

L'inégale distribution du succès en art contemporain entre les nations à partir des palmarès des « plus grands » artistes dans le monde

ANALYSE SOCIOLOGIQUE¹

La sociologie de l'art en son sens actuel a émergé durant les années 1960 en France à partir d'une double tradition, autour de deux auteurs principaux qui ont développé des recherches empiriques solides : Raymonde Moulin², d'une part, a étudié le marché de l'art, tandis que, d'autre part, Pierre Bourdieu – et ses collaborateurs³ – ont apporté une contribution déterminante aux études de publics. Depuis lors, les études empiriques ont permis un développement remarquable de la sociologie de l'art, d'abord en France puis internationalement. Pourtant, bien que la globalisation ait commencé à attirer fortement l'attention des sciences sociales au cours des années 1990⁴, ce thème ne s'est, pendant longtemps, guère développé dans le cadre de la sociologie de l'art et les études empiriques sont restées limitées pendant de nombreuses années, avant de connaître un développement très marqué⁵. C'est donc en sou-

haitant apporter une contribution supplémentaire à ce domaine de recherche de plus en plus important et à ce type d'approche que nous entendons étudier, dans ce texte, l'impact de la nationalité des artistes et du territoire – entendu ici comme leur pays de résidence – sur leur accès au succès⁶ et sur le processus de consécration en utilisant des données empiriques ; ceci nous permettra de faire apparaître que, même à une époque lors de laquelle la globalisation est censée être de règle dans le monde de l'art, les entités nationales continuent de faire sens, et qu'il existe toujours une forte hiérarchie entre pays. Même si nous avons conduit une centaine d'entretiens plus ou moins formalisés, et identifié puis analysé une douzaine de classements « indigènes » différents recensant les artistes contemporains les plus célèbres / visibles / reconnus, nous nous concentrerons ici sur deux classements (principaux) seulement – le *Kunstkompass* et le *Capital Kunstmarkt Kompass*⁷ – afin d'illustrer la répartition extrêmement inégale du succès entre pays en art contemporain. Notre analyse contredira constamment la

1. La recherche dont est extrait cet article a été financée par le Département des Études, de la Prospective et de la Statistique du Ministère de la Culture et de la Communication. Qu'il en soit ici chaleureusement remercié.

2. Raymonde MOULIN, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.

3. Pierre BOURDIEU & Alain DARBEL, *L'Amour de l'art : les musées et leur public*, Paris, Minuit, 1969.

4. Voir Jens BARTELSON, « Three concepts of globalization », *International Sociology*, 15(2), 2000, p. 180-196 et Göran THERBORN, « Globalizations. Dimensions, historical waves, regional effects, normative governance », *International Sociology*, 15(2), 2000, p. 151-179.

5. Voir notamment Guy BELLAVANCE (éd.), *Monde et réseaux de l'art : diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber, 2000, Alain QUEMIN, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, 2001, Femke van HEST, *Territorial Factors in a Globalized Art World? The Visibility of Countries in International Contemporary Art Events*, Rotterdam, ERMCC, 2012 et

Olav VELTHUIS, « Globalization of Markets for Contemporary Art. Why Local Ties Remain Dominant in Amsterdam and Berlin », *European Societies*, vol.15, n°2, 2013, p. 290-308.

6. Alan BOWNESS, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, London, Thames & Hudson, 1989.

7. Le *Kunstkompass* a été choisi dans la mesure où il est le palmarès le plus célèbre en art contemporain, le plus ancien également et celui qui offre le plus grand nombre d'éditions. Le *Capital Kunstmarkt Kompass* est le classement dont la méthodologie est la plus ample et il permet, par ailleurs, de faire apparaître la nature biaisée du palmarès précédent. En effet, bien que les classements d'artistes mentionnés soient tous deux élaborés par des structures allemandes, seul le premier fait clairement apparaître un biais pro-germanique.

croyance fortement ancrée dans le monde de l'art qui affirme la disparition totale des frontières géographiques et qui clame l'effacement de flux d'échanges culturels dont le sens serait fortement orienté. Après avoir retracé l'émergence des opérations systématiques d'évaluation en art, nous présenterons le mode d'élaboration de nos deux indicateurs. Puis, à travers les deux palmarès retenus, nous ferons apparaître l'impact de la nationalité des artistes sur la notoriété et la consécration avant de montrer que le fait de considérer le pays de résidence et non plus la nationalité, loin de produire une dispersion des résultats, fait, au contraire, apparaître une concentration des artistes les plus reconnus entre un nombre très restreint de pays.

Objectiver la visibilité ou le talent à travers les palmarès d'artistes

Dès l'apparition d'une discipline consistant en une réflexion sur l'art, les auteurs ont tenté de discerner les artistes les plus talentueux méritant d'être les plus célèbres. Dans l'ouvrage de Giorgio Vasari *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes de Cimabue à nos jours*¹, initialement publié à Florence en 1550, puis de nouveau sous une version plus complète en 1568 et généralement tenu pour le premier livre important d'histoire de l'art, la sélection d'artistes était effectuée sur le critère de l'excellence qui incluait de nombreuses composantes². Plus tard dans l'histoire des écrits sur l'art, au tout début du XVIII^e siècle, dans son traité intitulé *Cours de Peinture par Principes*, Roger de Piles donnait à la fois des conseils aux autres artistes pour créer un art de qualité mais il discutait aussi la valeur esthétique des œuvres d'art à partir de quatre critères donnant chacun lieu à une note sur vingt : compo-

sition, dessin, coloris et expression³. Pendant la – très longue – phase couvrant les XVIII^e et XVIII^e siècles, l'histoire de l'art est progressivement apparue comme une discipline spécifique et il était déjà important et même crucial pour les commentateurs d'évaluer l'œuvre des artistes pour tenter d'identifier les plus importants de ces derniers. Discerner les plus talentueux des créateurs constituait donc déjà un souci récurrent, mais, le point mérite d'être souligné, il n'existait alors aucun *palmarès* ou aucune tentative pour « hiérarchiser » les artistes entre eux.

Les choses ont changé radicalement avec l'émergence de l'art contemporain. Il apparaît, tout d'abord, nécessaire de définir cette expression avant d'étudier l'implication de cette nouvelle forme d'art – ce que Nathalie Heinich qualifie de « paradigme⁴ ». Alors que les historiens d'art tendent généralement à considérer que l'art contemporain a émergé dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, en 1945, les professionnels des musées, parmi lesquels les conservateurs et les commissaires d'expositions, considèrent, pour leur part, que l'art contemporain a plus justement émergé à la fin des années 1960 ou au tout début des années 1970 avec l'exposition historique et séminale *When Attitudes Become Form* organisée par le « curateur » qui allait devenir le plus important d'entre eux, Harald Szeemann, à la Kunsthal de Berne, en Suisse, en 1969. Cette exposition a complètement modifié le point de vue sur l'art et elle a donné lieu à une perspective profondément renouvelée sur la création. Comme nous l'avons montré dans nos travaux précédents, le jugement expert en art contemporain valorise fortement l'innovation et la création⁵. Par ailleurs,

1. Titre original : GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1550.

2. Si, globalement, Vasari évaluait les artistes essentiellement à l'aune du critère d'imitation de la nature, il valorisait tout particulièrement la maîtrise du dessin puis, davantage ensuite, celle de la couleur.

3. Roger de PILES, *Cours de Peinture par Principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708. Si, en attribuant le même poids à chacun de ces quatre critères, on pourrait aisément calculer une note moyenne pour chaque artiste et, à partir de là, établir un classement, notons que jamais Roger de Piles n'a eu pareille idée. La notion même de classement en art apparaît en réalité éminemment contemporaine et ne découle pas nécessairement de celle d'évaluation.

4. Nathalie HEINICH, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.

5. Voir Raymonde MOULIN & Alain QUEMIN, « La certification de la valeur de l'art : experts et expertises », *Annales ESC*, special issue Mondes de l'art, n°6, novembre-

l'émergence de l'art contemporain comme catégorie a été simultanée de la caractéristique suivante : aujourd'hui, l'internationalisation se situe au cœur de la création contemporaine ; c'est-à-dire que plus un(e) artiste possède de visibilité internationale, plus il – ou elle – est supposé(e) être contemporain(e). Pourtant, comme nous le verrons ici, les formes d'internationalisation ne sont pas neutres : être très visible en Allemagne et, davantage encore, aux États-Unis, rend un(e) artiste encore plus international(e) qu'une forte visibilité dans un pays moins central de la scène internationale¹. Avant l'émergence de ce qui est désormais communément désigné comme « art contemporain », l'internationalisation n'était pas aussi centrale dans la création de la valeur de l'art et ce, quand bien même l'art a toujours été associé à une certaine forme d'internationalisation, dès l'antiquité avec les échanges d'œuvres d'art, à des degrés toutefois alors bien moindres. Aujourd'hui, la création la plus internationale coexiste avec des créations plus « locales » (c'est-à-dire, en réalité, le plus souvent d'envergure nationale ou plus limitée encore) qui sont considérées comme étant moins contemporaines ou dont la nature proprement contemporaine – si ce n'est même le statut d'art à part entière – peut être remise en question dans la mesure où leur portée territoriale apparaît trop limitée².

décembre, 1993, p. 1421-1445. Pour sa part, le public préfère généralement les œuvres d'art qui résonnent avec son existence, voir David HALLE & Elisabeth TISO, *New York's New Edge: Contemporary Art, the High Line and Mega-projects on the Far West side*, Chicago, Chicago University Press, 2014.

1. Voir nos travaux Alain QUEMIN, *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché*, Nîmes / Saint-Romain-au-Mont-d'Or, co-edition Jacqueline Chambon / Artprice, 2002, Alain QUEMIN, « 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 », *Sociologie et Sociétés*, vol. XXXIV, n°2, automne, 2002, p. 15-40 et Alain QUEMIN, « Globalization and Mixing in the Visual Arts. An Empirical Survey of "High Culture" and Globalization », *International Sociology*, vol. 21, n°4, Jul, 2006, p. 522-550.

2. C'est ainsi que l'art "en régions" peine à se faire reconnaître comme art authentiquement contemporain s'il n'est pas adoubé par un réseau qui, tout en étant décentralisé, a été construit à Paris, ville de France la plus ouverte à l'international (tant par l'intensité de flux que par leur diversité).

Pour notre propos, il est important de noter que le changement de normes et de valeurs sociales qui sous-tend l'art contemporain comme nouveau paradigme – pour reprendre la terminologie de Nathalie Heinich – est simultanément de l'apparition et du triomphe presque immédiat de *listes organisées sur une base hiérarchique* – de *palmarès* ou de *classements* – dans le monde de l'art contemporain, qui s'efforcent d'objectiver alors les positions des « meilleurs » artistes.

Dès 1970, le premier palmarès à être désormais publié sur une base quasi-annuelle a été créé et publié par le journaliste économique Willy Bongard dans le magazine économique allemand *Capital*. De 1970 à 2008, cet indicateur intitulé *Kunstkompass* – la boussole de l'art – allait être publié presque chaque année par le même magazine, dévoilant à ses lecteurs la liste des 100 « *top artists* » (ou « meilleurs artistes ») du monde. À la mort de Willy Bongard, en 1985, c'est sa veuve, Linde Rohr-Bongard, qui a ensuite continué à publier les résultats du *Kunstkompass* année après année, ce qui illustre bien la forte demande sociale pour un tel indicateur, alors même que, nous le verrons, le *Kunstkompass* a souvent été critiqué pour ses biais incontestables. Par ailleurs, quand la collaboration avec *Capital* est arrivée à terme en 2008, le palmarès du *Kunstkompass* étant alors publié dans un magazine économique allemand concurrent, *Manager Magazin*, les responsables de *Capital* ont développé un partenariat avec une nouvelle équipe, une entreprise intitulée *Artfacts*, afin de publier un autre classement annuel – concurrent – des 100 artistes internationaux les

3. En réalité, on peut trouver dès 1955 un préalable aux classements réguliers des artistes contemporains dans le magazine *Connaissance des Arts* (créé en 1952). Toutefois, la méthodologie était assez sommaire, beaucoup plus que celle du *Kunstkompass*, et les classements n'ont été publiés qu'à cinq reprises, sur une périodicité d'environ tous les cinq ans (voir Annie VERGER, « L'art d'estimer l'art. Comment classer l'incomparable ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol.66-67, mars, 1987, p. 105-121). Par ailleurs, il convient de souligner ici qu'une fois encore, 1955 constitue une date assez proche de 1945 – à l'échelle de l'histoire de l'art comme discipline – date de naissance de l'art contemporain pour les historiens d'art. Là encore, la toute première tentative pour classer les artistes en termes de visibilité ou de talent est assez proche de l'émergence d'une nouvelle catégorie artistique, celle de la création contemporaine.

plus visibles ou connaissant le plus fort succès, désormais intitulé « Capital Kunstmarkt Kompass », montrant ainsi, une fois encore, la forte demande sociale pour ce type d'indicateurs.

Désormais, les palmarès constituent des « acteurs » à part entière du monde de l'art contemporain. Comme nous l'avons déjà mentionné précédemment dans l'introduction de ce texte, nous avons identifié pas moins d'une dizaine de classements d'artistes, d'acteurs du monde de l'art contemporain ou même d'œuvres, dont certains, comme tel est le cas du Kunstkompass, sont publiés depuis des décennies. Cela nous a amené à analyser environ 70 éditions de palmarès liés à l'art contemporain et à ses acteurs¹. Alors que nous menions des entretiens avec des acteurs du monde de l'art, nous avons régulièrement pu constater que, bien que l'importance des classements tende à être régulièrement contestée, leurs résultats (et parfois même les grandes lignes de leur méthodologie et les limites de celle-ci) sont assez largement connus, la critique n'empêchant en rien la familiarité. Dans d'autres cas, la méthode de l'observation participante s'est révélée particulièrement fructueuse pour faire apparaître la déconnexion entre les discours et les pratiques. Quand nous échangeons de l'information de façon informelle sur certains artistes avec des galeristes, il est arrivé à plusieurs reprises que le ou la galeriste avec lequel ou laquelle nous discutons se connecte à une base de données comme Artfacts pour vérifier le rang de l'artiste que nous avions mentionné et qu'il ou elle ne connaissait pas ! Pourtant, quand nous avons effectué des entretiens formels avant cela et interrogé notre interlocuteur ou interlocutrice sur l'importance des palmarès d'artistes dans le monde de l'art contemporain, les mêmes galeristes affirmaient bien souvent qu'ils n'accordaient guère de crédit aux classements d'artistes et qu'ils ne s'y référaient jamais !

Un fait doit être souligné : depuis 1970, avec l'émergence de l'art contemporain comme catégorie et la formation d'un « monde de l'art² », non

seulement les analystes du milieu et les penseurs en lien avec la création contemporaine éprouvent désormais le besoin d'identifier les « meilleurs » artistes, comme c'était déjà le cas depuis des siècles, notamment avec des auteurs tels que Vasari et de Piles vus précédemment, mais, désormais, ils entendent également les classer, ce qui constitue une évolution radicale. Dans la mesure où l'incertitude sur la valeur de l'art – tant esthétique que financière – constitue une caractéristique essentielle de l'art contemporain³, le fait de produire des classements des meilleurs artistes a pu représenter et représente encore une tentative pour réduire l'incertitude associée à la création et aux artistes contemporains.

Nous allons ainsi présenter les deux principaux classements d'artistes contemporains et nous montrerons qu'ils font, l'un et l'autre, apparaître une distribution très inégale du succès en considérant ici les nations représentées⁴.

Le Kunstkompass et le classement d'Artfacts (« Capital Kunstmarkt Kompass ») : brève présentation des deux indicateurs et de leur méthodologie

Dans tous les types d'indicateurs, le résultat obtenu dépend directement de la méthodologie qui est utilisée, laquelle, pour sa part, est le fruit d'une certaine perspective portée sur l'objet. Il apparaît donc nécessaire ici de présenter brièvement la méthode utilisée par les deux classements principaux qui entendent dresser la liste des 100 premiers artistes visuels dans le monde chaque année.

Depuis sa création en 1970, le Kunstkompass est fondé sur un système de points alloués aux différentes formes de visibilité des artistes. Le sys-

geles, University of California Press, 1982.

3. Voir Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992 et Raymonde MOULIN & Alain QUEMIN, *op.cit.*

4. Voir Alan BOWNESS, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, London, Thames & Hudson, 1989. Nous aurions tout aussi bien pu adopter d'autres angles d'analyse tels que l'impact du genre des artistes ou de leur âge sur leur succès et leur consécration. Voir Alain QUEMIN, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels, op.cit.*

1. Voir Alain QUEMIN, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, Éditions du CNRS, 2013.

2. Howard Saul BECKER, *Art Worlds*, Berkeley and Los An-

tème a légèrement évolué au cours du temps (et il n'est pas parfaitement transparent, car il n'est publié que certaines années¹). Toutefois, le mode de calcul peut être présenté brièvement de la façon suivante. Les artistes se voient attribuer des points à trois occasions :

– les expositions en solo (« solo shows ») dans les musées ou les centres d'art contemporain. Plus l'institution est prestigieuse, plus le nombre de points attribué est élevé. Par exemple, une exposition en solo au MoMA de New York, à la Tate Modern de Londres ou au Centre Georges Pompidou – Musée national d'art moderne – à Paris se verra attribuer un nombre de points très élevé, alors que des expositions monographiques dans des institutions certes importantes mais moins centrales ou prestigieuses rapporteront moins de points ;

– les expositions collectives dans des biennales, musées et des centres d'art contemporain. Là encore, plus l'institution est prestigieuse, plus sera élevé le nombre de points alloué à l'événement. Par exemple, la participation aux biennales les plus prestigieuses comme la biennale de Venise en Italie ou la Documenta de Cassel en Allemagne rapportera un nombre élevé de points, tandis que d'autres biennales organisées dans d'autres villes moins reconnues seront également considérées comme qualifiantes mais apporteront un nombre de points moindre. Dans la mesure où une exposition individuelle accorde davantage de visibilité aux artistes et joue un rôle plus important dans le processus de consécration, la participation aux expositions collectives les plus prestigieuses pèse moins que les expositions monographiques dans les lieux les plus reconnus de l'art contemporain ;

– les articles dans les revues d'art contemporain les plus influentes internationalement telles que *Flash Art*, *Art in America* et *Artforum*.

Un certain nombre de points est attribué à chacune des occasions de visibilité précédentes et, en fin d'année, l'ensemble des points obtenus est ajouté, ce qui permet alors à l'équipe en charge du

Kunstkompass de publier son classement annuel des 100 premiers artistes contemporains (vivants) dans le monde.

Il apparaît important de mentionner ici que, pratiquement depuis sa création, le Kunstkompass a été critiqué en raison d'un biais pro-germanique très prononcé (en sur-représentant les institutions allemandes parmi les instances qualifiantes et en leur affectant des coefficients qui ont souvent été jugés trop élevés au regard de leur poids réel sur la scène contemporaine internationale), mais aussi, dans une moindre mesure, aux pays voisins qui appartiennent à sa zone d'influence culturelle (comme l'Autriche). Néanmoins, le Kunstkompass existe depuis plus de quarante ans désormais et il a conservé les grands traits de sa méthodologie.

Qu'en est-il désormais de la méthodologie utilisée par Artfacts pour produire son indicateur concurrent du Kunstkompass, le *Capital Kunstmarkt Kompass* ? À la différence de l'équipe qui produit le Kunstkompass, Artfacts recourt à une diversité beaucoup plus importante d'instances qualifiantes : galeries d'art contemporain, institutions publiques (possédant ou non leur propre collection, soit musées et centres d'art), biennales et triennales, autres espaces d'exposition temporaire, foires d'art contemporain, ventes aux enchères, « art hôtels », revues, journaux et magazines d'art, livres d'art, écoles d'art, festivals, organisations à but non lucratif, institutions de gestion artistique ou encore collections privées. Bien que la collecte d'informations ne puisse pas être absolument exhaustive, son extrême ampleur limite fortement les risques de biais. Tandis que certaines instances (plus grands musées ou biennales les plus réputées, ventes aux enchères de prestige, galeries proprement internationales...) sont cruciales dans le processus de consécration, d'autres paraissent davantage secondaires voire marginales. Il s'avère donc important que les coefficients affectés à chacune des instances reflète ce trait. À cette fin, Artfacts a créé un algorithme qui détermine le poids de chaque instance en fonction de la réputation des artistes qui leur sont associés. Fondamentalement, des « points de réseau » sont attribués : tous les artistes dont les œuvres sont collectionnées par des musées et qui sont représentés par des galeries

1. Bien qu'il soit théoriquement possible de s'adresser au journal qui publie le Kunstkompass pour en demander la méthodologie détaillée, nos demandes, même répétées, ont généralement été ignorées.

obtiennent de tels points, qui sont alors conférés aux institutions qui collectionnent ou qui représentent les artistes, ces « points de réseau » réfléchissant la réputation de l'institution concernée. Un artiste se voit attribuer des points pour chaque exposition dans un musée ou dans une galerie. Bien que, d'un point de vue logique, il puisse sembler surprenant que les artistes et les institutions influencent mutuellement le poids les uns des autres et, par conséquent, la position des artistes dans le classement, l'analyse sociologique a fait apparaître que, dans le monde de l'art contemporain, les artistes et les galeries (mais aussi les galeries), aussi bien que les artistes et les institutions, influencent leur réputation mutuelle¹. C'est précisément l'un des intérêts majeurs de la méthode élaborée par Artfacts que de tenter de refléter cette particularité du monde de l'art contemporain. À la différence d'autres méthodologies telle celle du *Kunstkompass*, dans laquelle la part importante de subjectivité lors de la phase de détermination des coefficients engendre des biais très significatifs (conduisant à la surreprésentation des artistes allemands), dans le cas d'Artfacts, les coefficients ne sont pas arbitrairement arrêtés et fixés une fois puis révisés très occasionnellement comme dans le cas du *Kunstkompass* ; dans le cas d'Artfacts, ils sont actualisés presque de façon continue (en fait, chaque semaine) par l'algorithme, prenant en compte le pouvoir de certification des institutions en fonction de la réputation des artistes avec lesquels elles sont associées. Par ailleurs, l'étendue de la base de données constitue un point essentiel, avec pas moins de 70 263 artistes référencés et classés dans le monde en juin 2012 ! Une bonne illustration de l'expansion de la base de données peut être fournie à partir de l'indication suivante : en août 2014, 100 000 artistes du monde entier étaient classés et 336 500 autres étaient référencés dans la base de données d'Artfacts sans être classés. À cette date, 9 collaborateurs de la société rassemblaient et traitaient l'information touchant près de 30 000 expositions organisées dans 188 pays du monde.

1. Raymonde MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, *op.cit.* et Raymonde MOULIN & Alain QUEMIN, *op.cit.*

En tant que société privée, Artfacts ne publie pas ni même ne communique sur demande le mode de construction de son algorithme qui est protégé par le secret industriel. Ce point est frustrant pour le sociologue qui souhaiterait pouvoir juger de la rigueur de la méthode. Toutefois, une reconstitution indirecte de certains coefficients a pu être effectuée et ceux-ci se sont révélés pertinents au regard de notre connaissance du marché et de ses acteurs.

Bien que le classement principal soit établi sur la base du nombre de points qui ont été accumulés depuis que l'indicateur a été créé en 1999, le palmarès ainsi obtenu n'est pas radicalement différent de celui que l'on obtiendrait en considérant seulement le nombre de points accumulés au cours des douze derniers mois : en art contemporain comme en bien des domaines, le succès va généralement au succès, ce qui constitue une bonne illustration de « l'effet Matthew » mis en lumière par Merton².

Les classements et l'impact de la nationalité des artistes sur la notoriété et la consécration

Comme nous l'avons mentionné précédemment, nous avons décidé de nous focaliser tout d'abord sur la nationalité des artistes dans la mesure où les deux classements précédents mentionnent cette donnée. Il nous est apparu pertinent d'explorer la possibilité d'un phénomène de concentration inégale des artistes les plus reconnus sur la surface du globe³. Toutefois, pour prendre l'exemple d'un

2. Robert MERTON, « The Matthew Effect », *Science*, Vol. 159, n°3810, 1968, p. 56-63. L'« effet Matthew » (traduit de l'anglais « Matthew effect » et parfois également désigné en français comme « effet Matthieu ») désigne, de façon générale, en référence à une phrase de l'évangile selon saint Matthieu, les mécanismes par lesquels les plus favorisés tendent à accroître leur avantage sur les autres. Dans un article publié en 1968, le sociologue américain Robert K. Merton a fait apparaître comment les scientifiques et les universités les plus légitimes parvenaient à entretenir leur domination sur le monde de la recherche en tirant précisément parti de leur légitimité leur assurant une forme de rente.

3. Voir notamment nos travaux ici cités ainsi que Femke van HEST, *Territorial Factors in a Globalized Art World? The*

des deux indicateurs étudiés ici, le Kunstkompass mentionne également pour chaque artiste d'autres indications telles que leur âge ou leur année de naissance, leur médium principal d'exercice (tels que peinture, sculpture, installation, vidéo, photographie), ou bien encore le nom de leur galerie principale parmi d'autres caractéristiques qui peuvent faire l'objet d'une analyse sociologique et qui peuvent être très révélatrices des traits ou des réseaux susceptibles de favoriser le succès des artistes¹. Tant le Kunstkompass que le classement d'Artfacts mentionnent également le nombre de points obtenus par chaque artiste qui détermine leur position dans le classement.

Afin de simplifier la présentation et la lecture des tableaux, nous n'avons pas reproduit cette information ici, mais nous analyserons plus avant dans ce texte ce que cela peut nous apprendre lorsque nous additionnerons le nombre de points obtenus par chaque pays dans chacun des deux palmarès et lorsque nous calculerons les pourcentages correspondants.

Dans le cas du Kunstkompass comme dans celui du classement d'Artfacts, nous avons décidé de reproduire l'information relative à la nationalité car c'est précisément cette donnée qui figure dans les listes publiées, quand bien même ces dernières comportent très occasionnellement des erreurs relatives à la nationalité, point sur lequel nous allons désormais nous arrêter pour illustrer le lien entretenu par ce facteur avec la visibilité artistique et la consécration.

Il apparaît également nécessaire de souligner que certains artistes possèdent deux nationalités différentes. Pourtant, cela ne concerne en réalité que très peu d'entre eux, alors même que l'on se situe ici au niveau de visibilité internationale le plus élevé et que c'est précisément à ce niveau que l'on pourrait s'attendre à ce que les artistes cumulent le plus les nationalités.

Visibility of Countries in International Contemporary Art Events, Rotterdam, ERMeCC, 2012 et Olav VELTHUIS, « Globalization of Markets for Contemporary Art. Why Local Ties Remain Dominant in Amsterdam and Berlin », *European Societies*, vol.15, n°2, 2013, p. 290-308.

1. Voir Alain QUEMIN, *Les stars de l'art contemporain*, op.cit.

Classement du Kunstkompass en 2011

Rang	Nom & prénom	Nationalité
K1	Richter Gerhard	D
K2	Nauman Bruce	USA
K3	Baselitz Georg	D
K4	Sherman Cindy	USA
K5	Kiefer Anselm	D
K6	Trockel Rosemarie	D
K7	Serra Richard	USA
K8	Eliasson Olafur	DK
K9	Kelley Mike	USA
K10	Kentridge William	ZA
K11	Gursky Andreas	D
K12	West Franz	AT
K13	Twombly Cy	USA
K14	Koons Jeff	USA
K15	Baldessari John	USA
K16	Boltanski Christian	F
K17	Rist Pipilotti	CH
K18	Ruff Thomas	D
K19	Johns Jasper	USA
K20	Christo & Jeanne-Claude	USA
K21	Oldenburg Claes	USA
K22	Barney Matthew	USA
K23	Viola Bill	USA
K24	Schütte Thomas	D
K25	Hirst Damien	UK
K26	Cattelan Maurizio	IT
K27	Knoebel Imi	D
K28	Struth Thomas	D
K29	Fischli & Weiss	CH
K30	Holzer Jenny	USA
K31	Gilbert & George	UK
K32	Gordon Douglas	UK
K33	Demand Thomas	D
K34	McCarthy Paul	USA
K35	Alÿs Francis	BE
K36	Ruscha Ed	USA
K37	Wall Jeff	CA
K38	Kabakov Ilya & Emilia	RUS
K39	Förg Günther	D
K40	Weiner Lawrence	USA
K41	Neshat Shirin	IR
K42	Graham Dan	USA
K43	Hatoum Mona	UK
K44	Rainer Arnulf	AT
K45	Orozco Gabriel	MEX
K46	Höllner Carsten	D
K47	Bonvincini Monica	IT
K48	Rehberger Tobias	D
K49	Dean Tacita	UK
K50	Calle Sophie	F

			Classement d'Artfacts en juin 2012		
			Rang	Nom & prénom	Nationalité
K51	Prince Richard	USA			
K52	Tuymans Luc	BE			
K53	Huyghe Pierre	F	A1	Nauman Bruce	USA
K54	Buren Daniel	F	A2	Richter Gerhard	D
K55	Dumas Marlene	NL	A3	Sherman Cindy	USA
K56	Genzken Isa	D	A4	Ruscha Ed	USA
K57	Uecker Günther	D	A5	Baldessari John	USA
K58	Becher Bernd & Hilla	D	A6	Baselitz Georg	D
K59	Rauch Neo	D	A7	Weiner Lawrence	USA
K60	Lüpertz Markus	D	A8	Ruff Thomas	D
K61	Pettibon Raymond	USA	A9	Kentridge William	ZA
K62	Meese Jonathan	D	A10	Eliasson Olafur	DK
K63	Horn Rebecca	D	A11	Johns Jasper	USA
K64	Abramovic Marina	SRB	A12	Fischli & Weiss	CH
K65	Walker Kara	USA	A13	Graham Dan	USA
K66	Whiteread Rachel	UK	A14	Gordon Douglas	UK
K67	Stella Frank	USA	A15	West Franz	AT
K68	Kelly Ellsworth	USA	A16	McCarthy Paul	USA
K69	Kounellis Iannis	GR	A17	Gursky Andreas	D
K70	Gillick Liam	UK	A18	Trockel Rosemarie	D
K71	Penck A.R.	D	A19	Serra Richard	USA
K72	Kapoor Anish	IND	A20	Aljys Francis	BE
K73	Graham Rodney	CA	A21	Tillmans Wolfgang	D
K74	Hirschhorn Thomas	CH	A22	Rist Pipilotti	CH
K75	Tillmans Wolfgang	D	A23	Hatoum Mona	LB
K76	Cragg Tony	GB	A24	Kiefer Anselm	D
K77	Schneider Gregor	D	A25	Hirst Damien	UK
K78	Gober Robert	USA	A26	Abramovic Marina	RS
K79	Feldmann Hans-Peter	D	A27	Oursler Tony	USA
K80	Tiravanija Rirkrit	THA	A28	Struth Thomas	D
K81	Kirkeby Per	DK	A29	Oldenburg Claes	USA / SE
K82	Hockney David	UK	A30	Kelly Ellsworth	USA
K83	Fritsch Katharina	D	A31	Rainer Arnulf	AT
K84	Long Richard	UK	A32	Viola Bill	USA
K85	Horn Roni	USA	A33	Goldin Nan	USA
K86	Perjovschi Dan	RO	A34	Graham Rodney	CA
K87	Wurm Erwin	AT	A35	Koons Jeff	USA
K88	Bock John	D	A36	Export Valie	AT
K89	Doig Peter	UK	A37	Wurm Erwin	AT
K90	Signer Roman	CH	A38	Boltanski Christian	F
K91	Hamilton Richard	UK	A39	Andre Carl	USA
K92	Sugimoto Hiroshi	JP	A40	Acconci Vito	USA
K93	Smith Kiki	USA	A41	Holzer Jenny	USA
K94	Rosler Martha	USA	A42	Orozco Gabriel	MEX
K95	Oursler Tony	USA	A43	Wall Jeff	CA
K96	Spoerri Daniel	CH	A44	Smith Kiki	USA
K97	Lawler Louise	USA	A45	Förg Günther	D
K98	Ackermann Franz	D	A46	Stella Frank	USA
K99	Dijkstra Rineke	NL	A47	Prince Richard	USA
K100	Farocki Harun	CZ	A48	Pettibon Raymond	USA
			A49	Cragg Tony	UK
			A50	Cattelan Maurizio	IT

A51	Huyghe Pierre	F
A52	Hockney David	UK
A53	Sugimoto Hiroshi	JP
A54	Kusama Yayoi	JP
A55	Marcly Christian	USA / CH
A56	Dean Tacita	UK
A57	Gillick Liam	UK
A58	Buren Daniel	F
A59	Katz Alex	US
A60	Kabakov Ilya & Emilia	RU
A61	Long Richard	UK
A62	Becher Bernd & Hilla	D
A63	Monk Jonathan	UK
A64	Dine Jim	USA
A65	Ono Yoko	JP
A66	Neshat Shirin	IR
A67	Hirschhorn Thomas	CH
A68S	Schütte Thomas	D
A69	Barney Matthew	USA
A70	Muniz Vik	BR
A71	Armleder John M.	CH
A72	Tiravanija Rirkrit	TH
A73	Calle Sophie	F
A74	Tuymans Luc	BE
A75	Pistoletto Michelangelo	IT
A76	Sala Anri	AL
A77	Fleury Sylvie	CH
A78	Höfer Candida	D
A79	Dumas Marlene	NL / ZA
A80	Feldmann Hans Peter	D
A81	Demand Thomas	D
A82	Close Chuck	USA
A83	Walker Kara	USA
A84	Morellet François	F
A85	Kounellis Jannis	IT / GR
A86	Zobernig Heimo	AT
A87	Penck A.R.	D
A88	Horn Roni	D
A89	Höller Carsten	BE
A90	Oehlen Albert	D
A91	Artschwager Richard	USA
A92	Knoebel Imi	D
A93	Rosler Martha	USA
A94	Dijkstra Rineke	NL
A95	Gober Robert	USA
A96	Morris Robert	USA
A97	Kawara On	JP
A98	Tuttle Richard	USA
A99	Moffatt Tracey	AU
A100	Kosuth Joseph	USA

Avant de commenter la nationalité des artistes dans les deux principaux palmarès d'artistes contemporain, il apparaît nécessaire d'effectuer quelques commentaires concernant ces classements.

Le plus souvent (et de façon très massive), les deux palmarès donnent la même information concernant la nationalité des artistes, mais, dans quelques rares cas, ils diffèrent (dans ces quelques cas, soit la nationalité peut exceptionnellement être différente, ou l'un des classements peut indiquer deux nationalités tandis que l'autre n'en mentionne qu'une seule). Trois quarts des artistes sont identiques, soit une proportion très élevée si l'on considère que les méthodologies employées pour produire les deux classements sont très différentes. Cela tend à montrer qu'à un niveau très élevé de visibilité, l'impact de la méthodologie utilisée pour objectiver celle-ci ainsi que celui de ses biais éventuels restent très limités. Par ailleurs, les deux instruments révèlent un phénomène de concentration très prononcée de distribution du succès artistique entre les pays.

Dans son édition de 2011, le *Kunstkompass* recense pas moins de 27 artistes allemands, ce qui apparaît en partie dû à la surreprésentation des institutions allemandes et à leur poids excessif mentionné précédemment dans la construction du classement. Le nombre d'artistes allemands parmi les 100 plus importants du monde est presque aussi élevé que celui des artistes américains (28) et beaucoup plus fort que celui des artistes britanniques (12), suisses (5) et français (4), suivis des Autrichiens (3), puis des Italiens, des Néerlandais, des Belges, des Danois et des Canadiens (2 artistes pour chacun de ces pays), 12 autres pays n'étant, quant à eux, représentés que par un seul artiste. Il apparaît important de mentionner ici que, comme nous le verrons ultérieurement, les artistes des pays qui apparaissent les plus « périphériques¹ » au monde de l'art contemporain vivent en fait depuis de nombreuses années aux États-Unis et ont contribué à renforcer la vitalité de la scène artistique américaine.

1. Alain QUEMIN, « 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 », *op.cit.*

Si nous considérons maintenant le pourcentage de chaque pays dans le Kunstkompass en ajoutant le nombre de points de tous les artistes possédant la même nationalité et en divisant chacun de ces résultats par la totalité des points du classement, le résultat obtenu est le suivant : les États-Unis (30,4%) et l'Allemagne (30,0%) arrivent en tête loin devant tous les autres pays, le Royaume-Uni se plaçant en 3^e position avec 10,4% des points seulement, mais nettement devant la Suisse (4,5%) et la France (3,9%). La concentration du succès artistique est extrême entre un très petit nombre de pays, tous occidentaux, qu'il s'agisse des États-Unis ou d'un très petit nombre de pays d'Europe (mais, même au sein de cet espace, seuls quelques pays jouent un rôle significatif en ce qui concerne la participation de leurs artistes au segment le plus visible de la scène internationale de l'art contemporain).

À eux seuls, 5 pays concentrent 80% du poids des artistes les plus visibles internationalement, de ceux qui connaissent le plus de succès, et, en particulier, les États-Unis et l'Allemagne constituent une sorte de duopole sur la scène internationale de l'art loin devant toutes les autres nations.

Toutefois, il nous semble que les données produites par Artfacts offrent une vue encore plus exacte des positions occupées par les différents pays sur la scène internationale de l'art contemporain dans la mesure où elles ne semblent pas être affectées par la biais que nous avons dû signaler à plusieurs reprises concernant le Kunstkompass. Selon ces données, si l'on considère la nationalité des artistes, les États-Unis arrivent loin devant tous les autres pays avec pas moins de 35 artistes, tandis que l'Allemagne, représentée par « seulement » 17 artistes, occupe une confortable seconde position, mais à une distance nettement plus marquée des États-Unis que selon le Kunstkompass. Une fois de plus, la 3^e position est occupée par le Royaume-Uni (8 artistes), puis viennent la France et la Suisse avec 5 artistes chacune, le Japon (4 artistes), la Belgique (3 artistes), puis le Canada, les Pays-Bas et l'Italie (2 artistes chacun) ; et enfin, 12 autres pays sont tous représentés par seulement un artiste chacun.

Une fois encore, le fait de calculer la part de chaque pays dans le total des points accumulés par les 100 premiers artistes du palmarès

d'Artfacts synthétise l'information à la fois sur le nombre d'artistes par pays et sur leur place dans le classement. Le palmarès est le suivant : les États-Unis arrivent loin en tête (37,1%), très nettement devant l'Allemagne (18,2%), qui devance elle-même nettement le Royaume-Uni (7,63%), puis viennent l'Autriche (5,0%) et la Suisse (4,9%) légèrement devant la France (4,4%). L'Italie, qui occupait pourtant une position significative sur la scène contemporaine internationale des années 1970, position encore renforcée par la vigueur de la trans-avant-garde au cours des années 1980¹ ne joue plus désormais qu'une influence limitée avec 1,7% des points de l'indicateur précédent. Si l'on considère l'indicateur Artfacts des 100 premiers artistes plasticiens contemporains, les pays d'Europe occidentale et d'Amérique du Nord concentrent pas moins de 90% de l'indicateur (87,3%) !

Alors que, depuis environ deux décennies, l'idéologie de la globalisation associée au supposé mélange des différentes cultures et à une prétendue disparition des frontières est très populaire dans le monde de l'art contemporain (il suffira de citer ici l'édition de la biennale de Venise intitulée « Plateau de l'humanité » en 2001, ou celle de Lyon dénommée, un an plus tôt, « Partage d'exotisme »), et alors même que la plupart des acteurs du monde de l'art aimeraient croire que la nationalité, le pays ou le lieu de résidence n'exercent aucune influence sur l'accès au succès, notre analyse permet de dévoiler une réalité très différente. Le monde de l'art contemporain international demeure très territorialisé et hiérarchisé en termes de pays sous des formes que l'on retrouve à différents niveaux et dans ses divers segments. Par exemple, alors que, depuis maintenant des années, les artistes chinois rencontrent un succès très prononcé sur le marché – en particulier sur le segment des ventes aux enchères – venant rivaliser avec les positions traditionnellement fortes des artistes britanniques, allemands et encore davantage américains, en ce qui concerne leur présence dans les grandes institutions artistiques telles que les principaux musées ou centres d'art mais aussi telles que les grandes biennales

1. Alain QUEMIN, *Les Stars de l'art contemporain*. op.cit.

organisées dans les pays occidentaux, la présence de la Chine, bien que généralement très remarquée et commentée, reste très limitée et les artistes chinois sont presque absents des listes d'artistes les plus visibles dans le monde¹. En termes de consécration artistique, le pouvoir de certification est encore concentré entre les mains d'un petit nombre d'institutions et d'acteurs qui sont presque tous occidentaux et qui élisent toujours des artistes occidentaux davantage que ceux de toutes les autres parties du monde.

Pays de résidence contre nationalité : l'importance persistante du territoire

Le phénomène de concentration géographique, déjà très prononcé à travers les données précédentes, apparaît encore plus marqué si l'on considère désormais le *pays de résidence*, dans la mesure où les artistes appartenant à la « périphérie » du monde de l'art contemporain international tendent à migrer vers les pays plus centraux afin d'être consacrés². Afin d'étudier cela, nous avons décidé de « corriger » les données publiées par Artfacts en ne prenant plus en compte la *nationalité*, mais en considérant désormais le *pays de résidence* et de création.

1. Voir Alain QUEMIN, « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international », *op.cit.* Une exception a été réalisée par *ArtReview* lorsque ce magazine a promu l'artiste chinois Ai Weiwei à la première place de son classement des personnalités les plus puissantes du monde de l'art. Toutefois, la méthodologie utilisée par *ArtReview* (qui consiste à interroger des « experts ») est beaucoup plus basique que celle utilisée par l'équipe du *Kunstkompass* et par Artfacts (voir Alain QUEMIN, *Les stars de l'art contemporain. op.cit.*) et, dans le cas du couronnement d'Ai Weiwei, chacun comprenait bien que cette distinction était surtout politique, afin d'assurer l'artiste du soutien de la communauté artistique contemporaine internationale dans sa lutte contre le régime chinois. Ainsi, il ne faisait guère sens de considérer Ai Weiwei comme plus puissant dans le monde de l'art que le galeriste star Larry Gagosian ou que le « mégacollectionneur » François Pinault qui, cette même année, étaient moins bien classés qu'Ai Weiwei dans le Power 100.

2. Voir Alain QUEMIN, « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international », *op.cit.*

Une certaine part d'approximation apparaît inévitable dans la mesure où les artistes, en particulier lorsqu'ils sont toujours soutenus par leur pays d'origine, ne souhaitent généralement pas rendre public le fait qu'ils ont émigré vers un autre pays qui leur semble plus porteur quand ils sont en passe d'accéder à la consécration artistique. Cependant, les résultats obtenus sont suffisamment massifs pour être commentés ici et les éventuelles erreurs ou imprécisions qui sont susceptibles d'exister ne sont pas en mesure d'affecter véritablement les tendances générales qui émergent.

Présentation du classement d'Artfacts en tenant compte du pays de résidence³

Rang Nom et prénom Nationalité Pays de résidence

1	Nauman Bruce	USA	USA
2	Richter Gerhard	D	D
3	Sherman Cindy	USA	USA
4	Ruscha Ed	USA	USA
5	Baldessari John	USA	USA
6	Baselitz Georg	D	D
7	Weiner Lawrence	USA	USA
8	Ruff Thomas	D	D
9	Kentridge William	ZA	ZA
10	Eliasson Olafur	DK	DK
11	Johns Jasper	USA	USA
12	Fischli & Weiss	CH	CH
13	Graham Dan	USA	USA
14	Gordon Douglas	UK	UK
15	West Franz	AT	AT
16	McCarthy Paul	USA	USA
17	Gursky Andreas	D	D
18	Trockel Rosemarie	D	D
19	Serra Richard	USA	USA
20	Alÿs Francis	BE	BE
21	Tillmans Wolfgang	D	D
22	Rist Pipilotti	CH	CH
23	Hatoum Mona	LB	UK
24	Kiefer Anselm	D	F
25	Hirst Damien	UK	UK
26	Abramovic Marina	RS	USA

3. Lorsque la nationalité et le pays de résidence diffèrent, le pays figure en gras.

27	Oursler Tony	USA	USA	76	Sala Anri	AL	F&D
28	Struth Thomas	D	D	77	Fleury Sylvie	CH	CH
29	Oldenburg Claes	USA/SE	USA	78	Höfer Candida	D	D
30	Kelly Ellsworth	USA	USA	79	Dumas Marlene	NL/ZA	NL
31	Rainer Arnulf	AT	AT	80	Feldmann Hans Peter	D	D
32	Viola Bill	USA	USA	81	Demand Thomas	D	D
33	Goldin Nan	USA	USA	82	Close Chuck	USA	USA
34	Graham Rodney	CA	CA	83	Walker Kara	USA	USA
35	Koons Jeff	USA	USA	84	Morellet François	F	F
36	Export Valie	AT	AT	85	Kounellis Jannis	IT/GR	IT
37	Wurm Erwin	AT	AT	86	Zobernig Heimo	AT	AT
38	Boltanski Christian	F	F	87	Penck A.R.	D	D
39	Andre Carl	USA	USA	88	Horn Roni	D	D
40	Acconci Vito	USA	USA	89	Höller Carsten	BE	SE
41	Holzer Jenny	USA	USA	90	Oehlen Albert	D	D
42	Orozco Gabriel	MEX	MEX	91	Artschwager Richard	USA	USA
43	Wall Jeff	CA	CA	92	Knoebel Imi	D	D
44	Smith Kiki	USA	USA	93	Rosler Martha	USA	USA
45	Förg Günther	D	D	94	Dijkstra Rineke	NL	NL
46	Stella Frank	USA	USA	95	Gober Robert	USA	USA
47	Prince Richard	USA	USA	96	Morris Robert	USA	USA
48	Pettibon Raymond	USA	USA	97	Kawara On	JP	USA
49	Cragg Tony	UK	UK	98	Tuttle Richard	USA	USA
50	Cattelan Maurizio	IT	USA	99	Moffatt Tracey	AU	USA
51	Huyghe Pierre	F	USA	100	Kosuth Joseph	USA	USA
52	Hockney David	UK	UK				
53	Sugimoto Hiroshi	JP	JP&USA				
54	Kusama Yayoi	JP	JP				
55	Marclay Christian	USA/CH	USA&UK				
56	Dean Tacita	UK	UK				
57	Gillick Liam	UK	UK				
58	Buren Daniel	F	F				
59	Katz Alex	USA	USA				
60	Kabakov Ilya & Emilia	RU	USA				
61	Long Richard	UK	UK				
62	Becher Bernd & Hilla	D	D				
63	Monk Jonathan	UK	D				
64	Dine Jim	USA	USA				
65	Ono Yoko	JP	USA				
66	Neshat Shirin	IR	USA				
67	Hirschhorn Thomas	CH	F				
68	Schütte Thomas	D	D				
69	Barney Matthew	USA	USA				
70	Muniz Vik	BR	USA				
71	Armleder John M.	CH	CH				
72	Tiravanija Rirkrit	TH	USA&D				
73	Calle Sophie	F	F				
74	Tuymans Luc	BE	BE				
75	Pistoletto Michelangelo	IT	IT				

Le résultat le plus important est le suivant : même à une époque de supposée globalisation, une très vaste majorité des artistes les plus consacrés dans le monde – précisément ceux qui apparaissent le plus susceptibles de voyager et de quitter leur pays d'origine – continuent de vivre et de créer dans le pays où ils sont nés : 80% d'entre eux¹. L'errance artistique permanente apparaît comme un mythe et aucun artiste parmi les plus importants ne vit dans plus de deux pays dans le long terme. Même aujourd'hui, l'acte créatif continue d'être intégré dans un territoire donné². Quand les artistes voyagent à l'étranger, ils continuent de conserver une base qui constitue leur domicile régulier (et qui se situe généralement dans le pays où ils sont nés). Parmi les 100 artistes les plus visibles dans le

1. Deux artistes partagent leur temps entre leur pays de naissance et un autre pays.

2. Voir Alain QUEMIN, « Globalization and Mixing in the Visual Arts. An Empirical Survey of "High Culture" and Globalization », *International Sociology*, vol. 21, n°4, Jul, 2006, p. 522-550.

monde, pas moins de 96 vivent et créent durablement dans un unique pays et... 4 seulement entre deux pays !

Par ailleurs, en examinant les pays de résidence et non plus les passeports, on observe une différence d'information dans 19 cas seulement. Ce chiffre est très loin d'être négligeable mais le phénomène ne concerne qu'une nette minorité (et même lorsque les artistes se déplacent pour rejoindre un centre important de création et de consécration internationales, ils continuent parfois de vivre et de créer en partie dans leur pays d'origine). En fait, les artistes dont la présence dans les palmarès est la plus improbable au regard de leur nationalité – qui apparaît très « exotique » – se sont souvent installés depuis plusieurs années au « cœur » du monde de l'art contemporain international, c'est-à-dire aux États-Unis et à New-York en particulier et ils ont contribué à la vitalité de la scène créative américaine en même temps qu'ils accroissaient leurs chances de succès dans le monde de l'art contemporain international.

Comme nous l'avons vu précédemment, les États-Unis comptaient déjà 35 des 100 premiers artistes lorsque l'on considérait uniquement la nationalité. Pourtant, ce chiffre augmente à pas moins de 44,5 si l'on tient compte des pays de résidence¹. En d'autres termes, les États-Unis concentrent à eux seuls près de la moitié des artistes les plus visibles dans le monde aujourd'hui ! Hors des États-Unis, le nombre d'artistes par pays est généralement moins affecté lorsque l'on adopte cette nouvelle perspective du pays de résidence : le chiffre progresse de 17 à 18 pour l'Allemagne, de 8 à 8,5 pour le Royaume-Uni, de 5 à 6,5 pour la France ; l'Autriche maintient ses positions à 5, la Suisse recule légèrement de 5 à 4, tandis que le Japon chute brutalement de 4 à 1,5 seulement, la consécration des artistes japonais apparaissant très dépendante de leur installation aux États-Unis. La Belgique, les Pays-Bas et le Canada comptent chacun deux artistes dans le classement en termes de pays de résidence et de

création, tandis que le Danemark, la Suède, le Mexique et l'Afrique du Sud ne comptent qu'un artiste chacun. Tandis que 21 pays différents apparaissent dans la liste quand le passeport et la nationalité étaient pris en compte par le classement Artfacts des 100 artistes les plus visibles dans le monde, la concentration devient encore plus marquée lorsque sont considérés les pays de résidence, puisque les pays dans lesquels vivent les artistes les plus consacrés se limitent à 15 nations seulement. On note en particulier que les pays non occidentaux tendent à disparaître presque complètement.

Si, une fois encore, on décide de considérer la part de chaque pays dans le total des points accumulés par les 100 artistes qui figurent en tête du classement d'Artfacts, les résultats sont les suivants : 46,2% pour les États-Unis (soit près de 10 points de plus que lorsque la nationalité était prise en compte), loin devant leur challenger habituel, l'Allemagne (18,0%), laquelle distance encore confortablement le Royaume-Uni (8,3%), devant la France (5,8%), l'Autriche (5,0%), la Suisse (4,0%), la Belgique (1,9%), les Pays-Bas et l'Italie (1,6% chacun), le Danemark (1,3%), la Suède (0,8%), le Canada (2,0%), le Mexique (1,0%), le Japon (1,3%), et l'Afrique du Sud (1,4%). Une fois de plus, il apparaît nécessaire de souligner que les pays d'Europe occidentale (en fait, un très petit nombre d'entre eux) et d'Amérique du Nord représentent à eux seuls presque la totalité de l'indicateur (96,5% !), c'est-à-dire qu'ils tendent à concentrer pratiquement toute la création contemporaine à son niveau de visibilité et de succès le plus élevé.

Notre approche se focalisant sur la dimension territoriale et considérant l'influence des pays fait donc apparaître des effets de concentration extrêmement forts. Il semble bien exister des pays créatifs comme il existe des villes créatives², d'autant plus, d'ailleurs, que l'existence de pays créatifs se limite très souvent à la présence d'une ville créative en leur sein (comme Berlin, Londres, Paris et, davantage encore, New York). Nous

1. Nous avons attribué un demi-point à chacun des deux pays dans les cas d'artistes partageant leur temps entre deux d'entre eux.

2. Voir Richard FLORIDA, *The Rise Of The Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure, Community And Everyday Life*, New York, Basic Books, 2002.

avons décidé de prendre en compte la nationalité des artistes dans la mesure où c'est presque toujours l'information qui est donnée dans les palmarès qui mentionnent la nationalité des créateurs et non pas la ville dans laquelle ils vivent. Néanmoins, l'échelle des villes se révèle particulièrement pertinente et, lorsque les États-Unis, le Royaume-Uni ou la France sont évoqués, il s'agit en réalité le plus souvent de New York, Londres ou Paris qui sont concernées (la situation est quelque peu plus complexe en Allemagne où la scène artistique tend à être moins exclusivement concentrée à Berlin, quand bien même cette ville a considérablement renforcé sa prééminence sur la scène allemande depuis quinze ou vingt ans). Pourtant, il ne faudrait pas sous-estimer que chacune des villes précédentes, aussi centrales soient-elles sur leur scène nationale et directement reliées à la scène internationale, est complètement partie prenante d'un territoire national et est donc directement soumise à l'influence de celui-ci, par exemple à travers les lois. Bien que New York soit parfois décrite comme une « ville globale¹ » dont les limites s'étendent très au-delà du territoire américain, lorsqu'il s'agit d'accueillir des artistes étrangers, les lois qui s'appliquent à ceux-ci ne sont rien d'autre que des lois américaines. En ce sens, il apparaît important de bien percevoir que toutes ces villes, pour fortement internationales et largement ouvertes sur le monde qu'elles soient, constituent également et fondamentalement des parties d'un territoire national et des entités fortement significatives que continuent de constituer les pays.

Par ailleurs, il ne faudrait pas sous-estimer que les flux de migrations internationales sont très orientés et fortement déterminés par les différentes positions qu'occupent les divers pays dans le monde de l'art. En fait, aucune globalisation n'existe réellement dans le monde de l'art contemporain si l'on entend par ce terme que toutes les parties du monde sont concernées et que les flux d'échanges ne sont pas affectés par un échange inégal et par des effets de domination. Le contexte national reste particulièrement signifiant

dans la mesure où la majorité des artistes, dans chaque ville, reste d'origine nationale, soit qu'elle soit née sur place, soit qu'elle soit venue du reste du pays afin de rejoindre la capitale artistique nationale afin de renforcer ses chances d'accéder à la reconnaissance.

Conclusion

L'intérêt pour les classements que nous avons analysés dans cet article apparaît très répandu dans les mondes de l'art et s'étend bien au-delà du cas des seuls artistes. Ces derniers représentent toutefois les acteurs les plus concernés par cette tentative de réduction de l'incertitude associée à l'objectivation des positions à travers la production de classements par le monde de l'art lui-même. Non seulement il existe aujourd'hui deux grands palmarès qui visent à objectiver les positions occupées par les artistes les plus reconnus dans le monde de l'art, le *Kunstkompass* et le classement d'Artfacts que nous avons tous deux analysés précédemment, mais d'autres palmarès ont également émergé qui visent à objectiver les positions occupées plus généralement par les différents acteurs du monde de l'art². Le plus célèbre de ces indicateurs est le *Power 100* qui est publié annuellement par le magazine britannique *ArtReview* depuis plus de dix années maintenant et qui est supposé identifier et classer les 100 personnalités les plus puissantes du monde de l'art contemporain international, qu'il s'agisse d'artistes, de « curateurs », de directeurs de musées, de collectionneurs, de galeristes, de dirigeants de maisons de ventes aux enchères, de critiques d'art... L'existence de ces autres indicateurs signale également parfaitement une très forte demande sociale – probablement croissante – pour les classements d'artistes mais aussi pour ceux relatifs aux autres acteurs du monde de l'art contemporain qui vont bien au-delà des créateurs eux-mêmes et qui, comme l'a justement formulé Pierre Bourdieu, tentent d'identifier « qui a créé les créateurs³ ».

2. Alain QUEMIN, *Les stars de l'art contemporain*, op.cit.

3. Pierre BOURDIEU, « Mais qui a créé les créateurs ? », *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984.

1. Saskia SASSEN, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton, 1991.

Dans ce texte, nous avons décidé de nous concentrer sur les arts visuels contemporains et les « classements indigènes » dans le but d'explorer et d'objectiver la visibilité des artistes. Nous aurions pu tout aussi bien choisir d'autres domaines artistiques tels que la gastronomie qui semble avoir connu une évolution similaire à celle rencontrée par les arts visuels au tout début des années 1970. Par exemple, le *Guide Michelin* a été créé en 1900 en tant que guide de voyage, touristique et gastronomique, et de nombreux guides gastronomiques ont vu le jour par la suite, en particulier le *Guide Gault & Millau* qui a concurrencé le *Guide Michelin* et sa position de leader dans les années 1970. Toutefois, ce n'est que récemment, et alors même qu'il existe de longue date une tradition d'attribution de notes aux restaurants permettant de distinguer des groupes de qualité comparable et alors même que paraissent depuis longtemps des listes des meilleurs restaurants (par exemple, les 100 meilleurs) que les *classements* des meilleurs restaurants et des meilleurs chefs au monde sont apparus et se sont beaucoup développés comme le palmarès annuel du magazine *Restaurant* depuis 2002. Bien que ces classements soient très fréquemment critiqués, il ne faut pas sous-estimer que ces palmarès semblent désormais posséder une légitimité suffisante et qu'il existe suffisamment de demande sociale pour qu'ils soient régulièrement établis et publiés. De plus, comme dans le cas des arts visuels contemporains, ces autres classements réputationnels font apparaître de forts effets de concentration entre les nations.

Alain QUEMIN