

DIRECTION GÉNÉRALE DE LA COOPÉRATION INTERNATIONALE  
ET DU DÉVELOPPEMENT

# **Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain**

Rapport au ministère des Affaires étrangères :

Alain QUEMIN

Université de Marne-la-Vallée

LATTS (Laboratoires Techniques, Territoires et Sociétés  
École des Ponts et Chaussées / CNRS / Universités de Paris-XII  
et de Marne-la-Vallée)

Juin 2001

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES

*Les résultats, interprétations et conclusions exprimés dans ce document sont entièrement du ressort de leurs auteurs. Ils ne constituent pas une position officielle du ministère des Affaires étrangères et n'engagent en rien sa responsabilité.*

Photo de couverture : Pierre Huyghe "Building" © Photo Laurent Lecat  
Tous droits d'adaptation, de traduction et de reproduction par tous procédés,  
y compris la photocopie et le microfilm, réservés pour tous les pays.

© Ministère des Affaires étrangères - juin 2001

ISBN : 2-11-092593-0  
ISSN : 1160-3372

---

# Sommaire

REMERCIEMENTS .....	7
SYNTHÈSE DE L'ÉTUDE .....	9
INTRODUCTION .....	13
<b>Première partie :</b>	
<b>Le classement des différents pays : le palmarès obtenu     à partir de divers indicateurs.....</b>	<b>19</b>
<b>I. LA HIÉRARCHIE DES PAYS DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES D'ART CONTEMPORAIN ET LES GRANDES INSTITUTIONS CULTURELLES DE PORTÉE INTERNATIONALE .....</b>	<b>21</b>
<b>A. Les grandes collections françaises .....</b>	<b>23</b>
1. La base de données Videomuseum et ses limites .....	23
2. Analyse des achats du Fonds national d'art contemporain (FNAC) .....	23
3. Analyse des achats de 3 Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) : Bretagne, Bourgogne et Picardie .....	28
a) <i>Le FRAC de Bretagne</i> .....	29
b) <i>Le FRAC de Bourgogne</i> .....	30
c) <i>Le FRAC de Picardie</i> .....	30
<b>B. La part des différentes nationalités – et tout particulièrement des artistes     français – exposées dans les grandes institutions culturelles de portée     internationale.....</b>	<b>31</b>
1. Le MACBA, Musée d'art contemporain de Barcelone .....	31
2. Le Musée d'art moderne et contemporain de San Francisco .....	32
3. Le Stedelijk Museum d'Amsterdam.....	33
4. La Hamburger Bahnhof de Berlin .....	33
5. La Tate Modern de Londres .....	34
6. PS1 à New York .....	36
<b>II. LE KUNST KOMPASS, UN CLASSEMENT RÉPUTATIONNEL DES ARTISTES : ANALYSE PAR PAYS.....</b>	<b>37</b>
<b>A. La construction de l'indicateur .....</b>	<b>38</b>
1. La construction de l'indicateur au début des années 1980 .....	38
2. La construction de l'indicateur en 1999 .....	41
<b>B. Analyse du palmarès par pays .....</b>	<b>43</b>
1. Présentation du palmarès 2000.....	43
2. L'évolution du palmarès.....	44

<b>III. LA PARTICIPATION DES DIFFÉRENTS PAYS AUX FOIRES D'ART CONTEMPORAIN ET AUX BIENNALES.....</b>	<b>50</b>
<b>A. La localisation géographique et le rayonnement des foires et des biennales.....</b>	<b>50</b>
<b>B. La participation des galeries des différents pays aux foires d'art contemporain.....</b>	<b>58</b>
1. Analyse des pays représentés à la foire de Bâle.....	58
2. Analyse des pays représentés à la foire de Berlin.....	61
3. Analyse des pays représentés dans deux foires américaines : la foire de Chicago et l'Armory Show de New York.....	63
4. Analyse des pays représentés à la FIAC de Paris.....	65
5. Comparaison de différentes foires internationales d'art contemporain.....	67
6. La France et les foires.....	68
<b>C. Les biennales d'art contemporain : une logique très différente de celle des foires.....</b>	<b>68</b>
<b>IV. LE MARCHÉ INTERNATIONAL DES VENTES AUX ENCHÈRES D'ART CONTEMPORAIN : LA PART DES DIFFÉRENTS PAYS.....</b>	<b>69</b>
<b>A. La part des différents pays sur le marché des ventes aux enchères d'œuvres d'art.....</b>	<b>69</b>
1. La part des ventes aux enchères d'œuvres d'art.....	69
2. La part des ventes aux enchères d'œuvres d'art contemporain.....	70
<b>B. La part des artistes des différents pays dans les grandes ventes de Christie's et Sotheby's.....</b>	<b>71</b>
Conclusion de la première partie.....	75

<b>Deuxième partie :</b>	
<b>Internationalisation, mondialisation, globalisation : marché de l'art contemporain international et monde de l'art contemporain international.....</b>	<b>79</b>

<b>I. LES FACTEURS EXTERNES AU MONDE DE L'ART POUVANT EXPLIQUER LES INÉGALITÉS ENTRE PAYS.....</b>	<b>81</b>
<b>A. Les facteurs économiques.....</b>	<b>81</b>
1. L'influence du produit intérieur brut.....	81
2. L'influence du poids financier.....	82
3. L'art contemporain comme « produit » d'exportation.....	83
<b>B. Les facteurs historiques, géographiques ou politiques.....</b>	<b>83</b>
<b>II. MONDE ET MARCHÉ DE L'ART CONTEMPORAIN ET CLASSEMENTS.....</b>	<b>85</b>
<b>A. La création des valeurs artistiques contemporaines à l'articulation du marché et des institutions.....</b>	<b>85</b>
<b>B. Les stratégies de minimisation du risque.....</b>	<b>89</b>

C. Foires, ventes aux enchères, biennales et accrochages dans les musées d'art contemporain : des logiques toujours plus proches	91
<b>III. LA DIMENSION INTERNATIONALE AU COEUR MÊME DES MÉCANISMES DE CONSÉCRATION DES ARTISTES</b>	93
A. L'articulation des grands événements de l'actualité artistique internationale	93
B. Vers l'effacement des distances géographiques?	95
C. Le maintien de la dimension territoriale en dépit de l'internationalisation	98
<b>IV. LES ACADÉMIES INFORMELLES INTERNATIONALES ET LEUR DIMENSION TERRITORIALE</b>	100
<b>V. LA GLOBALISATION ET SES LIMITES</b>	104
A. Le triomphe de la globalisation?	105
B. La globalisation : une illusion?	107
Conclusion de la deuxième partie	114
<b>Troisième partie :</b> <b>Quelques pistes envisageables pour promouvoir plus efficacement l'art contemporain français à l'étranger</b>	117
<b>I. LA DÉFENSE DES ARTISTES DE SON PAYS</b>	120
<b>II. LE HANDICAP LIÉ À LA FAIBLESSE DU MARCHÉ FRANÇAIS DE L'ART CONTEMPORAIN</b>	122
<b>III. L'OUVERTURE INTERNATIONALE DE LA FRANCE</b>	128
A. Le soutien des pouvoirs publics	128
B. La perception de l'art et des artistes	131
C. Le dispositif institutionnel de soutien à la visibilité des artistes français à l'étranger	132
<b>IV. DE NOUVELLES PERSPECTIVES POUR L'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE</b>	136
<b>V. LES FORMES D'ART CONTEMPORAIN EN QUESTION :</b> <b>UNE CONCEPTION « TROP FRANÇAISE » ?</b>	140
Conclusion de la troisième partie	144
<b>CONCLUSION</b>	147
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	155



# Remerciements

Il est d'usage, à l'issue d'une longue recherche, de remercier tous ceux grâce auxquels celle-ci a pu aboutir. Par delà ce qui relève de la formalité, nous aimerions que les personnes suivantes trouvent ici l'expression de notre plus sincère gratitude.

Nos premiers remerciements iront à nos partenaires du ministère des Affaires Étrangères commanditaires et gestionnaires de l'étude initiale, Bernard Micaud, Patrick Desseix et surtout Jacques Soullou pour la clarté de leurs attentes, leur compréhension des impératifs de la recherche, leur soutien constant et leur sens du dialogue.

Merci également aux membres du comité de pilotage de l'étude, Jany Bourdais, Michel Gauthier et Catherine Millet, pour le temps qu'ils nous ont consacré et leurs remarques.

Que tous ceux qui, en France, aux États-Unis, en Allemagne, en Grande-Bretagne, en Suisse, aux Pays-Bas, en Espagne, au Canada ou en Corée du Sud ont accepté de nous répondre, de nous recevoir et de nous accorder leur aide, galeristes, conservateurs, critiques d'art et commissaires d'expositions, artistes ou encore personnels en poste à l'étranger – et il convient ici de distinguer tout particulièrement Thomas Michelin, attaché aux arts plastiques en poste en Allemagne pour son aide constante – trouvent ici l'expression de notre gratitude.

Nos collègues sociologues et chercheurs en sciences sociales, français et étrangers, doivent également être assurés de notre reconnaissance, tout particulièrement Clara Lévy qui a bien voulu relire le manuscrit de cette recherche et nous faire part de ses critiques, ainsi que Raymonde Moulin dont les analyses inspirent depuis plusieurs années nos propres travaux.



## Synthèse de l'étude

Quelle place occupent la France et les différents pays en matière de création plastique contemporaine ? En particulier, quels pays jouent un rôle leader dans le monde international de l'art ? Comment rendre compte des différentes hiérarchies pouvant exister et quelles actions les pouvoirs publics peuvent-ils entreprendre pour favoriser la reconnaissance internationale de la création de leur pays ?

*Afin de tenter de répondre à ces différentes questions, il convenait tout d'abord de construire un ensemble d'indicateurs permettant d'objectiver les positions occupées par les différentes nations. Cette démarche, mise en œuvre dans la première partie de la recherche, permet de faire apparaître une très forte hiérarchie entre pays sur la scène internationale de l'art, à partir de divers indicateurs qui convergent de façon remarquable. Malgré la croyance ou l'affirmation que seuls comptent le talent des artistes et la qualité des œuvres particulières, et même s'il est désormais de bon ton d'insister sur le fourmillement de la création artistique et des espaces d'exposition au niveau international, les analyses chiffrées développées dans la première partie se révèlent implacables.*

*Il convient toutefois de différencier divers segments, comme celui qui se rapporte aux expositions et celui qui relève du marché, car il existe des différences notables. Notre analyse fait ressortir que le système de l'art contemporain obéit à un modèle assez complexe, puisqu'il est possible de distinguer des pays qui jouent un rôle majeur pour les expositions (Europe essentiellement, mais aussi États-Unis) et d'autres qui contrôlent largement le marché (les États-Unis l'emportent très largement, suivis de l'Allemagne, la Suisse et la Grande-Bretagne).*

*Les artistes consacrés appartiennent le plus souvent à ce double ensemble de pays (qui se recoupent d'ailleurs en grande partie) sans que cela soit systématique. Les artistes américains et allemands apparaissent particulièrement légitimes, tant à travers un indicateur réputationnel comme le « Kunst Kompass », que dans les achats publics français, ou encore dans les accrochages des différents musées internationaux. Les données chiffrées font généralement apparaître un écart très fort entre les deux premiers pays, les États-Unis arrivant presque toujours loin en tête, l'Allemagne – qui*

*fait fonction de challenger – occupant une confortable seconde position, et leurs suiveurs. Assez loin derrière ces deux pays qui jouent un rôle leader sur la scène artistique internationale, arrivent trois autres pays d'influence plus faible – Grande-Bretagne, France et Italie –, toutes les autres nations n'ayant pour leur part qu'un rôle soit très limité soit inexistant. Par ailleurs, les artistes suisses et, dans une moindre mesure, français réalisent une nette contre-performance, si l'on compare le rôle de ces deux nations dans le monde institutionnel et/ou marchand de l'art avec la reconnaissance de leurs plasticiens. De surcroît, même si le recul de l'art contemporain français au niveau international fait l'objet de débats, il existe des signes d'effritement.*

*De façon synthétique, le monde de l'art obéit largement à un schéma de duopole entre les États-Unis, d'une part, et, d'autre part, quelques pays d'Europe occidentale (Allemagne, Grande-Bretagne, France et Italie, Suisse parfois), l'Allemagne constituant clairement le cœur de ce second ensemble. Les cinq ou six pays précédents appartiennent tous au monde occidental et ils figurent tous parmi les nations les plus riches du monde. Une opposition apparaît donc nettement entre, d'une part, un centre clairement occidental, et qui, à l'intérieur même de cet espace, regroupe les pays les plus riches, et, d'autre part, une « périphérie artistique » à laquelle sont rattachés en particulier les pays du Tiers Monde, mais aussi tous les pays qui n'apparaissent pas dans la liste précédente. Si le discours qui a émergé depuis plusieurs années sur la mondialisation, le relativisme culturel et le métissage permet qu'apparaissent aujourd'hui des artistes de pays plus variés et du Tiers monde en particulier – notamment lors des biennales d'art contemporain – leur reconnaissance reste très marginale sur le marché. Aujourd'hui encore, les artistes des pays « mineurs » restent, comme l'ensemble de la communauté artistique, labellisés par le main stream du monde de l'art contemporain occidental et, avant tout autre pays, par les États-Unis dont le rôle leader est incontestable.*

*Après avoir présenté la hiérarchie des positions précédentes, il convenait d'essayer d'en rendre compte dans la seconde partie de la recherche.*

*Nous avons tout d'abord étudié différents facteurs externes au monde de l'art et montré que, si les classements entre pays établis sur la base des facteurs économiques par exemple présentent une analogie avec ceux révélés dans le monde de l'art contemporain international, il existe des différences suffisamment fortes pour ne pas considérer le domaine de l'art contemporain comme leur simple reflet.*

*Si l'influence des facteurs externes au monde de l'art est indéniable, il ne faut pas négliger les éléments davantage internes au monde de l'art contemporain international lui-même, sur le classement entre pays. Les analyses selon lesquelles la valeur de l'art se constitue à l'articulation du marché et du musée ont été mobilisées, et nous avons montré que, dans un monde qui recherche sans cesse des signes de la valeur esthétique et financière des œuvres, la nationalité de leurs auteurs constitue un critère, notamment dans le cadre de stratégies de minimisation du risque associé au choix des artistes et de leurs œuvres.*

*La distance par l'éloignement géographique remplaçant désormais la distance par le temps qui prévaut pour valider l'art ancien, la dimension internationale se trouve aujourd'hui au cœur même des mécanismes de consécration des artistes. Les nouvelles académies informelles qui distinguent ce qui est art de ce qui n'en est pas et, au sein de la première catégorie, ce qui est le plus digne d'intérêt, apparaissent par essence même internationales et fonctionnent d'ailleurs à partir d'une confrontation permanente des jugements produits sur la base d'expériences vécues dans de nombreux pays. Cela apparaît notamment à travers la fréquence des événements internationaux et leur fréquentation mais aussi l'articulation de leur calendrier pour permettre aux acteurs d'y participer, d'accéder aux informations et d'échanger leurs jugements.*

*Toutefois, malgré cette internationalisation toujours plus marquée, la dimension territoriale ne disparaît pas pour autant et nous avons notamment pu montrer toutes les limites de phénomènes aussi à la mode que ceux de la « globalisation », du métissage et du relativisme culturel. En fait, les indicateurs construits dans la première partie de cette recherche révèlent bien cela. Il suffit de laisser les acteurs et les institutions jouer librement leur rôle pour que s'impose un pouvoir dont la dimension territoriale nous semble difficilement contestable. Quand bien même certaines manifestations artistiques se sont multipliées à la surface du globe, cela n'a pas entraîné de déplacements des zones les plus importantes ni même de réel partage entre le centre et la périphérie, c'est-à-dire tous les pays qui n'appartiennent pas au double noyau géographique que constituent quelques pays d'Europe occidentale et les États-Unis. La mondialisation ou globalisation actuelle ne vient tout d'abord nullement remettre en cause le duopole constitué par les États-Unis et quelques pays d'Europe, ou américano-allemand, voire l'hégémonie américaine sur le monde de l'art contemporain international. Tant le marché que la consécration institutionnelle restent aux mains des pays occidentaux, en particulier des plus riches d'entre eux, et ce sont les artistes de ces deux pays qui occupent les positions dominantes dans l'art contemporain international.*

*Par ailleurs, si nous avons pu observer que, de plus en plus, des artistes de pays périphériques parviennent à se faire reconnaître au niveau international, il s'agit presque toujours d'artistes originaires de cet espace qui, sans être de nationalité américaine, ont souvent connu la consécration internationale en rejoignant les États-Unis où ils résident et créent généralement. L'exostime que semblent procurer aujourd'hui les nouveaux artistes « extérieurs » au monde occidental est donc non seulement largement médiatisé par les institutions occidentales mais, par ailleurs, l'installation dans l'un des pays leaders dans le domaine artistique semble constituer un préalable pour les artistes originaires des pays périphériques au monde de l'art international avant d'être reconnus par les académies informelles que contrôle, aujourd'hui encore, le monde occidental.*

*Enfin, nous avons suggéré quelques pistes de réflexion et d'action afin d'améliorer les positions de certains pays, comme la France, sans doute*

*insuffisamment présents sur la scène et sur le marché international de l'art, les pouvoirs publics pouvant agir à deux niveaux afin de favoriser la reconnaissance des artistes nationaux au niveau international.*

*Le premier de ces niveaux est celui des institutions (l'exemple de la Tate Modern récemment ouverte à Londres montre bien tout l'enjeu qui consiste à exposer de façon massive les artistes nationaux dans les institutions les plus en vue de leur pays), mais cela nécessite suffisamment de mesure et de légitimité des artistes exposés ou des institutions impliquées pour ne pas remettre en cause les choix effectués, ceux-ci ne devant pas sembler relever d'une logique trop protectionniste ou promotionnelle.*

*L'autre niveau sur lequel les pouvoirs publics peuvent jouer est celui du marché puisque évaluations esthétiques et financières sont liées. Celui-ci est d'autant plus important qu'au cours des dernières années, le pôle du marché a pris une importance croissante.*

*En soutenant habilement le marché de l'art contemporain national et celui des œuvres d'artistes nationaux ou européens en particulier (par des mesures d'incitation fiscale), les pouvoirs publics pourraient donc asseoir davantage la reconnaissance des artistes vivant en France. Le domaine de l'art et tout particulièrement celui de l'art contemporain étant un secteur dans lequel une intervention trop directe des pouvoirs publics est toujours délicate, car souvent dénoncée comme tentative d'instaurer un nouvel académisme en promouvant des artistes officiels, les pouvoirs publics rendraient sans doute le meilleur service possible aux artistes et au marché de l'art contemporain car l'aide ainsi apportée serait tout à la fois efficace et discrète.*

---

# Introduction

Si le commerce international de l'art n'est pas un fait récent (Hoog et Hoog, 1991), ce qui caractérise le marché de l'art contemporain depuis la fin des années 1960 est le fait que celui-ci ne fonctionne plus comme une juxtaposition de marchés nationaux communiquant plus ou moins bien entre eux, mais comme un marché mondial (Moulin, 2000). Loin d'être marginaux ou périphériques aux marchés nationaux, les échanges internationaux se trouvent désormais *au cœur même* du marché.

Alors qu'au XIX<sup>e</sup> siècle et durant toute la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la première place sur le marché et dans le monde de l'art alors contemporain était tenue par la France, le rôle leader en matière de marché et de choix esthétiques lui a ensuite été ravi par les États-Unis (Guilbaut, 1988; Cohen-Solal, 2000). Si, au début des années 1950, Paris occupait encore la première place mondiale sur le marché de l'art, les commissaires-priseurs parisiens vendant alors des biens à Drouot pour un montant équivalent à celui des deux grandes maisons de ventes Christie's et Sotheby's réunies (Quemin, 1997 et 1999), dix ans plus tard, le marché de l'art s'était déplacé vers le monde anglo-saxon. Le rachat de l'Américain Parke-Bernet par la firme britannique Sotheby's en 1964 vint encore renforcer la supériorité des Anglo-Saxons sur le marché mondial de l'art. Peut-être ne s'agit-il pas d'un simple hasard du calendrier : ce rachat qui devait encore accentuer le déclin du marché français eut lieu la même année que la consécration pour la première fois d'un artiste américain, Robert Rauschenberg, à la Biennale de Venise.

Plus préoccupant encore, de nombreux acteurs du monde de l'art contemporain considèrent que, depuis lors et encore récemment, la France a continué de perdre du terrain, d'autres pays jouant, comme les États-Unis, un rôle plus important dans la formulation des choix artistiques et, en particulier, dans la consécration des artistes de premier plan. Dans la mesure où le marché de l'art en général et le marché de l'art contemporain en particulier apparaissent désormais clairement internationaux, le recul de la position française pose problème. Une telle situation a d'ailleurs sans doute motivé les pouvoirs publics, soucieux d'obtenir des éléments d'information et d'analyse sur le rôle des pays prescripteurs en matière d'art contemporain.

Par ailleurs, après avoir connu une envolée considérable à la fin des années 1980, le marché de l'art en général et le marché de l'art contemporain en particulier ont traversé une phase de crise sévère en France comme dans les autres pays du monde. Le point le plus bas aurait été atteint au milieu des années 1990 et une tendance à la reprise s'observe depuis lors, d'abord timide puis plus nette au cours de l'année 2000. Toutefois, ce mouvement de reprise peut sembler plus tardif ou moins marqué en France qu'à l'étranger, ce qui invite à dresser un double bilan : celui de la situation du marché de l'art contemporain en France ; celui du rayonnement international de l'art contemporain français à l'étranger. En effet, si le recul de la position française, sur le marché de l'art contemporain mais également au niveau des différentes institutions, est fréquemment souligné et déploré par les acteurs des mondes de l'art, qu'en est-il réellement ? Afin de répondre à cette question, il convient de comparer les positions françaises avec celles des autres pays.

S'il est clair aujourd'hui, aux yeux de tous les acteurs, que le centre du monde de l'art contemporain international se trouve désormais aux États-Unis et que quelques pays jouent un rôle leader, la tentation est souvent forte de nier cette réalité ou du moins de la minimiser. Il convient donc d'essayer d'objectiver la position des différents pays pour faire apparaître en quoi la hiérarchie simultanément admise et niée par bien des acteurs est ou non fondée.

Paradoxalement, même s'ils évoquent souvent spontanément l'existence d'une hiérarchie, les différents acteurs du monde de l'art contemporain international déclarent fréquemment faire peu de cas des frontières géographiques et des nationalités. Nous verrons par exemple que la nationalité des artistes est souvent présentée comme peu importante. À l'exception des pouvoirs publics engagés dans la promotion internationale de l'art de leur pays (avec des organismes tels que l'Association française d'action artistique (AFAA) en France, le British Council en Grande-Bretagne ou Pro Helvetia en Suisse, etc.) qui, du fait même de leur mission, prennent en considération la nationalité des artistes qu'ils soutiennent ou, dans une moindre mesure, à l'exception des galeristes, dont beaucoup disent se sentir investis du devoir de défendre également les artistes de leur propre pays, la plupart des acteurs du monde de l'art ont déclaré ne tenir aucun compte de la nationalité des artistes dans le cadre de leurs activités. Ainsi, les responsables du Fonds national d'art contemporain (FNAC) ou des Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) nous ont assuré ne pas prendre en considération la nationalité lorsqu'ils achètent un artiste étranger (leur seul souci en termes d'origine géographique étant d'assurer une part convenable aux artistes français ou vivant en France dans les collections publiques). De façon similaire, les responsables internationaux du département d'art contemporain des grandes maisons de ventes aux enchères que sont Christie's et Sotheby's affirment ne pas tenir compte de la nationalité des artistes lorsqu'ils composent une vente. Par ailleurs, ces mêmes maisons n'établissent aucune statistique par pays d'appartenance des artistes lorsque sont analysés les résultats des ventes, montrant bien que cette variable ne leur semble pas significative. De la même manière, les responsables de musées ou de centres d'art contemporain tout comme les commissaires d'exposition, les critiques d'art et les journalistes que nous avons interrogés évoquent toujours la seule qualité des œuvres et des artistes sans faire intervenir leur nationalité. Comme le formule cet acteur du monde l'art : « *La nationalité des artistes, ça ne compte vraiment pas. Ce serait absurde d'en tenir compte. Moi, ce que je regarde, c'est si un artiste est bon ou pas, sa nationalité, son pays d'origine, ça ne joue pas et, là, vraiment, je m'en moque* ».

Une telle représentation, que l'on trouverait sans doute très majoritairement affirmée, à tout moment du temps, dans le monde de l'art contemporain tant celui-ci apparaît quasiment par essence international – puisque la validation par l'espace, par l'éloignement géographique, a désormais remplacé la validation par le temps qui caractérise l'art ancien (Moulin, 1992; Moulin et Quemain, 1993; Moulin et Quemain, 2001) – est sans doute encore renforcée par le contexte actuel. En effet, la globalisation et le métissage culturel sont dans « l'air du temps ». Si cette tendance est particulièrement forte aujourd'hui dans les discours aux États-Unis, elle n'épargne nullement les autres pays – le thème annoncé pour la prochaine Documenta 11, l'une des toutes premières manifestations d'art contemporain dans le monde, qui se tiendra à Kassel en 2002, organisée par une équipe clairement internationale, est celui des cultures du monde, des zones périphériques et de la position de l'artiste dans le monde actuel – et la France elle-même n'échappe pas à son influence. On peut ainsi mentionner la Biennale qui s'est tenue à Lyon en l'an 2000 intitulée « Partages d'exotisme » mais aussi l'exposition « L'art dans le monde » qui s'est tenue cette même année à Paris. Il s'agissait de familiariser le public avec des artistes de cinquante pays différents, ce qui traduit bien l'intérêt actuel pour la diversité des cultures et des formes de création artistique. Si cela n'est pas entièrement nouveau (Millet, 1997) – puisque l'on peut notamment mentionner l'exposition de 1989 « Les magiciens de la terre »<sup>1</sup>, dont le commissaire était Jean-Hubert Martin (qui s'était tenue au Centre Georges Pompidou et à la Villette à Paris) –, il est clair que le thème de la mondialisation dans

1. Pour la première fois, des artistes contemporains américains et européens côtoyaient des créateurs africains, indiens ou encore tibétains.

la création artistique a connu récemment un regain d'intérêt (Moulin, 2000); cela se traduit en particulier aujourd'hui par un mouvement de mode dont bénéficient notamment les artistes chinois ou africains, comme les artistes d'Europe de l'Est une dizaine d'années auparavant.

Pourtant, si les différents acteurs du monde de l'art contemporain international sont bien convaincus de la réalité de ce bouillonnement créatif à l'échelle planétaire et des échanges qui lui sont associés, s'ils sont souvent prêts à défendre avec ferveur le relativisme culturel le plus profond, affirmant sans sourciller que nul pays ne saurait prétendre en art être plus important qu'un autre – tout étant en ce domaine question de talent et de personnalité individuelle –, nous avons souhaité pour notre part construire dans le cadre de cette recherche tout un ensemble d'indicateurs qui ont pu révéler que, par delà le premier discours précédent, il existe bel et bien un classement entre les différents pays qui participent au monde de l'art contemporain. Par ailleurs, cela a permis de vérifier si ce classement, que nous avons cherché à objectiver le plus possible en multipliant les angles d'approche, rejoint celui qui est bien souvent connu de tous les acteurs du monde de l'art contemporain international, du moins dans ses grandes lignes. Il ne semble en effet que rarement contradictoire aux acteurs d'insister simultanément sur la diversité et sur l'absence de hiérarchie entre les pays, mais aussi sur une hiérarchie au sommet de laquelle trônent les États-Unis.

En effet, pour peu que l'on interroge les acteurs et que puissent se dissiper les premiers scrupules liés à l'existence de pays leaders et de pays dont le rôle est secondaire voire marginal, tous se rejoignent plus ou moins pour dresser un même classement plaçant en première position les États-Unis, suivis de l'Allemagne puis d'autres pays tels que la Suisse ou la Grande-Bretagne. Ce classement, bien qu'implicite, est en même temps connu de tous, faire partie du monde de l'art contemporain supposant de connaître des faits aussi fondamentaux que le poids des acteurs respectifs, acteurs dont les pays font eux-mêmes partie.

Ainsi, il est à noter que la question sur le classement des différents pays que nous avons posée à toutes les personnes rencontrées dans le cadre de cette étude n'a jamais été vécue comme une question de connaissances, mais comme une simple formalité, personne n'a « séché », comme s'il s'agissait d'un savoir commun qui témoignerait de l'appartenance au monde de l'art contemporain. C'est même parfois avec une certaine condescendance ou avec une pointe d'attendrissement que nous ont répondu les acteurs interrogés, choqués ou émus que le chercheur puisse seulement leur poser une question aussi élémentaire.

Il convenait donc de s'interroger, au cours de cette étude, sur le paradoxe suivant : alors que l'importance de la nationalité des artistes est sans cesse niée, différents indicateurs que nous avons construits pour apprécier la position des divers pays dans le monde de l'art contemporain international ont fait apparaître une forte hiérarchie des positions. En systématisant l'approche en termes de classement, il s'agissait de s'interroger sur le palmarès obtenu, mais aussi de mettre au jour les mécanismes et les logiques sociales à l'origine de ce phénomène.

En effet, si la dimension internationale du marché de l'art avait fait l'objet de premiers travaux (Moulin, 1995 et 2000), il manquait encore une approche empirique plus quantifiée. Cela a pu permettre de mettre à l'épreuve simultanément les théories sociologiques du marché de l'art élaborées dans un contexte largement national (Moulin, 1967 et 1992) mais aussi divers travaux sur la mondialisation des marchés, la globalisation (cf. références in Storper, 2000 ainsi qu'in Sassen, 2000). Essentiellement élaborés outre-Atlantique, ces travaux ont, jusqu'à présent, trop souvent ignoré le domaine des marchés de biens culturels malgré leurs particularités, et le marché de l'art contemporain en particulier. L'objectif plus théorique de la recherche consistait donc à tenter d'articuler réflexion sur la globalisation et marché des biens

culturels pour étudier comment ces biens peuvent éventuellement permettre de renouveler les approches traditionnelles de la globalisation qui sont le plus souvent fondées sur l'étude des transferts de biens industriels, d'investissements ou de services.

## **Prologue : Qu'est-ce que l'art contemporain ?**

### **Une nécessaire définition préalable de l'art contemporain**

Les définitions de l'art contemporain (Moulin, 1992 ; Moulin et Quemin, 1993 ; Millet, 1997 ; Moulin, 2000 ; Quemin, 2001) ne vont pas de soi. Elles se réfèrent à différents critères strictement chronologique, de périodisation esthétique, de catégorisation esthétique, ou encore à la combinaison de ces derniers critères.

La législation douanière s'appuie tout d'abord sur une définition chronologique de l'art contemporain conjuguée non pas avec une catégorie d'art, mais avec la durée de vie des artistes. Sont en effet considérées comme contemporaines dans le cadre de la procédure d'exportation les œuvres d'artistes vivants ou, dans le cas d'artistes décédés, les œuvres datant de moins de vingt ans. La frontière de cet art « contemporain » se trouve ainsi en perpétuel mouvement.

Pour leur part, les historiens de l'art désignent comme « art contemporain » l'art postérieur à 1945.

Les grandes firmes de ventes aux enchères ont, elles aussi, longtemps observé cette même règle et elles l'observent encore largement. Toutefois, les maisons de ventes aux enchères Christie's et Sotheby's ont récemment montré des hésitations quant au découpage chronologique de l'art contemporain, ce qui fait bien apparaître que celui-ci ne va pas de soi et qu'il est même soumis actuellement à de nouvelles tensions. En effet, Christie's a depuis peu introduit une rupture dans l'organisation de ses départements entre œuvres du xx<sup>e</sup> siècle produites entre 1945 et 1970, répertoriées dans les « ventes d'après-guerre » (« *post war sales* ») et celles, dites contemporaines, postérieures à 1970 (Quemin, 2001). Selon Raymonde Moulin, Sotheby's aurait répondu en annonçant pour l'an 2000 un nouvel intitulé « Contemporary now » pour les ventes consacrées aux vingt dernières années du xx<sup>e</sup> siècle et au-delà (Moulin, 2000). Toutefois, selon les informations que nous avons recueillies auprès des responsables du département international d'art contemporain de Sotheby's à New York, il semblerait qu'une telle option n'ait pas été envisagée. Nos interlocuteurs insistaient même sur les hésitations qu'aurait manifestées Christie's, la firme concurrente, quant aux limites chronologiques adoptées pour les ventes d'art contemporain en projetant à plusieurs reprises de changer ou non les limites chronologiques traditionnelles.

Quoi qu'il en soit, le classement adopté par l'une des deux principales maisons de ventes, Christie's, s'éloigne de celui qui est en vigueur parmi les historiens de l'art et se rapproche ainsi de celui retenu par les conservateurs de musées.

En effet, s'il faut tout d'abord noter que les conservateurs de musées ne dissocient pas la périodisation de la catégorisation des œuvres, il convient également de souligner qu'il existe, par ailleurs, un certain consensus entre conservateurs pour considérer que l'art moderne s'étendrait jusqu'en 1960, date à laquelle se serait imposée une nouvelle forme d'art, qualifié de contemporain. De plus, les caractéristiques stylistiques sont essentielles puisqu'une œuvre du type des « chromos » (Couture, 1981), produite sur le seul mode de la reproduction à partir de codes empruntés au passé, ne saurait être qualifiée de contemporaine. En outre, il existe des cas dans lesquels l'attribution ou non du label contemporain pose davantage problème : la

définition de ce qui est art contemporain ou non constitue l'objet d'enjeux et suscite parfois le débat. Ainsi, comme le note Raymonde Moulin : « *Du terme "contemporain", il n'existe pas, en l'état actuel du champ artistique, de définition générique (...). La production des artistes vivants n'est pas nécessairement tenue pour contemporaine et ce qui passe pour tel à Clermont-Ferrand n'est pas ainsi reconnu à Düsseldorf ou à New York* » (Moulin, 1992, p. 45).

L'attribution du label « contemporain » est ainsi l'objet d'enjeux et de luttes : « *Le label "contemporain", au sens où les spécialistes de la contemporanéité artistique emploient le terme, a été, au cours des années 1960 et 1970, un enjeu majeur dans la compétition artistique internationale. Au cours des années 1980, la fin de la vision téléologique des avant-gardes modernistes a rendu cet enjeu plus ambigu. Les créations artistiques sont aujourd'hui d'une grande diversité et les labels multiples. Un grand nombre de cellules de création, de micro-foyers affichant chacun sa spécialité, font coexister des styles ou des exercices artistiques d'origines historiques et géographiques diverses* » (Moulin et Quemin, 1993, p. 1434).

Pourtant, par delà les luttes ou les compétitions précédentes, il existe au sein des mondes de l'art un consensus suffisant pour faire exister la communauté organisée autour de cette production (Becker, 1988).

Fine observatrice du monde de l'art contemporain, Catherine Millet souligne l'existence de ce consensus, même relatif, sur ce qui relève ou non de l'art contemporain : « *L'expression "art contemporain" possède les qualités des expressions toutes faites, suffisamment large pour se glisser dans une phrase lorsque l'on manque d'une désignation plus précise, mais suffisamment explicite pour que l'interlocuteur comprenne que l'on parle d'une certaine forme d'art, et non pas de tout l'art produit par tous les artistes aujourd'hui vivants et qui sont donc nos contemporains* » (Millet, 1997, p. 6).

Même si elle souligne que l'expression « art contemporain » s'est surtout imposée à partir des années 1980, supplantant ainsi les expressions fréquemment utilisées jusqu'alors telles qu'avant-gardes ou art vivant, Catherine Millet fait remonter les débuts institutionnels de l'art contemporain à la célèbre exposition « Quand les attitudes deviennent forme » orchestrée à la Kunsthalle de Berne par Harald Szeeman en 1969 (Millet, 1997).

Catherine Millet a mené une enquête auprès d'une centaine de conservateurs de musées d'art moderne et / ou contemporain à travers le monde pour explorer les définitions de l'art contemporain (Millet, 1997). À la question qui leur était posée « *Considérez-vous que tout l'art produit aujourd'hui est "contemporain" ?* », la plupart des répondants ont apporté une réponse mitigée. Sans oser aller jusqu'à exclure *a priori* certaines catégories d'œuvres, ils soulignent bien souvent que, si le critère chronologique est important – l'art contemporain étant *a priori* celui actuellement produit – la nature de la démarche, l'état d'esprit du créateur, sont également déterminants. Certains conservateurs interrogés évoquent ainsi le travail nouveau le plus aigu (« *cutting edge* »), l'expérimentation et l'innovation, qui caractérisent cette forme d'art.

On voit donc bien tout le poids des labels pour qualifier (au double sens du terme) la production artistique actuelle la plus digne d'intérêt si l'on rappelle qu'aux avant-gardes (Heinich, 1996; Verger, 1991) des années 1960 et des années 1970 a succédé peu à peu l'appellation d'art contemporain, elle-même menacée actuellement par la concurrence d'une nouvelle expression. La formule d'« art actuel » est de plus en plus fréquemment substituée à celle d'art contemporain, comme le confirme notamment le nouveau Musée municipal pour l'art actuel (Stedelijk Museum voor Actuel Kunst) récemment inauguré à Gand. Comme l'art moderne du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, l'art contemporain pourrait donc être remplacé à terme par une nouvelle catégorie artistique.

Disons toutefois pour résumer ce qui précède que l'ensemble des spécialistes – historiens d'art contemporanéistes, critiques d'art et conservateurs – ne dissocient pas la périodisation de la caractérisation esthétique des œuvres, l'art dit contemporain ne se confondant pas avec la production des artistes vivants. Par ailleurs, ces spécialistes s'entendent pour situer la naissance de l'art contemporain dans la décennie 1960-1969 (Moulin, 2000).

Comme le soulignent Raymonde Moulin et Alain Quemin : « *Les années 1960 marquent une rupture radicale dans l'histoire récente de l'art et coïncident avec l'internationalisation du champ artistique* » (Moulin et Quemin, 1993, p. 1434), précisément dans la mesure où la validation dans l'espace s'est substituée à la validation traditionnelle dans le temps, qui a longtemps résulté du jugement de l'histoire (Moulin, 1992).

Désormais, la définition de l'art contemporain sous-entend généralement l'insertion dans les réseaux internationaux, la reconnaissance à l'échelle internationale, et c'est pourquoi il nous semble essentiel d'étudier le fonctionnement du marché et du monde de l'art contemporain dans une *perspective mondiale*.

## **Plan**

Une première partie de la recherche visera tout d'abord à dégager différents critères les plus objectifs possible permettant de déterminer quels sont les pays qui, au cours des dernières années, ont occupé les principales positions sur le marché international de l'art contemporain et d'évaluer plus généralement la place des différents pays, tant sur le marché international de l'art que dans les grandes institutions culturelles internationales, en insistant tout particulièrement sur les évolutions survenues au cours des dernières années.

La première partie faisant apparaître, comme on le verra, une convergence suffisamment forte des multiples indicateurs considérés et une importante hiérarchie des pays participant au monde de l'art contemporain international, il conviendra, dans une seconde partie, de mettre au jour et d'analyser les phénomènes qui engendrent le classement entre les pays.

Enfin, en s'appuyant sur les précédents volets de cette recherche, notre recherche visera également, à partir de cet état des lieux, à proposer diverses pistes pouvant permettre de conforter la position de l'art contemporain français à l'échelle internationale.

## Première partie

Le classement des différents pays :  
le palmarès obtenu à partir de divers indicateurs



Dans une première partie de la recherche, nous chercherons à évaluer la place des différents pays sur le marché de l'art contemporain international (pour parler le langage des économistes, il s'agira de raisonner en termes de « parts de marché ») et dans le monde international de l'art contemporain, en étudiant successivement divers indicateurs.

Il s'agira en particulier de rendre compte de la place de la France et des artistes français tant sur la scène artistique internationale que sur le marché de l'art international. En effet, il est d'usage de dénoncer la faible présence française, voire le recul de notre pays, ou, à l'inverse, de se réjouir d'une tendance à l'amélioration de nos positions sans toujours prendre la peine d'exposer ce qui permet de dresser le constat. Raymonde Moulin elle-même évoquait récemment « *la présence accrue des [artistes français actuels] dans les manifestations internationales* » (Moulin, 2000, p. 98). Qu'en est-il réellement ?

La prise en considération de divers indicateurs présentés ci-dessous permet d'apporter des réponses aux questions précédentes.

## **I. LA HIÉRARCHIE DES PAYS DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES D'ART CONTEMPORAIN ET LES GRANDES INSTITUTIONS CULTURELLES DE PORTÉE INTERNATIONALE :**

La représentation des divers pays dans les principales collections publiques d'art contemporain constitue un premier facteur permettant d'apprécier la place des différents pays dans le monde de l'art contemporain international.

Quelle est la part des artistes des différents pays figurant dans les collections mais aussi *exposés* par les grandes institutions culturelles de portée internationale ? En effet, dans la mesure où l'exposition d'œuvres résulte de choix au sein des collections, et où ces choix tiennent compte de l'importance attribuée aux œuvres à un moment donné du temps, il nous a semblé opportun de privilégier en général l'exposition des œuvres par rapport à leur seule présence dans le fonds d'une collection.

Le simple facteur de l'exposition et / ou de la présence dans le fonds d'une grande collection permet de faire apparaître une hiérarchie par pays en choisissant un échantillon d'institutions importantes (comme le Fonds national d'art Contemporain (FNAC) ou les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC)) dans différents pays du monde dont les collections ont fait l'objet d'une analyse détaillée.

Pour la France, nous avons pu étudier la nationalité des artistes représentés dans les principales collections publiques considérées globalement à partir de la base de données Videomuseum, mais aussi prises isolément telles que le Fonds national d'art contemporain (FNAC) (Pesson, 1997 et 1998) et quelques-uns des vingt-deux Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) (Bouisset, 1997). Cette analyse du fonds actuel de différentes institutions<sup>2</sup> a été combinée par ailleurs avec une analyse de l'évolution des achats de ces structures par nationalité au cours des années, afin de voir comment a pu récemment évoluer la hiérarchie des pays les plus importants sur la scène artistique internationale.

Parallèlement à cette étude menée à partir des collections publiques françaises, a été effectuée une étude complémentaire de quelques grandes collections accessibles au public aux États-Unis, en Grande-Bretagne, en Allemagne, en Espagne et aux Pays-Bas. D'autres pays tels que la Suisse et l'Italie pourraient également faire l'objet d'analyses similaires.

2. Les collections des plus grands musées français d'art contemporain tels que le Musée national d'art moderne (Centre Georges Pompidou) et le Musée d'art moderne de la Ville de Paris pourraient faire l'objet d'une analyse similaire.



## A. Les grandes collections françaises

### 1. La base de données Videomuseum et ses limites

La base de données Videomuseum recense actuellement plus de 150 000 œuvres (dont 75 000 sont accompagnées d'images) dues à plus de 15 000 artistes et qui figurent dans cinquante collections. Si cette base de données offre ainsi un panorama étendu des collections publiques françaises et fait notamment figurer des indications sur la nationalité des artistes, elle ne porte pas exclusivement sur la période contemporaine mais inclut également de nombreuses œuvres d'art moderne. Cela apparaît notamment à travers les institutions dont les œuvres sont recensées : Fonds national d'art contemporain, Fonds régionaux d'art contemporain, Centre Georges Pompidou – Musée national d'art moderne, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Musée Picasso, Musée national Fernand Léger, Musée Zadkine, etc.

Par ailleurs, si la base de données comprend 156 174 œuvres, la nationalité de 152 821 d'entre elles (dues à 13 135 artistes) seulement est référencée (Ferrier, 2001). 59 % des artistes recensés sont français, 41 % sont de nationalité étrangère. Pas moins de cent-cinq nationalités différentes sont représentées, mais selon des parts très inégales. Les Américains arrivent nettement en tête des artistes étrangers (14,9 % de ceux-ci) suivis par les Allemands (10,1 %), les Italiens (8,8 %), les Britanniques (5,4 %), les Suisses (4,9 %), les Belges (4,9 %), les Russes (4,9 %), les Espagnols (4,7 %), les Japonais (3,6 %), les Polonais (3,4 %), les Tchèques (3 %), les Néerlandais (2,9 %). Une douzaine de pays concentrent donc à eux seuls près des trois quarts des artistes étrangers.

Déjà nettement en tête lorsqu'est considéré le nombre d'artistes, les États-Unis consolident encore leur première position en termes de nombre d'œuvres : la part de celles-ci représente 17,2 % des œuvres étrangères recensées par le Videomuseum. Il en va de même pour l'Espagne dont le poids se renforce également considérablement, du fait sans doute de l'importance de l'œuvre d'un artiste aussi productif que Picasso.

En incluant l'art moderne mais aussi les débuts de l'art contemporain, la base de données du Videomuseum produit un classement différent de celui que nous trouverons de façon récurrente lorsque nous nous concentrerons sur l'art proprement contemporain. Nous verrons notamment qu'au cours d'une période plus récente, la part occupée par l'Espagne, la Pologne, la Russie ou même l'Italie a singulièrement diminué par rapport au poids de ces pays dans Videomuseum.

### 2. Analyse des achats du Fonds national d'art contemporain (FNAC)

Héritier d'institutions dont les origines remontent à 1791, avec la création à cette date d'un secours annuel pour le soutien des arts de peinture, de sculpture et de gravure, le Fonds national d'art contemporain a été créé en 1976, une dizaine d'années après la création du Centre national d'art Contemporain en 1967 (FNAC, 2000). La création du Fonds national d'art contemporain a marqué la volonté de l'État de maintenir une mission spécifique de valorisation et de soutien de l'art vivant par des achats et commandes d'œuvres d'artistes contemporains, et ce malgré l'ouverture en 1977 du Centre Georges Pompidou où s'est installé le Musée national d'art moderne doté d'un budget d'acquisition propre. À partir de 1981, avec la forte augmentation du budget du ministère de la Culture et l'intérêt appuyé marqué par le nouveau gouvernement pour l'art contemporain (Moulin, 1992; Benhamou, 1996), le FNAC, alors passé sous la tutelle de la Délégation aux arts plastiques nouvellement créée, est devenu l'instrument essentiel de la politique d'achat du ministère de la Culture au niveau national. Le

FNAC étant ainsi le plus grand collectionneur français avec près de 70000 œuvres, il importait dans le cadre de notre recherche d'étudier comment se composent ses achats et d'analyser quels sont les pays les plus représentés dans la première collection française d'art contemporain.

Les responsables du FNAC eux-mêmes (FNAC, 2000) insistent sur la diversité de ses achats d'œuvres provenant – comme ils le soulignent – de générations et d'origines géographiques différentes, ainsi que sur la grande ouverture de l'institution sur la scène artistique internationale. Concernant le second point qui nous intéresse ici, les acquisitions du FNAC sont particulièrement intéressantes dans la mesure où cette institution met également en avant un souci de *représentativité*. Dès lors, la liste des acquisitions par pays doit être révélatrice de la hiérarchie entre pays dans le domaine de l'art contemporain telle que la conçoivent les experts français composant les commissions d'achat (Urfalino, 1989; Moulin et Quemin, 1993; Trépos, 1996; Moulin et Quemin, 2001).

Contrairement aux Fonds régionaux d'art contemporain pour lesquels il nous a été difficile d'accéder aux informations concernant les acquisitions, en particulier par pays, nous avons pu bénéficier des statistiques déjà établies par les responsables du FNAC à travers le bureau des achats (Pesson et Bonnard, 1996; Pesson, 1998)<sup>3</sup>.

La première série de chiffres que nous avons analysés porte sur la période 1991-1996.

Sur 432 artistes dont au moins une œuvre a été achetée par le FNAC au cours des années 1994, 1995 et 1996, 157 sont étrangers (36 %) (représentant 29 nationalités différentes), alors que la part des étrangers avait atteint 50 % entre 1991 et 1993<sup>4</sup>. Il convient donc de souligner tout d'abord que le FNAC achète en majorité des œuvres d'artistes français. Toutefois, la part des artistes étrangers est importante puisqu'elle dépasse le tiers des artistes au cours des récentes années mentionnées ci-dessus.

3. Les données les plus récentes nous ont été aimablement communiquées par Geneviève Pesson, chef du bureau des achats du FNAC.

4. Le pourcentage d'artistes étrangers s'élevait à 30 % pour la période 1988-1990.

Si l'on considère désormais la nationalité des différents artistes étrangers dont les œuvres ont été acquises par le FNAC au cours de la période 1991-1996<sup>5</sup>, le classement obtenu est le suivant :

<b>Pays</b>	<b>Nombre d'artistes</b>	<b>Pays</b>	<b>Nombre d'artistes</b>
États-Unis	102	Algérie	3
Allemagne	45	Argentine	3
Italie	31	Corée	3
Grande-Bretagne	29	Cuba	3
Suisse	22	Pologne	3
Yougoslavie	14	Tchécoslovaquie	3
Belgique	13	Norvège	2
Canada	12	Hongrie	2
Japon	9	Uruguay	2
Espagne	9	Chili	2
Israël	9	Danemark	1
Pays-Bas	8	Portugal	1
Autriche	8	République dominicaine	1
Grèce	8	Liban	1
Chine	6	Iran	1
Irlande	6	Roumanie	1
Maroc	4	Vietnam	1
Suède	3	Mexique	1
URSS	3	Australie	1
Brésil	3		

Total des artistes dont la nationalité est connue<sup>6</sup> : 379

Si aucune nationalité ne semble donc fermer *a priori* l'accès aux achats par le FNAC, puisque pas moins de 39 nationalités étrangères sont représentées, la part des différents pays est extrêmement inégale. Le poids des États-Unis est écrasant puisqu'ils représentent 27 % des artistes étrangers. Par ailleurs, les cinq pays les plus importants – États-Unis, Allemagne, Italie, Grande-Bretagne et Suisse – concentrent à eux seuls 60 % des artistes étrangers achetés par le FNAC de 1991 à 1996.

Comme nous le verrons à partir des différents indicateurs qui seront ensuite analysés, les cinq pays précédents figurent régulièrement en tête des palmarès par pays que nous avons pu établir, de surcroît souvent selon un classement proche de celui venant d'être exposé : les États-Unis arrivent loin en tête, l'Allemagne occupe une confortable seconde position, assez loin de son suiveur immédiat.

5. Les chiffres figurant ci-dessous peuvent en fait comporter une certaine marge d'imprécision car ils ont été obtenus en additionnant les résultats par année pour 1991, 1992, 1993, et pour la période 1994-1996. Certains artistes peuvent donc se retrouver comptés deux fois s'ils ont fait l'objet d'achats au cours des différentes périodes. Néanmoins, l'indicateur obtenu, sans être parfaitement fidèle, traduit bien le poids des différents pays.

6. Signalons qu'au cours de cette même période, le FNAC a également acheté les œuvres de 12 artistes apatrides, de nationalité inconnue, ou pour lesquels la rubrique « nationalité » est mal renseignée.

Par ailleurs, ces cinq pays appartiennent tous au monde occidental et ils figurent tous parmi les pays les plus riches du monde.

Si la part des États-Unis en particulier ou, plus généralement, des cinq pays les plus importants est déjà très forte en termes d'actes d'achats, elle le serait sans doute encore davantage si l'on considérait le *budget* dépensé par pays, les œuvres produites par leurs artistes étant souvent chères.

Comment les achats du FNAC ont-ils évolué au cours des années plus récentes ? La part des étrangers a représenté 50 % des artistes (215 sur 427) dont des œuvres ont été achetées par le FNAC au cours des années 1997-1999. Les statistiques par nationalité d'artiste concernant les années 1997-1999 sont les suivantes :

<b>Pays</b>	<b>Nombre d'artistes</b>	<b>Pays</b>	<b>Nombre d'artistes</b>
États-Unis	35	Irlande	2
Allemagne	22	Israël	2
Grande-Bretagne	22	Maroc	2
Italie	18	Argentine	2
Suisse	12	Brésil	1
Espagne	9	Cuba	1
Pays-Bas	9	Afrique du Sud	1
Belgique	8	Bénin	1
Autriche	5	Égypte	1
Corée	5	Hongrie	1
Japon	4	Islande	1
Chine	4	Mexique	1
Canada	3	Norvège	1
Grèce	3	Palestine	1
Russie	3	Islande	1
Pologne	3	Portugal	1
République tchèque	2	Thaïlande	1
Danemark	2	Turquie	1
Suède	2	Yougoslavie	1

Total des artistes dont la nationalité est connue<sup>7</sup> : 194

De la première moitié de la dernière décennie à la fin de celle-ci, la liste des pays les plus représentés dans la collection du FNAC a assez peu évolué. Les cinq pays figurant en tête de la liste qui regroupe alors 38 nationalités étrangères sont toujours les mêmes (États-Unis, Allemagne, Grande-Bretagne, Italie et Suisse), et regroupent encore à eux seuls 56 % des artistes achetés par le FNAC. La concentration des achats sur quelques nationalités est donc forte et régulière. Si la part des États-Unis connaît un net recul<sup>8</sup> en passant de 27 % à 18 % des

7. Signalons qu'au cours de cette même période, le FNAC a également acheté les œuvres de 7 artistes pour lesquels la rubrique « nationalité » est non renseignée.

8. Comme nous le verrons à l'aide d'autres indicateurs, même si les États-Unis figurent toujours en tête de la quasi-totalité des classements, ils semblent légèrement reculer dans le monde de l'art contemporain international depuis quelques années.

artistes acquis, cela ne remet nullement en cause sa première position. La position et la part des artistes allemands sont stables, mais ce pays perd une partie de son avance antérieure par rapport à ses suiveurs immédiats, la Grande-Bretagne et l'Italie. Le fait le plus notable est sans doute la montée en puissance de la Grande-Bretagne, que traduisent bien les statistiques précédentes (la Grande-Bretagne progresse de 3 points et gagne deux places en dépassant l'Italie et en arrivant à égalité avec l'Allemagne). Par ailleurs, elle réduit nettement l'écart qui la sépare jusqu'alors des États-Unis. La progression de la Grande-Bretagne – que nous retrouverons elle aussi ultérieurement – apparaissant ainsi, renvoie à un phénomène souvent relevé par les acteurs du monde de l'art contemporain et à la percée des jeunes artistes britanniques (« *Young British Artists* ») sur la scène internationale de l'art au cours des années 1990.

Pour sa part, la Yougoslavie connaît une chute de ses positions (passant de la 6<sup>e</sup> place à la queue du classement), qui renvoie sans doute à l'évolution politique et économique du pays ; le Canada recule également assez fortement.

La Corée du Sud et la Chine connaissent une légère progression dans le classement (elles atteignent les environs de la 10<sup>e</sup> position), profitant sans doute de l'intérêt récent pour les artistes contemporains d'Extrême-Orient, phénomène dans lequel certains commentateurs voient un effet de mode. En revanche, le Japon régresse légèrement, ne bénéficiant pas de l'intérêt pour les pays émergents d'Asie précédents, et se trouve donc rejoint par ses deux voisins.

Pour sa part, l'Espagne connaît une progression de 2 points, qui lui permet de passer de la 10<sup>e</sup> place à la 6<sup>e</sup> place dans le classement. Ces deux positions délimitent une fourchette qui semble encadrer sa place dans le monde international de l'art contemporain. En effet, les autres indicateurs construits – que nous présenterons par la suite – traduisent généralement une certaine faiblesse de l'Espagne dans le monde de l'art contemporain international.

Si l'on considère l'ensemble des années 1990, le FNAC a acheté les œuvres d'artistes ressortissants de 46 pays, ce qui pourrait illustrer le thème actuellement fort à la mode du pluralisme culturel et artistique.

Le FNAC fait ainsi preuve d'un très grand éclectisme si l'on considère le critère de la nationalité des artistes dont les œuvres sont achetées. Le monde occidental occupe certes une place tout à fait centrale avec des pays tels que les États-Unis, l'Allemagne, la Grande-Bretagne, l'Italie et la Suisse, mais les cinq continents sont représentés et le sont en général par une multitude de pays, sans tenir compte de clivages passés ou présents de type politique ou économique : l'Europe occidentale est présente dans sa diversité, bien au-delà des quatre principaux pays précédents, à travers l'Espagne, le Portugal, la Grèce, l'Autriche, les Pays-Bas, Belgique, le Danemark, la Norvège, la Suède, l'Irlande et l'Islande. L'Europe orientale est loin d'être absente, puisque figurent la Pologne, la Hongrie, la Tchécoslovaquie (puis la République tchèque), la Roumanie, la Yougoslavie, l'URSS puis la Russie. Le Moyen et le Proche Orient sont également représentés avec Israël, la Palestine, le Liban, l'Iran, la Turquie. L'Afrique est présente à travers plusieurs pays d'Afrique du Nord, mais aussi certains pays d'Afrique subsaharienne : Bénin et Afrique du Sud. En plus des États-Unis mentionnés en début de liste, l'Amérique est illustrée par des pays d'Amérique du Nord, centrale ou du Sud : Canada, Mexique, Cuba, République dominicaine, Uruguay, Brésil, Argentine, Chili. L'Asie figure également dans les achats du FNAC : Japon, Chine, Corée, Thaïlande et Vietnam. Enfin, le cinquième continent n'est pas oublié, puisque l'Océanie est représentée à travers l'Australie.

Pourtant, par-delà cette diversité réelle, il existe une hiérarchie très forte, assez stable au moins sur le moyen terme, et qui devrait sembler d'autant plus surprenante que, comme nous

l'a affirmé la responsable du bureau des achats du FNAC, la nationalité des artistes n'est jamais prise en compte dans les décisions d'achats. Seuls seraient considérés le talent des créateurs individuels et la qualité des œuvres particulières dont l'achat est envisagé.

Malgré l'affirmation ou la croyance que seuls le talent des artistes et la qualité des œuvres particulières sont pris en compte, le fait de considérer, comme nous l'avons fait, la nationalité des artistes met au jour à travers les achats du FNAC une hiérarchie très marquée des pays.

Faut-il penser que certains pays ou certains peuples seraient plus doués que d'autres pour la création artistique ? Ceux qui pourraient être tentés par des explications de type biologisant ou – dans une version plus raffinée – de type culturaliste, seront sans doute en mal d'expliquer pourquoi les Français, si doués pour l'art au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles, se sont ultérieurement fait voler la vedette par les Américains. Il est bien clair que le classement que nous avons déjà fait apparaître entre les différents pays, et que nous retrouverons sans cesse, est celui qui sous-tend l'ordre des représentations des acteurs du monde de l'art, nos analyses révélant essentiellement des représentations sociales ayant cours dans ce monde social.

Si la part respective des artistes français et étrangers achetés par le FNAC varie assez fortement entre les différentes périodes de trois ans que nous avons considérées (la part des étrangers oscillant entre un tiers et la moitié des artistes achetés), la *stabilité* du classement par nationalité n'en est que plus surprenante. Une augmentation ou une réduction de la part des artistes étrangers n'affecte pas la structure des nationalités qui est, elle, beaucoup plus permanente, malgré les évolutions à la marge qu'elle connaît sur le moyen terme. Ceci tend à indiquer toute la force des représentations sociales précédentes.

### **3. Analyse des achats de 3 Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) : Bretagne, Bourgogne et Picardie**

Les Fonds régionaux d'art contemporain (Bouisset, 1997) ont été créés en 1982 à l'initiative de Claude Mollard, premier délégué général aux arts plastiques, dans le cadre d'une politique gouvernementale de décentralisation volontariste mise en œuvre par le nouveau gouvernement socialiste. Les FRAC sont rapidement devenus les instruments les plus controversés du système de soutien à la création contemporaine qui s'est mis en place au cours des années quatre-vingt. Ainsi, en 1986, Dominique Bozo, conservateur de musée et nouveau délégué général aux arts plastiques, a rédigé à la demande de François Léotard, nouveau ministre de la Culture, un rapport assez sévère pour les FRAC, dans lequel il critiquait notamment l'émiettement des crédits et le nombre important d'achats mineurs. Devenu ministre de la Culture en 1993, Jacques Toubon, à son tour, a commandé un rapport sur l'avenir des FRAC qui a, pour sa part, réaffirmé l'importance de ceux-ci pour assurer la présence de l'art contemporain dans les régions françaises.

Par delà les jugements contrastés ainsi portés sur l'ensemble des FRAC, ou du moins sur certains d'entre eux, et indépendamment des polémiques qui accompagnent ces institutions quasiment depuis leur création, il est clair que les achats des FRAC ont été déterminés par des motivations allant de l'acquisition de prestige au soutien de la création en région, voire à l'achat d'assistance. La deuxième motivation a fait l'objet de nombreux débats, certains percevant les FRAC comme des institutions créées pour représenter l'art contemporain en région, alors que d'autres les percevaient comme des institutions destinées à soutenir la création en région, donc devant acquérir de préférence des artistes régionaux.

Les FRAC sont gérés par des conseils d'administration composés d'élus régionaux, de personnalités régionales, de représentants de l'État et par des comités techniques composés de

personnalités qualifiées, désignées sur accord conjoint de la région et du ministère de la Culture. Près des trois quarts des membres des comités techniques sont des professionnels de l'art et de la culture (Moulin, 1992). Depuis la création des FRAC, bien des conflits ont eu lieu entre les comités techniques et les élus, ces derniers étant souvent accusés de provincialisme et d'électorisme par les professionnels de l'art, qui leur reprochent également parfois leur manque d'information sur l'art contemporain. Philippe Urfalino comme Raymonde Moulin soulignent toutefois qu'en bien des cas, les élus se sont inclinés devant les choix des professionnels (Urfalino, 1987; Moulin, 1992), cherchant ainsi à échapper à l'arbitraire du choix et à pouvoir, face à d'éventuelles critiques de leurs adversaires politiques ou des électeurs, se retrancher derrière l'expertise des professionnels de l'art. Les élus n'ont souvent pas hésité à se joindre aux voyages d'étude organisés à l'étranger afin de se familiariser avec la création contemporaine la plus prisée à l'échelle internationale. Par ailleurs, soutenir l'achat d'œuvres d'artistes réputés nationalement ou internationalement, a permis à nombre d'élus de se poser en connaisseurs et d'échapper aux critiques d'électorisme qui auraient pu leur être adressées s'ils avaient trop fortement soutenu les artistes régionaux.

Commentant en 1992 les achats effectués par les FRAC, Raymonde Moulin notait la part relativement élevée d'artistes étrangers (40 %) parmi les cinquante artistes dont 10 œuvres ou plus avaient été acquises sur la période étudiée et ayant donc le plus bénéficié des crédits des FRAC (Moulin, 1992). Parmi les étrangers figuraient 6 Américains, 6 Italiens, 4 Allemands, 3 Espagnols et 2 Britanniques. L'échantillon est certes restreint et la part relative par pays peu significative, mais la liste ainsi constituée des cinq pays les plus achetés présente une parenté avec celle que nous avons précédemment établie à l'aide des acquisitions du FNAC au cours des années 1990.

Qu'en est-il des FRAC aujourd'hui? Afin de réactualiser et de compléter les données précédentes, nous avons contacté plusieurs directeurs de FRAC mais, devant les difficultés rencontrées pour obtenir de ceux-ci des données sur leurs acquisitions<sup>9</sup>, nous n'avons finalement pu analyser les achats que de trois FRAC, ceux de Bourgogne, Bretagne et Picardie. Il s'agit, dans les trois cas, de FRAC reconnus dans le monde de l'art pour la qualité de leurs collections, en particulier le FRAC de Bourgogne souvent cité pour posséder un fonds «de qualité musée». N'ont pu être inclus dans l'analyse d'autres FRAC qui passent pour posséder davantage d'œuvres mineures.

### **a) Le FRAC de Bretagne**

Le FRAC de Bretagne a acquis au titre des deux années 1990 et 1991 les œuvres de 31 artistes pour un montant global de 3 022 000 F. Soulignons que ce sont d'abord des artistes français qui ont été achetés par le FRAC de Bretagne : 17 artistes sur 31, soit un peu plus d'un sur deux. En termes de budget d'acquisition, la part des étrangers augmente légèrement (1 593 000 F, soit 53 % du budget global). Si l'on fait abstraction de la part – importante – des Français, puisqu'elle s'explique en partie par le rôle de soutien à la création nationale qu'entendent jouer les pouvoirs publics français, les nationalités achetées traduisent une fois de plus la position dominante des États-Unis dans le monde de l'art contemporain : 6 artistes américains ont été achetés au titre des deux années étudiées (pour un montant de 488 000 F), 2 Britanniques (104 000 F), 1 Suisse (216 000 F), 1 Italien (40 000 F), 1 Espagnol (360 000 F), 1 Belge (300 000 F) et 1 Yougoslave (75 000 F).

9. Tous les responsables de FRAC n'ont pas été contactés. Nous souhaitions en effet éviter de faire figurer dans notre échantillon des FRAC des régions frontalières qui peuvent privilégier dans leurs acquisitions des œuvres de pays voisins, ce qui aurait pu peser sur la représentativité de nos statistiques, et nous avons donc systématiquement omis de contacter les responsables de ces FRAC.

De 1997 à 1999, le FRAC de Bretagne a dépensé 4 838 000 pour ses acquisitions et a acheté les œuvres de 43 artistes dont 20 Français (1 529 000 francs pour ces derniers). Ceux-ci, représentant près d'un artiste sur deux, ont bénéficié d'environ un tiers du budget global.

Le montant moyen moins élevé consacré aux artistes français peut sans doute s'expliquer par les prix plus faibles atteints par ceux-ci sur le marché par rapport à certains artistes étrangers, mais aussi par le fait que certains achats d'artistes français (voire régionaux) pourraient avoir été motivés – comme nous l'évoquions précédemment – par des motifs d'assistance, ce qui ferait donc baisser le prix moyen des œuvres d'artistes nationaux.

Concernant la nationalité des étrangers, 7 Américains ont été achetés (pour 1 141 600 F au total), 5 Suisses (pour 609 000 F), 2 Allemands (574 000 F), 2 Italiens (300 000 F), 2 Autrichiens (132 000 F), 1 Britannique (84 000 F), 1 Belge (220 000 F), 1 Yougoslave (125 000 F), 1 Néerlandais (63 000 F) et un artiste dont la nationalité n'est pas renseignée (60 000 F).

Sur l'ensemble des années considérées, les œuvres de 36 artistes étrangers dont la nationalité est connue ont été achetées par le FRAC de Bretagne; les nationalités les plus représentées sont les artistes américains (13), suisses (6), britanniques et italiens (3 chacun).

### ***b) Le FRAC de Bourgogne***

Nous avons pu accéder à la totalité de l'inventaire de la collection du FRAC de Bourgogne pour les années 1984 à 2000. Afin de disposer de données plus proches de celles obtenues pour les autres FRAC, nous ne nous sommes intéressé qu'à la partie de l'inventaire couvrant la période qui s'étend du début des années 1990 à 2000. Par ailleurs, certaines œuvres sont entrées dans la collection du FRAC de Bourgogne par don, tandis que d'autres, beaucoup plus nombreuses, ont été achetées. Dans la mesure où l'acte d'achat implique davantage la notion de choix, nous n'avons retenu que les œuvres acquises de cette manière.

De 1990 à 2000, le FRAC de Bourgogne a acheté 133 œuvres, dont 79 sont dues à des artistes français (59 %) et 54 à des artistes étrangers (41 %). Comme, à plusieurs occasions, diverses œuvres d'un même artiste ont été achetées, 34 artistes étrangers seulement ont été acquis au cours de la période étudiée. Une fois encore, les États-Unis arrivent nettement en tête avec 10 artistes – soit le tiers des étrangers présents –, suivis de la Suisse (6 artistes) puis de l'Allemagne, de l'Italie et de la Belgique (3 artistes chacun), du Luxembourg (2), puis de la Grande-Bretagne, de l'Autriche, des Pays-Bas, de la Yougoslavie, de la Bulgarie, de la Chine et du Surinam (1 seul artiste pour chacun de ces pays).

Les données ainsi obtenues sont proches de celles concernant le FRAC précédent mais aussi le FNAC. La liste des cinq pays les plus représentés parmi les achats du FRAC de Bourgogne de 1990 à 2000 fait une fois de plus apparaître la confortable première place détenue par les artistes américains puis un groupe de quatre pays d'Europe occidentale : la Suisse, l'Allemagne, l'Italie et la Belgique. Seul le poids de la Belgique est nettement plus fort que dans les autres collections régionales étudiées, tandis que celui de la Grande-Bretagne apparaît étonnamment faible.

### ***c) Le FRAC de Picardie***

Pour sa part, le FRAC de Picardie nous a communiqué le recensement des œuvres acquises au 31 décembre 1999. À cette date, le fonds picard rassemblait les œuvres de 172 artistes dont 96 Français et 76 étrangers (44 % des artistes). Sur les 76 étrangers, les États-Unis occupaient une fois de plus la première place (16 artistes), suivis de l'Allemagne (11), de la Grande-Bretagne (10), puis, loin derrière ce groupe de tête, de la Suisse, de l'Espagne, de

l'Italie et de la Belgique (5 artistes chacun), de l'Autriche (3), de la Suède (2), puis du Canada, de la Grèce, de l'Irlande, de la Pologne, de la Tchécoslovaquie, de la Yougoslavie, du Mexique, du Surinam, de l'Argentine, de l'Afrique du Sud et de la Tunisie (1).

On le voit, l'opposition apparaît nettement entre, d'une part, un centre clairement occidental, et qui, à l'intérieur même de cet espace, regroupe les pays les plus riches – toujours les mêmes de surcroît – et, d'autre part, une « périphérie artistique », à laquelle sont rattachés en particulier les pays du Tiers Monde. Si le discours qui a émergé depuis plusieurs années sur la mondialisation, le relativisme culturel et le métissage permet aujourd'hui que soient achetés des artistes de pays du Tiers monde, leur reconnaissance reste très marginale, comme l'attestent notamment les achats du FRAC précédent.

Commentant l'ouvrage de Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Catherine Millet (1997) souligne que la liste des achats d'œuvres d'art effectués par les FRAC entre 1982 et 1985 semble n'avoir aucun sens, n'être guidée par aucune logique réelle. Pourtant, notre analyse par pays fait ressortir que, par delà un tel jugement qui peut effectivement apparaître fondé si l'on considère les différents artistes isolément, d'autres logiques sociales sont à l'œuvre, dans lesquelles intervient – de façon non consciente le plus souvent – le critère de nationalité. Sur cette base, des tendances fortes apparaissent et viennent révéler l'un des principes qui influencent la constitution des collections publiques françaises (pourtant différentes les unes des autres et ne faisant pas figurer les mêmes artistes) comme – nous le verrons à partir des autres indicateurs que nous avons construits – le monde de l'art contemporain en général : la nationalité des artistes, qui renvoie aux positions des différents pays sur la scène artistique.

## **B. La part des différentes nationalités – et tout particulièrement des artistes français – exposées dans les grandes institutions culturelles de portée internationale**

Quelle est la part des artistes des différents pays, et en particulier des artistes français, exposés par les grandes institutions culturelles d'envergure internationale ? Nous présenterons ici quelques indications sur les collections visibles dans les institutions suivantes : Musée d'art contemporain de Barcelone, Musée d'art moderne et contemporain de San Francisco, Stedelijk Museum d'Amsterdam, Hamburger Bahnhof de Berlin, Tate Modern de Londres, PS1 à New York<sup>10</sup>. Cette analyse pourrait être complétée par une étude des artistes des différents pays exposés par le MNAM à Paris<sup>11</sup>.

### **1. Le MACBA, Musée d'art contemporain de Barcelone**

Lors d'une visite en juillet 2000 au MACBA, Musée d'art contemporain de Barcelone, inauguré en 1995 et situé dans un bâtiment de prestige dû à l'architecte américain Richard Meier, nous avons été frappé par la place des œuvres d'artistes espagnols, catalans en particulier, parmi les collections exposées. Au vu des critères internationaux, la collection ainsi montrée au public pouvait sembler à la limite de l'indigence, mais les artistes nationaux y trouvaient apparemment leur compte. Étaient certes présents dans le musée des artistes étrangers tels que William Kentridge, Richard Long, Dieter Roth, Rosemarie Trockel ou encore

10. Une analyse de ce type n'a pas pu être menée au MoMA de New York, en travaux depuis longtemps et dont de nombreuses salles n'étaient pas visibles lors de nos visites aux États-Unis.

11. Cela n'a pas été effectué dans la mesure où la composition des collections françaises a déjà fait l'objet d'une étude menée à partir de l'achat du FNAC et des FRAC et présentée précédemment.

A.R. Penck, mais les artistes américains en particulier étaient beaucoup moins présents que dans la quasi-totalité des musées de grandes métropoles ; seuls deux artistes français vivants étaient exposés : Raymond Hains, représenté par deux grandes œuvres, ainsi que Jean-Marc Bustamante, avec deux photographies. À n'en pas douter, la présentation qui est faite de l'art contemporain français au MACBA est donc très fragmentaire.

## **2. Le Musée d'Art moderne et contemporain de San Francisco**

Le Musée d'art moderne et contemporain de San Francisco – le San Francisco MoMa – a été créé en 1935 et il a progressivement ouvert ses collections à l'art contemporain.

Les artistes français sont fortement représentés au Musée d'art moderne et contemporain de San Francisco... pour peu qu'ils soient décédés de longue date.

Dans la section d'art moderne du musée sont ainsi représentés Henri Matisse, André Derain, Othon Friesz, Kees Van Dongen, Constantin Brancusi, Georges Braque, Amédée Ozenfant, Marcel Duchamp, Yves Tanguy, André Masson, Jean Arp ou encore Max Ernst.

La seconde guerre mondiale introduit une coupure très nette puisqu'alors que les artistes français dominaient largement jusque là, les artistes américains tiennent la vedette depuis cette date : Barnett Newman, Mark Rothko, Joan Mitchell, Jackson Pollock, Louise Bourgeois, Clyfford Still, Robert Motherwell, Ellsworth Kelly, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Andy Warhol.

Même les artistes allemands sont peu représentés : Sigmar Polke, Gerhard Richter sont les seuls présents.

Quant à la France, seul Yves Klein (décédé en 1962) la représente, avec un monochrome de 1958, illustrant une tendance rencontrée dans les accrochages permanents de nombreux pays du monde où la création française semble disparaître au cours des années 1960.

Lors de notre visite de l'institution durant l'été 2000, un étage du SF-MoMA était consacré à la création la plus contemporaine. La visite de cette section qui rassemblait 34 artistes débutait par la vue d'une œuvre du Britannique Damien Hirst, semblant indiquer une réelle ouverture internationale de la sélection opérée.

Pourtant, le pays le plus représenté était de très loin les États-Unis avec pas moins de 20 artistes américains (Peter Wegner, Nicola Tyson, Andrea Zittel, Luar Owens, Anne Appleby, Charles Le Dray, Brett Reichman, Michelle Rollman, Jim Hodges, Elizabeth Peyton, John Currin, Frederik Hayes, Glen Ligon, Samuel Yates, Tom Friedman, Todd Hido, Sandra Scolnik, Kathryn Spence, Harel Fletcher & Jon Rubbin, Annette Lemieux).

Second pays le plus présent, la Grande-Bretagne ne comptait déjà que 4 artistes (Damien Hirst, Chris Offili, Tracey Amin, Steven Pippin) ; quant à l'Allemagne, bien que très souvent considérée comme un pays important, tant pour les artistes consacrés que pour la plus jeune génération, elle n'était présente qu'à travers une seule artiste (Candida Höfer).

Non seulement les Américains se voyaient attribuer une part extrêmement forte parmi les pays les plus présents sur la scène internationale de l'art contemporain, mais ils ne jugeaient notamment pas même utile de représenter un seul artiste français ou italien.

D'autres pays européens parvenaient pourtant à figurer dans l'exposition comme la Belgique (Luc Tuymans) et le Portugal (Rigo 98). Signalons toutefois que l'éloignement géographique n'était peut-être qu'apparent puisque l'œuvre de ce dernier artiste consistait en... une vue de San Francisco.

Enfin, sept artistes étaient originaires de pays périphériques au monde de l'art, non occidentaux, mais pour plusieurs d'entre eux situés dans la zone d'influence américaine : Colombie (Doris Salcedo), Mexique (Gabriel Orozco), Bahamas (Janine Antoni), Japon (Hiroshi Sugito), Thaïlande (Vdomsak Krisanamis), Vietnam (Dinh Q. Lê) et Palestine (Mona Hatoum). Il n'était malheureusement pas précisé lesquels de ces artistes vivaient encore dans leur pays d'origine et lesquels vivaient dans le monde occidental (comme Mona Hatoum résidant en Grande-Bretagne), voire aux États-Unis.

Au final, il apparaît donc que l'accrochage réalisé au musée d'art moderne et contemporain de San Francisco accorde une place énorme aux artistes contemporains américains, tant parmi les artistes consacrés que parmi la jeune génération. En revanche, l'art contemporain européen en général est peu présent et en particulier, en dehors d'Yves Klein, l'art contemporain français est totalement ignoré.

### **3. Le Stedelijk Museum d'Amsterdam**

Lors de notre visite à Amsterdam en septembre 2000, les expositions annoncées par le Stedelijk Museum étaient les suivantes : Gilbert & George, Jörg Immendorff, Roos Theuws, Asger Jorn, A.R. Penck, Hans van Namen et Bruce Nauman. Outre trois Néerlandais, les expositions mettaient donc en valeur deux artistes allemands, un Américain et «un» (couple de) Britannique(s).

En plus des artistes précédents étaient exposées dans les collections permanentes des œuvres des Américains John Baldessari, John Wesley, Walter de Maria, Larry Bell, John Chamberlain, Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt, Dan Flavin, Lawrence Weiner, Richard Tuttle, Joel Shapiro, Richard Serra, mais aussi des Britanniques Hamish Fulton, Barry Flanagan, Richard Long et Alan Charlton, des Néerlandais Ger Van Elk, Jan Dibbets et Carel Visser, des Italiens Mario Merz, Enzo Cucchi et Giuseppe Penone, des Allemands Fritz Wotruba et Ulrich Rückriem, de l'artiste suisse Niele Toroni, de l'Espagnol Julio Gonzales, du Grec Jannis Kounellis, ainsi que de l'artiste du Surinam Stanley Brouwn.

Au total, l'ensemble des artistes exposés par le Stedelijk Museum se partagent entre neuf nationalités seulement, parmi lesquels le monde occidental représente un poids écrasant (puisque seul Stanley Brouwn n'est pas originaire de cet espace) et les artistes américains sont de très loin les plus nombreux.

Notons également que, dans cette grande collection européenne, pas un seul artiste français n'est visible. Pourtant, même si la collection est très orientée vers les États-Unis et vers le Nord de l'Europe, plusieurs pays méditerranéens sont représentés, ce qui traduit bien un problème de visibilité et de reconnaissance de l'art contemporain français.

### **4. La Hamburger Bahnhof de Berlin :**

À la Hamburger Bahnhof de Berlin, la nationalité des artistes n'est jamais mentionnée sur les cartels accompagnant les œuvres, comme si cela ne jouait aucun rôle. Pourtant, une fois encore, la concentration des nationalités est extrême et les artistes allemands et américains se trouvent en situation de duopole.

Lors de notre visite à la fin de l'année 2000, ce vaste musée réputé internationalement pour la richesse de ses collections accueillait uniquement au rez-de-chaussée<sup>12</sup> et au sein de sa collection permanente des artistes allemands – Joseph Beuys (représenté par plusieurs dizaines d'œuvres), Anselm Kiefer, Gerhard Merz, Olafur Eliasson (né en Islande et formé au Danemark mais vivant à Berlin) et Katarina Grosse – et américains – Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Cy Twombly, Donald Judd, Bruce Nauman et Dan Flavin. Nul artiste français, britannique ou italien n'était exposé, sans mentionner bien sûr les représentants de pays plus périphériques.

Le constat est particulièrement dur pour la France, puisque les grandes institutions dont ses artistes sont absents ou dans le cadre desquelles ils sont très faiblement représentés sont particulièrement nombreuses.

## 5. La Tate Modern de Londres

L'ouverture de la Tate Modern à Londres en mai 2000 a été marquée par l'organisation d'une exposition de prestige intitulée «Between Cinema and a Hard Place». Quelle était la nationalité des 22 artistes exposés dans ce cadre ?

7 artistes vivaient en Grande-Bretagne (Douglas Gordon, Antony Gormley, Mona Hatoum (née au Liban), Anish Kapoor (né en Inde), Julian Opie, Cornelia Parker, Rachel Whiteread), 5 vivaient aux États-Unis (Matthew Barney, Gary Hill, Ilya Kabakov (né en Union soviétique), Gabriel Orozco (né au Mexique), Bill Viola, 3 étaient canadiens (Janet Cardiff, Stan Douglas, Jeff Wall), 2 Allemands (Rebecca Horn, Thomas Schütte), 1 Irlandais (James Coleman), 1 Japonais (Tatsuo Miyajima), 1 Espagnol (Juan Muñoz), 1 Français (Christian Boltanski), 1 Polonais (Miroslav Balka).

L'exposition temporaire de la Tate Moderne accordait donc une place de choix aux artistes britanniques, qui représentaient à eux seuls le tiers des plasticiens retenus (7 sur 22), mais aussi, plus largement, aux créateurs des pays de langue anglaise (16 sur 22), semblant bien traduire ainsi l'influence de la dimension culturelle. Enfin, sur les 22 créateurs exposés, pas moins de 20 appartenaient au monde occidental (quand bien même certains d'entre eux étaient originaires de pays non-occidentaux).

Qu'en est-il maintenant des collections permanentes de la Tate Modern ?

La visite de cette collection fait clairement ressortir que la part des différents pays<sup>13</sup> est très inégale mais aussi qu'elle varie très fortement selon les époques représentées.

La place des artistes américains (ou ayant créé aux États-Unis)<sup>14</sup> tout d'abord est extrêmement forte : Naum Gabo, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Dorothea Tanning, Sol LeWitt, Laszlo Moholy-Nagy, Carl André, Donald Judd, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Jackson Pollock, Andy Warhol, Richard Artschwager, Barnett Newman, Joseph Kosuth, Arshile Gorky, Franz Kline, Hiroshi Sugimoto, Mark Rothko, David

12. La partie du bâtiment située à l'étage consacrée aux expositions temporaires accueillait des artistes d'Europe de l'Est dans le cadre de l'exposition «After the Wall».

13. La liste suivante est essentiellement indicative dans la mesure où de nombreux artistes ont vécu et créé dans plusieurs pays successivement. Nous avons donc en général classé les artistes dans le pays qui les a consacrés ou dans celui où ils ont produit l'essentiel de leur œuvre. La liste des artistes pour la période de l'art moderne n'est pas parfaitement exhaustive, à l'exception de quelques pays dont la France. En revanche, pour la création la plus contemporaine, nous avons soigneusement fait figurer la «nationalité» de tous les artistes (ou, pour être plus précis, leur pays d'installation).

14. Bon nombre des artistes américains sont nés hors de ce pays. Parmi ces artistes, il est possible de citer par exemple Naum Gabo, né en Russie, mais ayant vécu en Grande-Bretagne avant de s'installer aux États-Unis, Marcel Duchamp, né en France, ou encore Piet Mondrian, né aux Pays-Bas.

Smith, Lee Krasner, Clyfford Still, Jackson Pollock, Denis Oppenheim, Douglas Hueber, Terry Winters, Ellsworth Kelly, Brice Marden, Eva Hesse, Agnes Martin, Robert Morris, Richard Serra, Lothar Baumgarten, Dan Flavin, Bruce Nauman, Yoko Ono, Frank Stella, Robert Gober, Jeff Koons, Hans Haacke, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Andrea Zittel, Nan Goldin, Cindy Sherman, Christopher Wool, Tracey Moffatt.

Le second pays le plus représenté est la Grande-Bretagne avec les artistes suivants : Victor Passmore, Stanley Spencer, Mark Gertler, Frank Auerbach, Jacob Epstein, David Bomberg, Winifred Knights, C.R.W. Nevison, Wyndham Lewis, Howard Hodgkin, John Latham, Colin Self, Stanley Spencer, John Skipping, Lucian Freud, David Hockney, Francis Bacon, Stephen Gilbert, Eileen Agar, Hans Bellmer, Richard Long, Cathy de Monchaux, Susan Hiller, Richard Hamilton, Michael Craig-Martin, Patrick Caulfield, Barbara Hepworth, Bridget Riley, Gilbert Proesch, George Passmore, Henry Moore, Hamish Fulton, Keith Arnatt, Richard Deacon, Gilbert & George, Jake and Dinos Chapman, Bruce McLean, Mona Hatoum, Sam Taylor-Wood, Gilian Wearing ou encore Sarah Lucas<sup>15</sup>.

Le troisième pays le plus représenté est la France mais sa présence est extrêmement inégale selon les périodes. Omniprésents au début du siècle – les artistes français (ou qui vivaient en France) sont en particulier très nombreux pour la période de l'art moderne –, les artistes français sont pratiquement absents des cimaises de la Tate Modern pour la période la plus contemporaine, la création française semblant presque s'achever avec les années 1960 et le Nouveau Réalisme<sup>16</sup>.

Les artistes français ou ayant vécu en France sont les suivants : Claude Monet, Auguste Rodin, Paul Cézanne, Henri Matisse, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, André Derain, Amédée Ozenfant, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Georges Braque, Jean Arp, Juan Gris, Fernand Léger, Germaine Richier, André Masson, Alberto Giacometti, Jacques Lipchitz, Constantin Brancusi, Yves Tanguy, Max Ernst, René Magritte, Jean Fautrier, Jean Tinguely, Jean Dubuffet, Henri Michaux, Yves Klein, Pierre Soulages, Pierre Alechinsky, Absalon, et Ben Vautier. En plus des artistes précédents, une salle est entièrement consacrée aux années 1960 et au nouveau réalisme. Sont exposés Arman, César, Jacques Mahé de la Villéglé, Jean Tinguely et Niki de Saint-Phalle.

Les artistes allemands sont bien représentés à la Tate Modern. Un nombre important d'œuvres créées dans l'entre deux guerres sont accrochées mais figurent également des artistes tels que Kurt Schwitters, Daniel Spoerri, Joseph Beuys, Hans Hartung, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Rosemarie Trockel, Klaus Rinke, Rebecca Horn, Andreas Gursky, Thomas Ruff.

Quatre autres pays occupent une place modeste : l'Italie avec Umberto Boccioni, Giorgio de Chirico, Piero Manzoni, Giorgio Morandi, Lucio Fontana et Mario Merz ; l'Espagne avec Salvador Dali, Joan Miro, Antoni Tapies, Hannah Collins (née en Grande-Bretagne) ; la Suisse avec Alberto Giacometti, Günther Förg, Peter Fischli & David Weiss ; les Pays-Bas enfin avec Theo van Doesburg, Georges Vantangerloo, Marlene Dumas et Steve Mc Queen (né en Grande-Bretagne).

15. Lors de notre visite à Londres, Sarah Lucas était représentée simultanément à la Saatchi Gallery et à la Tate Modern par une photographie strictement identique. Le format constituait la seule différence entre les deux œuvres, la photographie de la Tate Modern étant... beaucoup plus petite.

16. À la fin de l'année 2000, une grande exposition consacrée à l'art français au xx<sup>e</sup> siècle se préparait à Londres. De façon révélatrice, les organisateurs avaient fixé la limite de la période à la fin des années 1960, comme si, depuis lors, la France n'était plus un pays de création proprement international.

La présence d'un dernier groupe de pays composé du Danemark (Vilhelm Hammershoi et Asger Jorn), de l'Autriche (Franz West), de la Belgique (Henri Gaudier-Brzeska), de la Russie (Kasimir Malevitch, Wassily Kandinsky), de l'Irlande (Dorothy Cross) et de la Colombie (Doris Salcedo) est encore plus discrète.

La liste précédente des artistes et des nationalités exposés à la Tate Modern dans le cadre de son accrochage permanent fait une fois de plus ressortir l'extrême concentration géographique, mais aussi la hiérarchie très marquée au sein même des pays représentés.

Il convient tout d'abord de remarquer la très forte présence des artistes britanniques, que n'avaient d'ailleurs pas manqué de souligner les commentateurs lors de l'ouverture de la Tate Modern. Bon nombre d'artistes britanniques exposés dans un lieu international de l'art aussi reconnu que la Tate Modern sont pratiquement absents des cimaises des grandes institutions culturelles équivalentes à l'étranger. Il existe donc clairement une prime accordée aux artistes britanniques. Cela bénéficie d'ailleurs également aux artistes qui sont simplement nés en Grande-Bretagne et qui ont fait carrière à l'étranger. Cela montre bien que le territoire joue un rôle important dans la reconnaissance institutionnelle des créateurs, quand bien même ce facteur est constamment nié.

Cependant, il convient également d'insister sur la très forte présence américaine, que n'ont presque jamais évoquée les mêmes commentateurs familiers du monde de l'art contemporain précédemment mentionnés, comme si la place prédominante occupée par les artistes américains sur la scène de l'art contemporain allait de soi.

Le troisième trait majeur de l'accrochage de la Tate Modern est le déclin très marqué que semble avoir connu l'art français. Très largement dominant en début de période, il perd progressivement du terrain et les artistes les plus contemporains disparaissent complètement en fin de période. Aux yeux de l'accrochage réalisé à la Tate Modern, on pourrait presque croire que l'art français a disparu de la scène artistique contemporaine. À l'inverse, l'art britannique est d'autant plus représenté qu'il est récent, et ceci permet à la Grande-Bretagne d'occuper une place particulièrement confortable sur les cimaises de la Tate Modern.

Enfin, dernier trait qui ressort de la liste précédente, l'art international exposé à la Tate Modern n'est ni plus ni moins qu'un art occidental, et tout particulièrement un art de pays riches. Soulignons notamment le rôle des particuliers ou des institutions allemandes comme les fondations (en particulier la Froehlich Foundation de Stuttgart) qui effectuent des dons ou prêtent de nombreuses œuvres, essentiellement dues à des artistes allemands ou américains, venant renforcer la présence de ces deux pays sur les murs de la Tate Modern.

## **6. PS1 à New York**

Créé en 1971 par Halanna Heiss et installé depuis 1976 dans une ancienne école primaire de Long Island City, à quelques kilomètres de Manhattan, PS1 étend ses espaces d'exposition sur environ 10 000 mètres carrés, ce qui en fait l'un des plus grands centres d'art contemporain et sans doute le plus important au monde.

Un lieu comme PS1 constitue donc un véritable enjeu pour les différents pays dont les ambassades financent régulièrement les expositions consacrées à leurs artistes nationaux. Ce soutien financier des États à travers leurs ambassades ou les institutions visant à promouvoir leur culture à l'étranger (comme l'Association française d'action artistique, le British Council, Pro Helvetia, etc.) tend à favoriser la présence d'artistes non américains à PS1.

Malgré cela, le lieu est beaucoup plus centré sur la production des artistes américains ou vivant aux États-Unis qu'il n'est véritablement ouvert à la création internationale.

L'exposition tenue sur le thème de l'art et de l'enfance<sup>17</sup> à PS1 au premier semestre de l'année 2001 (« Almost Warm and Fuzzy : Childhood and Contemporary Art ») accueillait, selon la fiche de présentation « *plus de 30 artistes internationaux américains et internationaux* ». En fait, le comptage auquel nous avons pu procéder lors de notre visite fait apparaître la présence de 22 artistes américains pour seulement 5 artistes étrangers, soit un poids écrasant accordé aux artistes américains dans un haut lieu de l'art contemporain « international ». Les rares artistes étrangers exposés dans le cadre de cette exposition étaient britanniques (pour deux d'entre eux), japonais, colombien et vénézuélien. Les rares étrangers semblaient très intégrés par ailleurs à la scène américaine, pays où était souvent installée leur galerie ou dans lequel ils possédaient des collectionneurs (dont ceux ayant prêté les œuvres).

De façon plus générale, plusieurs visites successives de PS1 nous ont permis de constater que les artistes américains ou vivant aux États-Unis, mais aussi ceux fortement intégrés dans les réseaux américains (en étant notamment défendus par une galerie aux États-Unis), sont très représentés parmi les artistes exposés à PS1.

Certes, des artistes étrangers qui vivent et produisent hors des États-Unis sont également représentés dans les lieux les plus reconnus comme PS1 mais, bien souvent, leur œuvre même met en scène cette altérité qui peut en quelque sorte apparaître comme le prix à payer pour être accepté.

Au final, il apparaît que la présence des artistes français contemporains est non seulement très faible dans les collections permanentes des grandes institutions culturelles internationales (qui se caractérisent d'ailleurs par une très forte concentration des nationalités représentées, ce phénomène bénéficiant essentiellement à deux pays, l'Allemagne et, surtout, les États-Unis) ou même dans leurs expositions temporaires, mais que cela est d'autant plus marqué que la période considérée est récente. Ce phénomène est parfois masqué par la présence des artistes français qui est beaucoup plus forte dans le cadre d'expositions temporaires<sup>18</sup>, bénéficiant il est vrai assez souvent du soutien de l'Association française d'action artistique (AFAA), des ambassades ou des Instituts Français à l'étranger.

Les grandes institutions constituent pourtant un enjeu beaucoup plus important car elles inscrivent dans la durée la reconnaissance des artistes présentés. Par delà les discours sur l'internationalisation et le multiculturalisme, les accrochages des plus grandes institutions témoignent clairement, pour peu que l'on soit attentif à la nationalité des artistes, des fortes inégalités entre les pays.

## II. LE KUNST KOMPASS, UN CLASSEMENT RÉPUTATIONNEL DES ARTISTES : ANALYSE PAR PAYS

Afin d'étudier comment a évolué la place des artistes des différents pays au cours des dernières années, il nous a également semblé utile d'analyser l'évolution récente du mode de construction et des résultats d'un indicateur comme le Kunst Kompass. Depuis 1970, ce classe-

17. Nous avons retenu ici cet événement dans la mesure où d'autres expositions se sont tenues sur ce thème hors des États-Unis (notamment l'exposition « Prémusés innocents. L'art contemporain et l'enfance » au CAPC, Centre d'art contemporain de Bordeaux, durant l'été 2000 et qui avait connu un vaste retentissement) qui faisaient appel à des artistes d'autres pays singulièrement absents de l'exposition de PS1. La très forte présence des artistes américains ne peut donc pas s'expliquer par la spécificité du thème qui renverrait à une création uniquement américaine en ce domaine.

18. Pour donner un seul exemple, de novembre 1998 à novembre 2000, près de 180 artistes français actifs depuis les années 1950 et / ou vivants ont été présentés en Allemagne (sans tenir compte des foires ni des expositions organisées par les Instituts et Centres culturels français). Cela tranche très fortement avec la présence des artistes français dans le cadre d'une grande collection comme la Hamburger Bahnhof de Berlin (Cf. supra).

ment est publié chaque année dans le numéro de septembre-octobre de la revue allemande *Capital*. On peut donc analyser l'évolution des différents pays représentés au cours du temps pour voir quels sont les pays leaders sur le long terme et comment évolue le classement, quels sont les nouveaux challengers. Mais là ne se limite pas l'intérêt, pourtant déjà réel, du Kunst Kompass. En effet, le Kunst Kompass n'est pas directement un indicateur de la valeur économique des œuvres ; il constitue davantage un indicateur de la valeur réputationnelle des artistes contemporains vivants. Comme le souligne Raymonde Moulin dans *L'artiste, l'institution et le marché*, l'objectif du fondateur du Kunst Kompass, Willi Bongard, était d'établir une échelle de notoriété des artistes tenue pour l'équivalent d'une mesure objective de la valeur esthétique (Moulin 1992). Le rang détenu par un artiste dans le classement ne dépend pas directement de sa cote sur le marché de l'art contemporain mais d'une agrégation de jugements émis par des « experts » de l'art contemporain. C'est donc le degré de reconnaissance qui est ainsi mesuré à l'aide des jugements émis par les directeurs des musées les plus importants du monde occidental, et par les propriétaires des grandes collections privées, ainsi qu'à l'aide des principaux ouvrages et périodiques consacrés à l'art contemporain. Les expositions personnelles des artistes sont distinguées des expositions collectives et un certain nombre de points est attribué aux différents facteurs. À l'issue de ce travail d'analyse, une liste des 100 artistes les plus reconnus est établie.

Dans la mesure où la sélection du Kunst Kompass reflète la sélection opérée par les conservateurs, collectionneurs et critiques qui constituent un jury informel, il est intéressant d'étudier tout d'abord comment a évolué au cours du temps la nationalité des différents acteurs et des différentes institutions représentés dans le Kunst Kompass, qui jouent donc un rôle de leader dans le monde de l'art contemporain et sur le marché qui lui est associé, dans la mesure où les choix des leaders d'opinion retentissent assez mécaniquement sur les prix atteints par les artistes et leurs œuvres.

Raymonde Moulin note que les pondérations effectuées par Bongard, puis par les collaborateurs qui lui ont succédé<sup>19</sup>, ne sont sans doute pas sans influence sur la place très honorable occupée par les artistes allemands au sein du palmarès. Toujours est-il qu'en dépit des critiques qui peuvent être adressées à l'instrument que représente le Kunst Kompass, la publication des résultats établis par Bongard et ses successeurs n'a jamais manqué de produire des effets propres à la *fulfilling prophecy*. De plus, si l'on peut critiquer la surreprésentation de l'Allemagne dans la construction de l'indicateur et celle des artistes allemands dans le classement obtenu (ainsi que le poids important de certains pays proches), l'évolution de la place occupée par chaque pays au sein du classement prête nettement moins à discussion car elle introduit beaucoup moins de biais.

## A. La construction de l'indicateur

Comment est construit le Kunst Kompass et en quoi la méthodologie utilisée peut-elle fournir une première information sur le poids respectif des différents pays dans le domaine de l'art contemporain ?

### 1. La construction de l'indicateur au début des années 1980

Nous pouvons présenter tout d'abord la façon dont le Kunst Kompass était construit au début des années 1980, en 1983 (Moulin, 1992), puis nous exposerons son mode actuel de

19. Willi Bongard, décédé en 1985, était l'éditeur d'*Art Aktuell*, lettre d'informations confidentielles (puisque d'un tirage numéroté et limité à 500 exemplaires) relatives au marché de l'art international, de parution bimensuelle et diffusée par abonnement. Ses collaborateurs, dont Linde Rohr-Bongard, poursuivent aujourd'hui ses travaux.

construction afin d'étudier comment la part accordée à chaque pays dans l'élaboration de l'indicateur a évolué d'une date à l'autre, ce qui peut déjà refléter des changements de la hiérarchie entre pays.

Le Kunst Kompass est élaboré en combinant deux types d'indicateurs différents : expositions collectives d'une part, accrochages dans des musées d'autre part.

En 1983, 46 *expositions collectives* avaient été retenues dans le Kunst Kompass : 18 aux États-Unis, 25 en Europe (dont 9 en République fédérale d'Allemagne, 5 en Italie, 4 aux Pays-Bas, 2 en France, 2 en Suisse, 2 en Grande-Bretagne, et 1 au Danemark), 2 au Japon et 1 en URSS (Moulin, 1992).

Parmi ces expositions, une seule avait été affectée d'un coefficient de 500 points, la Documenta de Kassel<sup>20</sup> ; 5 avaient été affectées de 300 points (Venise, New York, Amsterdam, Tokyo, Berlin) ; 20 avaient été affectées de 200 points (dont 8 aux États-Unis, 4 en Italie, 3 en RFA, 1 en France, 1 en Grande-Bretagne, 1 en République Fédérale d'Allemagne, 1 aux Pays-Bas, 1 en Suisse, 1 en URSS).

Si l'on examine donc le nombre de points représenté par chaque pays, le classement obtenu est le suivant<sup>21</sup> :

États-Unis .....	2 800 points
République fédérale d'Allemagne.....	1 800 points
Italie .....	1 100 points
Pays-Bas .....	700 points
Japon.....	400 points
France .....	300 points
Grande-Bretagne.....	300 points
Suisse.....	300 points
URSS .....	200 points
Danemark .....	100 points

Pour ce qui concerne les *expositions collectives*, la France arrive donc en 6<sup>e</sup> position à égalité avec la Grande-Bretagne et la Suisse, loin derrière les États-Unis (qui contribuent pour 35 % à l'indicateur), mais aussi la République fédérale d'Allemagne (22 %), l'Italie (14 %), ou même les Pays-Bas (9 %). Le poids de la France n'est que de 4 % dans la constitution de l'indicateur précédent, ce qui traduit une position nettement dominée – mais pas nulle pour autant, comme l'atteste d'ailleurs sa présence dans le classement – dans le domaine de l'art contemporain.

Les *musées* dont les *accrochages* ont été pris en compte pour élaborer l'indicateur sont au nombre de 30 : 11 aux États-Unis et 19 en Europe (6 en République fédérale d'Allemagne, 4 aux Pays-Bas, 3 en Suisse et 1 dans chacun des autres pays : Autriche, Danemark, France, Grande-Bretagne, Italie, Suède).

Le premier classement obtenu à partir des expositions collectives est proche de celui reposant sur les musées que nous venons de présenter. Si l'on revient ici sur ce nouveau classement, le palmarès est le suivant : États-Unis (11/30), République fédérale d'Allemagne (6/30),

20. Ancienne capitale du Land allemand de Hesse, Kassel, qui ne compte que 200 000 habitants environ, organise depuis 1955 tous les quatre ans une des plus importantes expositions internationales d'art contemporain intitulée Documenta.

21. Nous avons supposé, pour effectuer notre calcul, que les manifestations pour lesquelles aucun coefficient n'est mentionné ci-dessus se sont vu attribuer un coefficient de 100.

Pays-Bas (4/30), Suisse (3/30), Autriche, Danemark, France, Grande-Bretagne, Italie, Suède (1/30 pour chacun de ces pays). Le poids des États-Unis en ce qui concerne les musées est toujours aussi important qu'à partir du premier critère et le nombre de pays apparaissant est identique. Par ailleurs, la place de la France dans le palmarès est très proche (5<sup>e</sup> ex aequo au lieu de 6<sup>e</sup> ex aequo) et son poids dans l'indicateur demeure pratiquement inchangé. Par delà ces premières similitudes, on observe cependant que les États-Unis creusent encore légèrement l'écart qui les sépare du second pays, la République fédérale d'Allemagne. Les Pays-Bas et la Suisse renforcent leur position, tandis que l'Italie voit son influence régresser nettement lorsque sont prises en compte non pas les expositions temporaires qui rythment l'activité des mondes de l'art contemporain, mais les institutions permanentes que sont les musées. Enfin, l'URSS et le Japon disparaissent du second classement, où font en revanche leur apparition l'Autriche et la Suède.

Si l'on cherche désormais à rendre compte des deux listes précédentes de façon synthétique, il convient de souligner qu'il existe dans chacune d'elles un décrochage entre quelques pays situés en tête, qui devancent nettement les autres, et les pays qui les suivent alors, dont le poids dans le monde de l'art international apparaît moins lourd : États-Unis, République fédérale d'Allemagne, Italie et Pays-Bas pour la première liste ; États-Unis, République fédérale d'Allemagne, Pays-Bas et Suisse pour la seconde. Au total, deux pays occupent les deux premières positions dans les deux listes, les États-Unis, toujours largement en tête, suivis de la République Fédérale d'Allemagne, distançant l'un et l'autre nettement les Pays-Bas. Ce pays est cependant le seul en dehors des deux ténors précédents à figurer dans les deux listes. Enfin, deux autres pays, la Suisse et l'Italie, apparaissent également dans le groupe de tête, mais seulement en considérant l'un des critères que constituent les expositions temporaires et les accrochages permanents.

La France (comme la Grande-Bretagne... mais aussi le Danemark) fait partie des pays qui, tout en étant représentés dans chacune des deux listes, l'est à chaque fois en position déjà minoritaire et ne peut donc prétendre au titre de pays leader en matière d'art contemporain, même si sa présence sur chacune des deux listes précédentes fait apparaître que son rôle n'est pas nul pour autant.

Enfin, le Japon, l'URSS, l'Autriche et la Suède apparaissent sur une seule des deux listes, à une place modeste de surcroît. Tout en jouant donc un rôle dans le monde de l'art contemporain international, ces pays possèdent une influence encore plus limitée que celle des pays du groupe précédent.

Le classement que l'on peut établir par pays à partir de la méthode utilisée pour *construire* le Kunst Kompass en 1983 est donc le suivant :

- 1<sup>er</sup> niveau : États-Unis
- 2<sup>e</sup> niveau : Allemagne
- 3<sup>e</sup> niveau : Pays-Bas
- 4<sup>e</sup> niveau : Suisse et Italie
- 5<sup>e</sup> niveau : France, Grande-Bretagne et Danemark
- 6<sup>e</sup> niveau : Japon, URSS, Autriche et Suède

Nous verrons, en étudiant différents indicateurs que nous avons construits, que le Kunst Kompass surestime sans doute le poids de l'Allemagne et des pays géographiquement proches, tant dans sa construction que dans les résultats obtenus. Pour autant, il constitue un indicateur dont la validité est généralement bien acceptée par le monde de l'art contemporain international et, en dehors du biais précédent, le classement obtenu est proche de celui que nous avons

trouvé à partir d'autres critères. Enfin, l'existence d'un biais joue surtout si l'on considère les résultats à un moment donné du temps et beaucoup moins si – comme nous l'avons déjà évoqué – on considère l'évolution de la place occupée dans le classement obtenu à partir du Kunst Kompass.

## 2. La construction de l'indicateur en 1999

Nous venons de présenter la méthodologie adoptée en 1983, en nous intéressant au poids respectif attribué alors aux différents pays dans la construction de l'indicateur. Certains pays ayant pu voir leur rôle augmenter et d'autres reculer, nous avons contacté les responsables actuels du Kunst Kompass pour étudier en quoi la liste des institutions et des événements pris en compte a pu évoluer depuis une vingtaine d'années. Pour l'élaboration du classement de l'année 1999 ont été pris en compte trois types de facteurs :

- les expositions personnelles dans près de 160 centres d'art et musées d'importance (comme le MoMA de New York, etc.);
- la présence dans près de 150 expositions collectives d'impact national ou international, comme la Biennale de Venise, etc.;
- les recensions et critiques dans les revues d'art renommées internationalement, comme *Art in America*.

Le fait d'avoir bénéficié d'une *exposition personnelle* dans l'une des dix principales institutions suivantes était crédité de 800 points : Museum of Modern Art et Guggenheim Museum Soho à New York, Museum of Contemporary Art de Los Angeles (donc 3 institutions aux États-Unis), Nationalgalerie de Berlin, Kunstsammlung NRW de Düsseldorf, Deichtorhallen d'Hambourg (3 en Allemagne), Centre Georges Pompidou à Paris (1 en France), Tate Gallery de Londres (1 en Grande-Bretagne), Kunsthaus 800 de Zurich (1 en Suisse) et Stedelijk Museum d'Amsterdam (1 aux Pays-Bas).

Les 149 institutions dont les expositions personnelles rapportaient 650 points étaient installées dans les pays suivants : 59 en Allemagne (!), 21 aux États-Unis, 11 en Suisse, 10 en France (CAPC de Bordeaux, Magasin de Grenoble et Musée de Grenoble, Musée d'art contemporain de Lyon, Centre de la Vieille Charité à Marseille, Musée d'art moderne et Musée Matisse à Nice, Musée d'art moderne de la Ville de Paris et Musée du Jeu de Paume à Paris, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne), 7 en Italie, aux Pays-Bas et en Autriche, 6 en Grande-Bretagne, 5 en Espagne, 3 au Japon et en Belgique, 2 en Suède, 1 en Irlande, 1 au Danemark, 1 en Norvège, 1 en Pologne, 1 en République Tchèque, 1 en Hongrie, 1 au Canada, 1 en Australie.

Si l'on considère la contribution de chaque pays à l'indicateur composé à partir des expositions personnelles, on obtient le nombre de points suivant :

Allemagne	$3 \times 800 + 59 \times 650 = 40\,750$	Italie	$7 \times 650 = 4\,550$
États-Unis	$3 \times 800 + 21 \times 650 = 16\,050$	Autriche	$7 \times 650 = 4\,550$
Suisse	$800 + 11 \times 650 = 7\,950$	Espagne	$5 \times 650 = 3\,250$
France	$800 + 10 \times 650 = 7\,300$	Japon	$3 \times 650 = 1\,950$
Pays-Bas	$800 + 7 \times 650 = 5\,350$	Belgique	$3 \times 650 = 1\,950$
Grande-Bretagne	$800 + 6 \times 650 = 4\,700$	Suède	$2 \times 650 = 1\,300$

Irlande, Danemark, Norvège, Pologne, République tchèque, Hongrie, Canada, Australie : 650 points chacun.

Les *expositions de groupe* rapportant 500 points étaient organisées dans les pays suivants : 6 en Italie (différentes parties de la Biennale de Venise), 1 en Allemagne (exposition au Reichstag à Berlin), 1 au Brésil (Biennale de São Paulo), 1 en Australie (Biennale de Sydney).

Celles rapportant 400 points avaient lieu aux États-Unis pour 4 d'entre elles, 1 avait lieu dans chacun des pays suivants : Allemagne, Suisse et France.

Enfin, les 118 expositions de groupe rapportant 300 points étaient organisées dans les pays suivants : 53 en Allemagne, 15 aux États-Unis, 10 en Grande-Bretagne, 8 en Italie, 6 en Suisse et en France, 4 en Suède, 3 en Autriche, 2 en Grèce, en Australie et au Japon, 1 en Belgique, 1 aux Pays-Bas, 1 en Yougoslavie, 1 au Luxembourg, 1 en Tchécoslovaquie, 1 en Pologne et 1 en Corée.

Considérons maintenant la contribution de chaque pays à l'indicateur composé à partir des expositions de groupe ; on obtient alors le nombre de points suivant :

Allemagne	$500 + 400 + 53 \times 300 = 16\,800$	Suède	$4 \times 300 = 1\,200$
États-Unis	$4 \times 400 + 15 \times 300 = 6\,100$	Australie	$500 + 2 \times 300 = 1\,100$
Italie	$6 \times 500 + 8 \times 300 = 5\,400$	Autriche	$3 \times 300 = 900$
Grande-Bretagne	$10 \times 300 = 3\,000$	Grèce	$2 \times 300 = 600$
Suisse	$400 + 6 \times 300 = 2\,200$	Japon	$2 \times 300 = 600$
France	$400 + 6 \times 300 = 2\,200$	Brésil	500

Belgique, Pays-Bas, Yougoslavie, Luxembourg, République tchèque, Pologne et Corée du Sud : 300 points chacun.

Enfin, les revues d'art prises en considération étaient éditées dans les pays suivants : aux États-Unis pour deux d'entre elles (*Art in America* et *Flash Art*), en Allemagne pour deux autres (*Art et Kunstforum*), en Suisse pour la dernière d'entre elles (*Parkett*). Un article entièrement consacré à un artiste rapportait 250 points, un article détaillé 200 points et une note plus brève, 100 points. On observe donc une concentration extrêmement forte des pays leaders en termes de diffusion de l'information artistique, ce critère apparaissant très discriminant.

En croisant les différents classements précédents par pays, on obtient le palmarès suivant :

1<sup>er</sup> niveau : Allemagne

2<sup>e</sup> niveau : États-Unis

3<sup>e</sup> niveau : Suisse

4<sup>e</sup> niveau : Italie, Grande-Bretagne et France

5<sup>e</sup> niveau : Autriche, Pays-Bas

6<sup>e</sup> niveau : Suède, Espagne, Japon

7<sup>e</sup> niveau : Australie, Belgique, Grèce, Brésil, Irlande, Danemark, Norvège, Luxembourg, Pologne, République tchèque, Hongrie, Yougoslavie, Canada, Corée du Sud.

Quels commentaires le classement précédent appelle-t-il ? Bien sûr, on peut tout à fait critiquer la part des pondérations qui a permis de l'obtenir et qui apparaît assez arbitraire. Par ailleurs, le poids énorme – probablement excessif – qui est attribué à l'Allemagne dans la construction de l'indicateur peut prêter à sourire. Déjà très fort en 1983, il a encore augmenté depuis. Toutefois, malgré les réserves précédentes, le Kunst Kompass procède en agrégeant des jugements d'experts (Trépos, 1996) et, par delà ses limites évidentes, l'évolution de la place occupée par les différents pays dans l'indicateur entre 1983 et 1999 peut être analysée.

Non seulement les États-Unis ne possèderaient plus leur large avance traditionnelle sur leur suiveur immédiat, l'Allemagne, mais ils auraient même été dépassés et fortement distancés par ce pays. Les Pays-Bas ont perdu beaucoup de terrain (ce qui devrait fortement préoccuper les pouvoirs publics néerlandais), tandis que l'Italie s'est maintenue et que la Suisse, la Grande-Bretagne et la France ont progressé. On observe par ailleurs une très forte diversification des pays représentés dans l'indicateur (notamment l'apparition de l'Espagne, absente en 1983), même si le poids des nouveaux venus reste très modeste et si les quelques pays qui se trouvaient en queue d'indicateur en 1983 n'ont que peu ou pas progressé.

Si l'on excepte le poids sans doute trop fort accordé à l'Allemagne, la place accordée à chaque pays dans le calcul du Kunst Kompass en 1999 apparaît assez convaincante. L'indicateur rend en particulier bien compte du développement des institutions présentant l'art contemporain en France à partir des années 1980 (Moulin, 1992) ou de la récente montée en puissance de la Grande-Bretagne sur la scène internationale, mais aussi de l'intégration de nouveaux pays « périphériques » (Brésil, Corée du Sud).

La méthode utilisée pour construire le Kunst Kompass ayant été présentée et analysée, quelle est la place occupée par les artistes des différents pays et comment leur classement a-t-il évolué au cours des dernières années ?

## **B. Analyse du palmarès par pays**

### **1. Présentation du palmarès 2000**

Comme nous l'avons précisé auparavant, le Kunst Kompass se présente sous la forme d'un palmarès. Les cent artistes les plus reconnus sont classés par ordre décroissant de notoriété. Pour donner une idée des noms d'artistes apparaissant dans le Kunst Kompass, on peut tout d'abord citer les dix artistes les plus reconnus qui figurent en tête du classement 2000. Il s'agit, par ordre décroissant, de : Sigmar Polke, Gerhard Richter, Bruce Nauman, Rosemarie Trockel, Pipilotti Rist, Cindy Sherman, Georg Baselitz, Louise Bourgeois, Günther Förg et Christian Boltanski.

En 2000, le rang de chaque artiste pour cette année est suivi de son classement en 1999, puis du nom de l'artiste, de son âge, de sa nationalité, du type principal d'art pratiqué (peinture, sculpture, vidéo, installation, art conceptuel, land art...), du total de points obtenus à partir de la méthode que nous avons précédemment exposée, ainsi que d'autres indications qui concernent notamment la galerie de l'artiste, mais aussi le prix moyen d'une œuvre et la comparaison entre ce prix et la notoriété figurant dans le classement. Cela permet au magazine de faire figurer si l'artiste en question est « très cher », « cher », « à son prix » ou « bon marché » en comparant valeur réputationnelle et valeur financière.

Sur les cent artistes les plus reconnus dans le monde en 2000, 33 sont américains, 28 sont allemands, 8 sont britanniques, 5 sont français (Christian Boltanski, Daniel Buren, Sophie Calle, Pierre Huyghe et Dominique Gonzalez-Foerster), 4 sont italiens, 3 sont suisses, les autres pays du monde se partageant le maigre reste du palmarès. Si vingt-deux pays sont au total représentés (en plus des précédents apparaissent l'Autriche, la Russie, le Japon, la Corée du Sud, la Grèce, l'Afrique du Sud, le Canada, l'Iran, le Mexique, l'Islande, la Yougoslavie, le Danemark, l'Australie, la Thaïlande, Cuba et les Pays-Bas (... mais de façon étonnante, l'Espagne n'est pas représentée, ce qui est sans doute dû au poids important occupé par des experts allemands dans l'indicateur)), c'est le pôle occidental qui l'emporte très fortement. Par ailleurs, même lorsque des pays plus périphériques apparaissent, la plupart des artistes ont une galerie en Occident, dans le monde anglo-saxon ou en Allemagne, et ils vivent parfois en Occident. Nous en donnerons pour seuls exemples Nam June Paik et Ilya Kabakov dont les nationalités respectives coréenne et

russe sont indiquées dans le Kunst Kompass, mais qui vivent depuis plusieurs années au cœur même du monde de l'art contemporain occidental, aux États-Unis, à New York.

Afin de comparer les positions occupées par les différents pays en 2000, nous avons ajouté le nombre de points accumulés par tous les artistes d'un même pays, et nous avons calculé le pourcentage de points par pays. Ceci permet de faire ressortir la part de chaque pays en termes d'artistes représentés dans le classement :

États-Unis.....	34,2 %	Russie .....	1,6 %
Allemagne .....	29,9 %	Japon .....	1,5 %
Grande-Bretagne.....	7,5 %	Corée .....	1,3 %
France .....	4,3 %	Grèce .....	1,1 %
Italie .....	3,6 %	Afrique du Sud.....	1 %
Suisse.....	3,5 %	Canada .....	1 %
Autriche.....	2,7 %		

Iran, Mexique, Islande, Yougoslavie, Danemark, Australie, Thaïlande, Cuba et Pays-Bas figurent également dans le classement à travers leurs artistes mais le poids de chacun de ces pays est inférieur à 1 %.

Le classement précédent ne change pas significativement le rang des pays : il fait lui aussi clairement ressortir le poids écrasant occupé par les artistes américains et allemands sur la scène de l'art contemporain international et, de façon plus large, celui des pays occidentaux.

Il convient également de souligner la particularité de la Suisse qui occupe un rôle important en terme de certification des artistes contemporains (Cf. le poids de ce pays dans le calcul du Kunst Kompass), mais dont les résultats en termes de reconnaissance de ses propres artistes nationaux ne sont pas à la hauteur, ce qui devrait là aussi interpeller les pouvoirs publics.

Comment a évolué le poids des différents pays à travers les résultats du Kunst Kompass publiés ces dernières années ?

## 2. L'évolution du palmarès

Avant de nous livrer à une analyse exhaustive de l'évolution du palmarès au cours des récentes années, nous pouvons tout d'abord étudier comment a évolué, depuis trente ans qu'existe le Kunst Kompass, le palmarès des « artistes stars », ceux qui, à une date donnée, figurent parmi les dix premiers du classement. Que peut-on en conclure en termes de nationalité ?

Comparaison des dix premiers artistes du palmarès 1970 et du palmarès 2000 du Kunst Kompass :

### Palmarès 1970

1. Robert Rauschenberg (EU)
2. Victor Vasarely (F)
3. Lucio Fontana (I)
4. Jasper Johns (EU)
5. Claes Oldenburg (EU)
6. Jean Tinguely (Suisse)
7. Arman (F)
8. Yves Klein (F)
9. Roy Lichtenstein (EU)
10. Jim Dine (EU)

### Palmarès 2000

1. Sigmar Polke (D)
2. Gehrard Richter (D)
3. Bruce Nauman (EU)
4. Rosemarie Trockel (D)
5. Pipilotti Rist (Suisse)
6. Cindy Sherman (EU)
7. Georg Baselitz (D)
8. Louise Bourgeois (EU)
9. Günther Förg (D)
10. Christian Boltanski (F)

Alors qu'en 1970, les artistes américains étaient les plus représentés au sommet du Kunst Kompass, les États-Unis comptant alors à eux seuls la moitié des artistes les plus reconnus internationalement, trente ans plus tard, cette position dominante leur aurait été ravie par l'Allemagne. Celle-ci a d'ailleurs connu une progression spectaculaire puisque ses artistes étaient absents du sommet du palmarès en 1970. L'autre évolution la plus marquante est sans doute le fort recul de la France qui comptait trois artistes parmi les dix plus reconnus en 1970 et qui n'en compte plus qu'un trente ans plus tard. Bien entendu, un tel recul devrait être préoccupant pour la France qui réalise par ailleurs des efforts importants pour soutenir la création contemporaine.

Il est également possible de comparer l'évolution du nombre d'artistes par pays au cours du temps pour les cent artistes figurant dans l'ensemble du palmarès. Le résultat obtenu est le suivant :

<b>Pays</b>	<b>1979</b>	<b>1997</b>	<b>2000</b>
États-Unis	50	40	33
Allemagne	11	28	28
Grande-Bretagne	12	8	8
France	9	6	5
Italie	4	5	4
Suisse	3	2	3
Belgique	3	0	0
Pays-Bas	2	1	1
Autriche	1	2	3
Japon	1	1	2
Égypte	1	1	0
Argentine	1	0	0
Israël	1	0	0
Venezuela	1	0	0
Russie	0	1	1
Corée du Sud	0	1	1
Grèce	0	1	1
Afrique du Sud	0	0	1
Canada	0	1	1
Iran	0	0	1
Mexique	0	0	1
Islande	0	0	1
Yougoslavie	0	1	1
Danemark	0	1	1
Australie	0	0	1
Thaïlande	0	0	1
Cuba	0	0	1

Il ressort du tableau précédent que, depuis une vingtaine d'années, les États-Unis, même s'ils occupent toujours la tête du palmarès en termes de nombre d'artistes, tendent de plus en plus à être rattrapés par l'Allemagne qui a connu une progression très soutenue de ses artistes. L'Autriche aussi a vu ses positions nettement augmenter. On peut toutefois se demander si les forts progrès réalisés par les artistes allemands et autrichiens dans le palmarès ne reflètent pas en partie le poids croissant donné aux institutions allemandes dans la détermination des points pris en compte dans le classement.

À l'inverse, la Grande-Bretagne a reculé par rapport à la fin des années 1970, la France également, tout comme la Belgique, cette dernière ayant même désormais disparu du classement des cent artistes les plus reconnus. L'Italie et la Suisse tendent pour leur part à se maintenir.

On constate par ailleurs la disparition de quelques pays hors du monde occidental, pays qui apparaissent particulièrement vulnérables puisqu'ils sont souvent représentés par un seul artiste. En revanche, une douzaine d'autres pays périphériques par rapport à l'Europe et l'Amérique du Nord sont apparus, en nombre plus important que les disparitions, dans le classement de la fin des années 1990, illustrant le phénomène du multiculturalisme.

En 2000, les cent artistes internationaux les plus reconnus se concentrent certes encore dans 22 pays du monde, mais en 1979 et même encore en 1997, ils appartenaient à 14 pays seulement : il y a donc bel et bien eu au cours des récentes années une certaine diversification des origines géographiques des artistes les plus renommés, ce qui illustre bien le phénomène de multiculturalisme. Toutefois, 88 d'entre eux appartiennent encore à des pays d'Europe occidentale ou d'Amérique du Nord, et même si ce chiffre qui s'élevait à 95 en 1979 a baissé, il montre bien le poids écrasant que conservent ces deux ensembles géographiques dans la production artistique contemporaine la plus reconnue. Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si nous avons précédemment utilisé l'expression d'«origine géographique» car, parmi les artistes qui sont issus des zones les plus périphériques au monde de l'art contemporain, combien vivent et travaillent dans leur pays d'origine ? De même, combien réussissent à accéder à la notoriété internationale la plus forte sans passer par une galerie appartenant au «main stream» occidental (Moulin, 1992) ?

Nous venons de considérer l'évolution du nombre d'artistes par pays au cours du temps. Qu'en est-il maintenant si l'on considère l'évolution récente du pourcentage du total de points obtenus chaque année par chaque pays représenté dont un ou des artistes figurent parmi les 100 premiers dans le Kunst Kompass ? Ceci permet de tenir compte non seulement du nombre d'artistes par pays, mais aussi de leur classement, du nombre de points recueilli par chacun d'eux. Nous avons calculé ces données pour les récentes années afin d'observer la tendance actuelle dans le monde de l'art contemporain international.

Pays	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
États-Unis	41,2	42,0	40,6	41,4	42,0	38,2	34,2
Allemagne	28,0	28,2	29,7	28,3	26,1	29,2	29,9
Grande-Bret.	6,5	5,7	7,0	7,0	7,0	7,9	7,5
France	6,1	5,9	5,0	5,4	4,5	3,9	4,3
Italie	5,4	4,6	3,9	4,4	5,1	2,1	3,6
Autriche	1,7	1,7	1,6	1,9	1,9	2,7	2,7
Belgique	1,5	0,7	0,7	0	0	0	0
Russie	1,5	1,5	1,6	1,6	1,5	1,6	1,6
Corée du Sud	1,5	1,6	1,5	1,5	1,5	1,2	1,3
Grèce	1,4	1,4	1,4	1,5	1,5	1,2	1,1
Suisse	0,9	1,5	1,7	1,7	2,7	4,0	3,5
Espagne	0,9	0,8	0,7	0,8	0,7	0	0
Danemark	0,9	1,0	1,0	0,9	1,1	1,1	0,8
Canada	0,9	0,9	1,0	1,2	1,2	1,0	1,0
Japon	0,8	0,8	0,8	0,8	0,7	0,6	1,5
Yougoslavie	0,8	0,9	1,0	0,9	1,0	0,9	0,9
Iran	0	0	0	0	0	0	0,9
Islande	0	0	0	0	0	1,0	0,9
Pays-Bas	0	0,8	0,8	0,7	0,7	0	0,6
Australie	0	0	0	0	0	0,7	0,7
Thaïlande	0	0	0	0	0	0,8	0,7
Cuba	0	0	0	0	0	0	0,6
Afriq. Sud	0	0	0	0	0	1,0	1,0
Mexique	0	0	0	0	0,7	0,9	0,9

L'analyse de l'indicateur précédent en 1994 fait apparaître le poids très fort des États-Unis qui représentent à eux seuls plus de 40 % des points recueillis par les cent premiers artistes du palmarès. L'Allemagne joue également un rôle très important avec près de 30 % du total des points de l'indicateur. Très loin derrière ces deux premiers pays qui apparaissent clairement leaders sur la scène artistique internationale arrivent trois autres pays – la Grande-Bretagne, la France et l'Italie – dont la reconnaissance artistique est assez modeste. La part du groupe de pays suivant apparaît encore plus anecdotique dans la mesure où ils ne sont le plus souvent représentés dans le classement qu'à travers un seul de leurs ressortissants : Autriche, Belgique, Russie, Corée du Sud, Grèce, Suisse, Espagne, Danemark, Canada, Japon, Yougoslavie. Il convient de souligner en particulier, de nouveau, la très faible position de la Suisse. Bien que ce pays joue un rôle leader sur le marché international de l'art contemporain en concentrant à la fois la principale foire mondiale ainsi que des galeries de première envergure (Cf. infra) et qu'il joue de ce fait un rôle assez important dans la certification des créateurs, les performances de la Suisse concernant la « production d'artistes » ou, pour formuler cela autrement, la reconnaissance de ses artistes nationaux, sont comparativement très faibles.

Avant de rendre compte de l'évolution des positions au cours des sept dernières années, une remarque préalable s'impose tout d'abord. Alors que, comme l'a notamment fait apparaître notre travail d'enquête par entretiens, les acteurs du monde de l'art contemporain invoquent presque toujours le talent voire le génie de l'artiste – donc l'individualité poussée à son paroxysme – comme source de la réussite et comme unique critère pris en compte dans les choix des experts, l'analyse de l'évolution du Kunst Kompass montre bien que les carrières et les choix des institutions relèvent également d'autres logiques, qui ne sont d'ailleurs le plus souvent pas conscientes. En effet, même si le classement des artistes considérés isolément les

uns des autres, pris dans leur individualité, évolue parfois assez fortement d'une année sur l'autre, si certains sortent même du classement tandis que d'autres y apparaissent, il est frappant de constater que la *part de chaque pays* dans les résultats du Kunst Kompass ne connaît que de rares à coups d'une année sur l'autre et que les évolutions de parts respectives entre pays s'effectuent bien davantage dans le long terme.

L'évolution des positions au cours des sept dernières années fait apparaître certaines tendances à moyen terme.

Nous l'avons déjà signalé, et nous avons trouvé la trace de ce phénomène en considérant d'autres indicateurs, si les États-Unis occupent encore clairement aujourd'hui la première place dans le monde de l'art contemporain international, leur position semble se fragiliser depuis quelques années. L'année 2000 fait en effet apparaître un net recul du poids des artistes américains qui rassemblent cette année là bien en dessous des 40 % de points attribués aux cent artistes figurant dans le Kunst Kompass, alors qu'ils se trouvaient jusque là au-dessus de ce taux.

En revanche, sur toute la période considérée, l'Allemagne maintient sa position aux alentours de 30 % et la conforte même très légèrement.

La Grande-Bretagne voit, elle, sa position s'améliorer (passant de 6,5 à 7,5 %) et elle creuse ainsi nettement l'écart avec un pays comme la France qui la talonnait en 1994.

L'écart se creuse d'autant plus entre ces deux pays que la France connaît un net mouvement de recul, passant de 6,1 % de l'indicateur en 1994 à 4,3 % en 2000, après avoir atteint un minimum de 3,9 % en 1998. La tendance peut sembler d'autant plus préoccupante qu'à l'exception de l'année 2000 pour laquelle le taux français amorce une remontée, le taux baisait régulièrement année après année, semblant indiquer un effritement de la position française sur la scène internationale de l'art contemporain (Quemin, 2001).

Le recul de la France au cours des dernières années est d'autant plus inquiétant qu'il semblerait que le poids des institutions françaises dans l'élaboration du Kunst Kompass ait augmenté mais que, malgré ce mouvement qui aurait pu être favorable à la reconnaissance des artistes français, ceux-ci n'y ont pas trouvé leur compte. On pourra bien sûr toujours critiquer les biais incontestables du Kunst Kompass pour se rassurer; toujours est-il que cela confirme nos autres résultats selon lesquels les artistes français exposés dans les grands musées étrangers, comme ceux apparaissant dans les grandes ventes aux enchères internationales (Cf. infra), surtout américaines, sont particulièrement rares.

Il apparaît donc important de surveiller le pourcentage français dans le Kunst Kompass en 2001 afin de déterminer si le chiffre apparu en 2000 traduit ou non le début du retournement d'une tendance jusque là très préoccupante.

L'Italie connaît elle aussi une nette baisse de ses positions puisqu'elle est passée de 1994 à 1999 de 5,4 % à 2,1 % de l'indicateur seulement; mais pour elle aussi, l'année 2000 traduit une embellie avec une remontée de son taux à 3,6 %, dont on ne peut savoir là non plus s'il s'agit d'un retournement de tendance ou d'un épiphénomène.

L'Autriche et la Suisse connaissent une nette amélioration de leurs positions, qui permet même à la Suisse de rejoindre le groupe de pays que constituent la France et l'Italie.

En revanche, la Belgique connaît un effondrement en l'espace de quelques années et disparaît du classement, tout comme l'Espagne.

Tous les autres pays ne pèsent que d'un poids mineur dans les résultats du Kunst Kompass. Certes, en l'espace de sept ans, le nombre de pays représentés dans le Kunst Kompass s'élargit mais à l'exception des pays mentionnés précédemment, tous n'occupent qu'une place mineure dans l'indicateur.

Si l'on s'intéresse aux tendances les plus récentes, on peut également étudier à quel pays appartiennent les artistes qui ont connu les plus fortes progressions dans le Kunst Kompass entre 1999 et 2000. Signalons ici que ces dix plus fortes progressions sont celles du Britannique Chris Offili (qui fait un bond de la 279<sup>e</sup> à la 98<sup>e</sup> position), de l'Iranienne Shirin Neshat (qui passe, elle, de la 157<sup>e</sup> à la 48<sup>e</sup> position), des Italiens Maurizio Cattelan et Francesco Clemente, des Français Pierre Huyghe et Sophie Calle, des Américains Jason Rhoades et Matthew Barney (qui passe de la 74<sup>e</sup> à la 42<sup>e</sup> position), de la Japonaise Mariko Mori et du Cubain Jorge Pardo. Nombre de ces artistes ont en effet souvent été placés sous les feux de l'actualité entre ces deux dates. Même si – comme nous l'avons déjà souligné – les États-Unis se partagent très nettement les premières positions du classement avec l'Allemagne, l'art non Américain se porte donc globalement bien. Pourtant, parmi les artistes précédents, bon nombre fréquentent de très près les centres de consécration de l'art contemporain, notamment à Londres, Paris et surtout New York, où vivent même plusieurs d'entre eux. Nous verrons par la suite de cette recherche que le net mouvement de recul des États-Unis traduit par le Kunst Kompass n'est sans doute qu'apparent et provient notamment de l'intégration à la scène new yorkaise d'un nombre élevé d'artistes originaires d'Europe ou de pays périphériques (Cf. infra).

Le Kunst Kompass est également accompagné d'un tableau de vingt artistes, jeunes voire très jeunes pour la plupart, qui n'apparaissent pas encore dans le classement des 100 artistes les plus réputés mais que l'équipe du Kunst Kompass présente comme espoirs ou « stars de demain ». La sélection comprend 7 Américains, 5 Allemands, 3 Britanniques, 2 Suisses, 1 Espagnol, 1 Chinois et 1 Français. Cette prévision tend, quant à elle, à confirmer le classement d'ensemble obtenu à partir des résultats du Kunst Kompass.

Concernant la représentation de la France, nous avons précédemment indiqué une tendance à l'effritement de sa position. Si depuis 1994, dix artistes français sont apparus dans le Kunst Kompass (Christian Boltanski, Daniel Buren, Ben Vautier, Sophie Calle, Bertrand Lavier, François Morellet, Annette Messager, Jean-Marc Bustamante, Dominique Gonzalez-Foerster et Pierre Huyghe), seuls deux d'entre eux ont constamment figuré dans le classement : Christian Boltanski et Daniel Buren.

En 1994, la position des artistes français dans le classement était la suivante : Christian Boltanski : 6<sup>e</sup> / Daniel Buren : 16<sup>e</sup> / Ben Vautier : 49<sup>e</sup> / Sophie Calle : 60<sup>e</sup> / Bertrand Lavier : 70<sup>e</sup> et François Morellet : 93<sup>e</sup>.

En 2000, les Français présents dans le Kunst Kompass occupaient les positions suivantes : Christian Boltanski : 10<sup>e</sup> / Daniel Buren : 44<sup>e</sup> / Sophie Calle : 85<sup>e</sup> / Pierre Huyghe : 96<sup>e</sup> / Dominique Gonzalez-Foerster : 99<sup>e</sup>.

La comparaison des positions aux deux dates ne fait que traduire de façon plus imagée la tendance au recul de la France que nous avons précédemment indiquée de façon globale. Il est sans doute préoccupant que n'aient jamais figuré dans un palmarès de notoriété internationale des artistes qui ont pourtant bénéficié d'une très forte reconnaissance en France et d'un soutien appuyé des pouvoirs publics, ou même que certains de ces artistes n'aient fait qu'une apparition fugace dans le palmarès que constitue le Kunst Kompass. Cela montre bien les limites de la fonction labellisatrice des pouvoirs publics français dès que l'on considère le niveau international.

Autre signe de faiblesse pour la reconnaissance de l'art et des artistes français au niveau international, signalons que tous ces derniers figurant dans le Kunst Kompass depuis 1994 sont accompagnés d'une mention « très bon marché » ou « bon marché » comparativement à leur reconnaissance institutionnelle. À l'inverse, les artistes « très chers » sont presque toujours américains (Louise Bourgeois, Richard Serra, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jeff Koons, Matthew Barney...). En dehors des Américains, en 2000, seuls l'Allemand Anselm Kieffer, l'Italien Francesco Clemente et les Britanniques David Hockney et Damien Hirst sont qualifiés par le Kunst Kompass de « très chers » par rapport à leur reconnaissance institutionnelle, mais il existe également de nombreux artistes « chers » de plusieurs pays (États-Unis, Allemagne, Grande-Bretagne, Canada, Danemark). Cela montre bien que le lien entre reconnaissance institutionnelle, que vise à traduire le Kunst Kompass, et valorisation financière par le marché de l'art ne joue pas de la même manière en fonction de la nationalité des artistes. Sans cesse ignoré ou nié par les acteurs du monde de l'art, le poids du facteur que constitue la nationalité est pourtant fréquemment perceptible, pour peu que l'on soit suffisamment attentif à son influence.

Au terme de cette analyse consacrée tout d'abord à la construction du Kunst Kompass puis à ses résultats, il convient de souligner la cohérence du classement ainsi obtenu, tant en terme de palmarès sur la scène artistique internationale qu'en termes de tendances au recul ou à la progression.

### **III. LA PARTICIPATION DES DIFFÉRENTS PAYS AUX FOIRES D'ART CONTEMPORAIN ET AUX BIENNALES**

Quatre types de grands événements rythment l'actualité internationale de l'art contemporain : l'actualité du marché est marquée par les grandes foires d'art contemporain et les grandes ventes aux enchères; celle des institutions est rythmée par les biennales (ce terme est généralement retenu bien que certaines manifestations soient en fait des triennales ou des quadriennales) et par l'ouverture de grandes expositions internationales ou de nouveaux musées et centres d'art.

#### **A. La localisation géographique et le rayonnement des foires et des biennales**

La localisation des biennales (Venise, Kassel...) et des différentes foires (Bâle, Berlin, F.I.A.C à Paris, Chicago, Arco de Madrid, Francfort...) (Piguet, 2000) sera tout d'abord étudiée pour analyser quels sont les pays qui jouent un rôle déterminant ou même secondaire dans l'actualité internationale de l'art et faire apparaître les effets de concentration géographique caractéristiques de la scène artistique (Menger, 1993).

Des différentes manifestations, les biennales (Piguet, 2000) sont les plus anciennes puisque la première – tant par l'âge que par le prestige –, celle de Venise, date de 1895. Seule rivalise avec elle la Documenta de Kassel, exposition quadriennale qui a été créée en 1955. En dehors des deux manifestations précédentes qui se partagent la première place pour les grandes expositions temporaires internationales, d'autres biennales d'art contemporain ont été créées plus récemment comme celles de São Paulo et de La Havane voici respectivement vingt-six et quinze ans; plus récemment encore, de nombreuses biennales ont également vu le jour à Johannesburg, Sydney, Kwangju, Istanbul, Berlin, Taïpeh, Dakar et Lyon, pour ne citer que les manifestations les plus importantes. En dehors des biennales précédentes, « territorialisées » puisqu'ayant toujours lieu en un même pays et en une même ville, il faut mentionner également la biennale nomade Manifesta dont l'édition 2000 a eu lieu en Slovénie, à Ljubljana, et dont la prochaine tenue devrait avoir lieu en 2002 à Francfort.

Si la plus ancienne foire d'art contemporain (Piguet, 2000) est celle de Cologne (« Art Cologne ») qui remonte à 1966, la plus prestigieuse d'entre elles, la foire de Bâle (« Art Basel ») a été lancée peu après, en 1970. Très tôt, cette dernière a misé sur la dimension internationale et l'innovation qui ont assuré son éclatant succès. Depuis lors, elle occupe la position incontestée de principale foire d'art contemporain dans le monde. Créée en 1974, la Foire internationale d'art contemporain de Paris (F.I.A.C) a contribué à la reconnaissance de l'art contemporain en France. Durant les années 1980, d'autres foires importantes ont vu le jour, à Chicago (1980), Madrid (1982), Bruxelles (1983) et Londres (1984). Plus récemment encore, une foire comme l'Armory Show de New York a attiré l'attention des amateurs, et la foire de Miami développée avec l'appui des organisateurs de la foire de Bâle s'est annoncée, avant même sa première édition à la fin de l'année 2001, comme un nouvel événement d'importance (Quemin, 2001).

Raymonde Moulin souligne le développement considérable des foires d'art contemporain au cours des dernières années tant en nombre de manifestations que par la taille de celles-ci : « *Les grandes foires constituent le volet commercial de la diffusion internationale de l'art. Elles ont été créées en deux vagues successives, la première au début des années soixante-dix et la seconde dans la première moitié des années quatre-vingts. Les plus anciennes sont celles de Cologne (1969) et celle de Bâle (1970). Le nombre des galeries présentes à chaque foire a considérablement augmenté : la première foire de Cologne comptait 35 galeries et la récente foire de Bâle (1990), 300* » (Moulin, 1992, p. 58)<sup>22</sup>.

### **Un point de vocabulaire...**

Le vocabulaire en vigueur dans le monde de l'art contemporain traduit bien que ce domaine d'activité est par essence international (nous verrons en effet dans la seconde partie que c'est la distance géographique qui qualifie les créateurs et leurs œuvres, qui les certifie). En effet, dans le domaine de l'art contemporain, les termes « local » et « régional » renvoient non pas à une localité précise ou à une région à l'intérieur d'un pays, comme on le signifierait ainsi dans bien des domaines, mais à un ensemble de pays limité. Ce recours au terme « régional » distingue essentiellement de la dimension mondiale qui apparaît aux acteurs comme la seule dimension proprement internationale.

Comme nous venons de l'évoquer, depuis plusieurs années, tant les biennales ou triennales que les foires d'art contemporain se sont multipliées à travers le monde. Face à cette prolifération, L'Association française d'action artistique (AFAA) a mis en place en juin 2000 un comité de réflexion pour l'art contemporain qui regroupe onze professionnels. Pour éviter une dispersion des actions entreprises et un saupoudrage des crédits, l'AFAA a procédé à un recensement du plus grand nombre de manifestations organisées dans le monde dans le domaine des arts plastiques afin de tenter d'accroître la cohérence de la présence française lors de ces manifestations. Nous avons pu accéder aux renseignements transmis par les différents postes diplomatiques français sur les diverses manifestations internationales organisées au cours des années à venir dans leur pays d'implantation. Ces données ont été complétées par d'autres informations et l'ensemble ainsi constitué permet non seulement de rendre compte de la formidable activité qui rythme, à l'échelle internationale, l'actualité du monde de l'art contemporain, mais aussi de dessiner les contours des pôles les plus actifs dans différents domaines de l'actualité artistique (comme les foires et les biennales).

De tous les foyers existant dans le monde, l'Europe occidentale est le plus actif.

22. De même, en l'an 2000, la foire de Bâle rassemblait 271 galeries.

L'Allemagne, tout d'abord, concentre plusieurs manifestations de réelle importance tant en ce qui concerne les biennales que les foires.

La Documenta, qui a lieu à Kassel et qui est une des deux plus importantes « biennales » (c'est en fait une quadriennale) au monde, tiendra sa 11<sup>e</sup> édition en 2002, organisée par une équipe clairement internationale. Okwui Enwezor, curateur de la Documenta 11, a rassemblé dans son équipe d'organisation Sarat Maharaj, Carlos Basualdo, Octavia Zaya, Suzanne Ghez, Mark Nash, Ute Meta Bauer et Hans Ulrich Obrist, dont les seuls patronymes indiquent bien la diversité de pays d'origine. Le thème annoncé pour la prochaine Documenta est celui des cultures du monde, des zones périphériques et de la position de l'artiste dans le monde actuel.

La biennale de Berlin, traditionnellement consacrée à la jeune création contemporaine et repoussée d'un an pour des raisons de financement, tiendra sa seconde édition du 20 avril au 20 juin 2001. La curatrice de cette manifestation est Saskia Bos, directrice de la fondation De Appel à Amsterdam. La dimension politique qui caractérise une partie de l'art allemand contemporain sera en particulier explorée à l'occasion de cette manifestation.

Autre biennale, la Videonale de Bonn, plus ancien festival de vidéo en Allemagne qui se tient tous les deux ans, aura lieu pour sa prochaine édition au printemps 2001.

Enfin, une autre biennale, celle de Werkleitz, qui est une des plus petites au s'attache principalement aux travaux vidéos actuels.

L'Allemagne concentre également pas moins de trois foires d'art contemporain de réelle ampleur, celles de Cologne, Francfort et Berlin. La foire Art Cologne figure parmi les plus importantes au monde même si elle est « *toutefois une foire essentiellement germanique au sens large du terme* » (Piguet, 2000, p. 301) et la foire de Berlin (« Art forum Berlin »), bien que créée il y a cinq ans seulement, en 1996, s'est vite hissée au rang des plus importantes. La dernière édition de la foire de Francfort « Art Frankfurt » s'est tenue du 28 avril au 1er mai 2001, celle de Berlin « Art Forum » aura lieu du 03 au 07 octobre, et celle de Cologne du 31 octobre au 04 novembre. On le voit, rien qu'en Allemagne, le calendrier des grandes manifestations artistiques sera très chargé en 2001.

En Suisse, le plus grand événement artistique est la foire internationale d'art contemporain de Bâle, Art Basel, qui a lieu chaque année au mois de juin et constitue la plus importante foire d'art contemporain dans le monde. La prochaine édition aura lieu du 13 au 18 juin 2001.

En Grande-Bretagne, selon les informations fournies par le poste diplomatique français, le seul réel rendez-vous à caractère international serait la biennale de Liverpool, très récente puisque la première édition s'est tenue de septembre à novembre 1999, la prochaine biennale devant se tenir en 2002. Toutefois, de nombreux acteurs que nous avons rencontrés ont évoqué la foire d'art contemporain de Londres qui passe pour être l'une des plus importantes au monde, même si certains lui reprochent d'être très anglo-saxonne (Piguet, 2000).

La France, sans occuper la première place ni dans le système des biennales ni dans celui des foires d'art contemporain, possède – avec la F.I.A.C depuis 1974 et la biennale de Lyon depuis 1990 (la dernière édition s'est tenue durant l'été 2000) – une manifestation clairement internationale dans chacun des deux domaines. Par ailleurs, depuis plusieurs années, une seconde foire, souvent perçue comme présentant des œuvres de qualité plus inégale et de rayonnement seulement national, Art Paris, tente de concurrencer la F.I.A.C.

En Belgique, la foire d'art contemporain de Bruxelles, Art Brussels, se tient chaque année à la fin du mois de mars et au début du mois d'avril. Quoique tournée pour l'essentiel vers un art européen, la foire de Bruxelles apparaît nettement en quête d'une représentation internationale (Piguet, 2000).

La Belgique compte également deux biennales d'art contemporain avec la biennale d'art contemporain de Louvain-la-Neuve dont la 4<sup>e</sup> édition aura lieu en 2002, et celle de Liège.

Aux Pays-Bas, la Kunstrai qui a lieu chaque année en juin à Amsterdam est la principale foire d'art contemporain, de portée internationale.

Deux événements concernent les nouveaux médias : le «Dutch Electronic Art Festival» organisé à Rotterdam est une «biennale interdisciplinaire associant l'art, la technologie et la réflexion sociale». La dernière édition a eu lieu en novembre 2000. Mentionnons également le festival annuel «World Wide Video Festival» qui a été transféré de La Haye à Amsterdam.

En Suède, la foire de Stockholm peut être évoquée.

La foire d'art contemporain de Madrid (Arco), sans connaître le succès international de la foire de Bâle, est généralement tenue pour l'une des plus importantes au monde (Piguet, 2000). L'art présenté accorde une place importante à la création européenne – espagnole notamment mais le nationalisme de la manifestation est désormais moins marqué qu'il y a quelques années – mais la cible visée est clairement internationale. L'édition 2001 de la foire accueillait 271 galeries, soit 100 de plus qu'il y a cinq ans, et quelque 200 000 visiteurs. Plus récemment, l'Espagne s'est également dotée d'une biennale, organisée à Valence.

Au Portugal, la biennale de Coimbra reste d'influence limitée.

Si nous n'avons pas trouvé la trace des informations transmises depuis l'ambassade de France en Italie, il est clair que le pays possède un événement de première importance avec la biennale de Venise (et une autre biennale, moins importante, à Turin), la plus ancienne et l'une des deux plus prestigieuses manifestations de ce type dans le monde. Par ailleurs, les foires de Bologne – la plus importante du pays – de Turin puis de Milan (Bari étant pour sa part une foire mineure) complètent le dispositif italien, mais elles accordent une place trop importante à l'art italien pour jouer un rôle international majeur.

Art Athina est la plus importante manifestation d'art contemporain de Grèce. Créée en 1993, elle a lieu chaque année à Athènes au mois de novembre. La foire accueille une cinquantaine de galeries dont la moitié sont grecques et l'autre moitié provient de pays européens, ce qui traduit bien sa dimension «régionale». Les différents pays qui ont été les invités d'honneur de la foire ont été successivement l'Espagne, la Grande-Bretagne, l'Italie, l'Allemagne et, pour l'édition 2000, la France. Si l'on excepte la Suisse, on retrouve bien ici les principaux pays européens de la scène artistique internationale. Parallèlement à Art Athina a lieu à Athènes en novembre Mediaterra, festival d'art et de nouvelles technologies.

Il ressort clairement de la présentation précédente que l'Europe occidentale<sup>23</sup> constitue un pôle très actif de manifestations dans le domaine de l'art contemporain. Par ailleurs, l'engagement dans ce secteur n'est pas propre à un seul pays ou à un seul groupe de pays, puisqu'aussi bien les pays d'Europe méditerranéenne que l'Europe d'influence germanique ou anglo-saxonne s'investissent fortement dans les grandes manifestations précédentes.

Si l'Europe occidentale constitue traditionnellement le pôle le plus actif dans le domaine des grandes manifestations internationales, le monde de l'art contemporain possède néanmoins un second foyer de très grande importance en Amérique du Nord. En effet, les États-Unis jouent un rôle leader dans le monde de l'art contemporain international.

23. Le rôle de l'Europe orientale est beaucoup plus modeste. Signalons toutefois la biennale de Cetinje au Monténégro.

Soulignons tout d'abord qu'aux États-Unis, les principales manifestations sont des foires et non des biennales d'art contemporain : les foires les plus importantes sont celles de Chicago, ainsi que celle de New York et celle de Miami (cette dernière lancée sous l'égide de la foire de Bâle et qui ouvrira ses portes à la fin de l'année 2001, du 12 au 16 décembre) auxquelles nombre d'experts prédisent un brillant avenir. En particulier, les organisateurs de la nouvelle foire de Miami veulent faire de cette manifestation un point clef du marché de l'art international après Bâle. Miami a été choisie en raison du niveau de vie élevé des personnes séjournant dans la région, du nombre important de collectionneurs, de la présence d'institutions culturelles ambitieuses et de la vivacité de la scène artistique.

Art Chicago, qui accueille 250 galeries (mais seulement 220 en 2001) chaque année au mois de mai, est actuellement la plus grande foire d'art contemporain des États-Unis et l'une des principales dans le monde. Elle apparaît cependant d'influence assez américaine (Piguet, 2000) et, en l'absence d'un monde de l'art dynamique à Chicago, un déclin pourrait s'amorcer au bénéfice d'autres villes américaines plus actives en termes de création contemporaine et davantage attractives telles que New York et Miami.

La foire de New York, l'Armory Show, a rencontré un succès remarqué dès sa deuxième édition en février 2000. Comme le note un des observateurs du monde américain de l'art contemporain : « *Si elle ne rassemble encore qu'une soixantaine de galeries, cette foire semble (...) promise à un brillant avenir et sa localisation à New York, capitale mondiale de l'art contemporain, devrait lui permettre de s'affirmer rapidement sur la scène internationale* ».

L'actuelle foire de Miami, « Art Miami », organisée chaque année en janvier et qui cultive ses liens avec les pays d'Amérique latine étant donné la forte présence de la communauté hispanophone en Floride, est actuellement menacée dans ses ambitions par le projet concurrent d'« Art Basel in Miami » nourri par le comité d'organisation de la très prestigieuse foire de Bâle. La première édition de cette foire visant à détrôner le rôle de Chicago en Amérique du Nord se tiendra en décembre 2001 ; elle est déjà très attendue, tant par le monde de l'art américain que par la communauté internationale.

Sur la côte Ouest des États-Unis, la Fine Art Dealers Association organise tous les ans sur le campus de l'Université UCLA à Los Angeles une foire « internationale » de quelques jours à la mi-septembre mais qui s'adresse clairement à un marché d'acheteurs locaux. De même, la foire de San Francisco constitue un événement d'envergure « locale ».

Il n'existe pas aux États-Unis de biennales ou de triennales comparables par leur importance aux manifestations organisées à Kassel et Venise, ou même Lyon, Kwangju ou Dakar. La biennale la plus connue est celle du Whitney Museum qui se déroule au printemps. Traditionnellement réservée aux artistes américains, elle s'ouvre néanmoins progressivement aux artistes étrangers résidant aux États-Unis. La triennale Carnegie International qui se déroule depuis 1986 à Pittsburgh tiendra sa prochaine édition à l'automne 2002 et la prochaine édition de la biennale intitulée Site Santa Fe qui s'adresse, comme celle de Pittsburgh, aux artistes internationaux mais qui est plus expérimentale, aura lieu en juillet 2001. Enfin, dernière biennale pouvant être mentionnée, LA International tiendra sa prochaine édition en juillet 2001.

Au Canada, la biennale de Montréal est le principal événement en art contemporain d'envergure internationale. Organisée pour la première fois en 1998 par le Centre international d'art contemporain de Montréal, la deuxième édition s'est tenue du 28 septembre au 29 octobre 2000. Il existe une seconde biennale au Québec, la Manifestation internationale d'art de Québec, dont la première édition s'est tenue du 1er septembre au 15 octobre 2000.

Parallèlement à la multiplication des foires et des biennales à l'intérieur des deux grands pôles traditionnels que constituent l'Europe occidentale et l'Amérique du Nord, de nombreuses manifestations d'art contemporain ont éclos à partir des années 1980 dans des zones jusqu'alors largement ignorées par le monde de l'art contemporain occidental. Le fait mérite d'être souligné : aucun continent n'est resté à l'écart de cette évolution.

Soulignons que la « périphérie », c'est-à-dire dans le domaine de l'art contemporain, tous les pays qui n'appartiennent pas au double noyau géographique que constituent les pays d'Europe occidentale, d'une part, et ceux d'Amérique du Nord, d'autre part, a davantage vu émerger des biennales d'importance réelle que des foires.

L'Amérique centrale et du Sud est l'une des premières zones périphériques qui ait été touchée par l'art contemporain puisque le Brésil avec la biennale de São Paulo, et Cuba, avec la biennale de La Havane (dont la dernière édition a eu lieu en décembre 2000), créées respectivement voici vingt-six et quinze ans, disposent ainsi chacun d'une manifestation de rayonnement international. Chacune des deux manifestations précédentes privilégie fortement l'Amérique latine (Piguet, 2000) mais elles réussissent aussi à attirer de nombreux visiteurs nord-américains.

Il existe également d'autres manifestations beaucoup plus modestes comme, en Équateur, la Biennale internationale de peinture à Cuenca.

Au Pérou, la biennale ibéro-américaine de Lima qui a lieu tous les deux ans a tenu sa seconde édition d'octobre à décembre 1999 après sa première édition en 1997. La prochaine biennale est programmée pour 2001. Le directeur de la biennale ibéro-américaine de Lima désigne un curateur dans chacun des pays suivants : Argentine, Bolivie, Brésil, Chili, Colombie, Costa Rica, Cuba, Équateur, Espagne, Honduras, Guatemala, Mexique, Nicaragua, Panama, Portugal, Puerto Rico, République dominicaine, Salvador, Uruguay, Venezuela et communautés hispaniques des États-Unis (« Chicanos », Portoricains et Cubains). Chaque curateur choisit alors à son tour un artiste de son pays qu'il présente à la biennale de Lima. On le voit, le principe retenu pour la biennale de Lima en fait un événement à la fois international et « régional ».

En Amérique du Sud, l'intérêt pour les grands événements d'art contemporain ne se tarit pas puisqu'en Argentine, la biennale internationale d'art de Buenos Aires a eu lieu pour la première fois du 06 décembre 2000 au 31 janvier 2001 dans divers lieux, dont le Musée national des Beaux-arts.

Le Chili organise également une biennale à Santiago.

Au Moyen-Orient, la manifestation internationale la plus importante est la Biennale d'Istanbul dont la prochaine édition aura lieu du 21 septembre au 17 novembre 2001.

En Israël, il existe bien des manifestations telles que foires ou biennales, mais celles-ci restent d'influence beaucoup plus faible que dans d'autres pays qui ont récemment pris position sur la scène de l'art contemporain international comme la Turquie. La principale manifestation, Art Focus, biennale d'art contemporain de Jérusalem, assure présenter l'héritage méditerranéen mais constitue avant tout une vitrine pour l'art israélien contemporain et la présence d'artistes internationaux y est modeste. La prochaine biennale aura lieu en 2001.

Les deux événements les plus importants d'Afrique dans le domaine des arts plastiques sont la biennale de Dakar et celle de Johannesburg (dont la dernière édition a eu lieu à l'automne 2000), dont le rayonnement est clairement international. Signalons aussi la biennale du Caire.

Au Bénin, en décembre 2000, a eu lieu le premier salon d'art contemporain béninois intitulé «L'Harmattan 2000». Il s'agissait d'une manifestation organisée avec le soutien du Centre culturel français et de la fondation bank of Africa.

En Asie, les deux biennales les plus importantes sont celles de Taïpeh (dont la prochaine édition aura lieu de septembre à octobre 2002) et celle de Kwangju en Corée du Sud. Les prochaines éditions de la biennale de Kwangju se tiendront du 10 mars au 30 juin 2002 puis de septembre à novembre 2004. Une autre biennale coréenne est celle de Pusan dont la prochaine édition aura lieu de début octobre à fin novembre 2002. Par ailleurs, la Corée organise le festival international d'art contemporain qui se tient tous les deux ans à Pusan et dont la dernière édition, qui a eu lieu du 20 octobre au 27 novembre 2000, accueillait 60 artistes et 29 pays participants.

La Chine elle-même n'échappe pas à l'influence de l'art contemporain comme en témoigne le lancement de la biennale de Shanghai.

À Singapour, la seconde biennale d'art contemporain, le «Nokia Arts Festival», se déroulera de décembre 2001 à février 2002. Cette manifestation s'inscrit clairement dans un cadre local puisque seuls les artistes locaux ou résidant à Singapour depuis plus de cinq ans sont invités à participer à l'événement. Pourtant, la personne de l'ambassade de France consultée sur les grands rendez-vous d'art contemporain a pensé justifié d'évoquer cette manifestation.

Pendant de nombreuses années, le Japon n'a pas accueilli de réel grand rendez-vous international dans le domaine de l'art contemporain. Malgré de récents efforts qui ont consisté à inviter des pays étrangers et de jeunes galeries, la foire d'art contemporain de Tokyo (Nicafe) n'a pas su se positionner internationalement. De juillet à septembre 2000 a eu lieu la première triennale de Tsumari qui a accueilli 140 artistes internationaux. La seconde édition est prévue en 2003. Enfin, la triennale de Yokohama, qui aura lieu du 02 septembre au 11 novembre 2001, est la première manifestation internationale d'envergure organisée par le gouvernement japonais.

L'Inde dispose d'une triennale organisée à New Delhi.

L'Océanie ne reste pas à l'écart des grands événements même si, pour l'heure, leur rayonnement international est bien moindre que dans d'autres zones du monde.

En Australie, il existe deux biennales d'art contemporain : la biennale d'art contemporain de Sydney qui s'est tenue en septembre 1998 puis mai 2000 (la prochaine édition devrait avoir lieu en 2002) est la plus ancienne et la plus importante des manifestations d'art contemporain d'Océanie et elle possède un réel rayonnement international ; la biennale d'art contemporain de Melbourne, d'audience assez faible, s'est tenue pour la première fois en juin 1999, la prochaine édition étant programmée pour octobre 2001.

Il n'existe pas à proprement parler de foire ni de biennale d'art contemporain en Nouvelle-Zélande. Toutefois, l'« Art and Industry Biennial Festival of Contemporary art » dédié aux arts visuels a été inauguré en 2000 (du 23 septembre au 31 décembre) et devrait être renouvelé périodiquement, la prochaine fois en 2002.

Il est clair à la lecture des faits précédents que l'art contemporain possède des ramifications dans de nombreux pays du monde, comme en atteste l'organisation de foires et de biennales dans de très nombreuses zones du globe. Par ailleurs, le nombre de manifestations va croissant, touchant de plus en plus des zones qui étaient jusqu'alors restées à l'écart des grands événements du monde de l'art contemporain.

Plus rares qu'on ne le penserait spontanément sont les pays dans lesquels il n'existe ni foire ni biennale d'envergure plus ou moins internationale dans le domaine des arts plastiques. Parmi les pays consultés, peu d'entre eux ont en effet répondu par la négative : l'Uruguay, l'Indonésie, le Burundi, le Gabon, la Guinée, le Soudan, le Niger, le Mali, le Maroc, Malte, l'Estonie, la Pologne...

Par ailleurs, en sus des manifestations mentionnées précédemment et dont la liste, il importe de le souligner, n'est d'ailleurs pas exhaustive, il existe d'autres manifestations, consacrées par exemple à la photographie, ou d'autres événements, qui ne sont pas consacrés aux seuls arts plastiques et que nous n'avons donc pas retenus parmi les événements présentés. Pour ne donner qu'un seul exemple, le Mali organise à un rythme biennal les rencontres de la photographie africaine de Bamako. Par ailleurs, il existe parfois d'autres foires d'art contemporain plus « commerciales », qui ne sont pas perçues par les acteurs du monde de l'art contemporain comme proprement internationales et que nous n'avons donc pas recensées ci-dessus.

### **Conclusion : Pourquoi la prolifération des foires et des biennales ?**

On peut s'étonner à l'issue de la présentation précédente du nombre très élevé de biennales et de foires et de leur forte dispersion à l'échelle planétaire. Il convient toutefois de souligner que, si l'on peut se laisser facilement impressionner par l'exotisme de certaines manifestations, la plupart d'entre elles continuent d'être organisées dans le monde occidental et celui-ci garde clairement la mainmise sur les foires encore plus que sur les biennales.

La prolifération des biennales et des foires à l'échelle internationale peut s'expliquer par les enjeux culturels et commerciaux qui accompagnent l'art depuis son apparition. Être au centre de la scène artistique internationale permet davantage de contrôler l'offre. Par ailleurs, avec la montée du thème du multiculturalisme, certaines localisations qui, voici dix ans à peine, n'auraient guère suscité la curiosité ou qui auraient même provoqué une réaction ironique chez les acteurs en vue du monde de l'art contemporain sont devenues légitimes. Aujourd'hui, non seulement il existe une biennale à Kwangju, à Taïpeh et à Dakar, mais de nombreux visiteurs occidentaux font occasionnellement le voyage, surtout parmi les professionnels de l'art contemporain.

D'autres raisons expliquant le fort développement des grandes manifestations d'art contemporain dépassent le seul cadre de la culture et des échanges commerciaux qui lui sont liés : dans plusieurs pays, la création d'une biennale a visé à revaloriser un quartier délabré d'une grande métropole, comme à Los Angeles ou à Lima. La culture est ainsi devenu un instrument d'action publique au service d'autres domaines, comme l'aménagement urbain.

Il ressort de ce qui précède que si les biennales sont dispersées de façon assez large entre les différentes zones géographiques du monde (sans remettre en cause toutefois le rôle leader de celles organisées à Kassel et à Venise – deux villes d'Occident et même d'Europe –), les foires sont encore plus concentrées dans le seul monde occidental et même dans un nombre restreint de pays au sein de cet espace.

## **B. La participation des galeries des différents pays aux foires d'art contemporain**

La part des galeries représentant les différents pays dans les grandes foires internationales d'art contemporain (Bâle, Chicago, New York, Berlin et FIAC à Paris)<sup>24</sup> a fait l'objet d'une analyse détaillée. Quels sont tout d'abord les pays les plus représentés, possédant les galeries les plus dynamiques (c'est-à-dire qui n'hésitent pas à tenter l'aventure de participer à une foire internationale) et les plus reconnues (puisque'il faut être accepté par le comité d'organisation des foires)? Afin d'éclairer ce dernier point, il serait intéressant de pouvoir comparer la présence effective des galeries des différents pays avec le «taux de réussite» à l'examen. La foire de Bâle, qui est connue pour être la plus sélective, n'a malheureusement pas souhaité, ou n'a pas été en mesure, de nous communiquer un tel renseignement.

Par ailleurs, d'autres éléments peuvent également faire l'objet d'étude. Par exemple, existe-t-il ou non un lien fort entre pays d'origine des galeries et lieu d'organisation des foires? Les galeries qui participent aux grandes foires internationales sont-elles toujours les mêmes ou non (cf. Fournier, en cours)?

Le thème des galeries d'art contemporain et de leur participation aux grandes foires méritait lui aussi d'être abordé, dans la mesure où il permet de comparer l'insertion des différents pays dans l'économie internationale, mais aussi car il fait à l'heure actuelle l'objet de nombreuses recherches dans divers pays du monde dont la France, le Canada, les États-Unis ou les Pays-Bas (Benhamou et al., 2000, Fournier, en cours, Velthuis, en cours).

Il serait également intéressant de compléter l'analyse fondée sur la participation des galeries en étudiant la part des *artistes* exposés par nationalités mais ceci serait beaucoup plus long et difficile. Il aurait par ailleurs fallu recenser également le nombre d'œuvres exposées, alors que celui-ci se chiffre par centaines voire par milliers. Grâce au principe des stands dont l'essentiel était consacré à un seul artiste lors de l'édition 2000 de la FIAC, ce travail pouvait être facilement mené, mais l'organisation de la manifestation en France avait assez logiquement pour effet de fortement surreprésenter la part des artistes français, d'autant plus sans doute que chaque galerie ne pouvait mettre qu'un seul artiste en avant.

### **1. Analyse des pays représentés à la foire de Bâle**

Principale foire d'art contemporain dans le monde (en 2000, plus de 800 galeries ont posé leur candidature – un record – et 271 ont été retenues), la foire de Bâle constitue un enjeu majeur, tant pour les grandes galeries qui peuvent prétendre y accéder que pour les différents pays<sup>25</sup>. Beaucoup d'observateurs expliquent le succès de cette foire par sa capacité d'innovation permanente. Elle a été la première au monde à consacrer des expositions à des pays invités, à offrir des conditions avantageuses à de jeunes artistes et à des one-man-shows et à créer des plates-formes indépendantes pour la photographie, l'édition, la sculpture monumentale, la vidéo et l'art sur internet, ou encore à ouvrir en 2000 une nouvelle plate-forme expérimentale intitulée «Art unlimited».

24. Afin d'être encore plus complet, il conviendrait de prolonger l'analyse par une comparaison du recrutement des galeries lors des autres grandes foires que constituent l'Arco de Madrid, Francfort, ou encore Stuttgart.

25. Il aurait été intéressant d'étudier le comité de sélection, qui n'apparaît pas clairement dans le catalogue de la foire de Bâle, et la nationalité des différents membres. Y a-t-il notamment des Français? Des représentants de pays périphériques? Ou les membres du comité de sélection se partagent-ils essentiellement entre la Suisse, l'Allemagne et les États-Unis?

La foire de Bâle est mondialement reconnue pour la sévérité de sa sélection<sup>26</sup> et pour la qualité des exposants qui y sont admis.

**Foire de Bâle 2000 : Nombre de galeries par pays :**

(liste établie à partir du catalogue ; certaines galeries implantées dans différents pays sont comptées plusieurs fois)

<b>Pays</b>	<b>Nombre de galeries présentes</b>
Allemagne .....	63
États-Unis .....	53
Suisse .....	45
France .....	33
Royaume-Uni .....	24
Italie .....	21
Espagne .....	9
Autriche .....	9
Belgique .....	9
Japon .....	5
Pays-Bas .....	4
Brésil .....	3
Canada .....	3
Suède .....	3
Australie .....	2
Chine .....	2
Corée du Sud .....	2
Luxembourg .....	2
Norvège .....	2
Argentine .....	1
Danemark .....	1
Grèce .....	1
Irlande .....	1
Monaco .....	1
République tchèque .....	1
<b>Total<sup>27</sup> .....</b>	<b>300</b>

Lors de l'édition 2000 de la foire de Bâle, un premier groupe de six pays se détachait au sein du classement des pays représentés : l'Allemagne arrivait nettement en tête avec 63 galeries, suivie par les États-Unis (53) et la Suisse (45), la France arrivant en quatrième position (33), devant le Royaume-Uni (24) et l'Italie (21). Si les six premiers pays sont ceux qui figurent systématiquement en tête de tous les classements que nous avons pu établir à partir de divers indicateurs, les trois premiers pays se caractérisent de surcroît par leur puissance sur le marché de l'art contemporain international. La Suisse occupe une place moins importante lorsque l'on considère les institutions culturelles ou la reconnaissance de ses artistes nationaux, mais elle joue clairement un rôle de premier plan sur le marché, juste derrière les États-Unis et l'Allemagne.

26. Pour l'édition 2000 de la foire de Bâle, la Piccadilly Gallery de Londres, qui participait à la foire depuis de très nombreuses années, a ainsi été refusée.

27. Le total ainsi obtenu est légèrement supérieur au nombre réel de galeries lors de la foire puisque les quelques galeries implantées dans différents pays ont été rattachées dans nos statistiques à chacun de ces pays. Signalons ainsi que, sur les 33 galeries répertoriées comme françaises, 9 sont simultanément installées dans un autre pays.

Les effets de concentration en termes d'origine géographique des galeries sont extrêmement forts à la foire de Bâle. À eux seuls, les trois premiers pays que sont donc l'Allemagne, les États-Unis et la Suisse concentrent 54 % des galeries présentes à Bâle ; si l'on ajoute à ce premier groupe de trois pays, les trois qui les suivent immédiatement – la France puis le Royaume-Uni et l'Italie<sup>28</sup> – ce sont 80 % des galeries qui sont concentrées dans cet ensemble de pays occidentaux. Il convient de souligner que, si – comme l'expose le catalogue – la foire de Bâle entend présenter les « *galeries les plus importantes d'Europe, d'Amérique, d'Asie et d'Océanie* », le poids de ces différentes aires géographiques est très inégal. L'Europe occidentale concentre à elle seule 76 % des galeries présentes à Bâle, l'Amérique du Nord presque 19 %. En dehors de ce double noyau, toutes les autres zones du monde se partagent les 5 % restants : 3 % pour l'Asie, 1 % pour l'Amérique du Sud, moins d'1 % pour l'Océanie ainsi que pour l'Europe orientale. Quant à l'Afrique, elle n'est tout simplement représentée par aucune galerie. Il existe donc clairement une opposition très forte entre le monde occidental, qui regroupe 95 % des galeries, et les autres zones, complètement périphériques. Le discours sur la mondialisation de la culture et le métissage artistique semble bien infirmé par la clarté de tels chiffres. Lorsque le cœur du marché est en jeu, très peu de pays n'appartenant ni à l'Europe occidentale ni à l'Amérique du Nord réussissent à se faire une place. Seuls le Japon, le Brésil, l'Australie, la Chine, la Corée du Sud, l'Argentine et la République Tchèque parviennent à pénétrer le cercle très fermé des pays admis à la foire de Bâle. Plusieurs de ces pays sont depuis longtemps largement ouverts sur l'Occident (tel est le cas du Japon et de l'Australie), tandis que d'autres, comme la Corée du Sud, bien qu'ouverts plus récemment, ont réussi à intégrer rapidement le monde de l'art contemporain international, grâce à une politique culturelle volontariste en faveur de la création contemporaine fortement soutenue par l'initiative privée.

La foire de Bâle a bien voulu nous communiquer le nombre de pays – 40 – ayant présenté au moins une candidature de galerie. Ce chiffre peut être comparé avec celui des pays effectivement représentés : 25. Il existe donc une sélection très forte qui empêche certains pays (15 ont présenté un dossier sans succès, mais d'autres ont également pu s'autoéliminer en ne pensant pas répondre aux critères de qualité imposés par le comité d'organisation de la foire de Bâle) d'accéder à la tribune majeure que constitue la première foire d'art contemporain dans le monde.

Pratiquement toutes les plus grandes galeries du monde étaient présentes à la foire de Bâle : les Américains Paula Cooper, Gagosian, Goodman, Gladstone, Matthew Marks, Marlborough, Metro Pictures, Pace Wildenstein, Shafrazi, Sperone Westwater, les Suisses Art & Public (Pierre Huber), Beyeler, Bischofberger, Hauser & Wirth & Presenhuber, les Britanniques D'Offay, Entwistle, Helly Nahmad, Juda, Lisson, Reynolds, les Français Durand-Dessert, Marian Goodman, Lambert, Lelong, Denise René, Templon.

Les exposants français étaient les suivants : les galeries Air de Paris, Canus, Carré, Crousel, Denise René, Di Meo, Durand-Dessert, Flay, la galerie 1900-2000, la galerie de France, Goodman<sup>29</sup>, Hilger, Hoss, Hussenet, Hyundai, Lahumière, Lambert, Lebon Baudoin, Lelong, Marlat, Nelson, Pailhas, Paviot, Ropac, Sollertis, Templon, Vallois, Villepoix ; ainsi que les exposants français suivants : Bordas, Lelong Editeur, Putman et Woolworth (éditeurs d'art).

Sur environ 800 œuvres d'artistes contemporains vivants reproduites dans la partie du catalogue consacrée aux galeries d'art dans le catalogue de la foire de Bâle, les Français occupaient une portion congrue avec une vingtaine d'artistes seulement (soit environ 2,5 % des

28. Signalons que l'on distingue également un autre groupe de pays assez fortement représenté mais dont le poids est déjà plus faible : l'Espagne, l'Autriche et la Belgique.

29. Américaine à l'origine, la galerie Marian Goodman s'est également installée à Paris et elle est devenue l'une des galeries importantes en France.

œuvres reproduites), qui tranche fortement avec la présence française assez forte en terme de pourcentages de galeries (Cf. supra, 33 sur 300, soit 11 %). On aurait donc tort d'assimiler présence française en termes de galeries et présence française en termes d'artistes. Signalons toutefois que la plupart de ceux-ci étaient présentés par des galeries françaises : Jean-Olivier Hucleux et Claude Viallat (Daniel Templon), Gilles Barbier et Alain Bublex (Vallois), Hervé Télémaque (Carré), Michel François et Dominique Gonzalez-Foerster (Jennifer Flay), Valérie Jouve (Anne de Villepoix), Robert Filliou (Nelson), Cédric Teisseire (galerie Canus), Aurélie Nemours (Lahumière).

D'autres artistes français étaient toutefois présentés dans le catalogue par des galeries étrangères : Sophie Calle (Arndt & Partner, Allemagne), Daniel Buren (Dabbeni, Suisse), François Rouan (Ditesheim, Suisse), Fabrice Hybert (Hécey, Luxembourg), Bernard Frize (Invernizzi, Italie), Philippe Parreno et Dominique Gonzalez-Foerster (Schipper und Krome, Allemagne)<sup>30</sup>.

Certains artistes considérés comme très importants en France ne figuraient donc pas dans le catalogue, qui entendait pourtant lui aussi distinguer les créateurs contemporains les plus marquants.

Nous avons été frappé de constater en visitant la foire de Bâle en l'an 2000 que certains des plus grands noms de la création française contemporaine – les Boltanski, Buren, Messenger, Calle, Arman, César... – étaient presque absents des différents stands, même chez les galeristes français. L'artiste français le plus visible cette année-là était sans doute Jean-Marc Bustamante, dont les œuvres, des grands formats de surcroît, étaient mises en évidence. À l'inverse, les artistes américains et allemands étaient partout présents.

Nous avons également consulté le catalogue de la foire de Bâle afin d'étudier si les galeries françaises mettent en avant les œuvres d'artistes français ou d'artistes étrangers dans les deux pages du catalogue dont elles disposent. Sur les 39 œuvres d'artistes contemporains reproduites dans les pages consacrées aux galeries françaises, 24 – soit près des deux tiers – sont dues à des étrangers. La présence des galeries françaises dans un rendez-vous important du monde de l'art contemporain ne s'accompagne pas pour autant d'une forte mise en avant des artistes nationaux par ces mêmes galeries, du moins si l'on s'en tient au catalogue. Nos observations effectuées sur les stands de l'ensemble de la foire de Bâle tendaient d'ailleurs à produire une impression assez similaire.

Concernant la section de la foire de Bâle 2000 intitulée « Art Unlimited » qui rassemblait 69 artistes, dont certains consacrés ou très en vogue comme John Baldessari, Louise Bourgeois, Chris Burden, Cai Guo-Qiang, John Chamberlain, Wim Delvoye, Dan Flavin, Sylvie Fleury, Gary Hill, Donald Judd, Sol LeWitt, Nam June Paik, Bruce Nauman, Shirin Neshat, Julian Opie, Pipilotti Rist, Sarah Sze, Richard Serra ou encore James Turrell, la France était également représentée à travers trois artistes : Claude Closky, Xavier Veilhan et Alain Jousseau.

## **2. Analyse des pays représentés à la foire de Berlin**

Créée en 1996 seulement, Art forum Berlin compte désormais parmi les grandes foires mondiales d'art contemporain et elle s'est positionnée sur le créneau de l'innovation artistique, de l'« art on the edge » avec des foires comme Arco en Espagne ou Chicago aux États-Unis. À la différence de la foire de Bâle où le regard est sans cesse sollicité, où le visiteur va de sur-

30. Les œuvres de Thomas Hirschhorn, très présent en France, étaient également présentées dans le catalogue de la foire de Bâle par trois galeries étrangères.

prise en surprise et où il est d'emblée frappé par la multitude d'œuvres d'artistes les plus reconnus internationalement et par les enjeux financiers considérables, par l'ambiance très « business », la foire de Berlin apparaît plus conviviale, plus détendue, parfois gentiment ennuyeuse sur certains stands. Si, à Bâle, les galeristes abordent rarement les visiteurs qu'ils ne connaissent pas, ils entament beaucoup plus fréquemment la conversation à Berlin. Pour son édition 2000, la foire de Berlin a accueilli environ 150 galeries venues de 23 pays différents, réussissant à attirer quelques-unes des plus importantes galeries d'art contemporain dans le monde, comme les Suisses Hauser & Wirth & Presenhuber, les Américains Brownstone et Deitch Projects, les Anglo-Américains Gagosian ou, à un moindre degré, les Britanniques comme Entwistle. La répartition des galeries par pays en 2000 était la suivante :

<b>Pays</b>	<b>Nombre de galeries présentes</b>
Allemagne .....	73
États-Unis .....	24
Autriche .....	7
Grande-Bretagne .....	6
Suède .....	6
Suisse .....	6
Espagne .....	6
Pays-Bas .....	5
Russie .....	5
Danemark .....	5
Japon .....	4
Finlande .....	3
France .....	3
Italie .....	3
Portugal .....	3
Belgique .....	2
Norvège .....	2
Canada .....	2
Brésil .....	1
Grèce .....	1
Mexique .....	1
Slovénie .....	1
République Tchèque .....	1
<b>Total<sup>31</sup> .....</b>	<b>170</b>

Première caractéristique de la foire de Berlin, l'Allemagne demeure le point d'ancrage de la foire puisque ce pays concentrait 73 galeries (42 % de la totalité). Par ailleurs, parmi les 58 % de galeries étrangères, l'influence culturelle et la proximité géographique avec l'Allemagne étaient très perceptibles. Ainsi, l'Autriche, la Suède, les Pays-Bas, le Danemark ou encore la Russie étaient-ils mieux représentés que dans les classements obtenus à partir d'autres indicateurs ou que dans la plupart des autres foires. Ceci tendrait à indiquer une dimension certes internationale, puisque les galeries étrangères sont majoritaires, mais aussi « régionale » de la foire de Berlin. Pourtant, il convient de souligner également le poids notable des États-Unis (14 % des galeries). Alors que 14 galeries seulement étaient américaines en 1999, l'édition 2000 de la foire a accueilli 24 galeries des États-Unis dont certaines des plus renommées.

31. Comme dans le cas de la foire de Bâle, les galeries installées dans plusieurs pays sont comptées à plusieurs reprises, au titre de chacun des pays où elles sont implantées.

Seules trois galeries représentaient la France lors de la foire de Berlin : les galeries du Jour et Obadia de Paris, ainsi que la galerie Sollertis de Toulouse. Depuis la création de la foire de Berlin, la présence des galeries françaises connaît un net déclin<sup>32</sup>. En 2000, les artistes français étaient également peu visibles à la foire de Berlin malgré ceux illustrant les pages des galeries Obadia et Sollertis dans le catalogue (grâce à eux, la part des Français approchait les 1,5 % des artistes reproduits). En dehors des deux galeries précédemment nommées, la place accordée aux artistes français sur les stands était également extrêmement discrète voire quasi-inexistante.

### 3. *Analyse des pays représentés dans deux foires américaines : la foire de Chicago et l'Armory show de New York*

Aujourd'hui, les États-Unis – avec une ville comme New York en particulier – constituent clairement le cœur du marché international de l'art contemporain. À l'heure actuelle, deux foires particulièrement importantes ont lieu sur le territoire américain, celles de Chicago et celle de New York, l'Armory Show.

La répartition des galeries par pays lors de la foire de Chicago organisée en 2000 – Art Chicago 2000 – était la suivante :

<b>Pays</b>	<b>Nombre de galeries</b>
États-Unis .....	128
France <sup>33</sup> .....	19
Espagne .....	17
Allemagne .....	15
Grande-Bretagne .....	11
Italie .....	4
Canada .....	4
Mexique .....	4
Pays-Bas .....	2
Irlande .....	2
Japon .....	2
Corée du Sud .....	2
Suisse .....	1
Grèce .....	1
Portugal .....	1
Danemark .....	1
Autriche .....	1
République tchèque .....	1
Argentine .....	1
Colombie .....	1
<b>Total</b> .....	<b>128</b>

32. Huit galeries françaises étaient présentes en 1998, quatre seulement en 1999.

33. Lors de l'édition suivante de la foire de Chicago qui s'est tenue en 2001, seules 9 galeries françaises étaient présentes et certains de ces exposants annonçaient déjà leur intention de ne plus participer à Chicago en raison d'un déplacement du marché de cette foire vers celle de New York.

Si l'on examine les résultats précédents, il ressort tout d'abord que la part des galeries américaines est très forte, puisque celles-ci représentent près de 60 % du total. La place de la Grande-Bretagne semble assez faible, mais était probablement liée à l'inauguration de la Tate Modern de Londres aux mêmes dates qui avait sans doute amené des galeristes britanniques à renoncer à participer à la foire de Chicago pour mieux profiter de la venue dans la capitale britannique de nombreux amateurs attirés par le calendrier de la vie artistique au Royaume-Uni. De même, la place de la Suisse est étonnamment faible quand on pense que ce pays possède de très importantes galeries. Sans doute les marchands préférèrent-ils concentrer tous leurs efforts sur la foire de Bâle, celle de Chicago ne leur semblant par comparaison qu'un événement mineur. Certains pays apparaissent assez fortement représentés comme l'Espagne, qui mise sans doute sur les collectionneurs d'origine hispanique ou, à un moindre degré, le Canada, qui profite vraisemblablement de la proximité géographique.

Plus récente que la foire de Chicago, la foire de New York ou Armory Show s'est hissée en quelques années au rang de manifestation artistique internationale importante. Lors de l'édition 2001, la part des galeries des différents pays représentées à l'Armory Show était la suivante :

<b>Pays</b>	<b>Nombre de galeries</b>
États-Unis .....	79
Allemagne .....	25
Grande-Bretagne .....	15
France .....	9
Suisse .....	8
Autriche .....	4
Italie .....	3
Pays-Bas .....	3
Suède .....	3
Japon .....	3
Canada .....	2
Australie .....	2
Irlande .....	1
Espagne .....	1
Grèce .....	1
Danemark .....	1
Brésil .....	1
Mexique .....	1
Israël .....	1
Non déterminé .....	1
<b>Total .....</b>	<b>164</b>

La foire de Chicago et celle de New York ont toutes deux lieu sur le sol américain et, de ce fait, la part des galeries américaines est nettement plus forte dans chacune de ces deux manifestations que dans toutes celles qui ont lieu en Europe. Pourtant, les statistiques précédentes suggèrent bien que la foire de New York est désormais plus importante que celle de Chicago dans le circuit international. Non seulement des galeries plus réputées internationalement participent à la foire de New York (c'est très vrai pour les galeries américaines mais aussi pour la plupart des pays), mais, par ailleurs, le simple critère des nationalités montre tout d'abord que la foire est moins nationale en ce que la part des galeries américaines est plus faible (49 % d'entre elles, dont les quatre cinquièmes sont d'ailleurs installées à New York). La

tête de classement fait d'ailleurs clairement apparaître une hiérarchie très proche de celle constatée à Bâle : l'Allemagne, la Grande-Bretagne, la France puis la Suisse occupent en effet les premières positions. Un tel classement permet d'objectiver le jugement souvent entendu selon lequel la foire de New York prend de plus en plus d'importance en Amérique du Nord<sup>34</sup>. C'est sans doute le constat d'une telle tendance, susceptible à terme d'introduire une concurrence avec la foire de Bâle, qui a peut-être convaincu les organisateurs de celle-ci de mettre sur pieds, à compter de l'année 2001, la nouvelle foire « Art Basel in Miami » destinée à concurrencer la foire de New York dans son propre pays.

#### **4. Analyse des pays représentés à la FIAC de Paris**

Le comité de sélection pour la Foire internationale d'art contemporain de Paris (COFIAC), composé de 19 personnes en 2000, comprenait une majorité de Français (10) mais, plus largement, une écrasante majorité d'Européens et, plus largement encore, uniquement des représentants des pays occidentaux. En plus des dix Français figuraient en effet dans le comité deux Allemands, deux Italiens, deux Suisses, un Belge, un Autrichien ainsi qu'un Américain. Ce simple exemple fait bien ressortir l'aspect « régional » d'une manifestation telle que la FIAC, ici très nationale – la moitié des membres appartenant au pays organisateur – et, plus largement, clairement européenne. En dépit du discours récurrent sur le multiculturalisme et le métissage culturel, il apparaît bien que les « gate-keepers » du monde de l'art, surtout dans son segment marchand, continuent d'appartenir, dans leur écrasante majorité, au monde occidental. S'il est à l'inverse possible, dans le domaine des biennales, de faire appel à des commissaires issus de pays périphériques, c'est sans doute parce que les enjeux apparaissent moindres, mais aussi parce que ces commissaires sont souvent des familiers des grands centres de création et de consécration occidentaux. En revanche, les foires restent encore très hermétiques aux représentants des pays périphériques et la FIAC ne fait sans doute pas exception.

L'édition 2000 de la FIAC rassemblait 200 galeries pour autant d'expositions monographiques dévolues pour la très grande majorité d'entre elles à des artistes consacrés, parmi lesquels les Français occupaient nettement la première place.

34. Les chiffres précédents conduisent à suggérer qu'un pays comme la France devrait faire porter ses efforts en Amérique du Nord bien davantage sur la foire de New York que sur celle de Chicago.

La liste des pays représentés et l'effectif par pays sont les suivants :

<b>Pays</b>	<b>Nombre de galeries</b>
France .....	92
Italie .....	20
États-Unis .....	18
Belgique .....	13
Allemagne .....	11
Royaume-Uni .....	11
Suisse .....	9
Autriche .....	7
Espagne .....	6
Mexique .....	5
Corée .....	2
Japon .....	1
Monaco .....	1
Luxembourg .....	1
Danemark .....	1
Pays-Bas .....	1
Hongrie .....	1
République Tchèque .....	1
Liban .....	1
Argentine .....	1
Brésil .....	1
Chili .....	1
Colombie .....	1
<b>Total<sup>35</sup> .....</b>	<b>206<sup>36</sup></b>

Il existe malheureusement une désaffection de la plupart des grandes galeries – tant américaines que suisses, allemandes ou même britanniques – pour la FIAC puisque ne sont représentées aucune des grandes galeries américaines, dont nous avons souligné la présence à la foire de Bâle, et presque aussi rares sont les plus grandes galeries suisses, allemandes ou britanniques. Toutefois, à l'exception notable de la galerie Durand-Dessert – dont les dirigeants entendaient protester contre les modalités d'organisation de la FIAC et qui avaient donc préféré à cette dernière sa petite concurrente qu'est Art Paris –, toutes les principales galeries françaises étaient présentes à la FIAC.

Les difficultés rencontrées par la FIAC pour susciter les candidatures des meilleures galeries des pays qui occupent un rôle leader sur le marché de l'art contemporain se lisent à travers le palmarès des pays les plus représentés. La France arrive très nettement en tête du classement et concentre à elle seule 45 % des galeries présentes à la FIAC. Certes, la majorité des galeries sont donc étrangères et, en cela, la FIAC constitue bien une foire internationale, mais la part très forte des galeries françaises, alors même que celles-ci ne représentent généralement qu'une part limitée des galeries admises dans les salons organisés à l'étranger, traduit bien le rayonnement plus limité d'une foire comme la FIAC par rapport à la foire de Bâle. De façon assez surprenante, puisqu'il ne s'agit pas d'un pays qui joue un rôle majeur dans le

35. Comme précédemment, les galeries installées dans différents pays sont comptées plusieurs fois.

36. Si aucun pays n'a été écarté au cours de la sélection, puisque 23 pays présentaient leur candidature et 23 ont été retenus, moins d'une galerie s'étant portée candidate (environ 500) sur deux a été admise (Cf. *Le Monde*, dimanche 22 - lundi 23 octobre 2000).

commerce international de l'art contemporain, l'Italie arrive en seconde position avec 10 % des galeries présentes à la FIAC. Les pays qui sont les plus importants du marché, États-Unis (9 % des galeries), Allemagne (5%) et Suisse (4%), n'atteignent à la FIAC que des parts modestes, et encore convient-il de souligner que ces différents pays ne sont presque jamais représentés par leurs galeries les plus importantes. Si les organisateurs de la FIAC accordent une si faible place aux pays les plus importants à partir de divers indicateurs et de ceux qui ressortissent au marché en particulier, ce n'est absolument pas en raison d'une politique d'exclusion, mais simplement parce que les galeries les plus réputées de ces pays ne présentent pas leur candidature à la FIAC.

### 5. Comparaison de différentes foires internationales d'art contemporain

Quelle est la part des galeries des différents pays dans les grandes foires internationales d'art contemporain que nous avons précédemment présentées ?

**Tableau comparatif du pourcentage de galeries par pays dans différentes foires :**

	Bâle	Berlin	Paris	Chicago	New York
<b>Allemagne</b>	21	43	5	7	15
<b>États-Unis</b>	18	14	9	59	48
<b>Suisse</b>	15	4	4	0,5	5
<b>France</b>	11	2	45	9	5
<b>Grande-Bretagne</b>	8	4	5	5	9
<b>Italie</b>	7	2	10	2	2
<b>Autres pays</b>	20	31	22	18	15

Si l'on compare la place des différents pays dans chacune des cinq foires précédentes, il apparaît tout d'abord que le poids de chaque pays atteint toujours un maximum lorsque la foire est organisée sur son territoire. Bien que sans cesse nié par le monde de l'art contemporain selon lequel la notion de pays serait transcendée par la dimension artistique, le facteur géographique apparaît une fois de plus, pour peu qu'un minimum d'attention lui soit accordé. Toutefois, et c'est sans doute ce qui fait le renom de la foire de Bâle, celle-ci apparaît de très loin comme la plus internationale car la part de ses galeries nationales reste équilibrée par rapport à celle des autres grands pays. Loin d'occuper une très confortable première place comme les États-Unis à New York et surtout à Chicago, l'Allemagne à Berlin ou la France à Paris, la Suisse n'arrive qu'en troisième position par le nombre de galeries représentées à Bâle, derrière l'Allemagne et les États-Unis. Une telle politique d'ouverture internationale est d'ailleurs d'autant plus réalisable qu'affluent des différents pays les candidatures des « meilleures » galeries, celles qui sont le plus reconnues dans le monde et sur le marché de l'art contemporain international. Le palmarès et le poids des différents pays pour la foire de Bâle sont le plus proches de celui obtenu à partir des nombreux indicateurs qui avaient été précédemment étudiés, et la foire de New York, l'Armory Show, s'en rapproche également, alors que, dans le cas de Chicago, de Berlin et de Paris, il existe des distorsions majeures (le fort poids de l'Italie, second pays après la France, à la FIAC, celui de l'Autriche à Berlin, la quasi-absence de la Suisse et de ses grandes galeries à Chicago) qui montrent bien qu'il ne s'agit pas d'événements complètement « internationaux » au sens du monde de l'art.

## 6. La France et les foires

Les galeries françaises sont bien représentées dans les grandes foires internationales, notamment à la foire de Bâle qui constitue la principale manifestation annuelle dans le monde, où, nous l'avons vu, la France arrivait en quatrième position en 2000, et lors de la foire de Chicago, où la France était le pays étranger représenté par le plus grand nombre de galeries en 2000. Cette forte présence commerciale française à l'étranger conjuguée avec l'organisation sur le territoire français d'une foire (et d'une biennale, celle de Lyon) qui, sans être la plus importante du monde, est reconnue pour constituer un événement international notable, constitue un atout pour la France.

Toutefois, même en ce qui concerne les foires, si la France est assez présente à travers ses galeries, cela n'implique pas forcément une présence aussi forte en termes d'artistes<sup>37</sup> exposés. Ainsi, la création des artistes français contemporain était-elle peu exposée lors de l'édition 2000 de la foire de Bâle, ce qui est d'autant plus préoccupant que le directeur de la foire, Samuel Keller, soulignait dans l'avant-propos du catalogue que cette manifestation entendait donner un aperçu exhaustif de l'art contemporain dans le monde.

## C. Les biennales d'art contemporain : une logique très différente de celle des foires

Le fait de prendre en considération la nationalité des pays participant aux biennales d'art contemporain permet de faire apparaître une logique très différente de celle des foires. En effet, alors que les pays périphériques sont pratiquement absents des grandes foires internationales d'art contemporain, ils sont représentés de façon conséquente dans les biennales, et ce, d'autant plus facilement que plusieurs biennales importantes sont organisées hors du monde occidental.

L'un des meilleurs exemples est sans doute la Biennale de La Havane dont la 7<sup>e</sup> édition s'est déroulée de la fin de l'année 2000 jusqu'en janvier 2001. Créée en 1984, elle était alors essentiellement régionale mais a largement profité du mouvement de mode en faveur de la diversité culturelle qui a marqué les années 1990 et elle est devenue de plus en plus internationale, en attirant en particulier toujours davantage l'attention des Occidentaux. Si la Biennale de La Havane ne dispose que d'un budget limité, celui-ci provient en grande partie de fondations étrangères comme Art for the World, le British Council ou l'Association française d'action artistique (AFAA).

L'édition de la biennale de La Havane tenue en 2000-2001 comptait environ 180 participants sans compter ceux qui faisaient partie d'une vingtaine d'expositions d'artistes cubains. La nationalité des artistes exposés était très diverse, ceux-ci venant du monde occidental (de France, de Grande-Bretagne...), mais aussi très souvent d'Amérique latine (de Cuba, mais aussi du Pérou, de Colombie, du Brésil, de la Jamaïque...), de différents pays d'Afrique (grâce au soutien notamment d'*Afrique en création*) ou d'autres pays périphériques (de Singapour, d'Inde...) (Cf. *Le Monde*, mardi 05 décembre 2000).

La simple prise en compte du facteur que constitue la nationalité des artistes et / ou des exposants représentés permet donc de révéler des logiques très différentes entre les biennales et les foires, dont les enjeux apparaissent ainsi assez fondamentalement différents. Si l'ouverture aux pays périphériques et le métissage culturels trouvent réellement place dans le cadre

37. Même si cela s'avère lourd à mettre en pratique, il serait très intéressant de calculer la part des artistes des différents pays dans diverses foires et d'étudier si cela est très lié à la présence des galeries des différentes nationalités.

des biennales, il convient de souligner que, dans de nombreuses manifestations, les artistes sont présentés dans le cadre de pavillons nationaux, ce qui montre bien que, même dans ce cadre, la dimension nationale fait toujours sens. Par ailleurs, le marché reste pour sa part pratiquement contrôlé par les seuls Occidentaux et il profite essentiellement aux artistes appartenant à ce même espace.

#### **IV. LE MARCHÉ INTERNATIONAL DES VENTES AUX ENCHÈRES D'ART CONTEMPORAIN : LA PART DES DIFFÉRENTS PAYS**

Il convient tout d'abord d'étudier le poids économique des différents pays – notamment des États-Unis, de la Grande-Bretagne et de la France pour les principaux d'entre eux – dans l'activité économique que constituent les ventes aux enchères d'œuvres d'art (Quemin, 1999; Gaillard, 2000). Au sein de cette activité, nous chercherons à isoler le montant des ventes aux enchères d'art contemporain (Quemin, 2001).

Pourquoi focaliser ici l'attention sur les ventes aux enchères plutôt que sur d'autres types de transactions? En dehors des ventes publiques – type de transactions qui se caractérise par la plus grande transparence – 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.

##### **A. La part des différents pays sur le marché des ventes aux enchères d'œuvres d'art**

Étudier la part des différents pays apparaît particulièrement révélateur de leur attractivité, dans la mesure où les œuvres d'art les plus chères sont très mobiles et où les maisons de ventes aux enchères n'hésitent pas à les déplacer pour peu qu'un marché ou une vente déterminés apparaissent plus propices à leur valorisation (Quemin, 1994). La part des différents pays exprime donc en général bien davantage l'importance de la demande que celle de l'offre.

###### **1. La part des ventes aux enchères d'œuvres d'art**

Dans un rapport d'avril 1999, la Commission européenne évaluait le volume mondial des ventes d'œuvres d'art à près de 8 milliards d'Euros (dont 6,2 milliards pour les marchands), dont près de 2 milliards d'Euros pour les États-Unis, 1,3 milliards pour le Royaume-Uni et seulement 0,5 milliard d'Euros pour la France (Benhamou et al., 2000, p. 80).

Dans le même rapport de la commission européenne précédemment cité, la part de marché des ventes publiques s'élevait à 50 % du total mondial pour les États-Unis, 29 % pour la Grande-Bretagne, près de 6 % pour la France (ce qui fait bien apparaître la part non négligeable mais aussi la place dominée désormais occupée par ce pays sur le marché mondial de l'art), le reste du monde se partageant les 16 % restants<sup>38</sup>. L'organisation des ventes aux enchères d'œuvres d'art dans le monde (et, comme nous le verrons, celles d'art contemporain en particulier) s'accompagne donc d'un degré élevé de concentration du marché.

38. En 1998-1999, d'après les statistiques d'Art Sales Index, le marché mondial des peintures et dessins atteignait 15,28 milliards de francs, les États-Unis représentant la moitié du marché mondial (49 %) et le Royaume-Uni plus du quart (28 %). La France arrive en troisième position mais avec 7 % de l'ensemble seulement, donc loin derrière les deux premiers du classement (Moulin, 2000).

D'après les données de la commission des communautés européennes, le principal marché de ventes d'art en Europe est le Royaume-Uni qui réalise 61 % des ventes effectuées dans les états membres de la Communauté européenne. La France – avec 12 % du produit – et l'Allemagne – avec 7 % du produit – arrivent respectivement en seconde et troisième positions (Moulin, 2000, p. 60).

Les deux premiers opérateurs de ventes aux enchères dans le monde sont Christie's et Sotheby's (Quemin, 1999). En 1999, le montant total des ventes s'est élevé à 14 milliards de francs pour Sotheby's et 14,5 milliards de francs pour Christie's (Moulin, 2000). Le montant des ventes publiques en France a atteint pour cette même année 9,7 milliards de francs (hors frais), soit un peu plus du tiers du montant conjugué des ventes de Christie's et Sotheby's (Moulin, 2000). Cependant, en France, le marché est éclaté entre une multitude d'opérateurs, le pays comptant environ 460 commissaires-priseurs rarement associés à plus de trois voire deux confrères (Quemin, 1997). Même si, à Paris, les commissaires-priseurs rassemblent l'essentiel de leurs ventes en un même lieu, à l'hôtel Drouot, les ventes parisiennes ne comptent que pour environ 40 % du montant total des ventes françaises. Par ailleurs, le montant des ventes françaises doit être considéré avec prudence. En effet, on estime généralement que, parmi le total des ventes, environ 80 % du produit est composé d'œuvres d'art à Paris, et seulement 60 % en province (Moulin, 2000, p. 77). À Paris, en 1999, le montant des ventes d'art s'élevait donc à environ 2,8 milliards de francs, montant particulièrement faible quand on le compare à celui de ses concurrentes Christie's et Sotheby's, d'autant plus si l'on considère qu'à Paris, un tel produit de vente était réalisé par une centaine de professionnels réunis dans une soixantaine d'études différentes.

Même si l'année 1999 a connu à Paris cent soixante dix enchères dépassant un million de francs (soit 20 % de plus qu'en 1998), les valeurs moyennes des œuvres passées en vente publique en France sont beaucoup plus faibles qu'à New York (Ginsburg, 1998), ce qui traduit là encore une certaine faiblesse du marché français par rapport à celui des pays anglo-saxons.

## **2. La part des ventes aux enchères d'œuvres d'art contemporain**

L'étude socio-économique en termes de parts de marché permet également de distinguer quels sont les pays qui contribuent le plus à la valorisation des œuvres contemporaines par ventes aux enchères, même si les chiffres par secteurs d'activités sont malheureusement parfois trop imprécis pour illustrer la place occupée par les ventes d'art *réellement contemporain* dans les différents pays.

Première difficulté qu'il convient de signaler ici, alors même que de nombreux rapports ont été rédigés sur les ventes aux enchères et le marché de l'art en France – dont le dernier en date est le rapport Gaillard (Gaillard, 2000) –, de façon étonnante, il n'existe aucune donnée officielle sur le produit des ventes aux enchères d'art contemporain en France.

Pour produire une telle donnée, il faudrait recenser l'ensemble des ventes consacrées uniquement à cette spécialité (les études de commissaires-priseurs Binoche, Briest, Charbonneaux, Cornette de Saint-Cyr, Néret-Minet ou Tajan en organisent régulièrement), mais aussi celles qui rassemblent en une même vacation art contemporain et art moderne ainsi que toutes celles qui associent les deux spécialités précédentes avec une multitude de biens différents (meubles et tableaux anciens, objets les plus divers...). Cette hétérogénéité des ventes traduit une certaine faiblesse de la demande pour l'art contemporain en France puisque les professionnels des enchères jugent souvent nécessaire d'associer cette spécialité à d'autres biens, mais en même temps, elle entretient le peu d'engouement du public en pesant sur la valorisation des œuvres contemporaines ainsi dispersées (Quemin, 1994 et 2001). Quoi qu'il

en soit, le montant des ventes aux enchères d'œuvres d'art contemporain dispersées en France est très faible par rapport à celui réalisé par Christie's et Sotheby's à Londres et, surtout, à New York.

Les chiffres sont en effet disponibles pour les grandes maisons de ventes aux enchères. Sotheby's réalisait ainsi en 1999 environ 180 millions de dollars, soit 8 % de ses 2,26 milliards de dollars de chiffre d'affaires dans le domaine de l'art contemporain. Pour sa part, Christie's réalisait cette même année 45,6 millions de dollars sur 2,3 milliards de dollars de chiffre d'affaires – soit 2 % – dans le secteur de l'art contemporain (que cette maison définit pour sa part de façon beaucoup plus étroite, à partir de 1970<sup>39</sup>, ce qui explique la faiblesse seulement apparente du pourcentage précédent). Pour les deux maisons, l'essentiel des vacations d'art contemporain est organisé à New York ainsi que, dans une moindre mesure, à Londres (Quemin, 2001).

Si l'organisation des ventes aux enchères d'œuvres d'art en général apparaît très concentrée, les places les plus importantes pour ce marché étant, à l'échelle mondiale, New York puis Londres puis Paris (Moulin, 2000, Gaillard 2000), le segment de ce marché dévolu aux ventes d'œuvres d'art contemporain s'accompagne d'un degré encore plus élevé de concentration.

Cela apparaît à travers les quelques structures qui organisent de telles ventes – du moins celles qui exercent une incidence au niveau international – mais aussi à travers les lieux dans lesquels sont organisées les vacations. Les ventes d'art contemporain les plus importantes sont organisées à New York et, dans une moindre mesure, à Londres, ces deux villes constituant les deux seules places de ventes aux enchères proprement internationales pour l'art contemporain. Les maisons anglo-saxonnes organisent également des ventes perçues comme mineures ou régionales dans deux villes des États-Unis, Los Angeles et Chicago, ainsi qu'en Europe, en Italie, où sont presque exclusivement dispersées des œuvres dues à des artistes italiens, et à Amsterdam, site souvent privilégié pour les artistes du mouvement Cobra. Alors même que Christie's et Sotheby's disposent de bureaux et même de salles de ventes dans de nombreux pays du monde, la concentration de leurs ventes aux enchères d'art contemporain est très forte. Ailleurs dans le monde, seule la place de Paris, avec les ventes d'art contemporain organisées par certaines études de commissaires-priseurs, peut prétendre au qualificatif « international », mais ces vacations possèdent un impact beaucoup plus faible que les ventes de Londres et, a fortiori, celles de New York.

## **B. La part des artistes des différents pays dans les grandes ventes de Christie's et Sotheby's.**

De façon complémentaire à l'indicateur précédent, nous avons souhaité étudier la part des artistes des différents pays au sein des ventes aux enchères organisées par les deux grandes maisons de ventes qui dominent le marché international. En particulier, quelle est la part des artistes français à l'échelle de ce marché ? Par ailleurs, si le discours sur les métissages et le relativisme culturel précédemment évoqué dans cette recherche est récurrent dans le monde de l'art, que traduisent pour leur part les vacations orchestrées par les grandes maisons de ventes aux enchères d'œuvres d'art ? Assiste-t-on réellement à une forte dispersion des nationalités des artistes vendus aux enchères sur le marché international ? L'apparition d'un hiatus entre le discours social, l'ordre des représentations, et celui des faits amènera à s'interroger dans la seconde partie de cette recherche tant sur le phénomène de mondialisation que sur les processus sociaux de classement.

39. Rappelons que les œuvres de la période 1945-1970 sont pour leur part recensées dans la catégorie des « post war sales ».

Le 16 novembre 2000, Christie's organisait à New York en soirée l'une de ses deux grandes ventes annuelles de prestige consacrées à l'art contemporain international. Le catalogue présentait la biographie des 48 artistes dont des œuvres (62 au total) étaient mises aux enchères.

Une très forte proportion d'artistes (22 d'entre eux) étaient de nationalité américaine et vivaient aux États-Unis (ou y vivaient avant leur décès) : Carl Andre, Donald Baechler, Matthew Barney, Jean-Michel Basquiat (3 œuvres), John Currin, Carroll Dunham, Eric Fischl (2 œuvres), Peter Halley, Keith Haring, Donald Judd, Mike Kelly (2 œuvres), Jeff Koons (3 œuvres), Brice Marden, Tony Oursler, Richard Prince, Charles Ray, David Salle, Julian Schnabel, Andres Serrano, Cindy Sherman (4 œuvres), Terry Winters, Christopher Wool.

À cette première liste d'artistes américains, il convenait d'ajouter ceux nés à l'étranger mais s'étant installés aux États-Unis (4 artistes) : Felix Gonzales-Torres (né à Cuba), Agnes Martin (née au Canada), Mariko Mori (née au Japon), Gabriel Orozco (né au Mexique, 2 œuvres).

Les autres pays n'étaient que faiblement représentés par rapport aux artistes « américains » précédents. Toutefois, de façon parfaitement conforme avec les analyses précédentes, trois pays défendaient mieux leurs positions, l'Allemagne, la Grande-Bretagne et l'Italie.

Les artistes allemands étaient au nombre de 5 – Stephan Balkenhol, Andreas Gursky (2 œuvres), Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Thomas Struth (2 œuvres) – et les artistes britanniques étaient au nombre de 6 – Peter Doig, Gilbert & George (2 œuvres), Mona Hatoum (née au Liban), Damien Hirst (2 œuvres), Sarah Lucas, Chris Offili – contre 4 pour les Italiens – Maurizio Cattelan, Francesco Clemente, Gaetano Pesce, Philip Taaffe (né et formé aux États-Unis).

La Suisse était représentée par 3 artistes – Fischli et Weiss, Verner Pantou (né au Danemark), Pipilotti Rist – le Japon par 2 – Shiro Kuramata et Yasumasa Morimura –, tandis que la France, avec Christian Boltanski, et l'Afrique du Sud, avec William Kentridge, n'étaient représentées que par un seul artiste.

Il est clair que la concentration est extrême et qu'au niveau de la plus forte reconnaissance par le marché de l'art, seuls les artistes américains ou européens ont droit de cité. Par ailleurs, même au sein de ce groupe, les positions des uns et des autres sont très inégales et le poids occupé par les États-Unis apparaît particulièrement écrasant, puisque ce pays concentrait à lui seul plus de la moitié des artistes dont des œuvres étaient vendues à l'occasion d'une des plus importantes ventes de la saison. Par ailleurs, sur les 48 artistes présents dans la vente pas moins de 45 appartenaient aux États-Unis ou à l'Europe occidentale, mais même celle-ci n'était représentée qu'à travers un faible nombre de pays, ceux occupant sans cesse les premières positions des palmarès artistiques quels que soient les critères considérés.

Pour sa part, la société rivale de Christie's, Sotheby's, organisait à New York l'une de ses deux grandes ventes annuelles de prestige consacrées à l'art contemporain international durant la soirée du 16 novembre 2000. Les résultats en termes de nationalité qui apparaissent à l'analyse sont proches de la vente précédemment analysée et le poids des États-Unis se trouve même renforcé. Ceci apparaît d'autant plus si l'on s'intéresse au nombre d'œuvres dispersées et non au nombre d'artistes, les artistes américains faisant plus souvent l'objet de la présentation de plusieurs de leurs œuvres au feu des enchères que les artistes d'autres pays. Sur les 63 œuvres dispersées ce soir là, pas moins de 48 étaient dues à des artistes américains, 6 à des artistes allemands, 5 à des Britanniques, 1 à un Mexicain et 1 à un Cubain (vivant en fait aux États-Unis), 1 à un Italien (vivant à New York), 1 à un Français (Yves Klein). La concentration géographique des créateurs apparaît une fois de plus extrême, non seulement dans le monde occidental mais même aux États-Unis.

Pourtant, comme nous l'avons indiqué dans l'introduction de cette recherche, les responsables des maisons de vente aux enchères que nous avons interrogés ont toujours affirmé ne tenir aucun compte de la nationalité des artistes pour composer les ventes. Il existe donc bien des logiques sociales qui sous-tendent les choix des acteurs du monde de l'art sans même que ceux-ci en soient forcément conscients.

### **Les États-Unis : le centre du monde de l'art contemporain international**

Les États-Unis, et particulièrement New York, occupent dans le domaine de l'art contemporain une place centrale, aussi bien pour la présentation d'artistes que pour le marché de l'art mais aussi la reconnaissance des artistes.

Les institutions new yorkaises sont nombreuses. Parmi les plus importantes, il convient de citer PS1, Contemporary Art Center, créé par Alanna Heiss en 1976 et souvent considéré comme le plus important centre d'art contemporain du monde. PS1 est l'un des plus grands et des plus anciens centres d'art aux États-Unis qui soit uniquement consacré à la création contemporaine, tout particulièrement à l'art relevant du «cutting edge». Fort de sa reconnaissance, PS1 s'est d'ailleurs allié au MoMA au début des années 2000.

Plusieurs musées occupent également une place centrale : le MoMA, même si PS1 le représente désormais en matière d'art contemporain, conserve une notoriété essentielle, le Guggenheim également, en particulier avec son annexe de Soho, mais tous deux jouent essentiellement un rôle de consécration plus que de découverte (les expositions monographiques sont toujours considérées comme des consécration pour les artistes qui en bénéficient). Le DIA Center for the Arts est une fondation très renommée également, situé dans Chelsea où il a attiré les galeries les plus à la pointe de la jeune création.

Le New Museum situé à Soho constitue également une institution importante.

D'autres structures viennent compléter ce dispositif et font de New York la place centrale de la création contemporaine à l'échelle mondiale. Le plus souvent, il s'agit de centres d'art à but non lucratif : Thread Waxing Space, Exit Art, Apex, Creative Time ne représentent que quelques exemples et la liste exhaustive serait assez longue.

Aux États-Unis, New York se trouve au centre du marché de l'art contemporain. Parmi les galeries les plus importantes au niveau mondial, beaucoup sont installées à New York (parmi lesquelles les galeries Paula Cooper, Deitch projects, Gagosian, Gladstone, Marian Goodman, Marks, Marlborough, Pace Wildenstein, Rosen...), ce qui constitue l'autre versant de ce lieu essentiel pour la consécration dans le domaine de l'art contemporain. New York est la ville où la compétition pour la reconnaissance artistique est la plus vive mais elle est aussi assez souvent perçue comme quelque peu conservatrice. Beaucoup d'artistes viendraient à New York une fois amorcé le processus de reconnaissance artistique, voire une fois dûment reconnus, New York, ses grands marchands et ses grandes institutions culturelles apportant davantage une consécration.

La foire d'art contemporain la plus importante pour les États-Unis est celle de Chicago. Cette vieille institution qui attire plus de 200 galeries est présidée par Thomas P. Blackmann. À New York, une foire monte, l'Armory Show, qui accueille une soixantaine de galeries. L'actuelle foire de Miami, qui est la troisième foire d'art contemporain importante, va être concurrencée par une autre manifestation organisée dans cette même ville par les commissaires de Bâle.

Los Angeles constitue sans nul doute la deuxième métropole importante après New York et ce n'est pas un hasard si Christie's y organise également des ventes d'art contemporain (à l'inverse, Sotheby's ne juge pas utile d'y organiser des vacations dans ce domaine), bien que celles-ci soient beaucoup moins importantes qu'à New York. Los Angeles apparaît souvent plus alternative, plus avant-gardiste, mais aussi plus à l'écart du marché.

Les États-Unis se caractérisent par une relative dispersion géographique des institutions culturelles puisque le pays compte beaucoup de centres d'art contemporain très reconnus, parfois même à l'écart des métropoles les plus importantes comme le Walker Art Center à Minneapolis, à 1000 km de Chicago, à Huston ou à Columbus dans l'Ohio. À San Francisco existe également une vraie vie culturelle dans laquelle est intégré l'art contemporain avec son musée d'art moderne et contemporain mais aussi des lieux alternatifs. D'autres villes comme Portland et Seattle comptent également; Portland est une ville dynamique et prospère; Atlanta aussi, rassemble des collectionneurs et des institutions.

#### **L'Allemagne : le challenger**

À la différence des États-Unis, qui se caractérisent certes par la multiplicité des pôles culturels mais aussi et avant tout par une extrême concentration de l'activité artistique à New York, l'Allemagne apparaît bien davantage multipolaire.

Dans ce pays, les villes les plus actives dans le domaine de l'art contemporain sont traditionnellement Francfort, Cologne et Düsseldorf; depuis le milieu des années 1990, l'art contemporain a également émergé à Berlin où il tient une place croissante. Berlin compterait encore peu de collectionneurs importants mais constitue un pôle de création et les galeries s'y sont développées depuis plusieurs années.

Si l'événement le plus marquant dans le domaine de l'art contemporain est la Documenta de Kassel, l'Allemagne dispose également d'autres biennales comme celle de Berlin et de plusieurs foires d'art contemporain importantes à Cologne, Francfort et Berlin.

#### **La Grande-Bretagne : un nouveau venu au premier plan de la scène artistique internationale**

L'ouverture au printemps 2000 de la Tate Modern à Londres est venue souligner l'effervescence de la scène artistique contemporaine en Grande-Bretagne. Nombre d'observateurs y voient le signe de succès d'une stratégie de promotion largement associée au nom du publicitaire britannique Charles Saatchi qui, à titre personnel, s'est beaucoup investi dans le domaine de l'art contemporain et a joué un rôle moteur dans le lancement des Young British Artists (YBA) tant en Grande-Bretagne qu'au niveau international.

Londres est connue pour son effervescence culturelle que donne notamment à voir la collection Saatchi, mais compte aussi des galeries importantes comme D'Offay, Entwistle, Gagosian, Juda, Lisson ou encore Marlborough.

## Conclusion de la première partie

S'il est désormais de bon ton d'insister sur le fourmillement de la création artistique et des espaces d'exposition au niveau international, les analyses développées dans la première partie ont pu montrer que, par delà ce discours, les chiffres produits sont implacables, pour peu que l'on soit disposé à regarder la réalité qu'ils permettent de dévoiler.

Le premier point qu'il convient sans doute de retenir à l'issue de cette partie consacrée aux divers indicateurs permettant d'apprécier les positions des différents pays sur le marché et sur la scène de l'art contemporain international est qu'en général, il existe une convergence remarquable des classements produits.

Il convient toutefois de différencier divers segments comme celui qui se rapporte aux expositions et celui qui relève du marché car il existe des écarts notables. Notre analyse a pu faire ressortir que le système de l'art contemporain obéit à un modèle assez complexe, puisqu'en effet, il est possible de distinguer des pays qui jouent un rôle majeur pour les expositions et d'autres qui contrôlent largement le marché. Les artistes consacrés appartiennent le plus souvent à ce double ensemble de pays (qui se recoupent d'ailleurs en grande partie) sans que cela soit systématique.

Concernant tout d'abord les expositions, l'Europe joue un rôle central avec les très importantes biennales qu'elle rassemble (en particulier celles de Kassel et Venise), mais aussi avec ses musées d'art contemporain, comme le Centre Georges Pompidou à Paris ou la Tate Modern à Londres. Même en ce domaine, les États-Unis disposent eux aussi de réels atouts avec des lieux aussi reconnus que le MoMA à New York ou une institution telle que PS1, souvent tenue pour le plus important centre d'art contemporain au monde.

Le marché fait également apparaître une certaine diversité géographique, surtout si l'on considère qu'il se compose lui-même de deux sous-ensembles, ventes en galeries d'une part, ventes aux enchères d'autre part. Aucune ville au monde ne rassemble de galeries aussi importantes que New York, tant par le chiffre d'affaires que par l'influence. Cependant, l'Allemagne et la Suisse mais aussi la Grande-Bretagne comptent des galeries très importantes qui bénéficient notamment de la demande locale pour l'art contemporain. Il convient de souligner que la plus influente foire d'art contemporain dans le monde est d'ailleurs située en Suisse, à Bâle, et que l'Europe en général (Bâle donc, mais aussi ARCO à Madrid, FIAC à Paris, Berlin, Francfort, Stuttgart...) compte des foires importantes dont beaucoup d'observateurs soulignent par ailleurs qu'elles l'emportent sur celles organisées aux États-Unis (Chicago, Armory Show de New York, Art Basel in Miami à compter de décembre 2001). En dehors de ces deux pôles que constituent l'Europe (ou du moins quelques-uns de ses pays) et les États-Unis, aucune foire n'a de réelle influence internationale.

Concernant le second pôle du marché, celui des ventes aux enchères d'art contemporain, la concentration est extrême. Les États-Unis l'emportent très largement et New York bénéficie du mouvement de concentration de façon frappante. Seul autre pays à organiser des ventes aux enchères d'art contemporain clairement internationales, la Grande-Bretagne avec Londres n'occupe qu'une deuxième position loin derrière les États-Unis : sont principalement vendus à Londres les artistes tenus pour plus « régionaux » (i.e. répondant davantage à la demande européenne) qu'internationaux, pour lesquels New York est presque toujours le lieu de dispersion privilégié.

Enfin, nous avons pu montrer dans la première partie qu'un autre classement peut être établi en termes de reconnaissance des artistes. Nous avons alors souligné la très forte légitimité des artistes américains et allemands, tant à travers un indicateur comme le Kunst Kompass que dans les achats d'institutions comme le Fonds national d'art contemporain ou les Fonds régionaux d'art contemporain en France, ou encore dans les accrochages des différents musées. Les États-Unis arrivent presque toujours loin en tête, l'Allemagne, qui fait office de challenger, occupe une confortable seconde position<sup>40</sup>, et, assez loin derrière ces deux pays qui jouent un rôle leader sur la scène artistique internationale, arrivent trois autres pays, Grande-Bretagne, France et Italie, toutes les autres nations n'ayant pour leur part qu'un rôle soit très limité soit inexistant. Les cinq pays précédents figurent régulièrement en tête des différents palmarès par pays que nous avons pu établir, de surcroît souvent selon un classement proche de celui venant d'être exposé

Les données chiffrées du Kunst Kompass, pour critiquables qu'elles soient, mais aussi celles des expositions dans les grandes collections, celles des achats par le FNAC et les FRAC en France, ou encore celles des ventes aux enchères font généralement apparaître un écart très net entre les deux premiers pays et leurs suiveurs. Même si la Grande-Bretagne, la France et l'Italie jouent un rôle sur la scène internationale de l'art, il ne s'agit guère d'un rôle leader. Par ailleurs, nous avons souligné la nette contre-performance des artistes suisses et, dans une moindre mesure, des artistes français si l'on compare la reconnaissance des plasticiens de ces deux pays avec le rôle de ces deux nations dans le monde institutionnel et / ou marchand de l'art.

De façon synthétique, il est possible de dire que le monde de l'art obéit largement à un schéma de duopole entre les États-Unis d'une part et l'Europe d'autre part (ou plus précisément quelques pays d'Europe occidentale seulement : Allemagne, Grande-Bretagne, France et Italie, Suisse parfois), l'Allemagne constituant clairement le cœur de ce second ensemble. Les cinq ou six pays précédents appartiennent tous au monde occidental et ils figurent tous parmi les nations les plus riches du monde.

On le voit, l'opposition apparaît nettement entre, d'une part, un centre clairement occidental, et qui, à l'intérieur même de cet espace, regroupe les pays les plus riches, et, d'autre part, une « périphérie artistique » à laquelle sont rattachés en particulier les pays du Tiers Monde, mais aussi tous les pays qui n'apparaissaient pas dans la liste précédente. Si le discours qui s'impose depuis plusieurs années sur la mondialisation, le relativisme culturel et le métissage permet aujourd'hui qu'émergent des artistes de pays plus variés et du Tiers monde en particulier, leur reconnaissance reste très marginale sur le marché.

En général, les pays non-occidentaux n'occupent qu'une place mineure, en dépit de la mode du métissage et du relativisme culturel, et ils n'ont guère voix au chapitre en-dehors des biennales d'art contemporain.

Malgré l'affirmation ou la croyance que seuls le talent des artistes et la qualité des œuvres particulières sont pris en compte, le fait de considérer la nationalité des artistes fait donc constamment ressortir une hiérarchie très marquée des pays, et ce quel que soit l'indicateur pris en compte.

Par ailleurs, malgré la diversité des facteurs retenus pour élaborer les différents palmarès, certains relevant des institutions culturelles et d'autres du marché, nous avons sans cesse retrouvé un classement très proche concernant les premières positions dans le palmarès, ce qui

40. Il existe notamment une nette dissymétrie en termes d'accrochages entre les Américains et les Allemands : les Allemands exposent proportionnellement beaucoup plus d'artistes américains que les Américains n'exposent d'artistes allemands.

tend à confirmer empiriquement l'analyse de Raymonde Moulin, selon laquelle la valeur de l'art contemporain se construit à l'articulation du marché et du musée, sans étanchéité entre les logiques propres aux acteurs des deux ensembles qui appartiennent au même monde social de l'art contemporain. Toutefois, il s'avère également possible de moduler l'analyse précédente dans la mesure où les biennales permettent la reconnaissance des pays périphériques à travers leurs artistes, tandis que les foires, comme le marché en général, leur apparaissent largement fermés.

Le classement que nous avons sans cesse fait apparaître entre les différents pays est celui qui sous-tend l'ordre des représentations des acteurs du monde de l'art, nos analyses ont essentiellement révélé des représentations sociales qui ont cours dans le monde de l'art et celles-ci diffèrent quelque peu selon les segments.

Par ailleurs, la (toute relative) diversité des nationalités constatée n'était probablement souvent qu'apparente et, comme nous l'avons déjà rapidement évoqué, il aurait sans doute fallu tenir compte également du lieu de résidence des artistes. Il est bien souvent possible de se demander si, ce qui permet à des artistes originaires de pays périphériques ou même de pays occupant une position secondaire sur la scène de l'art contemporain international, d'être reconnus n'est pas une forte insertion dans les réseaux internationaux, qui passe fréquemment par le fait de résider dans l'un des pays leaders sur la scène internationale de l'art ou, du moins, d'y effectuer de très fréquents séjours. La relative diversité précédente s'en trouverait sans doute encore amoindrie.

Il est en effet clair aujourd'hui que les artistes des pays « mineurs » restent, comme l'ensemble de la communauté artistique, labellisés par le main stream du monde de l'art contemporain occidental et, avant tout autre pays, par les États-Unis dont le rôle leader est incontestable.



## Deuxième partie

Internationalisation, mondialisation, globalisation :  
marché de l'art contemporain international et monde  
de l'art contemporain international



Dans une seconde partie de notre recherche, une fois construits les indicateurs socio-économiques précédents et analysés les résultats obtenus grâce à eux, il convenait de chercher à expliquer pourquoi apparaît une concentration en termes de pays, quand bien même les choix sont généralement effectués sans tenir compte de la nationalité. En effet, ce sont presque toujours les mêmes artistes qui sont tenus pour les plus importants dans les différents pays du monde ou encore qui sont exposés dans les principales métropoles et dans les plus importantes institutions en dépit des distances géographiques. Plus largement, ce sont les mêmes pays qui apparaissent les plus présents à l'échelle internationale, dont les artistes sont les plus reconnus. Comment peut-on expliquer une telle concentration des choix ? Ou, pour formuler cela de façon différente, quels sont les facteurs susceptibles d'expliquer le palmarès par pays actuellement en vigueur et pouvant également rendre compte des évolutions survenues dans le court et le moyen termes ?

Nous pourrions distinguer deux grands groupes de facteurs susceptibles de rendre compte de la hiérarchie, les uns (de type économique, géographique, politique ou historique) étant extérieurs au monde de l'art lui-même, les autres renvoyant au fonctionnement même du monde de l'art contemporain.

## I. LES FACTEURS EXTERNES AU MONDE DE L'ART POUVANT EXPLIQUER LES INÉGALITÉS ENTRE PAYS

### A. Les facteurs économiques

#### 1. *L'influence du produit intérieur brut*

Certains facteurs, par exemple économiques, feront ici l'objet de nos premières analyses. Existe-t-il un lien entre le palmarès que nous avons fait émerger à partir des indicateurs analysés dans la première partie et la richesse économique des différents pays ? Le classement des différents pays sur la scène artistique internationale reproduit-il de façon plus ou moins fidèle celui des États en termes de poids économique que l'on peut tout d'abord apprécier par le produit intérieur brut ?

La comparaison entre la liste des principaux pays sur la scène de l'art contemporain international et celle des pays les plus riches présente une évidente parenté. En particulier, les États-Unis occupent dans chaque cas une confortable première place. Toutefois, les deux palmarès ne sont pas parfaitement identiques car il existe des différences notables.

#### Liste du produit intérieur brut des principaux pays (Cordellier et Didiot, 1999) en 1998 (en milliards de dollars) :

États-Unis .....	8 019	Italie.....	1 167
Chine .....	3 838 (en 1997)	Brésil .....	1 060 (en 1997)
Japon .....	2 944	Espagne .....	649
Allemagne.....	1 780	Russie .....	644 (en 1997)
Inde .....	1 610 (en 1997)	Pays-Bas .....	329
France.....	1 321	Suisse .....	178
Royaume-Uni.....	1 250	Autriche.....	178

Le dynamisme de pays comme les États-Unis ou l'Allemagne et, à un moindre degré, de la Grande-Bretagne, de la France de l'Italie et de la Suisse, sur le marché et dans le monde de l'art contemporain peut être mis en rapport avec leur puissance économique. Cependant, le

poids économique traduit par le PIB ne suffit pas à garantir une performance similaire dans le domaine artistique. Le meilleur contre-exemple au lien précédemment apparu est sans conteste celui du Japon qui, bien que constituant de longue date l'une des premières puissances économiques mondiales, n'occupe qu'une place très modeste au plan artistique. Tous les pays non-occidentaux souffrent plus largement de cette moindre reconnaissance artistique internationale, qu'il s'agisse de la Chine, de l'Inde, du Brésil ou de la Russie.

Il est également possible de relativiser le lien entre le poids économique et la place dans le palmarès des pays les plus influents en matière d'art contemporain en soulignant que le très net recul de la France depuis une trentaine d'années sur la scène de l'art contemporain international ou, plus récemment, l'effritement quasi-continu de sa position au cours des années 1990 ne reflète pas une telle chute au plan économique.

Bien qu'il existe clairement un lien entre intégration sur la scène artistique internationale et puissance économique, la relation n'a rien de mécanique. Si le lien entre art et économie ne fait désormais plus mystère (Benhamou, 1996), l'importance économique des différents États ne suffit pas à garantir un rôle leader en termes artistiques.

Il est toutefois possible de se demander désormais s'il existe un lien entre un domaine plus restreint de l'économie, celui de l'activité financière des différents pays, et le marché de l'art, notamment contemporain, comme cela est parfois affirmé.

## 2. L'influence du poids financier

Comparons le palmarès des pays établi dans la première partie de la recherche avec le classement des places financières.

### Classement des dix principales places financières mondiales en 1999

(source : Fédération internationale des bourses de valeurs, 2001) :

Classement	Capitalisation boursière (en milliards de dollars)
1. New York.....	11 438 000
2. Nasdaq.....	5 205 000
3. Tokyo.....	4 455 000
4. Londres.....	2 855 000
5. Paris.....	1 503 000
6. Deutsche Börse.....	1 432 000
7. Toronto.....	789 000
8. Italie.....	728 000
9. Amsterdam.....	695 000
10. Suisse.....	693 000

Les États-Unis arrivent loin en tête du classement international des places financières, puisqu'ils concentrent à la fois la place de New York et le Nasdaq pour un montant global de 16 643 000 milliards de dollars en 1999. Ils sont suivis loin derrière par le Japon, dont les résultats sont quatre fois moindres, puis par la Grande-Bretagne, la France, l'Allemagne, le Canada, l'Italie, les Pays-Bas et la Suisse.

Une fois de plus, s'il existe une parenté entre le classement précédent et celui des pays les plus importants dans le domaine de l'art contemporain, la corrélation n'est pas parfaite.

L'Allemagne en particulier effectue une performance dans le secteur artistique très supérieure à son poids financier, tandis que le Japon mais aussi le Canada se situent très clairement dans le cas de figure inverse.

### 3. *L'art contemporain comme « produit » d'exportation*

Existe-t-il un lien entre le rayonnement en termes de création artistique contemporaine et la puissance d'expansion économique d'un pays appréhendée à travers ses exportations de biens et de services de toute nature ?

Pour tenter de répondre à cette question, il convient de se reporter au palmarès des pays exportateurs dans le monde. En 1999, les dix pays figurant en tête du classement étaient les suivants (Amat-Roze et al., 2000) :

#### **Palmarès et poids (en pourcentage)**

##### **des dix premiers pays exportateurs dans le monde en 1999 :**

1. États-Unis .....	12,5 %	6. Italie .....	4,5 %
2. Allemagne .....	9,7 %	7. Canada .....	4,3 %
3. Japon.....	7,5 %	8. Pays-Bas.....	3,6 %
4. France .....	5,4 %	9. Chine .....	3,5 %
5. Royaume-Uni .....	4,8 %	10. Belgique.....	3,2 %

Une fois de plus, il existe une parenté entre le classement précédent, de nature économique, et le palmarès des pays que nous avons pu établir dans le domaine de l'art contemporain, sans qu'il y ait de stricte correspondance entre les deux listes. S'il est clair que le rayonnement artistique international d'un pays n'est pas complètement indépendant de sa capacité d'expansion économique, le cas de pays tels que le Canada, la Chine et surtout le Japon fait bien apparaître que cela n'a rien d'automatique pour autant.

Non seulement le classement obtenu n'est pas complètement identique à celui des pays leaders en termes d'art contemporain, mais encore le poids relatif des États n'est pas respecté, les États-Unis et l'Allemagne possédant une avance moindre en termes d'exportations de toute nature que dans le domaine de l'art contemporain.

En conclusion, il est possible de soutenir que, quel que soit le critère économique pris en compte, produit intérieur brut, poids financier ou volume des exportations, la dimension économique semble jouer un rôle non négligeable dans l'affirmation des États au plan artistique, mais sans rien de mécanique pour autant. Il ne suffit pas qu'un pays soit riche, qu'il concentre une puissance financière importante ou encore qu'il possède une force d'exportation élevée pour jouer un rôle leader sur la scène de l'art contemporain international.

## **B. Les facteurs historiques, géographiques ou politiques**

D'autres facteurs d'ordres historique, géographique ou politique permettent également d'éclairer les résultats obtenus dans la première partie de cette recherche.

Soulignons tout d'abord qu'il est parfois difficile de trancher entre les dimensions historique, géographique et politique, celles-ci étant souvent liées entre elles.

Le xx<sup>e</sup> siècle a connu une envolée du rôle des États-Unis au plan politique sur la scène internationale, mais aussi une montée en puissance parallèle dans le domaine de l'art contemporain. Alors qu'au xix<sup>e</sup> siècle et durant la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, la France constituait

encore le centre de la scène artistique mondiale et du marché, elle a été de plus en plus concurrencée par les États-Unis (Cohen-Solal, 2000), au point que certains auteurs étudiant la période ont pu dire que New York a volé à Paris l'idée d'art moderne (Guilbaut, 1988). Annie Cohen-Solal date de l'entre deux guerres la période durant laquelle le centre de la création artistique internationale s'est déplacé de Paris à New York, avant que la seconde guerre mondiale ne sonne le glas de la prééminence européenne avec l'afflux d'artistes se réfugiant aux États-Unis.

La suprématie française s'est effondrée au cours des années 1950, Paris ne constituant en particulier plus le centre du marché mondial des enchères à partir de 1964 et un artiste américain, Robert Rauschenberg, obtenant pour la première fois le prix de la biennale de Venise cette même année. Par ailleurs, la situation s'est encore dégradée depuis pour la France. En particulier, la première partie de cette recherche a fait apparaître que, depuis les années 1970, la France a encore perdu du terrain par rapport aux États-Unis. Si elle figure toujours parmi le petit nombre de pays (moins d'une dizaine) qui jouent un rôle sur la scène internationale de l'art et si elle parvient encore à faire reconnaître quelques-uns de ses artistes à l'étranger, la France ne se trouve clairement plus au centre de l'art contemporain international. Aujourd'hui, celui-ci obéit largement à un modèle de duopole entre les États-Unis et quelques États d'Europe considérés comme un ensemble ou, si l'on ne veut retenir que deux pays, entre les États-Unis et l'Allemagne.

On peut supposer toutefois que la France bénéficie encore de l'aura considérable qui fut la sienne en son temps. La première partie a en effet montré que, dans le domaine de l'art contemporain, les positions occupées par les différents pays ne sont nullement instables d'une année sur l'autre, mais évoluent essentiellement dans le moyen et le long termes. Le poids de l'histoire est donc primordial puisqu'un pays a d'autant plus de chances d'occuper une place enviable dans le palmarès des arts plastiques internationaux qu'il occupait auparavant une telle position. Il est donc probable que la France jouisse encore d'une certaine reconnaissance liée à ses succès passés.

La lente érosion de leur position dans le monde international de l'art a particulièrement affecté les pays d'Europe du Nord. Alors qu'ils jouaient un rôle important au cours des années 1960 et 1970, leur influence s'est fortement érodée depuis lors. Comme le note cet important conservateur qui a joué un rôle moteur dans l'introduction de l'art contemporain en France : « Dans les années 60-70, on allait à New York, bien sûr, mais on allait aussi beaucoup à Stockholm et à Amsterdam, c'étaient des endroits très importants où il se passait beaucoup de choses. Aujourd'hui, non. Tout ça, c'est fini ».

Le poids des facteurs historique et géographique a par ailleurs été mis au jour concernant les pays non occidentaux, ceux qui, pour l'économie internationale pendant longtemps comme pour la scène artistique, apparaissent clairement périphériques. Un pays comme le Japon, bien qu'appartenant au cercle des pays les plus puissants économiquement, n'a pas pu rejoindre le petit groupe des pays les plus importants sur la scène artistique internationale.

L'influence du facteur politique et historique apparaît enfin à travers quelques exemples comme celui de la Yougoslavie. Ce pays, qui figurait assez souvent dans les palmarès artistiques avant les ravages de la guerre qu'il a connue, a très fortement régressé au cours des dernières années.

S'il est donc possible d'identifier différents éléments explicatifs externes au monde de l'art lui-même pour rendre compte du palmarès existant entre pays, il convient toutefois de ne pas négliger les éléments davantage internes au monde de l'art international pour éclairer les fondements du classement par pays.

## II. MONDE ET MARCHÉ DE L'ART CONTEMPORAIN ET CLASSEMENTS

S'il est certain que les facteurs externes au monde de l'art (comme les facteurs économiques notamment) influencent le poids relatif des différents pays sur la scène internationale de l'art, le fonctionnement même du monde de l'art contribue également fortement à produire la hiérarchie entre pays.

Afin d'expliquer le palmarès obtenu (Bourdieu, 1984) dans notre première partie, il nous a donc semblé nécessaire de nous appuyer ici sur différents travaux sociologiques (Bourdieu, 1977) et, tout particulièrement, sur ceux de Raymonde Moulin (Moulin, 1992 et 1995) et d'Howard S. Becker (Becker, 1988) qui offrent des clefs de compréhension du monde et du marché de l'art.

### A. La création des valeurs artistiques contemporaines à l'articulation du marché et des institutions

Les travaux de Raymonde Moulin sur la constitution des valeurs artistiques (Moulin, 1967, 1992, 1995) ont fort bien montré comment celles-ci se construisent désormais à l'articulation du marché et des institutions culturelles. Quand bien même les frontières de ces deux ensembles peuvent évoluer, le processus de création de la valeur artistique contemporaine reste quant à lui inchangé.

Les travaux précédents ont également montré comment la valorisation de l'art contemporain diffère de celle de l'art ancien. Alors que l'art ancien fait le plus souvent l'objet d'un consensus et que les jugements en ce domaine sont largement stabilisés – la cote des différentes œuvres évoluant plus ou moins comme celle de l'ensemble du marché –, il en va tout autrement dans le domaine de l'art contemporain. Ce dernier est fortement soumis au règne de l'incertitude, surtout durant les premières années qui suivent la production des œuvres et au début de la carrière des artistes.

Les valeurs s'instaurent selon un double mode : le marché révèle les préférences du moment et vient ratifier les palmarès en vigueur ; pour sa part, le monde institutionnel de l'art – essentiellement composé des musées et autres lieux d'exposition tels que les centres d'art (c'est-à-dire les espaces dépourvus de collections permanentes) et les biennales – élabore des classements qui vont distinguer les artistes dignes d'attention. En fait, les deux systèmes précédents apparaissent étroitement dépendants l'un de l'autre, la valorisation financière et la certification de la valeur esthétique prenant appui l'une sur l'autre.

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le marchand entrepreneur constitue la clef de voûte du système marchand. Les Français Durand-Ruel, Vollard ou Kahnweiler au XIX<sup>e</sup> siècle et durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ou, plus récemment, l'Américain Leo Castelli qui a incarné la figure du grand marchand leader après la seconde guerre mondiale, ont su largement imposer leurs artistes sur la scène artistique internationale. Leo Castelli, né en 1907 en Italie et émigré aux États-Unis en 1941, pays où il a effectué la majeure partie de sa carrière et où il est décédé en 1999 (Ramade, 2000), a promu successivement des artistes aujourd'hui aussi reconnus que Robert Rauschenberg, Jasper Johns ou Frank Stella, mais aussi de grands mouvements tels que le pop art, le minimal art ou l'art conceptuel. Misant très fortement sur la publicité, ayant réussi à gagner la confiance de nombreux intervenants importants du monde de l'art aux États-Unis, Castelli a également savamment tissé tout un réseau de « friendly galleries » à l'échelle internationale. Ainsi, au milieu des années 1970, 70 % des ventes réalisées par Castelli étaient en fait effectuées par d'autres galeries dont environ la moitié situées en Europe (Moulin, 1992). Le succès d'un galeriste comme Leo Castelli est inséparable de l'émergence, à partir des

années 1960-1970, des « galeries leaders » qui, jouissant d'une importante reconnaissance culturelle en raison de succès passés leur ayant permis d'imposer les artistes qu'elles représentent, jouent un rôle moteur dans l'établissement des nouvelles valeurs financières et esthétiques. À partir de là, il est devenu difficile pour un artiste d'être reconnu comme un créateur de première importance sans être soutenu par l'une de ces grandes galeries. Certes, tout artiste vendu par ces galeries ne sera pas systématiquement consacré au Panthéon de l'histoire de l'art, mais voir son œuvre diffusée par ces galeries leaders accroît singulièrement les chances de succès. La reconnaissance allant bien souvent – en ce domaine comme dans d'autres – à la reconnaissance, les placements semblent moins incertains lorsqu'ils s'orientent vers des artistes soutenus par les galeries les plus établies.

Alors qu'au début du xx<sup>e</sup> siècle, les grands marchands misaient sur des stratégies de succès différé et sur le temps long, l'art contemporain produit à partir des années 1960 et 1970 a fait l'objet de stratégies du temps court, comportant d'emblée une dimension internationale très marquée et misant sur le tourbillon perpétuel de l'innovation (Schumpeter, 1951). Ces nouvelles stratégies sont fondées sur un espace d'action socialement et géographiquement étendu.

À partir des années 1960-1970, sur chaque grande place commerciale, le marché s'est structuré autour d'un nombre limité de galeries leaders qui, de concert avec les principales institutions culturelles, ont largement contribué à déterminer les tendances esthétiques dominantes. Forte du crédit dont elles disposent dans le monde de l'art lorsqu'elles ont réussi par le passé à imposer certains de leurs artistes, ces galeries visent à susciter une demande auprès des collectionneurs, tant privés que publics. Au niveau international, la galerie leader s'appuie sur un réseau de partenaires qui lui permettent de maximiser ses chances de succès en formant des coalitions. Agissant de concert avec d'autres galeries importantes et des institutions culturelles, tant dans son propre pays qu'à l'étranger, la galerie leader peut ainsi espérer voir ses choix relayés et, finalement, consacrés par le monde de l'art dans son ensemble : « *Sur chaque grande place commerciale, le secteur de l'art contemporain se structure autour d'un nombre limité de galeries leaders susceptibles d'imposer de nouveaux produits et, dans un contexte d'interdépendance positive des évaluations, de faire les prix* » (Moulin, 1992, p. 47).

Le rôle moteur des grandes galeries leaders est d'autant plus fort que ces galeries importantes sont clairement identifiées comme telles par les institutions culturelles. Celles-ci pourront alors prolonger l'action des galeristes en inscrivant notamment la reconnaissance des artistes dans la durée à travers le processus de muséification. Les chances de succès se renforcent encore lorsque des accords se dégagent pour promouvoir simultanément les mêmes artistes par le biais d'expositions personnelles dans les grandes galeries mais aussi dans les musées, ou pour les faire entrer dans les grandes collections tant publiques que privées.

Parallèlement et souvent en symbiose avec les grands marchands, à partir des années 1960-1970, les « mégacollectionneurs » ont joué un rôle de plus en plus important sur le marché de l'art contemporain. Comme le souligne Raymonde Moulin : « *Peu nombreux et de recrutement international, ils exercent un pouvoir de marché. Ils achètent un grand nombre d'œuvres, dont plusieurs du même artiste, à un prix relativement faible et, en accord avec le ou les marchand(s) promoteur(s) de l'artiste, ils contrôlent l'offre. (...) L'entrée dans une grande collection a un effet très positif sur la cote de l'artiste. De plus, la participation des mégacollectionneurs aux conseils d'administration des grands musées assure la présence des artistes qu'ils soutiennent dans les institutions culturelles* » (Moulin, 2000, p. 33).

Forts de l'information dont ils disposent et qu'ils contribuent simultanément à produire, les grands collectionneurs ont joué un rôle sans cesse croissant dans la valorisation tant finan-

cière qu'esthétique de l'art contemporain. Au cours des années quatre-vingt, l'industriel allemand Peter Ludwig, l'homme d'affaires et aristocrate italien Giuseppe Panza di Biumo, ainsi que le publicitaire britannique Charles Saatchi ont joué un rôle premier plan sur la scène et sur le marché de l'art contemporain.

### **Giuseppe Panza di Biumo :**

Le comte Giuseppe Panza di Biumo est né en 1923 à Milan dans une famille de riches négociants en vins anoblée par Victor-Emmanuel III en 1940 (Bouisset, 1991). Licencié en droit en 1948, il a pris en charge la branche immobilière des affaires familiales et entrepris en 1953 son premier voyage aux États-Unis, dont il est rentré fasciné. À partir de 1955, il a entamé une collection d'art contemporain qui allait devenir l'une de plus importantes du <sup>xx</sup> siècle : Tàpies, Fautrier, puis Kline, Rauschenberg, Oldenburg, Lichtenstein et Segal. Durant cette première étape de sa collection, Panza di Biumo a donc acheté en grande majorité des artistes américains mais aussi quelques Français comme Louis Cane, des Allemands comme Beuys et des Britanniques comme Alan Charlton, Hamish Fulton ou Richard Long. À partir de 1966, Panza di Biumo a collectionné toujours plus d'artistes américains appartenant souvent à l'art minimal puis à l'art conceptuel avec Robert Morris et Dan Flavin, Sol LeWitt, Carl André, Donald Judd, Richard Serra, Bruce Nauman ou encore Brice Marden. Plus tard encore, Panza di Biumo a acheté des œuvres de Walter de Maria ou James Turrell.

Alors qu'il collectionnait jusqu'alors à titre privé, Giuseppe Panza di Biumo a souhaité au cours des années 1970 voir exposée et reconnue sa collection dans l'espace public. Après avoir successivement envisagé de la présenter dans le cadre d'institutions italiennes, suisses et allemandes, il a choisi les États-Unis. En 1984, le Museum for Contemporary Art de Los Angeles a donc payé 11 millions de dollars la première partie de la collection Panza di Biumo qui regroupait art informel, expressionnisme abstrait et pop art. En 1990, le Solomon R. Guggenheim Museum de New York a acquis un ensemble important d'œuvres d'art minimal et conceptuel, pour un montant qui aurait avoisiné les 20 millions de dollars mais ne représentait qu'une partie de la valeur réelle des œuvres, le tiers d'entre elles (105 sur 310) faisant l'objet d'une donation.

Si, au cours des deux premières phases de sa collection, Giuseppe Panza di Biumo a souvent su anticiper la reconnaissance d'artistes ensuite largement consacrés par l'histoire récente de l'art en achetant très tôt leurs œuvres, ses achats plus récents ont sans doute été moins avisés. Maïten Bouisset indiquait en effet en 1991 : « *Giuseppe Panza ouvre ses fabuleuses collections à de jeunes artistes américains de la Côte Ouest. Ils s'appellent en particulier Bob Therrien, Peter Sheldon, Marc Lere, Micheal Davies, Michael Brewster, Susan Kaiser Vogell, Jo Ann Callis* » (Bouisset, 1991).

Même si la collection composée par le comte Panza di Biumo a essentiellement profité aux artistes américains, il convient de noter qu'elle a été composée à une époque durant laquelle l'Italie possédait une réelle visibilité sur la scène internationale de l'art contemporain.

### **Peter Ludwig :**

Peter Ludwig, né en 1925 dans une famille de la grande bourgeoisie de Coblenze et décédé en 1996, a été l'un des principaux collectionneurs d'art contemporain du <sup>xx</sup>e siècle (Fohr, 1997). Après avoir commencé à étudier le droit en 1946, il s'est tourné vers d'autres disciplines dont l'histoire de l'art pour laquelle l'université de Mayence lui a décerné un doctorat (consacré à Picasso) en 1950. En 1951, il a épousé Irene Monheim, fille d'un industriel du chocolat et elle-même docteur en histoire de l'art, puis, un an plus tard, il est entré dans la société de sa belle-famille, y connaissant un remarquable succès qui devait faire de lui le « roi du chocolat » en Allemagne. Peter Ludwig et son épouse ont constitué différentes collections qu'ils ont prêtées ou données à divers musées à partir de la fin des années 1960. En 1976, les Ludwig ont donné à la ville de Cologne 400 œuvres, dont un exceptionnel ensemble d'œuvres d'art contemporain, en particulier américain, en échange de la création d'un musée Ludwig. C'est aussi à l'initiative du couple de collectionneurs qu'a été créé le musée Ludwig de Budapest. Si les Ludwig se sont beaucoup intéressés à l'art américain, notamment au pop art, et l'ont beaucoup collectionné, ils se sont aussi passionnés pour des œuvres plus anciennes appartenant au cubisme, à l'expressionnisme allemand, au surréalisme, à l'art russe du début du <sup>xx</sup>e siècle ou à l'École de Paris, mais aussi à tous les développements de l'art européen à partir des années 1960 : nouveau réalisme, nouvelle figuration, art minimal, avant-gardes allemande, française et soviétique, etc. (Fohr, 1997). De nombreux musées bénéficient de dépôts d'œuvres appartenant aux collections Ludwig, dont beaucoup en Allemagne, mais d'autres aussi en Suisse, en France ou en Scandinavie, ou bien encore hors du monde occidental.

Bien que le noyau dur de la collection Ludwig d'art contemporain ait été composé d'artistes américains, la présence de nombreux artistes européens, en particulier allemands, a sans doute profité à ceux-ci. Comme le soulignait Peter Ludwig : *« J'ai moi-même été l'un des premiers à acheter l'art allemand contemporain mais j'ai toujours voulu aller voir là où personne ne voulait aller »* (*Connaissance des Arts*, n° 501, décembre 1993, p. 103).

Ces deux grands collectionneurs dont l'œuvre est aujourd'hui accomplie ont joué un rôle moteur à la fois sur le marché de l'art contemporain mais aussi au sein des institutions culturelles au cours des années récentes. À n'en point douter, ils constituent des références pour les collectionneurs qui leur ont succédé plus récemment, tels que Charles Saatchi puis François Pinault. Ces grands collectionneurs internationaux d'hier comme ceux d'aujourd'hui sont en mesure d'assurer le rôle de tous les autres acteurs du monde et du marché de l'art si l'on excepte celui des artistes. Ils achètent et vendent comme les marchands, organisent des expositions comme les conservateurs de musées et envoient donc de nombreux signaux en direction des autres acteurs du monde de l'art.

Au cours des dernières années, le publicitaire et collectionneur britannique Charles Saatchi<sup>41</sup> a joué un rôle moteur au niveau international. Il a en effet largement contribué à lancer les Young British Artists (YBA) tant en Grande-Bretagne qu'au niveau international.

41. Né en 1943, Charles Saatchi a été co-fondateur et directeur de l'agence de publicité Saatchi & Saatchi Co. de 1970 à 1993. Depuis 1995, il est « partner » de M&C Saatchi Agency. Avant même que la Grande-Bretagne ne perde au niveau international, Charles Saatchi était déjà l'un des principaux collectionneurs d'art contemporain dans le monde (Quemin, 2002).

Charles Saatchi a d'abord travaillé avec Sotheby's de 1991 à 1996 puis avec Christie's qui a sponsorisé l'exposition « Sensation » à la Royal Academy of Arts de Londres à l'automne 1997<sup>42</sup>. Cette exposition a largement contribué à accroître la notoriété des artistes présentés qui n'était encore que modérée au début des années 1990. Comme l'analyse Raymonde Moulin, « *Au cours des ventes très médiatisées qui ont suivi, des prix records ont été obtenus par de jeunes artistes vedettes, tel Damien Hirst. Une pluralité d'acteurs, dont Charles Saatchi, Christie's, des marchands plus ou moins liés avec les artistes figurant dans l'exposition, des collectionneurs comme David Bowie, et, enfin, les autorités britanniques du tourisme ont figuré parmi les sponsors de l'exposition Sensation, présentée au Museum of Art de Brooklyn à l'automne 1999. Le scandale qui suivit cette exposition a entraîné l'escalade des notoriétés et des prix. La confiance que les suiveurs incertains de leur jugement accordent à la capacité d'anticipation de Ch. Saatchi a provoqué une nouvelle fois un effet de band waggon* » (Moulin, 2000, pp. 53-54).

Ayant réussi à lancer tout un groupe d'artistes et ses achats ayant été largement relayés par d'autres acteurs du monde de l'art, les choix de Charles Saatchi sont désormais fortement observés et imités par les autres collectionneurs. Un galeriste parisien ayant décidé de consacrer une exposition à l'artiste britannique Dan Hays alors même que celui-ci n'avait pas été distingué par Charles Saatchi a eu la surprise d'être assailli de demandes d'achats très insistantes dès que fut connue l'entrée d'œuvres de Dan Hays dans la collection Saatchi. Les dix-huit œuvres composant l'exposition dans la galerie parisienne étaient vendues en trois jours et dix personnes avaient demandé à être inscrites sur une liste d'attente. Certains amateurs n'hésitaient d'ailleurs pas à faire des offres, d'un montant supérieur, pour des œuvres qui, bien que vendues, n'avaient pas encore quitté la galerie, en espérant faire ainsi changer d'avis le marchand !

## B. Les stratégies de minimisation du risque

L'exemple précédent fait apparaître que les jugements sont certes produits collectivement mais que certains acteurs dont l'expertise est reconnue jouent, seul ou plus souvent en coalition avec un petit groupe d'autres acteurs, un rôle moteur dans le monde et sur le marché de l'art. Il est donc aujourd'hui difficile de réaliser un placement avisé sans tenir compte des jugements rendus par ceux qui sont tenus pour experts en matière esthétique et des coalitions, plus ou moins formelles, plus ou moins stables, qui se forment pour soutenir tel artiste ou tel groupe d'artistes. La plupart des acteurs que nous avons interrogés se rejoignent pour relever qu'au cours des récentes années, le segment marchand du monde de l'art a pris une place croissante par rapport au segment institutionnel et que le poids des principaux collectionneurs s'est renforcé. Si les effets de « band waggon » jouent en faveur des artistes qui sont déjà les plus reconnus en contribuant à renforcer leur succès, ils tendent également à stabiliser voire à figer les positions occupées par les différents pays dans le monde de l'art contemporain. En effet, les anticipations sur la valeur financière et esthétique future ne sont pas indépendantes de la nationalité des artistes. Dans la mesure où les artistes allemands et américains se vendent particulièrement bien sur le marché de l'art et s'insèrent plus facilement que les artistes d'autres nationalités dans les lieux les plus importants du monde institutionnel de l'art, soutenir ces artistes en les achetant et en les exposant permet de réduire l'incertitude qui accompagne la valeur artistique contemporaine. Les évaluations esthétiques et financières intègrent ainsi bien souvent la nationalité des artistes comme critère de la valeur. Cet important collectionneur français d'art contemporain rapporte l'anecdote suivante :

42. Cette même exposition a ensuite été montrée au Brooklyn Museum of Art de New York en octobre 1999, déclenchant alors un scandale retentissant.

« – J'étais invité à l'étranger à un dîner et je parlais à ma voisine de table d'une très belle œuvre [d'un artiste français célèbre] et cette collectionneuse me demande le prix. Je lui réponds en lui donnant le prix, 40 000 dollars, et elle réagit aussitôt en disant d'un ton péremptoire : "Ce n'est pas possible, un artiste français, ça ne vaut pas 40 000 dollars. Ça, c'est le prix d'un artiste américain ou allemand, pas d'un Français". C'est insensé !

– C'était une collectionneuse américaine ?

– Bien sûr ! »

Le galeriste suivant fait, pour sa part, bien ressortir toute l'importance de la demande étrangère et la difficulté particulière qu'il y aurait à vendre des artistes français... même en France :

« Quand j'ai ouvert la galerie, je voulais vendre la moitié d'artistes français et la moitié d'artistes étrangers, c'était une politique délibérée pour défendre les artistes français. De toute façon, aujourd'hui, c'est clair, on est obligé d'avoir au moins la moitié d'étrangers. Mais moi, j'en ai de plus en plus, je dois être à 70 % d'étrangers et 30 % de Français, non pas parce que je le veux, mais pour des raisons de marché. Certaines galeries françaises n'ont que deux ou trois artistes français sur vingt. (...) On a tendance à prendre des étrangers pour faire fonctionner sa galerie. »

Cet autre galeriste fait état de réactions similaires :

« Il existe des seuils psychologiques et ils sont liés en partie à la nationalité des artistes. Beaucoup de gens nous disent "Au-dessus de 100 000 francs, je n'achète pas français". C'est d'autant plus dur que la reconnaissance internationale se fait par l'augmentation de prix, c'est comme ça, alors quand les acheteurs ne veulent pas suivre, c'est clair, les artistes sont plus ou moins condamnés (...) J'ai une artiste que je vends à 70-80 000 francs. À carrière égale, un artiste américain vaudrait plus du double. »

Les stratégies visant à « aller dans le sens du vent » en soutenant les artistes qui sont déjà les plus soutenus, et notamment ceux qui appartiennent aux pays les plus légitimes sur la scène de l'art contemporain international, sont vraies pour les collectionneurs et les marchands, mais aussi pour les musées qui, loin de « calmer le jeu », peuvent également contribuer à entretenir les stratégies du temps court et les phénomènes spéculatifs, en renforçant notamment la dimension territoriale<sup>43</sup> qui les accompagne. En effet, comme le suggère Catherine Millet, les musées d'art contemporain, qui sont de plus en plus nombreux, sont, sous l'effet de la concurrence (Millet, 1997), toujours plus prompts à enregistrer les nouvelles tendances de la création. Par ailleurs, dans un marché soumis à des pratiques spéculatives, il peut être impératif d'acquérir très vite les nouvelles œuvres sous peine de ne pouvoir se les offrir quelques années plus tard, une fois celles-ci devenues inabordable pour bien des institutions. Dans la mesure même où les artistes de certains pays sont davantage estimés que d'autres, il peut donc être avisé pour les institutions d'acquérir leurs œuvres en tout début de carrière ou dès les premiers frémissements de succès, avant que les prix ne montent... contribuant ainsi justement à faire monter les prix, car l'achat par les musées et autres institutions culturelles est perçu par le marché comme un signal de qualité.

Les travaux de Diana Crane ont montré qu'aux États-Unis, les musées les plus reconnus (y compris donc le Museum of Modern Art de New York) n'ont tout d'abord porté qu'une attention limitée aux mouvements artistiques d'avant-garde des années 1960 et 1970 (Crane,

43. Dans le cadre de cette recherche, la seule dimension territoriale à laquelle nous ayons prêté attention est celle des pays. Il existe pourtant d'autres phénomènes territoriaux qui se jouent à l'intérieur même des pays, principalement entre les grandes métropoles participant éventuellement au monde international de l'art et les autres régions.

1987). Aux États-Unis, ce sont en effet davantage les musées régionaux, les musées d'entreprise et les musées alternatifs qui ont su accueillir très tôt le nouvel art. En revanche, en Europe, est apparu très rapidement un ensemble d'institutions qui, fonctionnant très vite en réseau, ont joué un rôle essentiel dans la promotion de l'art des années 1970 et 1980. Il est piquant que l'émergence de ces institutions ne se soit pas accompagnée d'une plus forte reconnaissance de l'art contemporain européen, mais le mécanisme précédemment exposé d'anticipation du succès des artistes américains permet d'expliquer ce phénomène.

Il est en effet clair que, dans la concurrence exacerbée pour conserver leur leadership dans le domaine artistique, les responsables des institutions européennes ont parfois beaucoup soutenu les jeunes artistes américains en anticipant le succès international de ceux-ci. Pour donner un seul exemple, en 1986, le CAPC de Bordeaux a organisé la première *rétrospective* du jeune artiste américain Keith Haring, alors âgé de vingt-sept ans !

Alors que, dans le domaine de l'art ancien ou classé, la compétition entre institutions et entre ceux qui les dirigent peut passer par la lutte pour acquérir les dernières œuvres importantes qui apparaissent encore exceptionnellement sur le marché, dans le domaine de l'art contemporain, la compétition entre les responsables des institutions les plus importantes se joue au niveau de l'anticipation de la nouveauté. Dès lors qu'un mouvement apparaît au niveau international ou qu'un nouvel artiste vedette émerge, les responsables des grandes institutions sont condamnés (comme les marchands) à ne pas laisser le phénomène se développer sans y être associés. De la sorte, le succès va encore au succès puisque, dès lors qu'une institution importante émet un signal de reconnaissance, les autres institutions figurant parmi les plus reconnues ont toutes les chances de lui emboîter le pas. Le phénomène de labellisation est donc parfois très rapide et l'on pourra citer l'engouement et la reconnaissance très rapides dont ont bénéficié des artistes tels que Jeff Koons, Julian Schnabel ou Pipilotti Rist voici quelques années. Plutôt que de risquer d'être déconsidérés et de perdre une partie de leur aura en résistant à un nouveau mouvement qui pourrait triompher malgré tout, la stratégie la plus prudente pour ceux qui occupent des positions dominantes consiste à intégrer les nouveaux espoirs dès le départ, dès que les pairs qui jouissent de la meilleure réputation dans le monde de l'art – et qui ont donc le plus de chances de voir reconnus les artistes qu'ils soutiennent – envoient le premier signal.

### **C. Foires, ventes aux enchères, biennales et accrochages dans les musées d'art contemporain : des logiques toujours plus proches**

Bien que datant de plusieurs années, les principaux travaux de Raymonde Moulin (Moulin, 1967, 1992), qui insistent sur la forte interdépendance entre le segment marchand et le segment institutionnel ou muséal dans le domaine de l'art contemporain, ont vu leur pertinence s'accroître encore davantage du fait des évolutions récentes du monde de l'art. En effet, depuis plusieurs années, les frontières tendent à s'estomper entre les différents segments et entre les diverses sortes d'événements qui structurent le monde de l'art contemporain.

Les foires et les grandes ventes aux enchères internationales constituent les deux temps forts du marché de l'art international. Le rôle de ces événements est essentiel dans la fixation des prix. Toutefois, dans la mesure où le prix est à la fois déterminé par la valeur esthétique des œuvres et dans la mesure où il influence également celle-ci, leur influence va bien au-delà de la sphère économique. Les acteurs du monde de l'art ne s'y trompent pas puisque, dans les foires, on rencontre certes les marchands et les collectionneurs, mais aussi, plus largement, les différents intervenants du monde de l'art contemporain, tels que les conservateurs, les commissaires d'expositions et les critiques.

Depuis plusieurs années, s'observe une tendance au rapprochement croissant entre les événements plus institutionnels et ceux davantage liés au marché. D'aucuns n'ont pas manqué de dénoncer la « dérive muséale » d'une foire comme la FIAC qui, pour son édition 2000, a pu imposer aux galeristes des expositions monographiques jusqu'alors peu fréquentes dans les foires. Cette prise de position, qui méconnaîtrait les contraintes commerciales liées à l'activité de galeriste, a d'ailleurs justifié le départ d'une galerie aussi reconnue que celle de Liliane et Michel Durand-Dessert, qui ont même préféré à la FIAC l'événement moins reconnu qu'est Art Paris.

Autre exemple de ce brouillage des frontières, l'ouverture et l'aménagement de la galerie Gagosian dans le quartier new yorkais de Chelsea a clairement rapproché les locaux commerciaux des musées. La présentation qui y est faite des œuvres s'inspire des musées ou des centres d'art par l'immensité du lieu, la hauteur des cimaises ou encore l'éclairage zénithal.

De même, lors des grandes ventes d'art contemporain organisées tant par Christie's que par Sotheby's en novembre 2000 à New York, la présentation des œuvres lors des expositions précédant les ventes ne pouvait pas manquer d'évoquer les cimaises d'un musée. Interrogé par le quotidien *Le Monde*, Philippe Ségalot, directeur international du département d'art contemporain de Christie's, répondait à la question « Vos expositions avant la vente prennent de plus en plus un caractère muséal ? » : « J'ai travaillé avec deux étudiants du Center for Curatorial Studies, au Bard College, qui ont été totalement libres de leur accrochage. Ils avaient une bonne connaissance du monde de l'art contemporain, moins de celui des ventes publiques. Ce qui est formidable, c'est que là où nous aurions mis le tableau le plus cher sur le mur le plus central, ils n'ont tenu aucun compte des prix potentiels des œuvres. Ils les ont installées comme il l'auraient fait dans un musée » (*Le Monde*, dimanche 19 - lundi 20 novembre 2000).

De même, lors de l'édition 2000 de la foire d'art contemporain de Bâle, la plus importante au monde, était organisée Art Unlimited, une section consacrée à un art très avant-gardiste, pour lequel il n'existe pas encore toujours un marché très assuré, du fait notamment de dimensions très imposantes qui auraient rendu leur exposition inenvisageable dans le cadre de la foire elle-même (pour des raisons de coût du mètre carré de stand). Cette vaste exposition d'œuvres monumentales se prêtant mal à une présentation sur un stand, s'étendait sur pas moins de 10 000 m<sup>2</sup>. Même si une liste des œuvres exposées dans cette section comportant de nombreux prix était distribuée à l'entrée de la foire et rattachait ainsi cette exposition au segment commercial des manifestations artistiques, cette section de la foire semblait rivaliser avec les biennales et elle avait d'ailleurs été organisée par deux conservateurs de musée, Martin Schwander et Simon Lamunière. Certains commentateurs ne manquaient pas d'y voir un juste retour des choses, puisque les biennales comme celles de Kassel, Venise ou Lyon peuvent aussi être l'occasion de réaliser des ventes, quand bien même ce second type de manifestations est présenté comme étant à but culturel et non lucratif. Quoi qu'il en soit, les différents exemples précédents font tous apparaître qu'il existe depuis plusieurs années une tendance à l'interpénétration croissante des segments institutionnels et commerciaux. Les principes qui président à l'organisation des ventes aux enchères, des foires et des biennales deviennent toujours plus proches, semblant traduire le partage de mêmes logiques par des acteurs qui appartiennent à un même monde social et se côtoient fréquemment. Il convient pourtant de souligner également que le pôle marchand a pris récemment encore plus d'ampleur par rapport au pôle institutionnel, mais aussi que subsistent encore des différences entre les deux domaines comme en témoigne notamment l'étude de la part des différents pays menée dans la première partie de cette recherche, qui faisait notamment ressortir les logiques assez différentes entre foires et biennales concernant la place des pays « périphériques ».

### III. LA DIMENSION INTERNATIONALE AU CŒUR MÊME DES MÉCANISMES DE CONSÉCRATION DES ARTISTES

Le monde et le marché de l'art apparaissent désormais résolument internationaux, du moins pour leur production la plus reconnue.

Alors que l'expertise dans le domaine de l'art ancien repose sur un savoir érudit, dans le domaine de l'art contemporain, l'expertise repose fondamentalement sur l'accès à l'information concernant les mondes de l'art (Moulin et Quemin, 1993; Moulin et Quemin, 2001). Être expert implique d'avoir une vision la plus complète possible de l'échiquier international et d'être sans cesse au fait de la partie qui s'y joue. Pour cela, il faut être parfaitement intégré au monde de l'art contemporain international, ce qui implique notamment de se déplacer beaucoup pour rencontrer ses pairs à l'occasion des grands rassemblements que constituent, en particulier, foires et biennales, ainsi que les inaugurations des nouveaux lieux d'exposition.

Quel que soit leur pays d'appartenance, tous les acteurs du monde de l'art contemporain – galeristes, grands collectionneurs, conservateurs de musée et responsables de centres d'art, critiques et journalistes... – fréquentent les mêmes lieux sans aucun souci des frontières géographiques (Quemin, 2001).

#### A. L'articulation des grands événements de l'actualité artistique internationale

Le calendrier de la vie collective du monde de l'art contemporain est rythmé à l'échelle internationale par les grands événements que constituent foires et biennales (Moulin, 1992, Piguet, 2000, Quemin, 2001), qui jouent un rôle déterminant dans la formation simultanée des réputations et des cotes. Avec les grandes ventes aux enchères et les inaugurations de musée ou les vernissages de grandes expositions, les foires et les biennales constituent les rouages essentiels du système international de consécration des artistes.

*« Les grandes manifestations internationales, comme la biennale de Venise ou la Documenta de Kassel (pour n'en citer que deux), la première étant la plus ancienne et la seconde la plus décisive dans l'élaboration des panoramas artistiques internationaux) marquent les rendez-vous périodiques du monde cosmopolite de l'art international. (...) Au-delà des conflits esthétiques, des concurrences économiques et des rivalités nationales, ces manifestations sont de grands moments de la sociabilité artistique et des lieux privilégiés d'échange de l'information »* (Moulin, 1992, p. 61).

Comme le salon de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle, ces grandes manifestations internationales jouent un rôle de qualification des artistes. Elles font le point et donnent le ton, contribuant ainsi à la standardisation des choix, tant des professionnels de l'art que des collectionneurs. Les prix des œuvres sont souvent fixés en tenant compte de la carrière des artistes et, en particulier, de leur accès aux biennales et aux foires les plus prestigieuses. L'effet collection joue pleinement, car être exposé aux côtés des artistes les plus reconnus vient renforcer la légitimité des nouveaux venus.

Étant donné leur rôle structurant pour les mondes de l'art, les dates retenues pour l'organisation des différents événements sont soigneusement choisies. Les grandes foires d'art contemporain sont tout d'abord réparties dans l'année pour éviter les chevauchements de calendrier :

*« Les foires se répartissent tout au long de l'année : en février, Madrid; en mars, New York, Francfort et Bari; en avril, Stockholm; en mai, Chicago et Bologne; en juin, Londres et Bâle; en octobre, Paris; en novembre, Cologne; en décembre, Los Angeles (...) »* (Moulin, 1992, p. 58).

Malgré leur nombre élevé, qui rend déjà impossible de les fréquenter toutes, les foires ne constituent toutefois qu'une sorte de grand rendez-vous, et les biennales s'égrenent elles aussi tout au long de l'année. Parmi les principales rencontres qui rythment le monde de l'art contemporain, Catherine Millet cite les suivantes : « *Documenta tous les quatre ou cinq ans à Kassel en Allemagne, la biennale de Venise, celle de São Paulo, celles, plus jeunes, d'Istanbul et de Johannesburg, les foires d'art de Bâle, Cologne, Paris, Madrid, Chicago, Berlin...* » (Millet, 1997, p. 58).

L'intensité de l'activité artistique internationale peut également être illustrée par l'exemple récent de l'année 2001, durant laquelle auront lieu près d'une vingtaine de foires d'influence plus ou moins internationale (Bâle, Chicago, New York, Miami, Berlin, Cologne, Francfort, F.I.A.C à Paris, Arco à Madrid, Bruxelles, Londres, Kunstrai d'Amsterdam, Stockholm, Bologne, Turin, Milan, Athènes, Tokyo...) (Fournier, en cours) et pas moins d'une quinzaine de biennales (triennales et quadriennales) (Kassel, Venise, Berlin, São Paulo<sup>44</sup>, Lima, Buenos Aires, Istanbul, Dakar, Singapour, Yokohama, Melbourne...).

Étant donné l'activité chargée du monde de l'art contemporain à l'échelle planétaire, les chevauchements de calendrier, qu'ils soient évités ou recherchés, sont inévitables. En particulier, les foires entrent parfois en concurrence avec d'autres grands événements marquant l'actualité du monde de l'art, ce que l'on peut illustrer à partir de l'exemple suivant. Lors de la foire de Chicago tenue en 2000, la France était le second pays étranger le plus représenté (avec 19 galeries françaises sur 218 exposants), mais certains observateurs ont rendu compte du nombre plus élevé de galeries françaises que de galeries britanniques de la façon suivante : la Foire de Chicago ayant lieu en même temps que l'ouverture de la Tate Modern à Londres, de nombreux galeristes anglais n'auraient pas voulu manquer cet événement, qui attirait beaucoup de clients potentiels dans la capitale britannique, et auraient donc renoncé à participer à l'édition 2000 de la foire de Chicago.

En revanche – mais cela illustre un phénomène identique de coordination au sein d'un même monde de l'art (Becker, 1988) que la programmation des dates de foires –, les biennales, qui sont des manifestations qui durent beaucoup plus longtemps, sont parfois programmées aux mêmes dates pour permettre aux visiteurs de se déplacer en une même région du monde et de visiter plusieurs événements à la fois, car l'insertion dans les réseaux du monde de l'art contemporain nécessite désormais de nombreux déplacements à travers toute la planète. Le meilleur exemple de cette coordination est la synchronisation des dates de la Documenta de Kassel et de la biennale de Venise qui devaient toutes deux avoir lieu en 2001. Loin de s'engager dans un phénomène de compétition, les organisateurs des deux expositions temporaires les plus prestigieuses se concertent avant de fixer les dates des deux événements<sup>45</sup>, afin de permettre notamment aux visiteurs nord-américains de se déplacer une seule fois pour effectuer les deux visites.

Enfin, les inaugurations de grands musées constituent d'autres temps forts de la vie collective du monde de l'art contemporain : la date d'ouverture ne saurait être laissée au hasard et doit parfaitement s'intégrer au calendrier international de l'art contemporain. L'inauguration de bâtiments créés par de grands architectes internationaux vient renforcer la dimension événementielle. Parmi les récents exemples figurent le musée de Barcelone dû à Richard Meier, le musée de San Francisco dû à Ricardo Botta, le Guggenheim Bilbao dû à Frank Gehry, la Tate

44. La prochaine biennale de São Paulo aura lieu en 2002.

45. Comme le souligne Samuel Keller, directeur de la foire de Bâle : « *Bâle et Venise ne sont pas des rivales. Nous sommes même des amis. Nous nous aidons, nous travaillons ensemble, nous coordonnons nos dates* » (*Le Journal des Arts*, n° 107, du 9 au 29 juin 2000, p. 16).

Modern à Londres avec la réhabilitation d'un ancien bâtiment à usage industriel par les architectes Jacques Herzog et Pierre de Meuron. Lieux de pèlerinage internationaux, où l'on se déplace à l'occasion de l'inauguration officielle ou peu de temps après, il faut s'y être rendu car les lieux qualifient les personnes. Comme nous le verrons, cette même fréquentation d'endroits, pourtant situés à des centaines ou des milliers de kilomètres, constitue les amateurs en communauté et peut produire une certaine forme d'homogénéisation du jugement.

Il est évidemment déjà pratiquement impossible de se rendre dans chacune des manifestations précédentes d'un seul type (toutes les foires, toutes les biennales ou toutes les inaugurations) en l'espace d'une année, et encore davantage d'être présent à chacune des manifestations. Ce d'autant plus qu'avec l'élargissement du cercle des pays organisant de grandes manifestations d'art contemporain, les distances à parcourir se trouvent multipliées. Les acteurs du monde de l'art contemporain doivent donc effectuer des arbitrages, qui sont d'ailleurs bien souvent influencés par la position qu'ils occupent au sein du monde de l'art.

## B. Vers l'effacement des distances géographiques ?

La proximité entre acteurs qui, comme nous l'avons vu, transcende bien souvent les différents segments (notamment marchand ou institutionnel) du monde de l'art contemporain se retrouve également au niveau spatial. Depuis les débuts de l'art contemporain – mais le phénomène semble se renforcer aujourd'hui encore –, les principaux conservateurs d'art contemporain entreprennent souvent une carrière internationale, qui les amène non seulement à voyager beaucoup dans différents pays dans le cadre de leur activité professionnelle, mais aussi à occuper des postes successifs dans différents pays, ce qui est beaucoup moins fréquent dans le domaine de l'art ancien ou même dans celui de l'art moderne. Par exemple, Lars Nittve, actuel directeur d'une des institutions phares de l'art contemporain au niveau mondial, la Tate Modern de Londres, est d'origine suédoise et il a été conservateur en chef du Moderna Museet de Stockholm de 1986 à 1989, mais aussi conservateur au musée Louisiana à Copenhague. Spécialisé en art américain, la direction de la Tate Modern lui a été confiée lors de l'ouverture de cette institution. Avant lui, des spécialistes de l'art contemporain comme Pontus Hulten – l'un des premiers grands conservateurs spécialisés en art contemporain – ont également mené une carrière clairement internationale en occupant des postes importants dans différents pays. En effet, Pontus Hulten a effectué une partie de sa carrière en Suède, à Stockholm, et une autre en France, à Paris, et ce dès 1974, lorsqu'il a été nommé directeur du musée national d'art moderne pour la préfiguration du Centre Pompidou, mais aussi en Italie, au Palais Grassi.

Ceci est vrai aussi à des niveaux de reconnaissance plus modeste. Cette organisatrice d'expositions allemande, très impliquée dans l'art le plus expérimental, travaille avec différentes institutions dans plusieurs pays et fait de la dimension internationale un critère de jugement esthétique :

*« Je travaille en free-lance avec des institutions comme le Guggenheim Berlin, le Podewil mais j'ai aussi des projets avec la biennale de Venise. En Allemagne, il se passe de plus en plus de choses à Berlin mais Cologne et Hambourg aussi sont des endroits intéressants. Moi, j'essaie d'aller le plus possible à New York, Londres et Copenhague. Le Danemark, la Suède et la Norvège, c'est bien. Paris, c'est un problème, les artistes sont vraiment trop français, même si ça s'arrange un peu depuis quelques années. Je suis allée une fois à la FIAC, c'était ennuyeux, pas assez international. En Italie, Turin, Milan, c'est intéressant aussi. L'Espagne, c'est trop traditionnel, trop espagnol. (...) J'essaie d'aller à New York une ou deux fois par an mais même quand je n'y suis pas, je garde le contact. Et puis, quand j'y suis, j'ai des amis critiques, directeurs de galeries qui me donnent leurs tuyaux. »* Ceci ne l'empêche pas de poursuivre : *« Moi, je*

déteste l'approche nationale pour une exposition. Les artistes ne doivent pas s'enfermer dans des expositions nationales, ils ont besoin d'un contexte international». «La commissaire de la prochaine biennale de Berlin, c'est quelqu'un de très bien : elle est très internationale, elle voyage tout le temps et elle sait tout ce qui se fait partout où il faut être».

De façon analogue, cette galeriste française insiste beaucoup sur la dimension internationale de son activité :

«Personnellement, j'ai fait des études très classiques, une maîtrise de droit et Sciences Po, la filière Relations internationales, car déjà à l'époque, je voulais avoir ma galerie et j'avais une vocation pour l'international. D'ailleurs, j'ai commencé à travailler pour une grande galerie parisienne très ouverte à l'international (...). En 2000, ma galerie sera présente à Berlin et Chicago et à l'Armory Show à New York (...) New York a toujours été un peu ma seconde ville. (...) En 1998, j'ai loué une galerie pendant un mois à Chelsea pour mieux me faire connaître à New York et faire connaître les artistes que je défends. (...) Sinon, c'est sûr, il faut être honnête, comme toutes les galeries, je vise la foire de Bâle car c'est vraiment la foire la plus internationale.»

Enfin, l'activité de ce galeriste parisien semble peu tenir compte des distances géographiques :

«J'ai vécu à Londres il y a dix ou quinze ans (...) J'ai longtemps hésité avant d'ouvrir ma galerie entre m'installer à Paris ou à New York, mais avant d'arriver à New York, il faut déjà être très fort, avoir une grosse assise financière et des artistes forts en exclusivité (...). Si j'ai décidé de m'installer dans ce quartier, c'est parce que je me suis dit que ça allait repartir par les États-Unis et ici, il y a énormément de passages d'Américains (...) Notre galerie ne fait pas beaucoup de foires car je ne suis pas trop pour, jusqu'à présent, ça n'aurait pas été très utile pour nous, mais je vais presque toujours voir ce qui se passe : je vais à Bâle tous les ans, c'est indispensable, à Arco, même si je trouve ça moyen, à Berlin, à Cologne parce que c'est très bien, c'est une des plus contemporaines, à Chicago et à l'Armory Show de New York tous les ans (...) Dans ce métier, il faut voyager, il faut se bouger, je vais une fois par mois aux États-Unis même si c'est parfois seulement pour une journée. Je suis capable d'aller à New York pour un dîner, on peut même faire des ventes parfois dans un avion (...) Il y a trois ans, j'ai pris le Concorde pour aller à un dîner très important à New York, il y avait deux ou trois collectionneurs très très importants qui étaient invités et dans l'avion, j'ai rencontré six ou sept personnes qui allaient au même dîner dont plusieurs qui venaient de Suisse. Ça n'arrive pas à chaque fois mais ça arrive quand même, donc il faut voyager. (...) Je me déplace aussi beaucoup pour accompagner mes artistes car ils exposent beaucoup à l'étranger, ça leur fait plaisir de savoir qu'ils sont vraiment soutenus et ça permet d'en placer d'autres quand certains sont sur la sellette (...) J'ai pour objectif d'ouvrir une nouvelle galerie à New York dans trois ans mais il faut se faire connaître avant et arriver très forts.»

De même, les grandes maisons de ventes aux enchères ne semblent nullement contraintes par des questions de nationalité, puisque le directeur international de Christie's pour l'art contemporain, Philippe Ségalot, est français, et celui de Sotheby's, Tobias Meyer, est allemand. Tout se passe donc ici comme si le monde de l'art contemporain se jouait des frontières géographiques et des nationalités.

Autre signe de cet apparent effacement des frontières géographiques, de plus en plus, les grandes institutions culturelles élaborent leur politique culturelle à l'échelle internationale. Par exemple, les plus grandes expositions sont fréquemment montrées successivement dans les plus prestigieuses institutions de différents pays. Là encore, l'exposition ainsi que le ou les artistes exposés dans son cadre, d'une part, et les institutions qui l'accueillent, d'autre part, se qualifient simultanément.

Tout comme il existe des liens entre galeries d'art de différents pays qui se servent mutuellement de relais dans la stratégie de promotion internationale d'un même artiste, les « friendly galleries », il existe des liens privilégiés entre certaines institutions culturelles, centres d'art ou musées d'art contemporain, qui promeuvent de concert des artistes identiques.

À quelques mois d'intervalle, nous avons ainsi pu voir des mêmes artistes – et parfois des mêmes œuvres ou expositions – présentés dans les lieux les plus reconnus de l'art contemporain international pourtant situés à des milliers de kilomètres, comme si l'art contemporain se jouait désormais des distances et des frontières. Par exemple, les frères Jake et Dinos Chapman exposés au centre d'art contemporain KW de Berlin à la fin du mois de septembre 2000 étaient-ils présentés en plusieurs lieux de Londres en octobre 2000 (notamment à la collection Saatchi<sup>46</sup> dans le cadre de l'exposition « Ant Noises 2 » ainsi qu'à l'exposition « Apocalypse » de la Royal Academy of Arts)... et exposés quelques semaines plus tard au centre d'art PS1 de New York (dont de nombreuses œuvres identiques) (de novembre 2000 à mars 2001) ! Or, il convient de souligner que ces différentes institutions, et tout particulièrement les deux dernières, font partie des plus influentes dans le monde de l'art contemporain international. Les liens entre PS1 à New York et KW à Berlin sont d'autant plus étroits que Klaus Biesenbach est à la fois directeur du KW (il fait même partie des membres fondateurs qui ont créé l'institution en 1990-91) et « senior curator » à PS1, en dépit de l'éloignement géographique des deux institutions.

De même, Damien Hirst, dont les œuvres occupent une place de choix au sein de la collection Saatchi et dont certaines étaient exposées en même temps que celles des frères Chapman en octobre 2000 dans le cadre d'« Ant Noises 2 », faisait pour sa part l'objet d'une exposition personnelle de grande ampleur et quasi-muséale dans les immenses locaux de la galerie Gagosian du quartier de Chelsea à New York en novembre 2000.

Ces effets de synergie par delà les frontières ne se limitent ni aux institutions ni aux artistes anglo-saxons. Ainsi, Santiago Serra, dont les œuvres étaient présentées au centre d'art contemporain KW de Berlin en septembre 2000, était lui aussi exposé – avec les mêmes œuvres – au centre PS1 de New York en novembre 2000<sup>47</sup>. Au cours du dernier trimestre de l'an 2000, il était non seulement présenté à PS1 à New York et au KW de Berlin, mais aussi au Pusan Metropolitan Museum of Art en Corée du Sud, au San Juan Warehouse Project de Porto Rico, à la biennale de La Havane à Cuba, ainsi qu'au centre d'art Reina Sofia de Madrid en Espagne.

Les exemples précédents traduisent tous la fluidité des échanges et l'apparent effacement des frontières géographiques traditionnelles, le recul de la territorialité dans le monde de l'art.

Par ailleurs, depuis quelques années se dessine une nouvelle tendance à l'implantation internationale de grandes institutions culturelles, avec l'exemple de la fondation Guggenheim. Celle-ci a longtemps disposé pour principal lieu d'exposition du bâtiment de l'Upper East Side à New York. Le deuxième site de la fondation Guggenheim situé à Venise ne relevait pas d'un choix d'implantation, mais était dû à la donation faite par Peggy Guggenheim de sa résidence vénitienne.

46. Inaugurée en 1985, la « Saatchi Gallery » se consacre à des expositions qui mettent en scène des œuvres appartenant à la collection Saatchi composée d'art contemporain britannique et international.

47. De septembre à novembre 2000, PS1 présentait l'œuvre de Santiago Sierra intitulée « Person Remunerated for a Period of 360 Consecutive Hours ». Bien que né à Madrid (en 1966), le jeune artiste « international » vit au Mexique et explore dans son œuvre le statut des pays autrefois colonisés et de la globalisation ; il expose dans de nombreux pays.

Depuis quelques années, la fondation Guggenheim a entrepris une audacieuse politique d'implantation qui rend bien compte du caractère international de l'art contemporain, puisque la nouvelle stratégie adoptée combine simultanément une stratégie d'expansion à l'échelle internationale et le renforcement de la présence de l'institution au centre de « la capitale mondiale de l'art contemporain », New York. À l'étranger, le Guggenheim s'est installé en quelques années à Berlin, en plein cœur du pays qui joue le rôle le plus important sur la scène contemporaine européenne, en plein centre de la ville. Par ailleurs, la fondation Guggenheim a ouvert au pays basque espagnol un musée à l'architecture monumentale due à Frank Gehry qui, de l'avis général, a complètement transformé la ville de Bilbao. Celle-ci est ainsi aujourd'hui largement devenue la ville du Guggenheim. À New York, la fondation Guggenheim a ouvert un nouveau lieu d'exposition en plein cœur du quartier new yorkais de Soho. Par ailleurs, le projet de réalisation d'un nouveau bâtiment de prestige aux dimensions particulièrement imposantes, dont l'architecture a été de nouveau confiée à Frank Gehry<sup>48</sup>, devrait être prochainement réalisé et viendrait marquer aussi profondément le paysage new yorkais que celui de Bilbao.

### **C. Le maintien de la dimension territoriale en dépit de l'internationalisation**

Quand bien même on se situe au niveau le plus reconnu et le plus international de l'art contemporain, l'influence du facteur géographique ressurgit bien souvent malgré tout. Pour revenir sur l'exemple précédemment cité de l'exposition consacrée aux frères Chapman présentée successivement au KW de Berlin puis à PS1 à New York, cette dernière institution avait certes repris les gravures de Goya et des frères Chapman déjà exposées à Berlin, mais l'exposition était complétée par d'autres œuvres des frères Chapman... ainsi que par des œuvres d'un artiste américain, Henry Dager (né en 1892 et décédé en 1973), dont la présence pouvait surprendre dans un espace généralement consacré à l'art le plus actuel et qui traduisait sans doute l'influence du lieu.

Pour donner un seul exemple de l'internationalisation et du lien qu'elle entretient avec les frontières géographiques, il est possible de citer le cas de la galerie parisienne de Jérôme de Noirmont. Celle-ci représente treize artistes dont cinq Français (Anh Duong, Brigitte Nahon, Pierre et Gilles, Jean-Pierre Raynaud et Bernar Venet) et huit étrangers (Francesco Clemente, George Condo, Eva & Adele, Jeff Koons, MacDermott & MacGough, David Mach, Shirin Neshat, A. R. Penck). On pourrait donc penser tout d'abord que le pays n'a que peu d'importance. Pourtant, lorsque l'on étudie le lieu de résidence des artistes<sup>49</sup>, les résultats apparaissent radicalement différents. Sur les cinq artistes français, deux seulement vivent en France (Pierre & Gilles ainsi que Jean-Pierre Raynaud) et les trois autres (Anh Duong, Brigitte Nahon et Bernar Venet) vivent tous dans la même ville, à New York, ce qui n'est sans doute pas le fruit du hasard. En ce qui concerne les artistes étrangers, « deux » vivent à Berlin (Eva & Adele ainsi qu'A.R. Penck) et un vit à Londres (David Mach), deux villes qui constituent, comme nous l'avons vu, des métropoles importantes pour l'art contemporain. Tous les autres (Francesco Clemente, George Condo, Jeff Koons, MacDermott & MacGough ainsi que Shirin Neshat) vivent... à New York. Cet exemple fait bien ressortir comment l'internationalisation ne signifie en aucune manière la négation des appartenances géographiques, comme on le croit trop souvent.

48. Le nouveau bâtiment projeté par Frank Gehry pour le compte du Guggenheim et qui devrait être érigé sur les docks au bas de Manhattan devrait offrir pas moins de cinquante-cinq mille mètres carrés d'espace – dont vingt mille mètres carrés réservés aux expositions temporaires – en plein cœur de New York.

49. Signalons que deux des artistes possèdent une double résidence dont une à Dublin, probablement en raison de dispositions fiscales particulièrement favorables en Irlande.

Par ailleurs, plus généralement, et l'on revient sans cesse sur ce paradoxe apparent, malgré l'internationalisation croissante, lorsque l'on étudie plus précisément la nationalité des artistes les plus en vue au niveau international ou les artistes les plus chers, on retrouve sans cesse un même petit nombre de pays qui jouent un rôle moteur dans le monde de l'art contemporain.

Même au niveau des acteurs les plus engagés dans l'art contemporain international, des effets territoriaux interfèrent sur les jugements de valeur. Ainsi, les acteurs américains que nous avons rencontrés ont-ils fréquemment souligné l'importance internationale de la biennale du Whitney qui n'était presque jamais tenue pour un événement réellement international par les acteurs interrogés outre-Atlantique. De même, un musée comme celui de Houston, signalé comme internationalement important par les professionnels de l'art américains, est assez peu reconnu hors des États-Unis.

À l'inverse, vues des États-Unis, la plupart des foires européennes d'art contemporain se vaudraient plus ou moins, à l'exception notable de la foire de Bâle, mondialement reconnue comme la plus importante.

La tension permanente entre l'international et le territorial apparaît également à travers le point, déjà évoqué dans l'introduction de cette recherche, de la question même que nous avons posée aux acteurs rencontrés sur le « classement » des pays les plus importants dans le domaine de l'art contemporain et sur laquelle il convient de revenir ici. Nous avons déjà souligné que cette question n'a jamais été perçue par les interviewés comme une question d'évaluation de connaissances tant la réponse leur semblait évidente, même s'il existe bien sûr quelques différences, non pas en ce qui concerne la première position, toujours accordée aux États-Unis, mais davantage pour la suite du classement. Pourtant, malgré cette connaissance intuitive des positions occupées par les uns et les autres, personne n'était véritablement en mesure d'étayer en l'objectivant le classement entre pays, qui s'imposait largement sur le mode de l'évidence.

Par ailleurs, parmi tous les acteurs qui ont été rencontrés, pratiquement tous ont souligné le caractère erroné de la démarche consistant à raisonner en termes de nationalité et non de personnalité individuelle qui, en matière artistique, constituerait le seul facteur explicatif.

Ce sont toutefois nos interlocuteurs américains qui étaient le plus attachés à cela et qui se sont souvent montrés les plus réticents à tout type de considération pouvant intégrer l'influence de la nationalité dans la reconnaissance artistique.

Certains professionnels américains de l'art ont d'ailleurs tenu à insister sur la nature « par essence internationale » d'une ville comme New York, qui appartiendrait au monde entier afin de rendre compatibles dimension internationale et ancrage territorial. Il convient pourtant de souligner que l'ouverture indéniable de cette ville sur le monde et sa forte insertion dans les échanges culturels internationaux ne font pas disparaître pour autant son statut de principale métropole culturelle américaine. Il suffit, pour faire apparaître cela, d'établir un parallèle avec le rôle de monnaie internationale joué par le dollar. Certes, celui-ci constitue la monnaie de référence pour de nombreux échanges commerciaux internationaux, mais il n'en demeure pas moins que le dollar est *également* la monnaie américaine et que les États-Unis disposent du pouvoir le plus important, par exemple sur les variations du cours de leur monnaie.

Par ailleurs, nos analyses font clairement ressortir que les artistes labellisés au plan international, et aux États-Unis en particulier, sont très majoritairement américains ou vivent aux États-Unis, à New York en particulier, ce qui montre bien que le facteur territorial continue d'exister et de peser de tout son poids malgré l'internationalisation du monde et du marché de

l'art. Autre signe de cela, les artistes vendus aux enchères à New York et qui atteignent des prix records au cœur du marché international de l'art sont très souvent américains ou vivent aux États-Unis.

Enfin, pour nous convaincre que New York ne jouit pas d'une position hégémonique sur la scène internationale de l'art, certains acteurs ont souligné le rôle croissant de Los Angeles pour la création (mais pas pour le marché), sans vraiment remarquer que, là encore, cette agglomération présentée comme très internationale est aussi, simultanément, une métropole américaine.

#### **IV. LES ACADÉMIES INFORMELLES INTERNATIONALES ET LEUR DIMENSION TERRITORIALE**

Nous avons souligné précédemment qu'il existe de moins en moins d'étanchéité entre le marché de l'art et le réseau culturel. L'ensemble des acteurs qui interviennent ainsi dans le processus de valorisation de l'art constitue des « académies informelles » (Moulin, 1992). Loin de se limiter au seul pôle institutionnel, ces nouvelles académies intègrent complètement les acteurs du marché les plus marquants qui, comme nous l'avons déjà souligné, peuvent même désormais jouer un rôle central. Tel grand collectionneur siègera par exemple au conseil d'administration d'une institution culturelle importante. Tel marchand agira de concert avec le commissaire d'une exposition pour promouvoir simultanément le même artiste. Si elles ne possèdent plus l'aspect officiel qui était autrefois le leur et si elles ont perdu beaucoup de leur monolithisme, les académies informelles remplissent une fonction identique à celle du passé. Elles voient toujours émerger certaines normes sur ce qui est art et ce qui n'en est pas, mais aussi sur ce qui, au sein de la première catégorie, mérite le plus de retenir l'attention (Quemin, 2001).

L'une des caractéristiques les plus fortes des académies informelles actuelles dans le domaine de l'art contemporain est qu'elles s'étendent par delà les frontières géographiques et que la notion de territorialité a vu son sens évoluer radicalement. Comme nous l'avons déjà évoqué dans la première partie, le marché et le monde de l'art contemporain apparaissent aujourd'hui quasiment par essence internationaux.

Traditionnellement, la valeur de l'art était certifiée par la distance temporelle, par le jugement de l'histoire. Tel artiste devenait majeur une fois son nom inscrit dans l'histoire de l'art et le risque de déclasserement devenait alors faible, voire quasi-inexistant pour les noms les plus consacrés. L'art contemporain a substitué à ce mode traditionnel de validation (Moulin, 1992) une nouvelle forme de consécration qui s'opère désormais non plus dans la longue durée mais dans le temps court. L'expertise (Moulin et Quemin, 1993 ; Moulin et Quemin, 2001) n'est cependant pas davantage le produit d'un seul acteur : elle résulte non plus d'un ensemble de jugements émis successivement au cours de l'histoire mais d'un ensemble de jugements produits par une pluralité d'acteurs dispersés géographiquement.

Par delà la dispersion géographique de leurs membres, ce qui définit les nouvelles académies, c'est notamment, comme par le passé, le partage de mêmes critères pour juger de la valeur de l'art. Comme le souligne Howard Becker, les mondes de l'art sont traversés par les phénomènes réputationnels, qui jouent un rôle déterminant dans l'apparition d'académies informelles :

*« (...) la valeur esthétique naît de la convergence de vue entre les participants à un monde de l'art à telle enseigne que si cette convergence n'existe pas, il n'y a pas non plus de valeur dans cette acception du terme : des jugements de valeur qui ne font pas l'unanimité parmi les membres*

*d'un monde de l'art ne peuvent servir de base à une activité collective, et n'ont donc pas beaucoup d'incidence sur les activités qui les mettent en jeu. Une œuvre a des qualités et, partant, une valeur, quand l'unanimité se fait sur les critères à retenir pour la juger, et quand on lui a appliqué les principes esthétiques acceptés d'un commun accord» (Becker, 1988, p. 150).*

Dans le domaine de l'art contemporain, l'éloignement des acteurs joue un rôle central dans la détermination des valeurs. En effet, la distance géographique a supplanté l'éloignement temporel comme mode de validation des artistes et de leurs œuvres. Dès lors, il n'est pas étonnant que la forme suprême de validation soit celle qui est produite par la reconnaissance la plus large géographiquement, c'est-à-dire celle de l'artiste «international» dont la renommée s'étend au monde entier. En réalité, le monde occidental occupe une position pivot au sein du monde international de l'art, comme nos analyses de la première partie l'ont fait apparaître. Aujourd'hui encore, le «main stream» occidental continue sans doute d'occuper une position centrale, même si de nombreux pays qui étaient traditionnellement complètement exclus de la scène de l'art contemporain international ont désormais acquis droit de cité.

Au cours des dernières années, la tendance du monde de l'art contemporain à l'élargissement géographique a été très nette, comme le souligne en particulier l'éclosion des foires et, surtout, des biennales d'art contemporain dans de nombreux pays du monde, dont certains qui en étaient jusque là dépourvus. La dimension internationale est tellement forte que, nous l'avons déjà souligné, le terme «international» se confond avec «mondial» dans le domaine de l'art contemporain. Si la foire de Bâle, la Biennale de Venise ou celle de Kassel constituent des événements internationaux, c'est parce que leur rayonnement est mondial. À l'inverse, qu'une manifestation artistique touche très clairement un ensemble de pays mais que son audience se limite à un groupe d'États ou même à l'échelle d'un continent, et elle sera alors immanquablement qualifiée de «locale» et se trouvera par là-même dépréciée.

Pour mieux comprendre les mécanismes de création des valeurs artistiques contemporaines, il convient de dessiner les contours des nouvelles académies informelles qui, à l'échelle internationale, structurent les mondes de l'art (Becker, 1988; Moulin, 1992), de repérer leurs lieux de réunion et leurs temps forts, mais aussi d'analyser leur mode de fonctionnement en centrant l'analyse sur la dimension internationale et l'articulation de celle-ci avec les éventuelles territorialités. Au premier abord, c'est toujours la dimension internationale qui ne manque pas de frapper l'observateur, que celui-ci soit d'ailleurs journaliste ou sociologue :

*«Nul ne saurait s'étonner que les marchands, comme les critiques, les conservateurs et les collectionneurs de rang international, passent leur vie entre deux avions, sans parler des artistes qui se déplacent eux-mêmes beaucoup. Tel collectionneur avisé ne saurait davantage manquer les manifestations internationales prétendument culturelles que les manifestations ouvertement commerciales» (Moulin, 1992, p. 62).*

*«Joshua Gessel est un collectionneur qui vit à Tel-Aviv, mais on peut le rencontrer partout (...) : aux ventes aux enchères de Sotheby's et de Christie's à Londres et à New York, à la Biennale de Venise, à "Zeitgeist", à Documenta, aux foires de Paris, de Bâle, de Cologne et même ailleurs (...). C'est un collectionneur à plein temps dont la profession, qui le tient occupé vingt quatre heures sur vingt quatre, consiste à découvrir des artistes nouveaux ou des œuvres particulières d'artistes déjà connus» (Flash Art, n°2, hiver 1983-1984, p. 19).*

C'est sans aucun doute Raymonde Moulin qui a le mieux souligné la fonction qualificatrice des grands rendez-vous internationaux qui rythment l'actualité de l'art contemporain : *«Les grandes manifestations internationales comme la Biennale de Venise ou la Documenta de Kassel, marquent les rendez-vous périodiques du monde cosmopolite de l'art international. Elles sont de grands moments de la sociabilité artistique et des lieux privilégiés d'échanges de l'infor-*

*mation. Les bilans et les perspectives élaborés par les comités d'organisation des biennales ou quadriennales, en faisant le point et en donnant le ton, contribuent à la standardisation des choix des collectionneurs et des directeurs de musées. Les artistes eux-mêmes s'y trouvent confrontés à l'image sociale de leur œuvre ainsi qu'aux autres courants esthétiques. Ces manifestations exercent aussi, comme le Salon de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle, une fonction de qualification des créateurs. Agissant en tant qu'académies informelles, elles participent à l'élaboration d'un palmarès des valeurs esthétiques et constituent les étapes obligées d'une carrière artistique du double point de vue de la réputation de l'auteur et du prix des œuvres» (Moulin, 2000, p. 36).*

Les grandes foires internationales d'art contemporain nées à la fin des années 1960 – dont les plus anciennes sont celles de Cologne et de Bâle – représentent le volet commercial de la diffusion internationale de l'art et se succèdent, comme nous l'avons déjà souligné, tout au long de l'année :

*« Ces foires sont un lieu de confrontation et d'échanges pour les marchands et les collectionneurs qui y découvrent les tendances du marché et y testent leurs propres orientations. La foire de Bâle a contribué à la mise en valeur commerciale des mouvements ou des artistes présentés dans de grandes expositions comme la Biennale de Venise et la Documenta de Kassel. La 31<sup>e</sup> foire de Bâle (juin 2000) a comporté, sous le titre Art Unlimited, un nouvel espace consacré à une exposition d'art vidéo et de sculpture – œuvres à vendre – conçue et organisée par deux conservateurs. L'unité de lieu rend plus explicite l'interdépendance entre le réseau culturel et le réseau marchand. (...)*

*Les artistes bénéficiant d'une aura culturelle obtenue dans le champ artistique se trouvent présents chez plusieurs marchands : on a vu, une certaine année, les œuvres du même artiste suisse dans vingt stands à la foire de Bâle et celles du même jeune artiste espagnol dans plusieurs stands à la foire de Madrid, peu après sa révélation» (Moulin, 2000, pp. 72-73).*

Nous pouvons renvoyer ici au calendrier précédemment présenté des événements, foires et biennales d'art contemporain, qui ponctuent quasiment toute l'année et permettent aux acteurs des différents pays de se rencontrer, d'échanger des informations et de confronter leurs jugements. Ces grands rendez-vous du monde de l'art sont tellement importants pour son fonctionnement que, comme nous l'avons vu, le calendrier des grandes manifestations est harmonisé afin de permettre aux acteurs du monde de l'art de participer au plus grand nombre de manifestations, du moins pour les plus importantes d'entre elles.

Il est possible de poursuivre les analyses précédentes de Raymonde Moulin en ajoutant que non seulement les lieux d'exposition permettent de révéler les qualifications sur les œuvres, mais encore que se qualifient simultanément les lieux, les œuvres et les personnes. Dans le cas des foires et des biennales, le mécanisme joue en effet non seulement pour les artistes mais même pour les visiteurs. Ainsi, comme nos entretiens ont pu le faire apparaître, plus une institution culturelle est importante, plus ses responsables participent aux grands événements internationaux, se déplacent à cette occasion. De plus, au sein de chacune de ces institutions, la liste des lieux fréquentés par les différentes personnes constitue un excellent révélateur des positions hiérarchiques puisque les lieux les plus importants sont fréquentés par les personnes les plus importantes (il ne viendrait ainsi à l'esprit d'aucun responsable de grande institution de ne pas se rendre en personne à un des événements phares que constituent des biennales comme celle de Venise ou la Documenta de Kassel ou encore des foires de premier plan comme celle de Bâle), tandis que les événements plus secondaires, perçus comme de portée nationale ou régionale, sont davantage délégués à des niveaux hiérarchiques moins élevés.

Il existe donc une homologie entre la hiérarchie, notamment territoriale, des manifestations et la hiérarchie des acteurs, à la fois au sein de leur institution mais aussi, plus largement, dans le monde de l'art contemporain international.

Dans ses différents ouvrages, Raymonde Moulin insiste beaucoup sur le rôle central qui serait joué par le pôle institutionnel du monde de l'art contemporain. Selon elle :

*« Finalement, commissaires d'exposition et commentateurs, pour la plupart historiens de l'art contemporain, critiques d'art ou conservateurs de musées, en sélectionnant artistes et mouvements, construisent la scène artistique internationale »* (Moulin, 1992, p. 62).

*« Les musées d'art contemporain sont, par l'aura du lieu et l'expertise du conservateur, l'instance majeure de validation de l'art. (...) Acteurs culturels par excellence, les conservateurs, de concert avec les critiques et les marchands, découvrent des talents, infirment ou confirment des réputations et, sans délai, élaborent un palmarès des valeurs esthétiques. Définissant ainsi l'offre artistique, ils interviennent en tant que prescripteurs : ils forment et informent la demande – demande dont ils constituent eux-mêmes un segment déterminant. (...) D'une part, ils exercent une autorité décisive sur la définition et la hiérarchisation des valeurs esthétiques, d'autre part, ils représentent un segment de la demande (...). Dans le monde international de l'art contemporain, quelques conservateurs de pointe, agissant solidairement, constituent des réseaux d'institutions qui procèdent aux mêmes catégories d'acquisitions et entre lesquels circulent les mêmes expositions. Le marché muséal s'agence autour des grands musées internationaux dont les sélections artistiques inspirent celles des musées suiveurs. On voit ainsi des segments du marché et des secteurs du champ culturel se recouvrir à peu près parfaitement »* (Moulin, 2000, pp. 36-38).

Raymonde Moulin poursuit : *« Quelques figures vedettes de commissaires cosmopolites dont les carrières sont internationales comme celles des chorégraphes et des chefs d'orchestre, s'avèrent plus aptes que d'autres à mettre en scène et en valeur un artiste ou un mouvement artistique. L'efficacité du signal est d'autant plus grande que le commissaire occupe une position de leader. L'exemple fondateur est celui de Harald Szeemann, avec l'exposition "Quand les attitudes deviennent formes", Kunsthalle de Berne, 1969 »* (Moulin, 2000, pp. 38-39).

À cet égard, nous pouvons rapporter l'anecdote suivante : invité à participer à une conférence en Corée du Sud en novembre 1999, nous avons été frappé de constater que, dans de nombreuses communications, les intervenants coréens citaient spontanément le nom d'Harald Szeemann, véritable star du monde de l'art même dans ce pays éloigné du monde occidental.

Sans remettre fondamentalement en cause les analyses précédentes, il paraît nécessaire d'indiquer que le segment marchand nous semble avoir pris un poids toujours croissant au cours des récentes années par rapport au segment institutionnel de l'art contemporain. Lors de différents entretiens que nous avons effectués, bon nombre de professionnels des institutions, conservateurs, commissaires d'expositions et critiques ont reconnu l'emprise croissante du marché sur le phénomène de valorisation des artistes et de leurs œuvres. Certes, l'importance accordée aux différents événements qui rythment l'actualité de l'art contemporain international dépend toujours en partie de la position occupée dans le monde de l'art. Les conservateurs et les critiques mettent en avant l'importance des biennales qui constitueraient les événements majeurs du monde de l'art contemporain international, tandis que les responsables des maisons de ventes aux enchères et les galeristes insistent bien davantage sur les foires. Cependant, tous se rejoignent pour souligner qu'au cours des dernières années, le marché a joué un rôle toujours plus important par rapport aux institutions.

Au cours des dernières années, le contexte d'internationalisation toujours plus poussée semble avoir également modifié le rapport de force entre marchands et maisons de ventes aux enchères au bénéfice de ces dernières. Il est clair aujourd'hui que les marchands utilisent les foires et les salons internationaux comme moyens pour résister aux tentatives hégémoniques des maisons de ventes, mais aussi que les foires les plus reconnues et en particulier la plus reconnue d'entre elles, celle de Bâle, viennent concurrencer les biennales sur leur propre ter-

rain. Ayant lieu chaque année, les foires possèdent en particulier une capacité de réactivité, qui constitue un véritable atout dans le domaine de la compétition artistique, et la dimension marchande semble conférer une légitimité toujours croissante aux artistes ainsi consacrés.

Les galeries apparaissent d'autant plus fragiles par rapport aux grandes maisons de vente que sont Christie's et Sotheby's que la taille et le poids financier des premières sont très variables mais le plus souvent très modestes. Au sommet de la hiérarchie des galeries se trouvent quelques grands marchands, en particulier anglo-saxons, qui optent pour une stratégie mondiale en multipliant les partenariats voire les succursales à l'étranger. Il est clair que ces galeries appartiennent bien au monde de l'art contemporain. À l'autre extrémité de la hiérarchie figurent des galeries d'envergure beaucoup plus modestes qui travaillent dans des espaces de proximité locaux ou régionaux (Benhamou et al., 2000).

Les académies informelles sont composées d'un petit nombre de personnes :

*« Les "juges" qui, dans les différentes instances culturelles, opèrent la sélection des artistes sont en nombre limité et de recrutement international : au plus haut niveau, on trouve moins d'une cinquantaine de personnes (commissaires d'exposition indépendants, conservateurs, critiques, historiens et théoriciens de l'art) dont le taux de renouvellement au cours des vingt dernières années a été faible. Et la liste des juges implique celle des élus : qui connaît l'une n'ignore pas tout à fait l'autre » (Moulin, 1992, p. 62).*

Raymonde Moulin a produit l'estimation précédente d'une cinquantaine de personnes à partir de la liste des commissaires et des membres des comités des expositions du Carnegie Institute, de Documenta et de la Biennale de Venise au cours des années 1970 à 1990.

Au lieu de chercher à procéder en termes de personnes, l'analyse que nous avons développée dans la première partie, à partir des institutions prises en compte pour élaborer le Kunst Kompass, a fait ressortir tout le poids du facteur territorial. En effet, raisonner en termes de nationalité des personnes aurait été moins aisé, la nationalité de chaque expert n'étant pas toujours facilement accessible, et s'avère parfois moins révélateur. Étant donné l'engouement actuel pour la diversité culturelle et le métissage, il n'est pas rare de choisir pour commissaires d'exposition, en particulier lors des biennales, des professionnels originaires des pays périphériques. Par exemple, la commissaire générale de la prochaine biennale d'Istanbul sera Yuko Hasagawa, conservatrice en chef du musée d'art contemporain de Kanazawa<sup>50</sup> au Japon qui sera inauguré en 2003. Il convient toutefois de souligner qu'en général, ces acteurs parlent parfaitement l'anglais, sont complètement intégrés au monde de l'art contemporain international et séjournent très fréquemment en Allemagne ou, plus encore, aux États-Unis, quand ils n'y vivent pas de façon régulière. L'exotisme est alors bien souvent plus apparent que réel, et d'aucuns ne manquent pas de le mettre en scène car il constitue pour eux une source de légitimité.

## V. LA GLOBALISATION ET SES LIMITES

Nous avons eu l'occasion à plusieurs reprises de souligner que le thème de la globalisation est à la mode, correspond bien à « l'air du temps » qui est aujourd'hui à la pluralité, au métissage et au relativisme culturel, et tous les acteurs du monde de l'art contemporain s'accordent pour souligner l'ampleur du phénomène. Depuis plusieurs années, les mondes de l'art entretiennent en effet largement l'illusion d'une formidable ouverture aux différentes cultures du monde.

50. Ce musée constituera le quatrième musée japonais entièrement consacré à l'art contemporain (après les musées d'Hiroshima, MOT de Tokyo et le musée d'art contemporain de Toyota).

## A. Le triomphe de la globalisation ?

Notons tout d'abord que cette ouverture, la remise en cause des frontières et des hiérarchies traditionnelles entre formes d'expression artistique appartenant à des aires culturelles différentes, dépassent le seul cadre de l'art contemporain. Par exemple, en avril 2000, une nouvelle section consacrée aux « arts premiers » a été inaugurée au Pavillon des Sessions du Musée du Louvre à Paris, au cœur même d'une institution longtemps considérée comme le temple de l'art occidental, de l'Antiquité au néo-classicisme.

Le domaine de l'art contemporain semble pourtant tout particulièrement touché par le mouvement nouveau de redéfinition des frontières, de globalisation et de métissage. En 2000, comme précédemment en 1998, s'est tenue à Paris l'exposition « L'art dans le monde » qui permettait au public de découvrir 100 artistes de 50 pays, sélectionnés par 36 revues d'art. Cette même année, la biennale de Lyon qui s'est tenue du 24 juin au 27 septembre 2000 s'intitulait « Partages d'exotisme »<sup>51</sup>. Son commissaire, Jean-Hubert Martin, avait été à l'initiative en 1989 de l'exposition « Les magiciens de la terre » organisée au Centre Georges Pompidou et à la Villette à Paris. « Pour la première fois, des créateurs américains et européens (y) côtoyaient des Africains, des Indiens, des Tibétains, des Navajos. Dans la halle Tony Garnier, à Lyon, toutes les provenances se juxtaposaient, de l'Afrique occidentale à la Nouvelle Zélande et à la Chine. L'intrusion de cette dernière sur le théâtre de l'art actuel ne cesse, d'ailleurs, de gagner en importance.

*Après la biennale de Venise en 1999 et celle de Lyon, les expositions de plasticiens chinois se multiplient, de Paris à Périgueux. Le marché de l'art accompagne vigoureusement cette percée. Pendant ce temps, à Lille, "Afrique en création" – une opération de la mission 2000 en France<sup>52</sup> – permet à des créateurs des pays subsahariens de diffuser un peu mieux leurs travaux. Dans le jardin des Tuileries lui-même, où est disposé un échantillon de la statuaire du XX<sup>e</sup> siècle, de Rodin à Penone, le sculpteur malien Amahiguere Dolo a trouvé sa place. Jusqu'alors, musées d'art actuel et foires se souciaient fort peu d'expressions qui passaient pour essentiellement "exotiques".*

*On peut voir dans ces phénomènes les conséquences artistiques de la mondialisation. Les arts plastiques ne font en la circonstance que suivre le destin des musiques du monde, qui sont depuis longtemps écoutées hors de toute considération géographique » (Le Monde, dimanche 31 décembre 2000, lundi 1<sup>er</sup> janvier 2001, p. 17).*

Catherine Millet note elle aussi : « avant même que ne s'impose l'égalitarisme post-moderne, une vision mondiale et globale de l'art avait commencé d'émerger. Son expression la plus aboutie fut l'exposition des Magiciens de la terre, organisée par Jean-Hubert Martin et le Centre Georges Pompidou en 1989, qui permit de voir, dans la même perspective de la Grande Halle de la Villette, les peintures de sable de Joe Ben Jr, Indien navajo, les cercueils sculptés en forme de homard ou de Mercedes du Ghanéen Kane Kwei et une peinture murale de l'Anglais Richard Long, l'un des principaux représentants du land art » (Millet, 1997, p. 64).

La conception relativiste de l'art – ce que Catherine Millet désigne comme relevant du modèle anthropologique (Millet, 1997) – a également donné lieu à d'autres manifestations importantes comme l'exposition « High and Low » organisée en 1990 au MoMA de New York.

51. Signalons par ailleurs que l'édition précédente qui s'était tenue en 1997 s'intitulait "L'autre".

52. En fait, « Afrique en création » était une opération menée conjointement par la mission 2000 en France et par l'AFAA.

Autre illustration de ce même intérêt pour la diversité culturelle, depuis qu'il a créé sa propre galerie à New York en 1996 – Deitch Projects –, dont la sensibilité à la globalisation est une des caractéristiques, l'influent critique Jeffrey Deitch a monté et exposé des projets d'artistes de plus de vingt pays différents.

De la même manière, au cours des années 1990, la tendance semblait être plus globalement à la remise en cause de tous les cloisonnements, à l'exploration de toutes les formes d'hybridation comme le soulignait le titre de l'exposition « Post Human » organisée à Lausanne en 1992, dont le concepteur n'était autre que Jeffrey Deitch. Allant sans doute plus loin encore dans cette logique, l'exposition « L'âme au corps » organisée au Grand Palais à Paris en 1993 associait histoire des sciences médicales et histoire de l'art, négligeant ainsi la frontière qui distinguait traditionnellement l'artistique du non-artistique<sup>53</sup>.

Dans un tel contexte, la reconnaissance de la diversité des cultures et la remise en cause des phénomènes de concentration paraissent bien la moindre des choses.

Évoquant les grandes rencontres internationales de l'art contemporain que constituent foires et biennales, Catherine Millet note que « *Le milieu de l'art dans son ensemble se laisse beaucoup moins qu'auparavant polariser par des foyers qui ont souvent été, tel New York, aussi bien économiques que créatifs* » (Millet, 2000, p. 58). Et de poursuivre : « *les réseaux sont trop nombreux et trop ramifiés pour qu'un pouvoir hégémonique s'impose* » (Millet, 1997, p. 68).

En fait, les indicateurs construits dans la première partie de cette recherche tendent plutôt à montrer le contraire, même s'il ne s'agit sans doute nullement d'un pouvoir conscient, délibéré, qui s'exercerait de façon cynique. Il suffit en réalité de laisser les acteurs et les institutions jouer librement leur rôle pour que s'impose un pouvoir dont la dimension territoriale nous semble difficilement contestable.

Même si, comme le note Catherine Millet : « *On passe d'univers extrêmement personnels, souvent cloisonnés, à des conglomerats de tous ces univers dans des expositions qui, de plus en plus, mêlent des artistes qui représentent toutes les civilisations* » (Millet, 1997, p. 59), il ne s'agit là que d'un phénomène superficiel. De façon plus fondamentale, les hiérarchies entre pays restent, elles, inchangées. En effet, quand bien même les palmarès comportent une certaine part d'instabilité – certains artistes voyant leur succès augmenter et d'autres leur reconnaissance décliner –, nous avons pu montrer à partir des achats du FNAC ou des FRAC en France ou du Kunst Kompass en particulier que la part des différentes nationalités connaît, elle, des variations beaucoup moins brutales : dans le moyen terme du moins, les pays leaders restent inchangés et les pays périphériques ne connaissent que des succès limités.

Pour sa part, Raymonde Moulin rend bien compte tout d'abord du mouvement d'internationalisation toujours croissante et de globalisation qui caractérise les récentes années : « *La mondialisation de la scène artistique et la globalisation du marché s'appellent et se répondent mutuellement. Au cours des années 90, on a assisté à une extension multiculturelle de l'offre. De nouveaux gisements artistiques ont été exploités dans les pays du centre et de l'est de l'Europe, en Amérique latine, en Afrique, en Australie, dans les pays d'Extrême-Orient. Les galeries coréennes ont été les invitées de la FIAC en 1996. La présence chinoise a dominé la Biennale de Venise en 1999. Le 24 juin 2000, Sotheby's a créé la surprise en organisant la première vente publique consacrée à l'art africain contemporain. On a également assisté à une extension géographique du réseau institutionnel voué aux créations artistiques actuelles. Partout dans le monde, au cours des trois dernières décennies, des musées comptant parmi les chefs-d'œuvre architectu-*

53. Plus récemment, l'exposition « Visions du futur » montrée au Grand Palais continuait d'explorer cette même voie.

*raux du XX<sup>e</sup> siècle ont été créés, dont le musée Getty de Santa Monica (construit par Richard Meier) et le musée Guggenheim de Bilbao (construit par Frank Gehry). (...) Le phénomène des biennales s'est, lui aussi, amplifié depuis dix ans. On en dénombre une trentaine aujourd'hui, et il est impossible de les citer toutes, mais il faut insister sur l'importance acquise par certaines grandes manifestations organisées dans des zones considérées jusqu'à présent comme périphériques : Biennale de São Paulo, La Havane, Sydney, Johannesburg, Taïpeh, Kwangju, et tant d'autres» (Moulin, 2000, p. 74).*

Il n'empêche, malgré cela et en dépit du phénomène de globalisation sans cesse mis en avant, le monde et l'activité artistique restent encore fortement centrés sur les pays traditionnellement dominants, parmi lesquels les États-Unis occupent la place centrale. Si les manifestations artistiques se sont multipliées à la surface du globe, cela n'a pas entraîné de déplacements des zones les plus importantes ni même de réel partage entre le centre et la périphérie.

Raymonde Moulin prend d'ailleurs soin de souligner soigneusement que *«la dispersion des lieux de création, de monstration et de vente n'exclut pas un degré élevé de concentration du marché mondial»* (Moulin, 2000, p. 74). Il est par ailleurs possible de prolonger ce rectificatif en soulignant qu'il ne s'agit pas seulement là du marché; nos propres analyses permettent de faire apparaître empiriquement qu'il existe également une très forte concentration, notamment géographique, des décideurs ou des taste-makers en termes d'art contemporain, mais aussi des artistes «élus» comme cela est apparu dans la première partie de cette recherche et que si les espaces de création sont certes multiples, certains d'entre eux sont beaucoup plus porteurs que les autres. C'est ainsi que, non seulement : *«On constate que les acteurs culturels et économiques en charge de découvrir, sélectionner et valoriser les artistes et les œuvres d'art tiennent leur autorité de leur reconnaissance par le main stream occidental. Les réseaux constitués semblent bien perpétuer l'hégémonie du noyau central et continuer à contrôler l'élaboration des valeurs et des réputations»* (Moulin, 2000, p. 74), mais les artistes ainsi consacrés appartiennent largement à ce même noyau central dont nous avons pu définir plus précisément les contours dans la première partie.

## **B. La globalisation : une illusion ?**

Il convient de rendre au phénomène de globalisation sa juste mesure par delà les discours souvent trop rapides sur ce thème. La mondialisation ou globalisation actuelle ne vient tout d'abord nullement remettre en cause le duopole américano-européen (soulignons une fois encore qu'il s'agit en fait de quelques pays d'Europe dont le poids est d'ailleurs très variable au sein de cet ensemble) ou américano-allemand voire l'hégémonie américaine sur le monde de l'art contemporain international. Tous les discours qui se développent sur ces thèmes – en particulier sous la plume des critiques d'art – ne sauraient faire oublier la réalité suivante : tant le marché que la consécration institutionnelle restent aux mains des pays occidentaux, en particulier des plus riches d'entre eux, États-Unis et Allemagne, ainsi que la Suisse et la Grande-Bretagne à un moindre niveau. Ce sont par ailleurs les artistes des deux premiers pays qui occupent les positions dominantes dans l'art contemporain international.

Par ailleurs, le mouvement d'ouverture en faveur des pays «périphériques» n'est encore que tout relatif. L'opposition apparaît nettement entre, d'une part, un centre du monde de l'art qui est clairement occidental, et qui, à l'intérieur même de cet espace, regroupe les pays les plus riches, et, d'autre part, une «périphérie artistique» à laquelle sont rattachés en particulier les pays du Tiers Monde, mais pas seulement comme le montre fort bien en particulier l'exemple d'un pays riche comme le Japon. La «périphérie», dans le domaine de l'art contemporain regroupe tous les pays qui n'appartiennent pas au double noyau géographique que constituent les pays d'Europe occidentale, d'une part, et ceux d'Amérique du Nord, d'autre part.

Si les pays les plus riches ont laissé se développer des biennales dans les pays périphériques, celles-ci ne concurrencent pas vraiment les manifestations les plus consacrées en ce domaine qui, pour leur part, restent clairement celles organisées par le monde occidental. Par ailleurs, le marché n'est nullement abandonné aux mains de rivaux potentiels et il reste essentiellement localisé en Grande-Bretagne, en Suisse et en Allemagne mais surtout aux États-Unis. Ce sont ces pays qui concentrent encore l'essentiel des ventes aux enchères, les plus grandes foires et les galeries les plus influentes. Dans tous ces domaines, les pays de la périphérie sont singulièrement absents.

En revanche, nous avons pu observer que, de plus en plus, les artistes originaires de pays périphériques parviennent à se faire reconnaître au niveau international. Qu'il s'agisse des résultats du Kunst Kompass – qui font apparaître des noms qui n'auront d'ailleurs rien pour étonner l'amateur familier du monde de l'art contemporain – ou encore du relevé des nationalités dans certains musées et centres d'art ou dans les biennales d'art contemporain, les artistes des pays périphériques sont désormais représentés et ils le sont même de plus en plus. Nous avons pourtant jugé nécessaire de préciser dès la première partie de cette étude qu'il s'agit presque toujours d'artistes *originaires* de pays périphériques. Par exemple, l'un des artistes non-occidentaux les plus reconnus internationalement, Nam June Paik, vit depuis de nombreuses années aux États-Unis. De même, Ilya Kabakov, né en Union soviétique (en 1933) et dont l'œuvre – comme ne manquent pas de le souligner les critiques – est indissociable tant de son histoire personnelle que de celle de l'Union soviétique... vit et travaille depuis plusieurs années à New York. Dernier exemple, une des autres figures montantes du monde de l'art contemporain, la jeune Japonaise Mariko Mori, née en 1967 à Tokyo, dont l'œuvre cultive une visée mondiale, vit et travaille elle aussi à New York.

Il semble donc qu'aujourd'hui encore plus que voici quelques années, le fait de travailler et de vivre à New York constitue quasiment une condition du succès, du moins au plus haut niveau, surtout pour les artistes originaires des pays périphériques.

Si la première partie de la recherche a fait apparaître une érosion des positions américaines dans le Kunst Kompass au cours des dernières années, ce recul est dû en grande partie à l'apparition dans le palmarès de nouveaux artistes qui, sans être de nationalité américaine, ont souvent connu la consécration internationale en rejoignant les États-Unis. Tout comme les États-Unis ont, par le passé, alimenté le tourbillon perpétuel de l'innovation (Schumpeter, 1951) propre au monde de l'art, en imposant des générations et des mouvements artistiques tels que le pop art, l'art minimal ou l'art conceptuel, ils ont plus récemment renouvelé en partie l'offre artistique, en faisant appel au talent d'artistes certes non américains mais parfaitement intégrés à la scène artistique new-yorkaise. Il est aujourd'hui clair que les États-Unis entretiennent en partie le tourbillon perpétuel de l'innovation en intégrant à la scène américaine, new yorkaise en particulier, des artistes souvent originaires d'autres pays, car l'innovation<sup>54</sup> constitue l'un des ressorts majeurs du succès dans le domaine de l'art contemporain.

De tels déplacements d'artistes ne sont pas nouveaux et il est certain que la France en a largement profité au XIX<sup>e</sup> siècle et durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle en particulier. Une différence importante nous semble toutefois résider en ce qu'il existe actuellement tout un discours tendant à nier l'existence d'un foyer dominant de création et de consécration artistique.

Le décalage introduit, du fait des déplacements d'artistes, entre leur nationalité et leur pays de résidence et de création rend moins évidente l'influence de l'appartenance territoriale.

54. Nous avons souligné, dans la première partie de la recherche, que l'innovation constate constitue sans doute l'une des clefs du succès de la foire de Bâle.

Cela n'est d'ailleurs pas propre aux seuls États-Unis et aux artistes originaires de pays plus ou moins périphériques qui vivent et créent sur leur territoire. Dans son avant-propos au numéro spécial de *Beaux Arts* intitulé « Qu'est-ce que l'art ? What is art ? » publié à la fin de l'année 1999, Fabrice Bousteau, rédacteur en chef de la revue, exposait la démarche du titre qui avait consisté à « présenter 40 artistes internationaux parmi les plus importants de cette récente histoire de l'art, encore en train de se faire. Quarante artistes choisis avec la participation de divers consultants (artistes, critiques d'art, curateurs) (...) » (p. 5). Parmi les artistes retenus figurait un réalisateur de cinéma, le Danois Lars von Trier, que nous n'avons pas retenu dans notre analyse des artistes plasticiens. En effet, les circuits de valorisation et de diffusion s'offrant à ce créateur sont radicalement différents de ceux des autres artistes figurant dans la liste. Nulle part dans la revue n'était évoquée la prise en compte de l'appartenance géographique des artistes comme critère de choix mais elle faisait cependant l'objet d'une simple mention. Les résultats sont pourtant éloquents, tant en ce qui concerne le pays de naissance que le lieu de résidence.

<b>Artiste</b>	<b>Pays de naissance</b>	<b>Pays de résidence, ville</b>
Eija-Liisa Ahtila	Finlande	Finlande, Helsinki
Doug Aitken	États-Unis	États-Unis, Los Angeles
Gilles Barbier	Vanuatu	France, Marseille
Matthew Barney	États-Unis	États-Unis, New York
Vanessa Beecroft	Italie	États-Unis, New York
Michel Blazy	Monaco	France, Paris
Alain Bublex	France	France, Lyon
Angela Bulloch	Canada	Grande-Bretagne, Londres
Maurizio Cattelan	Italie	États-Unis, New York
Maria Eichhorn	Allemagne	Allemagne, Berlin
Olafur Eliasson	Danemark	Allemagne, Berlin
Sylvie Fleury	Suisse	Suisse, Genève
Liam Gillick	Grande-Bretagne	Grande-Bretagne, Londres
Dominique Gonzalez-Foerster	France	France, Paris
Douglas Gordon	Grande-Bretagne	Grande-Bretagne, Glasgow
Marie-Ange Guilleminot	France	France, Paris
Cai Guo-Qiang	Chine	Japon, ville non renseignée
Thomas Hirschhorn	Suisse	France, Paris
Damien Hirst	Grande-Bretagne	Grande-Bretagne, Londres
Carsten Höller	Belgique	Allemagne, Cologne
Pierre Huyghe	France	France, Paris
Fabrice Hybert	France	France, Paris
Kcho	Cuba	Cuba, La Havane
Elke Krystufek	Autriche	Autriche, Vienne
Steve McQueen	Grande-Bretagne	Grande-Bretagne, Londres
Gabriel Orozco	Mexique	États-Unis, New York
Jorge Pardo	Cuba	États-Unis, Los Angeles
Philippe Parreno	Algérie (1964)	France, Paris
Jason Rhoades	États-Unis	États-Unis, Los Angeles
Pipilotti Rist	Suisse	Suisse, Zürich
Ugo Rondinone	Suisse	États-Unis, New York + Suisse, Zurich
Yutaka Sone	Japon	Japon, Tokyo
Sam Taylor-Wood	Grande-Bretagne	Grande-Bretagne, Londres

Artiste	Pays de naissance	Pays de résidence, ville
Rirkrit Tiravanija	Buenos Aires	États-Unis, New York + Allemagne, Berlin
Atelier Van Lieshout	Pays Bas	Pays Bas, Rotterdam
Xavier Veilhan	France	France, Paris
Wang-Du	Chine	France, Paris
Chen Zhen	Chine	France, Paris
Andrea Zittel	États-Unis	États-Unis, Altadena

D'après la sélection de jeunes artistes internationaux publiés par *Beaux Arts*, la France semble être le pays le plus important du monde, et ce que l'on considère le critère du pays de naissance ou celui du pays de résidence, ce qui est sans doute... quelque peu excessif. 6 artistes sont nés en France, auxquels on peut ajouter l'un d'eux né à Monaco, l'un né en Algérie peu après l'indépendance de ce pays et un autre né au Vanuatu, alors rattaché à la France et à la Grande-Bretagne, mais lui-même d'origine française. Ce sont donc pas moins de 9 artistes sur les 39 recensés qui sont d'origine française. 5 artistes sont nés en Grande-Bretagne, 4 aux États-Unis, 4 en Suisse, 3 en Chine, 2 en Italie, 2 à Cuba, 1 en Allemagne, 1 en Autriche, 1 aux Pays-Bas, 1 au Danemark, 1 en Belgique, 1 en Finlande, 1 au Canada, 1 au Japon, 1 au Mexique et 1 en Argentine. Par delà la diversité des pays représentés, près des trois quarts des artistes sont donc nés dans le monde occidental, soit une très forte majorité, mais il est important de souligner qu'un quart des jeunes artistes internationaux sont nés hors du monde occidental et même, pour plusieurs d'entre eux, dans des pays du Tiers monde. On notera en particulier la place importante occupée par la Chine dans la liste précédente.

En quoi les résultats précédents diffèrent-ils si l'on considère maintenant non pas le pays de naissance mais le pays de résidence des artistes ? Deux doubles résidences étant indiquées dans deux pays différents pour deux artistes, ce sont donc 41 pays qui apparaissent lorsque l'on s'intéresse au pays de résidence. La France maintient sa première position en termes de lieu de résidence et accroît même son poids, avec 12 artistes vivant dans l'hexagone, ce qui traduit sans doute le souci de la revue de défendre les artistes vivant dans son pays. Toutefois, le poids des États-Unis se renforce également considérablement puisque c'est dans ce pays que résident 10 des artistes de la liste (dont deux qui y disposent d'une double résidence). 6 artistes vivent en Grande-Bretagne, 4 en Allemagne, 3 en Suisse, 2 au Japon, 1 en Finlande, 1 en Autriche, 1 aux Pays-Bas et 1 à Cuba.

On le voit, quand bien même un nombre non négligeable d'artistes apparaissaient comme non-occidentaux à partir du critère du lieu de naissance, la prise en considération du *lieu de résidence* donne des résultats très nettement différents. Alors qu'un quart des jeunes artistes internationaux étaient nés hors du monde occidental, moins d'un sur dix vit en dehors de l'Amérique du Nord et de l'Europe occidentale ! Il est important de souligner également que les trois artistes qui ne vivent pas dans ces deux zones constituant le cœur de la scène internationale de l'art ont tous une galerie dans une de ces deux zones : le premier artiste, japonais, est défendu par une galerie aux États-Unis, à New York, le second, Chinois vivant au Japon, par une galerie au Canada, tandis que le dernier, cubain, a deux galeries aux États-Unis, l'une à New York, l'autre à Los Angeles. On le voit, l'exotisme que semblent procurer aujourd'hui les nouveaux artistes situés hors du monde occidental est largement médiatisé par les institutions du monde occidental qui continuent de fonctionner comme « gate keepers ». Par ailleurs, plus un pays est périphérique au monde de l'art international, plus l'installation dans l'un des pays leaders dans le domaine artistique des artistes originaires d'un tel espace semble quasiment indispensable pour être reconnu par les académies informelles que continue à contrôler le monde occidental.

Comme nous l'évoquions précédemment, il serait sans doute tout aussi révélateur d'étudier les lieux de formation et de résidence des commissaires d'expositions internationaux issus des pays du Tiers monde, car on peut supposer que ceux-ci sont aussi bien souvent parfaitement intégrés au monde occidental, où ils demeurent ou effectuent couramment de longs et fréquents séjours.

Autre caractéristique qu'il convient de souligner, parmi les artistes internationaux recensés par *Beaux Arts*, plusieurs sont nés dans un pays différent de celui dans lequel ils ont effectué leur formation artistique. Avant même de devenir des artistes internationaux, on avait bien souvent affaire à des «individus internationaux». Pour donner quelques exemples à partir de la liste précédente, l'Américaine Vanessa Beecroft est née en Italie, l'Islandais Olafur Eliasson est né au Danemark et vit en Allemagne, à Berlin, le Thaïlandais Rirkrit Tiravanija qui vit aux États-Unis, à New York, et en Allemagne, à Berlin, est né en Argentine. La capacité à se jouer des frontières géographiques que cela entraîne semble constituer une compétence qui joue sur la trajectoire menant à la position d'artiste international.

En général, les artistes des pays périphériques qui ne vivent pas aux États-Unis ont d'autant plus de chances d'être acceptés par le monde de l'art international que leur œuvre met précisément en avant leur statut et leur identité d'artiste appartenant à un pays périphérique. C'est le cas notamment de Georges Adéagbo dont l'œuvre et le parcours remarquables illustrent bien la position d'artiste appartenant à un pays «périphérique».

### **Un portrait d'artiste «international» produit de la «globalisation» : Georges Adéagbo**

Georges Adéagbo est né au Bénin, à Cotonou, où il vit et travaille encore, en 1942. Venu étudier le droit à Paris, il a dû rentrer au Bénin en 1971 suite à la mort de son père et n'a pas pu regagner la France pour achever ses études. Il a alors commencé à créer des installations dans sa maison et dans la cour de celle-ci sans exhiber son œuvre pendant vingt-trois ans. Comme le signale un commentateur, «*Extérieur au monde de l'art contemporain et n'étant pas au fait de celui-ci, il ne définissait pas ses complexes compositions comme des œuvres d'art et n'a accepté que plus tard cette définition accordée par d'autres*». Adéagbo a commencé à exposer ses installations publiquement en 1994 à Besançon («La route de l'art sur la route de l'esclave»). Son œuvre a été incluse dans «Big city» à la Serpentine Gallery de Londres en 1995, dans «Die Anderen Modernen» à la Maison des cultures du monde de Berlin en 1997, il a participé à la seconde biennale de Johannesburg en 1997 ainsi qu'à la biennale de São Paulo en 1998. En 1999, une installation présentée dans le cadre de la biennale de Venise lui a valu un prix. En 2000, il a participé à «La ville, le jardin, la mémoire» à la Villa Médicis à Rome et à une exposition en solo de son œuvre au musée Toyota au Japon. De novembre 2000 à mars 2001, Adéagbo a tenu sa première exposition<sup>55</sup> (vaste installation de vieux magazines, photos et pochettes de disques, etc.) aux États-Unis au centre d'art contemporain new yorkais PS1 venue ainsi couronner un parcours remarquable en quelques années.

Travail sur la mémoire, son œuvre apparaît peu dissociable de son identité africaine.

Le profil de Georges Adéagbo peut être opposé à celui d'artistes «proprement» internationaux plus souvent issus du monde occidental.

55. L'exposition était notamment soutenue par la participation financière de l'ambassade de France.

### **Deux artistes internationaux : Jake et Dinos Chapman**

Les frères Jake et Dinos Chapman comptent parmi les artistes contemporains britanniques connaissant le plus de succès. Ils travaillent ensemble depuis 1992 et leur œuvre a figuré dans de nombreuses expositions dont « Sensation » présentée entre 1997 et 1999 à Londres, Berlin et New York, ainsi qu'à « Apocalypse » organisée à la Royal Academy of Arts à Londres à la fin de l'année 2000. Au cours de l'année 2000-2001, leur œuvre était également présentée au KW de Berlin ainsi qu'à PS1, à New York. Le travail des frères Chapman figure également en bonne place dans la collection Saatchi à Londres, où il apparaissait notamment lors de l'exposition « Ant Noises 2 » à la fin de l'année 2000. À chaque fois, leur œuvre est donc présentée dans des lieux où coexistent institutions phares de l'art contemporain international et marché.

Leur œuvre met en scène une réflexion sur l'enfance, la violence et la sexualité.

### **Un artiste international : Andreas Gursky**

En quelque dix années, Andreas Gursky, membre de l'« École de jeune photographie allemande », est devenu l'un des artistes contemporains les plus en vue.

Fils d'un photographe, Andreas Gursky est né à Leipzig en 1955. Élevé à Düsseldorf, dans une région très ouverte à l'art contemporain, il a étudié à la Folkwangschule d'Essen puis, de 1981 à 1987, à la Kunstakademie de Düsseldorf auprès des artistes Bernd et Hilla Becher. Contrairement à ses maîtres, connus pour leurs photographies en noir et blanc, Andreas Gursky a pour sa part opté pour la couleur, sa pratique de la photographie l'apparentant à la peinture moderne, et, comme les autres membres de sa génération, il a choisi de travailler sur des très grand formats.

Andreas Gursky appartient en effet à un groupe de jeunes photographes allemands formés par les Becher – comprenant Candida Höfer mais aussi Thomas Ruff et Thomas Struth – qui se sont rapidement imposés sur la scène internationale de l'art.

Dès 1989, Andreas Gursky exposait avec son compatriote Thomas Struth dans un lieu aussi reconnu et stratégique que PS1 à New York. En 1992, la Kunsthalle de Zurich lui consacrait une exposition personnelle. En 1995, l'influent conservateur Lars Nittve, alors en poste à Malmö en Suède, exposait les œuvres de Gursky au Rooseum. Une fois nommé à la Tate Modern, Lars Nittve n'a pas manqué de soutenir encore l'œuvre de Gursky en accrochant plusieurs de ses œuvres dans les espaces les plus visibles du musée. De mars à mai 2001, le MoMa de New York a offert à Gursky sa première rétrospective nord américaine et lui a ainsi apporté l'un des plus hauts degrés de consécration artistique.

Les œuvres d'Andreas Gursky sont vendues par la galerie new yorkaise Matthew Marks qui est une des plus influentes actuellement. Fortement reconnu par les institutions artistiques, Gursky connaît aussi un très grand succès sur le marché. En 2000, plusieurs de ses photographies, dont certaines très récentes, ont dépassé le million de francs en ventes aux enchères.

Si les exemples précédents font bien apparaître qu'il est donc possible d'opposer tout d'abord les trajectoires des artistes originaires des pays du centre du monde de l'art de ceux originaires des pays de la périphérie, deux types de profils d'artistes originaires de pays périphériques au monde de l'art peuvent par ailleurs être distingués. Les premiers sont presque exclusivement des artistes institutionnels, qui profitent en particulier de la mode actuelle en

termes de globalisation, qui leur ouvre plus largement les portes des lieux d'expositions et en particulier celles des biennales. Cependant, ils sont largement ignorés par le marché et leur reconnaissance s'avère donc fragile pour peu qu'une nouvelle mode apparaisse, qu'une nouvelle aire culturelle et géographique gagne les faveurs des responsables d'exposition.

Depuis quelques années, l'Asie – et la Chine en particulier – bénéficie d'un mouvement de mode dans le monde de l'art contemporain, tout comme les pays de l'Est voici plusieurs années. Pourtant, lorsque l'on considère les effets produits par cet ancien phénomène de mode pour les créateurs d'Europe orientale, peu d'artistes alors remarquables sont restés en vue. Les artistes d'Europe de l'Est très en vogue voici une dizaine d'années ont ainsi subi de plein fouet la désaffection des responsables occidentaux pour leur production et l'engouement de ces derniers pour les artistes asiatiques et africains. De tous les artistes d'Europe de l'Est qui semblaient promis à un brillant avenir au début des années 1990, très peu d'entre eux ont été intégrés par le main stream occidental, et il ne reste guère plus sur la scène internationale qu'Ilya Kabakov ainsi que Komar et Melamide qui, de façon révélatrice, vivent et travaillent tous désormais à New York. Par ailleurs, comme le suggère le changement de lieu de production et de résidence, il est possible de se demander si l'intégration à la scène artistique new yorkaise ne constituait pas le prix à payer pour devenir des artistes internationaux.

Nous avons pu l'évoquer précédemment, le tourbillon perpétuel de l'innovation (Schumpeter, 1951) constitue en effet un mouvement de fond du fonctionnement du monde de l'art contemporain qui touche même les pays périphériques.

Le second type de profils d'artistes originaires de pays périphériques au monde de l'art est celui des artistes qui sont rapidement soutenus par les galeries et non par les seules institutions culturelles. Ils jouent souvent la carte de l'internationalisation plus que celle de la globalisation. Si leur œuvre utilise parfois leur origine comme matériau de création, ils parviennent à éviter l'enfermement dans un ghetto, notamment bien souvent en n'hésitant pas à venir s'installer et à créer dans le monde occidental pour se rapprocher des lieux de consécration mais aussi du marché.

On le voit, l'analyse que nous développons est donc assez radicalement différente, tant de l'idéologie récurrente souvent associée à la création selon laquelle l'artiste existerait indépendamment de son environnement, que des analyses plus récentes marquées par le sceau de la globalisation.

Les inégalités entre pays perdurent aujourd'hui encore et les conditions économiques qui régissent les échanges internationaux d'art contemporain sont asymétriques, traduisant bien les rapports de force différents entre pays, et illustrent la théorie économique bien connue de l'échange inégal. Ainsi, depuis quelques années, les plus dynamiques des galeries d'art contemporain, surtout européennes, tentent de pénétrer le marché américain, mais il est rare qu'elles puissent obtenir des conditions identiques à celles que les marchands américains exigent pour introduire en Europe leurs propres artistes – soit en général une commission de 20 % sur les ventes (Moulin, 2000, p. 96).

Il en est de même concernant les artistes dont, nous avons suffisamment eu l'occasion de le souligner, les chances de réussite sont très inégales à l'échelle internationale et sont fortement influencées tant par leur pays d'origine que par leur pays de résidence. Il n'est donc malheureusement guère possible de partager l'optimisme du critique d'art Pierre Restany qui se réjouissait de la façon suivante du dépassement de la « centralité » historique et artistique :

*« L'intérêt de l'exposition "L'art dans le monde", c'est d'avoir une couverture planétaire. Certaines revues qui sont dans ce qu'on appelait autrefois le tiers monde, et aujourd'hui la péri-*

*phérie émergente, sont fatalement très sensibles à ce champ nouveau d'expression libre. Elles sentent qu'aujourd'hui le problème de la centralité historique est dépassé et qu'on peut s'exprimer de façon directe que l'on soit à Sydney, Johannesburg, Paris ou New York» (Beaux Arts magazine, n°196, septembre 2000, p. 56).*

### **Conclusion de la deuxième partie**

Il s'agissait, dans cette seconde partie de la recherche, de rendre compte de la forte hiérarchie entre pays mise au jour dans la première partie. Nous avons tout d'abord étudié différents facteurs externes au monde de l'art, de type économique, géographique, politique ou historique, et montré que, si les classements entre pays établis sur la base des facteurs économiques, par exemple, présentent une analogie avec ceux révélés dans le monde de l'art contemporain international, il existe des différences suffisamment fortes pour ne pas considérer le domaine de l'art contemporain comme un simple décalque des domaines précédents.

Si l'influence des facteurs externes au monde de l'art est indéniable, il ne faut pas négliger les éléments davantage internes au monde de l'art contemporain international lui-même, qui permettent d'éclairer les fondements du classement entre pays que nous avons fait apparaître. Les analyses de Raymonde Moulin, selon lesquelles la valeur de l'art se constitue à l'articulation du marché et du musée, ont tout d'abord été mobilisées. Dans la lignée de ces analyses, nous avons montré que, dans un monde qui recherche sans cesse des signes de la valeur esthétique et financière des œuvres, la nationalité de leurs auteurs semble constituer un critère, notamment dans le cadre de stratégies de minimisation du risque associé au choix des artistes et de leurs œuvres.

La distance par l'éloignement géographique remplaçant désormais la distance par le temps qui prévaut pour valider l'art ancien, la dimension internationale se trouve aujourd'hui au cœur même des mécanismes de consécration des artistes. Les nouvelles académies informelles qui distinguent ce qui est art de ce qui n'en est pas et, au sein de la première catégorie, ce qui est le plus digne d'intérêt, apparaissent par essence même internationales, et fonctionnent d'ailleurs à partir d'une confrontation permanente des jugements produits sur la base d'expériences vécues dans de nombreux pays. Cela apparaît notamment à travers la fréquence des événements internationaux et leur fréquentation, mais aussi l'articulation de leur calendrier pour permettre aux acteurs d'y participer, d'accéder aux informations les plus variées et d'échanger leurs jugements.

Toutefois, malgré cette internationalisation toujours plus marquée, la dimension territoriale ne disparaît pas pour autant, comme le montrait clairement la hiérarchie constamment mise au jour dans la première partie à partir de différents indicateurs.

Nous avons par ailleurs pu faire ressortir toutes les limites de phénomènes aussi à la mode que ceux de la « globalisation », du métissage et du relativisme culturel, de la formidable ouverture aux différentes cultures du monde que met en avant le monde de l'art contemporain depuis plusieurs années, qui relèvent en réalité largement de l'illusion. En fait, il suffit là encore de se reporter aux indicateurs construits dans la première partie de cette recherche pour vérifier cela. Il n'est par ailleurs nul besoin d'invoquer un pouvoir conscient, délibéré, qui s'exercerait de façon cynique et il suffit de laisser les acteurs et les institutions jouer librement leur rôle pour que s'impose un pouvoir dont la dimension territoriale nous semble difficilement contestable. Quand bien même certaines manifestations artistiques se sont multipliées à la surface du globe, cela n'a pas entraîné de déplacements des zones les plus importantes ni même de réel partage entre le centre et la périphérie, c'est-à-dire tous les pays qui n'appartien-

nent pas au double noyau géographique que constituent quelques pays d'Europe occidentale, d'une part, et ceux d'Amérique du Nord, d'autre part. La mondialisation ou globalisation actuelle ne vient tout d'abord nullement remettre en cause le duopole américano-européen (soulignons une fois encore qu'il ne s'agit en fait que de quelques pays d'Europe dont le poids est d'ailleurs très variable au sein de cet ensemble) ou américano-allemand, voire l'hégémonie américaine sur le monde de l'art contemporain international. Tant le marché que la consécration institutionnelle restent aux mains des pays occidentaux, en particulier des plus riches d'entre eux, États-Unis et Allemagne, ainsi que la Suisse et la Grande-Bretagne dans une moindre mesure. Ce sont par ailleurs les artistes des deux premiers pays qui occupent les positions dominantes dans l'art contemporain international.

Si les pays les plus riches ont laissé se développer des biennales dans les pays périphériques, celles-ci ne concurrencent pas vraiment les manifestations les plus consacrées en ce domaine qui, pour leur part, restent clairement celles organisées par le monde occidental. Par ailleurs, le marché n'est nullement abandonné aux mains de rivaux potentiels et il reste très fortement concentré en Grande-Bretagne, en Suisse et en Allemagne mais surtout aux États-Unis. Ce sont ces pays qui comptent encore l'essentiel des ventes aux enchères, les plus grandes foires et les galeries les plus influentes. Dans tous ces domaines, les pays de la périphérie sont singulièrement absents.

Par ailleurs, si nous avons pu observer que, de plus en plus, des artistes originaires de pays périphériques parviennent à se faire reconnaître au niveau international, nous avons pourtant jugé nécessaire de rectifier dès la première partie de cette étude qu'il s'agit presque toujours d'artistes *originaires* de pays périphériques qui, sans être de nationalité américaine, ont souvent connu la consécration internationale en rejoignant les États-Unis où ils résident et créent généralement.

L'exotisme que semblent procurer aujourd'hui les nouveaux artistes situés hors du monde occidental n'est donc bien souvent qu'apparent. En particulier, il est non seulement largement médiatisé par les institutions du monde occidental qui continuent de fonctionner comme «gate keepers» mais, par ailleurs, plus un pays est périphérique au monde de l'art international, plus l'installation dans l'un des pays leaders dans le domaine artistique semble quasiment indispensable pour les artistes originaires d'un tel espace. Il semble en effet pratiquement s'agir d'une condition – même si celle-ci est presque toujours implicite – pour être reconnu, «labellisé», par les académies informelles du monde de l'art qui, aujourd'hui encore et en dépit des dénégations, sont encore contrôlées par le seul monde occidental.



## Troisième partie

Quelques pistes envisageables  
pour promouvoir plus efficacement  
l'art contemporain français à l'étranger



En s'appuyant sur les deux premiers volets de cette recherche, il convenait sans doute, à partir de l'état des lieux établi dans la première partie et de la mise au jour des mécanismes pouvant rendre compte de la hiérarchie entre pays sur la scène internationale de l'art présentée dans la seconde partie de la recherche, de proposer diverses pistes pouvant permettre de conforter la position de l'art contemporain français.

Soulignons tout d'abord que les analyses développées tant dans la première partie que dans la seconde partie de cette recherche tendent à indiquer qu'il est difficile de mettre en œuvre des mesures simples et rapides qui suffiraient à imposer davantage un pays – par exemple la France – sur la scène artistique internationale.

La première partie (en particulier à travers les achats du FNAC et des FRAC en France ou à travers le Kunst Kompass) a bien fait ressortir que les positions occupées par les différents pays sont remarquablement stables dans le court et le moyen termes, qu'il existe généralement une forte inertie des positions par pays. Nous avons vu que, quand bien même certains artistes connaissent dans le court terme davantage de succès ou, à l'inverse, un certain désintérêt pour leur œuvre, cela ne s'accompagne nullement d'une telle instabilité des positions par pays.

Cette inertie s'explique notamment par le fonctionnement des mondes de l'art analysé dans la deuxième partie qui a permis de faire apparaître que les jugements dans le domaine de l'art contemporain dépendent largement d'académies informelles internationales, sur lesquelles il est donc particulièrement difficile d'agir de façon volontariste. Non seulement leurs contours ne sont pas parfaitement dessinés, mais les acteurs qui les composent se situent dans différents pays, rendant la cible éventuelle d'actions plus délicate à atteindre.

Par ailleurs, nous avons pu montrer que la nationalité des artistes fait partie des critères qui sont pris en compte dans les anticipations effectuées par les acteurs qui, pour minimiser l'incertitude liée à la création contemporaine, tiennent généralement compte des succès passés, contribuant ainsi à reproduire la hiérarchie entre pays. Cela contribue donc encore à stabiliser les positions et limite les effets de toute politique « correctrice ».

La question suivante peut également se poser : où se fait l'art de notre temps ? Pour certains acteurs, l'art d'aujourd'hui se ferait désormais aux États-Unis comme il se faisait en France à l'époque de l'impressionnisme ou à celle de l'« École de Paris », ce serait un fait. Alors qu'à l'époque, les peintres du monde entier venaient étudier à l'École des Beaux-arts de Paris et s'installaient plus ou moins durablement sur le sol français, les artistes d'aujourd'hui iraient aux États-Unis pour se rapprocher du pôle mondial de la création. Il est certain que, dans la bataille que se sont livrés les différents pays autour de l'abstraction, la grande abstraction américaine a battu l'abstraction française. Par ailleurs, au niveau du marché de l'art, un galeriste comme Leo Castelli a beaucoup joué dans le déplacement de cette activité de Paris vers New York.

Néanmoins, il est étonnant que, dans un univers aussi familier du relativisme que le monde de l'art contemporain, le jugement précédent, fondamentalement essentialiste, puisse aussi facilement s'imposer. Existe-t-il vraiment une différence de nature, de qualité intrinsèque des œuvres et des artistes, qui ferait qu'aujourd'hui, la place centrale dans le monde de l'art contemporain doit nécessairement être occupée par les États-Unis et, à un moindre degré, par l'Allemagne ainsi que, désormais aussi de plus en plus, par les artistes britanniques ?

Divers éléments apparus dans les deux premières parties de cette recherche permettent pourtant de ne pas accepter la hiérarchie qui existe actuellement entre pays comme une fatalité. Au cours des récentes années, il est en effet clair que certains pays sont parvenus à confor-

ter leurs positions sur la scène internationale de l'art. L'Allemagne a remarquablement réussi à imposer une nouvelle génération d'artistes pratiquant la photographie avec des noms déjà aussi reconnus et même consacrés qu'Andreas Gursky, Thomas Struth ou Thomas Ruff. Si ce pays jouissait déjà d'un haut degré de légitimité artistique qui rendait sans doute une telle reconnaissance moins difficile, un autre exemple tel celui de la Grande-Bretagne peut également conduire à un certain optimisme. Tous les acteurs familiers du monde de l'art s'accordent en effet à reconnaître qu'au cours des dernières années, la Grande-Bretagne a considérablement renforcé sa présence et sa légitimité sur la scène de l'art contemporain international. L'analyse de son succès ainsi que les réponses recueillies au cours des entretiens que nous avons effectués auprès des professionnels de l'art contemporain, mais aussi l'appui sur certains travaux sociologiques permettent donc de proposer quelques pistes qui, par leur mise en œuvre, permettraient de conforter la présence d'un pays – en particulier celle de la France – à l'échelle internationale.

## I. LA DÉFENSE DES ARTISTES DE SON PAYS

Il est certain que la défense des artistes de son propre pays passe tout d'abord par la présentation qui est faite de leur œuvre au niveau national<sup>56</sup>. Les Britanniques ont récemment osé exposer de très nombreux artistes de leur pays lorsqu'a été inaugurée la Tate Modern en l'an 2000. Le compte-rendu que faisait la journaliste du *Monde* Geneviève Breerette en mai 2000 est édifiant : « *C'est donc un accrochage thématique assorti de beaucoup de parti-pris, disons en faveur de l'art contemporain britannique, que propose l'équipe des conservateurs de la Tate Modern* ». Et la journaliste de conclure malgré la remarque précédente qui aurait pu susciter une réserve d'importance quant au choix des œuvres présentées : « (...) *le découpage par genre n'est peut-être pas non plus une solution. Cela dit, on est bluffé. On ne voit que le fort de la collection pas ses faiblesses. Quand les courts-circuits et courants disjonctés de l'histoire témoignent d'une formidable énergie. En toute fidélité à la vocation d'origine du bâtiment* » (p. 26).

L'article précédent est complété d'un second papier du même auteur, intitulé « L'éclectisme des rapprochements comme parti pris ». Trois titres agrémentent l'article : « *Muséographie flexible* », « *Rassemblement capricieux* » et « *Les Anglais partout* ». Le texte intégral de cette dernière section est le suivant :

*« L'Allemande Rebecca Horn compte parmi les artistes représentés deux fois, au musée avec une salle d'accessoires pour ses vidéos et performances des années 70, dans l'exposition temporaire avec une salle de miroirs qui décuplent l'image du visiteur alors que des petits marteaux agissent sur chacun d'eux comme un pic-vert sur une écorce d'arbre.*

*De la céramique (avec les "étrangers" en file, grandeur nature de Thomas Schütte) à l'électronique, de la sculpture-sculpture (les hommes de Gormley) à la photo (Boltanski, avec une Réserve des Suisses morts)... L'éclectisme, la diversité de l'art contemporain, sa force sont partout. Rachel Whiteread, Mona Hatoum, Anish Kapoor, Anthony Gormley, Julian Opie, Douglas Gordon, d'autres artistes britanniques qui n'ont pas autant de notoriété de ce côté du Channel font partie du Show. Mais aussi Bruce Nauman avec beaucoup de pièces de différentes époques qui sont accrochées dans les espaces ouverts près d'un bar à express. Et Matthew Barney, ou Bill Viola, dont la Tate a acquis une des plus grandes œuvres d'art vidéo jamais produites : le Triptyque de Nantes, qui dit la vie, de la naissance à la mort » (Le Monde, dimanche 14 - lundi 15 mai 2000, p. 26).*

56. Signalons qu'à la relative faiblesse de la présentation « directe » des œuvres s'ajouterait en France celle qui est liée à l'insuffisance des éditions d'art contemporain, les artistes français manquant d'accès à des ouvrages monographiques et les ouvrages existants étant trop souvent assez mal diffusés.

Effectué en France, un tel accrochage traduisant de tels choix nationalistes n'aurait sans doute pas manqué de susciter les quolibets, voire des réactions de franche désapprobation ou d'hostilité.

Comme le souligne ce professionnel : « *Il ne faut pas perdre de vue que si l'art français est parfois difficile à défendre à l'étranger, c'est aussi parce qu'il est insuffisamment présent en France. Quant on invite des personnes de l'étranger pour voir de grandes expositions en France, mais que celles-ci font la part belle aux artistes étrangers, moi, je me pose la question de l'utilité de telles dépenses. Et puis, quand ils retournent chez eux, pourquoi voulez-vous que ces étrangers défendent les artistes français s'ils ont le sentiment que nous mêmes, en France, on ne le fait pas ?* »

Il faut pourtant souhaiter que l'accrochage qui sera effectué dans les nouvelles institutions qui seront prochainement dévolues à l'art contemporain à Paris (cf. infra) réussira à privilégier le plus possible l'art contemporain français sans se voir dénoncé et marginalisé pour exposer un art local ou régional. Les choix qui ont prévalu à la Tate Modern ont dans l'ensemble été bien accueillis, probablement parce qu'ils ont été réalisés en Grande-Bretagne par un conservateur venu de l'étranger et dont le goût pour l'art américain est notoire. Sans doute ces choix n'étaient-ils également possibles que dans la mesure où l'art anglais est aujourd'hui pleinement légitime, certains acteurs du monde de l'art contemporain n'hésitant pas à qualifier les années 1990 d'« années de la Grande-Bretagne ». Pourtant, il est clair qu'un tel accrochage vient encore renforcer la connaissance et la reconnaissance de l'art contemporain britannique aux yeux des nombreux visiteurs, professionnels de l'art ou simples amateurs, qui se pressent à la Tate Modern depuis son ouverture.

Les responsables de la Tate Modern ne semblent d'ailleurs pas disposés à renoncer à la mise en valeur des artistes britanniques déjà fortement traduite par les collections permanentes. De juillet à septembre 2000 s'est tenue à la Tate Modern l'exposition « New British Art » qui devrait constituer la première édition d'une triennale d'art britannique contemporain<sup>57</sup>.

À l'inverse, ne bénéficiant pas d'une telle reconnaissance sur la scène internationale de l'art, l'Espagne est souvent critiquée pour le nationalisme de ses choix, tant en termes d'accrochages dans les musées et autres institutions que de marché, quand bien même la mise en avant de ses artistes nationaux relève de la même démarche que la Grande-Bretagne. Il ne suffit donc nullement de s'autoproclamer un pays important en matière de création contemporaine pour voir ses prétentions relayées à l'échelle internationale. Il est clair pourtant avec l'exemple de la Grande-Bretagne qu'une offensive « nationaliste »<sup>58</sup> en termes d'accrochages dans les plus grandes institutions culturelles d'un pays peut fonctionner, pour peu qu'elle prenne notamment appui sur le marché.

57. Autre exemple, la première grande exposition temporaire qui s'est tenue à la Tate Modern, « Century City. Art and Culture in the Modern Metropolis », renvoyait sans complexes à un passé plus ou moins lointain l'effervescence culturelle de métropoles comme Paris et Vienne (qui illustraient les deux premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle), New York et Tokyo (qui étaient censées correspondre au tournant des années 1970) et ignorait complètement l'influence d'une métropole comme Berlin. En revanche, les années 1990, étaient, elles, illustrées non seulement par Londres elle-même, mais aussi par Bombay. Dans la mesure où la Grande-Bretagne compte une très importante population immigrée d'origine indienne, c'est donc doublement que Londres et ses habitants contribueraient depuis vingt ans à l'effervescence artistique planétaire. Commentant l'exposition, la journaliste du *Monde* ne trouvait néanmoins rien à redire à un tel choix qui illustrait pourtant une conception assez ethnocentriste de la culture mondiale, faisant une fois de plus apparaître la légitimité a priori de choix britanniques pourtant pour le moins discutables (*Le Monde*, mardi 06 février 2001, p. 37).

58. On aura beau jeu de railler un tel projet. Les choses sont pourtant claires. Comme notre première partie l'a fait apparaître, le libre jeu de la concurrence internationale ne fait nullement disparaître l'incidence nationale et triompher un art contemporain « international », contrairement à ce que l'on croit bien souvent. Les analyses chiffrées que nous avons présentées permettent d'établir que ce libre jeu ne fait que conforter les positions d'un ou de quelques pays qui se trouvent pratiquement en position de monopole ou de duopole sur la scène artistique internationale.

## II. LE HANDICAP LIÉ À LA FAIBLESSE DU MARCHÉ FRANÇAIS DE L'ART CONTEMPORAIN

Selon plusieurs acteurs interrogés, la faible reconnaissance dont – à de rares exceptions près – l'art contemporain français fait l'objet à l'étranger, et aux États-Unis en particulier, s'expliquerait largement de la façon suivante : la France serait « plombée » par son marché car les artistes français se vendent difficilement, même dans leur pays. Or, aux États-Unis, la reconnaissance est aussi forte par les musées que par les galeries, par le marché de l'art.

La prise de conscience du rôle important joué par la faiblesse du marché français a entraîné la recherche de solutions par les pouvoirs publics. Comme le rapporte Raymonde Moulin : « *La Délégation aux Arts Plastiques se donne pour objectifs de relancer la demande intérieure d'art contemporain et d'en développer l'exportation. Les achats d'œuvres d'artistes vivants effectués en France pourraient être déductibles de l'impôt sur le revenu, à hauteur de 50 %, avec un plafond de 25 000 francs. Concrètement, un particulier pourrait acheter 50 000 francs d'œuvres, et en déduire la moitié de ses impôts. Cette proposition est évidemment soumise à l'arbitrage du ministère des Finances, ce qui minimise ses chances d'application. La subvention aux galeries qui exposent dans les grandes foires internationales, décidée en 1995, est maintenue. Le département des affaires internationales du ministère de la Culture, en relation avec le ministère des Affaires étrangères et l'Association française d'action artistique (AFAA) prépare des actions communes pour la promotion des artistes français à l'étranger, à commencer par la réciprocité* » (Moulin, 2000, p. 98).

De même, il ressort clairement des entretiens effectués dans le cadre de notre enquête qu'aux yeux de nombreux acteurs et observateurs du monde de l'art contemporain, l'exportation de l'art français pâtit de la faiblesse du marché français. La faiblesse du marché privé en particulier – auquel doivent parfois se substituer les achats publics – fait suspecter la France de promouvoir un art officiel toujours soupçonné de médiocrité, en particulier dans un pays comme les États-Unis attaché au libre jeu du marché<sup>59</sup>. Or, comme les États-Unis jouent un rôle moteur sur le marché international, les choix qui y sont formulés étant largement repris à l'échelle internationale, la France et ses artistes font bien souvent l'objet d'un certain discrédit *a priori*.

Agir pour favoriser la reconnaissance de l'art français au niveau international nécessiterait de faire émerger tout d'abord dans notre pays une demande privée suffisante – en particulier pour les œuvres produites en France – qui pourrait ensuite être relayée dans d'autres pays et aux États-Unis en particulier.

Si la France dispose de plusieurs galeries importantes qui jouent un rôle non négligeable sur le marché international, elle manquerait de galeries leaders capables d'imposer leurs choix à l'échelle internationale et de les faire relayer par leurs partenaires étrangers. Comme le rapporte Raymonde Moulin : « *Il ne manque pas de galeristes pour considérer qu'une des faiblesses du marché français tient au trop grand nombre d'opérateurs, galeristes ou agents d'art, sans qu'il existe parmi eux, comme aux États-Unis, en Grande-Bretagne et en Allemagne, des agents prescripteurs suffisamment puissants pour exercer, internationalement, un pouvoir de marché* » (Moulin, 2000, p. 96).

De façon préoccupante, les galeries françaises auraient vu leur influence reculer fortement au cours des dernières années. Comme l'expose cette galeriste : « *Autrefois, il y avait*

59. La scène de l'art contemporain suisse se caractérise également par le poids très important des capitaux privés. La fondation Beyeler créée par le célèbre galeriste bâlois est souvent citée en exemple pour l'excellence de sa collection.

*encore de grandes expositions dans des galeries parisiennes. Plus aujourd'hui. Lorsqu'un artiste international crée une nouvelle série, ce qui fait événement, il l'expose d'abord dans un musée ou dans une galerie étrangère, parfois dans un musée français mais jamais dans une galerie française, et ça, il faut le dire, c'est un vrai problème (...) Tous les grands artistes du monde entier sont représentés à New York mais combien se soucient d'être présents à Paris? Ici, le marché est bien trop petit».*

Ce confrère rejoint avec humour le constat précédent : « *En France, comparé à d'autres pays, les galeristes s'entendent très bien. Il y a très peu de concurrence entre galeries mais c'est normal parce qu'il n'y a pas d'argent, pas de marché. Tandis qu'aux États-Unis, là, je peux vous garantir qu'il y a de sacrés enjeux et qu'ils se font des vrais coups bas, en Angleterre aussi!* ». Et de poursuivre : « *En France, on a quand même de grands artistes qui n'ont pas de galeries ou qui sont restés plusieurs années sans galerie. C'est clair : ou il s'agit d'artistes institutionnels qui, de toutes façons, ne vendent rien et ne veulent pas vendre pour qu'on ne sache pas quels seraient les vrais prix du marché, ou ils vendent à l'étranger et ils considèrent qu'ils n'ont pas besoin de vendre ici, et ça en dit long sur le marché français* ».

Une équipe d'économistes (Benhamou et al., 2000) évaluait en 1999 le chiffre d'affaires total des ventes d'art contemporain par les 376 galeries parisiennes prises en compte dans leur étude – Paris concentrant l'essentiel du marché en France – à environ un milliard de francs (dont 800 millions pour le premier marché). Contrairement à une idée reçue, cette étude faisait apparaître que les pouvoirs publics ne représentent qu'environ 10 % des achats effectués auprès des galeries d'art contemporain. Néanmoins, celles qui sont les plus dépendantes des achats publics sont sans doute celles qui proposent l'art tenu pour le plus contemporain<sup>60</sup>. Par ailleurs, le nombre de galeries précédent pose également problème : est-il réellement possible de considérer que Paris ou même la France compte un nombre aussi important de galeries d'art *contemporain* (près de 400)? À titre de comparaison, nous pouvons pour notre part signaler que 27 galeries ont bénéficié d'un achat du Fonds National d'Art Contemporain (FNAC) sur les deux périodes 1987-1988 et 1997-1998. Cela permet d'évaluer à une trentaine le nombre de galeries françaises qui participent – à des degrés divers – dans le moyen ou le long terme au segment le plus reconnu de l'art contemporain, celui là même que vise le FNAC. Si beaucoup de galeries vendent une production récente, bien peu diffusent ce que les mondes de l'art tiennent précisément pour de l'art *contemporain*. On le voit, les chiffres produits sur l'art contemporain doivent souvent être considérés avec beaucoup de précautions et les données précédentes ne sauraient pleinement rassurer sur la vitalité des galeries françaises d'art contemporain. La précédente étude soulignait d'ailleurs clairement la fragilité de nombreuses galeries : « *Les galeries d'art contemporain ont une existence précaire. Leur situation économique est fortement dépendante de l'évolution générale du marché, et leur chiffre d'affaires tient souvent au comportement d'une poignée de collectionneurs. En de nombreux cas, l'État, par ses achats, assure l'essentiel des débouchés (...) Par ailleurs, la faible taille de l'énorme majorité des galeries françaises rend impossible un travail de promotion vraiment international* » (Benhamou et al., 2000).

Il convient en particulier de souligner une nette faiblesse de la France dans le domaine de l'art contemporain en termes d'achat par les entreprises, celles-ci n'assurant que 5 % des achats d'art contemporain en France, et 60 % des galeries ne vendant rien aux entreprises (Benhamou et al., 2000). Le marché français se caractérise par une réelle faiblesse des collec-

60. Nous renvoyons ici le lecteur au passage de l'introduction consacré à la définition de l'art contemporain et à la distinction entre celui-ci et l'art produit actuellement qui, aux yeux des acteurs du monde de l'art, ne se confond nullement avec le label « contemporain ».

tions privées d'entreprises, en particulier si la situation de notre pays est comparée à celle d'autres nations telles que les États-Unis, l'Allemagne, la Suisse ou même l'Italie. Comme le souligne ce galeriste : « *Dans les autres pays, les entreprises associent leur image à l'art contemporain, pas en France, on ne les encourage pas à prendre en charge la création artistique. Quelques grands groupes français pourraient être mécènes mais ils ne le font pas. Un chef d'entreprise ne s'autorise pas à collectionner pour sa société car il y a toute une culture d'incompréhension, l'art est ici perçu comme inutile, comme un non-sens, et l'investissement de l'entreprise en faveur de l'art serait reproché en cas de plans sociaux* ».

La France manque de collectionneurs en général. Comme l'explique cette galeriste parisienne : « *Nous, nous vendons à plus de 80 % à l'exportation. Sans la demande étrangère, c'est simple, la plupart des galeries comme la nôtre ne pourraient pas vivre car le marché français pour l'art contemporain est beaucoup trop étroit* »<sup>61</sup>. Afin d'élargir la demande pour l'art, l'Italie a récemment adopté, dans le cadre de la loi de finances votée en janvier 2001, l'exonération des bénéficiaires en cas de revente d'une œuvre par un particulier qui l'aurait conservée au moins trois ans. Par ailleurs, les œuvres d'art ne sont pas soumises à la déclaration d'impôt et elles n'entrent pas dans le calcul des successions, autant de mesures visant à soutenir le marché en encourageant les collectionneurs.

Si la France manque également de collectionneurs privés particuliers – dans le journal *Le Monde* du 08 décembre 2000, François Barré n'hésitait pas à affirmer : « *nous sommes le pays qui a le moins de collectionneurs* » (p. 31) –, les grands collectionneurs qui pourraient jouer un rôle moteur au niveau international font tout particulièrement défaut<sup>62</sup>. Il apparaît pourtant que le rôle de premier plan longtemps occupé sur la scène internationale par des personnages phares tels que l'Allemand Peter Ludwig, l'Italien Panza di Biumo ou le Britannique Charles Saatchi aujourd'hui ont bien souvent coïncidé avec l'affirmation de leur pays au niveau international.

Comme le formule cet observateur avisé du marché de l'art, « *Ce qui nous manque, c'est un Saatchi* », soulignant bien le rôle moteur joué par certains acteurs clefs sur les choix esthétiques du moment. L'exemple récent présenté dans la seconde partie d'un artiste entré dans la collection Saatchi et qui, suite à cela, voyait la demande pour ses œuvres augmenter considérablement, illustre parfaitement le poids énorme joué par les collectionneurs les plus en vue. Cet exemple de la demande qui s'emballe souligne bien que Saatchi devient un label : l'acheteur certifie désormais l'artiste, tout comme l'académie le faisait au XVIII<sup>e</sup> siècle par exemple.

S'il ne se révélait pas possible de faire émerger en France quelques très grandes galeries jouant un rôle leader sur le marché mondial de l'art, il faudrait donc pour le moins favoriser l'émergence de quelques mégacollectionneurs, comme ceux qui ont bien souvent accompagné voire entraîné l'envol de leur pays sur la scène internationale de l'art. Certes, il existe en France de grands collectionneurs aux moyens financiers considérables. Il faut toutefois regretter que le fait de collectionner s'accompagne traditionnellement en France d'une grande discrétion. Ainsi, par crainte d'« inquisitions » fiscales, de cambriolages, ou par respect d'une discrétion propre à la bourgeoisie française traditionnelle, les principaux collectionneurs français ne jouent-ils pas le rôle de « taste-makers » que remplissent bien souvent leurs homologues américains, allemands, italiens ou même, aujourd'hui, anglais.

61. Une autre galerie assez importante, puisqu'elle emploie sept personnes (Cf. les données sur le nombre de salariés in Benhamou et al., 2000), nous a communiqué les données établies au titre de l'année 2000 au cours de laquelle elle a réalisé 65 % (en valeur) de ses ventes hors de France, dont 40 % hors de la Communauté Économique Européenne.

62. En 2000, le magazine *Art News* publiait la liste des 200 principaux collectionneurs dans le monde. Ceux-ci étaient très majoritairement américains mais onze Français figuraient dans la liste, presque tous collectionnant de l'art contemporain. Parmi les dix premiers collectionneurs au monde ne figuraient pratiquement que des Américains, à l'exception notable du Britannique Charles Saatchi et du Français François Pinault (Cf. *Art News*, Summer 2000, pp. 163-182).

Par exemple, lors de l'exposition consacrée aux artistes français Pierre et Gilles qui s'est tenue au New Museum de New York de septembre 2000 à janvier 2001, le cartel qui accompagnait de nombreuses œuvres des deux artistes figurant dans des collections privées américaines, allemandes ou suisses mentionnait bien souvent le nom du propriétaire, tandis que d'autres œuvres, nombreuses, possédées par des collectionneurs français, dissimulaient l'identité du propriétaire derrière la mention « collection privée, Paris » voire « collection privée » sans indication de lieu. Par ailleurs, selon certaines informations que nous avons recueillies, d'autres collectionneurs français n'avaient accepté de prêter leurs toiles qu'à condition que le cartel les accompagnant ne mentionne même pas leur présence dans une collection privée française mais indique (faussement donc) que ces œuvres faisaient partie du stock de la galerie ou appartenaient au marchand (pas moins de neuf œuvres). Il est certain que de tels comportements qui favorisent peu l'émulation entre collectionneurs seraient moins fréquents en France si ne réapparaissait pas régulièrement la perspective d'inclure les œuvres d'art dans l'assiette de l'impôt de solidarité sur la fortune. Toutefois, cela n'explique pas tout. Nous avons entendu à plusieurs reprises citer l'expérience d'un galeriste qui, pour mieux mettre en valeur un de ses artistes, avait confié à des clients potentiels qu'une de ses œuvres avait déjà été acquise par l'un des plus importants collectionneurs français, qui figure de surcroît parmi les principales fortunes du pays. Ses revenus n'étant un mystère pour personne, la diffusion d'informations à l'administration fiscale ne pouvait guère être redoutée. Ayant eu vent des propos du marchand, le collectionneur l'appela pourtant en personne et le menaça d'arrêter toute nouvelle acquisition auprès de lui si le galeriste divulguait de nouveau la moindre information sur sa collection.

Les propos de cet important collectionneur illustrent bien la fréquente réticence des collectionneurs français à voir divulgué le contenu de leur collection : « *Quand même, les galeries sont un peu indiscrettes quand elles disent ce que Monsieur Untel a acheté. Je ne sais pas mais, quand on va chez le dentiste, celui-ci ne vous dit pas que Madame Untel a une belle carie ou qu'il lui a fait un beau plombage. C'est pareil quand je vais acheter un costume, je n'ai pas envie que tout le monde sache ce que j'ai acheté. (...) Personnellement, pendant longtemps, j'ai prêté des œuvres sans faire figurer mon nom, j'appartiens à une génération qui n'est pas très portée sur l'ostentatoire. Et puis beaucoup d'artistes m'ont demandé de mettre mon nom donc maintenant, je suis moins réticent à le dire car j'ai compris que c'est important pour les artistes. Bon, c'est quand même plus important pour [un jeune artiste français] que pour Basquiat.* »

Pleinement conscients des réticences précédentes qui pèsent fortement sur la visibilité de l'art contemporain en France et sur la constitution d'une communauté dynamique de collectionneurs, plusieurs acteurs du monde de l'art ont d'ailleurs tenu, au cours de notre enquête, à rendre hommage à Suzanne Pagé, directeur du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, pour l'exposition « Passions privées »<sup>63</sup> qu'elle est parvenue à organiser, de décembre 1995 à mars 1996, en surmontant les réticences initiales de nombreux collectionneurs à simplement confier leurs œuvres dans le cadre d'une exposition, mais aussi, bien souvent, à révéler leur identité. Comme le souligne cette journaliste familière du monde de l'art commentant l'organisation de l'exposition « Passions privées » : « *Si le collectionneur américain expose volontiers ses trésors et aime à intervenir le plus souvent possible sur la scène artistique en tant que tel, le collectionneur français reste attaché à la plus grande discrétion. Les raisons avancées sont toujours les mêmes : peur du vol, peur des importuns, peur du fisc, même si, en France, l'État*

63. Suzanne Pagé a pu recenser plus de 300 collectionneurs d'art moderne et contemporain établis, à quelques exceptions près, dans la seule région parisienne. Après une sélection et des tractations avec les collectionneurs, 92 d'entre eux ont accepté de prêter leurs œuvres (Bouisset, 1997).

*exonère les œuvres d'art originales de l'assiette du calcul de l'impôt sur la fortune. Ainsi, près des deux tiers des prêteurs de Passions privées se sont refusés à dévoiler leur nom»* (Bouisset, 1997, p. 350). On le voit, il existe donc des différences culturelles très fortes entre les pays dans lesquels il est d'usage d'affirmer publiquement son rôle de collectionneur (tel est notamment le cas aux États-Unis et en Allemagne) et un pays comme la France, où la collection reste bien souvent du domaine strictement privé et s'accompagne fréquemment de la plus extrême discrétion.

Non seulement les collectionneurs français sont traditionnellement discrets, ne pouvant dès lors guère jouer un rôle de leaders d'opinions ou de «taste-makers», mais il semblerait également que, jusqu'à présent, parmi les plus grands collectionneurs français, peu ont privilégié les œuvres françaises les plus actuelles. Plusieurs des principaux acheteurs français réuniraient des œuvres d'artistes étrangers et / ou déjà labellisées comme création artistique d'importance.

Il ne s'agit pas ici de stigmatiser ces collectionneurs. Dans la mesure où l'art contemporain français a jusqu'à présent un certain mal à s'imposer à l'échelle internationale alors que les artistes d'autres pays bénéficient d'une reconnaissance bien supérieure, collectionner les artistes ayant la «bonne nationalité» permet de réduire l'incertitude économique et esthétique qui accompagne quasi-inmanquablement les achats de l'art le plus présent.

La faiblesse du marché et la discrétion des collectionneurs français sont toutefois d'autant plus dommageables pour l'art contemporain français que, comme nous l'avons souligné dans la seconde partie de cette recherche, aujourd'hui, ce sont plus qu'hier les collectionneurs qui «font le marché», ce dernier ne reflète plus autant qu'il y a quelques années les choix émis par les institutions. Comme nous l'avons vu, il faut néanmoins souligner, pour éviter de durcir l'opposition entre les deux pôles, entre les deux mondes, que les deux ensembles ne sont pas étanches, qu'il existe une fluidité des positions d'un sous-monde à l'autre, puisque, par exemple, Charles Saatchi est fondamentalement un giga-collectionneur, mais il siège aussi simultanément dans les plus grandes institutions.

Les pouvoirs publics peuvent regretter ce recul de leur pouvoir de certification mais ce qui semble parfois dommageable en France est le plus souvent vécu comme une évidence à l'étranger : ce sont les amateurs, les collectionneurs qui doivent faire émerger et reconnaître les talents artistiques les plus importants.

Dans une étude menée au début des années 1980 par Mark Schuster (Schuster in Girard, 1988), les États-Unis apparaissent comme le pays occidental le moins enclin à l'aide publique directe à la culture. Selon Schuster, le montant de celle-ci atteindrait 3 dollars par habitant aux États-Unis contre 9,6 en Grande-Bretagne... et 32 en France. Même lorsque l'on prend en compte la contribution publique américaine indirecte à travers tout un jeu de déductions fiscales, la participation américaine atteint 13 dollars, celle des Britanniques augmentant à peine et celle des Français restant pratiquement inchangée. Si les données précédentes mériteraient d'être réactualisées, il est clair que s'opposent toujours aujourd'hui un modèle anglo-saxon assez peu interventionniste et un modèle plus caractéristique de l'Europe du Sud, de la France en particulier, pour lequel le ministère de la Culture est omniprésent.

Les propos de François Barré, directeur du Patrimoine au ministère de la Culture, sont particulièrement révélateurs de la tradition française d'intervention publique visant à garantir la liberté de création :

*«Le ministère de la Culture, puisqu'on y est, est bien le garant d'une liberté de création. L'État n'est pas ici le représentant d'un ordre marchand. Il s'agit au contraire que la création ne*

*soit pas écrasée par l'ordre marchand. (...) Aujourd'hui, une forme de liberté est garantie par l'État plutôt que par le marché. Je crois que c'est Lamennais qui disait : "entre le fort et le faible, c'est la liberté qui opprime et la loi qui protège"» (François Barré in *Hors Lieux*, septembre 2000, p. 2).*

Pourtant, les différents acteurs que nous avons interrogés dans le cadre de cette recherche – galeristes, artistes, critiques d'art et bon nombre de conservateurs, surtout à l'étranger – se rejoignent bien souvent pour mettre en cause l'intervention publique et ce, d'ailleurs, quelles que soient leurs convictions politiques. Les propos de cet artiste sont éloquents sur ce point : *« En France, on a complètement nationalisé le marché de l'art contemporain depuis vingt ans. Moi, je crois que c'est clair pour tout le monde, je suis de gauche, ce n'est pas le problème, mais il faudrait quand même avoir une vision pragmatique de la chose : le marché de l'art est privé et libéral. Pour être reconnu à l'étranger, il faut d'abord monter en puissance dans son propre pays, développer un vrai marché national et arrêter de fonctionner par listes avec des artistes tenus à bouts de bras par les pouvoirs publics. »*

Analysant la « crise actuelle de l'art contemporain » le philosophe Yves Michaud (Michaud, 1997 et 1999), peu suspect d'hostilité envers la création contemporaine ou de positions politiques réactionnaires, mais fin connaisseur du monde de l'art, souligne :

*« La particularité de la crise française [de l'art contemporain] tient à ce que l'État a fait sien le projet d'une culture de cohésion sociale et d'éducation des esprits. L'appareil administratif s'est alors trouvé à lutter maladroitement contre les goûts du public. Même si la création artistique connaît aujourd'hui une vitalité réelle, elle ne peut plus être crédible quand elle est récupérée et transformée en un art officiel. Il n'est pas certain du tout que l'art contemporain soit en crise, mais, en revanche, les institutions qui s'en occupent sont sans doute bien malades (...) » (Michaud, 1999, p. 106).*

Comme nous faisons remarquer à un collectionneur qu'une liste d'artistes qu'il venait de citer comportait des créateurs très soutenus par les pouvoirs publics français, celui-ci nous répondit : *« Oh, de toutes façons, tous les artistes un tant soit peu intéressants et même d'autres sont des artistes DAP. La DAP achète tout donc ce n'est même pas tout à fait exact d'opposer des artistes officiels et d'autres qui ne le seraient pas comme on le fait parfois. »*

Le déséquilibre qui caractérise la France par rapport aux principaux pays sur la scène internationale de l'art – en particulier les États-Unis – entre secteur privé et soutien public semble donc peser lourdement sur la reconnaissance de l'art contemporain français.

Les pouvoirs publics peuvent regretter ce recul de leur pouvoir de certification mais ce qui semble parfois dommageable en France est le plus souvent vécu comme une évidence à l'étranger : ce sont les amateurs, les collectionneurs qui doivent faire émerger et reconnaître les talents artistiques les plus importants.

Le déséquilibre qui caractérise la France par rapport aux principaux pays sur la scène internationale de l'art – en particulier les États-Unis – entre secteur privé et soutien public semble donc peser lourdement sur la reconnaissance de l'art contemporain français.

### III. L'OUVERTURE INTERNATIONALE DE LA FRANCE

#### A. Le soutien des pouvoirs publics

La présence française à l'étranger peut prendre plusieurs formes, s'exprimer sur les différents segments du monde de l'art. Au niveau des institutions tout d'abord, les artistes français peuvent être représentés dans le cadre d'expositions temporaires ou d'accrochages permanents. Il semble en fait exister un réel déséquilibre entre ces deux pôles. En effet, si grâce en particulier au soutien apporté par les acteurs du ministère des Affaires Étrangères et de l'Association française d'action artistique (AFAA)<sup>64</sup>, les artistes français parviennent à figurer, parfois en très bonne place, dans le cadre d'expositions temporaires, les quelques exemples d'accrochages permanents présentés dans la première partie de cette recherche posent bien davantage problème. Il est clair que la visibilité internationale des artistes français est trop souvent conditionnée au soutien dispensé pour les expositions temporaires et que cette action ne se prolonge malheureusement que trop rarement par l'entrée des artistes français dans les grandes collections accessibles au public.

Puisque le soutien apporté aux expositions temporaires à l'étranger porte ses fruits, il semble possible d'envisager des mesures qui permettraient de faire don d'œuvres d'artistes français à des institutions étrangères phares dans le domaine de l'art contemporain (en élargissant le dispositif de dation à des musées situés à l'étranger) ou de soutenir (discrètement) l'acquisition d'œuvres par ces institutions. Afin que l'argent public soit utilisé à des fins réellement utiles, il faudrait toutefois prendre soin de conditionner le soutien financier à l'exposition effective, que les bénéficiaires s'engagent à les accrocher, afin que les œuvres acquises ne se retrouvent pas dans les réserves des institutions étrangères.

Autre solution envisageable, celle du dépôt de longue durée dans des institutions étrangères d'œuvres d'artistes français figurant dans des collections publiques, telles que celles du Fonds national d'art contemporain ou des Fonds régionaux d'art contemporain.

L'utilité à mettre en place de telles mesures semble confortée par l'exemple évoqué dans la première partie de cette recherche d'un musée comme la Tate Modern de Londres où la présence de l'art allemand semble renforcée par le prêt d'œuvres appartenant à la Froehlich Foundation de Stuttgart. L'existence de telles fondations en France, destinées à favoriser la visibilité des artistes français à l'étranger, pourrait ainsi renforcer la présence de l'art français le plus contemporain dans les musées étrangers.

Il faut également que la France soit présente dans les grandes expositions collectives de portée internationale qui se déroulent à l'étranger, principalement en Allemagne et aux États-Unis car, même si la présence des artistes peut sembler passer inaperçue, l'absence répétée des mêmes pays fait du tort à la réputation de leurs artistes. Même dans des pays davantage périphériques, mais très sensibilisés à l'art contemporain et qui pourraient donc servir de tête de pont pour l'art contemporain français, les observateurs notent immanquablement la faiblesse de la présence française. Comme le souligne cette conservatrice coréenne : « *Ce sont avant tout les grandes expositions étrangères qui ont joué le rôle le plus important en Corée : l'exposition sur le post-modernisme américain, la Biennale du Whitney, la Trans-avant-garde d'Italie et la*

64. L'AFAA a été créée en 1922 par des diplomates, des artistes et des mécènes convaincus que la création devait occuper une place centrale dans la représentation de la France à l'étranger. Cette association loi de 1901 reconnue d'utilité publique est rattachée au ministère des Affaires Étrangères et principalement financée par celui-ci. L'AFAA fait office d'opérateur de la politique artistique extérieure de la France, en promouvant les artistes et leurs œuvres. Elle organise ou soutient chaque année 1500 à 2000 projets dont 200 pour le département « arts visuels, architecture et patrimoine » qui constitue l'une de ses quatre divisions (Raymond, 2000).

*video-sculpture d'Allemagne. (...) L'AFAA a joué un rôle pour la France mais son impact reste faible. (...) L'IFAL pour l'Allemagne a réussi à se faire reconnaître en Corée en organisant plusieurs expositions car à la différence de l'AFAA qui finance partiellement les expositions à l'étranger, l'IFAL finance entièrement les manifestations qu'elle propose. C'est une des raisons pour lesquelles tout le monde se bouscule pour accueillir ses expositions. De plus, la qualité des expositions est excellente.»*

Toutefois, la présence artistique française à l'étranger doit s'appuyer sur une aide discrète, qui ne semble pas remettre en cause le libre choix des experts et du marché. Le manque de discrétion des pouvoirs publics français est ainsi mis en cause par cet observateur : *« Lang a envoyé les artistes français aux États-Unis en mettant en avant le soutien des pouvoirs publics, de l'État en France, mais les Américains ont horreur de cela, n'aiment pas l'État. En Grande-Bretagne ou aux États-Unis, les pouvoirs publics aussi soutiennent l'art contemporain mais, eux, ils le font discrètement. »*

Comme le commente ce conservateur en poste dans l'une des institutions américaines les plus reconnues : *« Il est très dangereux pour un artiste d'apparaître sur la scène américaine comme le produit de la sélection officielle d'un gouvernement quel qu'il soit, ou même comme le favori d'une coterie de critiques. Ceci est arrivé plus d'une fois avec des artistes français et l'effet produit est catastrophique. »*

Ce conservateur français souligne lui aussi le manque de discrétion du soutien apporté par les pouvoirs publics français qui disqualifie trop souvent les artistes censés en bénéficier : *« La France est très forte pour tout ce qui est comités d'honneur, d'organisation, dès que les pouvoirs publics apportent leur soutien, ils veulent se mettre en avant, que ça se sache, et ils mettent des tampons partout. Du coup, vu de l'étranger, ça a l'air d'une simple opération de promotion et les artistes ainsi présentés deviennent très suspects, sont même disqualifiés a priori. Alors ça, il faut le dire, les tampons et les logos partout, il faut que la France arrête car c'est complètement contre-productif de dire que l'on paie et même de le clamer (...) L'Allemagne et les États-Unis aussi paient, bien entendu, mais ils ne le clament pas partout. (...) Les artistes ont besoin des pouvoirs publics en France comme à l'étranger, ils en ont absolument besoin, mais les pouvoirs publics doivent savoir rester discrets, modestes, et ne pas se soucier d'une seule chose, que leur nom apparaisse constamment. Il y a quand même des financeurs publics qui envisagent trop l'art comme une source de mondanités, or les enjeux internationaux sont beaucoup plus sérieux que cela. »* Une contradiction essentielle apparaît donc entre les intérêts des institutions chargées de soutenir l'art contemporain français à l'étranger, dont l'activité peut se mesurer à leur visibilité, et qui, de ce fait, seraient soucieuses de mettre leur intervention en scène, et l'efficacité réelle de leurs actions qui passerait en réalité par une intervention plus discrète.

Il est certain que l'image des artistes français en général pâtit du soutien trop appuyé des pouvoirs publics qui leur serait accordé. Comme le commentait Gilbert Brownstone, galeriste parisien né aux États-Unis et ayant effectué une partie de sa carrière au sein du Musée d'art moderne de la Ville de Paris :

*« Les artistes sont aidés dès leur naissance et jusqu'à leur mort : première exposition, trouver un atelier, aller à la FIAC, trouver un éditeur, se faire acheter une œuvre, monter une exposition à l'étranger... La France crée des assistés incapables d'affronter le marché international. En donnant de l'argent à la base, elle crée des besoins. Gilbert Brownstone est féroce pour l'aide de l'État aux galeries (qu'il a acceptée) qui programment des artistes aux foires de Bâle ou de Chicago. "Pour quel résultat ? Combien d'artistes français sont respectés à l'étranger ? Une poignée" » (Le Monde, mardi 06 février 2001, p. 36).*

Pourtant, pour donner un seul exemple, lorsque l'on examine la liste des artistes français

qui ont été exposés en Allemagne entre novembre 1998 et novembre 2000 qui nous a été communiquée, il ressort certes clairement que certains créateurs n'ont jamais été exposés sans le soutien des pouvoirs publics ; toutefois, à l'inverse, il convient de souligner que certains artistes ne bénéficient que très rarement d'un soutien des pouvoirs publics ou même jamais, ce que de nombreux observateurs, notamment à l'étranger, ignorent trop souvent. Il convient également de mentionner certains succès français, tels que celui des artistes Pierre et Gilles qui, dans le cadre de l'exposition qui leur était consacrée au New Museum de New York à la fin de l'année 2000, auraient réalisé le plus grand nombre d'entrées pour une exposition de cette institution et auraient vendu le plus grand nombre de catalogues.

L'utilisation des subventions publiques versées aux galeries françaises lors des foires pose actuellement problème. Par exemple, en 2000, 730 000 F ont été versés à des galeries françaises à l'occasion de la foire de Bâle selon les conditions suivantes : la galerie bénéficiaire doit consacrer au minimum la moitié de son stand à la présentation d'artistes vivants, français ou résidant en France, le montant maximum de l'aide versée à la galerie n'excédant pas 50 % du coût de location d'un stand. D'aucuns soulignent que certains galeristes sont subventionnés chaque année, alors que leur galerie compte parmi les plus importantes en France, qu'ils ne prennent guère de risques pour soutenir la jeune création, et qu'ils n'exposent parfois guère d'artistes français ou les mettent très peu en valeur. Un tel mode de soutien apparaît donc problématique et pour le moins discutable aux yeux des observateurs, notamment étrangers. Le nombre de galeries subventionnées – 19 au total – apparaît élevé par rapport au nombre de galeries françaises qui étaient représentées à Bâle – 33 – et figurent effectivement parmi les galeries ainsi aidées quelques-unes des plus importantes de France. Lors de l'édition 2000 de la foire de Chicago, 9 galeries françaises (sur 18) étaient aidées par les pouvoirs publics pour un montant total de 360 000 francs<sup>65</sup>.

Pour soutenir plus efficacement et discrètement la demande en faveur des artistes français, il pourrait être envisagé de maintenir les aides financières accordées aux galeristes qui défendent des artistes français ou vivant en France qui participent aux grandes foires d'art contemporain, en conditionnant désormais cette aide à la reproduction d'œuvres d'artistes français ou vivant en France dans le catalogue. Nous avons en effet pu constater que nombre de galeristes français bénéficiant pourtant de subventions publiques pour soutenir l'art contemporain de leur pays préfèrent faire figurer dans le catalogue des foires des œuvres d'artistes étrangers. Les pages du catalogue consacrées aux 24<sup>66</sup> galeries françaises présentes à la foire de Bâle en 2000 étaient illustrées de 39 reproductions d'œuvres, dues à des créateurs français pour 15 d'entre elles, à des étrangers pour les 24 autres. Il apparaît donc tout d'abord que la présence des *galeries* françaises ne peut pas être confondue avec la présence des *artistes* français. Par ailleurs, 15 des galeries françaises précédentes bénéficiaient de subventions publiques et elles étaient accompagnées dans le catalogue de 13 œuvres d'artistes français et de 15 œuvres d'artistes étrangers, soit une proportion de Français à peine supérieure que pour l'ensemble des galeries, qu'elles soient subventionnées ou non, ce qui mérite au moins d'ouvrir le débat sur l'efficacité des fonds publics ainsi dépensés. En effet, les catalogues constituent la principale vitrine de ces manifestations et assurent une certaine pérennité à ces événements. Il n'est évidemment nullement question ici de vouloir restreindre l'activité des galeristes français à la vente des artistes nationaux ou à la mise en avant de ceux-ci, et ces marchands pourraient bien sûr parfaitement défendre des artistes étrangers, mais sans bénéficier pour cela de subventions publiques.

65. Signalons qu'aucune galerie ne peut statutairement bénéficier d'un soutien financier de l'AFAA pour participer à différentes foires la même année. Les galeries aidées pour participer à la foire de Chicago ne l'étaient donc pas pour Bâle et inversement.

66. Nous ne retenons pas ici les stands d'éditeurs.

Autre proposition envisageable, il pourrait être étudié de faire bénéficier les galeries étrangères d'aides similaires à condition d'exposer et de reproduire dans les catalogues des foires des œuvres de *jeunes* artistes français. Un tel soutien apporté à des galeries étrangères aurait l'avantage d'être discret et particulièrement efficace s'il permettait de mieux pénétrer des marchés nationaux essentiels pour la consécration internationale.

Par ailleurs, les événements bénéficiant du soutien des pouvoirs publics étaient en 2000 au nombre de deux, la foire de Bâle et celle de Chicago. Pourtant, les statistiques que nous avons pu établir sur les deux principales foires existant actuellement aux États-Unis dans la première partie de cette recherche tendent à indiquer que l'Armory Show de New York est plus internationale que la foire de Chicago et que c'est donc dans la première des deux qu'il convient sans doute de renforcer la présence française. Afin de mieux allouer les ressources actuelles, une réorientation des crédits publics de Chicago vers New York serait bienvenue<sup>67</sup>.

Par ailleurs, une nouvelle foire verra le jour à Miami à la fin de l'année 2001 et elle pourrait devenir capitale aux États-Unis. Afin de convaincre certaines galeries françaises qui seraient encore hésitantes d'y participer dès le départ, les pouvoirs publics pourraient étendre à Art Basel in Miami les dispositions qui s'appliqueraient à la foire de Bâle et à celle de New York, au moins de façon expérimentale. Il est en effet important pour les galeries de prendre part à une grande manifestation internationale dès le début car chacun sait que cela augmente significativement leurs chances de succès futur. Comme le rapporte ce galeriste français : « *Lorsque l'Armory Show de New York a ouvert, j'ai été sollicité et j'ai dit non car je ne me sentais pas encore prêt pour les foires internationales et puis, maintenant, à chaque fois que je vais à New York, je me rends bien compte que c'est très important. Du coup, je vais peut-être présenter ma candidature l'an prochain, mais maintenant, la concurrence sera rude, alors qu'il y a trois ans, c'était beaucoup plus facile.* »

## B. La perception de l'art et des artistes

Aux États-Unis, la présence française reste limitée dans le domaine de l'art contemporain, même si beaucoup d'artistes français séjournent dans le pays et si, comme le formule cet informateur, « *des critiques français aussi viennent aux États-Unis, y ont leur réseau* ». La France fait l'objet d'une certaine connaissance par les commissaires d'exposition car ceux-ci ont parfois l'occasion de voyager en France et les grands noms français comme ceux de Christian Boltanski, Annette Messager, Daniel Buren ou Sophie Calle sont souvent connus du monde de l'art.

La faible reconnaissance de la création contemporaine française aux États-Unis semble en partie due à ce que la création française n'est pas identifiée comme telle, à la différence de la Grande-Bretagne ou de l'Allemagne qui sont clairement identifiées comme des pays de création contemporaine donnant le jour à des mouvements d'artistes.

L'exemple du Français Jean-Marc Bustamante et de l'Allemand Andreas Gursky fait une fois de plus apparaître l'avantage comparatif dont disposent les artistes de pays très reconnus sur la scène internationale, mais aussi le bénéfice concurrentiel associé aux différents *mouvements* artistiques. Même si un artiste comme Jean-Marc Bustamante bénéficie d'un intérêt réel à l'échelle internationale qui l'a fait apparaître dans le Kunst Kompass en 1999 et qui lui a valu d'être représenté sur de nombreux stands lors de l'édition 2000 de la foire de Bâle, il bénéficie

67. Un déplacement s'est récemment opéré en ce sens puisqu'en 2001, les galeries françaises pouvaient prétendre à une aide financière de l'AFAA pour participer à l'une des quatre foires suivantes : Bâle, Chicago, New York et Cologne.

d'une moindre reconnaissance internationale qu'Andreas Gursky (ou même Thomas Struth) qui est notamment exposé en très bonne place à la Tate Modern à Londres. Pourtant, en termes de caractéristiques des œuvres, la production des deux artistes présente certaines similitudes objectives qui peuvent amener à s'interroger sur une telle différence de traitement et qui peuvent également mettre au jour le poids joué tant par le seul pays d'appartenance des artistes que par l'intégration dans des collectifs d'artistes, dans des mouvements de création. En effet, la France manque généralement de ces mouvements fédérateurs qui permettent une réussite collective dans le monde de l'art contemporain international. Par exemple, Andreas Gursky, Thomas Struth ou Thomas Ruff bénéficient sans doute de l'intérêt plus vaste qui, par delà leur œuvre, est suscité par l'école allemande de photographie dans son ensemble. De la même manière, il est clair que les Young British Artists des années 1990 ont bénéficié de l'engagement d'un « taste maker » comme Charles Saatchi en leur faveur, mais aussi de l'identification qui a été faite entre les différents artistes et un courant de création identifié comme important. Ainsi, l'un des talents du publicitaire anglais Charles Saatchi aura été d'imposer comme collectif les « Young British Artists » qu'il soutenait. Parmi les rares artistes contemporains français représentés à la Tate Modern à Londres, la plupart sont exposés dans la salle consacrée aux nouveaux réalistes, tendant à indiquer là encore que les « courants » ou les groupes d'artistes s'exportent probablement mieux que les individus singuliers. En effet, dans le domaine de l'art contemporain comme dans d'autres, on ne prête qu'aux riches. Ainsi, le succès va généralement au succès, non seulement en termes d'artistes mais aussi en termes de mouvements nationaux. C'est sans doute une faiblesse des artistes français que de ne pas savoir se constituer en réseaux, en « écoles » et il conviendrait de remédier à cela pour tenter d'être mieux reconnus à l'étranger.

### **C. Le dispositif institutionnel de soutien à la visibilité des artistes français à l'étranger**

Quel soutien les pouvoirs publics accordent-ils réellement aux arts plastiques ? Le domaine est-il prioritaire ou, du moins, fait-il l'objet d'un soutien marqué ? Au niveau de l'Association française d'action artistique existe un certain déséquilibre qui joue en défaveur des arts plastiques. Au cours de l'année 1999, l'AFAA a mené dans le monde 1100 opérations dont 620 en arts de la scène (musique, danse, théâtre, cirque et arts de la rue) et 180 « seulement » en arts visuels, architecture et patrimoine<sup>68</sup>. Les arts de la scène représentaient d'ailleurs 32 % du budget de programmes de l'AFAA en l'an 2000, contre 22 % pour les arts visuels, l'architecture et le patrimoine (AFAA, 2000). Ce déséquilibre peut sembler lié à l'histoire de l'AFAA puisqu'à ses débuts, celle-ci s'est tout d'abord beaucoup consacrée à la musique et au théâtre. Toutefois, comme le fait remarquer ce professionnel : « *Le plus faible soutien accordé aux arts plastiques par rapport aux autres secteurs artistiques existe dans l'action de la France à l'étranger, mais aussi dans notre pays même. Il suffit de regarder le budget du Ministère de la Culture. En plus, à l'heure actuelle, la ministre est très active dans tout ce qui touche à des secteurs comme l'audiovisuel, et c'est très bien, mais elle n'intervient quand même pas énormément pour les arts plastiques qui donnent l'impression de moins la concerner.* »

Pour autant, le soutien apporté par la France à la diffusion de l'art contemporain à l'étranger est indéniable et il s'appuie sur un dispositif assez important, mais dont il convient de souligner certaines particularités ou limites.

68. Si le pôle des arts de la scène est évidemment composite, celui dans lequel sont inclus les arts plastiques ne l'est pas moins, puisqu'il comprend outre l'art contemporain les autres arts visuels que constituent la mode et les nouveaux médias, mais aussi le design, l'architecture et le patrimoine.

Les États-Unis et l'Allemagne sont les deux seuls pays dans lesquels la France dispose auprès de son ambassadeur d'un conseiller spécialisé dans les arts plastiques. Ce choix est particulièrement approprié puisque ce sont effectivement les deux principaux pays dans le domaine des arts plastiques à l'échelle internationale, comme ont pu le confirmer les différents indicateurs que nous avons construits et analysés dans la première partie.

Toutefois, aux yeux de plusieurs acteurs étrangers qui ont été interrogés, les professionnels en charge du rayonnement de l'art contemporain français en poste à l'étranger, qu'ils soient spécialisés ou non, possèderaient un niveau de compétences et d'engagement dans leur mission qui serait étonnement variable. Moins disposés ou moins à même de remplir leur mission, ces acteurs peuvent pourtant peser fortement sur la reconnaissance des artistes français dans le pays qu'ils sont censés couvrir.

Par ailleurs, le personnel en poste à l'étranger changerait trop souvent, trop vite d'affectation. Ceci empêcherait parfois que se développent de véritables partenariats dans le long terme entre les institutions françaises et leurs homologues à l'étranger. Plusieurs de nos interlocuteurs ont établi un parallèle avec les carrières dans le monde institutionnel de l'art qui, en France même, amèneraient elles aussi à changer trop souvent de postes et d'institutions pour tisser des liens réellement fructueux avec des partenaires étrangers. Comme le souligne ce conservateur américain : « *L'une des faiblesses du système français institutionnel est la rotation très fréquente des conservateurs de musées et les difficultés que cela pose pour développer des actions de long terme (...). De façon similaire, la durée de présence des attachés culturels est assez brève et, par ailleurs, peu d'entre eux sont très au fait de la création ou sont eux-mêmes des créateurs, ce qui ferait pourtant d'eux des interlocuteurs naturels pour les collègues avec lesquels ils entrent en rapport lorsqu'ils se trouvent à l'étranger. Il faudrait quand même augmenter le niveau du personnel français de ce point de vue.* »

Olivier Poivre d'Arvor, directeur de l'AFAA, formulait d'ailleurs un diagnostic identique de faible adéquation des compétences dans une interview accordée en juin 2000, un an après son entrée en fonctions, à *Beaux Arts magazine*<sup>69</sup>.

Il conviendrait donc de veiller à nommer dans les postes français à l'étranger les plus stratégiques pour l'art contemporain (ceux des États-Unis, d'Allemagne, de Grande-Bretagne, d'Italie et de Suisse en particulier) des agents possédant une réelle connaissance du domaine ou, du moins, de dispenser des formations spécifiques sur les arts plastiques aux personnels affectés dans ces pays. Assurer une continuité dans le niveau de connaissances et de compétences de personnels fréquemment renouvelés permettrait au moins d'atténuer les inconvénients liés au changement d'interlocuteurs pour les partenaires étrangers.

Les problèmes de compétences ne concerneraient pas seulement les pouvoirs publics. Dans une récente interview, Samuel Keller attirait l'attention sur les faiblesses de certaines galeries françaises : « *Les galeries françaises font aujourd'hui moins de demandes que les allemandes, anglaises, américaines ou japonaises. Je pense qu'elles ne se rendent pas vraiment compte du potentiel de ce secteur [Statement, accueillant les jeunes artistes]. Et puis, même si les artistes sont intéressants, le comité constate que certains dossiers n'ont pas été bien préparés. Des galeries françaises réalisent d'énormes efforts pour monter de bons stands à Bâle, mais d'autres manquent encore de professionnalisme et d'expérience pour présenter leur programme à un niveau international* » (Samuel Keller in *Le Journal des Arts*, n°107, du 9 au 29 juin 2000, p. 17). Il pourrait donc être envisagé d'aider les galeries à présenter un dossier par une formation spécifique exposant comment se présenter pour participer à une grande foire telle que Bâle. Une

69. « Olivier Poivre d'Arvor », in *Beaux Arts Magazine*, juin 2000, pp. 48-51.

telle mesure serait sans doute d'autant moins sujette à controverse qu'elle ne fausserait pas le marché et laisserait les galeries libres d'arrêter leurs choix quant aux artistes présentés.

L'exemple de la Suisse fait pour sa part apparaître tout le poids de facteurs culturels plus larges. En dépit des compétences du personnel en poste dans ce pays, les facteurs culturels pèsent assez lourdement sur la reconnaissance des artistes français dans ce pays. L'art contemporain est bien implanté en Suisse où la Kunsthalle de Berne, la plus ancienne de ce pays, existe même depuis 1918, mais l'art contemporain français est très peu connu en Suisse alémanique, là où « se fait » le marché dans ce pays et où sont situées les plus grandes collections suisses, en raison d'un environnement fortement défavorable. En Suisse, même si l'on manque de données sur ce sujet, acheter de l'art serait beaucoup plus banalisé qu'en France et s'adresserait à des milieux plus variés. Les grandes banques conseillent leurs clients pour des placements en art et elles emploient donc du personnel formé à l'art et spécialisé dans ce domaine mais, comme il s'agit sans doute de minimiser le risque, les nationalités les plus établies sont sans doute privilégiées dans les conseils d'achats. Selon cette observatrice, « *En Suisse, les artistes allemands et américains se vendent sans doute mieux encore que les Suisses. Les Français, eux, n'ont pas la cote. Comme il y a énormément de collectionneurs privés en Suisse qui achètent de l'art à des fins de placement, ils ne prennent pas de risques donc ils n'achètent pas de Français... du moins contemporains car, vous savez, en Suisse, il y a énormément d'impressionnistes* ».

La visibilité des artistes français se concentre largement en Suisse romande, à un point tel que celle-ci est parfois considérée comme une vingt-troisième région française. Les grandes institutions culturelles situées dans la partie francophone du pays sont souvent dirigées par des directeurs français qui connaissent parfaitement la scène culturelle française.

La priorité de la France doit donc porter sur la Suisse alémanique mais il est extrêmement difficile d'y imposer des artistes français vivants. Défendre des artistes français ayant créé jusqu'à la seconde guerre mondiale ne pose pas de réels problèmes; après cette date commencent les difficultés et elles apparaissent importantes. Le problème artistique se renforce par ailleurs avec le recul de la langue française puisqu'en Suisse, l'anglais serait parlé toujours davantage et le français de moins en moins. Cet exemple suggère que la reconnaissance de l'art contemporain français dépend d'un dispositif plus vaste comme la défense de la langue française dans le monde qui peut rendre les amateurs étrangers plus sensibles à la création contemporaine dans notre pays.

Certaines voies méritent pourtant d'être explorées ou davantage médiatisées pour accroître la visibilité des artistes français à l'étranger.

Certains des interlocuteurs que nous avons rencontrés à l'étranger ont prôné le développement<sup>70</sup> ou le renforcement de programmes de résidence pour les artistes et les critiques, en particulier entre la France et les États-Unis. Comme le suggère ce conservateur américain : « *Il faudrait développer des programmes de six mois à un an entre New York et Paris ou Marseille et Los Angeles par exemple et faire en sorte que les visiteurs soient en contact avec d'autres artistes et des professionnels de l'art du pays d'accueil, et que cela soit arrangé sans que ce soit trop visible. Je ne connais pas beaucoup de critiques américains qui ont vraiment pu vivre dans un contexte français et qui ont pu faire tout ce travail de visite d'ateliers d'artistes qu'ils font quand ils sont ici (...).* »

Plusieurs acteurs français et étrangers du monde de l'art ont insisté sur la force d'attrac-

70. Si de tels programmes existent, ils semblent parfois mal connus à l'étranger.

tion de la France et de Paris en particulier auprès des étrangers en soulignant que les étrangers de passage à Paris adoreraient acheter de l'art en France. Certains artistes étrangers dont certains très reconnus aimeraient parfois disposer d'un second atelier en France. Faciliter de telles implantations permettrait sans doute de mieux faire connaître les artistes français en les insérant davantage dans les réseaux internationaux.

Une autre voie qui nous a été suggérée serait de financer des catalogues complètement bilingues (en français et en anglais) consacrés aux travaux d'artistes contemporains, ce que pratiqueraient de longue date les musées allemands, mais ce qui serait encore trop peu systématique ou insuffisamment mis en avant par les institutions culturelles françaises.

Un autre point mérite également d'être souligné. Les résultats présentés dans la première partie de la recherche, mais aussi les analyses développées dans la seconde partie, ont pu faire apparaître que, de plus en plus, les artistes étrangers, en particulier ceux issus des pays « périphériques », sont devenus un élément important du renouvellement de l'offre artistique aux États-Unis. Il conviendrait donc pour les autres pays qui entendent participer activement à la compétition artistique internationale de savoir mieux attirer et éventuellement « fixer » sur leur territoire ces artistes qui sont devenus un enjeu<sup>71</sup>. En particulier, dans le cas de la France, il faudrait sans doute parvenir à attirer ces nouveaux créateurs et à favoriser leur éclosion car, loin de se faire au détriment des artistes français, cela pourrait susciter des synergies bénéficiant aux uns et aux autres. Chacun sait d'ailleurs que l'« École de Paris » du début du xx<sup>e</sup> siècle a largement profité de la présence massive d'artistes d'origine étrangère, qui ont contribué à renforcer le rôle de la France au niveau international comme pays leader pour la création artistique. Pour favoriser l'orientation des flux d'artistes étrangers vers la France, il convient sans doute de chercher préalablement à mieux comprendre les logiques de déplacement international et d'installation des artistes (ceci en articulation avec le déroulement de leur carrière), afin de mettre en place un dispositif adapté aux besoins et aux attentes actuels.

De la même manière, l'aide à la création artistique visant généralement à éviter « *les pertes vers d'autres professions ou vers des pays étrangers* »<sup>72</sup> (Netzer, 1978, p. 158), il faut sans doute repenser les logiques d'aide à l'expatriation temporaire des artistes français en tenant compte des hiérarchies entre pays mises au jour dans le cadre de cette recherche.

71. Il est possible d'établir ici un parallèle avec l'analyse de Jean-François de Raymond qui, chargé de rédiger un rapport sur l'action culturelle extérieure de la France, notait que « *Le recul continu du nombre d'étudiants étrangers venant faire leurs études en France, notamment au niveau du troisième cycle, ne peut que préoccuper les responsables des conditions du rayonnement culturel français* » (Raymond, 2000, p. 126). Il nous semble qu'un tel raisonnement peut largement être transposé aux artistes étrangers. Pour donner un seul exemple, signalons qu'une artiste internationale très en vue à l'heure actuelle comme Ghada Amer, d'origine égyptienne, vivait en France avant de gagner les États-Unis.

72. Aujourd'hui, New York attire les artistes du monde entier et les Français n'échappent pas à son attraction : Arman, depuis des décennies, mais aussi Bernar Venet et, plus récemment encore, Brigitte Nahon. Carole Benzaken s'est installée à Los Angeles et Valérie Favre à Berlin. À chaque fois, il est possible de se demander s'il s'agit là d'un choix de la part de ces artistes ou si ces décisions ne sont pas en partie contraintes par les exigences de leur carrière.

#### IV. DE NOUVELLES PERSPECTIVES POUR L'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE

Il est possible que l'ouverture – sans cesse annoncée, sans cesse repoussée – du marché français des ventes aux enchères dynamise le marché de l'art en général dans notre pays, même si la fermeture du marché français pendant de très longues années ne pourra sans doute guère faire oublier ses effets avant longtemps (Quemin, 1997). Il convient toutefois de rester mesuré sur les conséquences de l'ouverture du marché français des enchères car il est fort probable que, dans le domaine de l'art contemporain, Londres continuera de rassembler les principales ventes aux enchères européennes, les logiques des grandes maisons de ventes tendant bien davantage à la concentration qu'à la dispersion géographique des ventes.

Par ailleurs, des hommes d'affaires français ont pris le contrôle des plus grandes maisons de ventes aux enchères. Depuis 1999, François Pinault s'est porté acquéreur de Christie's et Bernard Arnault a pris le contrôle en novembre 1999 de Phillips, numéro trois mondial des enchères derrière les deux géants Christie's et Sotheby's. Cette prise de contrôle par des intérêts français pourrait entraîner une présence plus importante des artistes français dans les ventes de ces sociétés.

Nous ne donnerons ici que deux exemples. Tout d'abord, lors des ventes de novembre 2000 organisées par Christie's à New York, un relief éponge d'Yves Klein de 1958 a atteint le prix record de 6,7 millions de dollars pour une estimation de 4 à 5 millions de dollars. Selon certaines informations, François Pinault, qui possède Christie's, se serait engagé à se porter acquéreur de l'œuvre d'Yves Klein pour 4 millions de dollars si aucune enchère supérieure n'était enregistrée. Il est probable qu'un tel signal de confiance reçu par le marché a eu pour effet de « doper » le prix de l'œuvre et la cote de l'artiste. De même, il n'est peut-être pas totalement dû au hasard que la première introduction d'une œuvre de Christian Boltanski lors d'une grande vente d'art contemporain à New York en soirée ait été décidée par Philippe Ségalot, lui aussi français, directeur international du département d'art contemporain de Christie's, à la fin de l'année 2000. Nous faisant visiter l'exposition avant la vente, Philippe Ségalot était très heureux de souligner qu'il s'agissait d'une première pour l'artiste et que l'œuvre de Christian Boltanski proposée aux enchères bénéficiait par ailleurs d'un des meilleurs accrochages, trônant à l'entrée de la salle.

Certains observateurs n'ont pas manqué de souligner qu'actuellement, l'art contemporain possède une visibilité moindre à Paris que dans d'autres grandes métropoles. À Paris, l'art contemporain dispose de deux musées importants avec le Musée national d'art moderne au Centre Georges Pompidou ainsi que le Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Soulignons toutefois que c'est seulement en 1991 que Paris a été doté d'un centre d'art que certains disent parfois à l'image des Kunsthallen allemands, sans collections permanentes, visant à accroître la visibilité de l'art contemporain dans la capitale, avec la galerie du Jeu de Paume. Toutefois, cette institution est bien davantage dévolue à l'art contemporain le plus consacré qu'à la création la plus actuelle, ce qui peut donc laisser actuellement un vide pour cette autre fonction. Parmi les autres institutions importantes, peut être évoquée la fondation Cartier pour l'art contemporain qui avait semblé devoir jouer un rôle très dynamisant lors de son installation à Paris, mais qui s'est quelque peu essouffée depuis.

Toutefois, tout un ensemble de nouvelles institutions consacrées à l'art contemporain devraient voir le jour prochainement à Paris et en Ile-de-France, ce qui devrait accroître fortement la visibilité de l'art contemporain et, espérons-le, bénéficier notamment à la reconnaissance de l'art produit en France.

L'un des projets les plus attendus est certainement la fondation Pinault. Sur le site des anciennes usines Renault de l'Ile Seguin à Boulogne-Billancourt devrait être construite sur

plus de 30 000 m<sup>2</sup> <sup>73</sup> la fondation Pinault chargée d'accueillir en 2004 la collection d'art moderne et contemporain de l'homme d'affaires français. Comme le commentait le journal *Le Monde* (vendredi 08 décembre 2000) : « François Pinault, qui ne souhaite pas communiquer sur un projet encore en gestation, admet cependant son désir de contribuer à faire reconnaître les artistes français au niveau mondial. Propriétaire d'une des premières maisons de ventes aux enchères, il en a les moyens » (p. 30). Dans ce même journal, François Pinault acceptait toutefois de préciser quelque peu son projet : « Nous avons mis la barre très haut, et il s'agit d'en faire le musée phare en Europe pour ce qui concerne l'art contemporain (...) Paul Rebeyrolle (est un créateur français) mal représenté dans les collections publiques mais que je tiens pour un grand artiste. Même chose pour la vidéo, où les Français sont excellents » (p. 31). Et le journaliste Harry Bellet de commenter « l'ambition déclarée de François Pinault de remettre les artistes français délaissés depuis quarante ans du jeu de l'art international au niveau » avant d'exposer la stratégie de l'homme d'affaires et collectionneur : « François Pinault a les moyens, et l'envie, d'acheter les artistes français en quantité, de les montrer dans le monde entier, en regard des Américains, des Italiens, des Espagnols ou des Allemands qui font, seuls, jusqu'à maintenant, les beaux jours de l'art contemporain, et dont il possède également quelques très belles œuvres. Les seconds crédibiliseront les premiers aux yeux de ceux, nombreux dans le microcosme, qui jugent l'art français en décadence depuis 1960. Classé parmi les dix plus importants collectionneurs de la planète, et de surcroît propriétaire de la première maison de ventes aux enchères mondiale, Christie's, François Pinault a également les moyens de soutenir leur cote sur le marché international, voire de la relever à des niveaux jusqu'alors inconnus » (p. 31).

Même si le projet semble actuellement moins avancé, le grand rival en affaires de François Pinault, Bernard Arnault, envisagerait également de créer une fondation consacrée à l'art contemporain (*Le Monde*, dimanche 19 - lundi 20 novembre 2000, p. 19).

Autre projet d'envergure, à la fin de l'année 2001, devait ouvrir à Paris le nouveau Palais de Tokyo – Site de création contemporaine dont la portée devrait être internationale et dont la direction a été confiée à Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud. Le premier, commissaire d'exposition, est parfois critique d'art tandis que le second, critique d'art, est occasionnellement commissaire d'exposition. Jérôme Sans est « actuellement conservateur extérieur à l'Institute of Visual Arts de Milwaukee (États-Unis), commissaire pour la biennale de Taïpeh (Taïwan) et concepteur d'une exposition "Let's get lost" au Central Saint Martins College de Londres (et) critique d'art de la revue internationale *Flash art* » (*ae*, supplément de *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, n° 1, novembre 2000, p. 36). Par ailleurs, la présidence du conseil d'administration du futur Palais de Tokyo Site de création contemporaine a été confiée à Pierre Restany qui est l'un des critiques d'art contemporain français les plus connus, notamment à l'étranger.

Troisième perspective pour l'art contemporain dans la capitale française, un nouveau centre d'art contemporain devrait voir le jour près du parc des Buttes Chaumont, dans le 19<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Le programme présenté par l'association ayant milité pour la création de ce nouvel espace consiste à alterner « des expositions monographiques, des cartes blanches à de jeunes artistes ou des collectionneurs privés, la production d'œuvres et une collaboration internationale avec des structures similaires » (*Le Monde*, dimanche 29 - lundi 30 octobre 2000, p. 25) en partenariat avec le FRAC Ile-de-France, qui était depuis longtemps à la recherche d'un lieu d'exposition.

73. À titre de comparaison, signalons que l'une des récentes institutions qui a été le plus médiatisée et saluée par les critiques, la Tate Modern de Londres, s'étend pour sa part sur une surface totale de 34 000 m<sup>2</sup>, dont 6 000 m<sup>2</sup> pour les collections permanentes et 3 000 m<sup>2</sup> pour les expositions temporaires.

Enfin, la nouvelle équipe municipale élue à Paris au début de l'année 2001 a fait connaître son intention de créer un nouveau centre culturel très important, au «104 rue d'Aubervilliers» (nom du projet actuel) dans le 18<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Accueilli dans un local de 22000 m<sup>2</sup>, celui-ci serait consacré à différentes formes d'art, dont les arts plastiques.

Pour peu que les différents projets soient conçus dans un réel souci de complémentarité et non pas dans la concurrence voire le double emploi (en évitant donc le saupoudrage des crédits et des ressources de toutes natures qui sont fortement préjudiciables à l'émergence d'institutions motrices au plan international), la scène de l'art contemporain pourrait se trouver profondément modifiée et renouvelée à Paris au cours des prochaines années.

Même si notre étude fait suffisamment ressortir que les enjeux de l'art contemporain international se concentrent essentiellement dans de grandes métropoles, il serait réducteur de passer totalement sous silence les progrès considérables qui ont été réalisés dans les régions françaises en faveur de l'art contemporain et de sa visibilité. Le mouvement a été très fort au cours des années 1980 mais il s'est poursuivi depuis. Les récents aménagements réalisés à Toulouse<sup>74</sup> ou Lyon parmi beaucoup d'autres suffisent à en témoigner. Pourtant, il convient également de mentionner ici le problème des Fonds régionaux d'art contemporain, qui sont sans doute trop peu ouverts sur leur environnement, qui manquent de visibilité et qui communiquent insuffisamment, comme les étonnantes difficultés rencontrées lors de cette recherche l'ont d'ailleurs rappelé.

Par ailleurs, la formidable progression des accrochages d'art contemporain, à Paris comme en régions, sera complétée par de récentes initiatives dont on peut espérer qu'elles contribueront à renforcer la visibilité des artistes français. Parmi celles-ci figure la création en 2000 du prix Marcel Duchamp décerné à l'initiative d'une association de collectionneurs, l'Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français<sup>75</sup> (ADIAF), visant à promouvoir de jeunes artistes vivant en France. Ce prix richement doté (200000 francs et une exposition au centre Pompidou durant un mois) s'est inspiré notamment du Turner Prize créé en Grande-Bretagne en 1984 pour distinguer des artistes contemporains vivant dans ce pays. Généreusement doté lui aussi (de 20000 livres), ce prix produit par ailleurs un effet de publicité<sup>76</sup> autour de ses lauréats, non seulement lors de l'annonce des résultats mais en permettant à leurs œuvres d'accéder aux cimaises de la Tate Gallery, où sont chaque année exposés les artistes sélectionnés entre les mois d'avril et de mai.

On pourra toutefois regretter que, pour sa première édition, la liste des nominés du prix Marcel Duchamp<sup>77</sup> ait compris un nombre important d'artistes déjà très soutenus par les pouvoirs publics français, ne marquant peut-être pas suffisamment la distance entre des artistes qui, du fait de l'engagement des pouvoirs publics, sont parfois soupçonnés de soutien institutionnel trop marqué, et artistes qui répondraient à d'autres critères. Il ne s'agissait toutefois que d'une première série de nominations et il est parfaitement possible que les listes futures s'éloignent davantage des artistes déjà identifiés et soutenus par les pouvoirs publics, comme ce serait sans doute souhaitable.

74. Inaugurés en juin 2000, les anciens abattoirs hébergent le nouvel Espace d'Art Moderne et Contemporain de Toulouse Midi-Pyrénées qui rassemble en un même lieu un musée, un Fonds Régional d'Art Contemporain et un centre d'art.

75. Créée en 1994, l'ADIAF regroupe environ 80 membres. Une douzaine d'entre eux possèdent des collections très importantes, mais la majorité des collections compte une vingtaine ou une trentaine d'œuvres.

76. Signalons qu'un artiste aujourd'hui aussi consacré internationalement que Damien Hirst a remporté le prix Turner en 1995.

77. En plus de Thomas Hirschhorn, premier lauréat du prix, les cinq autres artistes nominés étaient Pierre Bismuth, Rebecca Bournigault, Claude Closky, Felice Varini et Xavier Veilhan.

Notons toutefois qu'il ne suffit pas d'accroître l'offre en ouvrant de nouveaux lieux ou de diversifier les signaux pour promouvoir efficacement l'art contemporain. Si l'on veut favoriser la reconnaissance de ses artistes, il faut certes veiller tout d'abord à ce que ceux-ci soient suffisamment représentés sur les cimaises des institutions. Pourtant, il ne suffit pas d'ouvrir un nouvel espace muséal pour défendre l'art contemporain, il faut également savoir susciter une demande, que le public manifeste son intérêt pour la création contemporaine ; or, en ce domaine, il faut bien admettre que l'audience de l'art contemporain est généralement faible, particulièrement en France.

## V. LES FORMES D'ART CONTEMPORAIN EN QUESTION : UNE CONCEPTION « TROP FRANÇAISE » ?

Il peut sembler utile de se demander ici si, en France, une part importante du public se détourne *a priori* de l'art contemporain, n'étant pas intéressé par la création contemporaine quelle qu'elle soit, ou si c'est davantage un type d'art particulier qui ne répond pas à ses attentes. Bien sûr, il est toujours possible de soutenir que c'est au public, simples visiteurs ou collectionneurs, de s'adapter à ce qui lui est offert et non aux artistes ou aux acteurs culturels de proposer une création qui puisse répondre, au moins en partie, à certaines attentes du public, mais une telle attitude pose de réels problèmes en termes de simple démocratie.

En fait, il est possible de soutenir qu'en France, une certaine forme de refus de mettre l'art à la portée du public transparait bien souvent à travers les conditions de présentation de celui-ci.

En France, les conditions d'accrochage, tout particulièrement de l'art contemporain, cultivent trop souvent l'hermétisme. Nombre d'institutions pourraient s'inspirer de l'exemple de la Tate Modern de Londres, dans laquelle la plupart des œuvres exposées sont accompagnées d'un cartel introductif; les travaux les plus établis en sociologie de l'art<sup>78</sup> comme la simple observation suffisent à convaincre que le public est demandeur de ce genre d'aides. Pourtant, certains responsables français d'institutions spécialisées en art contemporain sont encore très réfractaires à l'introduction de cartels explicatifs, accusant ces dispositifs de troubler la relation de contemplation entre le visiteur et l'œuvre. Ainsi, comme le rapporte ce professionnel qui a été associé à la préparation de l'exposition « La beauté » qui s'est tenue à Avignon durant l'été 2000 : « *Je peux vous assurer que les organisateurs ne voulaient pour la plupart pas de cartels, ils avaient vraiment de très fortes réticences* ». En fait, ceux qui adoptent de telles positions oublient de prendre en considération que, pour de nombreux visiteurs (sans parler, bien sûr, de tous ceux qui ne se déplacent même pas dans ces institutions, ne se sentant *a priori* pas à leur place), la contemplation ne saurait avoir lieu sans un minimum d'intérêt pris dans les œuvres exposées, c'est-à-dire, même si le mot peut choquer certains esprits, sans un minimum de compréhension donc d'explications. C'est pourtant en faisant comprendre et aimer l'art contemporain à un public plus vaste que l'on pourra éventuellement développer son marché et que sera ainsi levé un des handicaps qui, nous l'avons vu, pèse lourdement sur l'art contemporain français et sa reconnaissance internationale.

En France, il existe une certaine forme de curiosité et même d'intérêt du public pour l'art contemporain comme le souligne bien le nombre très important d'entrées réalisées dans une foire telle que la FIAC, mais ceux qui défendent certains artistes semblent parfois oublier que le désir de posséder une œuvre pour l'exposer chez soi, dans son environnement quotidien, n'est pas forcément illégitime et qu'assez souvent, l'art le plus reconnu dans notre pays ne se prête guère à l'achat en vue d'une jouissance privée. Il est probable que bien des amateurs, collectionneurs potentiels puissent appliquer ce critère – certes parmi d'autres – avant d'acheter une œuvre. Pourtant, une part importante de la production française la plus soutenue institutionnellement ne se prête pas forcément à une exposition hors des musées, espaces en dehors desquels elle peut perdre rapidement sa fonction d'art.

Il faut donc tout d'abord souligner que les caractéristiques stylistiques des œuvres ne sont sans doute pas sans incidence sur la demande qui en est faite, qu'il s'agisse des « simples » ama-

78. Dès les années 1960, Pierre Bourdieu et Alain Darbel soulignaient à la fois la nécessité de mettre en place des dispositifs d'accompagnement des œuvres (cartels explicatifs, livrets...) pour les rendre plus accessibles au public, mais aussi les très fortes réticences des conservateurs français (Bourdieu et Darbel, 1969).

teurs ou des collectionneurs, mais aussi des responsables d'institutions culturelles, qu'ils soient français ou étrangers. En particulier pour notre propos, il semble bien qu'existent différentes formes d'art qui s'exportent plus ou moins bien. Comme le formule ce galeriste pourtant lui-même engagé en faveur de cet art : « *L'art français s'exporte mal, alors que les Allemands qui barbouillent, cela s'exporte très bien* »<sup>79</sup>. Plusieurs de nos interlocuteurs étrangers n'ont pas hésité à souligner la nature même des œuvres les plus en vue en France qui rendrait toute tentative d'exportation particulièrement difficile.

La production que les mondes de l'art français labellisent comme contemporaine relève souvent d'une démarche très intellectuelle et *contextualisée*, et cette dimension est centrale chez certains des artistes les plus soutenus par les pouvoirs publics.

Ce critique français, très inséré dans les réseaux internationaux, souligne ainsi les problèmes que posent à l'exportation certaines caractéristiques des œuvres produites en France et dont les auteurs figurent parfois parmi les plus reconnus dans notre pays : « *En France, on soutient beaucoup le caractère très intellectualisé de certaines démarches. Certains artistes sont très difficiles à défendre à l'étranger, par exemple quand leur œuvre repose sur des jeux de mots. (...) En plus, il y a beaucoup d'œuvres qui sont produites dans le but de se soustraire au marché, ce qui ne favorise là non plus vraiment pas la reconnaissance de leurs auteurs à l'étranger.* »

Un écho similaire est renvoyé par ce spécialiste français de l'art contemporain qui se rend très souvent en Amérique du Nord :

« *Les artistes français n'ont pas compris qu'il faudrait qu'ils se présentent comme des artistes professionnels qualifiés ayant effectué leurs études dans des écoles d'art et qu'ils renoncent un peu à leur discours pseudo-philosophique qui les dessert à l'étranger. De plus, il faudrait qu'ils renoncent à dénigrer leurs prédécesseurs et leurs concurrents français lorsqu'ils ont des contacts avec l'étranger car les artistes américains par exemple font davantage bloc entre eux lorsqu'ils sont face au reste du monde.* »

L'avis de cette conservatrice coréenne n'est guère différent : « *La tendance générale de l'art contemporain en France est plutôt intellectuelle que facilement accessible, populaire, et l'art français est souvent considéré comme un peu en retard.* »

La défense typiquement française d'un art très intellectuel serait en effet souvent associée à l'étranger à un certain retard. Comme le dit lui aussi ce galeriste parisien dont l'activité s'adresse essentiellement à un marché privé et qui bénéficie d'une réelle reconnaissance à l'étranger : « *Pour moi, le très conceptuel comme il est très soutenu en France, c'est déjà de l'histoire, ce sont plutôt les années 1970. Dans les années 2000, pour moi, on passe à autre chose. Je ne suis vraiment pas contre et d'ailleurs, certains de mes artistes en font, mais on ne peut quand même pas défendre prioritairement cela (...) En France, aujourd'hui, certains artistes sont trop conceptuels, trop intellectualisants et ils tiennent parfois des propos d'il y a vingt ans sans même s'en rendre compte. Ça fait ringard. Il faut savoir suivre l'évolution de la société.* »

Le monde de l'art contemporain joue sur des systèmes d'opposition. Voici une dizaine d'années, Raymonde Moulin insistait sur l'opposition entre figuration et abstraction (Moulin, 1992). Il nous semble qu'aujourd'hui, l'opposition fondamentale au sein du monde de l'art contemporain serait davantage celle qui oppose d'une part tenants de la peinture et, d'autre part, partisans d'autres formes de création que sont les installations, la vidéo ou le multimédia.

79. S'il serait bien sûr abusif de réduire la création artistique des différents pays à un modèle unique de « production », il est possible de distinguer certains traits stylistiques plus représentatifs de certains pays. Au niveau international, il nous semble clair que l'Allemagne se caractérise par une très forte tradition picturale, aussi bien parmi les anciennes ou les jeunes générations pratiquant la peinture que parmi les créateurs utilisant le média de la photographie.

Or, pour de nombreux observateurs, les pouvoirs publics prendraient essentiellement parti en France pour la seconde forme de création, notamment au motif qu'elle a davantage besoin des soutiens en raison de la faiblesse de son marché, mais ceci même rendrait la reconnaissance à l'étranger très hypothétique.

Cette galeriste critique le parti-pris des pouvoirs publics qui consisterait à ne pas soutenir comme ils le devraient certaines formes artistiques et à défendre prioritairement un art pour lequel la demande, tant en France qu'à l'étranger, est extrêmement faible : « *La plupart des responsables institutionnels sont convaincus qu'aujourd'hui, oser faire de la peinture, c'est défendre un art bourgeois, du coup, on ne la défend pas, mais j'ai l'impression qu'en France, on a un retard de dix ou quinze ans quand on pense comme ça. Si on regarde quels sont les grands pays dans le domaine de l'art contemporain, la Grande-Bretagne, les États-Unis, l'Allemagne, quand même, ils font de la peinture ! En France, chez les jeunes créateurs les plus soutenus par les pouvoirs publics, c'est presque inexistant. Quand j'entends un important responsable d'institution parler de « barbouille » dans une émission, c'est un gros problème. Cela montre bien ce que certains pensent de ce que doit être l'art contemporain et là, je crois qu'ils se trompent* ».

En effet, sans que l'on puisse dire s'il s'agissait d'une tentative pour répondre aux attentes supposées des organisateurs français de la manifestation, une exposition récemment tenue à Paris révélait bien un tel clivage de la création contemporaine. Commentant les œuvres présentées dans le cadre de l'exposition « L'art dans le monde » organisée à Paris de septembre à novembre 2000, Fabrice Bousteau soulignait : « *Il y a effectivement beaucoup de vidéos, peu de peinture et presque un dogme de l'installation* » (*Beaux Arts magazine*, n° 196, septembre 2000, p. 58).

Pourtant, il n'est sans doute pas anodin que, parmi les artistes français les plus reconnus à l'étranger figurent bien souvent ceux dont l'œuvre est le plus plastique, à la différence d'autres artistes parfois très soutenus par les pouvoirs publics, mais dont l'œuvre s'exporte mal en raison de son hermétisme et de la dimension plastique assez secondaire. Certaines œuvres nécessitent parfois tout un discours d'accompagnement qui s'exporte difficilement, et bien des étrangers nous ont dit leur agacement face à un art contemporain qui s'entoure d'un discours vaguement philosophique, quand d'autres artistes proposent une œuvre qui, par sa force plastique, se suffit à elle-même.

Il est possible de faire ici référence aux travaux de Jean-Claude Passeron, notamment à l'un de ses textes peu connus consacré à la réception de l'art (Passeron, 1990) pour faire apparaître que les priorités esthétiques qui semblent actuellement inspirer les pouvoirs publics en France sont en fait particulièrement risquées. Comme le souligne l'auteur précédent, le plaisir esthétique est un plaisir « impur » qui naît précisément de la diversité de ses composantes, des plus sensorielles aux plus ascétiques. À cause du principe trop exclusif qui sous-tend de nombreuses œuvres uniquement fondées sur l'intellectualisme ou l'ascétisme de la démarche, il est possible qu'une bonne part de la création contemporaine – en particulier celle qui semble la plus légitime en France aujourd'hui – fasse dans l'avenir les frais d'un certain oubli. Ces œuvres risquent ainsi de rejoindre le groupe des œuvres « témoins de leur temps » et non pas celui des œuvres constituant définitivement le panthéon de l'histoire de l'art. En effet, pour Jean-Claude Passeron, plus une œuvre suscite d'émotions différentes, de références agréables, plaisantes, plus ses composantes sont multiples, plus elle est assurée de survie esthétique au fil du temps. Les œuvres qui ne font sens que par rapport à un contexte ou qui doivent s'appuyer sur un discours d'accompagnement sont condamnées à être disqualifiées une fois que le contexte qui les rendait intelligibles s'est transformé ou que le discours d'accompagnement a disparu. De la même manière que la peinture religieuse ou historique, ou encore que les peintres pompiers ne font plus sens pour l'amateur d'art aujourd'hui, et que ne survivent réellement comme œuvres

d'art au sein de ces mouvements que les peintures dont le sens ne s'épuise pas dans cette seule dimension, les œuvres contemporaines qui ne reposent que sur un seul fondement, l'ascétisme ou l'intellectualisme de la démarche, risquent de n'apparaître *a posteriori* que comme un phénomène de mode difficilement compréhensible pour les générations futures.

Passeron étend au plaisir artistique l'analyse platonicienne de l'hétérogénéité interne du plaisir. Comme il le souligne : « *structure sensorielle du message, connaissance et reconnaissance des formes, connivence idéologique, complicité culturelle, légitimité sociale, effet d'ancienneté ou de rareté, proximité opératoire, gratification ascétique ou non des savoirs d'accompagnement, retentissement affectif, tout cela et le reste fait tourbillon et jamais synthèse ou structure dans l'expérience artistique. (...) L'observation des comportements comme l'analyse des œuvres (...) montre qu'on retrouve toujours au moins ces composantes là, mais à des doses variables selon les formes d'art et les types de perception, parmi les facteurs qui rendent compte à la fois de ce que les individus, les groupes ou les sociétés donnent à la peinture quand ils lui donnent du temps, de l'attention, de la conceptualisation, du sens, et de ce qu'ils en retirent lorsqu'ils y prennent ce plaisir mélangé qu'ils appellent artistique* » (Passeron, 1990, pp. 115-116).

Et l'auteur précédent de poursuivre : « *Le dosage qui fait l'efficacité de [la] subtile interprétation [de l'esthèse et de l'ascèse] et qui est responsable du plaisir artistique, en tout cas du plaisir historiquement durable, a pu varier – c'est cette variation qui donne son objet à l'histoire du goût – mais on ne voit jamais que, sauf dans le faire semblant du snobisme, ni l'esthèse ni l'ascèse ait pu être réduite à zéro dans le plaisir d'art. Non que l'histoire de l'art n'ait pas été hantée, au gré des surenchères d'atelier ou de cercles d'amateurs, par la tentation intégriste de faire de l'art avec du simple, de l'Un avec du Multiple. (...) Mais lorsque les conditions de fonctionnement d'un milieu artistique et les dispositions d'un public à l'accueillir se sont prêtées au développement d'un art de simplification, d'un purisme monomaniaque privilégiant une composante, on remarquera que la postérité a tôt fait justice de ces maniérismes d'époque, tout simplement en devenant incapable d'y fonder une expérience esthétique (...).*

*Les tendances à la surenchère minimaliste qui sont visibles dans de nombreux courants de l'art contemporain et qui s'expriment souvent dans la volatilisation de l'esthèse prennent le pari probablement suicidaire de croire exportables vers d'autres époques ou d'autres « mondes de l'art » un plaisir de proximité intellectuelle dont la pureté exige, pour ne pas être sentie comme pauvreté, la richesse des discours d'accompagnement, la densité des informations et des relations sociales seules capables de faire résonner sa réception comme une expérience momentanément esthétique » (Passeron, 1990, p. 119).*

Si les analyses précédentes formulées par Jean-Claude Passeron concernent le probable avenir de la création artistique contemporaine, c'est-à-dire la réception de celle-ci à un autre moment du temps, il nous semble parfaitement possible de les transposer en termes géographiques, spatiaux. Ceci mettrait ainsi au jour un réel handicap pour la reconnaissance de l'art contemporain français en dehors de ses cadres institutionnels habituels, c'est-à-dire nationaux. Pour y remédier, il faudrait sans doute être prêts à reformuler les critères d'appréciation esthétique au sein de la communauté artistique institutionnelle en France.

### Conclusion de la troisième partie

En s'appuyant sur les deux premiers volets de la recherche, il convenait, à partir de l'état des lieux établi dans la première partie et de la mise au jour des mécanismes pouvant rendre compte de la hiérarchie entre pays sur la scène internationale de l'art présentée dans la seconde partie de la recherche, de proposer diverses pistes pouvant permettre de conforter la reconnaissance internationale de l'art contemporain français.

Soulignons tout d'abord que les analyses développées tant dans la première partie que dans la seconde partie de cette recherche tendent à indiquer qu'il est difficile de mettre en œuvre des mesures simples et rapides qui suffiraient à imposer davantage un pays – par exemple la France – sur la scène artistique internationale.

Divers éléments apparus dans les deux premières parties de cette recherche permettent pourtant de ne pas accepter la hiérarchie qui existe actuellement entre pays comme une fatalité. Au cours des récentes années, il est en effet clair que certains pays ont réussi à conforter leurs positions sur la scène internationale de l'art, comme tel a été le cas de la Grande-Bretagne qui a constamment mis en avant les artistes de son pays. Cependant, il ne suffit pas de s'autoproclamer un pays important en matière de création contemporaine pour voir ses prétentions relayées à l'échelle internationale, et l'exemple de la Grande-Bretagne montre bien qu'une offensive « nationaliste » en termes d'accrochages dans les plus grandes institutions culturelles d'un pays peut fonctionner, pour peu qu'elle prenne notamment appui sur le marché.

Ce nécessaire appui sur le marché constitue clairement une des faiblesses les plus évidentes de l'art contemporain en France. Le domaine sur lequel les pouvoirs publics peuvent sans doute le plus efficacement et discrètement jouer est celui du marché, puisque évaluations esthétiques et financières sont liées. En soutenant habilement le marché de l'art contemporain national et celui des œuvres d'artistes nationaux en particulier, les pouvoirs publics pourraient asseoir davantage la reconnaissance de leurs artistes.

Aujourd'hui, le déséquilibre entre secteur privé et soutien public qui caractérise la France par rapport aux principaux pays sur la scène internationale de l'art – en particulier les États-Unis – semble peser lourdement sur la reconnaissance de l'art contemporain français.

Les pouvoirs publics peuvent regretter ce recul de leur pouvoir de certification, mais ce qui semble parfois dommageable en France est le plus souvent vécu comme une évidence à l'étranger : ce sont les amateurs, les collectionneurs qui doivent faire émerger et reconnaître les talents artistiques les plus importants.

Nous avons également pu distinguer différents points susceptibles d'être améliorés dans le cadre de la politique d'ouverture internationale de la France. Nous avons évoqué le fait que, grâce en particulier au soutien apporté par les acteurs du ministère des Affaires Étrangères et de l'Association française d'action artistique (AFAA), les artistes français parviennent à figurer, parfois en très bonne place, dans le cadre d'expositions temporaires, mais les accrochages permanents posent bien davantage problème. Il conviendrait donc de penser à de nouveaux dispositifs permettant aux artistes vivant en France d'être davantage présents sur les cimaises des grands musées internationaux et d'en faire une priorité pour l'action culturelle extérieure de la France. De même, nous avons suggéré de revoir les modalités de soutien aux galeries pour participer aux foires internationales d'art contemporain. Autre exemple d'action à mener, il serait sans doute utile de redéfinir les compétences des personnels français en poste à l'étranger chargés de défendre l'art contemporain. Enfin, il conviendrait de mieux connaître les trajectoires et les attentes des artistes « expatriés » vivant en France comme à l'étranger, les

deux premières parties de la recherche ayant fait apparaître que ceux-ci représentent désormais un enjeu dans la compétition artistique entre les pays.

De nouvelles perspectives existent toutefois pour l'art contemporain en France puisqu'à l'heure actuelle, de nombreux projets, privés et publics, sont en gestation (fondation Pinault, voire fondation Arnault, Palais de Tokyo – Site de création contemporaine, centre d'art des Buttes Chaumont, centre culturel du 104 rue d'Aubervilliers) qui pourraient dynamiser une métropole comme Paris et exercer un effet international (pour peu que la multiplicité des projets publics ne s'accompagne pas d'un saupoudrage des crédits).

Nous avons souligné qu'il ne suffit pourtant pas de créer de nouveaux lieux d'expositions pour familiariser réellement la population avec la création contemporaine, comme il ne suffit pas de produire des œuvres et de les soutenir institutionnellement pour que celles-ci fassent l'objet d'une reconnaissance identique à l'étranger.

Cela nous a amené à évoquer les caractéristiques de l'art contemporain français, même si, nous en avons évidemment pleinement conscience, la scène artistique française connaît, comme beaucoup d'autres, une grande diversité. Pourtant, lorsque l'on compare les œuvres des artistes les plus en vue avec d'autres pays et lorsque l'on recueille le sentiment d'observateurs étrangers (que l'on aurait beau jeu de tous taxer d'a priori, d'ignorance ou de parti pris) tous familiers de la création française, l'art contemporain français le plus soutenu leur semble se caractériser par son «intellectualisme», sa propension au discours et, parfois, la faiblesse de la dimension plastique. C'est donc peut-être aussi en redéfinissant certains critères de jugement de la création contemporaine – la France ne pouvant rester dans une tour d'ivoire au risque de se trouver marginalisée dans le monde de l'art contemporain international – que pourrait être mieux défendu l'art contemporain français sur la scène internationale.



# Conclusion

Cette recherche consacrée au rôle des pays prescripteurs dans le domaine de l'art contemporain a visé tout d'abord à objectiver le plus possible les positions des nations sur la scène et sur le marché international de l'art. Pour cela, nous avons construit tout un ensemble d'indicateurs qui permettent de faire apparaître une très forte hiérarchie et qui convergent de façon remarquable.

Malgré la croyance ou l'affirmation que seuls le talent des artistes et la qualité des œuvres particulières sont pris en compte, le fait de considérer la nationalité des artistes fait donc constamment ressortir une hiérarchie très marquée des pays et, ce, quel que soit l'indicateur pris en compte.

S'il est désormais de bon ton d'insister sur le fourmillement de la création artistique et des espaces d'exposition au niveau international, les analyses développées dans la première partie ont pu montrer que, par delà ce discours, les chiffres produits sont implacables.

Il convient toutefois de différencier divers segments, comme celui qui se rapporte aux expositions et celui qui relève du marché, car il existe des différences notables. Notre analyse a pu faire ressortir que le système de l'art contemporain obéit à un modèle assez complexe, puisqu'en effet, il est possible de distinguer des pays qui jouent un rôle majeur pour les expositions et d'autres qui contrôlent largement le marché. Les artistes consacrés appartiennent le plus souvent à ce double ensemble de pays (qui se recoupe d'ailleurs en grande partie) sans que cela soit systématique.

Concernant tout d'abord les expositions, l'Europe joue un rôle central avec les très importantes biennales qu'elle rassemble (en particulier celles de Kassel et Venise), mais aussi avec ses musées d'art contemporain comme le Centre Georges Pompidou à Paris ou la Tate Modern à Londres. Même en ce domaine, les États-Unis disposent eux aussi de réels atouts avec des lieux aussi reconnus que le MoMA à New York ou une institution telle que PS1 souvent tenue pour le plus important centre d'art contemporain au monde.

Le marché fait également apparaître une certaine diversité géographique, surtout si l'on considère qu'il se compose lui-même de deux sous-ensembles, ventes en galeries d'une part, ventes aux enchères d'autre part. Aucune ville au monde ne rassemble de galeries aussi importantes que New York, tant par le chiffre d'affaires que par l'influence. Cependant, l'Allemagne et la Suisse mais aussi la Grande-Bretagne comptent des galeries très importantes qui bénéficient notamment de la demande locale pour l'art contemporain. Il convient de souligner que la plus influente foire d'art contemporain dans le monde est d'ailleurs située en Suisse, à Bâle, et que l'Europe en général (Bâle donc, mais aussi ARCO à Madrid, FIAC à Paris, Berlin, Francfort, Stuttgart...) compte des foires importantes dont beaucoup d'observateurs soulignent par ailleurs qu'elles l'emportent sur celles organisées aux États-Unis (Chicago, Armory Show

de New York, Art Basel in Miami à compter de décembre 2001). En dehors de ces deux pôles que constituent l'Europe (ou du moins quelques-uns de ses pays) et les États-Unis, aucune foire n'a de réelle influence internationale.

Concernant le second pôle du marché, celui des ventes aux enchères d'art contemporain, la concentration est extrême. Les États-Unis l'emportent très largement et New York bénéficie du mouvement de concentration de façon frappante. Seul autre pays à organiser des ventes aux enchères d'art contemporain clairement internationales, la Grande-Bretagne avec Londres n'occupe qu'une deuxième position loin derrière les États-Unis; sont principalement vendus à Londres les artistes tenus pour plus « régionaux » (i.e. répondant davantage à la demande européenne) qu'internationaux, pour lesquels New York est presque toujours le lieu de dispersion privilégié.

Enfin, nous avons pu montrer dans la première partie qu'un autre classement peut être établi en termes de reconnaissance des artistes. Nous avons alors souligné la très forte légitimité des artistes américains et allemands, tant à travers un indicateur comme le Kunst Kompass que dans les achats d'institutions comme le Fonds national d'art contemporain ou les Fonds régionaux d'art contemporain en France, ou encore dans les accrochages des différents musées. Les États-Unis arrivent presque toujours loin en tête, l'Allemagne, qui fait fonction de challenger, occupe une confortable seconde position et, assez loin derrière ces deux pays qui jouent un rôle leader sur la scène artistique internationale, arrivent trois autres pays, Grande-Bretagne, France et Italie, toutes les autres nations n'ayant pour leur part qu'un rôle soit très limité soit inexistant. Les cinq pays précédents figurent régulièrement en tête des différents palmarès par pays que nous avons pu établir, de surcroît souvent selon un classement proche de celui venant d'être exposé

Les données chiffrées du Kunst Kompass, pour critiquables qu'elles soient, mais aussi celles des expositions dans les grandes collections, celles des achats par le FNAC et les FRAC en France, ou encore celles des ventes aux enchères font généralement apparaître un écart très fort entre les deux premiers pays et leurs suiveurs. Même si la Grande-Bretagne, la France et l'Italie jouent un rôle sur la scène internationale de l'art, il ne s'agit guère d'un rôle leader. Par ailleurs, nous avons souligné la nette contre-performance des artistes suisses et, dans une moindre mesure, des artistes français, si l'on compare la reconnaissance des plasticiens de ces deux pays avec le rôle de ces deux nations dans le monde institutionnel et/ou marchand de l'art.

En particulier, même si le recul de l'art contemporain français au niveau international fait l'objet de débats, il existe des signes d'un certain effritement. Bien que les données économiques soient insuffisantes pour étayer ce fait avec certitude, différents indicateurs, dont celui que nous avons assez longuement présenté fondé sur un classement réputationnel, permettent d'illustrer le mouvement de recul. Il conviendrait désormais de produire des données plus précises pour apprécier exactement l'ampleur du phénomène, car les données chiffrées manquent souvent en ce domaine, et de trouver des parades pour enrayer ce déclin.

De façon synthétique, il est donc possible de dire que le monde de l'art obéit largement à un schéma de duopole entre les États-Unis d'une part et l'Europe d'autre part (ou plus précisément quelques pays d'Europe occidentale seulement : Allemagne, Grande-Bretagne, France et Italie, Suisse parfois), l'Allemagne constituant clairement le cœur de ce second ensemble. Les cinq ou six pays précédents appartiennent tous au monde occidental et ils figurent tous parmi les nations les plus riches du monde.

On le voit, l'opposition apparaît nettement entre, d'une part, un centre clairement occidental, et qui, à l'intérieur même de cet espace, regroupe les pays les plus riches, et, d'autre

part, une « périphérie artistique » à laquelle sont rattachés en particulier les pays du Tiers Monde, mais aussi tous les pays qui n'apparaissent pas dans la liste précédente. Si le discours qui a émergé depuis plusieurs années sur la mondialisation, le relativisme culturel et le métissage permet aujourd'hui qu'apparaissent des artistes de pays plus variés et du Tiers monde en particulier – notamment lors des biennales d'art contemporain – leur reconnaissance reste très marginale sur le marché.

Malgré la diversité des facteurs retenus pour élaborer les différents palmarès, certains relevant des institutions culturelles et d'autres du marché, nous avons sans cesse retrouvé un classement très proche concernant les premières positions dans le palmarès, ce qui tend à confirmer empiriquement l'analyse de Raymonde Moulin selon laquelle la valeur de l'art contemporain se construit à l'articulation du marché et du musée, selon laquelle il n'existe pas d'étanchéité entre les logiques propres aux acteurs des deux ensembles qui appartiennent au même monde social de l'art contemporain. Toutefois, il s'avère également possible de moduler l'analyse précédente dans la mesure où les biennales permettent la reconnaissance des pays périphériques à travers leurs artistes, tandis que les foires, comme le marché en général, leur apparaissent largement fermés.

Le classement que nous avons sans cesse fait apparaître entre les différents pays est celui qui sous-tend l'ordre des représentations des acteurs du monde de l'art, nos analyses ont essentiellement révélé des représentations sociales qui ont cours dans le monde de l'art et celles-ci diffèrent quelque peu selon les segments.

Par ailleurs, la (toute relative) diversité des nationalités constatée n'était probablement souvent qu'apparente et, comme nous l'avons rapidement évoqué, il aurait sans doute fallu tenir compte également du lieu de résidence des artistes. Il est bien souvent possible de se demander si ce qui permet à des artistes originaires de pays périphériques ou même de pays occupant une position secondaire sur la scène de l'art contemporain international d'être reconnus n'est pas une forte insertion dans les réseaux internationaux, qui passe fréquemment par le fait de résider dans l'un des pays leaders sur la scène internationale de l'art ou, du moins, d'y effectuer de très fréquents séjours. La relative diversité précédente s'en trouverait sans doute encore amoindrie.

Il est en effet clair aujourd'hui que les artistes des pays « mineurs » restent, comme l'ensemble de la communauté artistique, labellisés par le main stream du monde de l'art contemporain occidental et, avant tout autre pays, par les États-Unis dont le rôle leader est incontestable.

Après avoir présenté la hiérarchie des positions précédentes, il convenait d'essayer d'en rendre compte dans la seconde partie de la recherche, afin de dégager quelques pistes permettant éventuellement d'agir sur la hiérarchie actuelle.

Nous avons tout d'abord étudié différents facteurs externes au monde de l'art, de type économique, géographique, politique ou historique, et montré que si les classements entre pays établis sur la base des facteurs économiques par exemple présentent une analogie avec ceux révélés dans le monde de l'art contemporain international, il existe des différences suffisamment fortes pour ne pas considérer le domaine de l'art contemporain comme un simple décalque des domaines précédents.

Si l'influence des facteurs externes au monde de l'art est indéniable, il ne faut pas négliger les éléments davantage internes au monde de l'art contemporain international lui-même, qui permettent d'éclairer les fondements du classement entre pays que nous avons fait apparaître. Les analyses selon lesquelles la valeur de l'art se constitue à l'articulation du marché et du

musée ont de nouveau été mobilisées et nous avons montré que, dans un monde qui recherche sans cesse des signes de la valeur esthétique et financière des œuvres, la nationalité de leurs auteurs semble constituer un critère, notamment dans le cadre de stratégies de minimisation du risque associé au choix des artistes et de leurs œuvres.

La distance par l'éloignement géographique remplaçant désormais la distance par le temps qui prévaut pour valider l'art ancien, la dimension internationale se trouve aujourd'hui au cœur même des mécanismes de consécration des artistes. Les nouvelles académies informelles qui distinguent ce qui est art de ce qui n'en est pas et, au sein de la première catégorie, ce qui est le plus digne d'intérêt, apparaissent par essence même internationales et fonctionnent d'ailleurs à partir d'une confrontation permanente des jugements produits sur la base d'expériences vécues dans de nombreux pays. Cela apparaît notamment à travers la fréquence des événements internationaux et leur fréquentation mais aussi l'articulation de leur calendrier pour permettre aux acteurs d'y participer, d'accéder aux informations les plus variées et d'échanger leurs jugements.

Toutefois, malgré cette internationalisation toujours plus marquée, la dimension territoriale ne disparaît pas pour autant, comme le faisait clairement apparaître la hiérarchie constamment mise au jour dans la première partie à partir de différents indicateurs.

Nous avons par ailleurs pu montrer toutes les limites de phénomènes aussi à la mode que ceux de la « globalisation », du métissage et du relativisme culturel, de la formidable ouverture aux différentes cultures du monde que met en avant le monde de l'art contemporain depuis plusieurs années, qui relèvent en réalité largement de l'illusion. En fait, il suffit là encore de se reporter aux indicateurs construits dans la première partie de cette recherche pour vérifier cela. Il n'est par ailleurs nul besoin d'invoquer un pouvoir conscient, délibéré, qui s'exercerait de façon cynique et il suffit de laisser les acteurs et les institutions jouer librement leur rôle pour que s'impose un pouvoir dont la dimension territoriale nous semble difficilement contestable. Quand bien même certaines manifestations artistiques se sont multipliées à la surface du globe, cela n'a pas entraîné de déplacements des zones les plus importantes ni même de réel partage entre le centre et la périphérie, c'est-à-dire tous les pays qui n'appartiennent pas au double noyau géographique que constituent quelques pays d'Europe occidentale, d'une part, et ceux d'Amérique du Nord, d'autre part. La mondialisation ou globalisation actuelle ne vient tout d'abord nullement remettre en cause le duopole américano-européen (soulignons une fois encore qu'il ne s'agit en fait que de quelques pays d'Europe, dont le poids est d'ailleurs très variable au sein de cet ensemble) ou américano-allemand, voire l'hégémonie américaine sur le monde de l'art contemporain international. Tant le marché que la consécration institutionnelle restent aux mains des pays occidentaux, en particulier des plus riches d'entre eux, États-Unis et Allemagne, ainsi que la Suisse et la Grande-Bretagne dans une moindre mesure. Ce sont par ailleurs les artistes des deux premiers pays qui occupent les positions dominantes dans l'art contemporain international.

Si les pays les plus riches ont laissé se développer des biennales dans les pays périphériques, celles-ci ne concurrencent pas vraiment les manifestations les plus consacrées en ce domaine qui, pour leur part, restent clairement celles organisées par le monde occidental. Par ailleurs, le marché n'est nullement abandonné aux mains de rivaux potentiels et il reste très fortement concentré en Grande-Bretagne, en Suisse et en Allemagne mais surtout aux États-Unis. Ce sont ces pays qui concentrent encore l'essentiel des ventes aux enchères, les plus grandes foires et les galeries les plus influentes. Dans tous ces domaines, les pays de la périphérie sont singulièrement absents.

Par ailleurs, si nous avons pu observer que, de plus en plus, des artistes originaires de pays périphériques parviennent à se faire reconnaître au niveau international, nous avons pourtant jugé nécessaire de signaler dès la première partie de cette étude qu'il s'agit presque toujours d'artistes *originaires* de pays périphériques qui, sans être de nationalité américaine, ont souvent connu la consécration internationale en rejoignant les États-Unis où ils résident et créent généralement.

L'exotisme que semblent procurer aujourd'hui les nouveaux artistes situés hors du monde occidental est donc non seulement largement médiatisé par les institutions du monde occidental mais, par ailleurs, l'installation dans l'un des pays leaders dans le domaine artistique semble constituer un préalable pour les artistes originaires des pays périphériques au monde de l'art international pour être reconnus par les académies informelles que contrôle, aujourd'hui encore, le monde occidental.

Le fait de prendre en considération la nationalité des artistes a donc permis de questionner les analyses les plus reconnues sur la création de la valeur de l'art. Les travaux de Raymonde Moulin (Moulin, 1992; Moulin, 2001) ont souligné que la création de la valeur artistique se constitue à l'articulation du marché et du musée et insisté sur l'articulation des logiques propres à ces deux ensembles. En fait, la prise en compte du critère de la nationalité fait ressortir le fait que les logiques spécifiques aux deux ensembles sont assez différentes : la période actuelle montre bien que les artistes issus des pays périphériques peuvent accéder aux expositions dans le cadre des biennales mais que le marché leur reste encore très souvent fermé (du moins tant qu'ils ne passent pas par l'intermédiaire d'une grande galerie occidentale et/ou ne viennent pas s'établir dans le monde occidental).

La tension permanente que nous avons soulignée entre internationalisation et maintien de l'influence territoriale conduit à penser que, par delà cette seule recherche, l'un des défis pour la sociologie actuelle confrontée au thème de l'internationalisation ou de la globalisation consiste sans doute à penser l'articulation entre celle-ci et la territorialisation (Dunning, 1992, Storper, 2000, Sassen, 2000). Jusqu'à présent, et alors même qu'il est généralement admis que le domaine culturel pose des problèmes particuliers en termes d'échanges internationaux, la plupart des travaux se sont concentrés sur l'industrie et les services, négligeant le plus souvent d'étudier les biens culturels et la production plastique contemporaine en particulier.

Enfin, nous avons suggéré quelques pistes de réflexion et d'action afin d'améliorer les positions de certains pays, comme la France, sans doute insuffisamment présents sur la scène et sur le marché international de l'art. Sans revenir sur le détail des diverses propositions qui ont été formulées et dont plusieurs sont reprises en conclusion de la troisième partie, il est possible de souligner que les pouvoirs publics peuvent agir à deux niveaux afin de favoriser la reconnaissance des artistes nationaux au niveau international.

Le premier de ces niveaux est celui des institutions (l'exemple de la Tate Modern récemment ouverte à Londres montre bien tout l'enjeu qui consiste à exposer de façon massive les artistes nationaux dans les institutions les plus en vue de leur pays), mais cela nécessite suffisamment de mesure et de légitimité des artistes exposés ou des institutions impliquées pour ne pas remettre en cause les choix effectués, ceux-ci ne devant pas sembler arbitraires ou relever d'une logique trop protectionniste ou promotionnelle.

L'autre niveau sur lequel les pouvoirs publics peuvent jouer est celui du marché puisque évaluations esthétiques et financières sont liées. Celui-ci est d'autant plus important qu'au cours des dernières années, le pôle du marché semble avoir pris davantage d'importance par rapport à la situation des années 1980. Avec la réconciliation de l'art et de l'économie dans un pays comme la France, le poids de l'économie est devenu dominant dans le secteur culturel.

Cela se vérifie également à l'étranger où les très grands collectionneurs occupent une place croissante au sein des institutions culturelles. La figure emblématique d'une telle évolution est sans doute Charles Saatchi qui, plus que tout autre acteur, aura profondément marqué l'art contemporain international au cours des dernières années.

En soutenant habilement le marché de l'art contemporain national et celui des œuvres d'artistes nationaux en particulier, les pouvoirs publics pourraient donc asseoir davantage la reconnaissance des artistes vivant en France. Nous pensons ici aux incitations à acquérir de l'art contemporain, qui pourraient être appuyées par diverses mesures fiscales prises en faveur des œuvres d'artistes français ou européens afin de soutenir la demande. En incitant notamment les collectionneurs les plus fortunés, et en particulier ceux qui jouent un rôle de leaders d'opinion sur le marché, à acquérir des œuvres d'artistes français ou européens, les pouvoirs publics rendraient sans doute le meilleur service possible aux artistes et au marché de l'art contemporain car l'aide ainsi apportée serait tout à la fois efficace et discrète. Or le domaine de l'art et tout particulièrement celui de l'art contemporain est un secteur dans lequel une intervention trop directe des pouvoirs publics est toujours délicate, car souvent dénoncée comme tentative d'instaurer un nouvel académisme en promouvant des artistes officiels.

Au terme de cette recherche, nous aimerions revenir quelque peu sur le paradoxe suivant : les réponses recueillies au cours des différents entretiens que nous avons effectués ont suffisamment souligné que la nationalité des artistes n'est jamais prise en compte dans les décisions (à l'exception, bien sûr, des pouvoirs publics et des galeristes qui déclarent tenter de promouvoir l'art de leur pays) et pourtant, année après année, les classements par pays se reproduisent de façon assez immuable. Un tel paradoxe apparent peut en fait s'expliquer en faisant référence aux travaux sociologiques les plus classiques et, en particulier, à ceux d'Émile Durkheim, père fondateur de la sociologie française au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans un ouvrage resté célèbre – et qui traite d'un domaine tout autre que celui de l'art – Durkheim a amplement souligné le paradoxe suivant associé au suicide (Durkheim, 1897). Alors même que la décision de se suicider ou non est généralement vécue et perçue comme une décision strictement individuelle, dans laquelle la société n'interfère pas directement, et alors même que l'on cherche le plus souvent à expliquer ce phénomène en termes individuels, notamment psychologiques, la société intervient directement sans que l'on en ait conscience. Ainsi, alors même que les individus qui seront amenés à se suicider une année donnée ne connaissent généralement rien de leur comportement futur à l'avance, on peut facilement prédire le nombre de suicides qui auront lieu une année donnée, pour peu que l'on connaisse le nombre de suicides l'année précédente et que l'on sache si, au fil des années, le phénomène tend à progresser ou à reculer. Selon la caractéristique propre aux faits sociaux durkheimiens, le fait social (le nombre global de suicides ou le taux social des suicides) existe avant même que ne soient prises les décisions individuelles. C'est le fait social qui amènera les acteurs à agir et non la somme de leurs actions qui fera apparaître ce fait comme social.

De façon équivalente, le classement entre les différents pays sur la scène internationale de l'art constitue clairement un fait social, car la construction de la valeur des œuvres comporte une dimension collective à travers les compétitions esthétiques et économiques. Il est tout à fait possible de prédire à l'avance la position occupée par les artistes d'un pays pour une année donnée lorsque l'on connaît le classement passé, et ce avant même qu'aient été prises les décisions consistant à acheter ou à exposer les artistes des différents pays.

C'est justement parce que le classement entre les pays constitue un fait social et qu'il marque fortement les représentations qu'il est particulièrement difficile de lutter contre son emprise. Toutefois, cela ne signifie pas que toute action soit impossible. De surcroît, si nous avons soigneusement souligné au cours de la troisième partie de cette recherche qu'il est

souhaitable, au niveau national, que les pouvoirs publics interviennent moins directement sur la scène et le marché de l'art – un certain libéralisme apparaissant inévitable, et ce quelle que soit sa propre sensibilité politique –, au niveau international, il serait sans doute dommage de laisser jouer pleinement les tendances actuelles du marché et des institutions. Nous avons en effet pu faire apparaître qu'en ce cas, la situation qui apparaît se rapproche fortement d'une situation de monopole ou de duopole, ce qui ne favorise guère la diversité culturelle et ce qui est d'autant plus regrettable que cela est largement méconnu ou nié.

Bien sûr, comme souvent en sociologie, les résultats précédemment exposés ont toutes les chances de susciter la désapprobation des acteurs du monde de l'art car la sociologie est une science qui dérange. Les Américains, tout d'abord, percevront sans doute comme dénonciation ce qui relève ici du seul dévoilement d'une position dominante. De même, les ressortissants d'autres pays, parmi lesquels les Français, seront sans doute peinés de constater la place très secondaire occupée par leur pays et leurs artistes. Le révéler, n'est-ce pas prendre le risque de renforcer encore les inégalités entre pays sur la scène artistique ? Si un tel risque existe, le dévoilement des positions pouvant être utilisé pour justifier des décisions les renforçant encore davantage, il nous semble pour notre part justifié de courir un tel risque en proposant de posséder la meilleure connaissance possible des positions par pays et de faire pleinement ressortir les très fortes inégalités actuelles. Sans cela, il apparaît illusoire que soient prises des mesures qui permettraient, comme on peut l'espérer, de favoriser une réelle diversité culturelle et artistique au niveau international.



# Bibliographie

- ABU-LUGHOD JANET L. and WALLERSTEIN EMMANUEL, *New York, Chicago, Los Angeles: America's Global Cities*, Mineapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- Association française d'action artistique, *AFAA, mode d'emploi*, Paris, AFAA / ministère des Affaires étrangères, 2000.
- Association française d'action artistique, *Nouveaux enjeux pour l'art contemporain à l'international*, Paris, AFAA / ministère des Affaires étrangères, 2001.
- AMAT-ROZE JEANNE-MARIE et al., *Images économiques du monde 2001*, Paris, Sedes, 2000.
- APPADURAI ARJUN (Éd.), *Globalization: Public Culture: Society for Transnational Cultural Studies*, Durham N.C., London, Duke University Press, 2000.
- APPADURAI ARJUN, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Mineapolis, University of Minnesota Press (série : Public worlds, vol.1), 1996.
- BAIROCH PAUL, "The Constituent Economic Principles of Globalization in Historical Perspective. Myth and Realities", *International Sociology*, June 2000, Vol. 15-2, pp. 197-214.
- BARBER BENJAMIN and SCHULZ ANDREA (Éds.), *Jihad vs. McWorld: How Globalism and Tribalism are Reshaping the World*, New York, Ballantine books, 1996.
- BARTELSON JENS, "Three Concepts of Globalization", *International Sociology*, June 2000, Vol. 15-2, pp. 180-196.
- BECKER HOWARD S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- BELLAVANCE GUY (Dir.), *Monde et réseaux de l'art : diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber, 2000.
- BENHAMOU FRANÇOISE, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 1996.
- BENHAMOU FRANÇOISE, MOUREAU NATHALIE et SAGOT-DUVAUROUX DOMINIQUE, *Les galeries d'art contemporain. Rapport au ministère de la Culture*, Paris, Département des études et de la prospective, ministère de la Culture et de la Communication, 2000 ; à paraître à La Documentation française.
- BLAU JUDITH R., *The Shape of Culture. A Study of contemporary Cultural Patterns in the United States*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- BONITO OLIVA ACHILLE, *La Transavanguardia internationale*, Milan, Giancarlo Politi, 1982.
- BOURDIEU PIERRE, «La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 13, février 1977, pp. 3-43.
- BOURDIEU PIERRE, «Le hit-parade des intellectuels français ou qui sera juge de la légitimité des juges ?», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 52-53, juin 1984, pp. 95-97.
- BOURDIEU PIERRE, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984.
- BOURDIEU PIERRE et DARBEL ALAIN, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1969.
- BOUISSET MAÏTEN, «Giuseppe Panza», *Universalis 1991*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1991, pp. 532-533.

- BOUISSET MAÏTEN, «Les fonds régionaux d'art contemporain», *Universalis 1997*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1997, pp. 211-214.
- BOUISSET MAÏTEN, «L'art moderne et contemporain dans les collections privées en France», *Universalis 1997*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1997, pp. 349-350.
- BOWNESS ALAN, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, London, Thames and Hudson, 1989.
- BURGER PETER, *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- CHRISTOPHERSON SUSAN and STORPER MICHAEL, "The Effects of Flexible Specialization on Industrial Politics and the Labour Market", *Industrial and Labour Relations Review*, 42, 3, 1989, pp. 331-347.
- COHEN-SOLAL ANNIE, «Un jour, ils auront des peintres». *L'avènement des peintres américains, Paris 1867, New York 1948*, Paris, Gallimard, 2000.
- CORDELLIER SERGE et DIDOT BÉATRICE (Dir.), *L'état du monde 2000. Annuaire économique géopolitique mondial*, Paris, La Découverte, 1999.
- COUTURE FRANCINE, *Le marché des chromos à Montréal*, Paris, thèse de doctorat de l'EHESS, 1981.
- CRANE DIANA, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World: 1940-1985*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- DUNNING JOHN H., "The Global Economy. Domestic Governance Strategies and Transnational Corporations : Interactions and Policy Implications", *Transnational Corporations*, Vol. 1, n°3, 1992, pp. 7-45.
- DURKHEIM ÉMILE, *Le suicide*, Paris, PUF, 1960, (1897).
- FERRIER STÉPHANE, *La commande publique d'œuvres d'art contemporain. Analyse des projets réalisés à l'initiative d'acteurs publics locaux : les missions de conseil des Directions Régionales des Affaires Culturelles*, mémoire de thèse professionnelle de l'École nationale des Ponts et Chaussées, Marne-la-Vallée, juin 2001.
- FOHR ROBERT, «Peter Ludwig», *Universalis 1997*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1997, p. 493.
- FOURNIER MARCEL, *Les foires d'art contemporain*, Montréal, recherche en cours.
- GAILLARD YANN, *Le marché de l'art aux enchères*, Paris, Economica, 2000.
- GINSBURG VICTOR, in Marsan Marie-C. (Éd.), *Les galeries d'art en France aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- GIRARD AUGUSTIN (Éd.), *Culture en devenir et volonté publique*, Paris, La documentation française, 1988.
- GUILBAUT SERGE, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1988.
- HARVEY DAVID, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, Mass. Oxford, Blackwell, 1990.
- HEINICH NATHALIE, «Avant-garde», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1996.
- HEINICH NATHALIE, «La partie de main chaude de l'art contemporain», *Art et contemporanéité*, Bruxelles, La lettre volée, 1992, pp. 81-110.
- HEINICH NATHALIE, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998.
- HEINICH NATHALIE, *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
- HOOG MICHEL et EMMANUEL, *Le marché de l'art*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1991.
- JAMESON FREDRIC (Éd.) and MIYOSHIED MASO (Éd.), *The Cultures of Globalization*, Durham N.C., London, Duke University Press, 1998.
- JYRAMA A., "Can Strategies or Internationalization Theories be Applied to Pictorial Art Markets?", communication à la conférence sur le Management des arts et de la culture, HEC, Jouy-en-Josas, 23 au 25 mai 1993.

- KATZ RICHARD (Éd.), *Government and the Arts in the Modern World*, John Hopkins University, 1985.
- KING ANTHONY D. (Éd.), *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Mineapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- MENGER PIERRE-MICHEL, «L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique», *Annales ESC*, n° 6 spécial «mondes de l'art», novembre-décembre 1993, 1565-1600.
- MERCILLON HENRI, «Le marché de l'art contemporain», *Commentaire*, n° 79, 1997.
- MEYER JOHN W., "Globalization. Sources and Effects on National States and Societies", *International Sociology*, June 2000, Vol. 15-2, pp. 233-248.
- MICHAUD YVES, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, PUF, 1997.
- MICHAUD YVES, *L'art contemporain*, Paris, La Documentation française, 1998.
- MICHAUD YVES, «Y a-t-il une crise de l'art contemporain?», *Universalis 1999*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1999, pp. 106-112.
- MILLET CATHERINE, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1994.
- MILLET CATHERINE, *L'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1997.
- MOULIN RAYMONDE, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.
- MOULIN RAYMONDE, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.
- MOULIN RAYMONDE, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995.
- MOULIN RAYMONDE, «Paris face à la mondialisation du marché de l'art», *Le débat*, n° 80 «Le nouveau Paris», mai-août 1994, pp. 175-185.
- MOULIN RAYMONDE, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2000.
- MOULIN RAYMONDE et QUEMIN ALAIN, «La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises», *Annales ESC*, n° 6 spécial «mondes de l'art», novembre-décembre 1993, pp. 1421-1445.
- MOULIN RAYMONDE et QUEMIN ALAIN, «L'expertise artistique», in F. Aubert et J.-P. Sylvestre (Éd.), *Confiance et rationalité*, Paris, INRA Éditions, 2001, pp. 185-200.
- NETZER DICK, *The Subsidized Muse. Public Support for the Arts in the United States*, New York, Cambridge University Press, 1978.
- OHMAE KENICHI, *The Borderless World*, London, Collins, 1990.
- PASSERON JEAN-CLAUDE, «L'œil et ses maîtres : fable sur les plaisirs et les savoirs de la peinture», postface au catalogue de l'exposition *Les jolis paysans peints*, Marseille, La Vieille Charité / IMEREC, 1<sup>er</sup> décembre 1989 - 15 janvier 1990.
- PASSERON JEAN-CLAUDE, *Le raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1991.
- PESSON GENEVIÈVE et BONNAND MARIELLE, *Fonds national d'art contemporain Acquisitions 1994-1996. Peinture, sculpture, arts graphiques. Bilan statistique*, Paris, rapport du FNAC, janvier 1997.
- PESSON GENEVIÈVE, *Fonds national d'art contemporain. Acquisition d'œuvres d'art faite aux galeries. Comparaison 1987-1988 / 1997-1998*, Paris, rapport du FNAC, décembre 1998.
- PIGUET PHILIPPE, «Foires, biennales et salons internationaux d'art contemporain», *Universalis 2000*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2000, pp. 301-303.
- POCHE BERNARD, *L'art contemporain et sa réception dans quelques pays européens : phénomène-art et mondes sociaux*, rapport Université de Grenoble II / Centre de Recherche sur le Politique, l'Administration et le Territoire, Saint-Martin d'Hères, 1994.
- QUEMIN ALAIN, «L'espace des objets. Expertises et enchères à Drouot-Nord», *Genèses*, n° 17 «Les objets et les choses», septembre 1994, pp. 52-71.
- QUEMIN ALAIN, *Les commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*, Paris, Anthropos-Economica, 1997.
- QUEMIN ALAIN, «Christie's et Sotheby's : l'arrivée des maisons anglo-saxonnes de ventes aux enchères», *Universalis 1999*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1999, pp. 237-240.

- QUEMIN ALAIN, «Le marché de l'art contemporain en France», *Universalis 2001*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2001, pp. 209-213.
- QUEMIN ALAIN, «Charles Saatchi», à paraître dans *Universalis 2002*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2002.
- RAMADE BÉNÉDICTE, «Leo Castelli», *Universalis 2000*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2000, p. 416.
- RAYMOND JEAN-FRANÇOIS de, *L'action culturelle extérieure de la France, Notes et études documentaires*, n° 5120, Paris, La Documentation française, septembre 2000.
- ROUGET BERNARD, SAGOT-DUVAUROUX DOMINIQUE, PFLIEGER SYLVIE, *Le marché de l'art contemporain en France*, Paris, La Documentation française, 1991.
- SALAS ROBERT, STORPER MICHAEL, *Les mondes de production*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1993.
- SANDLER IRVING, *Le triomphe de l'art américain*, Éditions Carré, 1991 (3 tomes).
- SASSEN SASKIA, *The Global City. New York, London, Tokyo*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- SASSEN SASKIA, *Globalization and its Discontents: Essays on the New Mobility of People and Money*, New York, New Press, 1999.
- SASSEN SASKIA, "Territory and Territoriality in the Global Economy", *International Sociology*, June 2000, Vol. 15-2, pp. 372-393.
- SCHUMPETER JOSEPH, *Capitalisme, socialisme et démocratie*, Paris, Payot, 1951.
- SCHUSTER MARK, «Comparaisons internationales et choix méthodologiques : approche critique des études internationales de politique culturelle», in Alain Girard (Éd.), *Economie et culture*, Vol. II, Paris, La Documentation française, 1988.
- STORPER MICHAEL, «Territoires, flux et hiérarchies dans l'économie globale», *Géographie, économie, société*, Vol. 2, n° 1, 2000, pp. 3-34.
- STORPER MICHAEL, «Globalization, Localization and Trade», in G. Clark, M. Feldman, M. Gertler (Éd.), «A Handbook of Economic Geography», à paraître chez Oxford University Press.
- STRATTON DEBORAH, "Charles Saatchi, The Man and the Museum", *Art and Auction*, Vol. VII, n° 10, May 1985, pp. 104-111.
- STRAUSS ANSELM, *La trame de la négociation. Sociologie qualitative et interactionnisme*, textes réunis et présentés par Isabelle Baszanger, Paris, L'Harmattan, 1992.
- SZEEMAN HARALD, *Écrire les expositions*, Bruxelles, La lettre volée, 1996.
- TRÉPOS JEAN-YVES, *La sociologie de l'expertise*, Paris, PUF, 1996.
- URFALINO PHILIPPE, «Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles», *L'Année sociologique*, Vol. XXXIX, 1989, pp. 81-109.
- URFALINO PHILIPPE, «La municipalisation de la culture», in François Chazel (Éd.), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Bordeaux, Éditions de la MSH d'Aquitaine, 1987, pp. 53-73.
- VELTHUIS OLAV, "Cultural Meanings of Prices, Constructing the Value of Contemporary Art in Amsterdam and New York Galleries", à paraître en 2001 dans *Theory and Society*.
- VERGER ANNIE, «L'art d'estimer l'art. Comment classer l'incomparable?», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, mars 1987, pp. 105-121.
- VERGER ANNIE, «Le champ des avants-gardes», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 88, juin 1991, pp. 3-40.
- WANGERMEE ROBERT (Éd.), *La politique culturelle de la France. Programme européen d'évaluation*, Paris, La Documentation française, 1988.
- ZUKIN SHARON and HARVEY DAVID, *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, Rutgers University Press, 1989.
- ZUKIN SHARON, *Cultures of Cities*, Cambridge, Mass. Oxford, Blackwell, 1995.

Titres disponibles dans la collection  
RAPPORTS D'ÉTUDE

- Compétitivité du cacao africain. Analyse du marché mondial et des principaux producteurs. 1990
- La compétitivité des bois d'œuvre africains. 1993
- La compétitivité des cafés africains. 1993
- Les systèmes d'épargne et de crédit décentralisés. 1994
- La compétitivité de la filière textile en Afrique subsaharienne. 1995
- Le secteur pharmaceutique commercial privé en Afrique. 1996
- Compétitivité de la pêche maritime en Afrique. 1997
- Le recouvrement des coûts dans le secteur de la santé. Bilan et perspectives. 1999
- Un bilan de la prospective africaine. 2000
  - Volume 1 : Synthèse (92 p.)
  - Volume 2 : Annexes (356 p.)
- Migrations et développement en Afrique de l'Ouest.  
*Étude prospective à l'horizon 2015.* 2000
  - Volume 1 : Rapport final (64 p.)
  - Volume 2 : Rapport final et démarche méthodologique (264 p.)
- Développement : 12 thèmes en débat. 2000. (94 p.)
- Lutte contre la pauvreté et les inégalités. Synthèse de l'étude bilan sur les actions de la coopération française. 2000. (32 p.)
- Lutte contre la pauvreté et les inégalités. Étude bilan sur les actions de la coopération française. 2000. (196 p.)
- Les apprentissages en milieu urbain. Formation professionnelle dans le milieu informel en Afrique. 2001. (340 p.)

Achévé d'imprimer en juillet 2001  
sur les presses de *Stipa*  
sous le n° 1074591