

Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 7 (2011)

Artikel: Le marché suisse de l'art au XXe siècle (1886-2008) : survol chiffré et comparaison internationale
Autor: Guex, Sébastien
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872154>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 25.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sébastien Guex

Le marché suisse de l'art au XX^e siècle (1886–2008) Survол chiffré et comparaison internationale

Tous les témoignages des acteurs, agents ou commentateurs du marché mondial de l'art vont dans le même sens: la Suisse y joue, depuis longtemps, un rôle substantiel. Le fameux commissaire-priseur Simon de Pury affirme ainsi, en 2001, que «la Suisse occupe une place historiquement très importante dans le marché de l'art»¹. Au même moment, le «Journal des arts» titre: «Le marché de l'art en Suisse, une place de taille pour un petit pays»². En 2002, un rapport commandité par *The European Fine Art Foundation* conclut que «l'économie suisse de l'art est la cinquième plus grande»³ au monde. En 2006, le directeur de la foire d'art contemporain Art Basel, Samuel Keller, estime lui aussi que «la Suisse [...] fait partie du top cinq, après les Etats-Unis, l'Angleterre, la France et l'Allemagne»⁴. Au début 2008, l'Association des galeries suisses croit savoir, pour sa part, que la Confédération constitue «...le quatrième marché d'art dans le monde»⁵. Quant au Directeur de Christie's Zurich, Dirk Boll, il fait du marché helvétique le «troisième vivier mondial d'acheteurs et de vendeurs» et lui promet «un avenir radieux»⁶. Si les témoignages récents abondent et répondent peut-être, du côté suisse en tout cas, à un optimisme de rigueur, il faut noter qu'on en trouve de beaucoup plus anciens. Ainsi, en novembre 1940, lorsque peu après sa création – et ce n'est pas un hasard – le Ciné-Journal suisse consacre le premier de ses sujets hebdomadaires à une vente aux enchères organisée par la Galerie Fischer de Lucerne, le commentaire débute par ces mots: «Les ventes aux enchères de Lucerne sont mondialement connues. Il y a peu, de splendides collections y ont été mises à prix»⁷.

Il faut également relever que les conclusions auxquelles parvient la recherche scientifique vont dans le même sens. Dans ses nombreux travaux de pionnier sur le commerce de l'art, Raymonde Moulin met en avant la position de la Suisse⁸. Peter Watson comme Emmanuel et Michel Hoog notent aussi le poids considérable de la Confédération⁹. Quant à Alain Quemin, au terme d'une étude sur le marché de l'art contemporain qui se base notamment sur le classement des foires internationales ainsi que sur la réputation des artistes établi à partir du «Kunst

Kompass», il écrit que «le marché reste très fortement concentré en Grande-Bretagne, en Suisse et en Allemagne mais surtout aux Etats-Unis.»¹⁰

Toutefois, la lecture des études qui portent sur le négoce suisse de l'art comme, d'ailleurs, sur le marché des autres pays ou encore sur le commerce mondial, fait ressortir un constat frappant: ces études s'appuient essentiellement sur des observations qualitatives mais demeurent très pauvres sur le plan quantitatif. Autrement dit, elles ne fournissent que des données lacunaires, disparates et peu fiables sur le volume du marché de l'art. C'est que l'ensemble des acteurs et agents de ce marché – pour des motifs finalement assez semblables, au premier rang desquels figure souvent le spectre du fisc – sont guidés par un souci particulièrement prononcé de la discrétion, confinant parfois avec l'obsession, lorsqu'il s'agit de fournir des données quantitatives globales et significatives (évolution dans la durée des montants globaux de leurs ventes et de leurs achats, statistiques suivies sur leurs chiffres d'affaires ou leurs bénéfices, etc.)¹¹.

Toutes les recherches qui tentent de déterminer le volume du marché de l'art se heurtent à cet obstacle. Le négoce de l'art «se caractérise par son absence de transparence»¹² regrette R. Moulin. Tentant d'établir le montant du commerce international de l'art, trois chercheurs anglais y renoncent, faute de «statistiques fiables»¹³. S'attellant à estimer la part de différents pays dans ce commerce, un institut spécialisé dans l'analyse des marchés écrit qu'«il n'existe pas de données relatives au marché mondial de l'art et des antiquités» et que «peu de recherches de données primaires ont été accomplies»¹⁴ dans ce domaine. Même son de cloche chez Yann Gaillard: «... il est difficile d'approcher la réalité du marché de l'art à partir des chiffres» car le «manque de transparence dans la formation des prix se double d'un certain flou des circuits des transactions, laissant supposer que l'économie de l'art est en partie souterraine, soit du fait de l'origine des œuvres, soit du fait de celle de l'argent»¹⁵. Dernier exemple, A. Quemain affirme que «les ventes d'art sont bien souvent entourées de discrétion et les économistes spécialistes du domaine sont les premiers à regretter l'absence de transparence qui caractérise le secteur. Il faut donc fréquemment se contenter d'estimations plus ou moins fiables et précises»¹⁶.

Les constats qui viennent d'être mentionnés s'appliquent tout autant, et même davantage, au cas suisse. Dès lors, ma contribution ne peut viser que des objectifs assez limités. En premier lieu, il s'agit de fournir une estimation de l'importance quantitative du marché helvétique en comparaison internationale depuis la fin des années 1960. En second lieu, il s'agit de décrire, toujours à l'aide de données chiffrées, le cours suivi par le négoce suisse de l'art depuis la fin du XIX^e

siècle jusqu'à nos jours, en émettant quelques hypothèses ou pistes de recherche susceptibles d'expliquer cette évolution¹⁷. Soulignons encore que les chiffres figurant dans la suite de cet article portent, en général, sur le marché de l'art dans un sens assez large, c'est-à-dire comprenant non seulement les produits des arts plastiques (peintures, dessins, sculptures, etc.) mais aussi certains biens culturels, comme les objets d'antiquité ou de collection ou encore les productions de l'art dit premier¹⁸.

Afin de suivre l'évolution du volume des différents marchés nationaux de l'art, on ne dispose, pour l'essentiel, que de deux sortes de statistiques. Celles relatives aux montants des ventes aux enchères et celles sur le commerce extérieur. Les premières, fournies en particulier par l'*Art Sales Index*, demeurent jusqu'à maintenant d'une qualité sensiblement moindre que les secondes. Établies de manière fort différente selon les maisons de vente, selon les biens culturels et selon les pays, elles sont très hétérogènes et débouchent sur des estimations qui peuvent être extrêmement distantes, variant du simple au quadruple¹⁹. De plus, comme elles ne prennent en compte que les ventes aux enchères, elles ne recensent bien évidemment qu'une fraction réduite du marché dans son ensemble. Le problème ne serait pas rédhibitoire à la condition de parvenir à une évaluation fiable de cette fraction. Vu la rareté des chiffres actuellement à disposition et leur très grande disparité, cette condition est toutefois loin d'être remplie²⁰. Enfin, et il ne s'agit pas du moindre défaut, les données agrégées accessibles sur les ventes aux enchères remontent nettement moins loin dans le temps que celles sur le commerce extérieur et sont, en outre, discontinues. Pour toutes ces raisons, j'ai renoncé à les utiliser. Il faut cependant noter que si elles attribuent au marché helvétique une importance nettement inférieure à celle que lui confèrent les statistiques portant sur le commerce extérieur, elles attestent que la Suisse joue un rôle non négligeable au sein du marché mondial de l'art²¹.

En conséquence, ce sont les données fournies par les douanes sur les importations et exportations de biens culturels qui constituent le fondement de mon étude. Afin de suivre le marché international de l'art et d'y évaluer la place de la Suisse, je me suis basé sur les chiffres rassemblés par l'Organisation des Nations Unies (ONU) dans sa publication annuelle intitulée *Annuaire statistique du commerce international*. Ces statistiques prennent en compte, dès la fin des années 1960, les échanges concernant les tableaux, les peintures et dessins, les gravures, estampes et lithographies, les sculptures, les objets de collection et les antiquités ayant plus de 100 ans d'âge, rangées sous une rubrique générale appelée «objets d'art». Si ces données douanières constituent, me semble-t-il,

l'instrument quantitatif le plus significatif et le plus fiable à disposition actuellement, elles ne sont cependant pas exemptes de lacunes importantes.

D'abord, établies à partir des flux enregistrés par les douanes, ces statistiques ne comprennent pas les opérations non déclarées à ces dernières, en particulier le négoce d'objets volés ou l'exportation-importation illicite de biens culturels. Or, ces transactions atteignent des montants considérables: la somme du seul trafic illégal des biens culturels est évaluée, au niveau mondial, à plusieurs milliards de francs par année²². Ensuite, les données douanières ne recensent que partiellement le négoce relatif à certains biens culturels, notamment lorsqu'il s'agit de joaillerie, d'horlogerie ou de meubles d'art ou encore d'objets rituels ou de culte, etc., dont il est difficile de savoir s'ils ont été pris en compte ou non dans la catégorie «objets d'art». Enfin et surtout, les chiffres fournis par les douanes ne comprennent bien évidemment pas les opérations internes à chaque marché national.

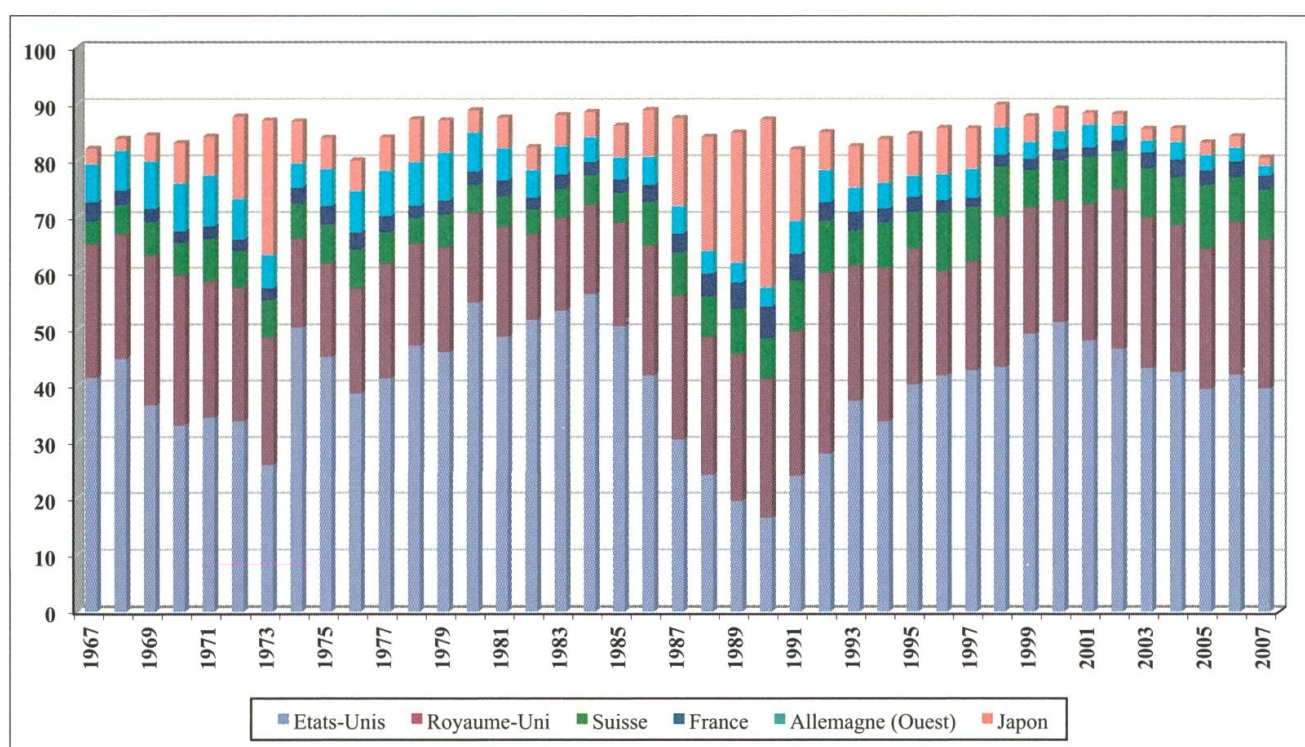
Les statistiques douanières de l'ONU n'englobent donc pas la totalité des échanges qui se réalisent effectivement dans le domaine des biens culturels. Malgré ces lacunes, elles me paraissent, répétons-le, significatives et fiables. Premièrement, depuis la révision de la «Classification type pour le commerce international» adoptée par l'ONU et qui reconstruit rétrospectivement des séries jusqu'en 1967, les données fournies par cette institution sont assez homogènes. Ensuite, si ces données sont inférieures, en termes absolus, au volume réel atteint par chaque marché national et, a fortiori, au volume effectif du marché mondial, elles représentent une fraction significative de ce dernier: c'est ainsi que les montants totaux des importations et des exportations de biens culturels à l'échelle mondiale constituent, en moyenne, respectivement 49% et 46% des montants les plus fiables dont on dispose concernant le marché mondial, estimés sur la base du volume des ventes aux enchères et d'enquêtes effectuées auprès des marchands²³. Enfin, les coefficients de corrélation entre les séries relatives au commerce et celle portant sur le marché sont très élevés (0.925 avec les importations et 0.969 avec les exportations). Ces hauts coefficients incitent à penser que les données douanières reflètent assez fidèlement les mouvements que connaît dans la durée chacun des marchés nationaux. Par conséquent, si l'on admet l'hypothèse, fort plausible, que ces données sous-estiment à peu près dans la même mesure, pour chaque pays, les sommes réelles des échanges qui s'y déroulent, il est probable qu'elles rendent aussi compte assez fidèlement de la part de chacun des pays dans le marché mondial de l'art.

La place de la Suisse dans le négoce international de l'art, 1967–2007

Dans son ensemble, le volume du commerce international des biens culturels, calculé en dollars constants de 2007 (c'est-à-dire déduction faite de l'inflation), passe par quatre grandes phases depuis le moment où l'on dispose de données fiables, soit 1967, jusqu'en 2007. La première va de la fin des années 1960 à 1985 et se caractérise par un développement rapide puisque ce volume progresse d'un niveau d'environ 2,3 milliards de dollars constants (pour la moyenne des années 1967–1969) à quelque 7,3 milliards, soit une croissance de quelque 7% par an²⁴. Durant la deuxième moitié des années 1980, le marché connaît une formidable explosion: à son sommet, en 1990, le volume du négoce international atteint 22,1 milliards, soit une augmentation annuelle réelle de 25%. Survient une troisième phase, marquée par une très brutale régression jusqu'en 1996 – les échanges mondiaux atteignant alors 41% de ceux de 1990 – suivie d'une remontée hésitante jusqu'en 2003 (croissance annuelle moyenne de 3,5%). Dès 2004, on assiste à une nouvelle embellie du commerce international, celui-ci augmentant au rythme annuel moyen de 16,5% entre 2003 et 2007, pour atteindre 21,4 milliards de dollars à cette dernière date. Il faut néanmoins relever qu'en 2007, le négoce mondial n'a toujours pas retrouvé le niveau atteint en 1990 et que cette nouvelle embellie n'est pas plus longue que la précédente puisque la crise financière et économique qui se déclenche à l'automne 2007 y a mis, de nombreux indices le montrent, une fin abrupte.

En ce qui concerne la part respective des différents pays, les graphiques 1 et 2 en retracent l'évolution depuis 1967²⁵. Dans ces deux graphiques la part restante, c'est-à-dire la différence entre la proportion atteinte par les pays pris en compte et 100%, est celle qui revient à l'ensemble des «autres pays».

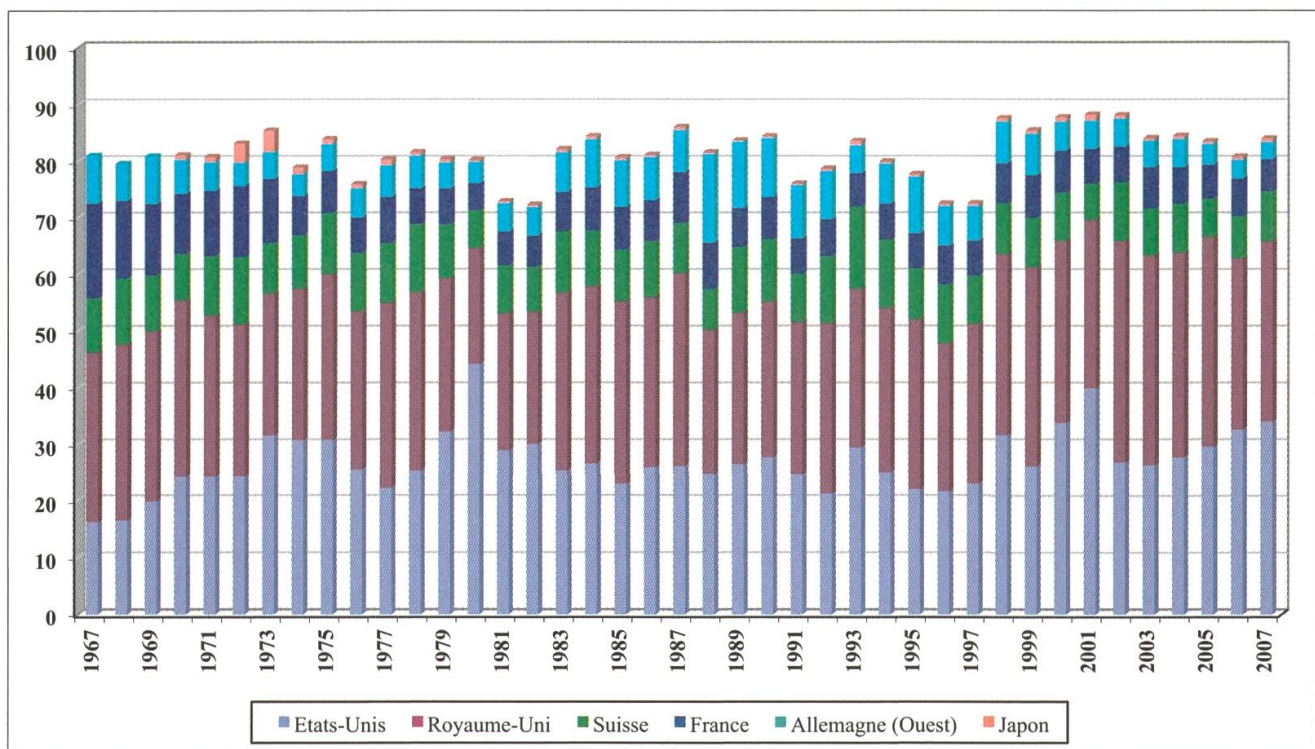
Un constat d'ensemble s'impose immédiatement: le commerce international des biens culturels est très concentré puisque six pays – appartenant tous aux plus économiquement développés de la planète – s'accaparent à eux seuls de 80% à 90%, en moyenne, des échanges. Les statistiques douanières confirment donc le jugement commun à l'ensemble des observations et des recherches portant sur le marché mondial de l'art, qui soulignent son degré élevé de concentration, à l'instar d'A. Quemin écrivant dans la conclusion de son étude: «Quand bien même certaines manifestations artistiques se sont multipliées à la surface du globe, cela n'a pas entraîné de déplacement des zones les plus importantes ni même de réel partage entre le centre et la périphérie [...]. Tant le marché que la consécration institutionnelle restent aux mains des pays [...] les plus riches [...] qui concentrent encore l'essentiel des ventes aux enchères, les plus grandes foires et les galeries



1 Parts des principaux pays dans les importations mondiales de biens culturels 1967–2007 (en %)

les plus influentes. Dans tous ces domaines, les pays de la périphérie sont singulièrement absents»²⁶.

En ce qui concerne les importations, le graphique 1 indique que les Etats-Unis jouent un rôle prépondérant. Durant l'ensemble de la période 1967–2007 et en moyenne pondérée, leur part dans les importations totales s'élève à 39%²⁷. Leur position largement dominante n'a été ébranlée que pendant une courte période, la seconde moitié des années 1980, lorsque les acheteurs japonais, encouragés notamment par la forte hausse du yen et de la bourse nippone, se sont lancés dans une course effrénée d'acquisitions qui, à la fin de la décennie, ont même dépassé les américaines²⁸. Au deuxième rang, à distance respectable des Etats-Unis mais très loin devant les viennent-ensuite, figure le Royaume-Uni (Grande-Bretagne et Irlande), avec une proportion qui ne varie guère entre 1967 et 2007 et atteint, en moyenne pondérée, 24%. On trouve ensuite deux pays, la Suisse et le Japon dont la part moyenne atteint respectivement 8% et 7%. Mais en fait, ce dernier pays ne doit sa position qu'aux gigantesques importations réalisées durant huit années seulement, 1972–1973 et surtout 1986–1991. Pendant tout le reste de la période, sa part tourne plutôt autour de 5% et subit un net infléchissement depuis la fin des années 1990. En revanche, la proportion de la Suisse demeure



2 Parts des principaux pays dans les exportations mondiales de biens culturels 1967–2007 (en %)

assez stable, manifestant toutefois une très légère tendance à progresser depuis le milieu des années 1980. Enfin, l'Allemagne (la République fédérale allemande jusqu'au début des années 1990) et la France clôturent la marche, la première avec une part moyenne de 4% mais tendant plutôt à la baisse, et la seconde avec une proportion de 3% mais d'une grande constance. Pour être complet, il faut ajouter le surgissement, depuis 2006, de la Chine, qui occupe une part de l'ordre de 3% des importations. Mais il est difficile de dire, en raison de la crise financière et économique survenue fin 2007, si la croissance du marché chinois va se maintenir.

Dans le domaine des exportations de biens culturels, le graphique 2 atteste que deux marchés se disputent le premier rôle: le Royaume-Uni, qui vient en tête avec une moyenne pondérée de 31%, sur la période 1967–2007, et les Etats-Unis avec une fraction légèrement inférieure, de 29%. Leurs proportions respectives ne connaissent que des variations d'une ampleur relativement limitée. Tout au plus peut-on remarquer que celle des Etats-Unis s'améliore rapidement à la fin des années 1960, pour se stabiliser à partir de 1973–1974. Loin derrière se détache un trio emmené par la Suisse, avec une part qui reste particulièrement stable tout au long de la période et s'élève, en moyenne, à 9%, suivie de l'Allemagne et de la France avec une part, chacune, de 7%. Dans le cas de l'Hexagone, il ressort clai-

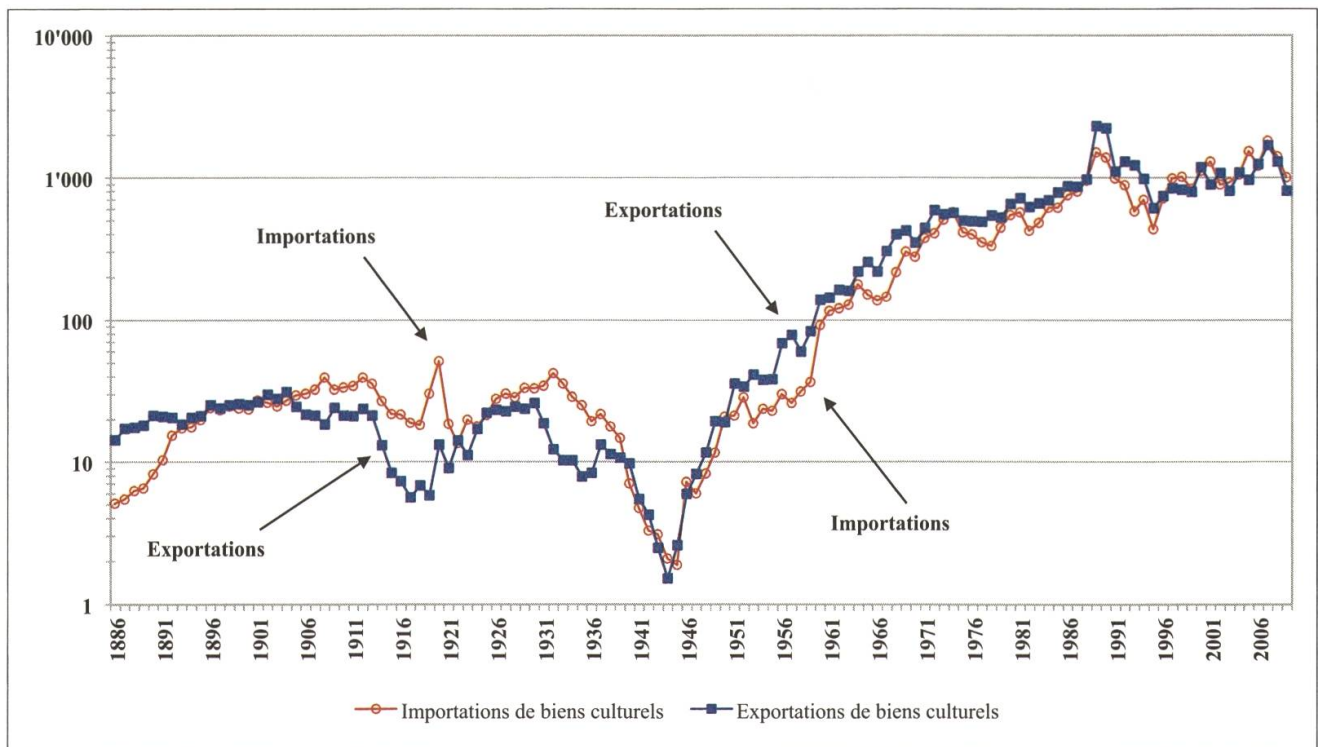
rement que son importance décline sensiblement au cours des années 1960 – en 1967, sa part est de 17% – et jusqu’au milieu des années 1970, la part de ses exportations d’art se stabilisant dès lors autour de 7%. Ces statistiques confirment donc les appréciations des chercheurs qui relèvent un affaiblissement de la France et une affirmation vigoureuse des Etats-Unis sur le marché mondial de l’art au cours des années 1960 et 1970²⁹.

En bref, si l’on se fie aux statistiques douanières, les Etats-Unis dominent clairement le marché mondial de l’art depuis près de quatre décennies, avec une part moyenne d’un gros tiers, devançant nettement le Royaume-Uni qui parvient à s’en réserver un très gros quart. Derrière ces deux colosses, à une distance considérable, figure un trio, l’Allemagne, la France et la Suisse, avec des parts assez proches tournant autour de 6%–7%. Le Japon constitue un cas à part: s’il occupe un place qui peut être substantielle comme débouché, c’est en raison de flambées d’achats exceptionnelles; en revanche, il ne joue qu’un rôle insignifiant dans l’exportation de biens culturels. Enfin, peut-être assiste-t-on à l’émergence d’un nouvel acteur de poids, la Chine, ce qui serait d’autant plus remarquable qu’il s’agirait du premier pays issu de la périphérie?

Le marché de l’art en Suisse, 1886–2009

Grâce à la *Statistique annuelle du commerce extérieur de la Suisse* mise sur pied par les douanes, il est possible de reconstituer une série assez homogène des importations et exportations helvétiques dans le domaine des biens culturels depuis 1886. Le principal avantage de statistiques couvrant une période aussi longue réside dans le fait qu’elles permettent de dégager des tendances et des continuités, mais aussi des ruptures ou des inflexions, et de parvenir ainsi à une périodisation – base de toute réflexion en histoire – de l’évolution du marché de l’art en Suisse de la fin du XIX^e siècle à nos jours.

A la lecture du graphique 3³⁰, on peut repérer quatre grandes phases dans le cours suivi par le marché suisse. Les années allant de 1886 à la Première Guerre mondiale constituent une première période durant laquelle les exportations et les importations connaissent globalement un mouvement à la hausse, l’ampleur de ce dernier divergeant toutefois considérablement. Les exportations progressent assez lentement jusqu’au début du XX^e siècle puis tendent à stagner, de telle sorte que sur l’ensemble de la période, leur augmentation (en termes réels) est faible: 1,5% par an, en moyenne. En revanche, les importations croissent à une allure beaucoup plus vigoureuse, même si l’on fait abstraction des six premières années (1886–1891) pour lesquelles se posent très probablement un problème d’enregis-



3 Importations et exportations suisses de biens culturels 1886–2009
(en millions de francs constants de 1990; échelle logarithmique)

trement des données par les douanes. Ainsi, de 1892 à la Grande Guerre, les importations augmentent au rythme annuel moyen de 4,1%. Il est difficile d'expliquer le mouvement des deux agrégats. Peut-être faut-il voir dans la faible augmentation des exportations l'effet des mesures prises à la fin du XIX^e siècle dans l'objectif de combattre «le bradage du patrimoine national»³¹, notamment l'adoption en 1886 de l'«Arrêté fédéral pour la conservation et l'acquisition d'antiquités nationales» et la fondation, dans les années 1890, de plusieurs grands musées cantonaux d'histoire ainsi que du Musée national suisse?³² Et peut-être faut-il attribuer l'augmentation soutenue des importations à l'engouement pour l'art moderne – notamment pour les impressionnistes – qui se dessine en Suisse dès le tournant du siècle?³³ Quoi qu'il en soit, la progression nettement plus rapide des importations a pour conséquence que leur volume dépasse, dès 1905, celui des exportations.

Comme on le voit sur le graphique 3, la Grande Guerre ouvre une deuxième phase qui se prolonge jusqu'à la fin du second conflit mondial et se caractérise par des mouvements beaucoup plus amples et heurtés. Le déclenchement des hostilités armées, en 1914, entraîne un recul considérable des exportations, qui

diminuent, en francs constants, de près de deux tiers durant le conflit lui-même et ne connaissent qu'une reprise hésitante après 1918. En revanche, la Grande Guerre a des effets très différents sur les importations. Certes, celles-ci subissent aussi une régression pendant le conflit, mais nettement moins marquée. Et surtout, elles explosent dans l'immédiat après-guerre, triplant entre 1918 et 1920, date à laquelle elles atteignent un montant supérieur de quelque 60% à celui d'avant-guerre, un niveau qui ne sera rejoint à nouveau que quarante ans plus tard, en 1960. Il y a plusieurs origines à cette évolution divergente. J'y reviendrai. Mais il faut d'ores et déjà signaler le rôle important du facteur monétaire: les monnaies des pays voisins de la Suisse s'effondrent entre 1914 et l'après-guerre, ce qui entrave les exportations helvétiques mais stimule puissamment les achats à l'étranger.

L'envol des importations est cependant de courte durée: en 1921, les achats suisses à l'étranger chutent, puis stagnent jusqu'en 1924. Ce recul s'explique en partie par la courte mais brutale récession économique qui frappe la Suisse, ainsi qu'une large partie de l'Europe, à partir de l'automne 1920, touchant sévèrement certains acteurs du marché de l'art et rendant les autres beaucoup plus frileux. Mais un second facteur joue un rôle probablement tout aussi important. En juillet 1921, sous la pression – motivée par un mélange hétéroclite de préoccupations protectionnistes, de xénophobie et d'anti-modernisme, voire d'anti-socialisme – provenant de milieux artistiques et intellectuels suisses influents, en particulier de la Société suisse des peintres, sculpteurs et architectes, de la Nouvelle Société helvétique et de la Commission fédérale des beaux-arts, le Conseil fédéral promulgue un arrêté contingentant sévèrement les importations d'œuvres d'art, qui restera en vigueur jusqu'en 1925³⁴.

La Grande Crise des années 1930 provoque des effets assez proches de ceux entraînés par la Grande Guerre. Comme l'indique le graphique 3, la dépression économique suscite un fort recul des ventes de biens culturels à l'étranger, dont le montant diminue de deux tiers entre 1930 et 1936, avant de connaître une légère et courte reprise suite à la dévaluation de 30% du franc suisse en septembre 1936. Par contre, les achats à l'extérieur continuent de croître, et même assez fortement, jusqu'en 1932, et s'ils diminuent durant les années suivantes, c'est un peu plus lentement que les exportations. Cette dissimilitude renvoie sans doute au fait que la crise économique affecte la Suisse plus tardivement que la plupart des autres pays industrialisés. D'autre part, collectionneurs et marchands helvétiques ont probablement tiré parti encore une fois de la force du franc suisse – la livre sterling est dévaluée de 30% en septembre 1931 – pour réaliser d'intéressantes

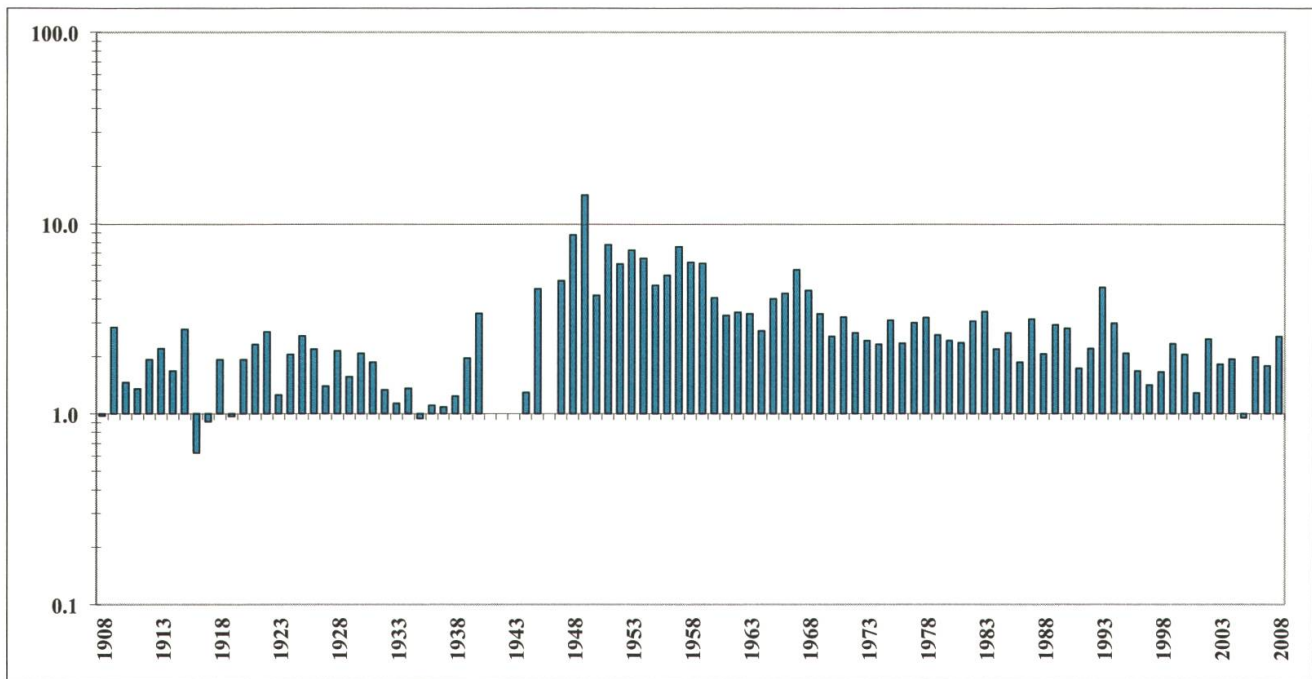
acquisitions. En revanche, la Seconde Guerre mondiale semble avoir des conséquences similaires sur les importations et les exportations, soit d'accélérer leur chute jusqu'à un point proche de l'anémie. Il faut toutefois tenir compte du fait que les transactions souterraines et / ou illégales, et donc non recensées par les douanes, ont certainement pris durant cette période une dimension particulièrement volumineuse³⁵.

La fin de la guerre mondiale inaugure la troisième phase qui va jusqu'au tournant des années 1990 et se distingue par une croissance vélocité et assez constante du négoce suisse de l'art. Après une période de rattrapage ultra-rapide qui suit immédiatement le conflit (1945–1949), durant laquelle importations et exportations retrouvent leur niveau d'avant guerre, celles-ci poursuivent leur progression au rythme annuel moyen très élevé de 11% entre 1950 et 1985 avant de connaître – les exportations surtout – encore une accélération de 1986 à 1990 (croissance de 21% par an). C'est «l'âge d'or» du marché suisse de l'art.

La fin du bref *boom* de la seconde moitié des années 1980 ouvre une quatrième phase qui se caractérise par une évolution très contrastée du commerce helvétique des biens culturels. Après une brutale chute de 1991 à 1995, pendant laquelle ce commerce perd globalement deux tiers de son volume, on assiste à une remontée hésitante jusqu'en 2003, suivie par une nouvelle mais courte envolée qui – crise financière et économique aidant – prend fin en 2008 pour faire place à un recul paraissant sévère. Décrivant cette envolée dans un article publié en 2006, Paul-André Jaccard posait la question de savoir s'il s'agissait d'un «emballage durable» ou d'une «bulle spéculative»³⁶: le second terme de l'alternative semble plus vraisemblable.

Le graphique 3 (p. 241) fait apparaître un phénomène intéressant qui confirme, sous un autre angle, que le marché suisse de l'art évolue selon les périodes décrites ci-dessus. Ainsi, durant la deuxième phase, celle qui commence avec la Grande Guerre, les importations de biens culturels sont, jusqu'au déclenchement du second conflit mondial, toujours supérieures aux exportations, à une exception près (1922). Et, pendant deux moments au cours de cette phase, les achats à l'étranger excèdent de beaucoup les ventes à l'extérieur. De 1914 à 1921 et de 1931 à 1936, le volume cumulé des importations dépasse celui des exportations respectivement de 31,8 et 20,2 millions de francs de l'époque, soit au total une cinquantaine de millions, un montant extrêmement important si l'on tient compte du prix relativement avantageux de nombreux objets d'art de premier plan durant ces années³⁷.

Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, les rapports s'inversent: durant toute la troisième phase, les exportations sont systématiquement et sensiblement



4 Rapport entre la valeur moyenne des tableaux exportés et la valeur moyenne des tableaux importés par la Suisse 1908–2008 (échelle logarithmique)

plus élevées que les importations. De 1946 à 1990, soit pendant 45 ans, seules trois années font exception et les soldes cumulés en faveur des exportations atteint le montant considérable de près de 5 milliards de francs de 1990. En revanche, durant la quatrième phase qui s'ouvre en 1991, les rapports s'équilibrent: jusqu'en 2009, importations et exportations de biens culturels se dépassent tour à tour et, pour le moment, aucune tendance claire ne semble se dégager.

Avant de tenter d'interpréter ce que signifie ce phénomène, il est utile d'examiner encore une autre variable qui va dans le même sens et dont la marche est synthétisée dans le graphique 4. Il s'agit du rapport entre la valeur moyenne (par kilos) des tableaux (encadrés et non encadrés) vendus à l'étranger par le marché suisse et la valeur moyenne des tableaux achetés à l'étranger par ce même marché³⁸. On constate, à la lecture de ce graphique³⁹, que durant la seconde phase de l'histoire du marché helvétique de l'art, l'écart de valeur entre les tableaux exportés et importés est relativement faible: entre 1914 et 1938, le prix d'un tableau vendu à l'étranger est, en moyenne, supérieur de 64% à celui d'un tableau acheté à l'étranger. Pendant la période marquée par la Première Guerre mondiale, la valeur moyenne des œuvres importées a même été supérieure à celle des œuvres exportées à plusieurs reprises (1916–1917 et 1919). Il se produit un phénomène assez proche durant les années 1930 (la valeur moyenne des tableaux

exportés ne dépasse que de 26% celle des tableaux importés entre 1931 et 1938).

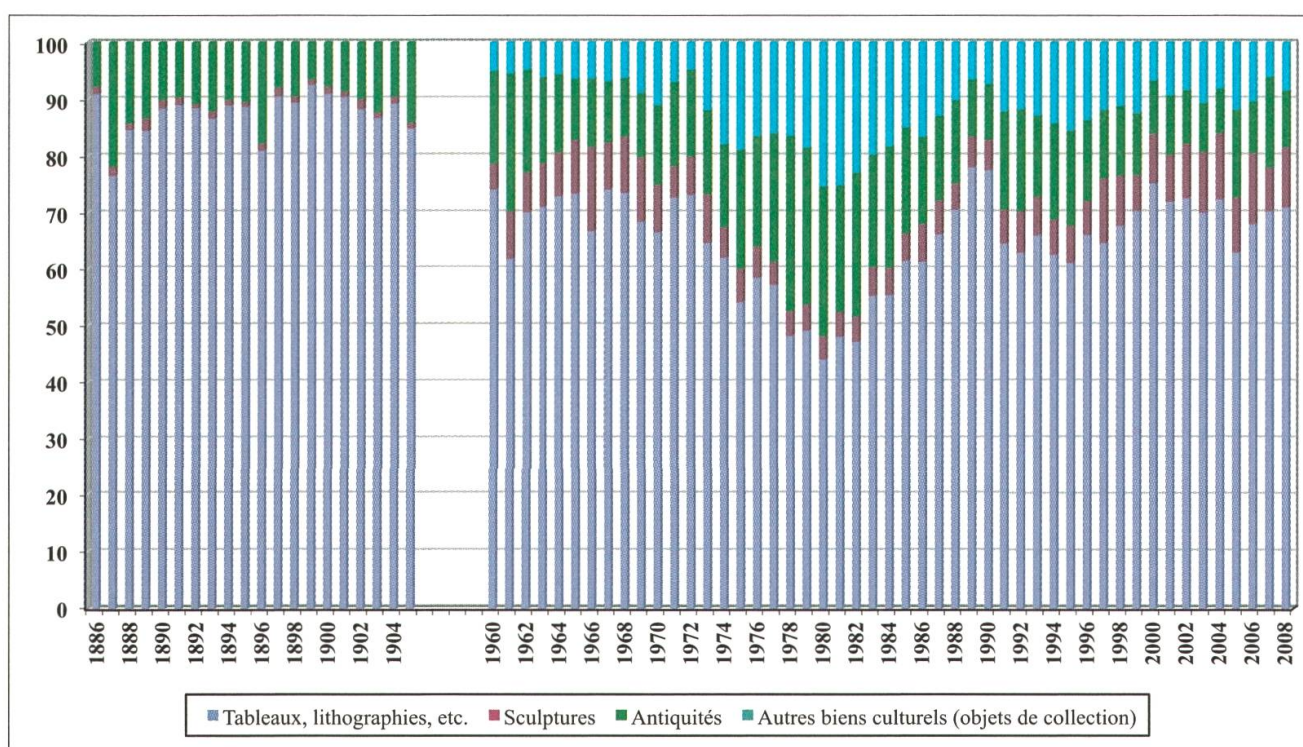
Or, pendant la troisième phase, la situation est très différente: de 1947 à 1990, l'écart moyen entre le prix des œuvres vendues à l'étranger et celles qui y sont achetées est considérablement plus élevé, puisqu'il est de un à quatre (entre 1947 et la fin des années 1960, il est même de un à six).

Si l'on prend le prix moyen des tableaux exprimé en francs constants, la différence entre les deux phases apparaît aussi clairement: de la deuxième (1914–1938) à la troisième phase (1947–1990), le prix moyen (par 10 kilos) des œuvres à l'importation passe de 6030 à 21 520 francs (de 1990), soit près d'un quadruplement, alors que le prix moyen des tableaux exportés est multiplié par presque huit (de 9120 à 69 420 francs).

L'évolution divergente des variables qui viennent d'être mentionnées durant la période 1946–1990 par rapport à la précédente – volume des exportations de biens culturels désormais systématiquement supérieur; fort accroissement de l'écart entre la valeur des œuvres exportées et importées – ne peut s'expliquer par la soudaine émergence, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, d'un grand nombre d'artistes helvétiques ou établis en Suisse, dont les produits se seraient arrachés à l'étranger. Une telle émergence n'a pas eu lieu et la cote des artistes suisses est restée plutôt modeste jusque dans les années 1980, voire 1990.

Aussi le schéma explicatif doit-il être cherché dans d'autres directions. A cet égard, l'ensemble des variables décrites jusqu'ici permet de dégager trois hypothèses robustes⁴⁰.

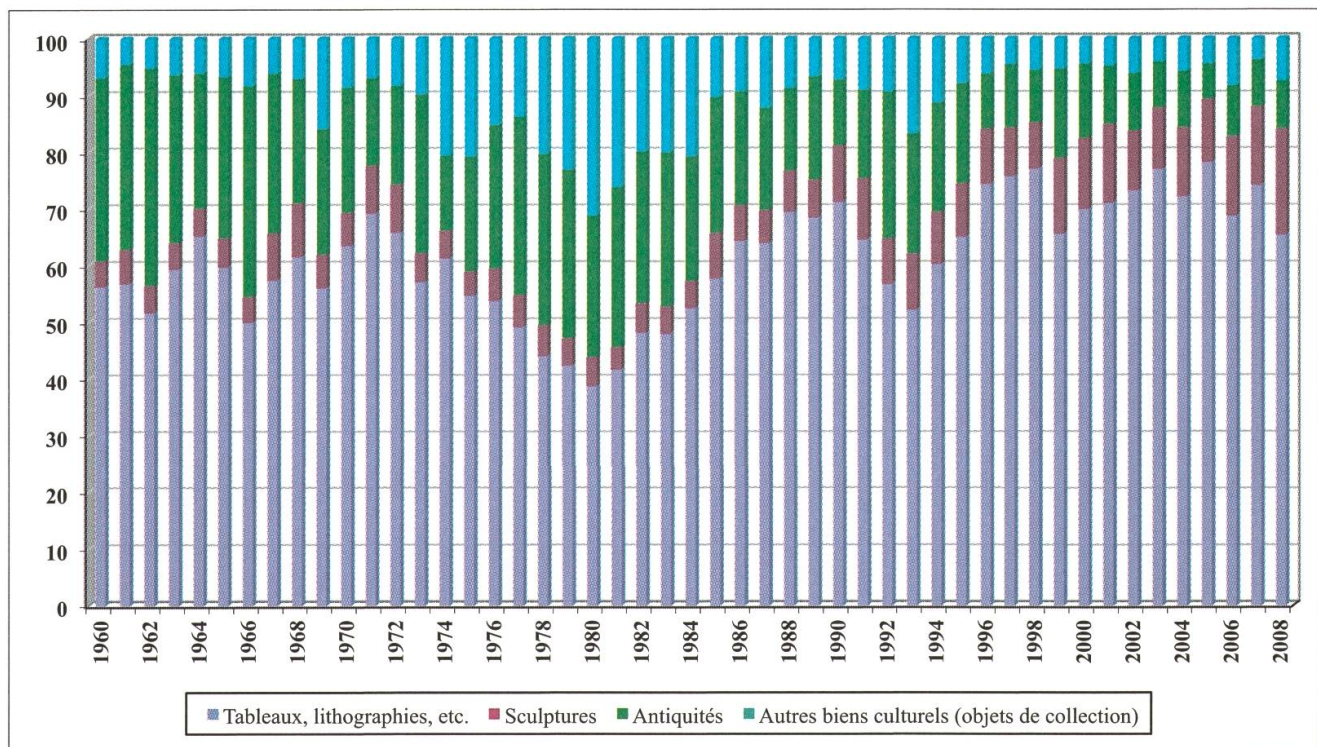
Premièrement, tout se passe comme si la Grande Guerre, la profonde crise économique des années 1930 et le second conflit mondial avaient engendré ou, mieux, puissamment stimulé un processus déjà engagé quelques années auparavant: l'accumulation en Suisse d'un stock considérable d'œuvres d'art internationales de haute qualité acquises à des prix relativement faibles. Cette «accumulation primitive» a probablement constitué l'un des principaux fondements de l'expansion très rapide et soutenue du marché helvétique à partir de 1946 en permettant aux marchands et collectionneurs suisses de vendre avec des gains considérables une partie du stock acquis auparavant. Mais si le marché de l'art en Suisse connaît, après le second conflit mondial, un essor si important qu'il l'autorise à rivaliser avec ceux de pays beaucoup plus puissants, c'est aussi parce qu'il a réussi à occuper de manière durable – et il s'agit de ma deuxième hypothèse – une position spécifique, celle de «plaque tournante» des biens culturels au niveau international. La conquête de cette position est en partie liée au phénomène d'«accumulation primitive» et remonte à la même phase, soit celle ouverte par la



5 Parts des différentes catégories dans les exportations totales de biens culturels de la Suisse 1886–2008 (en %)

Grande Guerre⁴¹. J’y reviendrai. Enfin, dernière hypothèse, la valeur plutôt élevée des tableaux importés (en moyenne: 21 520 francs de 1990 par 10 kg pour la période 1947–1990 et 42 210 francs pour les années 1991–2008) et surtout des tableaux exportés (en moyenne: 69 420 francs de 1990 par 10 kg pour 1947–1990 et 80 990 francs pour 1991–2008) semble indiquer que le négoce helvétique s’est spécialisé dans le secteur haut de gamme.

Grâce aux statistiques publiées par les douanes suisses, il est possible de décomposer, pour un certain nombre d’années tout au moins, les agrégats «importations» et «exportations» de biens culturels en quatre catégories. La première comprend les tableaux, lithographies, dessins, estampes, etc.; la deuxième recouvre les sculptures et œuvres d’art assimilées; la troisième, les objets d’antiquité de plus de 100 ans d’âge; font partie de la quatrième les autres biens culturels parmi lesquels figurent les objets de collection, comme les objets numismatiques, les timbres mais aussi en partie les produits de l’orfèvrerie ou de la bijouterie d’art. A cet égard, le graphique 5⁴² atteste qu’il s’est produit des changements substantiels dans la composition interne du négoce helvétique au cours de la période 1886–2000, si l’on en croit les seules données disponibles qui remontent aussi loin dans le temps, celles relatives aux exportations.



6 Parts des différentes catégories dans les importations totales de biens culturels de la Suisse 1960–2008 (en %)

Alors que durant les années 1886–1905 les parts moyennes des sculptures et des antiquités tournaient respectivement autour de 1% et 11% et que celle des autres biens culturels devait être faible (on ne dispose pas de données pour ces années), elles oscillent dès 1960 respectivement autour de 7% (sculptures), 16% (antiquités) et 12% (autres biens culturels).

Au sein des importations, comme le montre le graphique 6⁴³, on retrouve aussi une proportion élevée des antiquités (20% en moyenne), des autres biens culturels (11%) et des sculptures (8%) entre 1960 et 2008. Ce poids considérable des antiquités et des «autres biens culturels», parmi lesquels les objets de collection issus de l'horlogerie et de la bijouterie d'art jouent un rôle crucial, constitue un témoignage de plus que le marché suisse occupe une position de plaque tournante à l'échelle internationale.

A cet égard, on ne peut être que frappé par la diminution sensible du poids des antiquités dans le négoce suisse à partir, *grosso modo*, du milieu des années 1990. Y a-t-il corrélation entre ce recul et le développement d'une discussion publique sur la place éminente de la Suisse dans les échanges internationaux d'antiquités, en particulier dans les transactions illicites ou douteuses portant sur ce type d'objets, discussion qui a débouché en 2003 sur la ratification par le

Parlement helvétique de la convention de l'Unesco destinée à freiner ces opérations? C'est bien possible, mais seules des recherches plus approfondies seraient en mesure de montrer ce que signifie réellement ce recul, à savoir s'il traduit un rôle effectivement moins important du marché helvétique dans le commerce mondial illégal des biens culturels ou si une partie de ce type de transactions qui, auparavant, laissait encore une trace dans les statistiques douanières suisses est devenue complètement souterraine.

Le rôle de la Première Guerre mondiale dans l'évolution du marché de l'art en Suisse

On a vu plus haut que la période allant du premier au second conflit mondial a sans doute constitué une phase cruciale en posant les fondements sur lesquels s'est articulé l'essor imposant du marché helvétique de l'art dès 1946, soit une forte «accumulation primitive» d'œuvres de premier plan et un positionnement comme plaque tournante du commerce international des biens culturels. A cet égard, j'aimerais m'attarder quelque peu sur le rôle joué par la Grande Guerre, d'une part, parce que ce rôle m'apparaît comme particulièrement important – Paul-André Jaccard parle de «take-off»⁴⁴ à son propos – et, d'autre part, parce que celui des années 1930 et de la Seconde Guerre mondiale a été mieux étudié⁴⁵.

Il est difficile de déterminer de manière précise quand se constitue en Suisse un marché moderne de l'art. Pendant longtemps, en effet, la Suisse ne suit pas certains pays européens où, dès le dernier tiers du XIX^e siècle, se développe un nouveau type de galeries, celles des marchands-entrepreneurs, et où s'organisent de grandes expositions d'art moderne. Toutefois, durant la décennie qui précède la Grande Guerre, un mouvement, timide et fragile, s'enclenche dans ce sens⁴⁶. Une petite dizaine de véritables galeries se créent dans les grandes villes suisses, dont la plupart promeuvent l'art récent, voire contemporain. Durant la même période, on assiste à l'apparition puis à la multiplication d'expositions consacrées à l'art moderne. Ainsi, en 1908, est organisée pour la première fois en Suisse, à Zurich, une exposition de peintures non pas consacrée à un pays, une région ou une époque, mais à l'appartenance à une tendance esthétique déterminée, à savoir à l'impressionisme et au post-impressionisme. L'exemple zurichois fait école puisque durant les seules années 1908–1912 et pour les seules villes suisses alémaniques, une douzaine de manifestations semblables sont mises sur pied. Enfin, la même décennie voit la création de nombreux intermédiaires culturels, comme l'Association des musées suisses, le «Jahrbuch schweizerischer Art und Kunst», les

«Blätter für Schweizer Kunstpflege und Kunstleben» ou encore la revue d'art «Die Alpen». Il faut relever que cette floraison témoigne non seulement de la constitution d'un véritable marché de l'art, mais d'un autre phénomène marquant: le déplacement, encore hésitant mais plus précoce qu'en Grande-Bretagne ou peut-être même qu'en France, du goût de maints grands collectionneurs suisses alémaniques de l'art académique, notamment allemand, vers l'art français moderne⁴⁷.

Or, les hostilités armées qui, dès août 1914, embrasent l'Europe et une partie du monde durant plus de quatre longues années et débouchent sur de violents soubresauts politiques ne se calmant qu'en 1924, donnent un coup d'accélérateur à ce double mouvement en favorisant l'apparition en Suisse d'une combinaison, peut-être alors unique, de trois facteurs.

Premièrement, entre 1914 et 1923, les monnaies des pays voisins s'effondrent: le franc français perd près de 70% de sa valeur par rapport au franc suisse, la lire italienne 75%; quant au mark allemand et à la couronne autrichienne, ils perdent respectivement 93% et 99% entre 1914 et 1921, avant de perdre toute valeur en 1922 et 1923⁴⁸. Cet effondrement permet aux marchands, collectionneurs et musées helvétiques de bénéficier de prix relativement avantageux lors de l'acquisition d'œuvres d'art venant de l'étranger et constitue sans doute une très puissante incitation à sauter sur une occasion aussi exceptionnelle⁴⁹. De plus, en raison même de l'affaissement monétaire et de l'hyper-inflation sévissant dans les pays voisins de la Suisse, de nombreux collectionneurs, surtout en Allemagne, sont contraints de vendre rapidement, par conséquent souvent à des prix dépréciés, tout ou partie de leurs trésors⁵⁰. A cela s'ajoute qu'à partir du premier conflit mondial, le franc suisse devient le symbole d'une devise forte et sûre. Cet atout contribue à rendre la Suisse très attrayante, surtout si l'on y ajoute ces deux autres avantages que sont la paix et l'absence de troubles politiques graves. De volumineux capitaux étrangers viennent donc se réfugier en Suisse et y cherchent des placements, y compris dans le domaine artistique⁵¹. Surtout, de nombreux ressortissants fortunés des pays voisins – et parmi eux maints grands collectionneurs – ainsi que plusieurs marchands étrangers, certains fameux, s'établissent plus ou moins durablement sur le territoire helvétique. Ces différents phénomènes contribuent à internationaliser le marché suisse et à le spécialiser dans la fonction de plaque tournante: le négoce de l'art en Suisse, écrit Werner Schweiger, voit la fin de la guerre ainsi que les graves difficultés rencontrées par le voisin du Nord et le commerce allemand comme l'occasion rêvée de devenir «l'intermédiaire entre l'Allemagne et la France»⁵².

En deuxième lieu, les secteurs moteurs de l'industrie (machines, métaux, horlogerie, chimie-pharmacie, agro-alimentaire), les banques et le grand commerce helvétiques, dont les deux camps belligérants s'arrachent les produits ou les services, réalisent des bénéfices très élevés durant la Grande Guerre⁵³. Au sein de la haute bourgeoisie helvétique, certains cercles disposent soudainement d'un afflux exceptionnel de moyens financiers qui les autorisent à se constituer de très riches collections d'art.

Enfin, la Suisse demeure neutre et ne participe donc pas directement au conflit armé tout en étant courtisée par les Alliés comme par les Empires centraux. Et en raison même de sa neutralité ainsi que de sa stabilité politique, elle reste un havre de paix et de sécurité au milieu d'une Europe ravagée par la guerre puis, dès 1917, violemment agitée par les crises révolutionnaires et contre-révolutionnaires. Dans ces conditions, deux mouvements se développent.

D'une part, les autorités françaises intensifient leur propagande culturelle et artistique en Suisse alémanique afin de combattre la grande influence et admiration qu'y possède et qu'y suscite l'Allemagne, en particulier au sein des milieux dirigeants⁵⁴. Dans ce cadre, elles favorisent l'organisation dans les principales villes du nord de la Suisse, Zurich, Bâle et Winterthour notamment, de plusieurs expositions grandioses réunissant des œuvres prestigieuses de la peinture française moderne, en particulier impressionniste et post-impressionniste. Celle à Zurich, pour ne prendre que cet exemple, à laquelle participent activement les quatre principaux marchands parisiens – Durand-Ruel, Bernheim, Vollard et Druet – ne présente pas moins de 362 œuvres, dont 38 tableaux de Cézanne et 57 de Renoir⁵⁵.

D'autre part, le havre de paix suisse et la relative liberté politique qui y règne attirent de nombreux artistes d'avant-garde, souvent eux-mêmes collectionneurs. Songeons seulement à Tristan Tzara qui, entre autres, fonde le Cabaret Voltaire en mai 1916 à Zurich, participe à la mise sur pied de la légendaire première exposition dada, crée la non moins fameuse revue *Dada*, reprend une galerie dont l'exposition inaugurale est consacrée à l'expressionnisme allemand et promeut les arts premiers tout en les collectionnant. Bref, Zurich devient pendant la période marquée par la Grande Guerre l'une des capitales de l'avant-garde artistique⁵⁶.

Les deux phénomènes qui viennent d'être évoqués ont sans doute contribué à accélérer ou à provoquer la conversion de nombreux marchands, collectionneurs et responsables de musées suisses à un goût moderne, voire d'avant-garde, en matière artistique. C'est en tout cas ce que relève, en novembre 1918, l'influent rédacteur de la partie «Feuilleton» de la «Neue Zürcher Zeitung», Hans Trog,

lorsque, décrivant l'essor du marché helvétique, il écrit: «Et le plus satisfaisant est que le commerce portant sur l'art ancien ne joue absolument pas le premier rôle. C'est au contraire l'art de notre temps qui fait l'objet des transactions des amateurs d'art et emménage ainsi dans les demeures et les musées»⁵⁷. Il me semble, mais la problématique devrait être creusée, que le goût pour les œuvres modernes – surtout impressionnistes – voire d'avant-garde développé par une partie significative des acteurs du marché suisse de l'art dès avant la Première Guerre mondiale mais puissamment attisé par celle-ci, constitue un élément clé pour comprendre le succès ultérieur de ce marché dans le sens où ce sont précisément ces œuvres dont la valeur symbolique et marchande va connaître la plus forte progression au cours du XX^e siècle⁵⁸. En tout cas, ce goût semble suffisamment implanté en Suisse dans les années 1930 pour que trois historiens n'hésitent pas à caractériser la Confédération de «plateforme pour l'avant-garde»⁵⁹ à cette époque.

Les trajectoires de deux importants collectionneurs – Rudolf Staechelin et Gottlieb Reber – illustrent de façon éloquente ce qui a été dit ci-dessus sur le rôle de la Grande Guerre pour le négoce suisse des biens culturels. Retraçons-les donc très brièvement.

Rudolf Staechelin naît à Bâle, en 1881⁶⁰. Fils d'un grand entrepreneur et propriétaire immobilier, il détient des participations dans de nombreuses sociétés, dont la *Lonza*, une entreprise active dans l'électrochimie et l'électrometallurgie. Il en devient vice-président du Conseil d'administration dès 1914. Or, durant la Grande Guerre, la *Lonza* réalise des affaires et bénéfices extraordinaires – le montant de ses ventes est multiplié par huit – parce qu'elle produit, pour l'Allemagne en particulier, du carbure de calcium, un composant indispensable pour la fabrication d'explosifs⁶¹. Staechelin commence une collection d'art plastique en 1914, mais jusqu'en 1917, ses achats demeurent modestes et reflètent un goût plutôt conservateur, orienté vers un certain nombre de peintres suisses romands. Cela change radicalement en 1917. Soudain, en l'espace de quatre années – de l'été 1917 à l'été 1921 – l'industriel bâlois acquiert un nombre impressionnant d'œuvres majeures – 43 – des grands maîtres de la peinture moderne, dont 7 Renoir, 4 Cézanne, 4 van Gogh, 4 Gauguin, 3 Picasso, 2 Degas et un nombre non connu de Corot, Courbet, Daumier, Manet, Monet ou encore Pissarro. Cette frénésie d'achat s'explique d'abord par la rencontre de Staechelin avec l'imposante exposition d'impressionnistes et de post-impressionnistes organisée, en janvier 1917 à Bâle, dans le cadre de la propagande française en Suisse. Elle le pousse, vivement encouragé par le marchand d'art Paul Vallotton, à se tourner vers la peinture déjà confirmée, certes, mais moderne. Ensuite, en homme d'affaires avisé, Staechelin

réalise que, grâce à la baisse des devises des pays voisins, la possibilité est unique de réaliser des opérations exceptionnelles: «Paul Vallotton – écrit l'historien Christian Geelhaar – signalait donc à son client bâlois les offres intéressantes et les avantages qui émanaient des fluctuations du cours du franc français»⁶². C'est ainsi que Vallotton lui recommande, au début de 1918, la vente aux enchères à Paris de la succession d'Edgar Degas en soulignant qu'il y aura là «l'occasion d'avoir de beaux tableaux à des prix sensiblement plus avantageux»⁶³. Staechelin y achètera 2 Degas et 2 Cézanne de haute qualité. Autre exemple, lorsqu'en juin 1917, il acquiert un Picasso de grande qualité (*Les deux frères*) à la Galerie Caspari à Munich pour un montant de 20 000 Reichsmarks, ce dernier a perdu environ 45% de sa valeur par rapport au franc suisse depuis le début de la guerre, ce qui rend l'achat particulièrement avantageux⁶⁴. Enfin, grâce aux profits de guerre, l'industriel bâlois jouit brusquement d'imposantes rentrées supplémentaires, pour une somme totale qui ne devait pas être très éloignée d'un million de francs autour de 1917.

Bien qu'ayant constitué une collection beaucoup plus riche que celle de Staechelin, Gottlieb Reber demeure un personnage encore assez peu connu⁶⁵. Il naît en Allemagne en 1880 et amasse rapidement une fortune, accrue par son mariage, suffisamment consistante pour pouvoir se retirer largement des affaires et se consacrer, à partir de 1906, à sa passion. Dans un premier temps, jusqu'aux lendemains de la Première Guerre mondiale, Reber s'intéresse essentiellement à la peinture française du XIX^e siècle. Il accumule un ensemble qui n'a pas pu être complètement reconstitué mais qui comprend au moins une septantaine d'œuvres de premier plan parmi lesquelles des Corot, Courbet, Daumier, Degas, Gauguin, Manet, Millet, Pissarro, Renoir, van Gogh et dont le fleuron est formé par 29 Cézanne, dont plusieurs figurent parmi ceux qui sont déjà les plus célèbres.

Vers la fin du conflit mondial, il emménage à Munich. Or, la ville bavaroise étant, au sortir de la guerre, l'un des centres de la profonde crise politique qui secoue alors l'Allemagne, Reber se voit doublement menacé: en tant que riche rentier, par la gauche révolutionnaire, et en tant que membre éminent de la franc-maçonnerie, par les organisations d'extrême-droite qui pullulent dans la ville. En 1919, il quitte donc la Bavière pour le havre helvétique où il reste jusqu'à sa mort, en 1959.

Par conséquent, c'est en Suisse que, sous l'influence du célèbre critique d'art Carl Einstein, Reber se lance dans l'assemblage d'un nouvel ensemble, centré sur le cubisme et, dans une moindre mesure, le surréalisme, mais comprenant aussi de nombreuses antiquités et objets issus des arts premiers. En 1930, il a ajouté à ses anciens trésors au moins 29 Braque, 94 Gris, 23 Léger, 18 Masson et 160

Picasso. Le «New York Times» n'hésite pas alors à le qualifier «... de plus important collectionneur d'art moderne en Europe»⁶⁶. Mais le tournant des années 1930 signifie également le début de difficultés financières de plus en plus graves pour Reber. D'abord affectés par des spéculations malheureuses, ses revenus sont fortement diminués par la crise économique. Aussi se trouve-t-il dans l'obligation de vendre une grande partie de sa collection au cours des années 1930 et durant la Seconde Guerre mondiale, dont au moins une centaine d'œuvres à des collectionneurs, des musées ou des marchands suisses (Galerie Rosengart, Galerie Moos, Galerie Kornfeld, Galerie Vallotton, etc.). Venu chercher la tranquillité politique de la Confédération, Reber a donc contribué, par ses multiples achats et ventes ainsi que par ses nombreux et prestigieux prêts aux musées suisses à internationaliser et alimenter le marché de l'art et la vie culturelle helvétiques, tout en y stimulant le goût pour les courants artistiques modernes et avant-gardistes.

Les origines du succès du marché suisse de l'art

Du point de vue marchand, l'histoire du commerce helvétique de l'art constitue un remarquable succès. Nous venons de voir que la Première Guerre mondiale en a très vraisemblablement constitué un moment-clé. Il n'est toutefois pas possible, dans l'état actuel des connaissances, de fournir une analyse approfondie sur le plan diachronique et synchronique des origines d'une telle réussite. Il faut se contenter, et c'est l'ambition de cette dernière partie, de recenser brièvement, de façon peu articulée et hiérarchisée et, probablement, incomplète les différents facteurs qui y ont contribué sur la longue durée. Ajoutons à cela qu'on s'appuiera essentiellement, faute de mieux, sur les témoignages et les commentaires d'acteurs impliqués directement dans le marché. Notons enfin que les éléments expliquant le succès du marché suisse de l'art se recoupent et s'entremêlent, formant un système dense dont les composants sont étroitement interdépendants. S'ils sont énumérés de manière isolée ci-dessous, c'est uniquement dans l'objectif de réduire le degré de complexité de l'exposé, mais il faut garder à l'esprit que seule leur combinaison confère à l'ensemble sa pleine efficacité.

Il n'est pas nécessaire d'insister longuement sur un certain nombre de facteurs souvent mis en avant à propos de la Suisse par les protagonistes eux-mêmes ou dans la littérature – qualité de l'infrastructure, position géographique favorable, savoir-faire, etc. – car, sans nier leur importance, ils ne se distinguent guère de ceux des principaux marchés concurrents. Tout au plus pourrait-on souligner le rôle du tourisme de luxe⁶⁷ ou, à l'instar de Christian von Faber-Castell, celui du «proverbial sérieux» helvétique, qui confine au «manque d'humour et d'esprit»

mais qui, «dans le commerce de l'art comme dans celui de l'argent, est d'une valeur inestimable»⁶⁸. En revanche, les aspects suivants méritent davantage d'attention car ce sont eux qui, me semble-t-il, par leur spécificité, ou plus précisément, par leur combinaison propre à la Suisse, ont joué un rôle déterminant.

Neutralité et force du franc suisse

L'influence de ces deux facteurs a déjà été mise en évidence à travers l'exemple de la Grande Guerre. Mais de manière plus générale, le fait que la Confédération n'a pas été impliquée directement dans les deux conflits mondiaux ni dans les grandes tensions internationales de la seconde moitié du XX^e siècle et le fait que le franc suisse est resté tout au long du siècle la devise la plus solide de la planète ont œuvré de façon bénéfique sur le négoce helvétique des biens culturels. Ils ont notamment permis de ne jamais interrompre les réseaux commerciaux tissés à partir du territoire helvétique et ont incité nombre de marchands et/ou de collectionneurs à s'établir en Suisse ou à passer par son intermédiaire afin de profiter de sa paisibilité ainsi que de la force et de la libre convertibilité de sa monnaie. La non-appartenance de la Confédération aux principales organisations internationales ou à l'Union européenne a agi dans le même sens. Un fin connaisseur du marché mondial de l'art comme Ernst Beyeler affirme ainsi que la place substantielle qu'y occupe la Suisse doit être mise «... en lien avec la situation neutre de la Suisse, laquelle influence favorablement le commerce»⁶⁹. Même son de cloche du côté d'Alicia Vielle qui voit «la position géographique de la Suisse au cœur de l'Europe, sans pour autant faire partie de l'Union européenne» comme «un atout non négligeable»⁷⁰ du marché helvétique.

Stabilité politique intérieure

Parmi les éléments les plus propices au développement de ce qu'il appelle, en se référant à sa position de plaque tournante, la «place marchande d'art [Kunsthandelsplatz]» helvétique, Von Faber-Castell cite «... l'extraordinaire stabilité politique et sociale»⁷¹ de la Confédération. En effet, depuis plus de soixante ans, les relations entre patronat et salariat sont régies par le système de la «Paix du travail» et, en conséquence, le pays ne connaît quasiment pas de grèves ou de mouvements sociaux intempestifs. Par ailleurs, la social-démocratie est intégrée dans un gouvernement composé d'une large majorité de représentants des partis dits bourgeois. L'hégémonie des forces conservatrices et libérales ainsi que la faiblesse de l'opposition se sont traduites par l'établissement et le maintien d'une législation et de pratiques particulièrement favorables au marché de l'art. Avantage

supplémentaire, les opérations douteuses ou illicites commises par certains acteurs du négoce helvétique ne suscitent, à l'intérieur du pays tout au moins, que des protestations feutrées.

Législation ultra-libérale, faible fiscalité, pratiques complaisantes et discrétion

Les dispositions légales très permissives autorisant des pratiques qui, semble-t-il, le sont encore davantage, ont constitué et constituent encore l'un des atouts décisifs du marché helvétique. En 1990, le directeur de la renommée Galerie Koller explique ainsi à propos de la Suisse que «... sa législation et sa manière très libérale d'observer le marché de l'art sont assez uniques dans le monde. En Suisse, il n'y a, par exemple, aucune Commission de Musées qui vient contrôler si vous avez le droit ou non d'exporter un objet ou une œuvre d'art. Cette ouverture est donc un grand avantage pour nous.»⁷² Douze ans plus tard, le fameux directeur d'Art Basel exprime le même avis: «La Suisse est l'un des pays les plus attractifs en Europe pour le marché de l'art», déclare-t-il, car elle «... a une politique assez libérale et raisonnable pour la culture, notamment pour l'art [...] plus favorable au marché de l'art que nombre de ses pays voisins de l'Union européenne»⁷³. Mais les acteurs du négoce ne sont pas seuls à souligner cet aspect. La juriste Catherine Schümperli Younossian attribue «l'attrait de la Suisse» au «laxisme extrême de sa législation»⁷⁴ et Elisa Fuchs met en avant sa «législation extrêmement libérale»⁷⁵. Quant à Alicia Vielle, elle place au premier rang des raisons du succès helvétique en matière de commerce d'art «... la législation juridique et fiscale [...] très avantageuse pour les résidents comme pour les étrangers...»⁷⁶.

Sans prétendre faire le tour de ces dispositions et de ces pratiques, en voici rapidement les principales. Tout d'abord, sur le plan fiscal, le marché suisse en tant que plaque tournante internationale a bénéficié du fait que les taxes douanières helvétiques sont prélevées proportionnellement au poids et non à la valeur de la marchandise importée et sont donc toujours restées très modiques. Ensuite, il a profité et profite toujours d'un taux de TVA (taxe à la valeur ajoutée) nettement inférieur – de plus de la moitié – à celui des pays membres de l'Union européenne. Plus généralement, il tire avantage de la clémence de l'imposition en Suisse à l'égard des résidents étrangers fortunés ou des sociétés venant de l'extérieur, que ce soit sur le plan de la définition de l'assiette fiscale, des taux ou encore des modes d'imposition⁷⁷.

Ensuite, le marché helvétique bénéficie du non-prélèvement en Suisse du droit de suite, c'est-à-dire du droit d'auteur, appliqué par contre dans une série de pays

(mais pas aux Etats-Unis)⁷⁸. La réaction au sein de l'Assemblée du Grand Londres au moment où ce droit est censé être introduit en Angleterre suite à une directive de l'Union européenne témoigne bien, a contrario, de l'avantage représenté par sa non-perception. Un rapport issu de cette Assemblée, en janvier 2006, suggère en effet, après avoir constaté que «la Suisse est [...] l'un des principaux concurrents du Royaume-Uni sur le marché de l'art», de faire pression sur l'Union européenne afin qu'elle «... négocie l'introduction du droit de suite en Suisse»⁷⁹ et de surseoir à l'application de ce droit tant que la Confédération ne l'a pas mis en œuvre.

Enfin, le marché suisse profite d'une permissivité, d'une opacité et d'une discrétion particulièrement grandes. A cet égard, il faut commencer par relever, on l'a dit, que c'est seulement en 2003 que le Parlement helvétique s'est décidé à ratifier la convention de l'Unesco de 1970, alors que près d'une centaine d'Etats l'avaient déjà fait. Jusque-là, si un bien culturel volé ou exporté illégalement d'un pays avait été acquis en Suisse de bonne foi, le propriétaire originel ou les autorités du pays en question ne pouvaient plus revendiquer la restitution de cet objet, même avec indemnisation, après un délai de cinq ans seulement. En outre, les possibilités d'obtenir des autorités helvétiques l'entraide internationale afin de récupérer des biens culturels dérobés ou illégalement exportés étaient très restreintes⁸⁰. En 2002, un haut fonctionnaire de l'Office fédéral de la culture résumait ces avantages du marché helvétique de l'art sous une formule saisissante: «Aujourd'hui, en Suisse, il est plus facile d'importer des statues grecques que des tomates»⁸¹.

La ratification de la convention de l'Unesco, concrétisée par l'adoption, le 20 juin 2003, de la Loi sur le transfert des biens culturels, restreint, certes, la permissivité quasiment illimitée dont jouissaient les négociants helvétiques. Ainsi – il s'agit de la principale disposition de la nouvelle législation – le délai de prescription acquisitive pour les biens culturels est porté à trente ans⁸². Mais, même sur le papier, les restrictions demeurent assez bénignes et, dans la réalité, elles le sont encore davantage, en tout cas jusqu'à aujourd'hui. D'abord, la nouvelle législation ne s'applique qu'à l'égard des Etats avec lesquels la Confédération signe des traités bilatéraux. Or, en 2010, de tels traités n'ont été conclus qu'avec quatre Etats (l'Italie, le Pérou, la Grèce et la Colombie)⁸³. Ensuite, les nouvelles mesures se distinguent par de nombreuses lacunes et insuffisances. Un seul exemple: la Loi sur le transfert des biens culturels prescrit que les négociants helvétiques doivent établir l'identité des personnes auxquelles ils achètent ces biens. Mais de manière concrète, les marchands ne sont pas tenus d'exiger un document officiel attestant de l'identité de leurs fournisseurs, et encore moins de le photocopier (comme cela

se pratique dans l'hôtellerie)⁸⁴. Enfin, la mise en vigueur de la convention de l'Unesco semble avoir enterré pour longtemps, au grand soulagement de maints acteurs du marché helvétique de l'art, la question de la ratification d'un accord nettement plus contraignant, la convention Unidroit de 1995, pourtant déjà signée par plus de vingt Etats.

Le marché helvétique de l'art bénéficie également des quelque quarante ports francs existant sur le territoire suisse, en particulier de ceux de Genève, Bâle et Zurich⁸⁵. La fonction générale d'un port franc ou d'une zone franche est d'autoriser l'achat d'une marchandise à l'étranger, son importation dans le port franc en question, sa vente et sa réexportation à l'étranger, tout ceci sans payer de droits de douane ou de TVA. Ces zones sont donc cruciales pour un marché de l'art comme le suisse, qui occupe une position de plaque tournante au niveau international. Or, contrairement à la pratique d'autres Etats de l'Union européenne (dont la Grande-Bretagne, l'Allemagne et la France), les personnes ou les sociétés important, stockant et réexportant des biens dans les ports francs helvétiques n'ont pas été obligées, jusqu'au 1^{er} mai 2007, date de l'entrée en vigueur de la nouvelle Loi fédérale sur les douanes, de tenir des inventaires précis permettant aux autorités douanières d'identifier les biens en question et de connaître leurs mouvements. En outre, la surveillance des autorités douanières était et reste toujours assez lâche et leurs contrôles très peu fréquents. Une étude menée en 2008 écrit ainsi que «... les «visites» inopinées de la douane dans les locaux des ports francs sont quasi inexistantes»⁸⁶.

A cela s'ajoute que les utilisateurs des ports francs jouissaient et jouissent encore d'un environnement cultivant la discrétion et l'opacité. En 1993, une étude juridique dirigée par le professeur Pierre Lalive arrive à la conclusion que «l'attrait» des ports francs helvétiques tient à «leur discrétion» et au fait qu'ils «...sont soumis à un contrôle douanier relativement faible»⁸⁷. Deux ans plus tard, en août 1995, Thomas Seydoux, responsable du Département de conseil en art de la banque Schrodgers à Genève, est interviewé par un grand quotidien suisse. A la question «Pourquoi considérez-vous le port-franc de Genève particulièrement utile à vos services?», il répond: «Il est précieux dans l'exécution de notre travail car il est totalement fiable, discret [...]. La banque Schrodgers peut, en toute confidentialité, examiner les œuvres d'art dans son propre showroom, en présence de son client. Même nos transitaires ignorent le nom de nos clients qui sont codés comme pour toute la gamme de nos services.»⁸⁸ Une dizaine d'années plus tard, en 2006, un journaliste spécialiste du rôle de la Suisse dans le commerce international de produits précieux caractérise le port franc de Genève de «hâvre de sécurité,

plongé dans une discrétion absolue»⁸⁹. Dernier exemple, en 2007, François Duret-Robert, spécialiste en droit du marché de l'art, déclare que «les ports-francs suisses sont des lieux idéaux où des tableaux, des objets archéologiques entrent et sortent sans que les pays de l'Union européenne ne le sachent, où vendeurs et acheteurs peuvent se rencontrer en toute discrétion au cœur de l'Europe»⁹⁰.

Il n'est évidemment pas possible de donner des estimations sur le volume des transactions opérées au sein des ports francs helvétiques, mais il ne fait pas de doute que ces derniers ont joué, comme le dit la principale étude historique qui leur a été consacrée jusqu'à maintenant, «un rôle central dans l'accession de la Suisse au rang des puissances mondiales du marché de l'art»⁹¹. En 1988, un fin connaisseur de la vie économique genevoise décrit le port franc de cette ville comme «l'équivalent d'une caverne d'Ali Baba, plus riche que tout ce que vous avez pu imaginer, plus fastueux que le mieux doté des musées d'art de la planète, regorgeant de bijoux, de pierres précieuses, de tapis (il y en a sur 7000 m²!) et de pièces de collection, véritable centre du négoce international des objets de valeur».⁹² Quelques années plus tard, un expert n'hésite pas à affirmer que les ports francs de Genève et Bâle sont «les plus grands magasins d'antiquités au monde»⁹³. Répondant, en 2007, à la question de savoir «quels sont les domaines du marché de l'art les plus prisés par les locataires du port-franc» de Genève, le directeur de cette institution de 1981 à 1991 répond: «Antiquités beaucoup, c'est effectivement très prisé. Mais on voit aussi des œuvres contemporaines. C'est très mélangé. Mais je mettrais l'accent sur le commerce des antiquités. [...] Il y donc les deux, mais les objets d'arts, les sculptures anciennes, l'orfèvrerie et la joaillerie ancienne, trouvent beaucoup de preneurs [...]. Mais les deux jouent, avec priorité au premier nommé»⁹⁴.

L'attractivité du marché suisse de l'art est donc renforcée par la discrétion cultivée à l'ombre séculaire du secret bancaire. Quant à cette dernière institution, elle joue en elle-même un rôle certain, comme le relève A. Vielle: «... le système du secret bancaire favorise les transactions locales car la Suisse applique strictement le principe de non-transmission d'informations fiscales et bancaires (à l'exception des affaires pénales). Ainsi, les livres de ventes aux enchères remis aux services fiscaux suisses ne sont accessibles à aucune administration étrangère»⁹⁵. Propos confirmés par T. Seydoux qui pointe, en août 1995, que le secret bancaire «...est primordial. Pour vendre un tableau, nous devons rester discrets. Le secret bancaire apporte une protection supplémentaire à nos clients, garantissant que leur identité ne sera jamais dévoilée. Nous pouvons agir sur le marché de l'art en préservant totalement l'anonymat de l'acheteur et du vendeur»⁹⁶.

Il est important de souligner ici que la permissivité, l'opacité et la discrétion exceptionnelles dont ils ont joui et jouissent encore ont permis au marché helvétique d'occuper une place considérable dans le négoce international illégal des biens culturels, sans doute encore nettement plus considérable que celle acquise dans les transactions légales. La plupart des études s'intéressant à ce commerce souterrain mettent en avant la position centrale de la Suisse. «La Suisse s'est transformée en véritable lieu d'action privilégié [Tummelplatz] pour les opérations douteuses dans le marché international de l'art» écrit, en 1992, Fuchs, qui poursuit par ces mots: «Elle ne blanchit pas seulement les capitaux en fuite mais aussi les biens culturels volés et introduits en contrebande»⁹⁷. Même son de cloche chez Schümperli Younossian qui aboutit à la conclusion, en 1997, que la Confédération «... apparaît comme une plaque tournante du commerce illicite de l'art»⁹⁸. C'est aussi le constat établi, en 2000, par trois spécialistes britanniques qui vont jusqu'à écrire: «En fait, le label <propriété d'un gentleman suisse> est considéré par certains comme un euphémisme pour <matériel illicite>»⁹⁹.

Pour conclure: place financière suisse et marché de l'art

Neutralité, stabilité politique intérieure, clémence du fisc, législation très permissive, discrétion et secret bancaire, la recension des facteurs présentés ci-dessus est très proche de la liste des mécanismes qui ont assuré la force du franc suisse et permis le développement prodigieux de la place financière helvétique au cours du XX^e siècle¹⁰⁰. Une telle proximité n'est pas le fruit du hasard. En effet, et il s'agit là du dernier aspect que cette contribution aimerait mettre en avant, l'essor du centre financier suisse et celui du marché helvétique de l'art se sont puissamment conditionnés et renforcés l'un l'autre. Si, dès le premier conflit mondial, la Suisse s'est développée en place financière internationale, c'est en occupant une position spécifique au sein de la division internationale du commerce de l'argent, comme plaque tournante du capital au niveau mondial et comme gestionnaire du patrimoine mobilier des classes dominantes de tous les pays. Les sommes en jeu sont colossales. Depuis la fin de la Grande Guerre, les avoirs gérés en Suisse, dont une part majeure provient de déposants étrangers, atteignent un montant qui constitue un multiple du produit intérieur brut (le double ou le triple dans les années 1920 et 1930; entre le quintuple et le décuple depuis les années 1980). Dans le domaine de la fortune de particuliers étrangers offshore, c'est-à-dire non administrée dans le pays d'origine du propriétaire, la Suisse est le gestionnaire le plus important, et de loin, à l'échelle mondiale: les estimations lui attribuent une part du marché planétaire qui tourne, depuis longtemps, autour de 30%¹⁰¹.

Or, la constitution, la conservation ou l'élargissement d'un patrimoine culturel à partir d'un patrimoine financier figure parmi les conditions primordiales d'accession, de maintien ou de progression au sein de la bourgeoisie et de ses différentes couches. En outre, le commerce de l'art constitue l'une des formes de la sociabilité propre à la haute société¹⁰². Dès lors, la spécialisation réussie de la place financière helvétiques dans la gestion de fortune, qu'attestent l'ampleur des patrimoines gérés en Suisse et la densité des personnes fortunées – et donc de collectionneurs potentiels – habitant ou séjournant sur le territoire suisse, avait toutes les chances d'entraîner le développement d'un important pôle de négoce de biens culturels sur le même territoire. Watson écrit ainsi, en 1992: «La Suisse est le foyer de nombreux collectionneurs riches qui ne sont pas suisses, raison pour laquelle Sotheby's et Christie's tiennent depuis longtemps leurs ventes de joaillerie là-bas et pour laquelle Zurich constitue généralement une étape dans l'itinéraire antérieur à la vente de toute grande peinture étant à vendre aux enchères»¹⁰³. Deux spécialistes français caractérisent la Suisse de «véritable bastion pour les collectionneurs»; ils ajoutent que ces derniers «très discrets, ne sont pas recensés, mais leur nombre est assurément plus important qu'ailleurs»¹⁰⁴. Quant au magazine *Artnews*, il croit savoir que sur les deux cents plus grands collectionneurs au monde, une bonne douzaine (soit 6%) réside en Suisse (0,1% de la population mondiale)¹⁰⁵.

Réciproquement, l'essor du marché helvétique de l'art a représenté et représente un atout, dont le poids tend à augmenter, pour conserver d'anciens clients ou en attacher de nouveaux aux établissements financiers suisses. En témoigne l'intérêt que portent depuis longtemps les banques helvétiques à ce négoce: plusieurs d'entre elles, outre la constitution de collections importantes pour leur propre compte, ont créé des services de conseils en art qui, selon les termes de T. Seydoux, sont «complémentaire[s] à la gestion de fortune» dans la mesure où «ils permettent d'établir des contacts très étroits avec [la] clientèle»¹⁰⁶. Autre exemple: *Art Basel*, soutenu financièrement depuis 1994 par UBS, constitue aux yeux de cette dernière un lieu privilégié pour démarcher de nouveaux clients fortunés¹⁰⁷. Marché suisse de l'art et centre financier helvétique sont donc étroitement parents. Qu'un nouveau néologisme soit apparu, celui de «place financière et artistique suisse [Finanz- und Kunstplatz Schweiz]»¹⁰⁸, témoigne de ce que cette proximité n'est pas seulement ancrée dans les faits mais commence à entrer dans les consciences.

- 1 *Le Temps*, 31.3.2001.
- 2 Alicia Vielle, «Le marché de l'art en Suisse, une place de taille pour un petit pays», *Le Journal des arts*, n° 138, 7–20.12.2001, pp. 28-29.
- 3 The European Fine Art Foundation, *The European Art Market in 2002. A Survey*, Helvoirt: The European Fine Art Foundation, 2002, p. 31.
- 4 *L'Hebdo*, 16.3.2006, p. 54.
- 5 Association des Galeries suisses, *Rapport annuel 2007*, 1.2008, p. 1.
- 6 *Clarity. Le magazine économique et social de KPMG*, printemps 2008, p. 18.
- 7 Ciné-Journal suisse, 29.11.1940. A noter que dans l'assistance figure, semble-t-il, le célèbre fabricant d'armes et collectionneur Emil Bührle.
- 8 Voir par exemple Raymonde Moulin, *De la valeur de l'art*, Paris: Flammarion, 1995, pp. 266-280. – *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris: Flammarion, 1997, pp. 233-234, ainsi que *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris: Flammarion, 2003, pp. 98-99 et 114.
- 9 Michel et Emmanuel Hoog, *Le marché de l'art*, Paris: PUF, 1995, p. 92. – Peter Watson, *From Manet to Manhattan. The Rise of the modern Art Market*, New York: Random House, 1992, p. XVI.
- 10 Alain Quemin, *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Nîmes / Saint-Romain-au-Mont-d'Or: Editions Jacqueline Chambon / Artprice, 2002, p. 173. Voir également Françoise Benhamou et al., «Les galeries d'art contemporain: des entreprises très vulnérables», *Problèmes économiques*, n° 2:692, 13.12.2000, p. 11.
- 11 Les mêmes acteurs sont en revanche avides de publicité pour ces chiffres singuliers que constituent les prix records qui, transformant le marché de l'art en spectacle mondain et hautement distinctif, contribuent à le stimuler. C'est pourquoi il me semble qu'on ne peut employer le terme d'habitus afin de caractériser la discrétion du monde de l'art, contrairement à celle, par exemple, du monde de la banque privée.
- 12 Moulin, *Le marché*, *op. cit.*, voir note 8, p. 61.
- 13 Neil Brodie, Jenny Doole et Peter Watson, *Stealing History. The Illicit Trade in Cultural Material*, Cambridge: The McDonald Institute for Archaeological Research, 2000, p. 25.
- 14 Market Tracking International, *The European Art Market 2000*, Herrogenbosch: The European Fine Art Foundation, 2000, p. 21.
- 15 Yann Gaillard, *Le marché de l'art français aux enchères*, Paris: Economica, 2000, pp. 2-3.
- 16 Quemin, *op. cit.*, voir note 10, pp. 96-97.
- 17 Cette contribution reprend, tout en les affinant et les complétant, une partie des données et analyses figurant dans mon article «Le marché suisse de l'art 1886–2000. Un survol chiffré», *Traverse. Revue d'histoire*, 1, 2002, pp. 29-62.
- 18 A des fins de simplifications, j'emploierai cependant les expressions «marché de l'art» ou «marché des biens culturels» comme des synonymes, sauf indication contraire.
- 19 Voir par exemple les évaluations de Market Tracking International, *op. cit.*, voir note 14, pp. 12 et 22, et celles de Artprice, *2006 art market trends*, Saint-Romain-au-Mont-d'Or, 2006, p. 6. Voir également Gaillard, *op. cit.*, voir note 15.
- 20 En 1973, un chercheur estime que les ventes aux enchères représentent 5% à 10% du volume international du marché de l'art alors que des études évaluent cette part à respectivement 20% ou plus de 50% pour les années 1990; voir Karl E. Meyer, *The Plundered Past*, New York: Atheneum, 1973, p. 81. – Gaillard, *op. cit.*, voir note 15, p. 30 et The European Fine Art Foundation, *op. cit.*, voir note 3, p. 9.
- 21 Voir par exemple Gaillard, *op. cit.*, voir note 15, p. 28. – Market Tracking International, *op. cit.*, voir note 14, p. 14. – The European Fine Art Foundation, *op. cit.*, voir note 3, pp. 10 et 31.
- 22 Les estimations pour les années 1990 et 2000 varient entre 1,3 et 9 milliards de francs; voir Andrea F. G. Rascher, «Dubiose Geschäfte sind keine Kunst. Die schweizerischen Regeln zum Kulturgütertransfer im internationalen Vergleich», *Traverse. Zeitschrift für Geschichte*, 1, 2002, p. 175.

- Brodie, Doole et Watson, *op. cit.*, voir note 13, p. 25. – *Rapport d'information déposé par la Délégation de l'Assemblée nationale pour l'Union européenne sur la fiscalité du marché de l'art en Europe et présenté par M. Pierre Lellouche, Député*, enregistré le 27.2.2003, Assemblée nationale, 639, p. 43. La plupart des évaluations sont de l'ordre de 3-4 milliards de francs, ce qui représente quelque chose entre 5% et 25% du volume global du négoce international enregistré des biens culturels.
- 23 Sur la base des données fournies par Market Tracking International, *op. cit.*, voir note 14, pp. 11 et 22, par The European Fine Art Foundation, *op. cit.*, voir note 3, p. 9, et par Clare Mc Andrew, *Emerging Economies and the Art Trade in 2008. Globalisation and the Art Market*, Helvoirt: The European Fine Art Foundation, 2009, p. 13, j'ai calculé une estimation du volume du marché mondial des biens culturels (chiffres nets) pour les 10 années pour lesquelles ont dispose de données entre 1994 et 2007 et j'ai comparé les résultats ainsi obtenus avec les montants du commerce mondial des biens culturels (importations et exportations) tels que publiés par l'ONU, pour les 10 années en question, dans *L'Annuaire statistique du commerce international*.
- 24 Voir les tableaux 1 et 2 en annexe à cette contribution. Les données ont été déflatées à l'aide de l'indice américain des prix à la consommation et la moyenne entre importations et exportations a été prise pour calculer le montant du commerce mondial de chaque année.
- 25 Les données sont présentées dans les tableaux 1 et 2 en annexe.
- 26 Quemini, *op. cit.*, voir note 10, p. 226.
- 27 La moyenne calculée ici, comme celles qui sont présentées dans les paragraphes suivants, ne sont pas les simples moyennes arithmétiques des parts de chaque pays entre 1967 et 1998. Il s'agit de moyennes pondérées, c'est-à-dire qui tiennent compte de l'évolution du montant global des importations et exportations d'art durant la période considérée.
- 28 Voir notamment Christian Herchenröder, *Die neuen Kunstmärkte. Analyse, Bilanz, Ausblick*, Düsseldorf: Verlag Wirtschaft und Finanzen, 1990, pp. 25-30 et 40.
- 29 Voir Georges Bernier, *L'art et l'argent. Le marché de l'art au XX^e siècle*, Paris: R. Laffont, 1977, pp. 239-241. – Hoog, *op. cit.*, voir note 9, pp. 38-39. – Moulin, *L'artiste*, voir note 8, p. 168, et *Le marché*, voir note 8, p. 75. – Ami Barak, «La figure du marchand contemporain», in: Laurence Bertrand Dorléac (sous la dir.), *Le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, Besançon: La Manufacture, 1992, p. 303.
- 30 Les données sont présentées dans le tableau 3 en annexe. Pour l'année 2009, il s'agit d'estimations.
- 31 Paul-André Jaccard, «Der Kunst- und Kulturgütermarkt in der Schweiz. Von der Geburtsstunde des Bundesstaates bis zum Inkrafttreten der UNESCO-Konvention», in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, Zurich/Lausanne: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft/Institut suisse pour l'étude de l'art; Berne: Benteli Verlag, 2006, p. 165.
- 32 Voir Chantal Lafontant Vallotton, *Entre le musée et le marché. Heinrich Angst: collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse*, Berne/Berlin, etc.: Peter Lang, 2007, pp. 163-169.
- 33 Voir Lukas Gloor, *Von Böcklin zu Cézanne. Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz*, Zurich, thèse de doctorat de l'Université de Zurich, 1984, manuscrit, pp. 100-196.
- 34 Sur cet arrêté, voir Peter Kraut, «Für eine gerechte Überwachung ist gesorgt». *Die Eidgenössische Kunstkommission und die Einfuhrbeschränkungen für Kunstwerke in der Zwischenkriegszeit*, Berne, mémoire de licence de l'Université de Berne, 1991, manuscrit, et Daniel Widmer, «*Sein Auge wachte Ueberall*». *Sigismund Righini und der Bundesratsbeschluss vom 15. Juli 1921 über die Beschränkung der Einfuhr von Kunstgegenständen*, Zurich, mémoire de licence de l'Université de Zurich, 1991, manuscrit.
- 35 Voir notamment Thomas Buomberger, *Raubkunst-Kunstraub. Die Schweiz und der*

- Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkrieges*, Zurich: Orell Füssli, 1998. – Esther Tisa Francini et al., *Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution*, Hrsg. von der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz-Zweiter Weltkrieg, Zurich: Chronos, 2001.
- 36 Jaccard, *op. cit.*, voir note 31, p. 177.
- 37 Tentons une approximation: entre 1917 et 1921, l'industriel suisse Rudolf Staechelin achète 43 œuvres de qualité de peintres majeurs, parmi lesquels Cézanne, Corot, Courbet, Daumier, Degas, Gauguin, Manet, Monet, Picasso, Renoir, van Gogh, pour une somme légèrement supérieure à 700 000 francs suisses. La cinquantaine de millions en question correspond donc à l'achat de quelque 3000 œuvres du même type. Voir Christian Geelhaar, «*J'ai toujours été d'avis qu'il fallait acheter la meilleure qualité possible*», in: Hans-Joachim Müller, *La collection Rudolf Staechelin Bâle*, Bâle: Editions Wiese, 1990, p. 163.
- 38 Les tableaux encadrés et non encadrés constituent le principal objet du commerce suisse, avec une part presque toujours supérieure à 50% du montant des achats ou des ventes. Les données ne sont disponibles qu'à partir de 1908 et n'ont pas pu être reconstituées pour quelques années durant la Seconde Guerre mondiale.
- 39 Les données sont présentées dans le tableau 4 en annexe.
- 40 Même si elles me semblent robustes, ces hypothèses gardent largement le caractère de pistes de recherche qu'il s'agirait de poursuivre et de creuser.
- 41 Voir Tisa Francini et al., *op. cit.*, voir note 35, p. 310. – Jaccard, *op. cit.*, voir note 31, p. 172.
- 42 Les données sont présentées dans le tableau 3 en annexe.
- 43 Les données sont présentées dans le tableau 3 en annexe.
- 44 Paul-André Jaccard, «Le take-off du marché de l'art en Suisse romande durant la Première Guerre mondiale», *Traverse. Revue d'histoire*, 1, 2002, p. 81. Voir aussi 50 *Jahre Kunsthandelsverband der Schweiz. Jubiläumsausstellung mit Werken des 15.–20. Jahrhunderts aus öffentlichem und privatem Besitz*, Zurich: Kunsthandelsverband der Schweiz, 1973, p. I.
- 45 Voir notamment Buomberger, *op. cit.*, voir note 35. – Tisa Francini et al., *op. cit.*, voir note 35. – Esther Tisa Francini, «Der Wandel des Schweizer Kunstmarktes in den 1930er- und 40er-Jahren. Voraussetzungen und Folgen einer internationalen Neuordnung», *Traverse. Zeitschrift für Geschichte*, 1, 2002, pp. 107-122.
- 46 Sur ce qui suit, voir Gloor, *op. cit.*, voir note 33, pp. 69-70 et 100-196. – Elisabeth Rössli Zingg, *Schweizerdämmung Kunst und Krise: die Schweiz am Vorabend des Ersten Weltkriegs*, Zurich, mémoire de licence de l'Université de Zurich, 1993, manuscrit, pp. 48-56. – Werner J. Schweiger, «Das Kunstinteresse zu heben und auf bessere Wege zu leiten». Vom modernen Kunshandel in Zürich 1910–1938», in: *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848*, Zurich / Lausanne: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft / Institut suisse pour l'étude de l'art, 1998, pp. 57-68. – Silvia Volkart, «Die Sammlung von Richard Kisling, Zürich – Aspekte ihrer Entstehungsgeschichte», in: *ibid.*, pp. 287-291. – Silvia Volkart, *Richard Kisling. Sammler, Mäzen und Kunstvermittler*, Berne / Sulgen: Benteli Verlag, 2008, pp. 19-31 et 176-181. – Jaccard, *op. cit.*, voir note 31, pp. 167-169.
- 47 Sur cette question du déplacement du goût des collectionneurs suisses, voir notamment Gloor, *op. cit.*, voir note 33, pp. 100-154 et 186-196. L'auteur décrit de manière convaincante les étapes et manifestations de ce déplacement, mais la question de savoir pourquoi on assiste à un tel phénomène, qui se produit surtout dans des villes comme Zurich et Winterthur, demeure en partie non explorée. Sur cette question en France ou en Grande-Bretagne, voir Gerald Reitlinger, *The Economics of Taste. The Rise and fall of Picture Prices 1760–1960*, Londres: Barrie and Rockliff, 1961, pp. 170-174. – Théodore Zeldin, *Goût et corruption*.

- Histoire des passions françaises (1848–1945)*, Paris: Payot, 2003, pp. 170-176.
- 48 Voir Heiner Ritzmann-Blickenstorfer (éd.), *Statistique historique de la Suisse*, Zurich: Chronos, 1996, tableau O22a.
- 49 Voir Matthias Frehner, «Kunst aus Nazi-Deutschland in der Schweiz», in: Joseph Jung (éd.), *Zwischen Bundeshaus und Paradeplatz. Die Banken der Credit Suisse Group im Zweiten Weltkrieg*, Zurich: Verlag NZZ, 2001, pp. 381-382.
- 50 Voir par exemple ce qu'écrit le marchand d'art Fritz Nathan, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Zurich: F. Nathan, 1965, pp. 50, 61-62 et 82.
- 51 F. Nathan écrit rétrospectivement que l'hyper-inflation allemande a très vivement encouragé les placements dans les œuvres d'art, soit dans un but spéculatif soit pour se protéger de la dévalorisation accélérée de la monnaie-papier; voir Fritz Nathan, *Dr. Fritz Nathan und Dr. Peter Nathan 1922–1972*, Zurich: Peter Nathan, 1972, p. 7.
- 52 Schweiger, *op. cit.*, voir note 46, p. 70. – Voir aussi Jaccard, *op. cit.*, voir note 31, pp. 7-9.
- 53 Voir, entre autres, Roman Rossfeld et Tobias Straumann (éd.), *Der vergessene Wirtschaftskrieg: Schweizer Unternehmen im Ersten Weltkrieg*, Zurich: Chronos, 2008, pp. 38, 123-125, 196-199, 205-206 et 312-313.
- 54 Cette propagande culturelle commence avant la guerre. En mars 1906, le consul français à Bâle écrit qu'il «considère comme un grand succès d'avoir obtenu du Basler Kunstverein qu'il consacre une exposition à l'art français contemporain et présente des œuvres de Renoir, de Monet, de Bourdelle, de Roll et de Rodin: le fait est sans doute assez exceptionnel, surtout dans cette partie de la Suisse, pour être souligné. On remarquera qu'il est contemporain de la réorientation de la politique générale envers la Suisse et du regain de la compétition avec l'Allemagne»; cité in: Jean-Claude Allain, «La politique helvétique de la France au début du XX^e siècle (1899–1912)», in: Raymond Poidevin et Louis-Edouard Roulet (sous la dir.), *Aspects des rapports entre la France et la Suisse de 1843 à 1939*, Neuchâtel: La Baconnière, 1982, p. 110.
- 55 Voir Gloor, *op. cit.*, voir note 33, pp. 217-225, ainsi que la *Neue Zürcher Zeitung* du 24.11.1997.
- 56 Voir notamment Georges Hugnet, *L'aventure Dada (1916–1922)*, Paris: Seghers, 1971, pp. 19-34. – Bernard Buot, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, Paris: Grasset, 2002, p. 218.
- 57 Cité in: Schweiger, *op. cit.*, voir note 46, p. 70. Le fameux commissaire-priseur et historien d'art Maurice Rheims souligne aussi que tôt déjà dans le XX^e siècle, «... les Allemands, les Suisses, se placent à l'avant-garde du goût...». – *Les collectionneurs*, Paris: Ramsay, 2002, p. 243.
- 58 Voir Fritz Nathan, *op. cit.*, voir note 50, p. 8. – Reitlinger, *op. cit.*, voir note 47, pp. 228-238 ainsi que Gerald Reitlinger, *The Economics of Taste. The Rise and Fall of Picture Prices 1760–1960*, vol. III, New York: Hacker Art Books, 1982, pp. 1-382.
- 59 Tisa Francini et al., *op. cit.*, voir note 35, p. 197. – Voir aussi Gloor, *op. cit.*, voir note 33, pp. 254-257.
- 60 Sur ce qui suit, voir Gloor, *op. cit.*, voir note 33, pp. 204-206 et Müller, *op. cit.*, voir note 37, pp. 15-23, 138-149 et 151-168.
- 61 Voir *Le Cinquantenaire de la Lonza 1897–1947*, Zurich: Lonza AG, 1948. – Christian Ruch et al., *Geschäfte und Zwangsarbeit: Schweizer Industrieunternehmen im «Dritten Reich»*, Zurich: Chronos, 2001, p. 124.
- 62 Geelhaar, *op. cit.*, voir note 37, p. 159.
- 63 Geelhaar, *op. cit.*, voir note 37, p. 161.
- 64 Simon de Pury, «L'évolution des prix de l'art et les conséquences pour les collectionneurs et les musées», in: Müller, *op. cit.*, voir note 37, p. 188, ainsi que Banque nationale suisse, *Manuel statistique du marché financier suisse*, Zurich: Schulthess, 1944, p. 59.
- 65 Sur ce qui suit, voir Dorothy Kosinski, «G. F. Reber: Collector of Cubism», *The Burlington Magazine*, vol. 133, 1991, pp. 519-531. – Peter Kropmanns et Uwe Fleckner, «Von kontinentaler Bedeutung. Gottlieb Friedrich Reber und seine Sammlungen», in: Andrea Pophanken et Felix

- Billeter (éd.), *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, Berlin: Akademie Verlag, 2001, pp. 347-407.
- 66 Cité in: Kosinski, *op. cit.*, voir note 65, p. 519.
- 67 La question des liens entre tourisme de luxe et marché suisse de l'art mériterait de faire l'objet de recherches approfondies; voir Gloor, *op. cit.*, voir note 33, p. 174.
- 68 Christian von Faber-Castell, «75 Jahre Verband Schweizerischer Antiquare und Kunsthändler», *Weltkunst*, 56, 1986, pp. 3794-3799, ici p. 3796.
- 69 Interview dans la *Neue Zürcher Zeitung*, 14.6.1999.
- 70 Vielle, *op. cit.*, voir note 2, p. 28.
- 71 Von Faber-Castell, *op. cit.*, voir note 68.
- 72 Cité dans *L'œil. Revue d'art mensuelle*, 418, 5.1990, p. 78.
- 73 Cité dans *Le Journal des arts*, 14–27.6.2002, p. 5.
- 74 Catherine Schümperli Younossian, «Commerce, importation et exportation de biens culturels: état de la réglementation en Suisse», *Annuaire Suisse-Tiers Monde*, vol. 16, 1997, p. 273.
- 75 Elisa Fuchs, *Göttinnen, Gräber und Geschäfte. Von der Plünderung fremder Kulturen*, Zurich: Erklärung von Bern, 1992, p. 90.
- 76 Vielle, *op. cit.*, voir note 2, p. 28.
- 77 Voir Sébastien Guex, *L'argent de l'Etat. Parcours des finances publiques au XX^e siècle*, Lausanne: Editions Réalités sociales, 1998, pp. 112-144 et 148-152.
- 78 Voir Moulin, *Le marché*, voir note 8, pp. 82-85.
- 79 Rapport du Economic Development, Culture, Sport and Tourism Committee de la London Assembly, *Going, going, gone? The impact of the droit de suite on London's art market*, 1.2006, www.london.gov.uk/assembly/reports/culture/eu-art-levy.rtf (consulté le 19.2.2010)
- 80 Sur tous ces aspects, voir notamment *Transfert international de biens culturels. Convention de l'Unesco de 1970 et Convention d'Unidroit de 1995. Rapport du groupe de travail*, Berne, 1998, pp. 50-57 et 60-74. – Fuchs, *op. cit.*, voir note 75, pp. 90-93.
- 81 Andrea Rascher, chef de la Section droit et affaires internationales de l'Office fédéral de la culture, cité dans la *Neue Zürcher Zeitung* du 18.6.2002.
- 82 Voir la Loi fédérale sur le transfert international des biens culturels, 20.6.2003, *Recueil officiel des Lois et ordonnances de la Confédération suisse*, Berne, 2005, pp. 1869-1881.
- 83 Voir le site internet de l'Office fédéral de la culture, <<http://www.bak.admin.ch/themen/kulturguetertransfer/01985/index.html?lang=fr>> (consulté le 10.3.2010).
- 84 Voir l'Ordonnance sur le transfert international des biens culturels, 13.4.2005, *Recueil officiel des Lois et ordonnances de la Confédération suisse*, Berne, 2005, p. 1889. – *Neue Zürcher Zeitung*, 07–8.5.2005.
- 85 Sur les ports francs et le commerce des biens culturels en Suisse, voir notamment Olivia Berger, «Les ports francs et les autres moyens d'importation des objets d'art en franchise des droits à l'importation en Suisse et dans la Communauté», in: Pierre Lalive et Marc-André Renold (sous la dir.), *Le commerce international de l'art en droit international privé*, Genève, 1993, ronéotypé, pp. 327-353. – la *Antiques Trade Gazette* du 28.9.2009. – Baptiste Willemin, *Le port franc de Genève de 1850 à aujourd'hui*, Lausanne, mémoire de licence de l'Université de Lausanne, 2009, manuscrit.
- 86 Willemin, *op. cit.*, voir note 85, p. 272.
- 87 Berger, *op. cit.*, voir note 85, pp. 343 et 350.
- 88 *Le Journal de Genève*, 17.8.1995.
- 89 *Le Courrier*, 6.7.2006.
- 90 *Le Matin Dimanche*, 30.12.2007.
- 91 Willemin, *op. cit.*, voir note 85, p. 247.
- 92 *Dossiers publics, périodique de documentation genevoise*, 9–10.1988, p. 33.
- 93 Propos du directeur de l'époque de Christie's à Genève, rapportés par Stella Frigerio, «Commerce de l'art: discrétion d'abord», *Passages. Magazine culturel suisse*, vol. 18, 1995, p. 38.
- 94 Cité dans Willemin, *op. cit.*, voir note 85, pp. 252-253.
- 95 Vielle, *op. cit.*, voir note 2, p. 28.

- 96 *Journal de Genève*, 17.8.1995.
- 97 Fuchs, *op. cit.*, voir note 75, p. 88.
- 98 Schümperli Younossian, *op. cit.*, voir note 74, p. 280.
- 99 Brodie, Doole et Watson, *op. cit.*, voir note 13, p. 33. Sur la place du marché suisse dans le négoce international illégal de l'art, voir aussi Laurent Flutsch et Didier Fontanaz, *Le pillage du patrimoine archéologique. Des razzias coloniales au marché de l'art, un désastre culturel*, Lausanne / Paris: Favre, 2010, pp. 147-160. – *Journal de Genève*, 17.8.1995. – *International Herald Tribune*, 26.2.2004. – *Le Temps*, 17.10. et 24.11.2003, 26.2. et 16.7.2004. – *Neue Zürcher Zeitung*, 29–30.5. et 15.6.2004, 8–9.9.2007.
- 100 Voir notamment Sébastien Guex, «The Origins of the Swiss Banking secrecy Law and Its Repercussions for Swiss Federal Policy», *Harvard Business History Review*, vol. 74, 2000, pp. 237-266. – Sébastien Guex et Malik Mazbouri, «L'historiographie des banques et de la place financière suisse XIX–XX^e siècles», *Traverse. Revue d'histoire*, 1, 2010, pp. 203-228.
- 101 Voir Bruno Gehrig, «Qualitätsmanagement im Private Banking», in: Bruno Gehrig (éd.), *Private Banking. Aktuelle Probleme und neue Herausforderungen*, Zurich: Verlag NZZ, 1995, p. 15. – Conseil fédéral, *Axes stratégiques de la politique suisse en matière de place financière. Rapport en réponse au postulat Graber*, Berne, 16.12.2009, <<http://www.efd.admin.ch/dokumentation/zahlen/00578/01622/index.html?lang=fr>> (consulté le 16.3.2010).
- 102 Voir par exemple Stuart Corbridge et Nigel Thrift, «Money, Power and Space: Introduction and Overview», in: Stuart Corbridge et al. (éd.), *Money, Power and Space*, Oxford (UK), Cambridge (USA): Blackwell, 1994, p. 21. – Moulin, *L'artiste*, voir note 8, pp. 215-233. – Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Grandes fortunes. Dynasties familiales et formes de richesse en France*, Paris: Payot, 1998, pp. 190-241 ainsi que *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris: La Découverte, 2000, pp. 18-26.
- 103 Watson, *op. cit.*, voir note 9, p. 445.
- 104 Emmanuel de Roux et Roland-Pierre Paringaux, *Razzia sur l'art. Vols, pillages, recels à travers le monde*, Paris: Fayard, 1999, p. 316.
- 105 Voir *L'Hebdo*, 16.3.2006, p. 54, et *The Artnews 200 Top Collectors*, <http://www.artnews.com/issues/article.asp?art_id=2702> (consulté le 16.3.2010).
- 106 *Journal de Genève*, 17.8.1995. – voir aussi *The Economist*, 15.11.2003, p. 75. – *Le Temps*, 13.12.2004 et 26.11.2005. – *Neue Zürcher Zeitung*, 8.1.2006.
- 107 Lukas Hässig, *Der UBS-Crash. Wie eine Grossbank Milliarden verspielte*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 2009, p. 175.
- 108 *Neue Zürcher Zeitung* du 12.6.2007.

Der Schweizer Kunstmarkt im 20. Jahrhundert Statistischer Überblick und internationaler Vergleich

Das Schrifttum über die Entwicklung der verschiedenen nationalen Kunstmärkte und ihres jeweilig Anteils am internationalen Markt geizte bislang mit konkreten Zahlen. Auf Grundlage der von den Zollämtern erhobenen Statistiken über den Handel mit kulturellen Gütern versucht der vorliegende Beitrag diese Lücke zumindest teilweise zu schliessen. Er analysiert einerseits die quantitativen Bewegungen auf dem Schweizer Markt seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und andererseits dessen Position auf dem Weltmarkt seit den 1960er Jahren. Damit beabsichtigt er, die verschiedenen Faktoren, welche die oft widersprüchliche Geschichte des Schweizer Kunstmarkts beeinflusst haben, herauszuarbeiten und die Frage zu beantworten, in welchem Mass und aus welchen Gründen sich der helvetische Markt durch gewisse Eigenheiten gegenüber seinen wichtigsten Partnern und Konkurrenten auszeichnet.

Annexes

Tableau 1: *Montants totaux des importations mondiales de biens culturels et parts de différents pays dans ces importations, 1967–2007*

Sources: Nations Unies, *Annuaire statistique du commerce international / International Trade Statistics Yearbook*, vol. 2, catégorie «objets d'art, de collection et d'antiquité» (n° 896), New York, 1967–2007.

L'indice des prix à la consommation des USA est tiré de US Census Bureau, *The 2010 Statistical Abstract*, Tableau 709, Consumer Prices Indexes (CPI-U) by Major Groups.

	Montant total (milliards \$ courants)	Indice prix cons. USA (2007=100)	Montant total (milliards \$ de 2007)	Parts (en %)					
				USA	GB	CH	F	D	J
1967	0.341	16.11	2.117	41.4	23.8	4.0	3.4	6.8	2.7
1968	0.415	16.78	2.473	44.8	22.2	5.1	2.6	7.1	2.1
1969	0.507	17.70	2.864	36.5	26.7	5.9	2.4	8.4	4.6
1970	0.491	18.71	2.624	33.0	26.6	5.8	2.2	8.5	7.1
1971	0.565	19.53	2.893	34.4	24.2	7.6	2.2	9.1	6.8
1972	0.812	20.16	4.028	33.7	23.7	6.5	2.1	7.2	14.5
1973	1.356	21.41	6.332	25.9	22.7	6.5	2.2	6.0	23.7
1974	1.889	23.78	7.945	50.4	15.8	6.1	2.9	4.4	7.3
1975	1.501	25.95	5.785	45.1	16.7	6.8	3.3	6.6	5.5
1976	1.503	27.44	5.477	38.6	18.7	6.9	3.1	7.4	5.4
1977	1.744	29.23	5.967	41.3	20.4	5.5	3.0	8.1	5.8
1978	2.749	31.45	8.742	47.1	18.2	4.5	2.2	7.8	7.5
1979	3.216	35.01	9.185	45.9	18.7	5.8	2.5	8.6	5.6
1980	4.836	39.74	12.169	54.7	16.1	4.9	2.4	7.0	3.9
1981	4.183	43.84	9.541	48.6	19.6	5.4	2.9	5.7	5.4
1982	3.874	46.54	8.324	51.7	15.3	4.3	2.1	4.9	4.0
1983	3.857	48.04	8.029	53.3	16.6	5.1	2.6	5.0	5.5
1984	4.400	50.11	8.781	56.3	15.9	5.2	2.3	4.4	4.4
1985	4.357	51.89	8.396	50.6	18.5	5.1	2.4	4.0	5.6
1986	4.890	52.86	9.251	41.8	23.2	7.6	3.1	5.0	8.2
1987	6.429	54.79	11.734	30.4	25.6	7.7	3.4	4.9	15.5
1988	8.461	57.06	14.829	24.1	24.6	7.1	4.0	4.3	20.1
1989	11.057	59.80	18.489	19.5	26.2	7.9	4.7	3.6	23.1
1990	13.887	63.04	22.030	16.5	24.8	7.1	5.6	3.5	29.8
1991	8.053	65.69	12.259	23.9	25.8	8.9	4.9	5.9	12.6
1992	7.497	67.67	11.079	27.9	32.1	9.3	3.3	5.8	6.7
1993	7.140	69.69	10.245	37.3	24.1	6.3	3.3	4.3	7.3
1994	7.254	71.48	10.149	33.7	27.2	8.1	2.6	4.6	7.7
1995	6.686	73.50	9.096	40.2	24.2	6.4	2.7	3.8	7.4
1996	6.677	75.67	8.824	41.8	18.5	10.4	2.3	4.6	8.1
1997	8.395	77.41	10.845	42.7	19.4	9.6	1.7	5.2	7.1
1998	9.297	78.61	11.826	43.3	26.7	8.9	2.1	4.9	4.0
1999	10.025	80.35	12.477	49.2	22.5	6.6	2.0	3.0	4.5
2000	11.539	83.05	13.894	51.3	21.6	7.1	2.0	3.3	3.9
2001	11.449	85.41	13.404	48.0	24.3	8.3	1.7	4.1	2.0
2002	11.217	86.76	12.928	46.5	28.4	6.7	2.0	2.7	2.0
2003	10.237	88.74	11.536	43.1	26.9	8.6	2.8	2.2	2.0
2004	12.598	91.11	13.828	42.4	26.2	8.4	3.1	3.2	2.4
2005	14.001	94.19	14.864	39.4	25.0	11.2	2.6	2.8	2.2
2006	15.982	97.23	16.437	41.9	27.3	7.8	2.8	2.5	2.0
2007	22.204	100.00	22.204	39.5	26.5	8.8	2.5	1.8	1.4

Tableau 2: *Montants totaux des exportations mondiales de biens culturels et parts de différents pays dans ces exportations, 1967–2007*

Sources: Nations Unies, *Annuaire statistique du commerce international / International Trade Statistics Yearbook, vol. 2*, catégorie «objets d'art, de collection et d'antiquité» (n° 896), New York, 1967–2007.

L'indice des prix à la consommation des USA est tiré de US Census Bureau, *The 2010 Statistical Abstract*, Tableau 709, Consumer Prices Indexes (CPI-U) by Major Groups.

	Montant total (miads \$ courants)	Indice prix cons. USA (2007=100)	Montant total (miads \$ de 2007)	Parts (en %)					
				USA	GB	CH	F	D	J
1967	0.266	16.11	1.651	16.2	30.0	9.5	16.8	8.5	
1968	0.333	16.78	1.984	16.5	31.1	11.6	13.8	6.6	
1969	0.421	17.70	2.379	19.8	30.1	9.9	12.6	8.5	
1970	0.438	18.71	2.341	24.2	31.2	8.2	10.7	6.1	0.8
1971	0.491	19.53	2.514	24.2	28.5	10.4	11.6	5.1	0.9
1972	0.663	20.16	3.289	24.2	26.9	11.8	12.6	4.2	3.3
1973	1.072	21.41	5.006	31.5	25.0	8.9	11.3	4.8	3.7
1974	1.217	23.78	5.118	30.7	26.7	9.4	6.9	4.0	1.1
1975	1.146	25.95	4.417	30.8	29.2	10.8	7.5	4.8	0.8
1976	1.254	27.44	4.570	25.6	27.9	10.2	6.3	5.3	0.7
1977	1.279	29.23	4.376	22.2	32.7	10.5	8.2	5.6	1.0
1978	1.697	31.45	5.397	25.4	31.4	12.0	6.3	5.9	0.5
1979	2.308	35.01	6.592	32.2	27.1	9.5	6.3	4.7	0.6
1980	4.212	39.74	10.599	44.2	20.4	6.6	4.8	3.8	0.3
1981	3.466	43.84	7.906	29.0	24.1	8.4	6.0	5.1	0.3
1982	3.002	46.54	6.450	30.1	23.3	7.9	5.5	5.1	0.4
1983	2.414	48.04	5.025	25.4	31.3	10.8	7.0	7.1	0.5
1984	2.623	50.11	5.234	26.6	31.3	9.7	7.7	8.6	0.5
1985	3.176	51.89	6.120	22.9	32.3	9.1	7.6	8.3	0.5
1986	4.405	52.86	8.333	26.0	30.0	9.9	7.3	7.7	0.3
1987	6.258	54.79	11.422	26.2	34.0	8.9	9.0	7.5	0.5
1988	8.533	57.06	14.956	24.7	25.5	7.2	8.2	15.8	0.3
1989	11.659	59.80	19.495	26.5	26.7	11.6	6.9	11.8	0.2
1990	13.984	63.04	22.184	27.7	27.4	11.0	7.5	10.5	0.3
1991	8.676	65.69	13.208	24.5	27.0	8.5	6.3	9.5	0.2
1992	8.019	67.67	11.851	21.1	30.2	11.8	6.5	8.7	0.4
1993	6.429	69.69	9.225	29.4	28.0	14.5	5.9	5.0	0.7
1994	6.554	71.48	9.169	25.0	29.0	12.0	6.4	7.2	0.3
1995	6.864	73.50	9.339	21.9	30.1	8.9	6.2	10.1	0.4
1996	7.000	75.67	9.250	21.6	26.2	10.3	6.9	7.1	0.4
1997	8.141	77.41	10.517	22.9	28.3	8.5	6.2	6.3	0.4
1998	7.467	78.61	9.498	31.6	31.9	9.0	7.0	7.4	0.6
1999	7.301	80.35	9.086	26.1	35.1	8.7	7.6	7.4	0.5
2000	10.146	83.05	12.217	33.8	32.1	8.5	7.4	5.2	0.7
2001	10.191	85.41	11.931	39.9	29.7	6.4	6.1	5.1	1.0
2002	9.551	86.76	11.008	26.8	39.1	10.3	6.3	5.1	0.5
2003	10.389	88.74	11.707	26.3	37.0	8.3	7.3	4.8	0.4
2004	12.672	91.11	13.909	27.7	36.1	8.6	6.5	5.1	0.5
2005	14.668	94.19	15.572	29.6	37.0	6.7	6.0	3.8	0.4
2006	17.092	97.23	17.579	32.6	30.2	7.4	6.7	3.4	0.5
2007	20.637	100.00	20.637	34.0	31.8	8.8	5.7	3.1	0.6

Tableau 3: *Importations et exportations suisses totales de biens culturels et répartition par catégories, 1886–2008*

Tab. = tableaux, dessins, etc.; Sc. = sculptures; Ant. = antiquités; Obj. = objets de collection

Sources: L'indice des prix a été calculé à partir des données fournies par Heiner Ritzmann-Blickensortfer (éd.), *Statistique historique de la Suisse*, Zurich 1996, p. 504, ainsi que de différents numéros de *La vie économique*, 1993–2010. Il s'agit des prix à la consommation. Cet indice a été choisi faute de disposer d'un indice des prix à l'importation ou à l'exportation remontant assez loin dans le temps.

	Importations (en mios de CHF courants)					Exportations (en mios de CHF courants)					Indice des prix (1990 = 100)	Importations totales (mios de CHF de 1990)	Exportations totales (mios de CHF de 1990)
	Tab.	Sc.	Ant.	Obj.	Tot.	Tab.	Sc.	Ant.	Obj.	Tot.			
1886	0.4	0.1	0.0		0.5	1.2	0.0	0.1		1.4	9.5	5.1	14.3
1887	0.5	0.1	0.0		0.5	1.3	0.0	0.4		1.7	9.7	5.5	17.3
1888	0.5	0.1	0.0		0.6	1.4	0.0	0.2		1.7	9.6	6.3	17.5
1889	0.6	0.1	0.0		0.7	1.6	0.0	0.3		1.9	10.3	6.6	18.2
1890	0.8	0.1	0.0		0.9	2.0	0.0	0.2		2.3	10.8	8.3	21.4
1891	1.0	0.1	0.0		1.1	2.1	0.0	0.2		2.3	11.1	10.4	21.1
1892	1.5	0.2	0.0		1.7	2.0	0.0	0.2		2.3	10.9	15.4	20.7
1893	1.7	0.2	0.0		1.9	1.7	0.0	0.2		2.0	10.7	17.4	18.5
1894	1.7	0.1	0.0		1.9	1.9	0.0	0.2		2.2	10.6	17.6	20.6
1895	1.8	0.3	0.0		2.1	2.0	0.0	0.2		2.2	10.5	20.0	21.1
1896	2.4	0.2	0.0		2.5	2.1	0.0	0.5		2.6	10.5	24.2	25.2
1897	2.2	0.3	0.0		2.5	2.3	0.0	0.2		2.6	10.6	23.3	24.1
1898	2.4	0.3	0.0		2.7	2.4	0.0	0.3		2.7	10.8	24.9	25.3
1899	2.3	0.3	0.0		2.6	2.5	0.0	0.2		2.7	10.6	24.1	25.6
1900	2.2	0.3	0.0		2.5	2.4	0.0	0.2		2.7	10.5	23.7	25.4
1901	2.6	0.3	0.0		2.9	2.5	0.0	0.2		2.8	10.5	27.2	26.6
1902	2.5	0.3	0.0		2.8	2.8	0.1	0.3		3.2	10.6	26.3	30.0
1903	2.4	0.2	0.0		2.6	2.6	0.0	0.4		3.0	10.7	24.8	27.9
1904	2.6	0.3	0.0		2.9	3.0	0.0	0.3		3.3	10.7	27.3	31.2
1905	2.9	0.3	0.0		3.2	2.3	0.0	0.4		2.7	10.8	29.8	24.6
1906	2.8	0.3	0.0		3.4	2.1	0.0			2.4	11.0	30.5	21.8
1907	3.2	0.3			3.8	2.2	0.0			2.5	11.5	32.6	21.4
1908	4.0	0.3			4.6	1.9	0.0			2.2	11.8	39.5	18.5
1909	3.1	0.4			3.8	2.5	0.0			2.9	11.8	32.7	24.2
1910	3.4	0.4			4.1	2.2	0.1			2.6	12.1	33.6	21.3
1911	3.8	0.2			4.3	2.3	0.1			2.7	12.5	34.5	21.2
1912	4.2	0.5			5.1	2.7	0.1			3.1	12.9	39.6	23.7
1913	3.7	0.5			4.5	2.4	0.1			2.7	12.6	35.9	21.4
1914	2.8	0.4			3.4	1.5	0.1			1.7	12.6	27.1	13.2
1915	2.7	0.3			3.1	1.1	0.0			1.2	14.3	21.8	8.4
1916	3.4	0.1			3.6	1.1	0.0			1.2	16.5	21.7	7.3
1917	3.6	0.2			3.9	1.1	0.0			1.2	20.6	19.0	5.6
1918	4.1	0.5			4.7	1.7	0.0			1.8	25.7	18.2	6.8
1919	7.8	0.5			8.5	1.6	0.0			1.6	28.0	30.3	5.8
1920	13.3	1.0			14.6	3.6	0.1			3.7	28.3	51.5	13.3
1921	3.9	0.6			4.7	2.2	0.1			2.3	25.3	18.7	9.1
1922	2.2	0.4			2.8	2.9	0.0			2.9	20.7	13.6	14.2
1923	3.5	0.4			4.1	2.2	0.0			2.3	20.7	20.0	11.2
1924	3.3	0.4			3.8	3.6	0.0			3.6	21.3	17.9	17.1
1925	4.0	0.4			4.6	4.5	0.2			4.7	21.2	21.6	22.3
1926	5.1	0.4			5.7	4.7	0.1			4.8	20.5	28.0	23.4
1927	5.5	0.5			6.2	4.4	0.1			4.6	20.2	30.6	22.8
1928	5.3	0.4			5.9	4.9	0.1			5.0	20.3	28.8	24.7
1929	6.3	0.4			6.8	4.7	0.1			4.9	20.3	33.5	23.9
1930	6.0	0.5			6.6	5.1	0.1			5.2	20.0	33.1	26.2
1931	5.9	0.5			6.6	3.4	0.1			3.6	19.0	34.7	18.8
1932	6.8	0.5			7.4	2.0	0.1			2.1	17.5	42.5	12.3
1933	5.5	0.3			5.9	1.3	0.0			1.7	16.6	35.8	10.3
1934	4.3	0.4			4.7	1.6	0.0			1.7	16.3	29.0	10.3
1935	3.8	0.2			4.1	1.2	0.0			1.3	16.2	25.4	7.9
1936	3.0	0.1			3.2	1.4	0.0			1.4	16.5	19.5	8.4
1937	3.4	0.3			3.8	2.2	0.0			2.3	17.3	21.9	13.3
1938	2.7	0.2			3.1	1.9	0.0			2.0	17.3	17.9	11.4
1939	2.3	0.2			2.6	1.8	0.1			1.9	17.4	14.8	10.7
1940	1.2	0.1			1.4	1.8	0.0			1.9	19.0	7.1	9.8
1941	1.0	0.0			1.0	1.2	0.0			1.2	22.0	4.7	5.5
1942	0.7	0.1			0.8	1.0	0.0			1.0	24.4	3.3	4.3
1943	0.8	0.0			0.8	0.6	0.0			0.6	25.7	3.1	2.5
1944	0.5	0.0			0.6	0.4	0.0			0.4	26.2	2.1	1.5
1945	0.5	0.0			0.5	0.7	0.0			0.7	26.4	1.9	2.6
1946	1.8	0.1			1.9	1.6	0.0			1.6	26.2	7.3	6.0
1947	1.4	0.1			1.6	2.2	0.0			2.3	27.4	6.0	8.3

Tableau 3: *Importations et exportations suisses totales de biens culturels et répartition par catégories, 1886–2008 (suite)*

Tab. = tableaux, dessins, etc.; Sc. = sculptures; Ant. = antiquités; Obj. = objets de collection

	Importations (en mios de CHF courants)					Exportations (en mios de CHF courants)					Indice des prix (1990 = 100)	Importations totales (mios de CHF de 1990)	Exportations totales (mios de CHF de 1990)
	Tab.	Sc.	Ant.	Obj.	Tot.	Tab.	Sc.	Ant.	Obj.	Tot.			
1948	1.9	0.2			2.3	3.2	0.1			3.3	28.2	8.3	11.7
1949	2.9	0.3			3.3	5.3	0.1			5.4	28.0	11.6	19.4
1950	5.4	0.3			5.8	5.0	0.2			5.3	27.5	21.0	19.1
1951	5.2	0.5			6.1	10.1	0.1			10.3	28.8	21.3	35.9
1952	7.6	0.3			8.5	9.6	0.3			10.0	29.6	28.6	33.9
1953	5.0	0.2			5.5	12.0	0.1			12.2	29.4	18.8	41.5
1954	6.2	0.4			7.0	10.8	0.2			11.2	29.6	23.8	37.9
1955	6.1	0.4			6.9	10.8	0.3			11.4	29.9	23.1	38.2
1956	8.1	0.5			9.1	19.9	0.7			20.8	30.3	30.1	68.5
1957	6.7	0.6			8.1	23.1	1.0			24.3	30.9	26.1	78.7
1958	8.2	0.8			9.9	18.0	0.8			19.0	31.5	31.5	60.2
1959	9.9	0.9			11.5	24.4	1.4			26.0	31.3	36.8	83.2
1960	16.5	1.3	9.5	2.0	29.4	32.8	2.0	7.2	2.2	44.2	31.8	92.4	139.1
1961	21.4	2.3	12.3	1.7	37.7	28.9	3.9	11.3	2.6	46.6	32.3	116.7	144.2
1962	21.2	2.0	15.7	2.1	41.0	38.8	3.9	10.0	2.6	55.3	33.7	121.7	163.9
1963	26.7	2.1	13.3	2.9	45.0	39.9	4.3	8.5	3.5	56.1	34.9	129.0	160.7
1964	42.1	3.2	15.3	4.0	64.6	57.5	6.0	10.9	4.4	78.8	36.0	179.7	219.2
1965	33.5	2.9	15.9	3.8	56.1	70.0	9.0	10.2	6.2	95.3	37.2	150.8	256.2
1966	26.9	2.4	19.9	4.5	53.7	57.2	12.7	10.2	5.5	85.6	39.0	137.9	219.7
1967	33.9	4.9	16.6	3.7	59.1	91.9	10.2	13.3	8.5	123.9	40.5	145.8	305.6
1968	55.7	8.6	19.8	6.4	90.6	122.3	16.5	17.1	10.4	166.2	41.5	218.2	400.4
1969	72.3	7.7	28.4	20.6	129.1	123.7	20.4	20.3	16.1	180.5	42.5	303.4	424.2
1970	78.2	7.2	27.1	10.7	123.1	103.0	12.8	21.7	17.1	154.6	44.1	279.3	350.6
1971	123.2	15.1	27.4	12.4	178.1	151.9	11.4	30.8	14.6	208.8	47.0	379.1	444.4
1972	135.0	17.5	35.6	17.1	205.1	217.4	20.0	45.1	14.3	296.9	50.1	409.4	592.5
1973	158.0	14.2	77.2	27.4	276.8	195.0	25.7	44.6	35.9	301.1	54.5	507.8	552.5
1974	210.2	16.7	45.2	70.9	343.0	210.4	18.1	49.5	60.6	338.6	59.8	573.3	566.1
1975	145.0	11.4	53.5	55.1	265.1	172.1	18.6	66.9	60.1	317.6	63.8	415.3	497.6
1976	139.5	14.8	65.5	39.6	259.5	187.5	17.9	62.3	52.9	320.6	64.9	399.6	493.7
1977	113.8	13.1	72.5	32.0	231.5	184.4	12.9	73.0	51.6	322.0	65.8	351.9	489.5
1978	97.4	12.2	66.4	45.2	221.2	174.6	15.5	112.5	59.4	362.0	66.4	332.9	544.8
1979	131.0	15.0	91.5	71.8	309.3	178.3	16.6	100.6	67.2	362.6	68.9	449.2	526.6
1980	152.4	20.4	97.8	123.3	393.8	206.5	19.0	124.4	118.7	468.6	71.6	549.8	654.2
1981	182.4	17.5	123.0	115.1	437.9	263.9	23.4	123.5	138.1	548.9	76.3	574.1	719.5
1982	164.6	17.9	91.1	68.2	341.9	235.9	22.1	127.3	114.6	500.0	80.6	424.1	620.4
1983	192.9	19.6	108.8	81.1	402.4	303.9	27.5	109.5	108.4	549.3	83.0	484.9	662.0
1984	276.6	25.4	115.3	109.6	527.0	330.0	28.2	127.8	108.9	594.9	85.4	617.1	696.5
1985	313.6	43.7	129.6	56.5	543.4	429.8	33.8	130.0	104.7	698.4	88.3	615.1	790.6
1986	434.3	42.6	135.2	63.1	675.1	475.7	51.9	118.5	128.7	774.8	89.0	758.6	870.6
1987	464.8	42.2	130.3	89.5	726.8	519.1	46.7	116.5	101.4	783.7	90.3	805.0	868.1
1988	610.0	64.3	127.6	77.1	879.0	631.5	40.7	130.6	91.2	894.0	92.0	955.7	972.0
1989	980.4	96.7	259.9	97.0	1434.0	1717.5	118.7	219.9	143.7	2199.9	94.9	1511.5	2318.7
1990	988.5	138.7	160.3	101.2	1388.7	1738.6	118.3	220.2	163.5	2240.6	100.0	1388.7	2240.6
1991	677.7	113.8	163.2	95.6	1050.2	755.8	70.1	202.1	142.1	1170.0	105.9	992.1	1105.2
1992	555.7	79.6	252.9	92.1	980.4	901.7	103.4	257.2	168.5	1430.9	110.1	890.1	1299.1
1993	346.6	65.7	140.2	111.4	664.0	921.0	94.3	198.7	180.1	1394.1	113.8	583.6	1225.3
1994	486.0	74.3	154.8	91.8	807.0	710.3	70.1	192.1	161.7	1134.1	114.8	702.9	987.9
1995	330.7	48.1	89.4	40.5	508.6	436.6	47.3	119.4	110.9	714.2	116.9	435.2	611.2
1996	631.8	83.3	81.5	53.4	850.0	581.3	52.4	125.1	120.2	879.0	117.7	721.9	746.5
1997	888.6	101.5	129.8	54.1	1174.0	648.6	113.7	120.3	119.1	1001.7	118.4	991.7	846.1
1998	927.1	99.0	109.8	67.7	1203.6	662.4	85.6	119.2	109.7	976.8	118.4	1016.7	825.1
1999	656.8	134.4	156.6	54.1	1002.0	672.1	60.3	103.0	119.4	954.7	119.4	839.2	799.6
2000	949.6	170.9	176.5	61.7	1358.6	1079.7	124.9	133.6	96.5	1434.7	121.2	1121.1	1183.9
2001	1131.7	222.9	161.8	77.9	1594.2	792.5	90.7	114.8	102.5	1100.6	122.5	1301.9	898.8
2002	809.9	116.7	111.2	68.6	1106.5	970.9	127.7	126.4	111.6	1336.6	123.2	898.0	1084.7
2003	885.5	125.0	92.1	47.9	1150.4	705.5	107.4	86.0	107.4	1006.3	124.0	927.9	811.7
2004	946.1	160.4	128.3	76.7	1311.4	984.4	157.4	106.7	110.5	1359.0	125.0	1049.2	1087.2
2005	1525.4	217.6	119.1	88.6	1950.6	770.8	118.4	188.5	145.3	1222.7	126.4	1543.2	967.6
2006	1069.5	218.8	138.0	129.9	1556.3	1084.0	198.6	144.7	164.8	1592.1	127.8	1217.8	1245.8
2007	1738.9	326.4	191.3	89.5	2346.1	1528.6	166.7	345.5	132.1	2173.1	128.7	1823.1	1688.6
2008	1224.5	352.9	156.6	140.6	1874.7	1215.4	181.2	169.8	144.6	1711.0	131.8	1422.7	1298.5

Pour le Tableau 3, les données relatives aux importations et exportations de biens culturels sont tirées de: Direction générale des douanes, *Statistique annuelle du commerce extérieur de la Suisse*, Berne, 1887–2009. Dans cette *Statistique annuelle*, les catégories «Tableaux», «Sculptures», «Antiquités» et «Objets de collection» regroupent les objets suivants selon les différentes périodes:

	«Tableaux»	«Sculptures»	«Antiquités»	«Objets de collection»
1887–1891	Tableaux, gravures, estampes	Statues en bronze etc.; ouvrages de sculpture	Antiquités	
1892–1905	Tableaux, gravures, estampes	Statues en métal (sans fonte de fer et zinc); ouvrages de sculpture	Antiquités	
1906–1959	Tableaux, gravures, estampes	Statues en métal (sans fonte de fer et zinc); statues en pierre (sans ébauches et ouvrages de tourneur de pierre)		
1960	Tableaux et dessins faits entièrement à main; collages et tableaux similaires; gravures, estampes et lithographies originales	Productions originales de l'art statuaire ou de la sculpture, en pierre, métaux ou autres matériaux	Objets d'antiquité	Timbres; collections et spécimens pour collections de zoologie, biologie, numismatique etc.
1961–1987	Tableaux	Sculptures	Antiquités	Timbres; collections et spécimens pour collections de zoologie, biologie, numismatique etc.
1988–2008	Tableaux et dessins faits entièrement à main; collages et tableaux similaires; gravures, estampes et lithographies originales	Productions originales de l'art statuaire ou de la sculpture, en pierre, métaux ou autres matériaux	Objets d'antiquité	Timbres; collections et spécimens pour collections de zoologie, biologie, numismatique etc.

A noter que la catégorie «Antiquités» n'apparaît pas dans les statistiques entre 1906 et 1959 et celle des «Objets de collection» entre 1886 et 1959. A relever encore que les «meubles d'art» sont impossibles à identifier.

Tableau 4: Prix par kg des tableaux importés et exportés par la Suisse, 1908–2008

Source: Direction générale des douanes, *Statistique annuelle du commerce extérieur de la Suisse*, 1908–2008. Il s'agit uniquement des tableaux et dessins encadrés et non encadrés, à l'exclusion des gravures, estampes, lithographies, collages, etc.

	Importation de tableaux			Exportation de tableaux			Rapport entre la valeur moyenne des tableaux exportés et importés
	(en kg)	(en mios de CHF courants)	Prix par kg des tableaux importés (en CHF courants)	(en kg)	(en mios de CHF courants)	Prix par kg des tableaux exportés (en CHF courants)	
1908	35'900	2.265	63.1	11'000	0.675	61.4	0.97
1909	40'300	1.388	34.4	12'300	1.206	98.0	2.85
1910	37'100	1.679	45.3	11'700	0.774	66.2	1.46
1911	36'300	2.094	57.7	11'200	0.876	78.2	1.36
1912	38'400	2.133	55.5	10'600	1.132	106.8	1.92
1913	46'300	1.889	40.8	9'300	0.835	89.8	2.20
1914	25'500	1.384	54.3	5'100	0.464	91.0	1.68
1915	32'700	1.519	46.5	2'900	0.373	128.6	2.77
1916	15'800	2.241	141.8	1'700	0.150	88.2	0.62
1917	14'500	2.518	173.7	2'400	0.380	158.3	0.91
1918	11'900	2.937	246.8	2'300	1.095	476.1	1.93
1919	43'300	5.305	122.5	3'000	0.357	119.0	0.97
1920	112'100	10.837	96.7	7'400	1.380	186.5	1.93
1921	54'900	2.945	53.6	6'100	0.756	123.9	2.31
1922	24'600	1.581	64.3	8'500	1.466	172.5	2.68
1923	26'700	2.604	97.5	3'900	0.477	122.3	1.25
1924	25'300	2.625	103.8	7'300	1.556	213.2	2.05
1925	34'900	3.137	89.9	9'632	2.214	229.9	2.56
1926	43'032	3.924	91.2	10'043	2.004	199.5	2.19
1927	37'560	4.624	123.1	13'928	2.390	171.6	1.39
1928	38'663	4.372	113.1	10'230	2.477	242.1	2.14
1929	36'104	5.286	146.4	11'238	2.565	228.2	1.56
1930	37'721	5.055	134.0	10'719	2.981	278.1	2.08
1931	39'253	5.059	128.9	8'562	2.059	240.5	1.87
1932	42'101	6.218	147.7	5'979	1.177	196.9	1.33
1933	43'653	4.979	114.1	5'086	0.658	129.4	1.13
1934	42'226	3.792	89.8	8'700	1.061	122.0	1.36

Tableau 4: Prix par kg des tableaux importés et exportés par la Suisse, 1908–2008 (suite)

	Importation de tableaux			Exportation de tableaux			Rapport entre la valeur moyenne des tableaux exportés et importés
	(en kg)	(en mios de CHF courants)	Prix par kg des tableaux importés (en CHF courants)	(en kg)	(en mios de CHF courants)	Prix par kg des tableaux exportés (en CHF courants)	
1935	26'066	3.256	124.9	5'508	0.650	118.0	0.94
1936	19'280	2.598	134.8	4'787	0.715	149.4	1.11
1937	18'568	3.039	163.7	7'109	1.262	177.5	1.08
1938	19'653	2.293	116.7	7'290	1.052	144.3	1.24
1939	17'225	1.947	113.0	5'144	1.142	222.0	1.96
1940	6'910	0.997	144.3	2'724	1.327	487.2	3.38
1941		0.762			0.667		
1942		0.346			0.491		
1943		0.512			0.185		
1944	926	0.311	335.9	38	0.016	433.5	1.29
1945	1'253	0.221	176.4	20	0.016	800.0	4.54
1946		1.504			0.639		
1947	10'821	1.244	115.0	1'967	1.129	574.0	4.99
1948	17'716	1.613	91.0	2'568	2.051	798.7	8.77
1949	19'797	2.538	128.2	2'287	4.147	1813.3	14.14
1950	24'225	4.993	206.1	4'456	3.830	859.5	4.17
1951	27'377	4.777	174.5	6'285	8.508	1353.7	7.76
1952	30'075	7.140	237.4	5'594	8.059	1440.7	6.07
1953	22'491	4.429	196.9	7'170	10.227	1426.4	7.24
1954	30'902	5.559	179.9	7'453	8.757	1175.0	6.53
1955	25'820	5.564	215.5	8'515	8.682	1019.6	4.73
1956	26'305	7.487	284.6	11'472	17.367	1513.9	5.32
1957	24'067	6.042	251.0	10'659	20.355	1909.7	7.61
1958	29'504	7.303	247.5	9'824	15.112	1538.3	6.21
1959	35'071	9.069	258.6	13'153	20.857	1585.7	6.13
1960	34'575	15.647	452.6	17'433	31.945	1832.4	4.05
1961	45'902	20.948	456.4	18'959	28.383	1497.1	3.28
1962	45'876	20.603	449.1	24'881	38.047	1529.2	3.40
1963	46'256	26.159	565.5	20'584	38.960	1892.7	3.35
1964	47'858	41.231	861.5	23'803	55.718	2340.8	2.72
1965	43'661	32.684	748.6	23'080	68.820	2981.8	3.98
1966	46'749	25.517	545.8	23'834	55.665	2335.5	4.28
1967	47'745	32.646	683.8	23'246	90.011	3872.1	5.66
1968	73'560	54.346	738.8	36'452	119.464	3277.3	4.44
1969	65'659	69.207	1054.0	33'478	117.946	3523.1	3.34
1970	65'767	75.139	1142.5	34'138	98.909	2897.3	2.54
1971	85'705	118.742	1385.5	32'776	146.264	4462.5	3.22
1972	69'359	129.624	1868.9	41'381	205.595	4968.3	2.66
1973	91'480	151.773	1659.1	45'874	183.296	3995.6	2.41
1974	98'935	202.257	2044.3	41'738	197.004	4720.0	2.31
1975	88'289	138.779	1571.9	33'063	160.960	4868.3	3.10
1976	81'244	133.779	1646.6	46'711	179.816	3849.5	2.34
1977	72'208	106.781	1478.8	39'396	174.685	4434.1	3.00
1978	73'006	89.947	1232.0	41'242	162.892	3949.7	3.21
1979	76'478	122.966	1607.9	40'645	168.710	4150.8	2.58
1980	85'063	144.682	1700.9	46'948	192.934	4109.5	2.42
1981	95'911	172.181	1795.2	59'903	252.631	4217.3	2.35
1982	85'832	155.955	1817.0	40'250	224.422	5575.7	3.07
1983	87'260	183.315	2100.8	40'400	291.704	7220.4	3.44
1984	98'075	264.147	2693.3	53'857	316.496	5876.6	2.18
1985	101'905	296.521	2909.8	53'447	411.312	7695.7	2.64
1986	113'340	415.887	3669.4	66'656	455.526	6834.0	1.86
1987	159'150	440.599	2768.5	57'246	498.496	8708.0	3.15
1988	132'213	576.471	4360.2	67'174	603.831	8989.1	2.06
1989	143'788	944.978	6572.0	86'494	1668.36	19288.7	2.93
1990	148'022	951.741	6429.7	93'398	1683.694	18027.1	2.80
1991	122'719	645.665	5261.3	80'277	727.906	9067.4	1.72
1992	115'048	535.888	4658.0	84'798	869.920	10258.7	2.20
1993	143'156	328.688	2296.0	84'691	897.326	10595.3	4.61
1994	158'902	466.699	2937.0	78'275	688.200	8792.1	2.99
1995	113'511	318.515	2806.0	71'422	415.792	5821.6	2.07
1996	155'884	620.243	3978.9	82'745	552.162	6673.1	1.68
1997	140'635	875.429	6224.8	71'904	632.123	8791.2	1.41
1998	172'407	909.136	5273.2	73'992	643.847	8701.6	1.65
1999	169'906	637.615	3752.8	74'796	651.880	8715.4	2.32
2000	160'368	926.579	5777.8	89'395	1055.418	11806.2	2.04
2001	164'207	1112.872	6777.3	88'799	774.352	8720.3	1.29
2002	142'028	787.661	5545.8	69'936	955.503	13662.5	2.46
2003	160'739	868.954	5406.0	70'020	688.260	9829.5	1.82
2004	182'566	925.749	5070.8	96'987	953.754	9833.8	1.94
2005	179'595	1494.022	8318.8	95'364	753.778	7904.2	0.95
2006	195'261	1044.533	5349.4	100'234	1063.150	10606.7	1.98
2007	225'915	1707.031	7556.1	110'780	1496.917	13512.5	1.79
2008	245'266	1196.315	4877.6	96'366	1194.391	12394.3	2.54