement des individus dans des groupes convenant d'abord à la force publique. Cette mise en question a aussi l'effet - ressenti très vite - de mettre à nu les personnes et de les fragiliser en les sortant de toutes les formes d'affiliation. Elle a en outre une conséquence politique qui rappelle vite que la codification est l'infrastructure et la condition de possibilité d'actions politiques, à l'échelle de la gouvernance des personnes mais aussi des mobilisations par les artistes elles-mêmes.

Méthodologies (1)

Extraction des données Videomuseum

Les données qui ont été manipulées dans le cadre de cette étude proviennent directement de la base de données des 65 partenaires de l'association Videomuseum. Elles ont été récupérées à partir de l'API de Videomuseum ouverte à nos requêtes au cours du mois d'Octobre 2018. Elles ont été nettoyées et recodées dans la mesure où Videomuseum a un impératif de description fine des objets de sa base (artistes et œuvres) dans la perspective de leur gestion. Notre perspective est différente d'une gestion de base et certains raffinements dans la description des

objets Videomuseum ont dû être rognés pour laisser la place à des variables plus manipulables du point de vue d'une étude.

Nettoyage/périmètre des données

Certains champs ne sont utilisables de manière fiable qu'à partir du début des années 1990. C'est le cas du champs des mouvements des œuvres qui ne furent renseignés qu'autour de cette date, et encore ces renseignements ne sont complets que pour certaines institutions. La décision fut prise de travailler sur la période 1945-2017 pour l'étude des acquisitions.

Nouvelles catégorisations

Certains des attributs des artistes ou œuvres ont un grand nombre de valeurs avec des distributions très inégales.

- **Acquisition H/F** - Nous avons décidé de garder deux statistiques différentes pour prendre en compte les œuvres et ce que nous avons appelé les "points de contacts". Nous gardons les œuvres et non les éléments dissociables des œuvres (typiquement les photos dissociables d'une œuvre comportant 25 photos dont chacune peut être montrée indépendamment) parce que certains ensemble ont de très nombreux éléments discrets et font gonfler les comptes d'œuvres attachés à leurs auteurs. Cette décision s'est heurté à une réalité qui nous a obligé à prendre en considération aussi les éléments discrets de ces ensembles lorsqu'ils furent acquis à des dates différentes et selon des modalités différentes. Ainsi une œuvre photographique acquise en 1985 pour partie puis en 1990 pour sa partie restante est compté comme 2 acquisitions dans nos statistiques, dans la mesure où les deux acquisitions manifestent deux moments de contacts entre le musée et l'artiste. De la même manière, si cette œuvre est en deux fois au cours de l'année 1985 mais pour sa première partie lors d'un achat et pour sa seconde partie grâce à un don de l'artiste, nous comptons aussi cette œuvre comme deux acquisitions avec deux modalités différentes. Considérant la variété des modalités d'acquisition et le travail qu'on peut supposer pour l'obtention de l'œuvre, cette multiplication, possiblement artificielle du point de vue du geste artistique, reflète des points de contact entre l'institution acquérant et l'œuvre, via l'artiste, la famille, la galerie, etc. Nous avons aussi ajouté une seconde manière de compter les relations entre les artistes et les institutions à travers les œuvres en considérant que du point de vue de notre étude, il fallait de manière primordiale donner à voir les points de contact annuels plutôt que le décompte des œuvres (même avec les précautions précédentes destinées à ne pas sur représenter les artistes aux œuvres aux parties dissociables multiples. Le principe du compte de contacts consiste à ne considérer qu'un point de contact par année, par modalité et par domaine. Si l'artiste X

transfère 3 œuvres à l'institution A selon la même modalité d'acquisition et dans le même domaine, X et A n'apparaissent que comme liés une fois pour nous. Par contre, si deux œuvres sont vendues et une œuvre commandée, 2 points de contact seront enregistrés. De la même manière, si une œuvre est en peinture alors que les deux autres sont marquées comme sculpture, nous enregistrons deux points de contact.

- **Nationalité** - La nationalité des artistes présentait initialement plus de 150 valeurs qui ont été réduites pour autoriser une lecture plus simple des origines des artistes. La présentation retient une distinction entre Françaises et étrangères (Français et étrangers) qui permet de voir rapidement l'ouverture des collections publiques françaises aux artistes de nationalités autres. On joue ici sur les différents périmètres de la nationalité française en considérant successivement les artistes qui déclarent la nationalité française exclusivement, une double nationalité franco-autre ou bien encore une succession de nationalités ayant impliqué la nationalité française (française puis américaine tombe pour nous dans la catégorie double nationalité même si d'un point de vue documentaire elles ne sont plus doubles nationales. Les doubles nationalités impliquant deux pays étrangers (américano espagnole par exemple) sont traitées dans les deux cas des artistes américaines et espagnoles. Pratiquement, cela implique que nous tenons pour espagnoles les artistes qui se déclarent comme espagnoles exclusivement mais aussi les artistes qui se déclarent bi-nationales (ou ayant tenu la nationalité espagnole à un moment de leur vie).

Méthodologies (2)

Pour compléter les données extraites de la base Videomuseum, nous avons utilisé les données de la plateforme Artfacts (<https://artfacts.net/>). Ce service hybride (comme un nombre d'autres plateformes aux offres similaires artnet <http://www.artnet.com/>, artprice <https://www.artprice.com/>, artsy <https://www.artsy.net/>) se veut un point de passage nécessaire pour les amateurs d'art, historiens d'art, professionnels des mondes de l'art et investisseurs potentiels en mal de signes avant-coureurs de la notoriété et de la valeur pécuniaire des œuvres des artistes indexés sur le site. Nous avons utilisé les informations compilées par artfacts pour dresser des profils d'expositions pour les artistes de notre étude. Ces données, articulées aux données présentes dans la base videomuseum, permettent de mettre en relation les moments de l'acquisition et les moments de la circulation hors les murs, dans l'espace des expositions, domestiques comme internationales. Ce nouvel ensemble d'information nous aide à comprendre l'étendue des formes de discrimination affectant les artistes femmes une fois passée l'étape de l'acquisition. Que dire d'une collection qui acquière à parité mais qui confine les œuvres d'artistes femmes dans les réserves des musées?

Cet indicateur de valorisation des artistes à travers la circulation de leurs œuvres hors les murs doit aussi être interprété avec les limites que ce nouvel ensemble de données autorise. En portant notre regard sur les expositions organisées par des institutions tierces, on évalue deux facteurs dans le même mouvement. D'une part, la mise en visibilité des œuvres par les institutions propriétaires et les efforts déployés pour valoriser dans leur collection les œuvres des femmes; d'autre part, la demande de ces œuvres par les institutions organisant les expositions. C'est donc une évaluation jointe de ces deux jeux d'acteurs. Une évaluation des collections impliquerait de travailler sur les expositions permanentes en utilisant les données de la plateforme artifacts pour reconstituer la liste des artistes invités aux expositions temporaires. L'information sur les expositions permanentes des musées et centres d'art que nous étudions dans ce rapport n'est pas complète et nous ne pouvons espérer tirer de résultats fiables à ce sujet sur la base du MNAM, le seul musée qui renseigne ce champs.

Nationalités

L'image d'ensemble de la rentrée dans les collections publiques françaises des artistes étrangers montre une ouverture croissante depuis la seconde guerre mondiale. De 20% d'artistes étrangers en 1945, on passe à presque 50% dans les années les plus récentes.

Jusqu'aux années 60, les collections publiques françaises laissaient rentrer plus facilement des artistes femmes étrangères que les artistes hommes étrangers. Les années 75-90 marque un retournement, avec une progression plus faible, dans une tendance générale à l'ouverture. Les artistes hommes étrangers sont, durant cette décennie, plus acquis que les artistes femmes.

- Le MNAM est le vecteur principale de la rentrée des artistes étrangères dans la population des femmes acquises. Les taux des années 50 très faibles (25%) montent de manière régulière pour atteindre 75% au cours des dernières années, largement supérieur au taux national.
- Le FNAC donne à voir une tendance largement plus faible dans l'introduction des artistes étrangères, avec un gain sur la période de moins de 20% et ce qui apparaît comme une remasculinisation au cours des dernières années.
- Les FRACs, après un début marqué par une recherche strictement hexagonale, corrige le tir et au cours des 20 dernières années les acquisitions d'artistes femmes ont été l'occasion d'une ouverture à l'international plus marquée que les recherches d'artistes hommes.

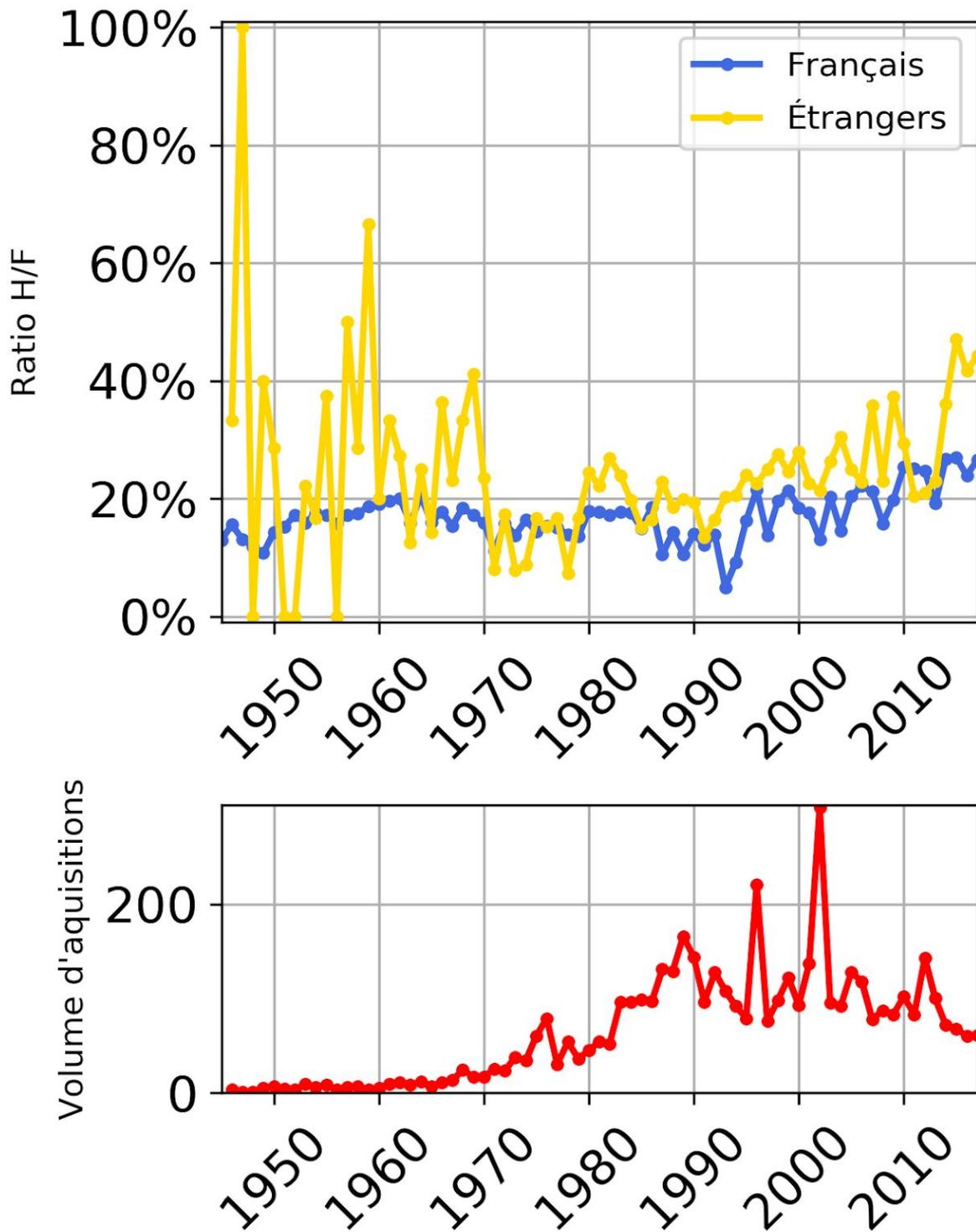
Les nationalités en détail

Une des questions intéressant l'accès inégal aux collections est celle des effets de discrimination des facteurs qui comptent dans les politiques d'acquisition. Une littérature récente (en terme technique études de l'intersectionnalité) a mis en lumière les effets d'exacerbation ou de neutralisation des facteurs. Pour mettre à jour les effets combinés du genre et de la nationalité de l'artiste, on a décomposé les origines par pays. Dans chacun des cas, nous considérons un point de comparaison stable d'une population étrangère à l'autre. Nous gardons comme pierre de touche de la disparité F / H les artistes déclarant la nationalité française. Chaque ratio F / H de nationalité étrangère est ainsi lu en comparaison avec le ratio F / H de nationalité française. Deux groupes se distinguent ainsi:

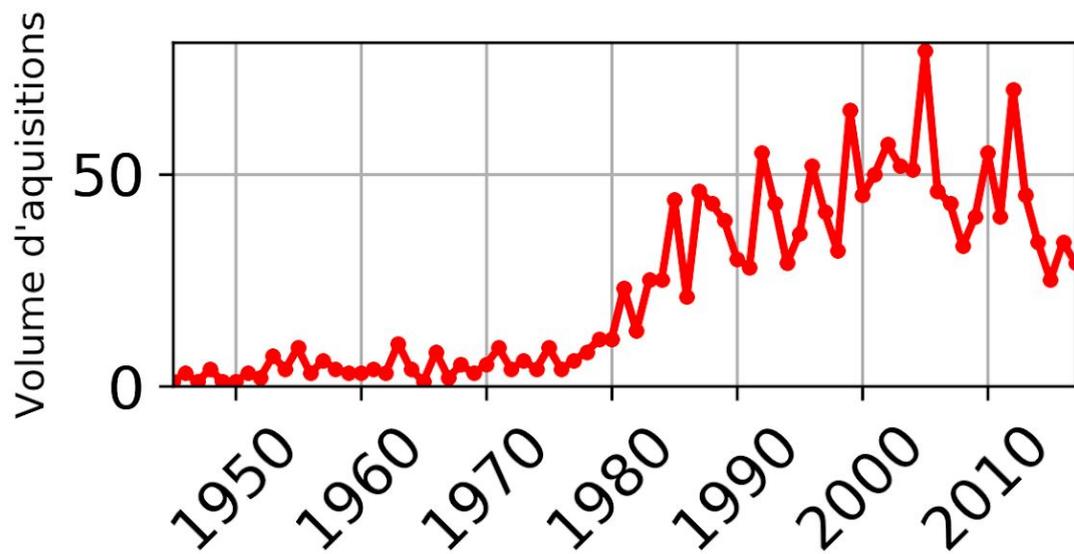
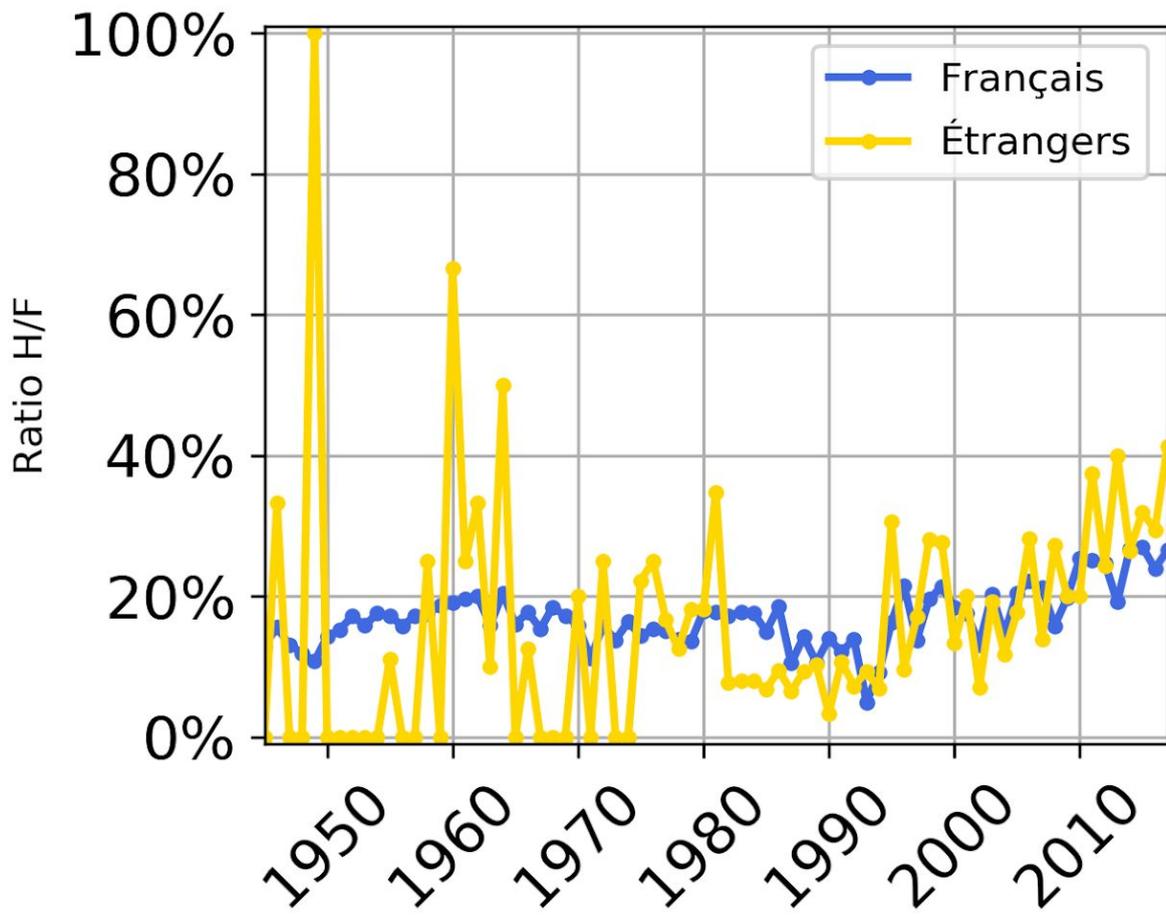
- les nationalités qui rapprochent les chances d'entrée en collection des femmes et des hommes, la plupart du temps bien loin de la parité, mais à des ratios toujours supérieurs à ce que la population des artistes françaises produit
- les nationalités qui exacerbent la discrimination de genre, avec des effets de volume d'acquisition, au-deça desquels les femmes entre plus massivement dans les collections

équilibre (relatif) des effets d'inégalité par la discrimination au carré

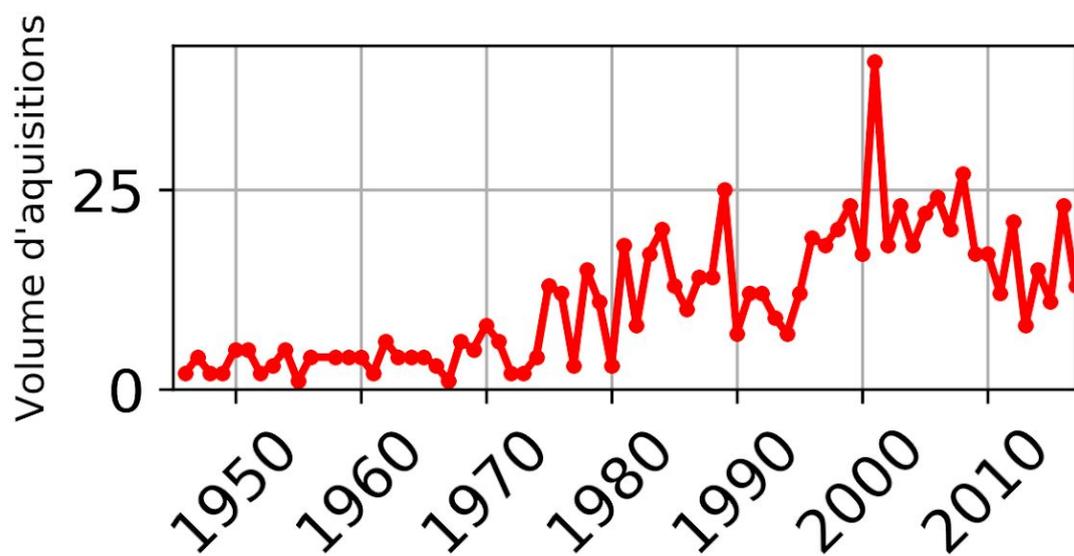
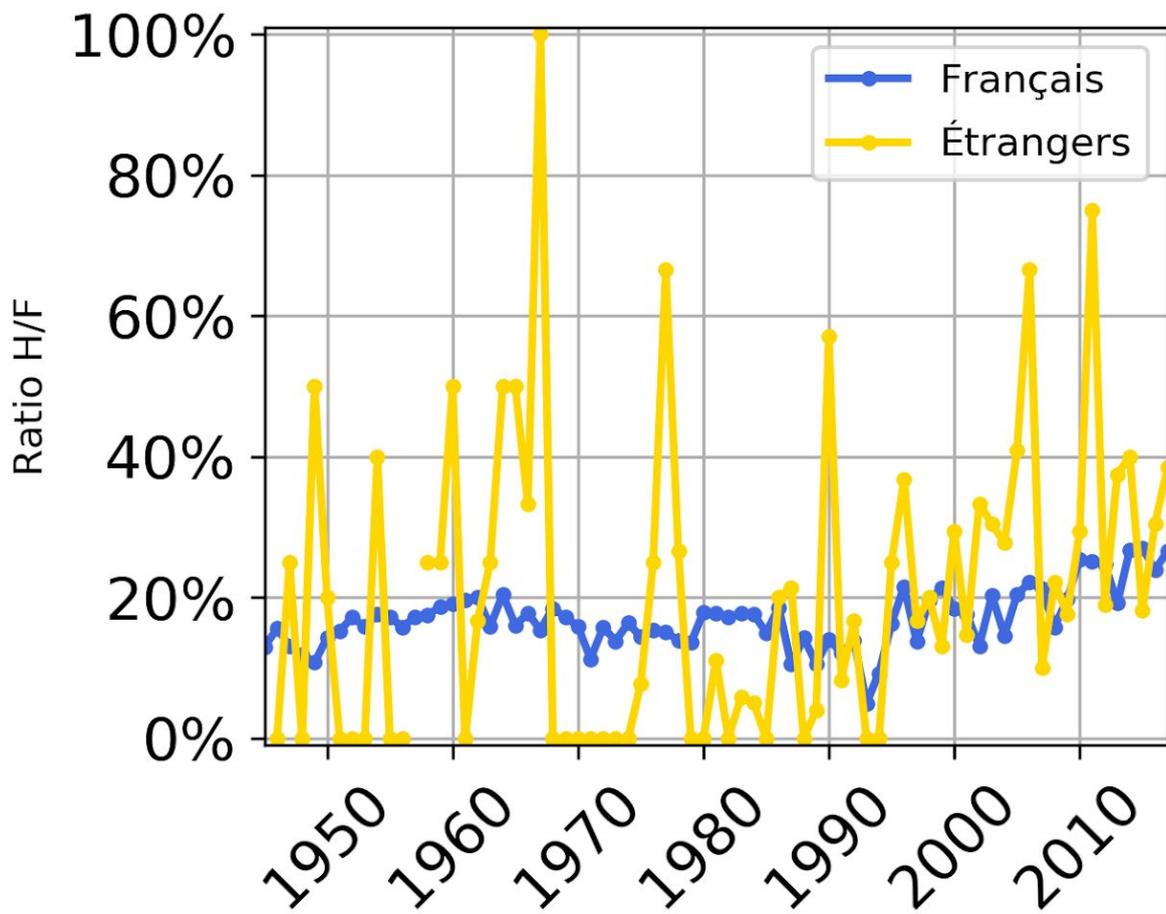
- artistes américaines



- artistes anglaises

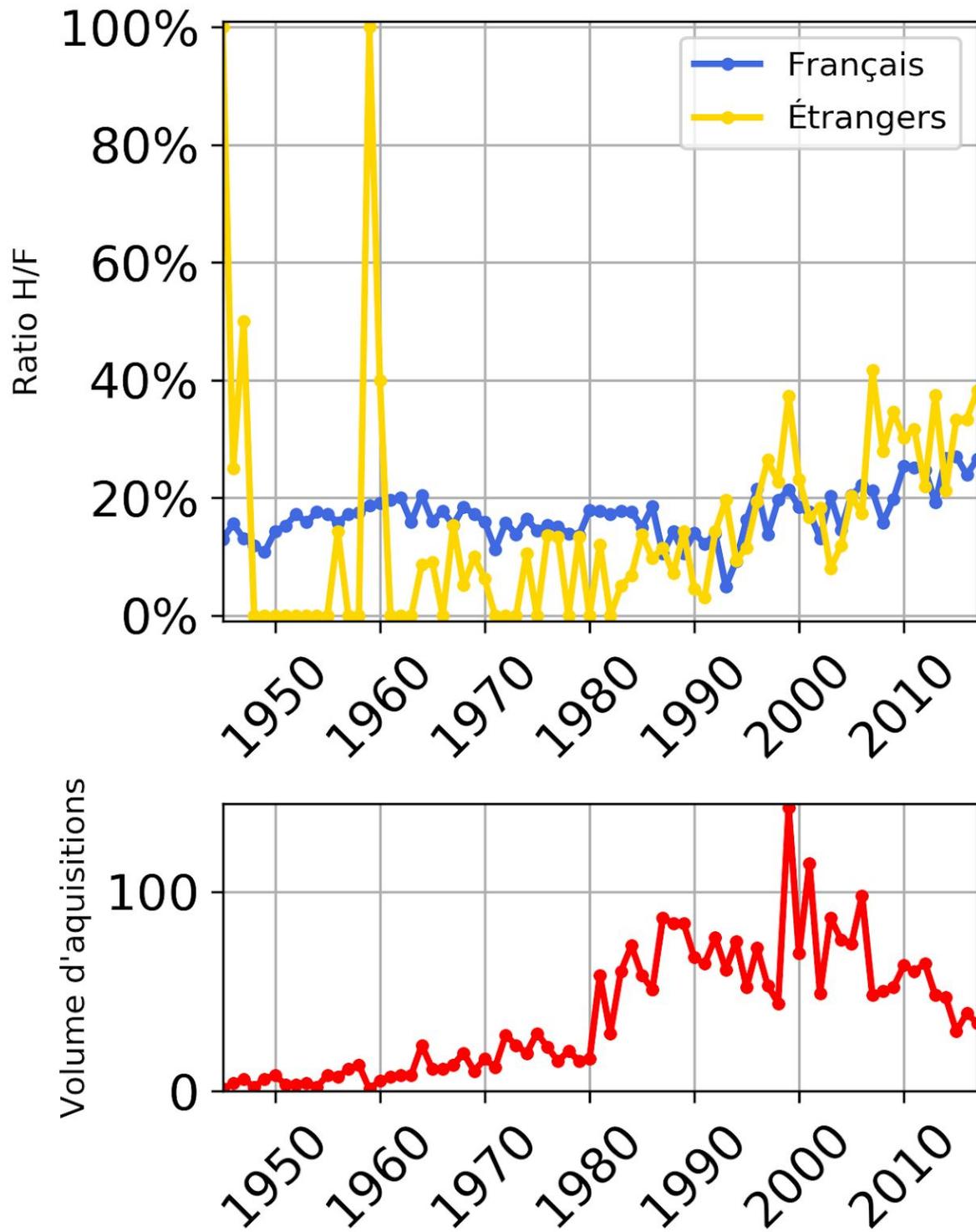


- artistes néerlandaises

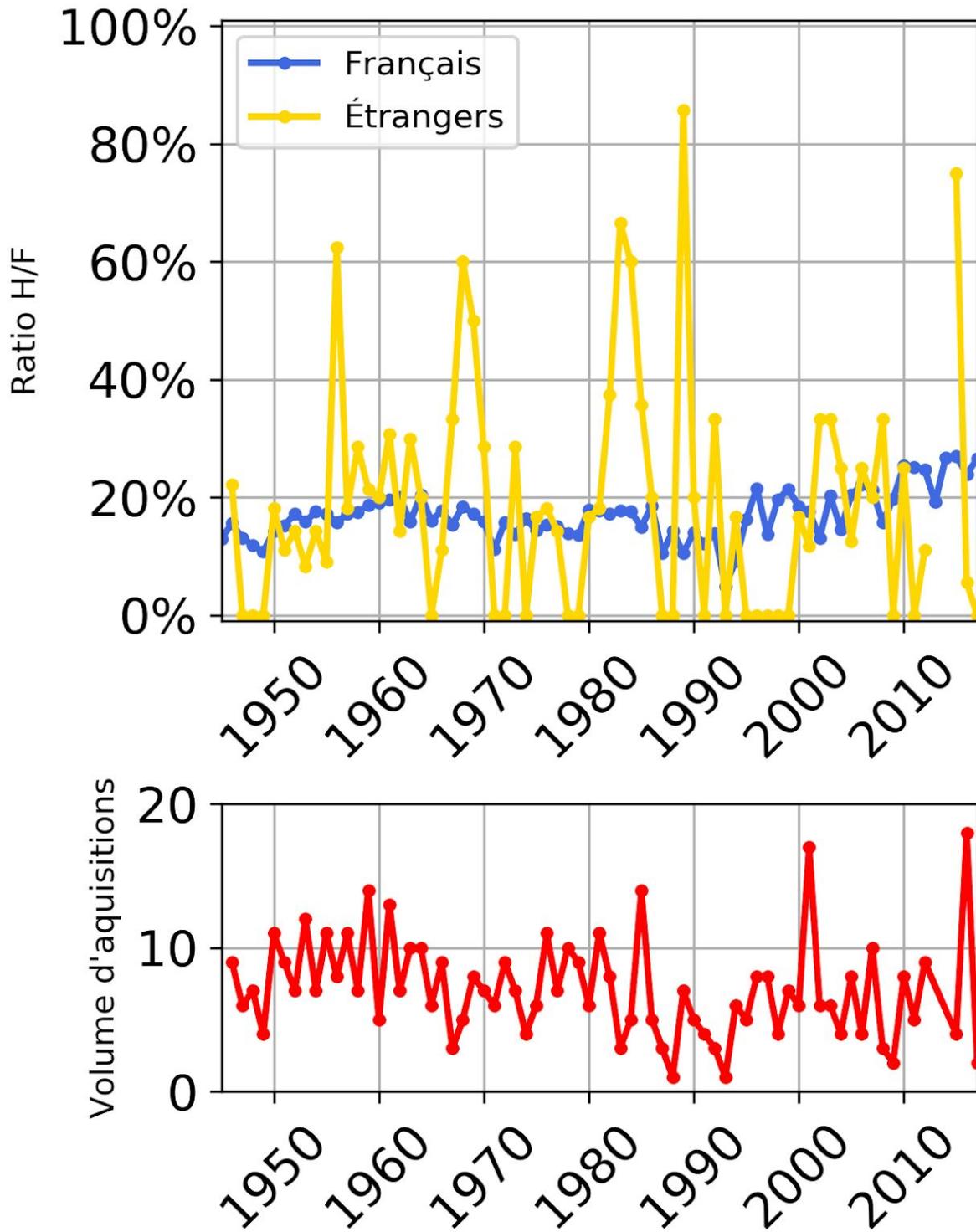


les inégalités exacerbées

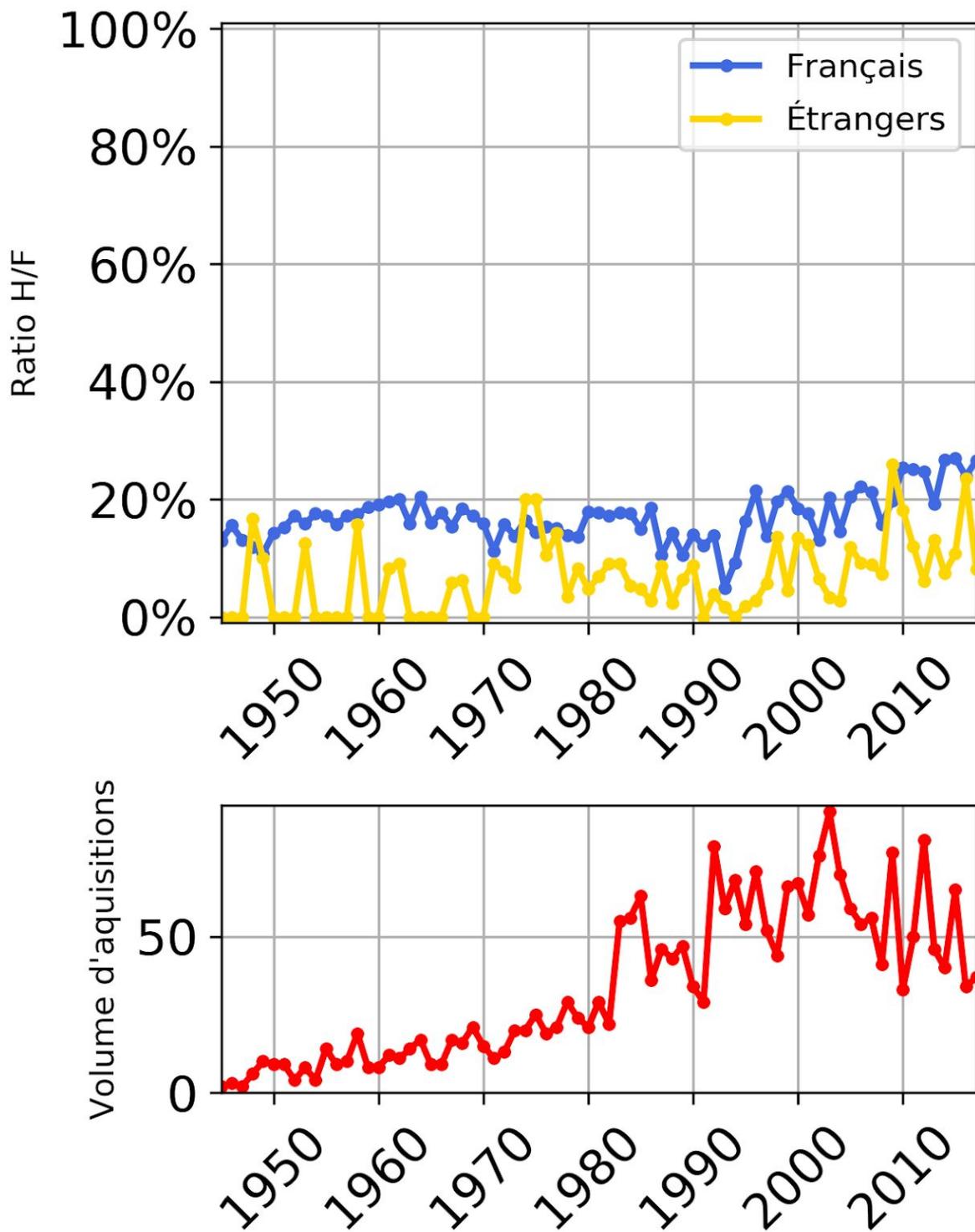
- artistes allemandes



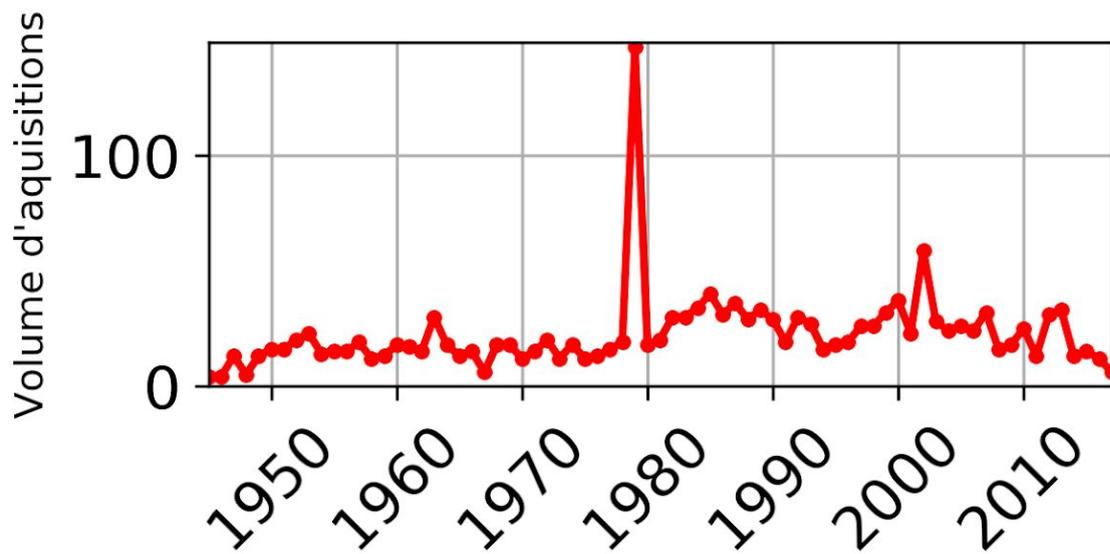
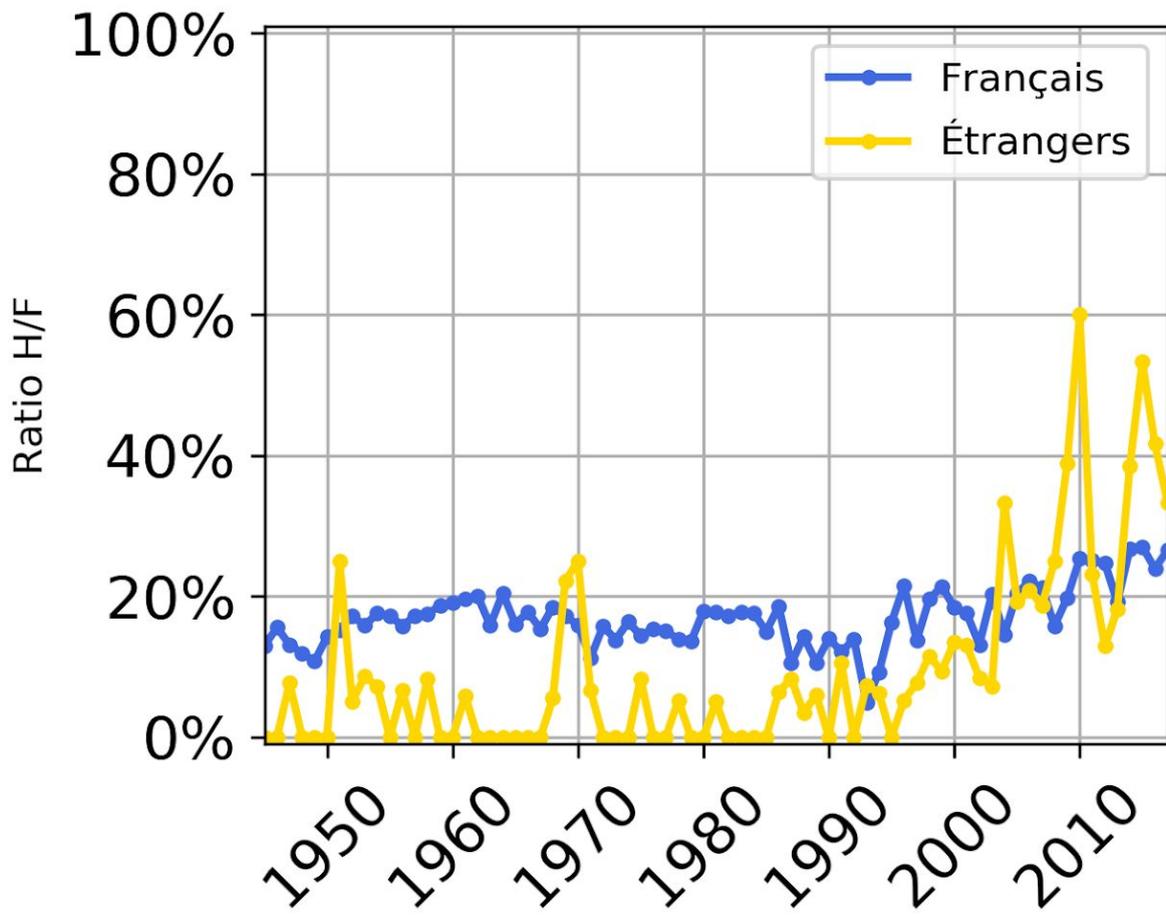
- artistes russes



- artistes italiennes



- artistes espagnoles



Dans ce groupe de 4 nationalités, les artistes russes et italiennes se distinguent par la très forte discrimination les frappant à l'entrée en collection publique française. Le passage du temps n'y fait rien, mieux vaut ne pas faire valoir ces nationalités lorsque l'on frappe à la porte des institutions publiques françaises. Les deux autres cas montrent un profil cassé, avec un phénomène d'exacerbation initial et un rattrapage par la suite.

Le cas des artistes allemandes est scindé en deux périodes distinctes, avec une forte discrimination jusque dans les années 90 et un rattrapage par la suite. Il est à noter que les taux désastreux des années 65-85 se réalisèrent dans le contexte d'acquisitions assez limitées, autour de 15 à 30 œuvres, jusqu'à l'envol des acquisitions du début des années 80. La remontée de ces acquisitions fait passer de taux de 5% à 25-30%.

La situation des artistes espagnoles, dans un contexte culturel bien différent, montre aussi deux moments bien distincts mais des conditions de rattrapage de l'inégalité qui ne sont pas liées à une augmentation générale des acquisitions. Sur toute la période, les artistes espagnoles sont peu recherchés, stagnants autour de 30 œuvres depuis les années 80, et moins encore durant la période précédente. Ici, le volume du trafic ne trace pas la voie de la parité et les 15 dernières années marquent même une décorrélation totale entre l'entrée des œuvres étrangères et l'égalité des chances entre artistes femmes et hommes.

La quasi géographie des artistes

L'analyse par nationalité peut-être complétée d'une analyse par quasi-distance. L'objectif de cette approche est de détecter des différences d'acquisitions homme / femme en fonction non pas d'une métrique euclidienne pure (une distance à vol d'oiseau) mais d'une catégorisation des artistes en fonction de leur lieu d'origine (naissance/production). Cette approche raffine l'entrée par nationalités en décomposant la source française en artistes locaux et artistes du reste de la France. Il s'agit donc d'une nomenclature simple, insérée dans la nomenclature précédente qui opposait la France et les pays étrangers.

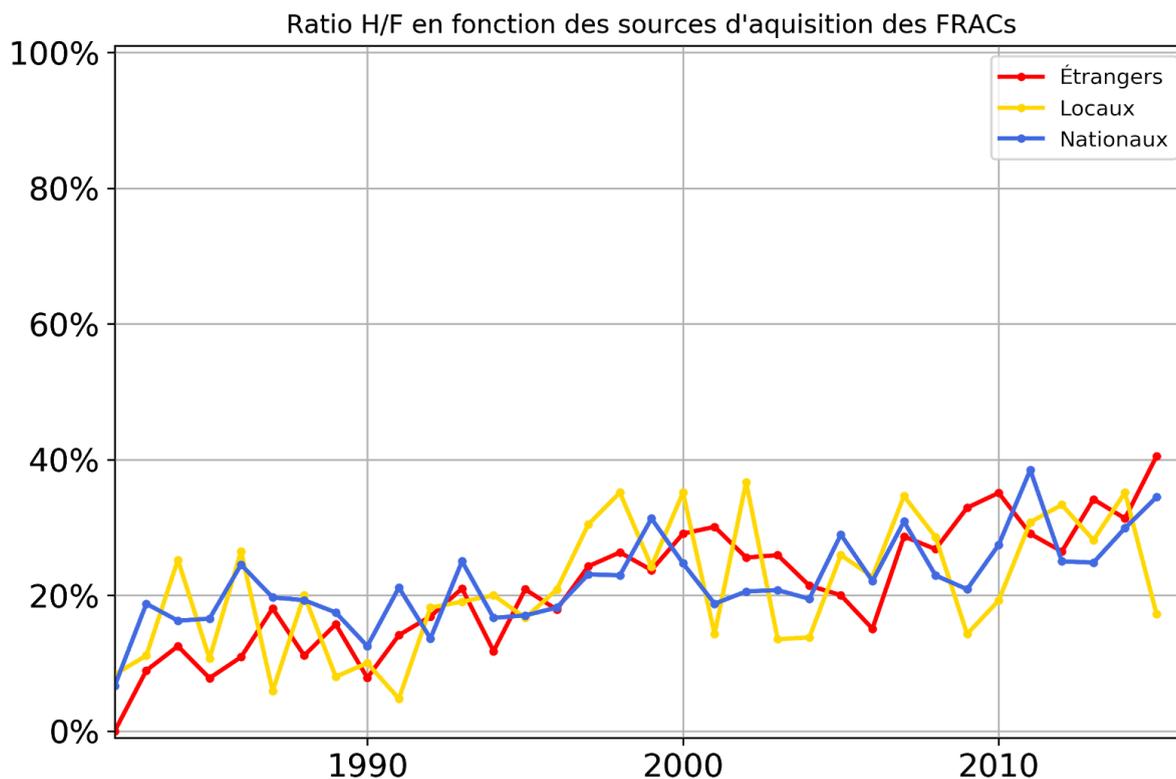
La question qui anime cette vue quasi-géographique des acquisitions tente de voir plus clair dans les processus de discrimination: la prise en compte de cette variable (local/distant) modifie-t-elle l'inégalité d'accès aux collections publiques? Considérant la règle nationale qui veut que les femmes sont sous-acquises avec un facteur de $\frac{1}{2}$ par rapport aux hommes, la distance infléchit-elle ce rapport? Est-il plus facile pour les artistes femmes de rentrer en collection lorsqu'elles sont dans la proximité des institutions acheteuses que lorsqu'elles en sont distantes?

Ne pas utiliser une métrique euclidienne pour caractériser les distances des artistes aux institutions les acquérant se justifie par l'absence d'homogénéité de l'espace géographique, du point de vue artistique.

Pour visualiser ces effets, nous représentons 3 séries temporelles

1. ratio d'acquisition H/F pour toutes les collections FRACs en nationale
2. ratio d'acquisition H/F pour toutes les collections FRACs en locale
3. ratio d'acquisition H/F pour toutes les collections FRACs à l'étranger

La distinction locale nationale est produite pour chaque FRAC; pour chaque FRAC, on sépare les artistes régionaux des artistes qui sont localisés hors de la région, ces données sont par la suite agrégées. Elles nous permettent de produire deux séries qui pointent vers une sélection locale (œuvres d'artistes régionaux) et une sélection nationale (œuvres d'artistes basés en France mais hors des régions considérées une à une pour produire la statistique); la définition internationale est la même pour chaque FRAC, dans la mesure où il s'agit des artistes qui ont une nationalité étrangère stricte (nous ne gardons pas les artistes à double nationalité franco/étrangère)

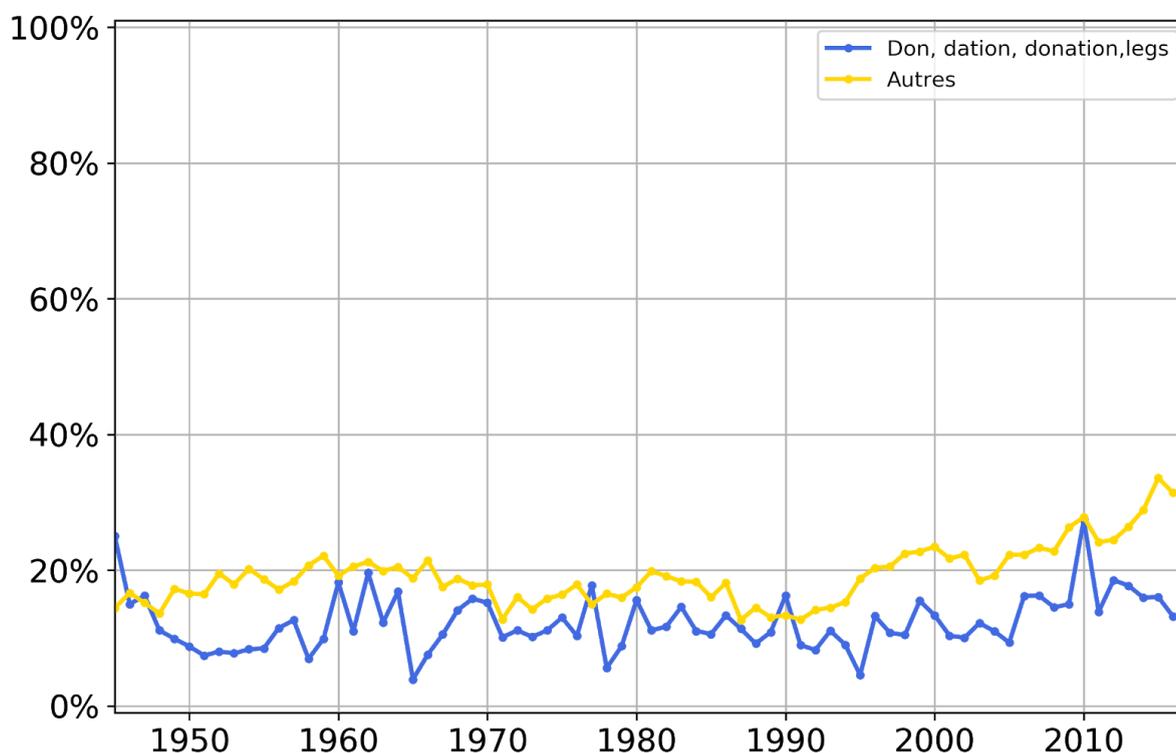


La lecture de ce graphique tend à discréditer la thèse d'un effet du bassin régional, dans un sens ou un autre. Cette thèse aurait entraîné une déviation du ratio F/H local par rapport au ratio national. Ce n'est pas le cas. Les deux séries "locaux" et "nationaux" sont très fortement corrélées si bien que l'étiquette régionale ne joue pas un rôle propre dans la discrimination genrée qui anime les acquisitions.

Modalités d'acquisition - donner et acheter

Une des modalités d'acquisition les plus passives est le don, et ses déclinaisons dations, donations et legs qui ont chacune des spécificités dans le transfert de l'œuvre mais qui manifestent toutes un mouvement de l'œuvre initié par l'artiste, la galerie ou le donateur à l'opposé de l'achat ou la commande qui marquent une demande émanant du côté de l'acquéreur. Par simplicité, et parce que nous n'entrons pas ici dans les différences entre ces 4 modalités, nous parlons de don.

Une des hypothèses que nous souhaitons traiter ici est le caractère genré du geste gracieux. Les dons pèsent-ils plus dans les acquisitions d'œuvres d'artistes femmes que hommes?



Le graphique apporte une réponse univoque à la question: à part à 4 reprises au cours des 52 années de notre étude temporelle, les dons pèsent moins lourds chez les femmes que chez les hommes.

Mais dans le cadre spécifique de l'approche par la discrimination genrée, une question qui doit nous intéresser concerne la caractère dédié ou décoratif du don. Pour le formuler un peu grossièrement, est-ce que les œuvres d'artistes femmes données le sont pour elles-mêmes ou comme complément dans des packages?

Donc il y a plusieurs dimensions en jeu

-n'y a-t-il que des œuvres de l'artiste (dédié ou mixtes)

- n'y a-t-il que des dons ou bien d'autres modalités de transaction (don(s) ou ensemble)

Et cela donne ces 3 profils:

- les artistes femmes données soit une œuvre seule, soit plusieurs œuvres de l'artiste - **don(s) dédié(s)**
- les artistes femmes données et vendues en même temps (mais sans autres artistes) - **ensemble (dons et ventes) dédiés**
- les artistes femmes données dans un package où d'autres artistes sont vendues - **ensemble (dons et autre modalité) mixtes**

A mesure que l'on passe du don dédié (fut-il accompagné d'autres pièces du même artiste, données aussi) au don qui est attaché à une transaction marchande dans le cadre d'un ensemble (au cours de la même année) et impliquant un autre artiste, la valeur de l'œuvre est dégradée dans la mesure où elle s'inscrit dans une super transaction qui la dépasse. Le cas intermédiaire d'un ensemble d'œuvres aux modalités différentes est déjà un début de dégradation de la valeur de l'œuvre donnée dans la mesure où elle ne trouve à se placer que grâce à l'ensemble. Le dernier cas qui lie dans une transaction d'ensemble une pièce donnée de l'artiste considérée avec des pièces données ou achetées/vendues d'autres artistes achève de diluer l'œuvre et l'artiste dans une offre qui dégrade l'autorité de l'artiste. Le don comme agrément.

La décision d'une définition de l'ensemble est cruciale dans cet analyse des dons et elle mérite une explicitation. Ce que nous appelons un ensemble a une limite dans le temps et il s'accomplit entre deux individus bien identifiés. Dans les deux cas, nous avons établi une convention. Le grain temporel que nous retenons est celui de l'année; l'identification des acteurs de la transaction est aussi conventionnel, et nous comprenons comme source l'artiste, une galerie ou bien une tierce personne (généralement une personne physique) qui peut être un collectionneur ou un héritier qui décide de transférer sa collection ou une partie de sa collection à une institution publique, pour éclairer les esprits ou éteindre une dette vis à vis du Trésor français. Un artiste, un collectionneur comme une galerie peuvent être les sources d'un don dédié, d'un ensemble dédié ou d'un ensemble mixte. La seule contrainte que nous définissons pour la forme de l'ensemble est l'identité de la source et de la cible et le laps de temps au cours duquel la transaction s'opère. Quelques exemples d'ensembles:

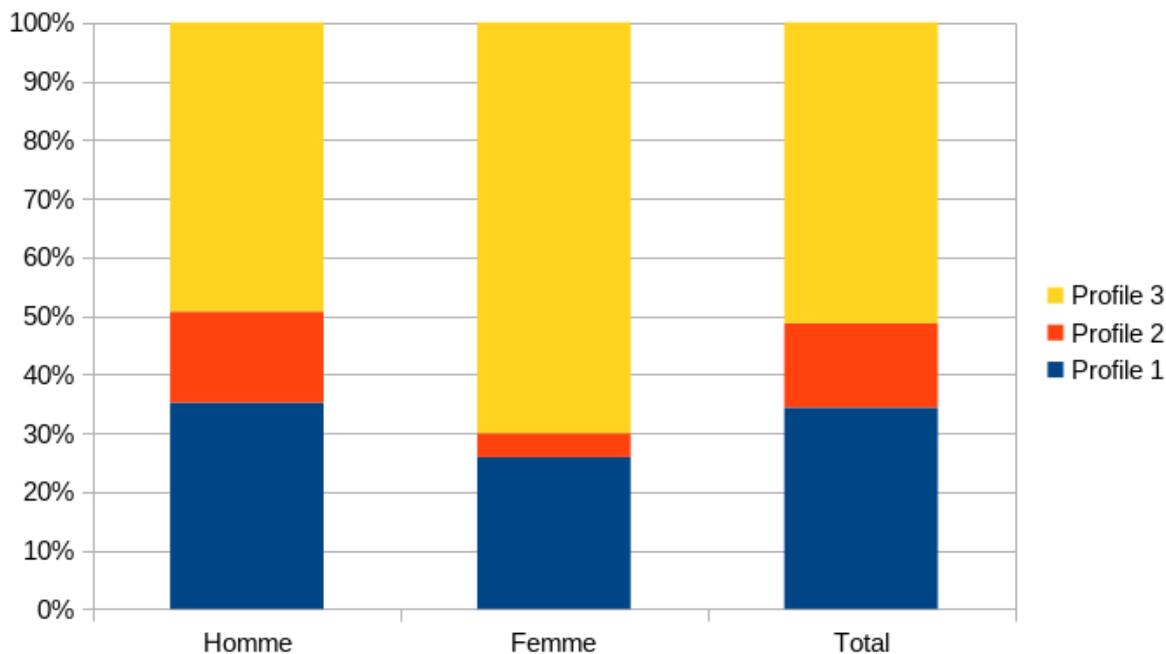
Un ensemble dédié entre Suzanne Lafont et le Carré d'Art de Nîmes au cours de l'année 2015, comprenant un don de l'artiste et un achat à l'artiste par l'institution.

41632	Carré d'art - Musée d'art contemporain, Nîmes	Achat en 2015 Acquis avec l'aide du FRAM	Goran TRBULJAK	Achat masculin
45078	Carré d'art - Musée d'art contemporain, Nîmes	Achat en 2015 Acquis avec l'aide du FRAM	Anna BOGHIGUIAN	Achat féminin
26100	Carré d'art - Musée d'art contemporain, Nîmes	Achat en 2015 Acquis avec l'aide du FRAM	Suzanne LAFONT	Achat féminin
26099	Carré d'art - Musée d'art contemporain, Nîmes	Achat en 2015 Acquis avec l'aide du FRAM	Suzanne LAFONT	Achat féminin
26097	Carré d'art - Musée d'art contemporain, Nîmes	Don de l'artiste en 2015	Suzanne LAFONT	Don féminin

De la même manière, une transaction d'un ensemble dédié donnant à voir un don et un achat simultanés entre Sylvie Auvray et le FRAC Aquitaine.

16069	Frac Aquitaine	Achat à Sylvie Auvray en 2015	Sylvie AUVRAY	Achat féminin
16068	Frac Aquitaine	Don de l'artiste, 2015.	Sylvie AUVRAY	Don féminin

Les résultats de l'extraction des 3 profiles offrent une vue qui conforte la thèse des dons d'œuvres de femme comme compléments d'autres transactions d'autres artistes. Alors que les profils de dons les moins dédiés (profil 3) ne représentent que 50% de tous les dons d'artistes hommes, ils montent à 70% pour les femmes.



Age à la première acquisition

Une information importante de cette étude large vient de l'âge des artistes lors des acquisitions. Considérant que le volume des acquisitions F et H suit un rapport de 1 à 4, l'observation de l'âge moyen peut induire en erreur dans la mesure où il comprend autant d'information sur le nombre d'acquisitions que sur l'âge à la première acquisition. Si les institutions qui nous intéressent n'achetaient les artistes qu'une fois, ces deux grandeurs seraient les mêmes dans la mesure où il n'y aurait jamais de seconde acquisition.

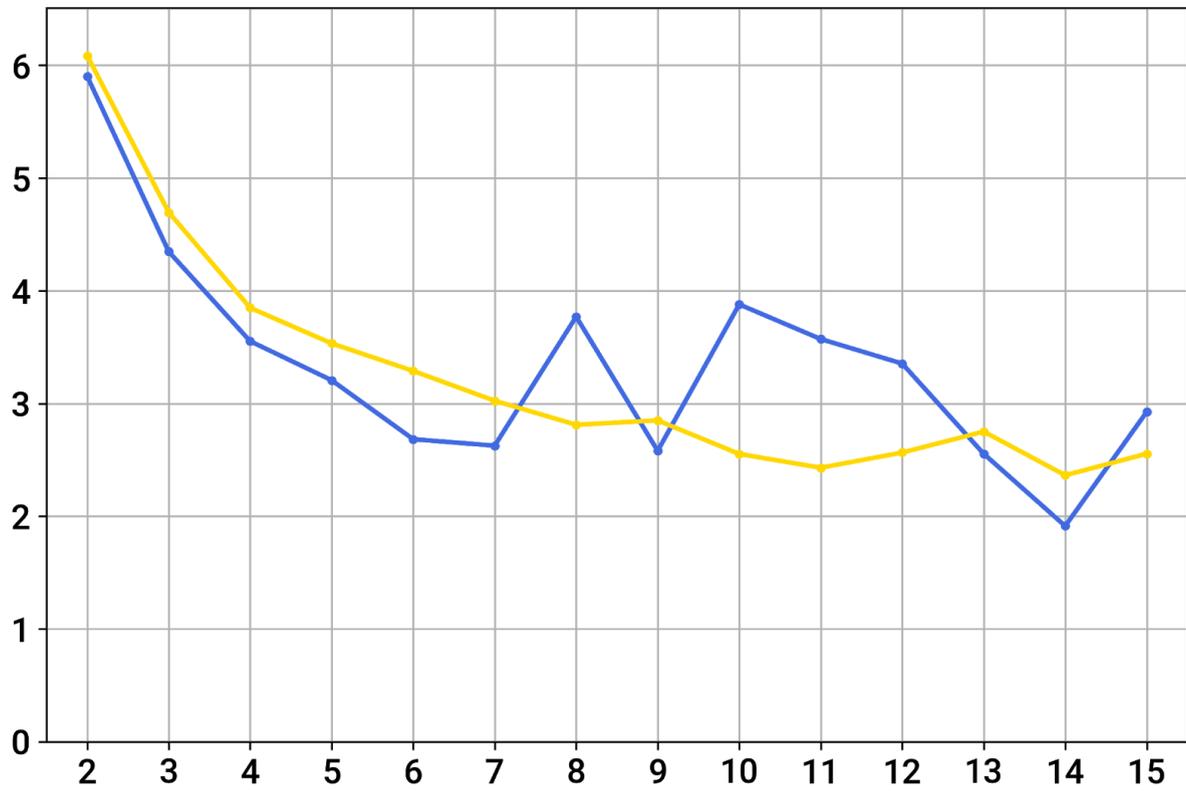
Mais les artistes sont acquis, dans une proportion non négligeable, plus d'une fois et l'âge à l'acquisition inclut donc souvent le même artiste acquis à répétition. L'observation de l'âge à la première acquisition donne à voir une différence marquée entre artistes femmes et hommes, dans un sens qui étonnera une vision caricaturale de la discrimination genrée. Les artistes femmes sont contactées systématiquement plus jeunes que les artistes hommes. Sur l'ensemble des collections publiques analysées, l'écart est de plus de 5 ans en moyenne depuis le début des années 1980. Une seule année (1999) voit une inversion des courbes.

Il ne s'agit pas que d'un phénomène mené par les fonds (CNAP et FRAC), le MOMA qui a un mandat d'acquisition plus ouvert encore que les fonds et qui a pu se décharger de l'acquisition du vif sur le CNAP dans le passé n'exhibe pas de dynamique bien différente.

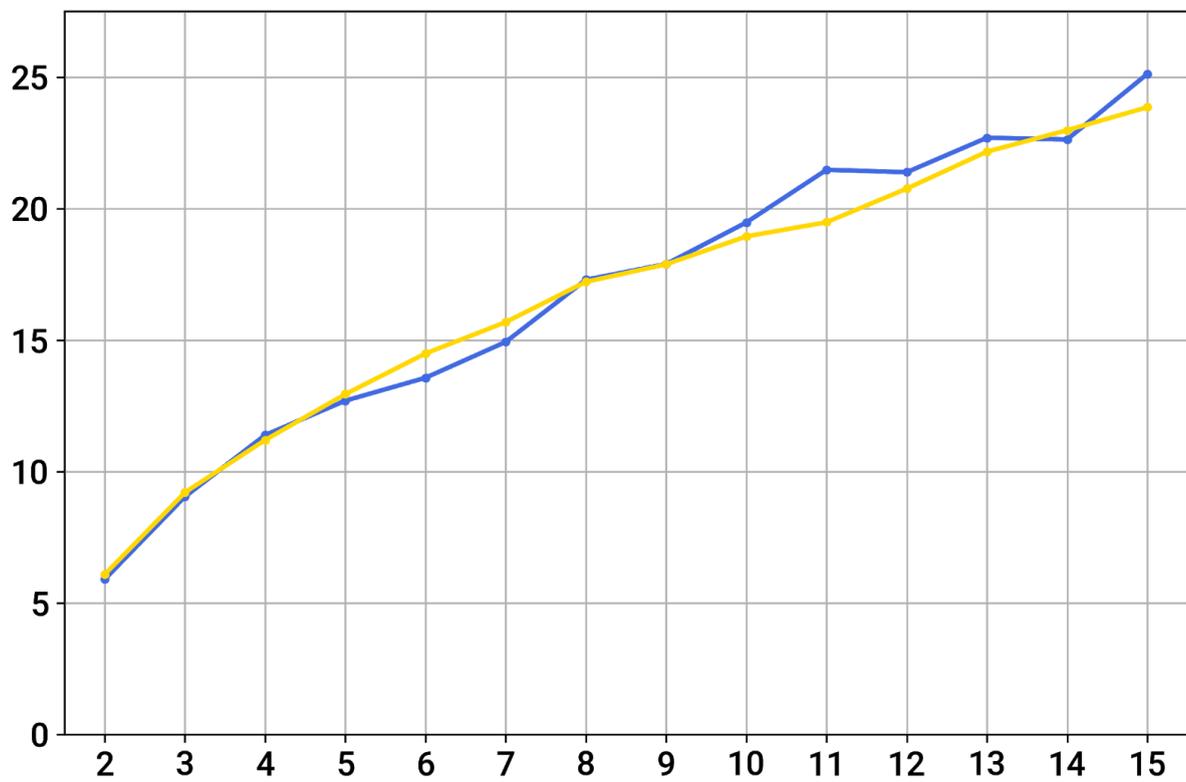
Pour compléter cette information temporelle, nous regardons les temps d'attente entre acquisitions. Pour chaque artiste, nous suivons l'ensemble de ces acquisitions et calculons ce que l'attente que le système force sur chaque artiste. Il ne s'agit donc pas d'une attente dans la relation d'acquisition que chaque musée entretient avec une ou un artiste, mais l'attente moyenne qu'un artiste doit endurer entre deux acquisitions d'une de ses œuvres, quel que soit l'acquéreur. Aux vues des longueurs différentes des queues de chaînes d'acquisitions, beaucoup plus importantes pour les artistes hommes que pour les artistes femmes, nous ne considérons que les temps d'attentes entre la première acquisition et la quinzième. Une statistique au-delà de ce nombre manquerait de solidité car peu d'artistes femmes peuplent ces nombres.

La lecture de cette statistique donne à voir une similitude forte des temps d'attente. Mais une différence non négligeable apparaît pour les grandes acquisitions, entre les 7ème et 13ème acquisitions, moment où les temps d'attente pour artistes femmes sont supérieures d'une année en moyenne d'une acquisition à l'autre. Pour la 11ème acquisition, la différence d'attente atteint 3 ans en moyenne.

Temps d'attente entre acquisitions



Temps d'attente cumulé



Tailles, variétés et variations de séquences d'acquisitions

Une des promesses d'une base de données telle que celle entretenue par Videomuseum est la possibilité d'analyser la circulation des artistes dans un écosystème de musées et centres d'art les acquérant au cours de leur carrière. Une des avancées représentées par l'analyse des trajectoires et carrières d'artistes est la formulation d'hypothèses sur les effets de la coexistence et coprésence d'artistes dans des lieux (acquisition ou exposition) sur leur succès, mesuré en acquisitions et expositions ultérieures (Barabasi 2018). Ces analyses sont compliquées à mener dans la mesure où elles testent à la fois la réputation des artistes et la réputation des lieux qui les accueillent selon une dynamique qui est précisément spécifique à chaque institution et artiste. En termes statistiques, la difficulté tient au fait que les variables explicatives sont aussi des variables à expliquer, sous une forme de cercle analytique dont on ne sort qu'à base d'hypothèses souvent ad hoc. Pour le dire simplement, les artistes ont une réputation qui dépend de leur leur acquisition par des musées réputés et par leur passage dans des expositions réputées, mais en retour ces institutions ne tiennent leur réputation que des qualités des artistes qu'elles acquièrent ou présentent au public lors d'expositions temporaires. La promesse de ces analyses tient à la possibilité de ne pas faire d'hypothèses trop lourdes sur les qualités à priori des institutions ou artistes qui sont en jeu mais à laisser la distribution empirique de ces circulations des œuvres/artistes à travers les institutions dessiner les contours des réputations qui s'y jouent. Pas d'hypothèses qui échapperaient à l'empirique donc et une co-constitution des valeurs des institutions, des œuvres et des personnes.

Nous utilisons une méthode un peu différente ici pour comprendre les effets du genre sur la circulation des œuvres. C'est une méthode en retrait de la promesse d'une étude sans variables exogènes, donc plus conservatrice de ce point de vue, mais qui respecte une distinction fonctionnelle et statutaire entre les différentes institutions qui composent la base de données de Videomuseum. Nous y distinguons les FRAC, le FNAC, le MNAM et les autres musées. Chaque œuvre appartient à l'une de ces institutions, de manière exclusive, sous le regard de l'acquisition. Chaque artiste peut ainsi être décrit, à travers ses œuvres, comme une série d'acquisition par l'une de ces institutions. Quand un artiste a été acquis une fois par un FRAC, sa carrière peut être facilement décrit comme un point de contact avec le FRAC l'ayant acquis. Lorsqu'un artiste, plus chanceux et à la carrière couronnée de plus de succès, est acquis par chacuns des institutions et de manière répétée, sa carrière est décrite comme un portefeuille historique, s'enrichissant à chaque nouvelle acquisition d'une de ses œuvres.

Artiste 1 : acquisition 1 = MNAM - acquisition 2 = FNAC - acquisition 3 = FNAC

Artiste 2 : acquisition 1 = FRAC - acquisition 2 = FRAC

....

Artiste N : acquisition 1 = Musée - acquisition 2 = FNAC - acquisition 3 = MNAM - acquisition 4 = Musée

La question que nous posons à partir de la modélisation des lieux d'achats et des portefeuilles d'œuvres est la suivante: peut-on observer des différences de trajectoires entre artistes F et artistes H? La question peut être formulée d'une manière différente qui ramène au premier plan l'effet des institutions acquéreurs sur la réputation des artistes. Une fois observée la différence d'accès aux institutions pour les artistes F et H, nous essayons de voir quels sont les "stigmates" qui peuvent expliquer dans la durée de la vie des artistes qui sont acquis à répétition ces disparités. Une des hypothèses de cette modélisation et de l'analyse qu'elle autorise est que les institutions acquérant au temps T produisent des effets sur la possibilité d'être acquis au temps T+1, T+2, etc.

Notre analyse se concentre sur un petit nombre d'aspects

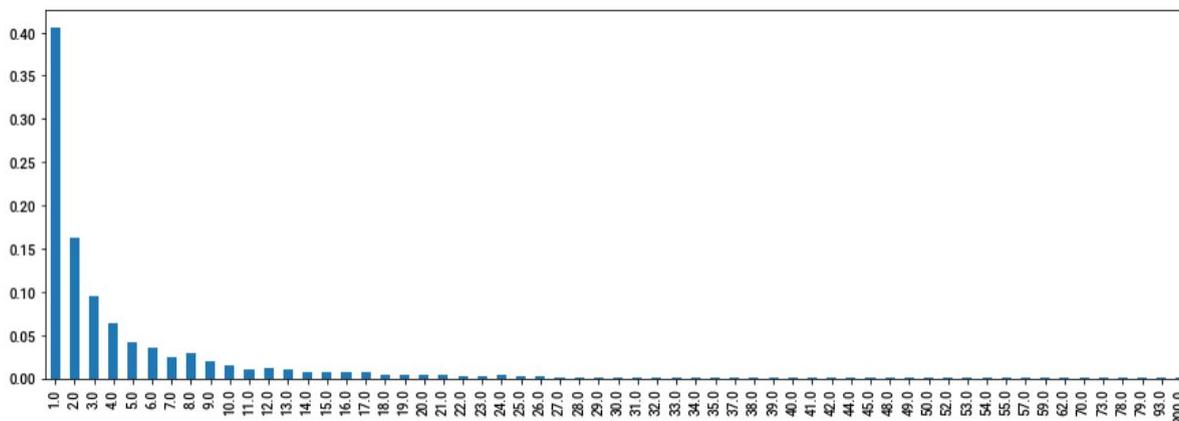
- longueurs de chaînes, distribution des artistes F et H en fonction du nombre d'acquisitions totales par un des acteurs du réseau
- variété des institutions acquérant (1 à 5) (pour faire apparaître des différences entre F et H, il est nécessaire de subdiviser les artistes entre ceux qui ont 1-2 acquisitions; ceux qui ont été acquis entre 3-5 fois ; ceux qui ont 5 acquisitions et plus)
- nombre de retournements (sans mémoire) des acquisitions passées

Les tentatives que nous avons faites de décodage des chaînes d'acquisitions furent nombreuses et sophistiquées - dans le sens technique d'un effort de mise à jour des séquences qui respecterait la variété et les variations dans le cadre de tailles de chaînes très inégales. Tenter de garder toutes ces caractéristiques s'avère difficile et la masse d'information en jeu à chaque moment impose plutôt de sérier les questions et de les traiter de manière séquentielle en commençant par la longueur des chaînes d'acquisition pour observer à la suite la variété des institutions acquérant en ajoutant enfin les variations d'acquisition.

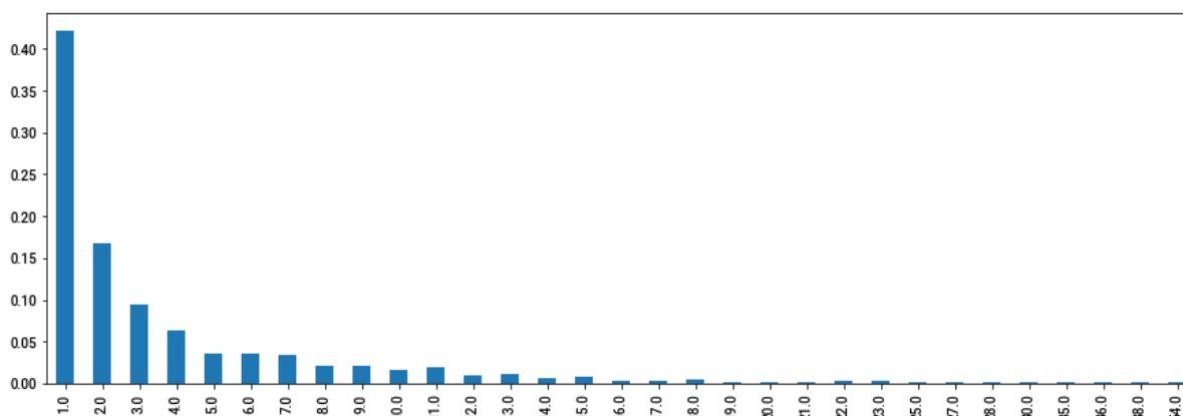
Nous travaillons sur 6705 artistes au total, dont 5755 hommes (86%) et 939 femmes (14%) (et 11 non définis)

Nombre d'acquisitions au cours de la carrière

Fréquence (abscisses) du nombre d'acquisitions (ordonnées), pour les hommes



Fréquence (abscisses) du nombre d'acquisitions (ordonnées), pour les femmes



Nous distinguons les artistes en 3 catégories, ceux qui ont eu peu d'acquisitions (P: 1 ou 2), ceux qui ont une carrière moyenne (M: 3 à 5) et ceux qui ont une longue série d'acquisition (G: 6 ou plus).

Pour la population des 6705 artistes, la décomposition s'opère de la manière suivante:

P 3835 petits (57,1%)

M 1335 moyens (19,9%)

G 1535 grands (22,8%)

Pour les hommes :

P 3271 (56,8%)

G 1330 (20%)

M 1154 (23,1%)

Pour les femmes :

P 553 (58,9%)

G 205 (21,8%)

M 181 (19,3%)

Une première différence notable est la polarisation de la distribution des artistes femmes par rapport aux artistes hommes: plus de carrières très courtes et de carrières longues. Si on définit la prise de risque d'une institution vis à vis d'un-e artiste comme l'investissement soutenu en situation d'incertitude, la catégorie des artistes à carrière moyenne (M) est un indicateur pertinent. La carrière courte (P) montre un arrêt des acquisitions avant la constitution d'une collection de taille substantielle de l'artiste. Les carrières longues (G) manifestent une logique de collection, ou la décision a été prise que l'artiste était un investissement digne d'une collection publique.

Variété (nombre d'institutions différentes dans la séquence)

Nous regardons maintenant le nombre d'institutions différentes qui acquièrent les artistes aux carrières moyennes et longues. Nous avons distingué² 5 "institutions",

MNAM

FNAC

FRAC

Musées Nationaux

Restes (musées non présents parmi les 4 précédents).

Moyen	H	F
2	0,5285961872	0,5524861878
1	0,2859618718	0,2651933702
3	0,1724436742	0,1767955801
4	0,0129982669	0,005524861878

Grand	H	F
3	0,3496240602	0,3804878049
2	0,292481203	0,3268292683
4	0,2406015038	0,2536585366
1	0,06015037594	0,0243902439
5	0,05714285714	0,01463414634

L'entrée par la variété des institutions acquéreurs pointe notre regard vers la spécialisation des artistes et les relations exclusives (ou ouvertes) qu'elles/ils

² La liste des différentes institutions composites est en annexe.

entretiennent avec les musées dans le cadre des acquisitions. Des artistes à nombres égaux d'acquisitions peuvent présenter des profils très variés, soit toutes les acquisitions provenant d'une seule et même institution ou bien de l'ensemble des 5 "institutions" candidates à l'acquisition.

Pour les chaînes moyennes, très forte similitude des profils F / H sinon pour la valeur la plus élevée du nombre d'acquéreurs (4) ou la différence est élevée mais où le nombre relativement peu élevé d'artistes F nous impose de prendre l'écart avec un oeil critique.

Pour les chaînes longues, la similitude est aussi marquée mais la valeur la plus élevée est là-aussi en défaveur des artistes femmes.

Variations

Lorsqu'on monte en variété, c'est à dire lorsque les artistes commencent à être acquis par plus d'une institution, on commence à avoir de nombreuses combinaisons et la lecture de ces différentes séquences d'acquisitions devient illisible, donc plutôt que de travailler sur des séquences qualitatives (...BAC...ACB...CBA) on travaille sur des changements de type/lettre, ce que nous appelons des variations. Ce serait une forme de mesure de l'entropie du système artiste/musées acquérant. Si la chaîne de taille 10 et de variété 2 est du type

AAAAAAAABB on a une variation de 1

avec une chaîne de taille 10 et de variété 2 mais du type

ABABABABAB on a une variété de 9

l'interprétation de cette forme d'entropie serait celle d'un indicateur de la saturation de l'institution du musée par l'artiste. La chaîne AAAAAAABB fait penser à un changement de phase (d'abord capté par A, puis en commerce avec B); la chaîne ABABABABAB nous dit commerce continue de l'artiste avec les deux musées.

Pour éviter de nous perdre dans les chaînes

Moyennes

<i>Variété ↓</i>	<i>Femmes</i>	<i>Hommes</i>
2	1.9404	2.0478
3	5.2363	5.7861
4	9.0754	10.1850
5	11.000	18.6578

Variances

<i>Variété</i> ↓	<i>Femmes</i>	<i>Hommes</i>
2	2.4665	4.3965
3	12.4206	29.6857
4	42.0326	42.6961
5	49.0000	134.0947

Compte du nombre d'individu dans chaque catégorie

<i>Variété</i> ↓	<i>Femmes</i>	<i>Hommes</i>
2	235	1380
3	110	664
4	53	335
5	3	76

La lecture des tables se fait de la manière suivante:

l'intersection de la ligne variété=3 et de la colonne genre=F, la moyenne est bien la moyenne du nombre de retournements pour les artistes femmes qui ont 3 institutions différentes les ayant acheté et l'écart type nous donne une indication sur la variété des profils d'artistes femmes de cette catégorie en terme de retournements.

Une moyenne basse indique des changements de phase irréversible, une moyenne haute indique des institutions qui alternent et enchaînent les achats donc une forme de saturation de l'espace artistique de nos institutions par l'artiste aux taux de redoublements les plus élevés.

Une variance basse indique une population aux caractéristiques stables, une variance haute indique des profils très éclatés, donc des conclusions moins solides.

Notes sur la constitution de la base d'artistes utilisée pour évaluer les trajectoires

La mesure des trajectoires entre institutions n'est pertinente que dans la mesure où nous ne traitons pas comme équivalents les artistes qui ont produit leurs effets et ceux qui ont toujours à produire leurs effets. Un jeune artiste n'ayant été acquis qu'une seule fois n'a pas encore exprimé ses effets sur cette question, alors qu'un artiste décédé et n'ayant lui aussi qu'une seule acquisition par une des institutions ne sont pas équivalents. Il est fort possible que le jeune artiste, comme la très grande majorité des acquis des collections publiques, ne soit jamais acquis une seconde fois. Mais il a aussi la possibilité de devenir un des artistes les plus achetés de sa génération. Ne lui retirons pas cette chance. Il faut donc comparer ce qui est

comparable et retirer de la base des artistes ceux qui sont toujours en activités. La définition d'activités est à préciser. Nous pourrions:

- travailler sur les artistes qui sont morts - solution un peu brutale
- garder uniquement les artistes dont l'âge est supérieur à l'âge maximal d'acquisition observée (données empiriques tirées des bases videomuseum)
- garder enfin les artistes qui ne seront plus acquis, une fois définie le temps au-delà duquel un artiste a été épuisé par les collections publiques. Quel est ce temps minimal.

Notre solution pour la constitution de la base d'artiste combine plusieurs de ces éléments.

Nous travaillons sur des artistes dont la première acquisition intervient après 1945, quelque soit la date de naissance de l'artiste. Nous utilisons la profondeur de la base de données (le fait qu'elle remonte dans le XIXème siècle) pour récupérer les informations de la séquence des acquisitions de chacun des artistes de la base pour ne pas exclure des artistes qui auraient été acquis tard dans leur carrière (solution possible si nous avons choisi de nous donner une date de naissance arbitraire - après 1925 - comme borne inférieure). La borne haute de la base constituée exclut les artistes vivants qui ont moins de 65 ET qui ont été acquis depuis moins de 20 ans. Cette mesure est destinée à exclure de notre base les artistes qui, possiblement, n'ont pas fini de produire leurs effets. Nous justifions cette règle par l'observation de la durée moyenne entre la dernière acquisition et la mort pour les artistes qui sont morts qui est de 18 ans. En prenant un temps d'inactivité de 20 ans, nous sommes conservateurs mais nous garantissons la complétude des carrières des artistes ainsi saisis.

Expositions et ouverture du système au MOMA

La disponibilité des données artifacts sur les expositions nous permet d'élargir la focale de notre étude en considérant les moments de valorisation représentés par les expositions temporaires impliquant les artistes des collections publiques offertes par la base videomuseum.

Nous considérons à présent les artistes sous l'angle de deux portefeuilles qui peut les caractériser avantageusement dans la perspective d'une compréhension plus fine des signaux qui vont conduire à leur acquisition. Le premier portefeuille est l'ensemble des acquisitions qui ont été faites des œuvres de cet artiste par l'une des institutions de notre système videomuseum et de notre musée extérieur servant de comparaison³. Le MOMA n'est pas seulement introduit dans cet exercice pour ajouter un n-ième jeu de données à l'ensemble très riche que nous avons avec le fonds Videomuseum. Il est choisi pour la proximité des collections et pour les relations intellectuelles qu'entretiennent les opérateurs du MNAM et du MOMA. Il est aussi choisi parce que les acteurs de ce système se regardent constamment et leurs positions relatives sont une matière à constante auto évaluation.

Nous regardons les artistes acquis par chacun de nos types de musée selon l'avance ou le retard que ce musée a par rapport aux autres musées acquérant l'artiste. C'est la position de l'artiste sur l'axe des abscisses et toute position à droite de l'axe Y (donc un des deux quadrants de droite) indique que ce musée est en avance sur le système c'est à dire en avance sur un des autres types de musées que nous considérons. Cette position relative (avance ou retard) par rapport aux autres musées est complétée par la position relative de l'acquisition par rapport aux expositions qui ont célébré l'artiste: tout artiste se trouvant dans les deux quadrants situés au-dessus de l'axe X a été acquis par le musée en visualisation avant la première exposition de l'artiste.

Deux informations supplémentaires sont ajoutées qui permettent de voir à travers

- la taille des points, le nombre total d'œuvres acquises par l'une des 4 institutions
- la couleur des points, l'accaparement (relatif au système que nous avons constitué) de l'artiste par le musée

Les 4 quadrants peuvent donc être résumés de la manière suivante:

NE - les artistes se trouvant dans ce quadrant ont été acquis avant les autres institutions et avant l'émergence de l'artiste sur la scène des expositions. C'est un artiste qui marque une prise de risque de l'institution acquéreuse.

³ Pour ce volet de l'étude, nous n'avons conservé des institutions partenaires de Videomuseum que le FNAC, le MNAM et les FRACs.

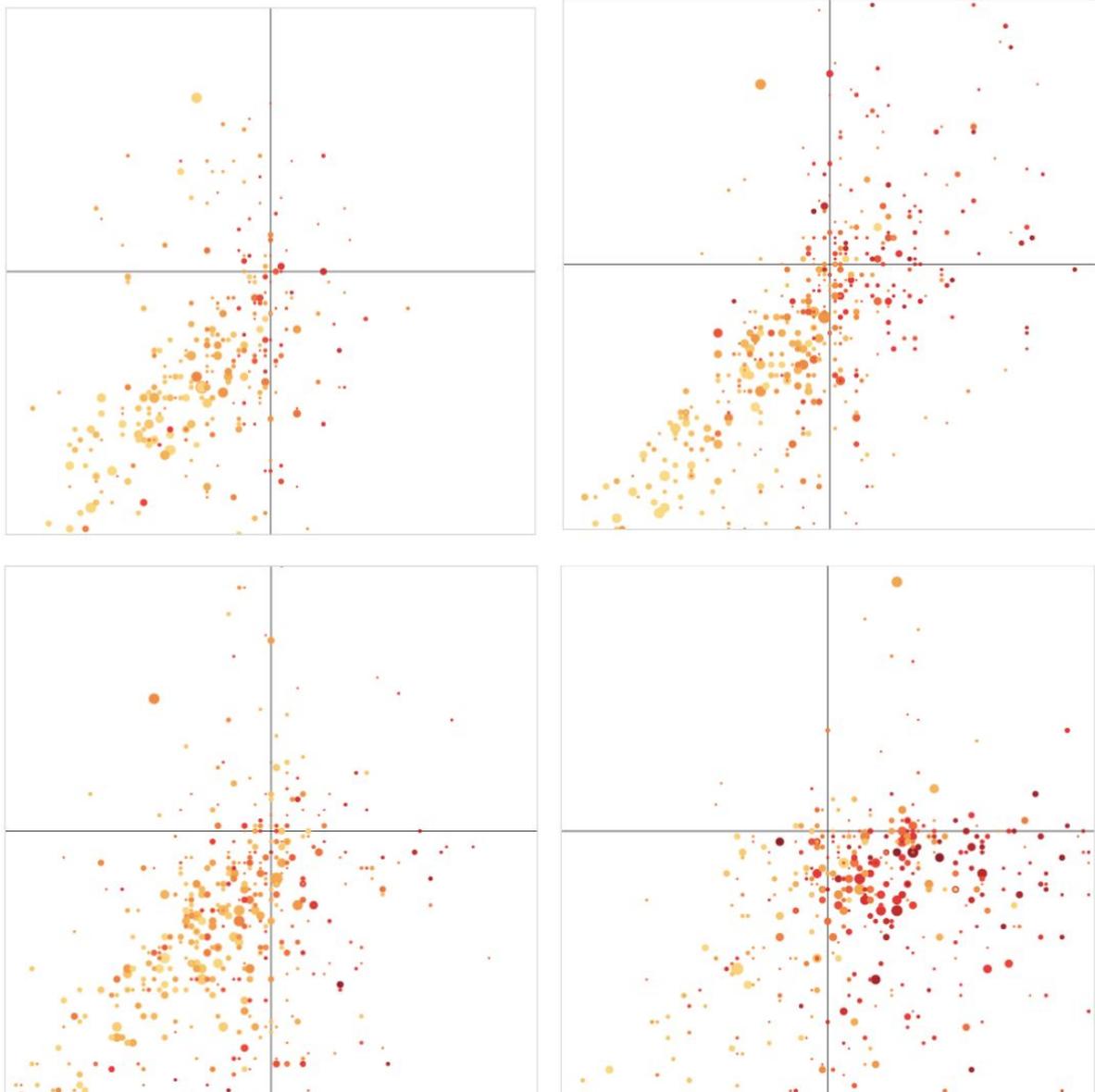
SE - les artistes du quadrant sud est sont apparus en exposition mais ils n'ont pas encore été acquis par les autres institutions.

NO - artistes acquis après des signaux des institutions mais avant une consécration par exposition

SO - artistes qui ont été acquis frileusement par le musée. Les autres institutions étaient déjà intervenues pour s'en saisir et les expositions en avaient amplement publicisées les œuvres.

de gauche à droite et de haut en bas

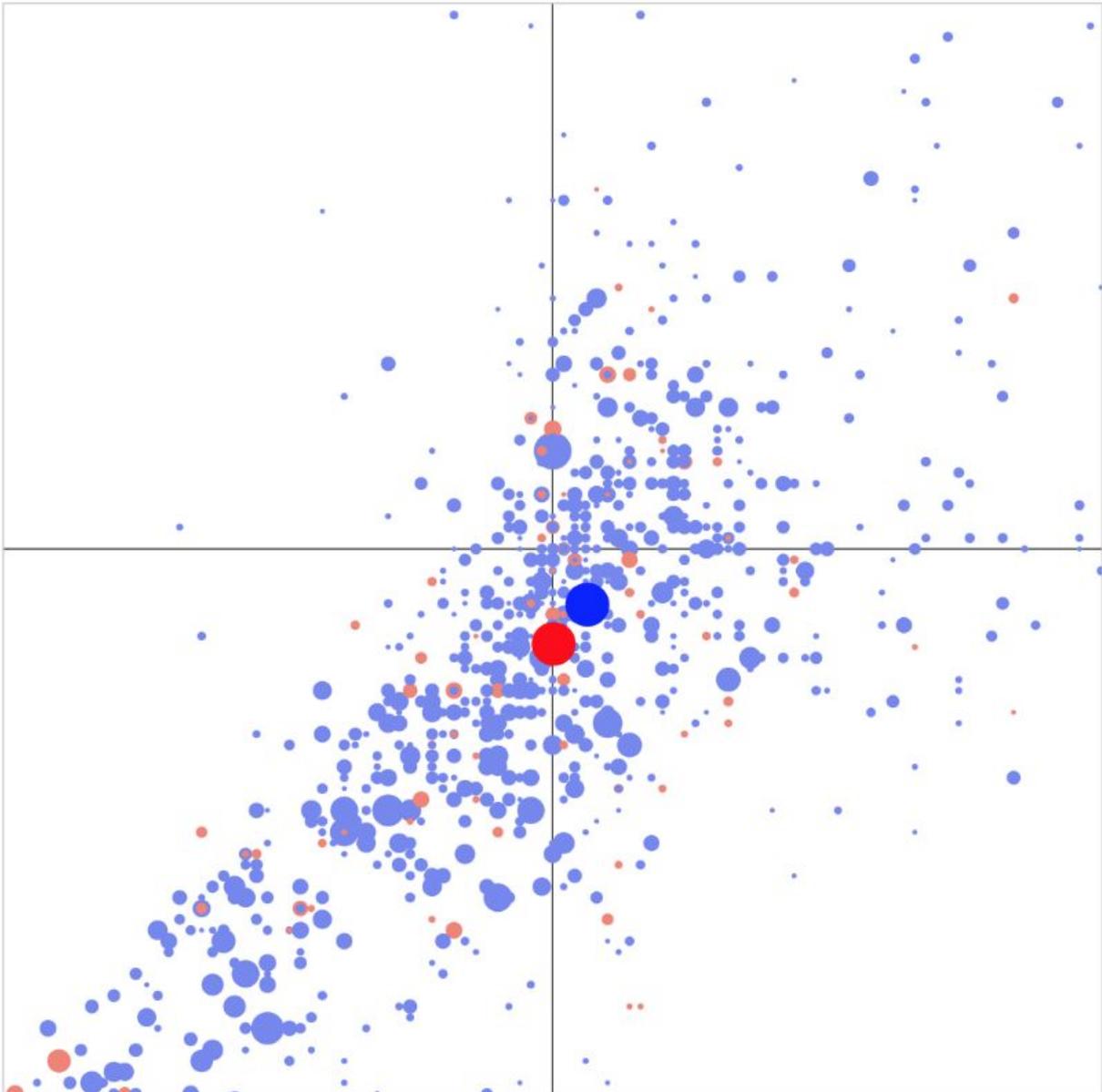
FRAC, FNAC, MNAM, MOMA



Une première interprétation peut être avancée à l'observation de la différence de position moyenne des "artistes maisons" du FNAC et du MOMA. Si la hauteur de la position des artistes par rapport à l'axe des abscisses est un indicateur d'une prise de risque de l'institution sur "le marché" - entendu ici dans son sens le plus large et quasi métaphorique de l'ensemble des acteurs qui contribuent et qui pâtissent ou profitent des fluctuations de fortunes et de valeurs des artistes - le FNAC s'avère remplir son œuvre de prospection de jeunes talents, avec des artistes dont le Fonds possède une large part (points rouges foncés) bien ancrés dans le quadrant NE, et une part largement plus grande que le MOMA qui occupe plus qu'aucun autre musée le quadrant SE. Les FRACs sont plus marquées dans le quadrant NO indiquant toujours une prise de risque générale mais un suivisme vis à vis d'une des institutions de notre système et un oeil attentif aux décisions d'acquisitions.

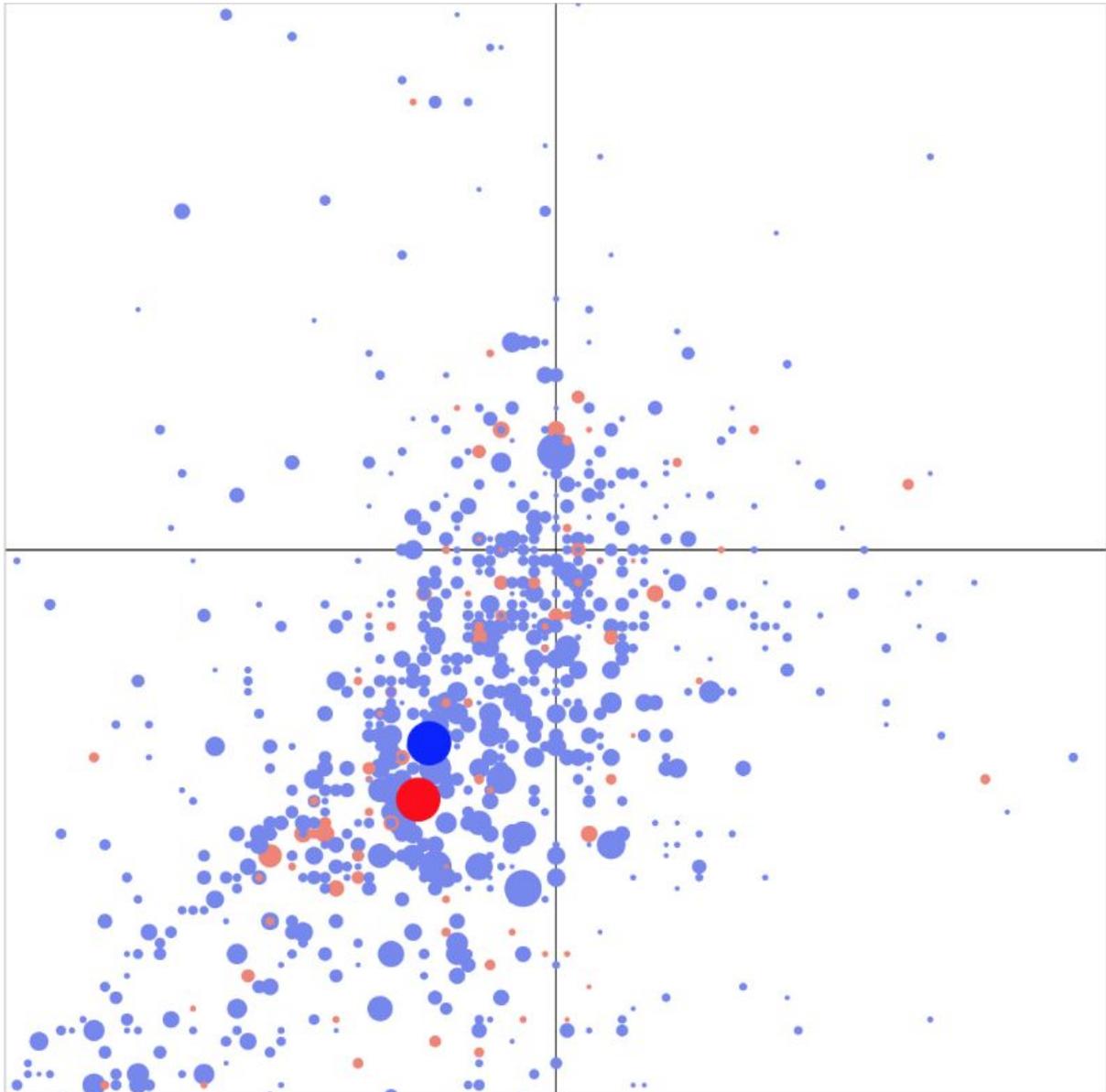
Nous faisons apparaître les différences Femmes / Hommes sur ce graphe. En introduisant la position moyenne des artistes femmes (pastille rouge vif) et hommes (pastille bleue marine) achetés par les institutions considérées, nous pouvons mieux donner à voir les effets de la discrimination genrée dans le contexte des signaux offerts par les institutions concurrentes de notre système d'analyse.

FNAC



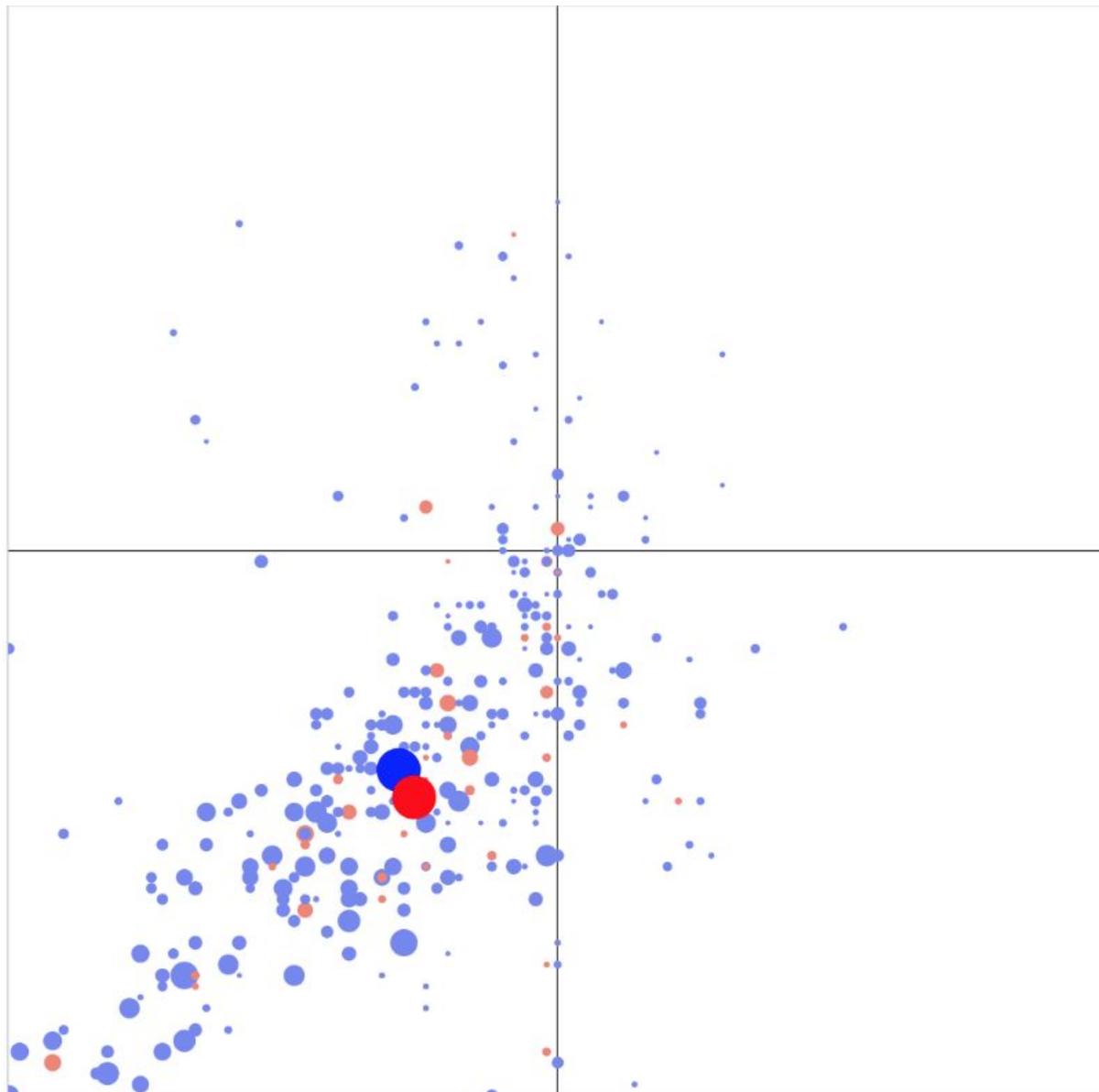
En moyenne, le FNAC achète les artistes F avec (c'est à dire dans le même temps que) les autres institutions. C'est, en moyenne toujours, 3 ans plus tard que les artistes H qui sont acquis en amont des autres institutions concurrentes.

MNAM



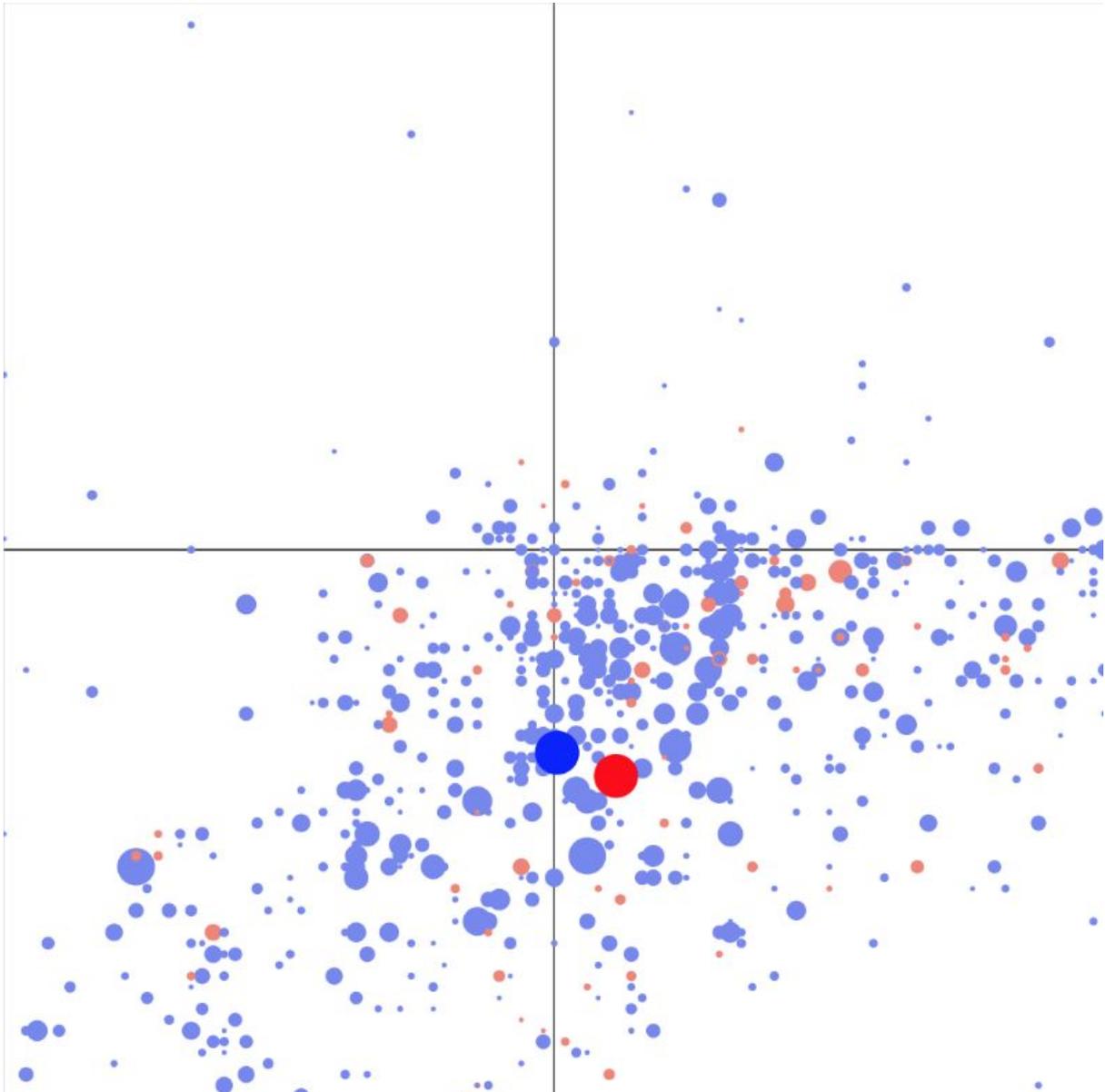
Résultat attendu compte tenu de la mission du FNAC qui explore les artistes vivants contemporains quand le MNAM n'est pas tenu à l'achat du vif mais peut au contraire constituer des collections d'artistes disparus depuis des décennies, les artistes acquis par le MNAM le sont en retard par rapport aux autres acquéreurs.

FRAC



Les FRACs, à la différence des notable du FNAC, et dans une mesure moindre, des pratiques retardées d'achat des œuvres de femmes par le FNAC, place les femmes en avance des hommes. Cette égalité retrouvée advient toujours sur l'arrière-plan d'un retard de plus de 10 ans en moyenne par rapport au FNAC, la seule institution comparable dans ses missions d'achat du vif.

MOMA



Le seul test étranger montre une acquisition de femmes antérieure aux institutions françaises. Les artistes femmes y sont acquises avant les que institutions de notre système s'y engagent, en moyenne une avance de 5 ans. Pendant la même période, les artistes hommes sont acquis avec une très légère avance par rapport à la compétition.

Annexe

Dans le cadre de cette étude, nous distinguons entre plusieurs “institutions”. Certaines de ces institutions sont effectivement des entités juridiques distinctes comme le FNAC ou le Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (MNAM); d’autres sont des regroupements d’institutions ayant des caractéristiques similaires du point de vue de notre question. Elles sont rangées comme Musées, FRAC, et un reliquat.

Liste des institutions dans “Musées” :

Musée d'art moderne de la Ville de Paris	3148
Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg	2115
Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne Métropole	1902
La Piscine, Musée d'art et d'industrie André Diligent, Roubaix	1604
Musée d'arts de Nantes	1148
Musée de Grenoble	1081
Musée d'art contemporain du Val-de-Marne	715
LaM, Lille Métropole, musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut	701
Musée Cantini, Marseille	603
Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice	486
Musée Bourdelle, Paris	399
[mac] Musée d'art contemporain, Marseille	397
Musée d'art moderne, Céret	384
Musée d'art contemporain de Lyon	359
Carré d'art - Musée d'art contemporain, Nîmes	285
Musée Picasso, Antibes	276
Musée national Picasso-Paris	250
CAPC musée d'art contemporain, Bordeaux	243
Musée Jean Cocteau - Collection S. Wunderman, Menton	198
Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart	198
Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis	167
Musée des Beaux-Arts de Dole	119
Musée-Château d'Annecy	117
Musée des Beaux-Arts de Rennes	91
Musée de La Roche-sur-Yon	82
Musée Tomi Ungerer, Centre international de l'illustration, Strasbourg	44
Musée national Fernand Léger, Biot	30
Musée de l'Orangerie, Paris	26
Musée Zadkine, Paris	24
Musée national Marc Chagall, Nice	19
Musée Bonnard, Le Cannet	16
Musée des Beaux-Arts de Nice	14

Musée national Pablo Picasso, La Guerre et la Paix, Vallauris 2

Liste des institutions dans “Relicat” :

Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris	9225
Fonds communal d'art contemporain, Marseille	1011
Collection départementale d'art contemporain du Conseil général de la Seine-Saint-Denis	765
les Abattoirs, Toulouse	322
Fondation Albert Gleizes, Paris	1

Liste des institutions dans FRAC :

Frac Normandie Rouen	1012
Institut d'art contemporain, Collection Frac Rhône-Alpes	920
Frac Bretagne	872
Frac Ile-de-France	769
Frac des Pays de la Loire	732
Frac Grand Large – Hauts-de-France	680
Frac Alsace	678
Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur	606
Frac-Artothèque du Limousin	587
Frac Occitanie Montpellier	578
Frac Normandie Caen	555
Frac Aquitaine	477
49 Nord 6 Est Frac Lorraine	456
Frac Franche-Comté	403
Frac Champagne-Ardenne	385
Frac Picardie	368
Frac Bourgogne	352
Frac Corse	293