

Article

« L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : la place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage" »

Alain Quemin

Sociologie et sociétés, vol. 34, n° 2, 2002, p. 15-40.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/008129ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca



L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international

La place des pays « périphériques »
à « l'ère de la globalisation et du métissage »

ALAIN QUEMIN

Université de Marne-la-Vallée
Laboratoire Techniques, territoires et sociétés
(LATTS / CNRS) 6 et 8, avenue Blaise Pascal
F-77455 Marne-la-Vallée cedex 2, France
Courriel : quemin@univ-mlv.fr

DEPUIS LA FIN DES ANNÉES 1960, le commerce international de l'art s'inscrit largement dans un marché mondial, les échanges internationaux constituant désormais *le cœur même* du marché (Moulin, 2000), et les principales institutions du monde de l'art contemporain¹, musées et centres d'art, sont insérées dans un vaste réseau international.

Les différents acteurs déclarent fréquemment considérer comme négligeables les frontières géographiques et les nationalités, dont celle des artistes. Une telle représentation, que l'on trouverait sans doute très majoritairement affirmée, à tout moment, 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—, est sans doute encore renforcée par le contexte actuel.

La globalisation et le métissage culturel, la remise en cause des frontières et des hiérarchies traditionnelles entre formes d'expression artistique sont dans « l'air du temps » et dépassent le seul cadre de l'art contemporain. Par exemple, en avril 2000, une nouvelle section consacrée aux « arts premiers » a été inaugurée au musée du Louvre à Paris, au cœur même d'une institution longtemps considérée comme le temple de l'art occidental.

1. Nous traiterons dans cet article des seuls arts plastiques. Certains parallèles pourraient toutefois probablement être établis avec d'autres formes de création artistique contemporaine.

L'art contemporain semble pourtant tout particulièrement touché par le mouvement nouveau de redéfinition des frontières, de globalisation, d'hybridation et de métissage. La conception relativiste de l'art—ce que l'influente critique d'art française Catherine Millet désigne comme relevant du modèle anthropologique (Millet, 1997)—a donné lieu à des manifestations importantes comme l'exposition «High and Low» organisée en 1990 au MoMA de New York ou l'exposition «Post Human» organisée à Lausanne en 1992.

Si cette tendance est particulièrement forte aujourd'hui dans les discours accompagnant l'art contemporain aux États-Unis, elle n'épargne nullement les autres pays. Le thème de la Documenta 11, qui s'est tenue à Kassel en 2002, était celui des cultures du monde, des zones périphériques et de la position de l'artiste dans le monde actuel. La France elle-même n'échappe pas à une telle influence, l'exposition de 1989 «Les magiciens de la terre» ou, plus récemment, la Biennale organisée à Lyon en l'an 2000 intitulée «Partages d'exotisme», ainsi que l'exposition «L'art dans le monde» qui s'est tenue cette même année à Paris s'inscrivent dans cette perspective. Comme lors de l'édition précédente de la manifestation, en 1998, 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.

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 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—, ils reconnaissent bien souvent de manière assez paradoxale, mais sans sourciller, l'existence d'une hiérarchie entre pays. 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 (Quemin, 2001) 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, voire la France et l'Italie. Ce classement, bien qu'implicite, est en même temps connu de tous, faire partie du monde de l'art contemporain (Becker, 1988) supposant de connaître des faits aussi fondamentaux que le poids des acteurs respectifs, acteurs dont les pays font eux-mêmes partie. Nous avons cherché, pour notre part, à construire tout un ensemble d'indicateurs révélant que, par-delà le premier discours, il existe bel et bien un tel classement entre les différents pays qui participent au monde de l'art contemporain. Par ailleurs, notre recherche a permis de vérifier si ce classement, que nous avons essayé d'objectiver le plus possible, rejoint celui qui est souvent connu de tous les acteurs du monde de l'art contemporain international.

LA PART DES DIFFÉRENTS PAYS ÉTRANGERS DANS LES GRANDES COLLECTIONS PUBLIQUES FRANÇAISES

Afin d'apprécier le poids des différents pays au niveau international, nous avons tout d'abord analysé la composition de certaines grandes collections publiques françaises.

Malgré les discours systématiques des responsables soulignant que la nationalité n'est jamais prise en compte lors des décisions publiques d'achat — seuls seraient considérés le talent des créateurs individuels et la qualité des œuvres particulières dont l'achat est envisagé —, la nationalité des artistes représentés dans les collections fait apparaître des phénomènes de concentration extrêmement troublants. Nous pouvons ainsi citer l'exemple des collections du FNAC (Pesson et Bonnard, 1997, ainsi que Pesson, 1998) — Fonds National d'Art Contemporain — qui est la principale collection d'art contemporain en France².

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 1993³. 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.

Si l'on considère la nationalité des différents artistes étrangers dont les œuvres ont été acquises par le FNAC au cours de la période 1991-1996⁴, le classement obtenu est le suivant :

Pays	Nombre d'artistes	Pays	Nombre d'artistes
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 connue⁵ :			379

2. 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 instauré en 1976, une dizaine d'années après la création en France du Centre National d'Art Contemporain en 1967. La création du Fonds National d'Art Contemporain a marqué la volonté de l'État français 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

Si aucune nationalité ne semble donc fermer *a priori* l'accès aux achats par le FNAC, puisque pas moins de 39 nationalités étrangères sont représentées⁶, 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 %⁷ des œuvres artistiques d'étrangers achetées par le FNAC de 1991 à 1996. Ces cinq pays appartiennent tous au monde occidental et figurent parmi les plus riches du monde. Durant la première moitié des années 1990, à l'heure où étaient déjà censés triompher la globalisation et le métissage, les pays d'Europe occidentale et d'Amérique du Nord concentraient près de 80 % des artistes figurant dans la principale collection publique française.

Comment les achats du Fonds National d'Art Contemporain 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 1997-1999⁸ sont les suivantes:

Pays	Nombre d'artistes	Pays	Nombre d'artistes
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 connue⁵ :			379

gouvernement pour l'art contemporain, 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 constitue le plus grand collectionneur français avec près de 70 000 œuvres.

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

4. 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.

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 ils regroupent encore à eux seuls 56 % des artistes dont le FNAC a acheté des œuvres. La concentration des achats sur quelques nationalités est donc forte et régulière. Si la part des États-Unis connaît un net recul¹⁰, passant de 27 % à 18 % des artistes dont on a acquis les œuvres, cela ne remet nullement en cause leur première position. La position et la part des artistes allemands sont stables, mais ce pays perd une partie de son avance par rapport à la Grande-Bretagne et l'Italie qui le suivent au classement. Le fait le plus notable est sans doute la montée de la Grande-Bretagne, que traduisent bien les statistiques précédentes (la Grande-Bretagne progresse de trois points et gagne deux places, en dépassant l'Italie et en parvenant à égalité avec l'Allemagne). Par ailleurs, elle réduit nettement l'écart qui la séparait jusqu'alors des États-Unis. La progression de la Grande-Bretagne — que nous retrouverons elle aussi ultérieurement — 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 (Quemin, 2002c).

Pour sa part, la Yougoslavie connaît une chute de sa position (passant de la 6^e place à la queue du classement) qui reflète 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 s'approchent de la 10^e position), profitant sans doute de l'intérêt récent pour les artistes contemporains d'Extrême-Orient. 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 légère progression qui lui permet de passer de la 10^e à la 6^e 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 que nous avons construits — et que nous présenterons par la suite — traduisent généralement une certaine faiblesse de l'Espagne dans le monde de l'art contemporain international.

5. 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.

6. Cette observation peut toutefois être modulée par le fait qu'il existe 189 pays dans le monde.

7. Si la part des États-Unis en particulier ou, plus généralement, des cinq pays les plus importants est déjà très forte en ce qui concerne les 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.

8. Les groupes d'années 1991 à 1996 et 1997 à 1999 ne sont pas d'étendue identique, car nous reprenons ici les seules données disponibles, produites par le FNAC.

9. 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.

10. 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, leur poids peut sembler, en première analyse, s'amincir légèrement dans le monde de l'art contemporain international depuis quelques années.

Si l'on considère l'ensemble des années 1990, le Fonds National d'Art Contemporain a acheté les œuvres d'artistes 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, avec l'Espagne, le Portugal, la Grèce, l'Autriche, les Pays-Bas, la 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 représentée par plusieurs pays d'Afrique du Nord mais aussi certains pays d'Afrique subsaharienne : Algérie, Maroc, Égypte, Bénin et Afrique du Sud. En plus des États-Unis, l'Amérique est représentée 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 par 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 la nationalité des artistes n'est jamais prise en compte dans les décisions d'achats.

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 Fonds National d'Art Contemporain, 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^e siècle et au début du XX^e siècle, se sont ultérieurement fait voler la vedette par les Américains (Guilbaut, 1988 et Cohen-Solal, 2000). 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 ayant cours dans ce monde social.

Plus spécifiquement, si la part respective des œuvres d'artistes français et étrangers achetées par le FNAC varie assez fortement entre les différentes périodes que nous avons considérées (la part des étrangers oscillant entre un tiers et la moitié des œuvres achetées), 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 évoquées ci-dessus.

Nous avons complété l'analyse des achats du Fonds National d'Art Contemporain par ceux de trois Fonds Régionaux d'Art Contemporain — FRAC¹¹ — qui ont bien voulu nous communiquer la composition de leur collection et la nationalité des artistes ayant produit les œuvres acquises (il s'agit des FRAC de Bourgogne, Bretagne et Picardie). Alors même que ces collections sont indépendantes non seulement les unes des autres, mais aussi du FNAC, et bien que la nationalité des artistes ne soit jamais explicitement prise en considération lors des décisions d'achat, une très nette hiérarchie apparaît, semblable pour chacun des trois FRAC, et qui présente de surcroît une forte parenté avec celle précédemment apparue pour le FNAC¹².

LA HIÉRARCHIE ENTRE PAYS RÉVÉLÉE PAR LES SÉLECTIONS DES INSTITUTIONS

L'analyse de la nationalité des artistes dont les œuvres sont exposées dans les plus grands musées et centres d'art contemporain au monde fait également ressortir toute la force des phénomènes de concentration et de hiérarchisation. Pour donner un seul exemple, à la Hamburger Bahnhof, qui est le plus important musée d'art contemporain de Berlin, les œuvres d'artistes exposées lors de notre visite à la fin de l'année 2000 se partageaient exclusivement entre deux nationalités : américaine ou allemande.

Autre exemple, la Tate Modern, qui a ouvert ses portes en mai 2000 à Londres, et dont les commentateurs n'ont pas manqué de souligner la très forte présence d'artistes britanniques sur ses cimaises, expose encore davantage des œuvres d'artistes américains, fait qui n'a que très rarement été remarqué et commenté, comme si cela allait de soi. Les artistes allemands occupent également une place confortable, surtout les jeunes générations, de même que les artistes français ; mais, à l'inverse, pour ceux-ci, il s'agit essentiellement d'œuvres se rapportant à la période moderne et non pas contemporaine. Les autres nationalités sont par comparaison très peu représentées.

De façon générale, ce qui caractérise les collections des grands musées internationaux est précisément la concentration des œuvres exposées sur quelques artistes et nationalités, les plus légitimes dans le monde de l'art contemporain international¹³.

Un autre indicateur, le « Kunst Kompass » (Moulin, 1992 et Quemin, 2002a), palmarès qui classe les artistes selon leur reconnaissance par les institutions, repose en grande partie sur la visibilité des artistes dans le cadre d'expositions personnelles ou de groupes dans les lieux les plus en vue (ainsi que sur la visibilité exprimée par les articles de la presse spécialisée).

11. Les Fonds Régionaux d'Art Contemporain, créés pour leur part en 1982, prolongent dans les vingt-deux régions françaises les missions du FNAC de soutien à la création plastique contemporaine, et constituent autant de collections.

12. Pour une analyse détaillée, nous renvoyons le lecteur à Quemin, 2002a.

13. Pour d'autres exemples, tout aussi parlants que les précédents, cf. Quemin, 2002a.

Depuis 1970, ce classement est publié chaque année dans le numéro d'octobre et de novembre de la revue allemande *Capital*. On peut donc analyser l'évolution des différents pays représentés dans le temps pour voir quels sont les pays leaders sur le long terme et comment évolue le classement, qui sont les nouveaux rivaux. 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 » (Bourdieu, 1984) 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.

Raymonde Moulin note que les pondérations effectuées par Bongard, puis par les collaborateurs qui lui ont succédé¹⁴, 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 *self-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) (Quemin, 2002a), 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.

Afin d'étudier comment a évolué la place des artistes des différents pays au cours des dernières années, il nous a semblé utile d'analyser l'évolution récente du Kunst Kompass.

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.

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

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

points obtenus, 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 préciser si l'artiste en question est « très cher », « cher », « à son prix » ou « bon marché » en comparant valeur réputationnelle et valeur financière.

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, Gehrard Richter, Bruce Nauman, Rosemarie Trockel, Pipilotti Rist, Cindy Sherman, Georg Baselitz, Louise Bourgeois, Günther Förg et Christian Boltanski.

Sur les cent artistes les plus reconnus dans le monde en 2000, 33 sont américains, 28 sont allemands, 8 sont britanniques, 5 sont français, 4 sont italiens, 3 sont suisses, les autres pays du monde se partageant le maigre reste du palmarès. Si 22 pays sont au total représentés (outre les pays ci-haut mentionnés 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, moins sensibles à un art « méditerranéen », dans l'indicateur), c'est le pôle occidental qui l'emporte très fortement¹⁵.

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 ce qui a trait aux artistes représentés dans le classement :

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

15. Par ailleurs, comme nous le verrons par la suite, même lorsque des pays périphériques apparaissent, la plupart des artistes sont associés à une galerie en Occident, dans le monde anglo-saxon ou en Allemagne, et ils vivent parfois en Occident. Nous en donnerons ici 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, à New York (É.-U.).

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.

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

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 ce qui a trait à la nationalité ?

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

Palmarès 1970

- 1- Robert Rauschenberg (États-Unis)
- 2- Victor Vasarely (France)
- 3- Lucio Fontana (Italie)
- 4- Jasper Johns (États-Unis)
- 5- Claes Oldenburg (États-Unis)
- 6- Jean Tinguely (Suisse)
- 7- Arman (France)
- 8- Yves Klein (France)
- 9- Roy Lichtenstein (États-Unis)
- 10- Jim Dine (États-Unis)

Palmarès 2000

- 1- Sigmar Polke (Allemagne)
- 2- Gehrard Richter (Allemagne)
- 3- Bruce Nauman (États-Unis)
- 4- Rosemarie Trockel (Allemagne)
- 5- Pipilotti Rist (Suisse)
- 6- Cindy Sherman (États-Unis)
- 7- Georg Baselitz (Allemagne)
- 8- Louise Bourgeois (États-Unis)
- 9- Günther Förg (Allemagne)
- 10- Christian Boltanski (France)

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. Il convient également de souligner qu'aujourd'hui comme il y a trente ans, les premières places du palmarès sont occupées par le monde occidental seulement et que même, au sein de celui-ci, elles sont partagées entre un très petit nombre de pays.

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, ce qui tend, bien sûr, à ouvrir le classement à d'autres pays. Le résultat obtenu est le suivant :

Pays	1979	1997	2000
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 semble ressortir tout d'abord de ce tableau 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. Le positionnement de l'Autriche aurait aussi nettement progressé. 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 (Quemin, 2002a).

À l'inverse, la Grande-Bretagne a reculé par rapport à la fin des années 1970 comme la France et la Belgique, cette dernière ayant même disparu de ce classement. L'Italie et la Suisse tendent pour leur part à se maintenir.

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

En 2000, les 100 artistes internationaux les plus reconnus se concentrent certes encore dans 22 pays, alors qu'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 géographiques¹⁶ des artistes les plus renommés, ce qui illustre bien le phénomène de multiculturalisme. Toutefois, 78 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.

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
G ^d e-Bretagne	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
Afrique du Sud	0	0	0	0	0	1,0	1,0
Mexique	0	0	0	0	0,7	0,9	0,9

16. C'est à dessein que nous avons utilisé l'expression d'« origine géographique », car parmi les artistes qui sont issus des zones les plus éloignées du monde de l'art contemporain, beaucoup ne vivent pas et ne travaillent plus dans leur pays d'origine. De même, peu d'entre eux réussissent à accéder à la notoriété internationale la plus forte sans passer par une galerie appartenant au *main stream* occidental.

L'analyse de l'indicateur précédent en 1994 fait apparaître le poids très net des États-Unis qui représentent à eux seuls plus de 40 % des points recueillis par les cent premiers artistes du palmarès. L'Allemagne occupe également une place très importante 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 artistes : Autriche, Belgique, Russie, Corée du Sud, Grèce, Suisse, Espagne, Danemark, Canada, Japon, Yougoslavie. Il convient de souligner, en particulier, la faible position de la Suisse. Bien que ce pays soit un 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 (Piguet, 2000 ; Quemin, 2001 et 2002a ; Fournier et Roy-Valex, 2001) 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 sur une dizaine d'années, une remarque préalable s'impose à nouveau. Alors que, comme l'a notamment fait apparaître notre travail d'enquête dans différents pays (États-Unis, Allemagne, Grande-Bretagne, France, Italie, Suisse, Pays-Bas, Espagne, Canada, Corée du Sud), les acteurs du monde de l'art contemporain invoquent presque toujours le talent, voire le génie, de l'artiste—donc l'individualité—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, pris dans leur individualité, évolue parfois assez fortement d'une année à 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 à l'autre et que les évolutions de parts respectives entre pays s'effectuent bien davantage dans le long terme. Ceci tend une fois de plus à montrer que la nationalité joue un rôle important dans les représentations, même si ce rôle n'est que rarement conscient.

L'évolution des positions sur une dizaine d'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, s'ils constituent son centre, leur position peut tout d'abord donner l'impression de 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, bénéficiant de la notoriété des *Young British Artists*, 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 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. À l'exception de l'année 2000 pour laquelle le taux français amorce une remontée, le taux baissait régulièrement année après année, semblant indiquer un effritement de la position française sur la scène internationale de l'art contemporain (Quemin, 2001b).

L'Italie connaît elle aussi une nette baisse de ses positions, puisqu'elle est passée entre 1994 et 1999 de 5,4 % à 2,1 % de l'indicateur seulement ; mais, pour elle aussi, l'année 2000 traduit un progrès avec une remontée de son taux à 3,6 %, dont on ne peut encore savoir 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 depuis 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'est élargi mais, à l'exception des pays mentionnés précédemment, tous n'occupent qu'une place négligeable dans le classement.

Si l'on s'attarde aux tendances les plus récentes, l'on peut également constater de quels pays sont 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^e à la 98^e position), de l'Iranienne Shirin Neshat (qui passe, elle, de la 157^e à la 48^e 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^e à la 42^e 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 bien¹⁷.

17. Pourtant, parmi les artistes mentionnés, 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 que le net mouvement de recul des États-Unis traduit par le Kunst Kompass n'est sans doute qu'apparent, provenant notamment de l'intégration à la scène new yorkaise d'un nombre élevé d'artistes originaires d'Europe ou de pays périphériques.

Le Kunst Kompass est également accompagné d'un tableau de 20 jeunes artistes, 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 et fait non seulement apparaître une forte concentration des nationalités, mais aussi un classement toujours très proche des précédents.

Autre signe qui traduit la force des représentations et la hiérarchie entre pays, les artistes apparaissant comme « très chers » dans le Kunst Kompass sont presque toujours américains (Louise Bourgeois, Richard Serra, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jeff Koons, Matthew Barney...). Hormis 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). À l'inverse, tous les artistes français figurant dans le Kunst Kompass depuis 1994 sont accompagnés d'une mention « très bon marché » ou « bon marché » comparativement à leur reconnaissance institutionnelle. 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, et, à partir d'une multitude d'indicateurs objectifs, une opposition récurrente se dessine entre un « centre » et une « périphérie ». Le centre se compose clairement des États-Unis, voire des États-Unis et de l'Allemagne, ou encore de cinq pays occidentaux si l'on décide d'adopter une définition encore plus large de ce premier pôle lui-même hiérarchisé : les États-Unis, l'Allemagne, la Grande-Bretagne, la France et l'Italie figurent régulièrement en tête des palmarès par nationalités que nous avons pu établir à partir de divers indicateurs, presque toujours selon un classement proche : les États-Unis arrivent loin en tête, l'Allemagne occupe une confortable seconde position, assez loin de son concurrent immédiat.

LA HIÉRARCHIE ENTRE PAYS RÉVÉLÉE PAR LE MARCHÉ

En ce qui concerne les foires et la participation des différents pays, nous nous en tiendrons ici à la foire de Bâle¹⁸.

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 participer que

18. Pour les autres grandes foires, cf. Quemin, 2001 et 2002a, ainsi que Fournier et Roy-Valex, 2001.

pour les différents pays¹⁹. 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 plateformes indépendantes pour la photographie, l'édition, la sculpture monumentale, la vidéo et l'art dans Internet, ou encore à ouvrir, en 2000, une nouvelle plateforme expérimentale intitulée « Art unlimited ».

La foire de Bâle est mondialement reconnue pour la sévérité de sa sélection²⁰ et pour la qualité des exposants qui y sont admis.

Foire de Bâle 2000 : nombre de galeries par pays

Pays	Nombre de galeries présentes
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
Total²¹ :	300

(Liste établie à partir du catalogue, certaines galeries implantées dans différents pays sont comptées plusieurs fois.)

19. 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 représentants de pays périphériques? Ou les membres du comité de sélection se partagent-ils essentiellement entre la Suisse, l'Allemagne et les États-Unis?

20. 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.

Lors de l'édition 2000 de la foire de Bâle, un premier groupe de 6 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 prédominance sur le marché de l'art contemporain international. Bien que la Suisse occupe une place moins importante lorsque l'on considère les institutions culturelles ou la reconnaissance de ses artistes nationaux, elle joue clairement un rôle de premier plan sur le marché, juste derrière les États-Unis et l'Allemagne.

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 l'Allemagne, les États-Unis et la Suisse concentrent 54 % des galeries présentes ; si l'on ajoute à ce premier groupe de trois pays, les trois qui les suivent immédiatement — la France, le Royaume-Uni et l'Italie²² — ce sont 80 % des galeries qui sont concentrées dans cet ensemble de pays occidentaux. Il convient de souligner que, si — comme le stipule 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 de 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 un écart considérable entre le monde occidental, qui regroupe 95 % des galeries, et les autres zones. 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.

21. Le total 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.

22. 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.

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.

Si le marché fait apparaître des effets de concentration très marqués à travers la nationalité des galeries présentes dans les foires, l'autre grand volet, celui des ventes aux enchères, est tout aussi révélateur de la hiérarchie entre pays.

Alors même que les responsables des grandes maisons de ventes aux enchères, Christie's et Sotheby's, que nous avons rencontrés à New York nous ont toujours assurés ne tenir aucun compte de la nationalité des artistes pour organiser les vacations, l'analyse des grandes ventes aux enchères internationales d'art contemporain fait apparaître une même concentration des nationalités sur un très petit nombre de pays, presque tous occidentaux.

Pour donner un seul exemple, le 16 novembre 2000, Christie's organisait à New York 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) 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 artistes des autres pays n'étaient que faiblement représentés par rapport aux artistes « américains ». 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 Cehlen, 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 — Morizio Cattelan, Francesco Clemente, Gaetano Pesce, Philip Taaffe (né et formé aux États-Unis).

La Suisse était représentée par 3 artistes — Fischli et Weiss, Verner Pantan (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 dont les œuvres étaient présentes lors de la vente, pas moins de 45 étaient rattachés aux États-Unis ou à l'Europe occidentale, mais même celle-ci n'était représentée que par un faible nombre de pays, en l'occurrence ceux occupant sans cesse les premières positions des palmarès artistiques quels que soient les critères considérés.

Le clivage récurrent du monde de l'art international entre un centre et une périphérie

Le constat est donc assez implacable, pour peu que, par-delà les discours généralement admis, l'on soit disposé à regarder la réalité que les données chiffrées permettent de dévoiler. En effet, il existe en général une convergence remarquable des classements produits, tant concernant les positions des différents pays sur la scène des institutions de l'art contemporain international que sur le marché. Il convient toutefois de différencier les expositions de ce qui relève du marché.

D'abord, en ce qui a trait aux expositions, l'Europe joue un rôle central avec les très importantes biennales (Piguet, 2000) 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 PSI, souvent tenue pour le plus important centre d'art contemporain du 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, la Suisse, mais aussi la Grande-Bretagne, comptent des galeries très importantes. La plus influente foire d'art contemporain dans le monde se tient en Suisse, à Bâle, et 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 à Miami depuis décembre 2002) (Fournier et Roy-Valex, 2001). En-dehors de ces deux pôles que constituent quelques pays d'Europe et les États-Unis, aucune foire n'a de réelle influence internationale.

En ce qui concerne le second secteur du marché, celui des ventes aux enchères d'art contemporain, les États-Unis sont très largement en tête et New York bénéficie de

ce mouvement de concentration. 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. À partir d'un exemple, nous avons pu montrer que cette concentration extrême des grandes ventes aux enchères s'accroît par celle de la nationalité des artistes dont les œuvres sont vendues.

Enfin, un autre classement peut être établi en termes de reconnaissance des artistes : une importante concentration des nationalités (et en particulier la très forte légitimité des artistes américains et allemands) apparaît à travers le classement réputationnel du « Kunst Kompass » précédemment analysé. Comme nous l'avons vu, si, en 1979 et même encore en 1997, les 100 artistes internationaux les plus reconnus provenaient de 14 pays seulement, en 2000, ils se concentrent encore dans 22 pays du monde : 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 le phénomène de multiculturalisme. Toutefois, comme nous l'avons souligné, 90 artistes sur 100 appartiennent encore à des pays d'Europe occidentale ou d'Amérique du Nord²³, 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.

De même, les artistes occidentaux occupent une place prépondérante 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 sélections des différents grands musées « internationaux ». Les États-Unis arrivent presque toujours largement en tête, l'Allemagne occupe une confortable seconde position, et, assez loin derrière ces deux leaders, suivent 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.

En résumé, le monde de l'art contemporain est donc centralisé puisqu'il obéit essentiellement à un schéma de duopole entre les États-Unis, d'une part, et l'Europe (ou plus précisément quelques pays d'Europe occidentale seulement : Allemagne, Grande-Bretagne, France et Italie, Suisse parfois), dont l'Allemagne constitue à l'incidence 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.

À l'extérieur de ce centre occidental et riche apparaît une « périphérie artistique ». Les pays du Tiers Monde sont les parents pauvres de cette catégorie, mais ils ne sont pas les seuls comme en témoigne le classement du Japon et de l'Espagne. Si le discours sur la mondialisation, le relativisme culturel et le métissage permet aujourd'hui qu'émer-

23. En 2000, les dix artistes n'ayant pas la nationalité américaine, canadienne, ou celle d'un pays d'Europe occidentale et qui figurent dans le palmarès sont les suivants : Ilya Kabakov (Russe, 11^e), Nam June Paik (Coréen), William Kentridge (Sud-Africain), Shirin Neshat (Iranienne), Gabriel Orozco (Mexicain), Marina Abramovic (Yougoslave), Mariko Mori (Japonaise), Rirkrit Tiravanija (Thaïlandais), On Karawa (Japonais) et Jorge Pardo (Cubain, 91^e). Plusieurs d'entre eux, nous le verrons, vivent et travaillent néanmoins en Amérique du Nord ou en Europe.

gent des artistes de pays plus variés — et du Tiers Monde en particulier —, les pays non occidentaux n'occupent qu'une place mineure, et ils n'ont guère voix au chapitre en dehors des biennales d'art contemporain. Si les manifestations artistiques de ce type (Piguet, 2000 et Quemin, 2002b) 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.

Il convient donc de rendre au phénomène de globalisation sa juste mesure par-delà les discours trompeurs sur ce thème. La mondialisation ou globalisation actuelle ne vient tout d'abord nullement remettre en cause le duopole américano-européen 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. Si ces derniers 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. Par ailleurs, le marché — ventes aux enchères, foires et galeries influentes — 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.

LA RÉCENTE MONTÉE DE LA GLOBALISATION ET DU MÉTISSAGE : UNE ILLUSION ?

Comment expliquer dès lors que de plus en plus d'artistes de pays périphériques parviennent à se faire reconnaître au niveau international, du moins dans les résultats du Kunst Kompass ou dans les biennales d'art contemporain ? Il s'agit en fait presque toujours d'artistes *originaires* de pays périphériques (Quemin, 2002b). 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 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. L'une des figures montantes du monde de l'art contemporain enfin, la jeune Japonaise Mariko Mori dont l'œuvre cultive une visée mondiale, vit et travaille elle aussi à New York. Il semble donc qu'aujourd'hui encore plus que jamais, travailler et 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 nous avons précédemment pu constater à partir du Kunst Kompass une érosion des positions américaines au cours des dernières années, ce recul est en réalité 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 s'installant aux États-Unis. Tout comme ce pays a, par le passé, alimenté le tourbillon perpétuel de l'innovation propre au monde de l'art (Moulin, 1967), en imposant des générations et

des mouvements artistiques tels que le pop art, l'art minimal ou l'art conceptuel, il a 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.

Le décalage introduit, du fait des déplacements d'artistes, entre leur nationalité et leur pays de résidence et de création rend moins apparente l'influence de l'appartenance territoriale, mais celle-ci joue encore un rôle essentiel. 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 du numéro spécial de la revue française *Beaux Arts* intitulé « Qu'est-ce que l'art? What is art? » publié à la fin de l'année 1999, le rédacteur en chef Fabrice Bousteau exposait la démarche du numéro 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). 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 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.

D'après la sélection de jeunes artistes « internationaux » publiée par *Beaux Arts*, la France venait au premier rang, 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. Pas moins de 9 artistes sur les 39 plasticiens recensés (plus un réalisateur de cinéma) étaient d'origine française et 17 étaient originaires d'autres pays européens, 4 des États-Unis, 3 de Chine, 2 de Cuba, 1 du Canada, 1 du Japon, 1 du Mexique et 1 d'Argentine. Par-delà la diversité des pays représentés, près des trois quarts des artistes étaient donc nés dans le monde occidental, soit une très forte majorité, mais un quart des jeunes artistes internationaux étaient nés hors du monde occidental et même, pour plusieurs d'entre eux, dans des pays du Tiers Monde.

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 quarante et un pays qui apparaissent de ce point de vue. La France maintient sa première position en termes de lieu de résidence et accroît même son poids, avec douze 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 dix des artistes de la liste (dont deux qui y disposent d'une double résidence). Un seul artiste, Kcho, vit dans un pays du Tiers Monde, à Cuba.

Même si un nombre non négligeable d'artistes étaient non occidentaux selon le 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 non occidentaux, moins d'un sur dix *vivait* en dehors de l'Amérique du Nord et de l'Europe occidentale! Il est important de souligner également que les trois artistes

(le Chinois vivant au Japon Cai Guo-Qiang, le Cubain Kcho, le Japonais Yutaka Sone) qui ne vivent pas dans ces deux zones y sont pourtant tous affiliés à une galerie. On le voit, l'exotisme actuel des nouveaux artistes situés hors du monde occidental est largement médiatisé par les institutions du monde occidental qui continuent de fonctionner comme *gate-keepers*.

Il serait sans doute tout aussi révélateur d'étudier les lieux de formation et de résidence des commissaires d'expositions internationales 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.

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 entre pays, la fragilité de certains, et illustrent la théorie économique bien connue de l'échange inégal.

Depuis quelques années, l'Asie — et la Chine en particulier — bénéficient d'un mouvement d'intérêt dans le monde de l'art contemporain, tout comme les pays de l'Est il y a plusieurs années. Pourtant, lorsque l'on considère les effets de cet engouement pour les créateurs d'Europe orientale, peu d'artistes alors remarqués sont restés en vue. Les artistes d'Europe de l'Est, très en vogue il y a une dizaine d'années, ont 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, l'intégration à la scène artistique new-yorkaise a pu constituer le prix à payer pour devenir des artistes « internationaux ».

Les chances de réussite des artistes étant très inégales à l'échelle internationale et étant fortement influencées tant par leur pays d'origine que par leur pays de résidence, il n'est malheureusement guère possible de partager l'optimisme du critique d'art français Pierre Restany qui se réjouissait 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 périphérie 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).

Malheureusement, en dépit de la popularité d'une telle opinion dans le monde de l'art contemporain, les analyses développées ici font ressortir toute la prégnance du facteur géographique et la force de la hiérarchisation entre pays.

CONCLUSION

Malgré l'internationalisation toujours plus marquée, les différents indicateurs que nous avons considérés font bien apparaître que la dimension territoriale ne disparaît pas pour autant. Des 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 mis en avant par le monde de l'art contemporain depuis plusieurs années, relèvent en réalité largement de l'illusion. 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, par l'intermédiaire des représentations sociales les plus méconnues mais aussi les plus prégnantes, un pouvoir dont la dimension territoriale nous semble difficilement contestable. Même si 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 (le duopole) et la périphérie. ♦

RÉSUMÉ

Traditionnellement bercé par l'illusion selon laquelle l'artiste est libre de la société dans laquelle il vit, le monde de l'art subit depuis une quinzaine d'années l'influence d'une seconde idéologie, celle de l'égalité des cultures sur la scène artistique, de l'abolition des frontières avec la globalisation et le métissage. Pourtant, en considérant différents indicateurs objectifs dont les uns se rapportent au pôle marchand (ventes aux enchères et foires d'art contemporain) et les autres au pôle institutionnel (musées, centres d'art contemporain et biennales), il est en réalité possible de faire apparaître une hiérarchie extrêmement forte et presque identique quels que soient les indicateurs considérés. Les États-Unis arrivent largement en tête, l'Allemagne occupe une très confortable deuxième position, quatre autres pays occidentaux se détachent plus modestement — Grande-Bretagne, Italie, France et Suisse —, tandis que le reste du globe, et toute la sphère non occidentale en particulier, reste largement exclu du monde l'art contemporain international.

SUMMARY

Traditionally lulled by the illusion that the artist is free from the influence of the society in which he/she lives, the art world has been influenced by a second ideology during the last fifteen years: the illusion of cultural equality in the art scene, and the abolition of borders associated with both globalization and *métissage*. However, if one takes into consideration different, objective indicators from the economic sphere (contemporary art auctions and fairs) and institutional sphere (museums, contemporary art centers and biennial events), a strong hierarchy becomes apparent that seldom varies regardless of the indicator considered. The United States is on top. Germany occupies a comfortable second place. Then four Occidental countries emerge: Great Britain, Italy, France and Switzerland. The rest of the world, particularly the whole non-occidental portion, is still largely excluded from the world of international contemporary art.

RESUMEN

Tradicionalmente acunado por la ilusión según la cual el artista es libre de la sociedad en la cual vive, el mundo del arte sufre desde hace una quincena de años la influencia de una segunda ideología, la de la igualdad de las culturas sobre la escena artística, de la abolición de las fronteras con la globalización y el mestizaje. Por tanto, considerando diferentes indicadores objetivos donde unos conciernen al polo comercial (subastas y ferias de arte contemporáneo), y los otros al polo institucional (museos, centros de arte contemporáneo y bienales), es posible en realidad hacer aparecer una jerarquía extremadamente fuerte y casi idéntica no importando cuáles sean los indicadores considerados. Los Estados Unidos a la cabeza, la Alemania ocupando una confortable segunda posición, cuatro otros países occidentales se desprenden más modestamente — Gran Bretaña, Italia, Francia y Suiza — mientras que el resto del globo, y toda la esfera no Occidental en particular, quedan ampliamente excluidos del mundo del arte contemporáneo internacional.

BIBLIOGRAPHIE

- BECKER, Howard S. (1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BELLAVANCE, Guy (dir.) (2000), *Monde et réseaux de l'art: diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber.
- BENHAMOU, Françoise (1996), *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte.
- BOURDIEU, Pierre (1984), « 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, p. 95-97.
- COHEN-SOLAL, Annie (2000), « Un jour, ils auront des peintres ». *L'avènement des peintres américains, Paris 1867, New York 1948*, Paris, Gallimard.
- CRANE, Diana (1987), *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World: 1940-1985*, Chicago, University of Chicago Press.
- FOURNIER, Marcel et Myrtille ROY-VALEX (2001), *Art contemporain et internationalisation: les rôles des galeries et des foires*, Rapport remis au ministère de la Culture et des Communications du Québec, septembre.
- HOOG, Michel et Emmanuel (1991), *Le marché de l'art*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? ».
- MILLET, Catherine (1994), *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion.
- MILLET, Catherine (1997), *L'art contemporain*, Paris, Flammarion.
- MOULIN, Raymonde (1967), *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit.
- MOULIN, Raymonde (1992), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.
- MOULIN, Raymonde (1995), *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion.
- MOULIN, Raymonde (1994), « Paris face à la mondialisation du marché de l'art », *Le débat*, n° 80 « Le nouveau Paris », mai-août, p. 175-185.
- MOULIN, Raymonde (2000), *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion.
- MOULIN, Raymonde et Alain QUEMIN (1993), « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales ESC*, n° 6 spécial « mondes de l'art », novembre-décembre, p. 1421-1445.
- MOULIN, Raymonde et Alain QUEMIN (2001), « L'expertise artistique », in F. Aubert et J.-P. Sylvestre (éd.), *Confiance et rationalité*, Paris, INRA Éditions, 2001, p. 185-200.
- PESSON, Geneviève et Marielle BONNAND (1997), *Fonds national d'art contemporain, Acquisitions 1994-1996. Peinture, sculpture, arts graphiques. Bilan statistique*, Paris, rapport du FNAC, janvier.
- PESSON, Geneviève (1998), *Fonds national d'art contemporain. Acquisition d'œuvres d'art faite aux galeries. Comparaison 1987-1988 / 1997-1998*, Paris, rapport du FNAC, décembre.
- PIGUET, Philippe (2000), « Foires, bienales et salons internationaux d'art contemporain », *Universalis 2000*, Paris, Encyclopædia Universalis, p. 301-303.

- QUEMIN, Alain (1999), « Christie's et Sotheby's: l'arrivée des maisons anglo-saxonnes de ventes aux enchères », *Universalialia 1999*, Paris, Encyclopædia Universalis, p. 237-240.
- QUEMIN, Alain (2001a), *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Paris, ministère des Affaires étrangères.
- QUEMIN, Alain (2001b), « Le marché de l'art contemporain en France », *Universalialia 2001*, Paris, Encyclopædia Universalis, p. 209-213.
- QUEMIN, Alain (2002a), *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché*, coédition Jacqueline Chambon/Artprice.
- QUEMIN, Alain (2002b), « L'art contemporain international à l'heure de la "globalisation". La place de la France dans le concert des nations », *Pratiques*, n° 1, p. 100-163.
- QUEMIN, Alain (2002c), « Charles Saatchi », *Universalialia 2002*, Paris, Encyclopædia Universalis, p. 396.
- ROUGET, Bernard, Dominique SAGOT-DUVAUROUX et SYLVIE PFLIEGER (1991), *Le marché de l'art contemporain en France*, Paris, La documentation française.
- VERGER, Annie (1987), « L'art d'estimer l'art. Comment classer l'incomparable? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, mars, p. 105-121.
- VERGER, Annie (1991), « Le champ des avants-gardes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 88, juin, p. 3-40