

La présence marginale d'œuvres non occidentales sur le marché de l'art contemporain

Depuis les années 1960, le monde de l'art contemporain est devenu toujours plus international¹. Pendant les trois dernières décennies notamment, le monde de l'art contemporain a été marqué par l'émergence et la multiplication des événements transnationaux que constituent les biennales et les foires d'art contemporain, tandis que les musées, galeries et maisons de ventes aux enchères ont ouvert des succursales dans de nombreux endroits du monde. De plus, dans l'esprit de la notion de mondialisation, les bornes qui semblaient circonscrire le monde de l'art à l'espace occidental ont été démolies pour l'ouvrir vers l'art non occidental et inclure désormais des œuvres d'artistes non occidentaux dans les expositions, les collections et les « écuries » des galeries.

Au sein de ce monde de l'art, le concept de mondialisation est souvent interprété en tant qu'englobant, menant à une hétérogénéisation ou diversification. Aujourd'hui, il semble que le monde de l'art comprenne plus de pays qu'auparavant et que la visibilité de ces nations soit distribuée d'une façon plus équilibrée qu'auparavant. Par conséquent, des facteurs territoriaux comme la nationalité ou la résidence ne semblent plus guère jouer de rôle dans la construction d'une carrière artistique². Autrement dit, le monde de l'art

contemporain globalisé offrirait des opportunités égales de reconnaissance artistique aux artistes, où qu'ils soient nés et où qu'ils vivent. Pourtant, malgré ce discours dominant dans le monde de l'art, plusieurs études ont montré que ce domaine continue d'être fortement hiérarchisé et dominé par des pays occidentaux, notamment par les États-Unis et l'Allemagne³, argument qui apparaît, du reste, désormais repris par un certain nombre d'acteurs du monde de l'art⁴. Car en dépit des premiers discours, il apparaît bien que subsiste une hégémonie occidentale qui constitue la preuve que les facteurs territoriaux sont toujours d'importance. L'objet de notre contribution consiste, dès lors, à explorer cette prétendue hétérogénéité du monde de l'art contemporain en centrant notre attention sur le marché et en particulier sur la percée de l'art non occidentaux dans les galeries et les foires. À ce propos, nous étudierons, dans un pre-

balization of contemporary art, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 2004 ; Larissa BUCHHOLZ et Ulf WUGGENIG, « Cultural globalization between myth and reality: The case of the contemporary visual arts », dans *Art-e-Fact*, vol. 4, 2005 ; Olav VELTHUIS, « Globalization of markets for contemporary art. Why local ties remain dominant in Amsterdam and Berlin », dans *European Societies*, vol. 15, n° 2, 2013, p. 290-308.

3. A. QUEMIN, *op. cit.*, 2002 ; L. BUCHHOLZ et U. WUGGENIG, *loc. cit.*, 2005 ; Susanne JANSSEN, Giseline KUIPERS et Marc VERBOORD, « Cultural globalization and arts journalism: The international orientation of arts and culture coverage in Dutch, French, German, and U.S. newspapers, 1955 to 2005 », dans *American Sociological Review*, vol. 73, n° 5, 2008, p. 719-740.

4. Femke VAN HEST. *Territorial factors in a globalised art world? The visibility of countries in international contemporary art events*, thèse de doctorat, Erasmus University Rotterdam/École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), Rotterdam, Erasmus Research Centre for Media, Communication and Culture, 2012. Ce présent article s'appuie sur des chapitres de ma thèse.

1. Raymonde MOULIN & Alain QUEMIN, « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », dans *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 48, n° 6, 1993, p. 1421-1446.

2. Alain QUEMIN, *L'art contemporain international : Entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Nîmes, Éditions 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 », dans *Sociologie et Sociétés*, vol. 34, n° 2, 2002, p. 15-40. Charlotte BYDLER, *The global art world, inc: On the glo-*

mier temps, la nationalité et le pays de résidence des artistes représentés par les galeries et, dans un deuxième temps, la localisation des galeries participantes aux foires. Que peut nous apprendre l'analyse sociologique empirique du phénomène par-delà les différents discours ?

Les galeries jouent un rôle clé dans le champ de l'art contemporain et plus particulièrement dans le développement d'une carrière artistique internationale. Elles ne fonctionnent pas seulement comme intermédiaires entre l'artiste et son public – institutions et collectionneurs privés inclus¹ – mais elles offrent parfois également à leurs artistes un accès à des plateformes internationales, telles que les foires. Ainsi, la représentation par une galerie peut permettre l'accès à la scène internationale de l'art. Les galeries, au même titre que les foires, représentent dès lors un lieu privilégié d'observation de l'intégration réelle des artistes non occidentaux dans le monde de l'art contemporain, n'étant pas soumises à des logiques comme celles qui pré-existent dans d'autres domaines, telles qu'une collection ou une politique culturelle qui peut favoriser un art national comme dans certaines institutions artistiques telles que les musées.

Ce n'est que depuis peu que les galeries et les foires font l'objet de recherches concernant l'impact de la mondialisation. Ainsi, Alain Quemin² a étudié l'internationalisation des foires d'art contemporain en analysant leur distribution mondiale et la participation des galeries à ces événe-

ments, tandis qu'Olav Velthuis³ a effectué une étude comparative des galeries d'Amsterdam et de Berlin dans ce cadre. Dans le prolongement de ces travaux, notre contribution vise à étudier la mondialisation des marchés de l'art à travers l'orientation internationale des galeries et des foires d'art contemporain renommées en les abordant sous l'angle de la représentation des artistes non occidentaux.

Réseaux et flux culturels

La théorie des réseaux et flux culturels, qui représente l'une des théories dominantes de la mondialisation⁴, envisage le champ de l'art contemporain comme globalisé, suite à l'ouverture à l'art non occidental, comme un espace qui se veut désormais hétérogène et diversifié⁵. Ce modèle conteste la théorie de l'impérialisme culturel, qui conçoit la culture globalisée comme culture certes homogénéisée résultant de la domination occidentale et de l'imposition des produits culturels occidentaux aux pays périphériques. En revanche, l'approche des réseaux et flux culturels vise à souligner d'autres flux d'échange culturel⁶. Des concepts-clés de la théorie de l'impérialisme culturel, comme l'inégalité de pouvoir et la dépendance de la périphérie par rapport au centre, présentent un fort contraste par rapport aux concepts associés à celui de réseau comme l'interconnectivité et l'interdépendance des nations et des institutions et des courants d'échange bilatéraux.

1. Howard BECKER, *Art worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982 ; Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997 ; Sari KARITUNEN, « Entering the global art world – galleries as mentors of peripheral artists », dans *Nordisk Kulturpolitisk Tidskrift*, vol. 11, n° 2, 2008, p. 41-73.

2. A. QUEMIN, « International contemporary art fairs and galleries. An exclusive overview », dans *Le Marché de l'art contemporain 2007/2008*, Lyon, Artprice, 2008, p. 78-88 ; A. QUEMIN, « The internationalization of the contemporary art world and market : The role of nationality and territory in a supposedly "globalized" sector », dans M. LIND et O. VELTHUIS (dir.), *Contemporary art and its commercial markets. A report on current conditions and future scenarios*, Berlin/Spanga, Sternberg Press/Tensta Konsthall, 2012, p. 53-83.

3. O. VELTHUIS, *art. cit.*, 2013.

4. Arjun APPADURAI, *Modernity at large*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996 ; John TOMLINSON, « Cultural globalisation: Placing and displacing the west » dans *European Journal of Development Research*, vol. 8, n° 2, 1996, p. 22-35.

5. C. BYDLER, *op. cit.*, 2004 ; Hans BELTING, « Contemporary Art as Global Art » dans H. BELTING and A. BUDDENSIEG (dir.), *Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2009, p. 38-71.

6. Diana CRANE, « Culture and Globalization : Theoretical models and cultural trends », dans D. CRANE, N. KAWASHIMA et K. KAWASAKI (dir.), *Global culture : Media, arts, policy, and globalization*. New York, Routledge, 2002, p. 1-25.

En fait, ce modèle des flux et réseaux culturels comprend deux perspectives. Le point de départ de la première est organisationnel et souligne l'importance de la région. Comme l'explique Diana Crane : « L'influence des cultures mondiales occidentales est contrebalancée par le développement des cultures régionales au sein d'une culture mondiale¹. » Des unités sociales dans différents endroits du monde se réunissent dans plusieurs réseaux régionaux, qui connaissent une croissance en termes du nombre de producteurs culturels et de marchés des produits culturels. Dans les réseaux régionaux, la densité des connexions est élevée, tandis que les régions sont moins étroitement liées à d'autres parties du réseau mondial². Ce contexte régional ne constitue qu'une modalité de plusieurs modes d'organisation, qui peuvent être « transnationales, internationales, macro-régionales, nationales, micro-régionales, municipales, locales³ » et qui peuvent être actifs simultanément, sans que l'un domine l'autre. Ainsi, l'impact croissant de ces différentes régions contrebalance clairement l'idée d'un flux unilatéral de l'Occident dominant sur les zones périphériques. Autrement dit, reprenant les paroles d'Appadurai : « les États-Unis ne fonctionnent plus comme le marionnettiste d'un système mondial d'images, mais ne représentent qu'un seul nœud dans une construction complexe et transnationale de paysages imaginaires⁴. »

Dans le monde de l'art contemporain, l'importance croissante des régions se révèle entre autres dans l'émergence des biennales et foires d'art

contemporain dans différents lieux du monde. Aujourd'hui sont organisées régulièrement plus de 100 biennales et 40 foires d'envergure internationale⁵. Si elles se présentent en tant qu'événements mondiaux, elles reflètent pourtant une forte orientation nationale ou régionale⁶. Dans les zones périphériques, ces biennales et foires constituent souvent la première plateforme sur laquelle les artistes nationaux du pays organisateur ou « régionaux » peuvent se présenter à un public international, ce qui apparaît d'autant plus nécessaire que, souvent, l'infrastructure des musées et galeries est absente ou peu développée.

Dans une deuxième perspective, des auteurs comme Tomlinson questionnent l'idée de la dominance occidentale en soulignant l'existence d'un contre-courant de produits culturels des zones périphériques vers l'Occident⁷. Ainsi, la transmission de culture entre l'Occident et la périphérie apparaît bilatérale. En conséquence, les unités territoriales occupent alternativement les positions d'expéditeur et de récepteur⁸. La « world music » et le succès du chanteur sénégalais Youssou N'Dour constituent l'un des exemples les plus illustratifs, souvent utilisé, de cette pénétration de

1. D. CRANE, *loc. cit.*, 2002, p. 7 (The influence of Western global cultures is being offset by the development of regional cultures within global culture).

2. D. CRANE, *loc. cit.*, 2002.

3. Jan NEDERVEEN PIETERSE, « Globalization as hybridization » dans M. FEATHERSTONE, S. M. LASH et R. ROBERTSON (éd.), *Global modernities*, Londres, Sage Publications, 1995, p. 50 (transnational, international, macro-regional, national, micro-regional, municipal, local) ; Cf. Abram DE SWAAN, « De sociologische studie van de transnationale samenleving » dans J. HEILBRON et N. WILTERDINK (dir.), *Mondialisering. De wording van de wereldsamenleving I*, Groningen, Wolters Noordhoff, 1995, p. 16-35.

4. A. APPADURAI, *op. cit.*, 1996, p. 31 (the United States is no longer the puppeteer of a world system of images but is only one node of a complex transnational construction of imaginary landscapes).

5. Raymonde MOULIN, *Le marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003 ; C. BYDLER, *op. cit.*, 2004 ; A. QUEMIN, *loc. cit.*, 2008.

6. Femke VAN HEST et Filip VERMEYLEN, « Has the art market become truly global ? Evidence from China and India », dans P. ARORA, W. DE BEEN et M. HILDEBRANDT, *Crossroads in New Media, Identity and Law. The Shape of Diversity to Come*, Basingstoke, Palgrave (prévu mai 2015).

7. J. TOMLINSON, *loc. cit.*, 1996 ; voir également A. DE SWAAN, *op. cit.*, 1995 ; Johan HEILBRON, « Échanges culturels transnationaux et mondialisation : Quelques réflexions », dans *Regards Sociologiques*, vol. 22, 2001, p. 141-154 ; Roland ROBERTSON, « Glocalization : Time-space and homogeneity-heterogeneity », dans M. FEATHERSTONE, S. M. LASH et R. ROBERTSON (dir.), *Global modernities*, Londres, Sage Publications, 1995, p. 25-44 ; Noël CARROLL, « Art and globalization: Then and now », dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 65, n° 1, 2007, p. 131-143 ; Pauwke BERKERS, Susanne JANSSEN et Marc VERBOORD, « Globalization and ethnic diversity in western newspaper coverage of literary authors: Comparing developments in France, Germany, the Netherlands, and the United States, 1955 to 2005 », dans *American Behavioral Scientist*, vol. 55, n° 5, 2011, p. 624-641.

8. A. DE SWAAN, *op. cit.*, 1995 ; D. CRANE, *loc. cit.*, 2002 ; L. BUCHHOLZ et U. WUGGENIG, *loc. cit.*, 2005.

la culture périphérique au sein de la culture occidentale¹. Suite à ces flux culturels, « des cultures nationales intègrent des éléments d'un tas d'autres cultures et se diversifient davantage² ». Cette hétérogénéité, ou même hybridation, se tient dans ce que les tenants de la théorie impérialiste appellent le centre et la périphérie. Cela veut dire que l'arrivée de la culture occidentale dans les pays dits périphériques ne mène pas nécessairement à la disparition de la culture traditionnelle, mais plutôt à la coexistence des deux formes de cultures et possiblement à l'émergence de nouveaux produits culturels nés de cette coexistence³.

On observe, en effet, que le champ de l'art contemporain connaît un flux régulier de l'art non occidental en direction de l'Occident. Notamment au cours des trois dernières décennies, les expositions se sont davantage intéressées aux artistes des pays périphériques ou ont inclus au moins certains d'entre eux. L'exposition *Les Magiciens de la Terre*, qui s'est tenue à la fin des années 1980 au Centre Pompidou et à la Villette à Paris, peut être considérée comme celle qui a enclenché ce processus⁴. Exemples plus récents des expositions consacrées aux artistes non occidentaux sont des expositions itinérantes comme *Africa Remix* (Centre Pompidou, 2005) ou *America Latina* (Fondation Cartier, 2013) ou encore des expositions personnelles comme celle d'Anish Kapoor pour *Monumenta*, au Grand Palais (2011) et *L'Ombre du Fou Rire* de Yun Minjun à la Fondation Cartier (2012).

Le marché, pour sa part, s'est ouvert également à l'art non occidental, comme le prouve l'émer-

gence de l'art asiatique et plus particulièrement, chinois, en ventes aux enchères avec une explosion à partir de 2007. Pour illustrer, en 2013, le tableau *The Last Supper*, par l'artiste chinois Zeng Fanzhi, fut vendu à 15,1 millions d'euros, représentant la quatorzième meilleure vente aux enchères dans l'histoire du marché de l'art contemporain⁵. En effet, aujourd'hui, la Chine occupe une position stable parmi les pays leaders, aux côtés des États-Unis et du Royaume-Uni⁶, ce qui remet en question la position qui consisterait à considérer la Chine comme un pays périphérique, au moins en ce qui concerne sa place sur le marché de l'art⁷.

Bien que les deux perspectives précédentes offrent des points de vue alternatifs intéressants, plusieurs auteurs se montrent réticents à rejeter l'idée d'une constellation centre-périphérie. Par exemple, le système culturel mondial conçu par De Swaan⁸ comprend à la fois la possibilité de flux multidirectionnels et de plusieurs centres, qui ne dominent pas nécessairement le monde entier, mais se trouvent pourtant toujours dans une position de pouvoir. Ainsi, malgré la multiplication des échanges, la structure hiérarchique reste intacte. Dans ce cadre, Queminn puis Buchholz et Wuggenig ont montré que les pays occidentaux, notamment les États-Unis et l'Allemagne, continuent à dominer le monde de l'art contemporain⁹. Heilbron, pour sa part, souligne également le caractère multidirectionnel de l'échange culturel, mais il y ajoute que les produits culturels de la périphérie sont distribués au reste du monde via le centre¹⁰. Cela implique qu'il est indispensable

1. A. DE SWAAN, *op. cit.*, 1995 ; James ENGLISH, *The economy of prestige*, Cambridge, Harvard University Press, 2005.

2. D. CRANE, *loc. cit.*, 2002, p. 10 (national cultures will assimilate aspects of many other cultures and become more diverse).

3. Ulf HANNERZ, *Cultural complexity: Studies in the social organization of meaning*, New York, Columbia University Press, 1992 ; J. NEDERVEEN PIETERSE, *loc. cit.*, 1995 ; R. ROBERTSON, *loc. cit.*, 1995 ; Ulf HANNERZ, *Transnational connections: Culture, people, places*. Londres, Routledge, 1996 ; J. TOMLINSON, *loc. cit.*, 1996 ; A. APPADURAI, *op. cit.*, 1996 ; John TOMLINSON, *Globalization and culture*, Cambridge, Polity Press, 1999 ; J. ENGLISH, *op. cit.*, 2005 ; N. CARROLL, *loc. cit.*, 2007.

4. Zoran ERIC, « Glocalisation, art exhibitions and the Balkans », dans *Third Text*, vol. 21, n° 2, 2007, p. 207-210.

5. Il est précédé par Jean-Michel Basquiat (7 œuvres), Jeff Koons (4 œuvres) et Wool (2 œuvres). Artprice, *Le marché de l'art contemporain. Le rapport annuel artprice. The contemporary art market. Annual report (2013-2014)*, Lyon, Artprice, 2014.

6. Artprice, *Le marché de l'art en 2013*, Lyon, Artprice, 2013.

7. Joseph STRAUBHAAR, « Chindia in the context of emerging cultural and media powers », dans *Global Media and Communication*, vol. 6, n° 3, 2010, p. 253-262.

8. A. DE SWAAN, *op. cit.*, 1995.

9. A. QUEMIN, *op. cit.*, 2002 ; L. BUCHHOLZ et U. WUGGENIG, *loc. cit.*, 2005 ; A. QUEMIN, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, Éditions du CNRS, 2013.

10. J. HEILBRON, *loc. cit.*, 2001 ; cf. U. HANNERZ, *op. cit.*,

aux artistes des pays (semi-)périphériques qui désirent effectuer une carrière artistique internationale d'être présents dans le centre.

Jusqu'à présent, la majorité des recherches sur la mondialisation du champ de l'art contemporain ont concerné les musées ou institutions culturelles ; ce n'est que depuis peu que les galeries et les foires font à leur tour l'objet de recherches sur l'impact de la mondialisation¹. Dans cette contribution, nous visons à étudier la mondialisation des marchés de l'art à travers l'orientation internationale des galeries et des foires d'art contemporain les plus renommées sous l'angle de la visibilité accordée à l'art non occidental. Nous traiterons ce processus de possible diversification du champ en tentant de répondre aux questions suivantes : quel poids les artistes originaires des pays non occidentaux ont-ils par rapport à ceux des autres pays dans les galeries ? Dans quelle mesure leur présence dépend-elle de facteurs territoriaux tels que la ville où se situe la galerie ou le pays de résidence de l'artiste par exemple ? Quel est le poids des galeries non occidentales dans les foires ? Et comment la présence des galeries non occidentales a-t-elle changé au cours du temps ?

Méthodologie

Afin d'étudier l'orientation internationale des galeries leaders et la visibilité des artistes non occidentaux, nous avons sélectionné des galeries situées dans les principales capitales de l'art contemporain : Berlin, Londres, New York et Paris². Hébergeant les institutions, galeries et maisons d'enchères internationales les plus impor-

tantes, qui, pour leur part, attirent des artistes³, ces quatre villes continuent d'être considérées comme les grandes capitales de l'art contemporain⁴, et ce, malgré l'émergence récente de nouveaux marchés tels que la Chine et le Brésil.

La participation aux foires d'art contemporain Art Basel et Frieze Art Fair, événements transnationaux où l'accès est préservé aux galeries les plus prestigieuses, constitue un indicateur valable pour déterminer l'importance et l'influence des galeries localisées dans ces villes. Si la première des deux manifestations est la foire la plus grande et la plus réputée dans le monde depuis des décennies, la seconde a été fondée assez récemment, en 2003, mais elle s'est établie en tant que foire leader dès ses débuts⁵. Dans notre étude sont incluses les galeries qui ont participé à au moins cinq éditions d'Art Basel entre 2000 et 2006 et à au moins deux éditions de *Frieze Art Fair* entre 2003 et 2006. Au moins une participation dans les deux foires a eu lieu en 2005 ou 2006. Au total, nous avons retenu trente-quatre galeries qui ont régulièrement participé à Art Basel et Frieze Art Fair.

Dans un deuxième temps, nous avons demandé à vingt-six galeristes néerlandais d'indiquer quelles sont, selon eux, les galeries les plus importantes dans les quatre villes précédemment mentionnées. Ils ont nommé environ 75% des galeries distinguées par notre méthode précédente (vingt-six au total) étudiant la présence à Art Basel et Frieze Art Fair, ce qui confirme la validité de cet indicateur. Si les autres quarante galeries nommées ne satisfaisaient pas au critère des foires éta-

1996.

1. A. QUEMIN, *loc. cit.*, 2008 ; A. QUEMIN, *loc. cit.*, 2012 ; O. VELTHUIS, *loc. cit.*, 2013.

2. Erica COSLOR et Xuefei REN, « Mapping the geography of the global art market », *Paper presented at the annual meeting of the American Sociological Association*, San Francisco, 2009, <http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_ap_a_research_citation/3/0/7/0/5/pages307058/p307058-1.php>, consulté le 14 mars 2015 ; D. CRANE, « Reflections on the global art market: Implications for the sociology of culture », dans *Sociedade e Estado*, vol. 24, n° 2, 2009, p. 331-362.

3. D. CRANE, *The transformation of the avant-garde: The New York art world, 1940-1985*, Chicago, University of Chicago Press, 1987 ; U. HANNERZ, *op. cit.*, 1996 ; Allen J. SCOTT, *The cultural economy of cities: Essays on the geography of image-producing industries*, Londres, Sage, 2000 ; Richard FLORIDA, *Cities and the creative class*, New York, Routledge, 2005 ; Amanda BRANDELLERO, *The art of being different: Exploring diversity in the cultural industries* [Thèse de doctorat], Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, 2011.

4. E. COSLER et X. REN, *loc. cit.*, 2009 ; D. CRANE, *loc. cit.*, 2009.

5. A. QUEMIN, « Le marché de l'art : Une mondialisation en trompe-l'œil », dans *Questions Internationales*, vol. 42, Mars-Avril, 2010, p. 49-57.

bli dans cette étude, elles participaient pourtant à d'autres foires d'art internationales réputées. La majorité de ces galeries, parmi lesquelles la Gagosian Gallery et la Paula Cooper Gallery, ont d'ailleurs été présentes dans plusieurs éditions d'Art Basel ou Frieze Art Fair, mais pas dans les deux foires en 2005 ou 2006. Le reste des galeries participait à d'autres foires comme la FIAC ou VOLTA, la seconde de ces deux manifestations étant une foire satellite *cutting edge* liée à Art Basel, et à l'Armory Show de New York.

Ensemble, ces deux méthodes réunies ont donné lieu à la sélection de soixante-quatorze galeries d'art contemporain internationale renommées, qui ont été analysées en 2007-2008. Nous avons étudié les listes des artistes représentés (2069 au total), dont les pays de naissance et de résidence ont été recensés afin d'établir les formes de l'orientation internationale des galeries leaders et la visibilité qu'elles accordent aux artistes non occidentaux.

Ensuite, la foire Art Basel, qui est la plus ancienne et la plus renommée dans le monde, a servi de cas exemplaire pour étudier la pénétration des artistes et galeries non occidentaux dans les foires d'art contemporain les plus convoitées et pour analyser le développement de cette présence dans le temps (2000-2008).

De plus, nous avons interviewé 10 galeristes et une assistante dans les quatre villes en les interrogeant sur la globalisation du monde de l'art et en leur demandant comment cela se manifeste dans leur galerie. Les entretiens ont aidé à mieux comprendre aussi bien le contexte du marché de l'art globalisé que les résultats de nos recherches.

La percée des artistes non occidentaux dans les galeries internationales d'art contemporain

Si le monde de l'art s'est davantage ouvert à l'art non occidental depuis la fin des années 1980, comment cela se traduit-il sur le marché ? Dans les entretiens, les galeristes expliquaient comment

ils présentent leur galerie à une échelle internationale en faisant référence aux différents facteurs qui soulignent leur internationalisation. La participation aux foires représente un de ces indicateurs, tout comme l'« écurie » même de la galerie, qui comprend des artistes nés et résidant dans différents pays du monde :

ainsi, la galerie s'est internationalisée, en incluant des artistes différents d'une origine diverse¹.

70% ou 80% des artistes avec qui on travaille se trouvent dans différents coins du monde. Les choses sont interconnectées, donc... C'est simplement notre activité quotidienne, dans le monde entier²).

Nous commençons notre analyse en étudiant les écuries des galeries leaders à Berlin, Londres, New York et Paris, et notamment la représentation des artistes non occidentaux. À ce propos, nous avons utilisé deux indicateurs : le pays de naissance et le pays de résidence des artistes.

Tableau I Origine des artistes dans les galeries leaders d'art contemporain 2007-2008 (pays de naissance)

PAYS	BERLIN N=377	LONDRES N=556	NEW YORK N=613	PARIS N=523
ORIGINE (GALERIE)	32,6%	31,7%	41,1%	20,3%
SOMMET (EU-ALLEM-UK)	31,6%	35,5%	23,8%	41,7%
SEMI-PERIPHERIQUES OCCIDENTAUX	21,0%	16,9%	23,0%	22,4%
NON OCCIDENTAUX	14,9%	15,9%	12,1%	15,7%
				N=2069

Au total, 2069 artistes, dont 1474 artistes uniques, nés dans 81 pays différents ont été inclus dans les galeries sélectionnées, ce qui représente une diversité absolue assez élevée. La plupart d'entre eux étaient représentés par des galeries new-yorkaises, ce qui correspond au fait que,

1. « the gallery became international through that, through taking on different artists who come from different backgrounds. », entretien, galeriste 6, Londres, traduction de l'auteur.

2. « 70% or 80% of the artists we are working with are spread out all over the world. The one thing is connected with the other, so... It is just our daily business, around the globe. », entretien, galeriste 3, Berlin, traduction de l'auteur.

quoique les différences soient faibles, cette ville héberge le nombre le plus élevé de galeries incluses dans cette recherche, ce qui renvoie donc à la position centrale de New York dans le monde de l'art. De plus, c'est notamment à New York que sont localisées certaines des plus grandes galeries qui comprennent plus de 30 artistes dans leur écurie, dont la galerie Pace Wildenstein (devenue Pace depuis) n'est qu'un exemple.

Dans chacune des quatre villes, pourtant toutes très internationales, les artistes non occidentaux n'ont qu'une visibilité modeste. Cela s'explique avant tout par une surreprésentation des artistes nationaux et des artistes américains, allemands ou britanniques (voir également Tableau 5, appendice), ce qui correspond bien aux résultats déjà obtenus dans des recherches précédentes¹. À eux seuls, ces trois pays dominants représentent environ deux tiers des écuries d'artistes. En particulier, les États-Unis sont omniprésents et ils occupent même la première position à Paris, la France s'y retrouvant en deuxième position, ce qui illustre bien la position affaiblie du pays dans le monde de l'art contemporain². Les galeristes français l'ont d'ailleurs constaté :

Je parle plutôt vraiment d'artistes français, voilà des artistes français, c'est vrai que quand vous regardez, il n'y a pas beaucoup d'artistes français qui en fin de compte ont réussi à, on va dire, à passer au-delà, enfin de l'autre côté, les États-Unis. Quand vous prenez des artistes américains, à l'inverse, il y a beaucoup d'artistes américains qui sont arrivés dans le marché européen³.

De concert avec cette présence relativement restreinte des artistes français dans les galeries parisiennes, nous y constatons également une visibilité un peu plus élevée des artistes non occidentaux qui ne se retrouve qu'à Londres, illustrant l'asymétrie moins forte à Paris par rapport à Ber-

lin et surtout New York⁴. Cela concorde avec les résultats de Sapiro, qui ont montré une diversité culturelle élevée dans le champ de la traduction de littérature afin de contrebalancer l'hégémonie de l'anglais, ainsi qu'avec la théorie de la centralité de Heilbron attestant que les pays moins centraux sont davantage orientés vers l'international que les pays centraux⁵.

Les artistes non occidentaux sont même un peu plus présents à Londres qu'à Paris, mais pour d'autres raisons ; nous y comptons le nombre le plus élevé des pays (41) et des artistes (88) non occidentaux. Pourtant, la distribution de visibilité reste fortement asymétrique à Londres où le poids des Britanniques, Américains et Allemands est le plus élevé de toutes les villes. Cette présence plus importante des artistes non occidentaux à Londres ne remet donc pas en question la position forte ces pays dominants. Cela dit, elle semble plutôt exercer un effet négatif sur la visibilité des artistes des pays semi-périphériques occidentaux.

Tableau 2 Origine des artistes non occidentaux dans les galeries leaders d'art contemporain 2007-2008 (région de naissance)

	BERLIN N=56	LONDRES N=88	NEW YORK N=74	PARIS N=82	TOTAL N=300
ASIE	23,2%	31,8%	35,1%	35,4%	32,0%
AMERIQUE LATINE	30,4%	21,6%	21,6%	20,7%	23,0%
MOYEN ORIENT/MAGHREB	19,6%	17,0%	18,9%	20,7%	19,0%
EUROPE DE L'EST	16,1%	19,3%	14,9%	15,9%	16,7%
AFRIQUE SUBSAHARIEN	10,7%	10,2%	9,5%	7,3%	9,3%

Si nous étudions plus en détail l'origine des artistes non occidentaux, nous constatons tout d'abord que la présence des différentes régions ne change pas significativement d'une ville à l'autre, à l'exception de la sous-représentation de l'Asie à

4. Ce résultat est basé sur la diversité relative, ce qui indique le pourcentage des pays responsables pour la moitié des représentations. À Paris, la diversité relative est de 6%, tandis qu'à New York et Berlin, elle est de 4% et à Londres de 3%.

5. Gisèle SAPIRO, « Globalization and cultural diversity in the book market: The case of literary translations in the US and in France », dans *Poetics*, vol. 38, n° 4, 2010, p. 419-439. J. HEILBRON, *loc. cit.*, 2001.

1. A. QUEMIN, *op. cit.*, 2002.

2. *Ibid.*

3. Entretien, galeriste 7, Paris.

Berlin, en faveur de l'Amérique latine (Tableau 2). Il n'existe donc pas seulement un consensus parmi les capitales de l'art contemporain sur le poids à attribuer aux artistes non occidentaux, mais également sur la façon dont leur visibilité est distribuée entre les différentes régions du monde.

Ensuite, nos analyses révèlent une divergence entre diversité absolue et diversité relative du groupe des pays non occidentaux. En termes absolus, ce groupe est assez divers : nous y comptons 61 pays différents. Pourtant, plus de la moitié des artistes (53%) sont originaires de seulement dix pays, parmi lesquels nous trouvons des pays développés comme le Japon et Israël, et des économies émergentes, comme la plupart des pays des BRICS, ce qui explique, pour

une partie, ce constat. Suite à l'orientation forte vers ces pays non occidentaux dominants (mais qui restent très nettement dominés par rapport aux trois grands pays que sont les États-Unis, l'Allemagne et le Royaume-Uni), les 47% des artistes qui restent sont nés dans 51 pays, dont la moitié est représentée par un seul artiste. La diversité *relative* des pays non occidentaux apparaît donc fortement restreinte.

Les régions mêmes montrent également une structure fortement hiérarchisée. Si les artistes asiatiques sont, de loin, les plus représentés parmi les zones non occidentales, ce sont notamment les Japonais, suivis par les artistes chinois qui dominent (Tableau 5, appendice). L'Amérique latine se voit représentée surtout par des artistes brésiliens, argentins et mexicains, tandis que les Israéliens sont les plus présents de la région Moyen-Orient/Maghreb. La Pologne et la Russie se trouvent en tête de la région de l'Europe de l'Est et, finalement, l'Afrique subsaharienne est essentiellement représentée par des artistes sud-africains. En effet, ces pays représentent des éco-

Tableau 3a Origine des artistes dans les galeries leaders d'art contemporain 2007-2008 (pays de naissance et résidence)

PAYS	NAISSANCE	RÉSIDENCE
	N=2069	N=1914
ORIGINE (GALERIE)	31,8%	39,4%
SOMMET (EU-ALLEM-UK)	39,2%	36,8%
SEMI-PERIPHERIQUES OCCIDENTAUX	20,8%	17,4%
NON OCCIDENTAUX	14,5%	6,4%

Tableau 3b Pays de résidence des artistes non occidentaux

	TOTAL	UNE RÉGION	PLUSIEURS RÉGIONS
PAYS GALERIE	32,3%	22,7%	
+ RÉGION OCCIDENTALE			5,9%
+ RÉGION NON OCCIDENTALE			3,7%
RÉGION OCCIDENTALE	36,2%	31,6%	
+ RÉGION NON OCCIDENTALE			4,6%
RÉGION NON OCCIDENTALE	39,9%	31,6%	
ASIE		13,1%	
AMÉRIQUE LATINE		8,9%	
EUROPE DE L'EST		5,7%	
MOYEN ORIENT/MAGHREB		2,1%	
AFRIQUE SUBSAHARIENNE		1,8%	
+ PAYS GALERIE			3,7%
+ RÉGION OCCIDENTALE			4,6%
			N=282

nomies fortes ou émergentes, dont on pourrait conclure que, malgré l'autonomie relative du champ artistique, la performance économique de ces pays porte une influence positive sur leur visibilité sur le marché de l'art. Des artistes originaires de ces pays ont réussi davantage à attirer l'attention des galeries occidentales et de se faire inclure dans leurs « écuries ». Il n'est donc guère surprenant que parmi les artistes les plus représentés se trouvent des stars comme par exemple Yayoi Kusama (Japon, 5 fois) ou Gabriel Orozco (Mexique, 4 fois).

Si l'on prend en compte non plus le pays de naissance mais le pays de résidence, nous constatons que le poids des artistes non occidentaux s'affaiblit considérablement (Tableau 3a). Plus des deux tiers des artistes non occidentaux ont en réalité émigré vers un ou plusieurs pays occidentaux, parmi qui On Kawara (Japon, 1933-2014), Shirin Neshat (Iran, 1957) et Haluk Akakçe (Turquie, 1970), pour ne nommer que quelques exemples. La plupart a même quitté complètement l'espace

non occidental (Tableau 3b). En outre, la vaste majorité des artistes non occidentaux se sont installés précisément dans le pays d'origine de leur galerie ou bien aux États-Unis, en Allemagne ou au Royaume-Uni, plus précisément dans la capitale (culturelle, aux États-Unis, pour New York) de ces pays, ces métropoles fonctionnant comme des noyaux créatifs¹, regroupant des artistes, des galeries et institutions artistiques, des académies des Beaux-arts, des critiques d'art, des commissaires d'exposition ou encore des curateurs indépendants.

Ces résultats soulignent, d'un côté, l'orientation de ces galeries vers leur propre scène artistique locale, et d'un autre côté, l'attraction qu'exercent ces pays dominants sur les artistes étrangers et donc leur position centrale dans le monde de l'art². La résidence dans un pays occidental, ou mieux encore, dans une des quatre capitales d'art contemporain, joue donc un rôle considérable sur la visibilité des artistes non occidentaux dans les grandes pôles artistiques. Effectivement, en migrant vers ces pays, les artistes non occidentaux agrandissent leurs réseaux et, par conséquence, leurs possibilités de connaître une carrière vraiment internationale. Comme le dit l'un des galeristes :

Je veux dire, d'une certaine façon, c'est que, pour un artiste, ça aide d'être dans un contexte social, ça aide de pouvoir rencontrer des gens par hasard, et de voir de l'art des gens. Le monde de l'art est une situation tellement interpersonnelle, vous voyez, c'est structuré, mais [à la fois] tellement non structuré [...]. Mais je pense que c'est clair que c'est un dynamisme social, oui, bien sûr. Oui, si on peut s'engager avec des gens, cela va faire la différence³.

1. Charles SIMPSON, *SoHo: The artist in the city*. Chicago, The University of Chicago Press, 1981 ; A. SCOTT, *op. cit.*, 2000 ; Saskia SASSEN, *The global city: New York, London, Tokyo*, Princeton, Princeton University Press, 2001 ; R. FLORIDA, *The rise of the creative class*, New York, New York, Basic Books, 2002 ; R. FLORIDA, *op. cit.*, 2005 ; A. BRANDELLERO, *op. cit.*, 2011.

2. J. HEILBRON, *loc. cit.*, 2001 ; J. ENGLISH, *op. cit.*, 2005 ; S. JANSSEN et al., *op. cit.*, 2008 ; S. KARTTUNEN, *op. cit.*, 2008 ; P. BERKERS et al., *op. cit.*, 2011.

3. « I mean, in one way, it is like for an artist it helps to be in a social context, it helps to be able to bump into people, and to see people's art. You know, the contemporary art world is

L'inclusion des galeries et artistes non occidentaux dans les foires d'art

Dans la section précédente, nous avons analysé l'ouverture du marché de l'art aux pays non occidentaux à travers les artistes représentés dans les galeries, leurs pays de naissance et celui de résidence. Pour les foires, nous examinerons cette inclusion en prenant en compte la localisation des galeries participantes. En ce qui concerne l'accès aux foires internationales d'art contemporain, les artistes et les galeries sont interdépendants. La participation des artistes passe par leurs galeries. Pour sa part, la « qualité » des galeries, le critère principal de sélection des foires, peut s'approcher par la somme de la qualité des artistes représentés dans leur « écurie ». Ainsi, les galeries ne décident pas seulement quels artistes – et par conséquent quel pays – ont une certaine visibilité dans leurs propres espaces, mais elles jouent également un rôle clé dans la présence de ces artistes et pays dans les foires internationales d'art contemporain, qui sont des événements extrêmement transnationaux.

La participation aux foires d'art contemporain renommées est devenue un instrument de plus en plus important pour acquérir une visibilité mondiale. Depuis la fin des années soixante, les foires internationales d'art contemporain se sont diffusées dans tous les espaces du monde et elles se sont développées en devenant des plateformes essentielles pour les artistes et les galeries à la quête d'une reconnaissance internationale⁴. En ce qui concerne le positionnement des galeries mêmes dans le monde international de l'art, nos interviewés ont tous fait référence à leur participation à différentes foires tout au long de l'année :

Déjà par la participation aux foires, je pense que c'est la chose la plus importante⁵.

such an interpersonal situation, it is very, it is structured but very unstructured [...]. But I think it is clear that it is a social dynamism, yes of course. Yes, if you can engage with people, it is going to make a difference. », entretien, galeriste 5, New York, traduction de l'auteur.

4. R. Moulin, *op. cit.*, 2003.

5. Entretien, galeriste 7, Paris

Ben, la chose la plus évidente que je répondrais, c'est les foires. C'est peut-être la manifestation la plus spectaculaire, là où vont les galeries¹.

La participation aux foires d'art contemporain apparaît être devenue un standard pour les galeries avec une orientation internationale. Il semble presque impossible pour ces galeries de ne pas participer à un tel événement. En effet, généralement, ces galeries participent à plusieurs foires par an, dans différents lieux du monde :

Eh bien, évidemment [il y a] des foires d'art, alors nous y participons et en Europe, nous sommes à Frieze, une foire fondée récemment. [...] Nous participons à la FIAC en France, puis nous participons à Art Basel. Et puis nous sommes, aux États-Unis, nous sommes présents à The Armory, Miami Basel, et aussi, en Europe, en fait, nous participons à TEFAF, qui est à Maastricht et qui est une foire d'art large et plutôt orientée vers le marché secondaire, disons².

Eh bien, nous essayons d'être un peu partout, alors, bien sûr, nous participons aux foires d'art, elles se tiennent aussi bien aux États-Unis qu'ici dans différents endroits en Europe, et actuellement même en Asie, nous allons y participer pour la première année³.

Ainsi, la foire d'art est devenue un lieu de passage obligatoire⁴. La foire, qui se tient sur trois à cinq jours, est un lieu de rencontre pour le monde entier de l'art contemporain. C'est un moment de

sociabilité, où des commissaires d'exposition, directeurs artistiques, critiques d'art et collectionneurs ont la chance de visiter de nombreuses galeries et de rencontrer des artistes ou leurs représentants⁵.

Lorsque nous les présentons dans les foires d'art, on a la chance qu'il y a des gens différents de différents coins du monde qui peuvent faire connaissance avec ses artistes⁶.

En très peu de temps, la participation à un tel événement génère beaucoup plus de visibilité qu'une exposition de quelques semaines dans les murs de la galerie, ce qui exerce aussi une influence positive sur les ventes :

En une seule journée, au vernissage, on peut avoir un effet assez disproportionné dans un stand, et tout à coup, cela peut avoir un impact important pour un artiste.

[...] Commercialement [les foires] sont très importantes, parce que je pense que les gens ont moins de temps ; le marché est devenu plus large, plus important, alors, les gens surveillent les progrès d'un artiste, ils surveillent les prix, ils ont la possibilité de comparer, le tout sous un même toit.

[...] Je pense que les foires ont vraiment beaucoup attiré l'attention, je veux dire, les gens y investissent beaucoup d'argent ; nous le faisons. Souvent, les artistes présentent des œuvres créées pour la foire, car ils savent qu'il est un forum formidable pour montrer une nouvelle pièce, et bien sûr pour vendre, alors, pour les artistes également, elle est devenue importante, car autour de cette période, ils vendent davantage⁷.

1. Entretien, galeriste 9, Paris.

2. « Well, obviously [there are] art fairs, so we take part and in Europe we do Frieze, which is very recent. [...] We do FIAC in France and then we do Art Basel. And then we do, in the States, we do The Armory, we do Miami Basel, and also actually in Europe, we do TEFAF, which is in Maastricht and it's kind of this big, more secondary market older art fair. », entretien, galeriste 11, Londres, traduction de l'auteur.

3. « Well, we attempt to kind of be all over the place, so of course we do the art fairs, they are both in the States and here in different places in Europe, and now even in Asia, for the first year we are going to do it. », entretien, galeriste 4, Berlin, traduction de l'auteur.

4. Marijke DE VALCK, *Film festivals: history and theory of a European phenomenon that became a global network* [Thèse de doctorat], Amsterdam, University of Amsterdam, 2006.

5. R. MOULIN, *op. cit.*, 1997, 2003 ; A. QUEMIN, *op. cit.*, 2002, *loc. cit.*, 2008 ; Nathalie MOUREAU et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 2006 ; Pablo BARRAGÁN, « The art fair age », dans *Metropolis M*, Juin/Juillet, 2008 ; E. COSLOR et X. REN, *loc. cit.*, 2009.

6. « When you bring them to art fairs, you have the chance that there are different people from different parts of the world who can get to know your artists. », entretien, galeriste 4, Berlin, traduction de l'auteur.

7. « in one day in the vernissage you can have a really disproportionate effect in one small booth, and suddenly it can make a big impact for an artist. [...] commercially [fairs] are very important, because I think people have less time; the market has become more expansive, more important, so people monitor an artist's progress, they monitor prices,

Si la participation aux foires est devenue essentielle pour les galeries et les artistes à la vocation internationale, dans quelle mesure ces manifestations sont-elles accessibles pour celles et ceux des pays non occidentaux ? L'analyse présentée ici est fondée sur la participation des galeries entre 2000 et 2008 à Art Basel, la foire d'art contemporain, nous l'avons déjà signalé, la plus célébrée dans le monde de nos jours.

Commençons tout d'abord par une analyse générale de l'orientation internationale de la foire. La diversité se révèle clairement limitée dans cette foire prestigieuse : les galeries participantes entre 2000 et 2008 venaient de moins de 40 pays différents. Cette diversité est un peu plus élevée, bien que non significative, lorsque nous prenons en compte le pays de naissance des artistes représentés sur les stands des galeries. En 2008, par exemple, les artistes étaient originaires de 108 pays, contre 35 seulement pour les galeries. Pourtant, ces chiffres sont quelque peu trompeurs, étant donné que la forte majorité des artistes venait d'un des

35 pays dont une ou plusieurs galeries participaient à cette édition ; seulement 6,3% des 6695 artistes étaient nés dans un pays qui n'était représenté

par aucune galerie à Art Basel. La foire est donc loin d'être un événement aussi ouvert ou indéterminé géographiquement que l'on n'aurait tout d'abord pu le penser.

they have a chance to compare, all under one roof. [...] I think the fairs really have captured a lot of attention, I mean people invest a lot of money in them; we do. Often artists have work they made especially for the fair because they realise it is a fantastic forum to show new work, and of course to sell work, so it has become for the artist also important, because around that time, they usually make a lot more sales. », entretien, galeriste II, Londres, traduction de l'auteur.

Néanmoins, aussi bien le nombre de galeries que celui de pays y augmentaient entre 2000 et 2008, et relativement plus celui de pays (+46%) que celui de galeries (+12%) qui ont pu pénétrer la foire (Tableau 6, appendice). Cette augmentation du nombre de pays montre que l'événement représenté par les foires s'est significativement diversifié au cours des années. En effet, plusieurs nouveaux pays ont pu accéder à Art Basel, y compris des pays émergents comme l'Inde, la Pologne et l'Afrique du Sud. Cela dit, dans la plupart des cas, ces pays ne sont représentés que par une, ou parfois deux, galerie(s), comme les galeries polonaises Foksal et Starwach. Pourtant, une telle croissance indique une internationalisation continue du monde de l'art contemporain et elle vient soutenir la théorie des flux culturels, qui souligne le mouvement de contre-courant qui va de la zone périphérique vers le centre.

Si nous étudions plus en détail les différentes régions, nous constatons que, de nouveau, la distribution est clairement inégale à la foire de Bâle.

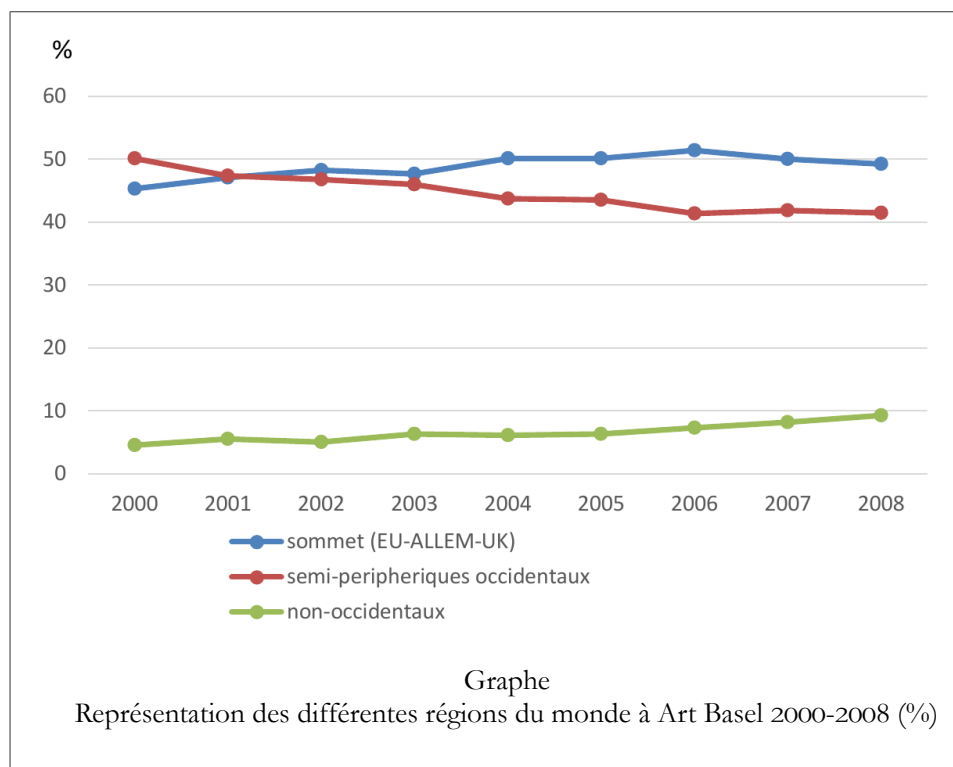
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
PAYS OCCIDENTAUX	95,5	94,5	95,0	93,7	93,9	93,7	92,7	91,8	90,8
ASIE	2,9	3,1	3,2	2,8	3,1	3,3	3,3	3,5	4,9
AMERIQUE LATINE	1,3	2,1	1,8	1,8	2,4	1,7	1,5	1,8	2,0
EUROPE DE L'EST+RUSSIE	-	-	-	0,7	0,3	1,0	1,2	1,5	1,4
MOYEN ORIENT/MAGHREB	-	-	-	0,4	-	-	0,9	1,2	0,6
AFRIQUE SUBSAHARIENNE	-	-	-	0,4	0,3	0,3	0,3	0,3	0,3

Tout d'abord, concernant les régions non occidentales, comme dans le cas des galeries, les pays asiatiques y sont les mieux représentés (Tableau 4). Surtout, les galeries japonaises et chinoises ont une présence stable et forte à Bâle, parmi lesquelles Tomio Koyama Gallery et ShanghART Gallery, les galeries chinoises étant devenues plus nombreuses au cours des années (Tableau 6, appendice). L'Amérique latine est représentée avant tout par des galeries brésiliennes et mexicaines ; même leurs consœurs argentines et chiliennes n'ont qu'une visibilité limitée et sont quasiment absentes durant les dernières années étudiées. Les autres régions – l'Europe de l'Est/Russie, le Moyen-Orient/Maghreb, et l'Afrique subsaharienne – sont représentées depuis 2003 à la

foire mais faiblement, la dernière région ne l'étant que par une seule galerie, sud-africaine, à savoir The Goodman Gallery (Johannesburg).

L'inclusion des nouveaux pays, dont la plupart se trouve dans la zone périphérique, peut être considérée comme une correction apportée à l'hégémonie des pays occidentaux. Effectivement, notre étude longitudinale permet de constater que l'essor des pays les plus périphériques – non occidentaux – a exercé une influence négative sur la présence des galeries de la semi-périphérie occidentale, dont la présence a diminué de 10% entre 2000 et 2008. Plusieurs pays, notamment la France et la Suisse, ont vu se réduire le nombre de leurs galeries nationales, et même ceux qui ne sont pas touchés de la sorte (comme les Pays-Bas), ont quand même une visibilité relative plus faible suite à l'accroissement des galeries non occidentales.

Toutefois, notamment deux pays dominants, les États-Unis et le Royaume-Uni, ont profité de l'augmentation du nombre de galeries incluses dans la foire, ce qui explique la courbe croissante des pays dominants (graphe). L'augmentation du nombre de galeries britanniques (de 24 à 34) montre l'importance progressive dans le monde de l'art contemporain de ce pays, tandis que celle du nombre de galeries américaines (de 53 à 80) montre que les États-Unis ont encore clairement renforcé leur position centrale au cours des dernières années¹. Par conséquent, la diversité relative, indiquant le pourcentage des pays responsables pour la moitié du nombre des galeries, a



diminué de 12,5% à 8,6% entre 2000 et 2008. Autrement dit, la foire est même devenue relativement moins diverse au fil des années et la participation des nouveaux pays n'a pas provoqué de changements profonds dans le sommet du classement des pays dans la foire d'art contemporain ici analysée.

Suite à l'importance croissante des foires d'art contemporain dans le développement d'une carrière artistique, il est impératif pour les artistes d'être représentés par une galerie qui donne accès à ces manifestations artistiques. Comme nous l'avons établi, les galeries ont tendance à donner la primauté aux artistes de leur pays et une partie substantielle des représentations dans les galeries à Berlin, Londres, New York et Paris était effectivement celle des artistes nés dans le pays d'origine de la galerie. Ainsi, la participation des galeries dans les foires internationales est susceptible d'augmenter la visibilité de leurs artistes nationaux.

Effectivement, une analyse des écuries des galeries lors de l'édition 2008 de la foire de Bâle révèle que pas moins de 40% des artistes étaient représentés par une galerie de leur pays de naissance. De plus, comparées aux galeries occiden-

1. Le poids relatif du Royaume-Uni et des États-Unis montrait respectivement de 7,8% à 9,8% et de 17,2% à 23,1%.

tales, celles situées dans la zone périphérique sont beaucoup plus orientées sur leur scène artistique nationale : un peu plus du tiers des artistes représentés par des galeries occidentales étaient des artistes nationaux, tandis que, dans les galeries non occidentales, tel était le cas pour environ deux tiers des artistes¹. Ainsi, les foires d'art contemporain s'internationalisent doublement, d'un côté en invitant à la participation des galeries d'un plus grand nombre de pays, notamment non occidentaux, et de l'autre, par l'orientation fortement nationale de leurs écuries. Mais cela ne signifie pas pour autant que le jeu devient parfaitement ouvert.

Conclusion et discussion

Dans cette contribution, nous avons analysé l'orientation internationale du marché de l'art contemporain et notamment la percée de l'art non occidental dans les galeries et les foires. Nos résultats réfutent l'idée généralement adoptée dans le monde de l'art selon laquelle, sous l'influence de la globalisation, le monde de l'art serait devenu considérablement hétérogène et la visibilité des pays serait désormais distribuée de façon plus égale parmi les pays occidentaux et non occidentaux. Au contraire, aussi bien les galeries que les foires (et plus précisément ici celle de Bâle, la plus importante d'entre toutes) se caractérisent par une répartition de visibilité fortement asymétrique.

Quoique les galeries et les foires se soient diversifiées géographiquement au cours des années, la zone non occidentale ne reste que marginalement représentée sur le marché de l'art. L'orientation du marché vers les artistes nationaux et ceux originaires des pays dominants – les États-Unis, l'Allemagne et le Royaume-Uni – ce qui laisse très peu d'espace pour les artistes d'autres pays, et influence donc négativement la présence des artistes non occidentaux. En effet, l'ouverture du monde de l'art vers les pays non occidentaux n'a pas changé profondément sa structure hiérarchique.

La résidence dans des pays occidentaux, notamment dans les capitales d'art contemporain, contribue de façon positive à la visibilité des artistes non occidentaux, mais renforce pourtant en même temps l'asymétrie constatée. En réalité, les galeries d'art contemporain ne représentent guère d'artistes qui vivent dans des pays non occidentaux. Ces artistes sont donc quasiment forcés de migrer vers des pays occidentaux, ce que la majorité a d'ailleurs fait, notamment vers les noyaux créatifs les plus importants que constituent New York, Londres et Berlin. Ainsi, ils sont insérés dans d'autres scènes artistiques et font partie de réseaux nouveaux, plus étendus et internationaux, ce qui contribue à gagner davantage de succès artistique sur l'échelle internationale.

La distribution inégale se manifeste parallèlement au sein même du groupe des pays non occidentaux, aussi bien dans les galeries qu'à Art Basel. Les artistes ou galeries asiatiques, suivi par ceux et celles de l'espace latino-américain, ont eu plus de succès en tentant de pénétrer le marché de l'art contemporain que leurs pairs originaires de l'Europe de l'Est, du Moyen Orient/Maghreb, ou d'Afrique subsaharienne. Parallèlement, la visibilité des différents pays que comprennent les régions est elle aussi répartie de façon manifestement inégale ; l'immense majorité des pays non occidentaux est complètement exclue de ces événements, tandis qu'un ou deux pays dominent ces régions, représentant notamment des économies fortes ou émergentes, ce qui indique que, malgré l'autonomie relative du champ culturel, la performance économique d'un pays exerce une influence positive sur sa position dans le monde de l'art contemporain.

Si les artistes et galeries non occidentaux ont trouvé une certaine place sur le marché de l'art, l'idée d'une distribution équilibrée apparaît très excessive. Malgré l'arrivée des nouveaux pays, le marché de l'art contemporain continue à être déterminé par une structure fortement hiérarchique, qui, comme nous avons pu le constater, se reproduit sur différentes échelles, y compris au sein même des différentes « régions » du monde. En ce sens, nos résultats viennent conforter la théorie de De Swaan qui conçoit l'espace culturel comme un système culturel mondial, dans lequel

1. J. STRAUBHAAR, *loc. cit.*, 2010.

les flux et les échanges sont multilatéraux, tout en étant dominés par un groupe limité de centres¹.

Notre contribution invite à continuer la recherche sur la percée de l'art non occidental sur le marché de l'art, qui semble constituer un mouvement encore en devenir. Pour examiner ce phénomène, cette étude exploratoire a été centrée sur une période restreinte. Les résultats indiquent que, bien qu'il y ait une certaine visibilité des artistes non occidentaux, elle reste quand-même très modeste pour l'instant, ce qui pourrait s'expliquer par l'idée que nous ne sommes qu'au début des changements ; il convient donc de continuer à étudier de façon longitudinale la diversification du monde de l'art afin de savoir si les développements au sein du monde mènent à une visibilité plus équilibrée des pays.

Ensuite, nous nous sommes intéressées notamment à la présence des pays, mesurée par la nationalité et la résidence des artistes, et moins à la forme artistique et les artistes eux-mêmes. Pourtant, il serait intéressant d'étudier le degré de similarité ou diversité entre les œuvres des artistes occidentaux et non occidentaux, et, de pair, les motivations artistiques des galeristes pour représenter des artistes non occidentaux : est-ce que c'est parce qu'il y a un trait commun avec les pratiques des artistes occidentaux ou parce qu'ils cherchent un particularisme local ? Puis, prenant les galeries et la foire *leader* comme point de départ, notre approche nous n'a pas permis d'analyser en détail et d'expliquer les différents niveaux de succès des artistes contemporains non occidentaux. À ce propos, il conviendrait d'étudier une scène artistique locale particulière en comparant les trajectoires de ses artistes, explorant notamment les facteurs qui contribuent au développement d'une carrière artistique internationale.

Finalement, la position affaiblie de la région sémi-périphérique occidentale suite à la participation croissante des galeries issues de l'espace périphérique à Art Basel couplée à une visibilité modeste de cette région dans les galeries invite à étudier de façon longitudinale les écuries des galeries et la participation des artistes aux foires. Il convient ici d'explorer l'effet de l'inclusion nou-

velle des artistes non occidentaux non seulement sur la représentation des pays dominants, mais aussi sur celle tant des pays occidentaux non centraux que d'autres pays périphériques.

Femke VAN HEST

1. A. DE SWAAN, *art. cit.*, 1995.

Appendice

Tableau 5. Visibilité des pays dans les galeries leaders d'art contemporain 2007-2008 (pays de naissance)

BERLIN	%	LONDRES	%	NEW YORK	%	PARIS	%
<i>PAYS D'ORIGINE (GALERIE)</i>	32,6	<i>PAYS D'ORIGINE (GALERIE)</i>	31,7	<i>PAYS D'ORIGINE (GALERIE)</i>	41,1	<i>PAYS D'ORIGINE (GALERIE)</i>	20,3
<i>ÉTRANGER (>5%)</i>							
ÉTATS-UNIS	21,5	ÉTATS-UNIS	26,4	ALLEMAGNE	12,4	ÉTATS-UNIS	22,9
ROYAUME-UNI	10,1	ALLEMAGNE	9,0	ROYAUME-UNI	11,4	ALLEMAGNE	10,5
						ROYAUME-UNI	8,2
<i>ÉTRANGER (1%-5%)</i>							
SUISSE	3,7	ITALIE	3,2	ITALIE	4,7	BELGIQUE	4,0
FRANCE	3,2	JAPON	2,9	SUISSE	3,1	ITALIE	3,6
BELGIQUE	2,1	PAYS-BAS	2,2	CANADA	2,9	PAYS-BAS	3,4
BRÉSIL	1,9	IRLANDE	1,6	PAYS-BAS	2,8	SUISSE	3,1
CANADA	1,9	SUISSE	1,6	FRANCE	2,0	JAPON	2,7
ITALIE	1,9	AUSTRALIE	1,3	JAPON	1,8	ESPAGNE	2,1
AUTRICHE	1,6	BELGIQUE	1,1	BELGIQUE	1,6	AUTRICHE	1,7
DANEMARK	1,6	CANADA	1,1	CHINE	1,3	ISRAËL	1,1
JAPON	1,6	ESPAGNE	1,1	AUTRICHE	1,1	ARGENTINE	1,0
PAYS-BAS	1,3			IRLANDE	1,0	CANADA	1,0
CHINE	1,1			ESPAGNE	1,0	CHINE	1,0
FINLANDE	1,1						
ESPAGNE	1,1						
<i>ÉTRANGER (0,5-1%)</i>							
ARGENTINE	0,8	AUTRICHE	0,9	AUSTRALIE	0,8	LIBAN	0,8
IRAN	0,8	BRÉSIL	0,9	AFRIQUE DU SUD	0,8	AFRIQUE DU SUD	0,8
ISRAËL	0,8	ISRAËL	0,9	SUÈDE	0,8	SUÈDE	0,8
NORVÈGE	0,8	MEXIQUE	0,9	BRÉSIL	0,5	ALGÉRIE	0,6
POLOGNE	0,8	POLOGNE	0,9	CUBA	0,5	BRÉSIL	0,6
CHILE	0,5	DANEMARK	0,7	DANEMARK	0,5	CUBA	0,6
KENYA	0,5	RUSSIE	0,7	HONG KONG	0,5	FINLANDE	0,6
PÉROU	0,5	ARGENTINE	0,5	MEXIQUE	0,5	GRÈCE	0,6
AFRIQUE DU SUD	0,5	FRANCE	0,5	RUSSIE	0,5	INDE	0,6
TURQUIE	0,5	GRÈCE	0,5			MEXIQUE	0,6
		AFRIQUE DU SUD	0,5			NORVÈGE	0,6
						RUSSIE	0,6
						CORÉE DU SUD	0,6
						TURQUIE	0,6
<i>ÉTRANGER (<0,5%)</i>							
ALGÉRIE	0,3	CORÉE DU SUD	0,4	ALBANIE	0,3	IRELAND	0,4
BULGARIE	0,3	CHINA	0,4	ALGÉRIE	0,3	PORTUGAL	0,4
CORÉE DU SUD	0,3	EGYPTE	0,4	ARGENTINA	0,3	ALBANIE	0,2
CUBA	0,3	FINLANDE	0,4	CORÉE DU SUD	0,3	CAMEROUN	0,2
ÉTHIOPIE	0,3	INDE	0,4	GRÈCE	0,3	CHILE	0,2
HONGRIE	0,3	IRAN	0,4	IRAN	0,3	CÔTE D'IVOIRE	0,2
INDE	0,3	LEBANON	0,4	ISRAËL	0,3	DANEMARK	0,2
IRELAND	0,3	PANAMA	0,4	LEBANON	0,3	EGYPTE	0,2
LEBANON	0,3	SUÈDE	0,4	PANAMA	0,3	HONG KONG	0,2
LUXEMBOURG	0,3	UKRAINE	0,4	POLOGNE	0,3	HONGRIE	0,2
MADAGASCAR	0,3	ZAMBIE	0,4	BAHAMAS	0,2	KOSOVO	0,2
MEXICO	0,3	ALBANIE	0,2	EGYPTE	0,2	LAOS	0,2
PAKISTAN	0,3	BAHAMAS	0,2	FINLANDE	0,2	MOLDOVA	0,2
RÉP. TCHÈQUE	0,3	BANGLADESH	0,2	GEORGIA	0,2	PÉROU	0,2
ROMANIA	0,3	BULGARIE	0,2	GUATEMALA	0,2	PHILIPPINES	0,2
SERBIE	0,3	COLOMBIE	0,2	HONGRIE	0,2	POLOGNE	0,2
SUÈDE	0,3	CUBA	0,2	INDE	0,2	RÉP. TCHÈQUE	0,2
THAÏLANDE	0,3	ESTONIE	0,2	JAMAÏQUE	0,2	ROMANIA	0,2
UKRAINE	0,3	ÉTHIOPIE	0,2	KENYA	0,2	SERBIE	0,2

Revue Proteus n° 8 – que fait la mondialisation à l'esthétique ?

VENEZUELA	0,3	HONG KONG	0,2	LIBYE	0,2	SLOVÉNIE	0,2
		HONGRIE	0,2	LUXEMBOURG	0,2	THAÏLANDE	0,2
		ILE MAURICE	0,2	PAKISTAN	0,2	UKRAINE	0,2
		INDONÉSIE	0,2	RÉP. TCHÈQUE	0,2	URUGUAY	0,2
		KENYA	0,2	ROMANIA	0,2		
		MALAYSIA	0,2	SERBIE	0,2		
		MAROC	0,2	SRI LANKA	0,2		
		NILLE ZÉELANDE	0,2	THAÏLANDE	0,2		
		PAKISTAN	0,2	TURQUIE	0,2		
		PALESTINE	0,2	ZAMBIE	0,2		
		PÉROU	0,2				
		PORTUGAL	0,2				
		SERBIE	0,2				
		SLOVAQUIE	0,2				
		TAIWAN	0,2				
		TANZANIE	0,2				
		THAÏLANDE	0,2				
		TURQUIE	0,2				
		INCONNU	0,2				
N=377		N=556		N=613		N=523	

Tableau 6 Pays représentés à Art Basel, 2000-2008 (galeries)¹

PAYS	ART BASEL EDITION								
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
ÉTATS-UNIS	53	54	55	51	64	69	75	79	80
ALLEMAGNE	63	60	58	61	60	54	62	60	57
SUISSE	45	43	42	42	41	41	43	42	39
FRANCE	43	33	31	28	25	29	30	27	28
ROYAUME-UNI	24	22	22	24	24	29	32	32	34
ITALIE	21	18	17	17	19	17	19	23	21
ESPAGNE	9	8	9	10	9	10	11	10	11
AUTRICHE	9	10	8	9	8	8	9	8	10
BELGIQUE	9	7	7	9	7	8	7	8	10
JAPON	5	5	5	5	5	5	5	4	6
PAYS-BAS	4	4	3	4	3	3	3	4	3
BRÉSIL	3	3	3	3	4	3	3	4	4
CHINE	2	2	2	1	2	3	3	5	7
CANADA	3	3	4	2	3	3	2	2	3
SUÈDE	3	2	2	2	3	3	3	3	4
DANEMARK	1	1	1	1	3	3	2	5	4
CORÉE DU SUD	2	2	2	2	2	2	2	2	2
MEXIQUE		1	2	1	2	2	2	2	2
AUSTRALIE	2	2	2	2	1	1	1	1	1
POLOGNE				2	1	2	2	3	2
GRÈCE	1	1	1	1	1	1	1	2	2
IRLANDE	1	1	1	1	1	1	1	1	2
NORVÈGE	2			1	1	1	1	3	1
PORTUGAL		1	1		1	1	1	2	2

1. Dans ce tableau, toutes les galeries ont été prises en compte, celles dédiées à l'art moderne incluses. Étant donné que nombre est restreint, exclure ces galeries ne changera pas profondément le résultat.

Revue Proteus – Cahiers des théories de l'art

LUXEMBOURG	2	2	2	I	I				
MONACO		I		I	I	I	I	I	I
ISRAEL				I			2	2	I
AFRIQUE DU SUD				I	I	I	I	I	I
FINLANDE						I	I	I	I
INDE							I	I	2
RUSSIE						I	I	I	I
ARGENTINE	I	I							I
CHILE		I		I	I				
RÉPUBLIQUE TCHÈQUE	I	I		I					
SLOVÉNIE							I	I	I
TURQUIE							I	I	I
ISLANDE					I				
LIBAN								I	
NLLE ZÉLANDE									I
ROMANIA									I
GALERIES (TOTAL) ^a	309	289	280	285	295	303	329	342	347
PAYS (TOTAL)	24	27	23	29	29	28	32	33	35

a. Les galeries situées dans deux ou plusieurs pays ont été comptées une fois pour chaque pays.