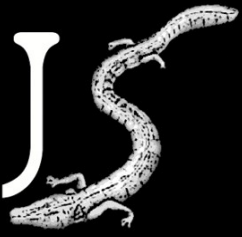


# PROTEUS

Cahiers des théories de l'art



## QUE FAIT LA MONDIALISATION À L'ESTHÉTIQUE ?

NUMÉRO HUIT  
MARS 2015

[WWW.REVUE-PROTEUS.COM](http://WWW.REVUE-PROTEUS.COM)

## Édito

Voilà près d'un siècle que des artistes comme Pablo Picasso et André Breton ont porté une attention particulière sur des objets traditionnels provenant d'Afrique, d'Océanie, d'Asie ou des Amériques. Le regard qu'ils avaient alors sur ces objets n'était pas particulièrement anthropologique, il était pleinement formel.

Peu de temps après cette ouverture, le monde artistique se disputait sa capitale : les débats pour savoir qui de Montmartre ou de Montparnasse régnait sur l'art ont laissé la place à ceux concernant New-York, Berlin, Londres et Paris. Toutefois, une telle mondialisation semble oublier de nombreuses régions du monde. L'art de ces régions est habituellement nommé « non occidental », comme si cela suffisait à en dégager une spécificité et une unité. Cette appellation par la négation montre bien qu'il ne s'agit pas d'une définition, mais tout au plus de la reconnaissance maladroite d'une auto-proclamation culturelle. D'un côté, ce label réducteur vient *a priori* marquer d'un sceau géographique, voire anthropologique, les pratiques de ces artistes ; d'un autre, l'existence-même de ce label permet de faire de ces arts délaissés un véritable objet d'étude. On le voit bien, le problème n'est pas que théorique, il est aussi pratique. Parce qu'il faut bien l'avouer, c'est uniquement lorsqu'un artiste provient d'une culture que l'on pense lointaine et différente de la sienne que l'on adopte ce regard teinté d'anthropologie amatrice. Comme si la culture déterminait la pratique artistique des *autres*, mais pas des *nôtres*. Au-delà, il s'agit de savoir ce qui est le plus réducteur entre appréhender une œuvre indépendamment du contexte culturel dans lequel baigne l'artiste et l'appréhender à travers ce filtre comme si l'œuvre était pré-déterminée. Pire serait de la voir comme un document à travers lequel découvrir non pas une œuvre ou un artiste, mais une culture, sans même se déplacer. Il faut aussi se garder de penser que les artistes ignorent ces questions, certains considèrent au contraire les différentes manifestations de la mondialisation comme un véritable matériau artistique. C'est ainsi toute l'expérience esthétique qui doit être repensée à l'aune de la mondialisation de l'art contemporain.

En ancrant historiquement la mondialisation dans les premières expéditions autour du monde, en étudiant le fonctionnement d'institutions artistiques non occidentales et la répartition d'artistes non occidentaux dans les réseaux de l'art contemporain, en analysant le regard occidental par le prisme des contextes postcoloniaux ou encore en étudiant les pratiques artistiques se nourrissant de la mondialisation, les articles de ce numéro permettent de tracer un horizon tant disciplinaire que conceptuel de l'impact qu'aurait la mondialisation sur l'esthétique.

Bruno TRENTINI et Perin Emel YAVUZ

## Sommaire

### Que fait la mondialisation à l'esthétique ?

Du monde fait le Tour du monde Christophe GENIN (UNIVERSITÉ PARIS I, ACTE).....	4
L'art contemporain chinois, entre métissage créatif et globalisation Fiona FRIEDMANN (UNIVERSITÉ DE NICE-SOPHIA ANTIPOLIS, I3M) et Paul RASSE (UNIVERSITÉ DE NICE-SOPHIA ANTIPOLIS, I3M).....	14
L'inégale distribution du succès en art contemporain entre les nations à partir des palmarès des « plus grands » artistes dans le monde Alain QUEMIN (UNIVERSITÉ PARIS VIII, IEE/CRESPPA).....	24
La présence marginale d'œuvres non occidentales sur le marché de l'art contemporain Femke VAN HEST (ERASMUS UNIVERSITY ROTTERDAM, ERMECC).....	39
Esthétique(s) contemporaine(s) et migration(s) postcoloniale(s) Seloua LUSTE BOULBINA (UNIVERSITÉ PARIS VII, LCSP).....	56
Pensées postcoloniales, esthétique de l'art contemporain et mondialisation Nicolas NERCAM (UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE, CLARE-ARTES).....	64
Faire ses courses au musée du monde Audrey NORCIA (UNIVERSITÉ PARIS I, HiCSA-CPC).....	73

### Hors-thème

<i>Sex tape et road movie</i> Sandrine FERRET (UNIVERSITÉ RENNES 2, ARTS : PRATIQUES ET POÉTIQUES).....	83
--	----

# Du monde fait le Tour du monde

L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE À L'ÈRE DU TOURISME DE MASSE

## La formation artistique et esthétique par le « Grand Tour »

Pour mettre en regard les notions d'esthétique et de mondialisation, je souhaiterais porter l'accent sur ce qui est actuellement leur condition matérielle de réunion : le tourisme. Qu'on le veuille ou non, qu'on en soit conscient ou non, on est tous pris aujourd'hui, à des degrés divers, par l'industrie du tourisme, qui appartient également aux industries culturelles. J'entends par tourisme non seulement l'organisation d'un voyage pour découvrir d'autres horizons mais encore la motivation qui préside à une telle excursion, une expérience humaine de l'altérité qui nous affecte corps et âme. En effet, le tourisme fut d'abord un mode d'éducation typique de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie, particulièrement chez les Anglais : le Grand Tour. Cette formule désignait une manière de parfaire son éducation en allant à l'étranger, en Italie au premier chef. Parcourir le monde, en Europe comme au Proche et Moyen Orient, ouvrait l'esprit par la découverte d'autres coutumes, d'autres goûts, d'autres saveurs, d'autres pensées, d'autres lumières.

Les artistes, poètes et peintres aspiraient à effectuer ce Tour, d'autres lieux apportant d'autres esthétiques, c'est-à-dire d'autres sensibilités comme d'autres conceptions de la beauté. Poussin alla jusqu'à Rome, et y mourut même. Goethe parcourut l'Italie du nord au sud. Byron rappela la culture grecque, encore étouffée dans l'empire ottoman, à une Europe oublieuse. Delacroix et Matisse furent éblouis par les lumières et les matières de l'Afrique du Nord. Michel Leiris traversa l'Afrique noire d'ouest en est. Gauguin ouvrit la culture européenne à la vision polynésienne. Victor Segalen, André Malraux, Henri Michaux, Lucien Bodard furent fascinés par les modes de vie asiatiques : Chine, Indochine, Japon. Philippe Soupault découvrit et fit découvrir la poésie et l'art de l'Amérique du Sud. L'Angleterre

se projeta en Europe pour s'éduquer, comme les Européens continentaux partirent se former en Grèce et en Italie, puis dans le monde entier, au gré des empires qui se faisaient ou se défaisaient. En quelques siècles le Grand Tour européen s'étendit en Tour du Monde.

C'est ainsi que Jules Verne put écrire en 1872 *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*. Pourquoi mentionner ce roman d'aventures ? Car il nous semble caractéristique d'un changement dans la conception du Tour. Quelle est la nouveauté présentée dans ce roman ? Ce n'est pas l'idée d'un tour du monde puisqu'on pourrait la faire remonter à *l'Odyssee* ou aux *Argonautiques* même si les périples d'Ulysse ou de Jason ne concernaient que le monde connu des Grecs (*grosso modo* des actuelles Canaries à la Géorgie). Ce n'est pas l'accomplissement de ce voyage par un gentilhomme anglais car c'était une pratique courante chez les jeunes Lords. Mais c'est l'idée que le tour du monde est conditionné par la mécanisation des transports : chemins de fer, bateau à vapeur. Ce tour du monde n'est alors plus une formation du corps et de l'esprit par le lent apprentissage de manières étrangères mais devient une prouesse technique traversant rapidement des cultures réduites à des clichés. Cette prouesse est rendue possible par deux conditions matérielles :

- la maîtrise de la mesure du temps, l'Observatoire royal anglais de Greenwich déterminant le *Prime Meridian* en 1851, maîtrise liée aux échanges commerciaux maritimes anglais sur l'ensemble des mers et des océans ; la fin du roman joue justement sur le décalage horaire ;
- la révolution industrielle passant par un changement de source d'énergie (le charbon), de moyens d'action (la mécanisation), d'organisation du travail (le prolétariat) et d'horizon des échanges (la mondialisation).

Ce tour du monde mécanisé préfigure notre expérience esthétique du monde actuelle, celle du tourisme de masse. En effet, la même année, en 1872, le britannique Thomas Cook organisa le premier voyage touristique autour du monde. Cet Anglais est un personnage crucial pour la conception moderne des loisirs, passant du temps de recueillement intime à l'ère des flux de masse. Baptiste, il conduisit en 1841 le premier voyage de groupe organisé pour des militants anti-alcooliques. À partir de 1855 il coordonna pour des Britanniques un circuit touristique européen, via Bruxelles, Cologne, Heidelberg, Baden-Baden, Strasbourg, Paris. En 1869, il proposa la première croisière sur le Nil, l'Égypte étant sous domination ottomane, puis sur le canal de Suez tout juste ouvert<sup>1</sup>. En 1872 il organisa le premier voyage à visée touristique qui explora le monde pendant sept mois. Ce voyage fut l'objet d'une série de lettres publiées en 1873 : *Letter from the Sea and from Foreign Lands, Descriptive of a tour Round the World*<sup>2</sup>.

Avec l'exemple de Jules Verne dans l'imaginaire aventurier et le modèle de Thomas Cook dans l'organisation matérielle, les relations entre esthétique et mondialisation prennent une autre échelle et un autre sens. Il ne s'agit plus de s'éduquer individuellement par l'aventure d'une étrangeté, mais de réitérer des vues convenues. La terre étrangère n'est plus cette endurance du corps et cette expérience de l'âme qui nous apprend sur les autres autant que sur nous-même, mais elle est une expérience collective d'une société de loisirs. Non plus les chemins de traverse, mais les sentiers battus. Non plus l'effort et le ravissement, mais la détente et le divertissement. Le touriste d'aujourd'hui, sauf exception, est de près ou de loin un client de ce tourisme industriel, qu'il en soit conscient ou non. La mondialisation fait de l'esthétique un argument de vente pour le tourisme planétaire. Justifions cela.

1. Cf. Lionel GAUTHIER, « Les premiers tours du monde à forfait. L'exemple de la Société des voyages d'Études autour du monde (1878) », in *Annales de géographie*, 2012, n°686, p. 347-366.

2. Thomas COOK, *Letter from the sea and from foreign lands*, Cook, Son and Jenkins, 1873, 124 p., B0008AI5G8.

## Circoncriptions conceptuelles et historiques

Avant toute réflexion plus avant, revenons sur les mots pour nous accorder sur leur sens.

L'esthétique est un terme grec polysémique. Brossons en une rapide doxographie généalogique. Chez les Présocratiques, plusieurs occurrences apparaissent : chez Xénophane, le divin est « doué de sensations (*aisthetikon*) dans toutes ses parties<sup>3</sup> » ; chez Héraclite, le sommeil est analysé comme une occultation des pores des sens (*aisthétikon*<sup>4</sup>) ; dans l'École pythagoricienne le désir est compris comme une tendance à une disposition sensitive (*diathéseos aithétikês*<sup>5</sup>). L'adjectif « esthétique » signifie une capacité d'écoute telle qu'elle relie notre corps et le monde, notre vigilance et notre intelligence. L'esthésie est une manière de s'apercevoir (*aisthanomai*) qui peut s'opérer soit par les sens soit par l'intelligence, mais qui se pose en regard d'un savoir par le raisonnement (*manthano*<sup>6</sup>). Ainsi esthétique désigne initialement la faculté sensitive (*aisthétikê*<sup>7</sup>) par laquelle nous percevons les objets sensibles (*aisthéta*), distincts des objets intelligibles (*noéta* ou *mathémata*).

C'est au sein de cette dichotomie traditionnelle que Kant abordera l'esthétique transcendantale comme la fondation de notre faculté sensitive sur un schématisme transcendantal. Cette même dichotomie, qui œuvre déjà chez Héraclite, Platon et Aristote, l'amène à qualifier le jugement de goût d'esthétique. En effet, si un tel jugement, appréciant la satisfaction de notre désir et l'agrément de nos sens, n'est pas un jugement de connaissance, ou un jugement logique et mathématique permettant d'intelliger les *noéta* comme d'étendre nos connaissances, alors il est *ipso facto* esthétique. D'où la possibilité de suivre des glissements et extensions de significations. Le beau étant ce qui

3. XÉNOPHANE, A XXXIII, édition Diels Kranz, t. 1, p. 122.

4. HÉRACLITE, fragments A 16, édition Diels Kranz, t. 1, p. 148.

5. École pythagoricienne, D VIII, édition Diels Kranz, t. 1, p. 474.

6. Cette distinction court, par exemple, dans le *Phèdre* de PLATON.

7. Voir, par exemple, ARISTOTE, *De l'Âme*, 431a 11.

comble nos sens, il s'ensuit que le jugement esthétique a pour objet le beau<sup>1</sup>. De ce premier sens d'esthétique (faculté sensitive) on passe ainsi à un second (le contentement par le beau), et même à une troisième acception : l'esthétique comme jugement de valeur estimant le beau, comme axiologie, et la discipline dédiée à l'examen des critères et des normes de beauté, comme canonique, en regard du sublime comme second objet de satisfaction. Enfin, comme l'art est, classiquement, l'intention par excellence de produire le beau<sup>2</sup>, il s'ensuit que l'esthétique devient une théorie critique de l'art, ou que l'esthétique désigne, par extension, quelque modèle religieux, politique, culturel du beau mis en application dans la belle œuvre.

L'esthétique est ainsi une canonique du beau : un canon peut-il être universel, est-il seulement possible ? Ou inversement : en quoi la mondialisation a-t-elle une incidence sur l'esthétique comme canonique ? Passer de *l'universel*, cette quantité logique de totalité qui rassemble le multiple sous une unité de principe, au *mondial*, cet horizon empirique qui met en relation tous les peuples et territoires de notre globe, est loin d'être un simple jeu de mots ou même d'être une inversion de point de vue. Le passage de l'universel au mondial marque avant tout une crise d'autorité : la disparition de l'hégémonie d'une culture, érigée en modèle de civilisation prescriptif et coercitif, par le jeu des renversements d'alliances entre puissances économiques.

Pour justifier cela, voyons cette notion de mondialisation.

Convenons que la mondialisation recouvre l'interdépendance économique, politique et culturelle de chacun avec tous et de tous avec chacun au plan planétaire, par une interaction du global et du local, de sorte que, par un réseaux d'échanges multilatéraux, ce qui affecte une nation retentit plus ou moins sur toutes les autres.

1. Cf. Emmanuel KANT, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, « Didactique B Du sentiment du beau », § 67, trad. Foucault, Paris, Vrin, 1979.

2. *Idem*, § 71 « Du goût dans l'art ». Voir également BAUMGARTEN, *Esthétique théorique*, §§ 68-71, trad. Pranchère, Paris, L'Herne, 1988.

Notre époque amnésique croit que la mondialisation remonte aux années 1980. Pourtant la prise de conscience théorique et critique de la mondialisation est attribuable à Karl Marx qui démonta le *Weltgeist* hégélien<sup>3</sup> pour identifier le *Weltmarkt*<sup>4</sup>. Le *Weltgeist* (esprit du monde) est la conscience réflexive et effective d'un peuple qui fait époque en étant un modèle de culture (dont l'esthétique), en l'occurrence le peuple germanique, réfléchi comme un centre du monde possible. Il est vrai que Hegel voulut penser une intégration de tous les peuples dans une histoire et une géographie mondiales selon une téléologie s'accomplissant dans l'occident germanique<sup>5</sup> quitte à justifier la colonisation<sup>6</sup>, ce qui, pour nous, est problématique.

Cette conception *savante* de l'histoire mondiale procède selon un schéma vitaliste : l'esprit d'un peuple naît, se développe, se répand, féconde et transforme d'autres peuples avant de disparaître. Cette mondialisation est alors pensée comme un *universel* (*Allgemeine*) : ce qui rassemble le divers en une unité de principe et de finalité. Toutefois le revers de cette prétention à l'universel (sa contradiction dialectique) est l'occultation du rapport de force qui fonde l'expansion d'un peuple au détriment des autres. Ceci éclate dans le jugement que Hegel porte sur « l'infériorité » et la « barbarie » des indigènes d'Amérique, et sa justification des colonies<sup>7</sup>. Ce sont de tels rapports de force que la pensée de Marx mit en évidence. Renverser le principe d'analyse, soit passer de la constitution des connaissances au terrain réel des rapports de force, dont le premier rapport entre manuel et spirituel<sup>8</sup>, permet donc de comprendre l'histoire mondiale par les conditions sociales de dévelop-

3. Cf. HEGEL, *Philosophie de l'esprit*, Paris, Vrin, 1988, trad. B. Bourgeois, §§ 548-549.

4. Karl MARX, *Die Deutsche Ideologie*, Dietz Verlag, Berlin/DDR, 1969, *passim*.

5. Cf. *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1970.

6. *Idem*, Introduction, p. 67. Voir aussi *Principes de la philosophie du droit*, § 248, trad. R. Derathé, Paris, Vrin, 1982.

7. *Idem*, Introduction, p. 68-69.

8. Dans *L'Idéologie Allemande* Marx observe que les premières divisions de travail et relations de force s'opèrent dans l'acte sexuel. Mais il ne développe pas ce point.

pement, en particulier par les échanges marchands qui, des Phéniciens aux Américains en passant par les Chinois et les Vénitiens, ont présidé aux grandes périodes de floraisons artistiques. Que serait Michel-Ange sans Laurent de Médicis, et celui-ci sans la banque florentine ? Que serait la splendeur vénitienne sans sa flotte commerciale ? Que serait le cinéma hollywoodien sans le marché des armes<sup>1</sup> ? Mais le marché, s'il est la condition de possibilité réelle de l'art, ne fait pas tout. Un contre-exemple est Van Gogh : par son frère, il disposait d'opportunités d'entrer dans le marché de l'art, ce qu'il refusa, optant radicalement pour une peinture pastorale et quasi missionnaire au plus près des humbles.

La mondialisation relève d'un processus long. Si l'on en a pris conscience dans les années 1980, si elle est devenue depuis une quarantaine d'années aussi bien une contrainte qu'une chance pour chaque peuple et chaque nation de notre globe, il n'en demeure pas moins qu'elle s'inscrit dans une longue histoire de l'humanité, lors des diverses migrations ou invasions depuis des milliers d'années, plus particulièrement depuis la projection de l'Europe hors de ses frontières géographiques et culturelles, vers l'ouest, vers l'est, vers le sud. Les civilisations antiques ont eu connaissance d'autres territoires, d'autres cultures, souvent relatés comme des mondes fabuleux ou barbares. L'idée même d'un *autre* et d'un *ailleurs* (autre humain, autre territoire, autre modèle de vie et de pensée) avait au moins un effet esthétique : aviver et développer l'imagination comme conception d'un autre monde possible. L'art offrait cette expérience esthétique de l'alternative, de l'altération de soi.

Dès lors il nous semble que toute réflexion sur la mondialisation doit avoir comme *requisit* méthodologique de la mettre en perspective sous peine de tomber dans une illusion rétrospective. La langue française a cette chance de pouvoir distinguer la *mondialisation* de la *globalisation*. La

première est un état de fait dû à un niveau de développement et d'imbrication économiques des quelques deux cents pays qui composent aujourd'hui notre planète. La seconde est une méthode holistique : comprendre le cas particulier par son inscription dans un système général. Si la mondialisation est un processus historique qui a procédé par incrémentation au gré des découvertes mutuelles et réciproques de pays ou de continents, la globalisation une manière de penser présente dès l'Antiquité.

### Mondialisation progressive et interculturelité

Rappelons quelques dates avec leurs effets aux plans des arts, des goûts, de la sensibilité et de l'imagination.

L'idée de parcourir le monde connu, ou le monde encore inconnu pour découvrir une *terra incognita* ou *nova*, est ancienne, suivant le vieil adage selon lequel « les voyages forment la jeunesse ». Certaines cultures présentent l'étranger comme un ennemi dont il faut se défier, se protéger, se séparer quand d'autres le vivent comme une opportunité d'apprendre selon une vision encyclopédique. L'Antiquité présente ainsi des Grecs visitant l'Égypte, la Chaldée, la vallée de l'Indus pour s'instruire. Pausanias écrivit la *Périégèse*, description des terres réelles ou imaginaires connues des Grecs au second siècle. Bien plus tard Marco Polo fut célèbre au XIII<sup>e</sup> siècle par *Le Livre des merveilles* ou *Le Devisement du monde*<sup>2</sup>, et Giovanni Francesco Gemelli Careri écrivit un *Giro del Mondo* en 1699<sup>3</sup>, relatant son tour du monde.

Des cultures hybrides se sont ainsi constituées avec des esthétiques composites.

En 323 avant J.-C. Alexandre le Grand meurt après avoir conquis le monde connu des Grecs, de l'Égypte au Danube, de la Perse et jusqu'à la vallée de l'Indus et le nord de l'Afghanistan. Il s'ensuit un des premiers styles composites connus de

1. Rappelons que Charlton Heston, acteur hollywoodien de films à grand spectacle, fut un membre à vie de la *National Rifle Association* dont le musée collectionne des armes à feu utilisées par John Wayne et Clint Eastwood dans leurs films.

2. Un exemplaire traduit est consultable sur le site de la BNF à <<http://expositions.bnf.fr/livres/polo/index.htm>>, consulté le 14 mars 2015.

3. *Giro del Mondo*, Nella stamperia di Giuseppe Rosselli, 1699, deux volumes.

l'histoire humaine, le style helléno-bouddhique ou Gandhara qui applique en partie le canon de la sculpture grecque à des sujets bouddhiques. Appartinent à ce style les majestueux Bouddhas de Bâmiyân, statues monumentales gravées à même une falaise en haut relief, et qui seront détruites en mars 2001 par les Talibans, persuadés par des *mutawas* saoudiens, au nom du refus de l'idolâtrie et de la représentation humaine. Un métissage culturel archaïque, résultant d'une visée impérialiste mais réconciliatrice, présida à la naissance d'une esthétique unique, respectée par maints envahisseurs, y compris les Russes athées, avant que cette esthétique devint la victime d'un fanatisme ignare et barbare<sup>1</sup>. La mondialisation produit comme contrecoup des effets identitaires radicaux propres à nier tout échange et mélange culturel au nom d'un purisme ethnique ou religieux. La mort de l'art et d'une civilisation est donc l'horizon de la mondialisation.

À partir du VII<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ, l'expansion mahométane, partant de l'Arabie, s'étend à l'ouest jusqu'à Poitiers, en passant par le Machrek, le Maghreb, le Portugal et l'Espagne, puis, via l'expansion ottomane, vers le nord et l'est jusqu'en Austro-Hongrie. La *Reconquista* plusieurs siècles plus tard n'effacera pas dans la culture européenne le style mauresque en dessin et architecture, comme la figure du Maure en peinture, au théâtre et à l'opéra<sup>2</sup>, comme la figure de l'arabesque en dessin, danse et musique. La musique arabo-andalouse, témoigne ici encore, d'un métissage culturel qui englobe les instruments comme les styles artistiques, un mélange matériel et spirituel. L'empire ottoman fut – on l'oublie trop souvent – un des empires les plus étendus dans le temps et dans l'espace. Il apporta une esthétique de l'accueil, avec le divan, le sofa et le café, et tout l'imaginaire du harem et des odalisques.

Marco Polo parcourut la route de l'orient, et fut chargé de responsabilités importantes par le Tatar Koubilai Khan. Il visita ainsi les gisements

de lazurites dans la province du Badakhstan en Afghanistan. Cette qualité de *lapis lazuli* définit non seulement la couleur azur, mais détermina encore la production des œuvres d'art sacré catholique par l'introduction du bleu divin, aussi glorieux que cher, et qui assura la puissance de l'Église et de ses riches donateurs. Cette ouverture à la Chine, fut suivie par les Espagnols, les Français et les Portugais qui ramenèrent de ce territoire la porcelaine et toutes les « chinoiseries », objets comme motifs. Symétriquement la culture chinoise découvrit la peinture à l'huile en 1601 quand Matteo Ricci offrit deux peintures (Vierge et Christ) à l'empereur Wanli<sup>3</sup>.

Si l'on se restreint à la seule France métropolitaine de 2015, sont présentes sur son sol, quoiqu'à des degrés divers, dans ses pratiques et représentations culturelles, les esthétiques des civilisations suivantes : préhistoriques (grottes Cosquer et Chauvet), mégalithiques (Locmariaquer), celtiques et gauloises, grecque (Marseille), romaine (Arles, Paris), juive (synagogue de Montpellier), maure, normande, romane, gothique, baroque, japonaise (le jardin Albert Kahn), chinoise (les soieries et céramiques), russe.

Généralement cette mondialisation fut l'effet de guerres de conquête, ou inversement d'invasions, avec une intégration interculturelle progressive et morcelée. Le paroxysme de la mondialisation par la violence fut atteint lors des deux guerres du XX<sup>e</sup> siècle, avec des effets esthétiques inattendus. Par exemple, le Japon fut effroyablement vaincu après Hiroshima et Nagasaki. D'ennemi il devint un partenaire économique dont la culture, souvent caricaturée<sup>4</sup>, gagna en crédit, en audience, en influence. Il répandit une esthétique minimaliste avec des lignes et des matériaux typiquement nip-

1. Nous entendons ici « barbare » au sens propre celui avec lequel on ne peut prendre langue, le rapport de force devenant le seul mode de relation.

2. Est-il besoin de mentionner *Othello* ou *Tancredi et Clorinde* ?

3. À cette époque *Les Éléments* d'Euclide a été introduit en Chine grâce au père jésuite Ricci. Parmi les pièces exposées se trouve un portrait du père Ricci. Selon les experts, aucun autoportrait n'a été fait durant son séjour en Chine, mais cette création a été réalisée par un peintre chinois selon la technique de peinture occidentale et sous la direction de Ricci. C'est peut-être la première peinture à l'huile réalisée par un Chinois. Elle a été transférée à Rome après le décès de Ricci.

4. En témoignent à ce sujet les figures de Japonais dans les premiers albums de *Tintin* par Hergé.



pons comme inversement une certaine exubérance quelque peu kitsch avec Murakami.

À partir des années 1980 la mondialisation n'est pas pensée comme la propagation de rapports de force de nations en nations mais comme une somme d'échanges économiques au plan planétaire, qui finit par faire système. Depuis elle ne cesse de faire question : est-elle l'extension d'une nation à une échelle internationale plus vaste, moyennant des échanges et des mélanges, ou est-elle la dissolution programmée des nations, devenues un format politique et économique désuet ? La mondialisation ne repose pas sur un consensus idyllique, mais s'engage dans des polémiques plus ou moins intenses, liées à des alliances possibles comme à des conflits d'intérêts. D'où le paradoxe des identités : au moment même où l'identité, comme conscience de sa singularité, apparaît comme un frein aux échanges globaux et comme obsolète dans une *world culture* où tout est *fusion*, on observe des sursauts identitaires, que ce soit en Bretagne ou en Catalogne, en Bosnie ou en Flandres, chez les Ouïgours ou les Tibétains, les Tchéchènes ou les Ouzbeks, etc. Cette réclamation de singularité est bien, comme telle, la perte de l'universel. Et elle s'exprime par la revendication d'une identité culturelle, voire d'une exception, qui passe par un attachement aux arts traditionnels, à la langue, au champ esthétique en général. L'esthétique locale, singulière devient le moyen de résister à une standardisation comme hégémonie culturelle aliénante. D'où une sorte d'interprétation à fronts renversés. En effet, au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles la modernité, le progrès étaient célébrés par les industriels et les artistes, comme le Bauhaus ou les Futuristes, reléguant les esthétiques et arts traditionnels au rang de folklores passésistes, réactionnaires ou aliénés. La culture bretonne fut ainsi caricaturée comme arriérée par la figure de Bécassine. Et même si l'École de Pont-Aven fut internationale, elle ne se préoccupa de la Bretagne que comme motif pictural. À présent, du fait de revendications minoritaires au plan mondial, les esthétiques culturelles redeviennent des formes de résistances et d'exceptions culturelles à la standardisation. Cela se voit par les succès de Pierre Jakez Hélias, de Yann Quéfellec. *Small is beautiful!*

Pour les habitants des grandes métropoles cosmopolites, cette crispation identitaire peut sembler vaine, si l'on vit soi-même selon une esthétique cosmopolite : on s'habille à l'indienne, on mange à la mexicaine, on boit à l'australienne, on danse à l'africaine, on joue de la musique à l'arabo-andalouse, on dort à la japonaise. Ce cosmopolitisme apparaît comme une offre culturelle dont les options multiples sont universellement disponibles et interchangeable en tout point et à toute heure. Comme si le sujet humain était un réceptacle vide hors contexte, hors histoire, animé seulement de désirs variables, permutables, faciles à satisfaire par cette offre sans lacunes. Comme si le sujet n'était qu'un consommateur versatile d'une offre esthétique propre à lui proposer des expériences nouvelles, également plaisantes, également valables, également satisfaisantes. Comme si le sujet était ce personnage de Philipp K. Dick<sup>1</sup> venant chercher, par une implémentation de mémoire alternative, une autre vie à vivre en pur rêve. En réalité, chacun d'entre nous est inscrit dans un tissu affectif et spirituel, ce qu'on appelle une famille, un milieu, avec son histoire, qui structure ses goûts et dégoûts, et par là même limite son expérience esthétique par ses préjugés. Il y a les cultures du beurre ou de l'huile, du vin ou de la bière, du blé ou du riz, du cru ou du cuit, du frais ou du faisandé, etc. Ces cultures forment des goûts, des habitudes, des représentations diverses, parfois contraires.

La mondialisation se tient dans une tension entre ces échanges globaux et ces résistances locales. Elle dissout toute canonicité puisqu'une tentative de régulation universelle se trouve dévaluée et déjugée par le mouvement de dérégulation des codes de toutes sortes afin de faciliter les échanges et le commerce<sup>2</sup>. Toutefois elle n'exclut pas les hégémonies mais les redéfinit différemment. L'histoire pense en terme de *foyer*, de territoire singulier sur lequel se développe une culture, de *rayonnement*, comme l'expansion de ce foyer sur les peuples proches, et souvent à leur détri-

1. Philipp K. DICK, *Souvenirs à vendre* ou *De mémoire d'homme*, Editions OPTA, 1966.

2. Même si la « personnalisation » apparaît comme un sursaut pour le commerce mondial afin de capter la bienveillance de l'individu.

ment. Et l'histoire de l'art a pu entériner ce modèle linéaire et hiérarchique, où l'un gagne peu à peu sur les autres, les ordonne, et leur impose un style, un goût. Ce modèle envisage un monde bipolaire de valeurs ou de faits (culture/barbarie, Chrétienté/Islam, occident/orient, Lumières/obscurantisme) où les esthètes finissent par triompher des incultes. Athènes éduque la Méditerranée, dit-on, avant que ce soit Rome, oubliant par là même Canaan, l'Étrurie, les Scythes ou les Celtes. Florence et Sienne vont éduquer l'Europe. Trop souvent la discipline esthétique en reste encore à une conception héritée de Winckelmann, pensant l'esthétique mondiale comme un flambeau transmis par une main invisible de ville en ville : Athènes, Rome, Dresde, puis Paris, New York, voire Pékin.

La mondialisation rend ce modèle caduc. Les rapports de force sont plus équilibrés, les interdépendances plus accusées, imposant le modèle du *réseau*, d'un maillage multinodal, et de *partage*, comme l'accessibilité de tous à la production de chacun. En ce sens, toute nation, toute contrée, toute culture est légitimée à être promue comme référence spirituelle sans subir d'abaissement d'une autre ni motiver une préséance sur d'autres. Ce monde multifocal et de principe égalitaire trouble la *libido dominandi* des pays qui s'imaginent unilatéralement être le centre du monde. D'où des résistances à l'idée et au fait de multiculturalité. Cette dernière est dénoncée comme une forme subtile du nihilisme où rien ne vaut puisque tout se vaut dans une confusion des genres et des identités, où le hip-hop dévalue l'entrechat comme le slam déprécie l'alexandrin, ou comme la série téléchargeable discrédite la tragédie grecque. La mondialisation multiculturelle semble, pour les contradicteurs de la mondialisation, une *arlequinade*, un patchwork bigarré et kitsch qui tourne toute œuvre de l'esprit en dérision. Inversement l'égalité présumée des *repères* de goût abolit même l'idée de *critères* de goût, puisque le *criterion* permet de discriminer dans une pluralité pour admettre l'un et exclure l'autre, ou pour hiérarchiser, tandis que le principe d'égalité postule une inclusion obligatoire (au nom d'une morale ou d'un marché), ou un traitement nivelé. Le niveau remplace le tamis. Les repères bantous valent donc ceux des classiques,

les repères chinois valent ceux des romantiques.

Un exemple, voire un modèle, d'intégration des cultures (aux sens humaniste, ethnographique et sociologique) est l'art de José Montalvo et Dominique Hervieu dans leur version contemporaine d'*Orphée*<sup>1</sup>. Cette chorégraphie articule et harmonise dans une grande fête baroque ce qui peut sembler multiple et hétérogène, comme le hip-hop et le ballet, les valides et un handicapé unijambiste, l'art de cour et les saltimbanques, les hommes et femmes de toutes les couleurs. Toutefois si l'on peut être séduit par l'étourdissement que procurent ces métissages, fusionnant les énergies des uns et des autres, comment penser le jugement esthétique autrement que sur le mode d'un relativisme laxiste (laisser faire car tout se vaut) ?

### **Les industries planétaires : norme du goût ou goût standardisé ?**

Dans ce méli-mélo planétaire que peut donc bien être une transmission esthétique ? En termes kantien : l'universel peut-il se penser comme mondial, et la communicabilité du jugement de goût et de l'expérience esthétique peut-elle se penser en terme de partage ? Partager son goût en réseau, c'est-à-dire diffuser une réaction primesautière sur un médium international, est-il une communication ? Qu'y a-t-il de commun, de sens transmis en ce cas ?

La culture mondialisée fuit l'obstacle de la langue, obstacle à une compréhension universelle et limite de la diffusion à un seul champ phonique (anglophone, arabophone, francophone, germanophone, hispanophone, etc.). D'où une émancipation du discours et l'importance accordée à l'image, voire au simple visuel, à un moyen de communication sans langage. Plus encore, comme

1. *Orphée*, 2010, chorégraphie de José Montalvo et Dominique Hervieu, Théâtre National de Chaillot. Metteurs en scène et chorégraphes Dominique Hervieu et José Montalvo. Scénographie, conception vidéo José Montalvo. Dramaturgie Catherine Kintzler. Décor et costumes Dominique Hervieu. Paysage sonore Claudio Monteverdi, Christoph W. Gluck, Philip Glass, Francesco Durante, Pau Casals, Giovanni Felice Sanches, Giuseppe Maria Jacchini.

les codes iconiques de chaque culture, ou de chaque civilisation, constituent des freins ou des barrages, on réduit les œuvres de l'âme à des images sans profondeur au sens où tout visuel devrait pouvoir se dire et se traduire dans toute langue, donc dans ce que chacune a de plus plat et de plus pauvre pour pouvoir être mis en commun sans risque de confusion. Le particularisme est réduit à un cliché séduisant justement parce qu'il occulte tout ce qu'il y a d'unique dans la particularité. L'unique – *the unique* – devient aussi un cliché : on admire les stucs de l'Alhambra pour leur détail de finesse infinie, mais sans voir comment l'âme mystique s'élève et se perd dans ces ciels contemplatifs élaborés selon des schémas cosmogoniques et théologiques.

La mondialisation a deux incidences sur l'esthétique selon son double sens :

- au plan sensoriel, elle induit un goût « international » ;
- au plan intellectuel, elle induit un paradoxe entre une relativisation des normes et une standardisation.

Dans le brassage de populations hétérogènes qu'il s'agit de satisfaire malgré leur hétérogénéité, l'instance d'accueil d'un lieu particulier va tendre à un optimum : le goût dit « international ».

Il altère l'éducation du goût puisqu'il lisse toute singularité. Mais il a un mérite : offrir malgré tout à tout un chacun une approche de cette singularité. De fait cette internationalisation liée au tourisme de masse accentue les clichés sur tel ou tel pays. Pour faire « typique » face à des millions de touristes peu curieux d'une culture locale, pressés par les circuits de *tours-operators*, l'industrie du tourisme pare au plus pressé justement, et donne ainsi au touriste l'image qu'il est venu chercher. Le cliché fabriqué répond ainsi au cliché préjugé, de sorte que le cliché s'auto-entretient. Paradoxalement le « typique » est une perte de la typicité par de l'artefact *kitsch*. Ainsi une céramique « typique » se retrouve indifféremment dans tel ou tel village « typique » du monde, devenu un centre commercial composé, non par un *mall* moderne, mais par des ruelles reconverties en commerce de masse.

Les industries culturelles sont elles-mêmes devenues des auxiliaires de l'industrie du tourisme. Ou plus exactement : comme la visite culturelle est constitutive du tourisme<sup>1</sup>, le développement du tourisme de masse lié aux *mass media*, aux transports internationaux bon marché (*charters*), à la société de consommation et des loisirs, ce développement a induit une industrialisation de la culture. L'expérience esthétique n'est dès lors plus ce recueillement contemplatif individuel, voire solitaire, du touriste devant une gloire passée, cette piété envers la ruine qui témoigne d'une civilisation florissante, ce dialogue avec les morts comme si leurs mânes s'adressaient encore à lui, cette flânerie à temps perdu qui musarde au gré des rencontres pour apprécier l'âme vivante et les œuvres vives d'une nation. Elle devient une *circumambulation* collective, amusée ou ennuyée, soumise à des séquences imposées, des cadences préconstituées, des commentaires stéréotypés. Le touriste fait partie d'un flux quasi ininterrompu qui commence et finit à l'aéroport, en passant par des hangars d'accueil séquencés par les *tour-operators*, distribuant les masses dans des files d'autocars, eux-mêmes affectés à des réseaux hôteliers avant d'être reversés sur les lieux d'excursion aboutissant à des échoppes bondées. Les sites culturels sont ainsi aménagés par et pour le tourisme de masse. Les petits villages sont cernés de *parking* pour autocars, des troupeaux d'ânes ou de chameaux sont mobilisés pour dépayser le chaland, des danses et des fêtes déconnectées de tout calendrier sacré ou rural sont organisées en flux tendu pour que tout le monde à toute heure puisse jouir d'un simulacre d'authenticité. L'authenticité elle-même fait problème, si tant est qu'on puisse encore en trouver un témoin, car elle fait office d'expérience esthétique haut de gamme, vraie, celle du tourisme différentiel (dormir chez l'habitant, circuler hors-saison, etc.), inclus malgré tout dans ces mouvements de masse comme marché de niche.

1. Rappelons que le tourisme consistait initialement pour une aristocratie ou une bourgeoisie aisée à faire le voyage en Italie ou le grand tour de l'Europe ou des Proche et Moyen-Orient afin de parfaire leur éducation.

La mondialisation produit un paradoxe : le temps de loisir pris pour se cultiver ne prend pas, en fait, le temps nécessaire à cette culture. La visite de l'acropole de Lindos se fait en une heure puis rendez-vous au restaurant typique ; celle du site de Pétra en quatre heures sauf si l'on prend la formule « nuit sur place » ; la découverte de Massada se fait à cinq heures du matin mais permet de se baigner dans la Mer morte vers 10h ; le Vatican présente trois circuits préétablis ; vous pouvez prendre la formule combinée Rijksmuseum + Heineken Expérience, etc.

Cette mondialisation a un effet épistémologique : la dénormalisation-standardisation.

Une canonique suppose une discussion rationnelle qu'elle soit dogmatique, sceptique ou critique.

D'où une sorte de paradoxe de l'internationalisation au niveau mondial : d'un côté elle relativise tout canon de quelque pays que ce soit, d'un autre côté, et simultanément, elle produit une péréquation des goûts et des couleurs dans une standardisation.

La relativisation des normes est nécessaire pour que la diversité culturelle soit respectée au plan éthique<sup>1</sup> et pour qu'elle maintienne une « offre » variée propre à servir de produit d'appel ou de bonus au tourisme de masse<sup>2</sup>. Relativiser les normes esthétiques met tout le monde au même plan, quel que soit le niveau d'éducation ou de formation, quelle que soit la culture artistique, religieuse, politique, etc. La relativisation se fait au nom de l'égalité, en fait une manière de clore par avance toute controverse (« tout est relatif, brisons là ! »), donc de valider toute offre culturelle comme de flatter tous les modes de réception. Est-ce une démocratisation de l'art, une lutte contre la barbarie (qui détruit les cultures différentes et incomprises) ou n'est-ce pas plutôt un déni d'intelligence et d'expérience esthétique puisque les normes qui présidaient à la construction de certaines œuvres ne sont mêmes plus per-

çues ? C'est plutôt la mise en place d'une standardisation des comportements d'appréciation. En particulier, depuis plusieurs décennies, par le primat de la photographie sur l'expérience directe. Depuis que George Eastman a inventé l'appareil photographique de poche et le développement rapide, la prise de vue est devenue la *médiation obligée* du rapport esthétique aux lieux, aux œuvres, aux autres humains. Même dans les endroits où la photographie est interdite, le public rivalise de ruse pour transgresser l'interdit et rapporter une vue plus ou moins bonne plutôt que de vivre l'instant présent, d'activer l'acuité de ses sens et de sa mémoire. « Faire la photo » devient cet acte compulsif qui certifie la présence en un lieu (« j'y étais ») alors même qu'il obère la présence au monde. Mais peut-on aujourd'hui expérimenter le monde sans médiation technique ?

La standardisation, même si elle est une forme de régulation, renvoyant en cela à un calibre présumé, n'a rien à voir avec une canonique. Cette dernière relève d'une critériologie : comment établir une règle (*canon* en grec, *norma* en latin) qui puisse être un repère commun de jugement, même si le contenu du jugement n'est pas commun. En revanche la standardisation est un *optimum* : comment obtenir la plus grande satisfaction possible en conciliant des désirs opposés. La canonique relève de la discussion philosophique, la standardisation, de l'enquête de satisfaction et du calcul d'intérêts.

Peut-on réellement voir un rapport de cause à effet entre la mondialisation et la standardisation des goûts, comme si ce déterminisme matériel était nécessaire et suffisant pour expliquer des phénomènes humains internationaux complexes ?

Dans le champ de la sensorialité, une standardisation esthétique, due à l'internationalisation des circulations et rapports humains, s'affirme de jour en jour. Ainsi pour vendre sans frein culturel local, les grandes industries alimentaires ou viticoles travaillent sur des saveurs « consensuelles », même si elles savent que tel ou tel marché local accentue plus telle sapidité que telle autre. Par exemple, certains vins internationaux, pour plaire aux palais les plus divers, ont moins de typicité par l'ajout d'arômes fermentaires, de levures, ou par l'usage de barriques aromatiques pour donner des notes de fruits flatteuses au palais. Il semble

1. Conformément à la *Déclaration universelle sur la diversité culturelle* de l'UNESCO en 2001.

2. Dans les *packages* des *tours-operators* on trouve, à côté d'une location de voiture, la visite d'un château ou d'un musée, une association voyage-repas-exposition, etc.

que, d'une manière générale, les consommateurs ne prisent guère les « arômes herbacés » et les « odeurs soufrées » ; inversement les arômes « fruité doux » et « épicé » sont plus recherchés, avec une fin de bouche « sapide et peu agressive ». En France, l'Institut Coopératif du Vin examine les techniques qui mènent à la fabrication de tels vins : raisins sains et mûrs, choix de levures artificielles adéquates, etc. Dans les couloirs du métro, les halls de gare ou d'aéroport, les pâtisseries industrielles répandent des odeurs de pâtisseries tièdes propres à séduire et capter l'odorat du passant pour conditionner un acte d'achat. Les *fast-foods* analysent longuement la constitution d'un goût moyen susceptible de traverser les frontières, en particulier en accentuant le gras (onctuosité), le salé (exhausteur de goût) et le sucré (addictif). L'hôtellerie internationale retient des formats, des matériaux, des couleurs optimisés pour susciter un sentiment de chez-soi à l'étranger. L'esthétique, comme épreuve de la sensibilité, de la sensorialité, s'aligne sur un standard : les Japonais ne s'assoient plus sur les talons, mais sur des chaises à l'occidentale. Les techniques du corps s'uniformisent peu à peu dans des attitudes médianes.

Certes cette nostalgie est vaine et pouvait déjà être la lamentation de nos aïeux pestant contre l'industrialisation des paysages. Mais cette omni-circulation des masses est bien une contrainte et une condition majeures de notre temps, et elle induit une sorte *d'anesthésie* du monde, si l'on entend par là une forme de précipitation collective qui ne se donne pas le temps de l'expérience esthétique personnelle. Gageons qu'après l'ère du tourisme de masse on entre dans une période de *tourisme raisonné* qui pensera à la sauvegarde d'une expérience esthétique. Ce sont d'autres conditions à penser.

Christophe GENIN

### Que vivre ?

Qu'on me permette pour finir des confidences. J'ai vu Stonehenge, Pise, Délos, Delphes en solitaire, comme des aires libres où les œuvres sacrées pouvaient être expérimentées directement. Je les ai revues engrillagées, avec des billetteries, des serpentins de file d'attente, des foules de photographes amateurs interdisant tout temps de méditation. J'ai vu la *Joconde* et la *Pietà* de Michel-Ange de Rome sans vitre blindée, même sans vitre. Je les ai revues avec l'opacité du reflet de divers flashes ou spots qui gâchaient toute rencontre intime. J'ai vu les plages noires de Santorin désertes, offrant des expériences de couleur bouleversantes ; je les ai revues avec des *snack-bars* bruyants et des parasols. J'ai vu des côtes d'Espagne ou de Crète offrant à l'aube des paysages de premier matin du monde ; je ne les ai plus jamais retrouvées derrière des kilomètres d'hôtels.

## L'art contemporain chinois, entre métissage créatif et globalisation

Que restera-t-il de la diversité des cultures si elles ne se renouvellent pas ? Il est de bon aloi de prendre le contre-pied des craintes formulées à cet égard. Et bon nombre d'anthropologues de défendre que, malgré les évidences, l'humanité est une immense machine à fabriquer de la différence, que nous sommes bien loin d'une uniformisation culturelle du monde et que toutes les inquiétudes nourries à cet égard sont réactionnaires<sup>1</sup>. Le débat est compliqué, la culture n'est pas seulement la démultiplication infinie des objets de consommation, des possibilités de réalisation personnelle, elle forme un tout, où tout s'agence, interagit, s'organise, prend sens, évolue sur le temps long, jusqu'à avoir structuré, au fil des siècles, des ensembles holistes, forts, cohérents, coercitifs, repérables, profondément différents les uns des autres. Qu'en restera-t-il après le laminage de la mondialisation, dans quelques années, alors que le mouvement s'accélère de façon exponentielle, progresse en vitesse et en puissance ? Et que devient l'art face à la globalisation ? Dans ses formes contemporaines, il est à l'avant-garde des mouvements profonds de la société, un prisme au travers duquel on peut voir les rapports de force en présence, jusqu'à esquisser une réflexion sur les enjeux qu'il recouvre. L'art contemporain chinois nous en offre un bel exemple, dans la mesure où il émane d'une civilisation restée des siècles durant fermée sur elle-même. Face à la constante homogénéisation des modes de vie à échelle mondiale, la question est moins de savoir si les artistes avec une biographie chinoise produisent encore des œuvres aux spécificités chinoises, que de comprendre par quels dispositifs ils ont été progressivement intégrés au système de l'art contemporain mondialisé. Au plan de la méthode, il convient d'adopter une

approche constructiviste, au sens où l'entend Bruno Latour, quand il montre, à propos de la recherche scientifique, que la vérité est construite, qu'elle mobilise des institutions, des réseaux d'acteurs qui vont lui permettre de s'imposer à tous comme une évidence<sup>2</sup>. Et cela vaut sans doute davantage encore pour l'art. Sans entrer dans la boîte noire, celle des débats sur le jugement esthétique, il importe de s'intéresser à une question essentielle, celle des processus et des institutions par lesquels se construit l'art contemporain légitime. Pour cela, nous nous efforcerons de mettre en évidence les réseaux invisibles que tissent entre eux les musées, les foires, les galeries, les collections privées, par lesquels circulent l'art et les artistes contemporains chinois. Nous y ajouterons, quand cela est possible, le point de vue de quelques-uns des protagonistes. Entre métissage et assimilation, l'issue est encore incertaine, le débat reste ouvert et l'art contemporain chinois nous offre une belle opportunité d'y contribuer.

### Une « assimilation artistique » ?

L'art contemporain chinois est né après la révolution culturelle, en rupture complète avec une tradition séculaire de l'art classique chinois enseigné alors dans les écoles académiques de la Chine populaire. Il s'est développé dans les années 1980 en surfant sur la vague de sympathie mondiale qui a suivi la répression de la place de Tiananmen. Au début, les commissaires d'exposition et autres experts internationaux, avaient l'habitude d'aller faire leur marché dans les *hutong* de Pékin. Le

2. Bruno LATOUR, *La Science en action. Introduction à la sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 1989 ; « Les vues de l'esprit, une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques », texte cité dans *Sciences de l'information et de la communication, textes essentiels* sous la direction de Daniel BOUGNOUX, Paris, Larousse, 1993.

1. Paul RASSE, « La diversité des cultures en question », *Hermès*, n° 51, Éditions CNRS, 2008, p. 5-49.

mouvement, collectif au départ, sans doute plus cynique que critique à l'égard des pouvoirs en place, exprimait la soif de liberté et d'ouverture au monde. Et puis, une sélection s'est opérée. Le mouvement s'est individualisé au fur et à mesure que les artistes, pour la plupart très jeunes, ont commencé à être connus, à voyager à l'étranger et, pour certains d'entre eux, à devenir célèbres.

En 2003, le *Guangdong Museum of Art*, le musée d'art contemporain de Canton, réunissait 120 artistes pour une rétrospective de l'art contemporain chinois des dix dernières années. Les experts japonais, américains, français, allemands ou anglais, invités pour un symposium international pendant l'exposition, étaient tous d'accord pour reconnaître le très bon niveau et la représentativité des choix opérés par les commissaires, sous la direction de Wu Jung, un Chinois, professeur à Harvard, et bien sûr, sur la qualité du travail fourni par les artistes. Mais que pouvait-on y voir, au-delà de la subjectivité, de l'émotion, du jugement esthétique ? On y retrouvait des déclinaisons de ce que l'on a l'habitude de voir ailleurs dans les grands musées européens ou nord-américains, l'art contemporain en train de se faire, certes, mais aussi l'art phagocyté par la mondialisation. « Finalement [...] » conclut Wu Hung à propos des artistes, « ils étaient aussi profondément globalisés<sup>1</sup> ». La plupart des œuvres présentées sont de l'art vidéo, des performances, des *happenings*, du *net art*, du *body art*, des photos d'art, des sculptures et parfois des tableaux, entre installation, *ready-made* et *art conceptuel*. Elles ont été réalisées par des Chinois, mais auraient tout aussi bien pu être fabriquées et exposées par des artistes contemporains européens ou nord-américains. Certaines œuvres, peut-être la moitié ou le tiers d'entre elles, traitaient de la Chine, dans le sens où l'on y voyait des Chinois, des situations

1. Traduit de l'anglais : « *finally [...] they were also thoroughly globalised* », Wu Hung, Introduction, dans *The first Guangzhou Triennial, Reinterpretation: A decade of Experimental Chinese Art, 1990-2000*, Éditions *Guangdong Museum of Art*, 2002, p. 17. L'exposition s'est terminée le 19 janvier 2003. Il en reste la trace dans l'imposant catalogue réalisé à cette occasion sous la direction du professeur Wu Hung.

ou des éléments de la culture chinoise, comme par exemple de la calligraphie, ou des références à la révolution. Cependant, que l'on ne s'y trompe pas, le signe est chinois, mais la langue est celle de l'art contemporain, et lui ne se fait pas en Chine. Le vocabulaire est peut-être chinois, mais la structure du langage, le sens qui découle de l'organisation des mots dans la phrase se fabrique dans les grandes métropoles européennes et nord-américaines. La globalisation, ce n'est pas seulement la *World Culture* de Mickey ou de *McDonald's*, c'est aussi la culture des élites du monde. Canton avait déjà son parc d'attractions et de nombreux *fast food*, la ville a maintenant son musée et sa foire d'art contemporain. C'est un peu la même conclusion à laquelle parviennent les commissaires d'exposition Matthias Frehner (directeur du *Kunstmuseum Bern*) et Christoph Heinrich (ancien directeur du département d'art contemporain de la *Hamburger Kunsthalle*) dans le catalogue accompagnant la grande exposition itinérante *Mahjong – Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg* [*Mahjong – Art contemporain chinois issu de la collection Sigg*]<sup>2</sup> :

Les artistes chinois se sont rapidement insérés sur la scène internationale de l'art et ont recouru avec virtuosité aux médias, techniques et formes d'expression développés en Occident<sup>3</sup>.

2. L'exposition s'est déroulée au *Kunstmuseum Bern* du 13 juin au 16 octobre 2005 et à la *Hamburger Kunsthalle* du 14 septembre 2006 au 18 février 2007.

3. Matthias FREHNER et Christoph HEINRICH, traduit de l'allemand, catalogue de l'exposition *Mahjong – Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg* [*Mahjong – Art contemporain chinois issu de la collection Sigg*], Ostfildern, Hatje Cantz, 2005, p. 10. Avec des contributions de Weiwei Ai, Bories Estelle, Boyi Feng, Fibicher Bernd, Frehner Matthias, Heinrich Christoph, Hanru Hou, Xianting Li, Li Pi et Sigg Uli. Ce vaste catalogue de 360 pages, qualifié par Matthias Frehner et Christoph Heinrich d'« ouvrage de référence pour tous ceux qui se consacrent à l'art contemporain chinois » comprend une interview avec le collectionneur Uli Sigg, des écrits des commissaires d'exposition, des explications et des analyses individuelles des œuvres, ainsi qu'une présentation générale du développement socio-politique et artistique de la Chine de ces trois dernières décennies.

L'art contemporain chinois est paradoxal. D'un côté, ses auteurs ont recours de manière récurrente à des éléments propres à la culture chinoise, et de l'autre, ils produisent un genre d'œuvres typique dans le monde de l'art contemporain occidental. Ce paradoxe a fait le succès de la création plastique chinoise. Prenons Wang Guangyi, l'un des plasticiens chinois les plus célèbres et sans doute des plus significatifs, fondateur du mouvement *Political Pop Art*, dans lequel il parodie la peinture de propagande chinoise en la métissant avec les principes du *Pop Art* américain. Il a exposé dans les plus grandes galeries et musées d'art contemporain du monde, de Paris à Hong Kong, en passant par São Paulo et New York. Ses tableaux ont un air de déjà vu, puisqu'ils rappellent fortement l'esthétique du *Pop Art* américain quand ils n'y renvoient pas explicitement, cependant ils possèdent leur spécificité en raison de leurs références à la peinture de propagande chinoise. Pour ne citer qu'un exemple particulièrement marquant, l'œuvre s'inscrivant dans la *Great Criticism Series*, représentant trois catégories de personnages emblématiques du Maoïsme – un soldat, un travailleur et un mineur – et comportant les célèbres termes *Campbell's Soup – Tomato*<sup>1</sup>, combine l'imagerie des affiches de l'Art Socialiste durant la Révolution Culturelle avec celle du consumérisme de l'ouest utilisée par Warhol. Et cela constitue un bel exemple du métissage créatif de la mondialisation que bon nombre d'anthropologues encensent<sup>2</sup>. Mais en contre-fond se dessinent les jeux du pouvoir, le réseau des acteurs où se prennent les décisions, et qui, finalement, tient les rennes esthétiques de l'art contemporain.

Les experts et décideurs de la scène artistique internationale sont tout à fait conscients de l'aspect « familier » de la peinture chinoise contemporaine, rassurante qu'elle est de jouer avec les codes connus de l'esthétique, mais ils ont également reconnu dans ces œuvres une

démarche à proprement parler « chinoise », qui distingue les créations de celles du passé. Artistes et décideurs s'entendent, sans concertation, comme par évidence, et certainement avec un peu d'humour et suffisamment de recul, sur une démarche qui se caractérise à la fois par son caractère coutumier et son côté inédit :

L'art avant-gardiste chinois doit avant tout être considéré avec, en arrière-plan, les énormes bouleversements sociaux et économiques, que le pays a traversés ; de nombreuses œuvres reflètent en particulier la tension entre les idéaux socialistes, officiellement toujours en vigueur, et le consumérisme rendu possible grâce aux réformes capitalistes<sup>3</sup>.

En créant des œuvres qui ressemblent à la production plastique occidentale, les avant-gardistes chinois, les artistes de l'*Art expérimental chinois* ou du *Nouvel Art chinois* manifestent une capacité d'« assimilation artistique ». De la même manière que les premières générations d'immigrés tentent de s'approprier au mieux la langue, la culture et le mode de vie du pays d'accueil, les artistes de la scène contemporaine chinoise ont recours aux codes universels de représentation dans l'art contemporain, au langage invisible, mais reconnu de tous dans l'univers de la création plastique dominée par l'Occident et singulièrement par les États-Unis. Néanmoins, en maintenant dans leurs créations des éléments propres à la culture d'origine et surtout en faisant le choix de rester vivre en Chine et ainsi de représenter le pays, les plasticiens contemporains chinois se distinguent délibérément du *mainstream* cosmopolite, qui vit et travaille entre Paris, New York, Londres et Berlin.

L'artiste Ai Weiwei en est un exemple représentatif. Célébré par les acteurs des grandes institutions artistiques occidentales, Ai Weiwei – classé 41<sup>e</sup> sur 100 des artistes les plus renommés en 2014 par *Artfacts* – propose des performances et installations alliant objets de la culture traditionnelle chinoise et esthétique de l'art contemporain occidental. Connu pour son *happening* de 1995, durant

1. Cf. <[http://www.ravenclart.com/upimg/artwork/auction\\_12/127.jpg](http://www.ravenclart.com/upimg/artwork/auction_12/127.jpg)>, consulté le 14 mars 2015.

2. Paul RASSE, « La diversité culturelle en question », dans *Les Essentiels d'Hermès*, Éditions CNRS, 2013.

3. Matthias FREHNER et Christoph HEINRICH, catalogue de l'exposition *Mahjong*, *op. cit.*, p. 10.



lequel il a laissé tomber et donc se briser un vase datant de la dynastie Han, ou pour son installation fragile à la *Documenta* de Cassel, en septembre 2007, constituée de portes et de fenêtres chinoises anciennes en bois, qui se sont effondrées durant la période d'exposition, Ai Weiwei exprime à travers son œuvre une vive critique du système politique chinois. Arrêté et incarcéré en Chine pendant de longs mois, l'artiste a toutefois choisi de continuer à vivre et travailler dans son pays d'origine et d'être, avec sa démarche et sa production artistique, le représentant de son pays. Cette attitude est à l'image du caractère paradoxal de l'art contemporain chinois et du difficile positionnement des artistes du pays : entre adaptation et contestation du pouvoir politique en place.

### Regard sur le pouvoir esthétique à travers le prisme de l'art contemporain chinois

L'art contemporain chinois doit sa reconnaissance comme genre non seulement aux comptes rendus publiés par la presse américaine généraliste et celle spécialisée en art dans les années 1990<sup>1</sup>, mais encore à l'achat d'œuvres d'art contemporain chinois par des collectionneurs occidentaux, ainsi qu'aux nombreuses expositions qui lui ont été consacrées dans les musées<sup>2</sup> et galeries<sup>3</sup> de prestige et les biennales et foires d'art<sup>4</sup> de renom. Les

Belges Guy et Myriam Ullens, ainsi que le Suisse Uli Sigg, sont, dans leur catégorie, considérés comme les plus fervents collectionneurs des œuvres d'art contemporain chinois. Leurs collections constituées à partir des années 1980/90 comprennent des œuvres allant du tableau à la vidéo, en passant par la photographie et l'installation. Guy Ullens a même créé une institution culturelle privée à but non lucratif en Chine, pour exposer sa collection : le *Ullens Center for Contemporary Art (UCCA)* à Pékin. En choisissant d'implanter son établissement en Chine, le collectionneur témoigne de sa volonté de maintenir une partie de la production culturelle chinoise qu'il possède, dans son pays d'origine. La légitimation s'est faite dans les pays occidentaux, mais pour affirmer la provenance et l'identité chinoise des œuvres, le collectionneur s'est engagé à édifier un temple de l'art contemporain chinois en Chine.

L'exposition *Mahjong*, quant à elle, a réuni les travaux les plus représentatifs de l'art contemporain chinois détenus par Uli Sigg<sup>5</sup>. Dans l'exposition étaient présentées les œuvres d'artistes tels que Geng Jianyi, Sun Guoqi et Zhang Hongzhan, Liu Wei, Sun Yuan, Pak Yong Chol, Shi Guorui, Lu Hao ou encore Wang Xingwei. Parmi les travaux exposés figurait même un portrait du collectionneur, réalisé par Zhou Tiehai, mettant ainsi en avant la position centrale des collectionneurs dans la légitimation de l'art contemporain. Cette « expo-événement » témoigne à la fois de la reconnaissance dont bénéficie la création contemporaine chinoise par les grandes institutions muséales occidentales et de l'approbation des choix esthétiques opérés par un collectionneur. Comme le décrivent les commissaires d'exposition Matthias Frehner et Christoph Heinrich :

Il s'agit d'une collection d'art contemporain chinois, dont l'ampleur et le niveau sont jusqu'ici restés inégalés. Harald Szeemann [le commissaire d'exposition], qui a fortement contribué à la diffusion de l'avant-garde chinoise en Occident à travers l'intégration de nombreux

1. Cf. HOU Hanru, « Le Plaisir du Texte : *Zen and the Art of Contemporary China* », *Flash Art*, vol. 26, n° 173, nov. - déc. 1993, p. 64-65, et Andrew SOLOMON, « *Their Irony, Humor (and Art) Can Save China* » [Leur ironie, humour (et art) peut sauver la Chine], *New York Times Magazine*, 19 décembre 1993.

2. Cf. les expositions *Mao Goes Pop, China Post-89* au *Museum of Contemporary Art* de Sydney, du 02 juin au 15 août 1993, *Silent Energy* au musée *Modern Art Oxford*, en 1993, et *Mahjong – Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg* [Mahjong. Art contemporain chinois issu de la collection Sigg] au *Kunstmuseum Bern*, du 13 juin au 16 octobre 2005, et à la *Kunsthalle* d'Hambourg, du 14 septembre 2006 au 18 février 2007.

3. Cf. l'exposition *New Art from China, Post-1989*, qui s'est déroulée à la galerie *Marlborough Fine Art* de Londres en 1993.

4. Cf. *The First Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*

à la *Queensland Art Gallery – Gallery of Modern Art* de Brisbane, du 17 septembre au 05 décembre 1993 et *Passaggio ad Oriente*, à la *45<sup>e</sup> Biennale de Venise*, en 1993.

5. Cf. catalogue de l'exposition *Mahjong*, *op. cit.*

artistes chinois lors de la Biennale de Venise en 1999, s'est beaucoup reposé sur les connaissances d'Uli Sigg, ainsi que sur les prêts issus de sa collection. La réception de l'art contemporain chinois en Occident est ainsi en grande partie déterminée par le collectionneur Sigg et sa capacité avérée de jugement de la qualité<sup>1</sup>.

Par-delà, l'exposition *Mahjong* illustre l'interdépendance des différents acteurs du monde de l'art contemporain entre eux, autrement dit que chacun, artiste, collectionneur, commissaire d'exposition, directeur d'institution muséale, fait partie d'un réseau de légitimation et que ses choix ne peuvent véritablement être imposés que grâce à leur acceptation par les représentants des autres structures artistiques.

L'art chinois contemporain légitimé, quant à lui, se caractérise par son respect des habitudes esthétiques occidentales. Les œuvres ne divergent pas vraiment de ce que l'on avait l'habitude de voir déjà. Et la reconnaissance des artistes s'est faite en Occident. En considérant l'exemple des artistes exposés à la biennale rétrospective de Guangzhou (Canton) en 2003, on peut voir que tous sont nés en Chine, ont fait des études dans les universités et les écoles d'art des grandes métropoles du pays, mais leur consécration s'est faite en Occident. En lisant leurs biographies, et la liste des grandes expositions collectives qui leur sont consacrées, on peut voir scintiller la constellation des villes et des grandes institutions qui, toutes ensemble, font l'art contemporain chinois. Citons le SFMOMA, à San Francisco, l'*Institute of Contemporary Art* à Londres ou encore les biennales d'art contemporain de Lyon, Venise et Melbourne. Ainsi peut-on dessiner une carte mondiale des lieux d'autorité où se forment les canons esthétiques de l'art contemporain.

1. Matthias FREHNER et Christoph HEINRICH, traduit de l'allemand, catalogue de l'exposition *Mahjong*, op. cit., p. 10.

## Un dispositif silencieux, mais puissant et incontournable

Le *Chinese Avant Garde Art*, l'*Experimental Chinese Art*, le *New Chinese Art*, ainsi qu'on l'appelle un peu partout, ne se fabrique donc pas en Chine, mais dans tous les lieux institutionnels qui invitent, exposent et font circuler un panel d'artistes chinois soigneusement sélectionnés. Citons encore l'exposition que le *Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain* de Nice (MAMAC) a consacrée à Cai Guo-Qiang<sup>2</sup>, l'un des artistes contemporains chinois les plus demandés. Les œuvres présentées manifestent presque toutes un fort lien avec l'histoire, l'identité ou la tradition de la région d'accueil, comme en témoignent les travaux réalisés sur place, intitulés *Travels in the Mediterranean* [Voyages en Méditerranée] : un dessin à la poudre à canon et un bassin composé d'eau et d'huile d'olive. Que Cai Guo-Qiang ait été sélectionné par le MAMAC pour une exposition individuelle n'est pas une coïncidence. Parmi les plasticiens contemporains chinois – et comme le révèlent les classements d'artistes, dont le but est de mesurer la résonance que connaissent les créateurs actuels auprès des connaisseurs – Cai Guo-Qiang figure parmi les plus demandés. C'est à lui qu'en 2009 ont été vouées, en comparaison avec ses collègues chinois, le plus grand nombre d'expositions monographiques dans des musées de renommée internationale à travers le monde<sup>3</sup>. Ses œuvres ont été le plus fréquemment intégrées dans des expositions collectives d'importance<sup>4</sup>, ont fait l'objet

2. L'exposition *Cai Guo-Qiang* s'est déroulée au Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain (MAMAC) de Nice, du 12 juin 2010 au 9 janvier 2011.

3. Notamment *Cai Guo-Qiang – Fallen Blossoms*, au *Philadelphia Museum of Art* ; *Hanging Out in the Museum* au *Taipei Fine Arts Museum* et *Cai Guo-Qiang – Je veux croire* au *Museo Guggenheim de Arte Moderno y Contemporáneo* de Bilbao.

4. Notamment dans la *4th Echigo-Tsumari Art Triennial 2009* à Niigata-ken, *Hellwach gegenwärtig* au MARTa de Herford (18 juillet au 13 septembre 2009), *In-finitum* au *Palazzo Fortuny* de Venise (6 juin au 15 novembre 2009), et *The China Project* à la *Queensland Art Gallery/Gallery of Modern Art* de Brisbane (28 mars au 28 juin 2009).

d'acquisitions par des musées réputés<sup>1</sup>, et enfin, c'est à lui qu'a été consacré le plus grand nombre d'articles dans des magazines d'art de prestige<sup>2</sup>. En exposant les œuvres de Cai Guo-Qiang, le musée niçois ne prend pas de risque. Qui lui reprochera de célébrer l'un des créateurs les plus demandés du moment ? En montrant les travaux d'un artiste légitimé, il ne peut que gagner en notoriété.

Les artistes savent bien d'ailleurs, que pour être invités, sortir et voyager, leur création doit se situer à l'intérieur du cadre esthétique général fixé par les institutions et décliné à l'infini dans les lieux d'exposition. En décembre 2004, le collectionneur Uli Sigg a adressé un court texte autour de l'art contemporain chinois, suivi de cinq questions, à 37 artistes chinois, qui, plus tard, participeront tous à l'exposition *Mahjong*. Dans le catalogue de l'exposition sont retranscrits ce regard porté sur la culture et la création contemporaine chinoise, ainsi que les cinq questions et les réponses de chacun des artistes<sup>3</sup>. D'après Uli Sigg, la disposition, en Chine, au cours des 25 dernières années, à adopter des idées, des concepts et des produits occidentaux, a produit une culture contemporaine qui modifie, voire ignore totalement certaines des valeurs et traditions considérées comme typiquement chinoises. Si bien que, les artistes contemporains chinois auraient de

nombreux points communs avec les créateurs occidentaux :

Tous vivent dans un monde moderne urbain et se consacrent par-là aux mêmes questions qui sont liées à ce mode de vie spécifique. Ils disposent des mêmes informations – auxquelles ils ont accès à tout moment – sur l'art issu de tous les continents, ils voyagent et deviennent inévitablement une partie de ce système global de l'art, qui forme de plus en plus autant les œuvres d'art que les carrières d'artistes<sup>4</sup>.

À la première question que pose le collectionneur, à savoir s'il existe dans les œuvres d'artistes chinois des particularités qui les différencient du *mainstream* global et que l'on pourrait ainsi qualifier de typiquement chinoises, les artistes Sun Yuan et Peng Yu répondent que « L'art contemporain chinois peut aussi être qualifié d'art contemporain occidental à prégnance chinoise<sup>5</sup> ». Shi Jinsong, pour sa part, reconnaît : « Bien sûr je cultive du point de vue de la construction une forme de représentation chinoise, même si, en apparence, l'œuvre ne manifeste aucune, pour ainsi dire, caractéristique chinoise<sup>6</sup> ». Luo Brothers, quant à lui, affirme sans détour : « L'art contemporain chinois est un clone de l'art occidental. C'est seulement parce qu'il a été créé par des Chinois qu'il est typiquement chinois<sup>7</sup> ».

Dans la deuxième question, Uli Sigg demande aux artistes si, en vivant en Chine ou en ayant vécu en Chine, ils ont des préoccupations différentes, une perception différente, un autre langage visuel et des sensibilités autres. Lu Hao répond :

En particulier dans les grandes villes, l'environnement quotidien de la société chinoise actuelle se distingue à peine de celui dans d'autres pays. De même, les artistes chinois ne sont pas différents d'autres artistes<sup>8</sup>.

Sun Yuan et Peng Yu rajoutent :

Il ne faut pas oublier que l'ombre de l'art contemporain occidental fait partie du paysage duquel a émergé l'art

1. En 2010, Cai Guo-Qiang est représenté dans 31 collections publiques dans 15 pays.

2. À défaut d'articles consacrés à Cai Guo-Qiang en 2009, on peut citer des parutions antérieures et postérieures, notamment Roberta SMITH, « Cars and Gunpowder and Plenty of Noise » [Voitures et poudre à canon et beaucoup de bruit], *The New York Times*, 22 février 2008. Disponible en ligne : <[http://www.nytimes.com/2008/02/22/arts/design/22cai.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2008/02/22/arts/design/22cai.html?pagewanted=all&_r=0)>, consulté le 14 mars 2015 ; Magdalena KRÖNER, « Cai Guo-Qiang. Die Leute sehnen sich nach Romantik, Mut und Wagemut » [Cai Guo-Qiang. Les gens aspirent au romantisme, au courage et à l'audace], *Kunstforum International*, tome 189, 2008, p. 176 ; et Germano CELANT, « Germano Celant Interviews Cai Guo Qiang », *Art in America*, 28 juillet 2010, <<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/germano-celant-interviews-cai-guo-qiang/>>, consulté le 14 mars 2015.

3. Cf. catalogue de l'exposition *Mahjong*, *op. cit.*, p. 51-57.

4. Voir dans le catalogue le propos de Uli Sigg, *Ibid.*, p. 51.

5. Sun Yuan et Peng Yu, *Ibid.*, p. 53.

6. Shi Jinsong, *Ibid.*, p. 54.

7. Luo Brothers, *Ibid.*, p. 53.

8. Lu Hao, *Idem*.

contemporain chinois. [...] En même temps, le marché de l'art, qui impose certaines exigences à l'art contemporain chinois, joue un rôle majeur, et ce marché de l'art est évidemment également occidental<sup>1</sup>.

Yang Shaobin estime que nous sommes face à :

Une uniformisation globale, qui influence le quotidien de toutes les populations » et que « dans un État qui s'ouvre au monde extérieur, une authenticité peut à peine être conservée<sup>2</sup>.

À la troisième question, celle de savoir, si différences il y a, si elles se maintiendront à l'avenir, Weng Fen déclare :

Dans le cadre de la mondialisation, les problèmes de la Chine ne sont plus seulement des problèmes chinois. Ils ont des répercussions sur le monde entier, de même que l'environnement global se répercute fortement sur la Chine. Les questions qui seront traitées à l'avenir, seront probablement des questions d'intérêt global, et les artistes chinois se démarqueront uniquement par leur mode d'expression<sup>3</sup>.

Zhou Xiaohu, pour sa part, pense qu'« Il n'existe pas de différences majeures entre artistes chinois et occidentaux », l'important étant de « toujours créer de nouvelles formes d'art, de nouveaux concepts et de nouvelles règles de jeu<sup>4</sup> ».

Dans sa quatrième question, Uli Sigg demande aux artistes si, dans leurs propres travaux, ils font délibérément usage d'aspects typiquement chinois, si, au contraire, ils l'évitent volontairement, ou encore si cela ne joue tout simplement aucun rôle. Dong Wenshen note :

Je n'en fais pas consciemment usage et ne l'évite pas volontairement non plus. Pour moi, le typiquement chinois est sans importance<sup>5</sup>.

Qiu Xiaofei, quant à lui, déclare :

Mes œuvres sont uniquement des traces que le temps a laissées. Je fais usage de la période contemporaine pour reproduire mon temps passé. Est-ce typiquement chinois<sup>6</sup> ?

Pour Weng Fen :

Le typiquement chinois est sans importance. Ce qui compte est que nous vivons dans un grand monde globalisé, devant l'arrière-plan d'une longue histoire. D'elle nous pouvons tirer tous les motifs. Cela ne joue aucun rôle si quelqu'un vient de l'est ou de l'ouest. Ce qui m'intéresse uniquement c'est de savoir de quelle façon je peux illustrer de manière efficace ce que je veux dire<sup>7</sup>.

À la cinquième et dernière question du collectionneur, à savoir si tout ce trouble autour du typiquement chinois n'est pas tout simplement absurde, la majorité des artistes répond par l'affirmative. Weng Fen considère que cette thématique n'est qu'un marqueur de notre temps<sup>8</sup> et Yue Min Jun que :

L'expression art contemporain "chinois" existe seulement parce que nous avons connu, après une longue période d'isolement du monde extérieur, une soudaine ouverture<sup>9</sup>.

Enfin, Liu Rentao estime :

[...] qu'il n'est pas nécessaire d'accorder une trop grande importance aux particularismes chinois. [...] Le typiquement chinois a seulement été imposé comme concept par commodité, pour décrire un domaine, pour pouvoir discuter autour de quelque chose ou pour pouvoir lister des éléments<sup>10</sup>.

En somme, même si plusieurs des artistes interrogés reconnaissent se baser sur l'esthétique occidentale, ils ne décrivent pas en quoi le langage développé par l'art contemporain d'Occident leur semble plus pertinent. Les points de vue dévelop-

1. Sun Yuan et Peng Yu, *Ibid.*, p. 54.  
2. Yang Shaobin, *Ibid.*, p. 55.  
3. Weng Fen, *Ibid.*, p. 54.  
4. Zhou Xiaohu, *Ibid.*, p. 57.  
5. Dong Wenshen, *Ibid.*, p. 51.

6. Qiu Xiaofei, *Ibid.*, p. 53.  
7. Weng Fen, *Ibid.*, p. 54.  
8. *Idem.*  
9. Yue Min Jun, , catalogue de l'exposition *Mahjong*, *op. cit.*, p. 56.  
10. Liu Rentao, *Ibid.*, p. 53.

pés sur leurs propres créations restent relativement superficiels. On peut penser que cette posture, emprunte de retenue et délibérément diplomatique, vise à insérer leur production plastique, dans le paysage de l'art contemporain occidental. La démarche des plasticiens contemporains chinois, en rupture avec leur propres traditions picturales, relève d'une appropriation des codes de l'art contemporain légitimé à échelle internationale pour permettre à la production artistique du propre pays de trouver également sa place sur la scène de l'art.

Les artistes se doivent donc de créer des œuvres susceptibles de coïncider avec une esthétique contemporaine mondialisée. Mais plus que cela, le génie des grands artistes ne tient-il pas autant à leurs dons créatifs, qu'à leurs talents pour se faire reconnaître, qu'à leur capacité à avoir pu pénétrer le système institutionnel pour y exister, et faire légitimer leur création ? Il est bien difficile d'aller au-delà, de décrypter leurs parcours, la part due aux origines sociales, au milieu dans lequel ils ont grandi, aux écoles d'art qu'ils ont fréquentées, aux rencontres, aux opportunités qui leur ont été offertes, qu'ils ont suscitées et choisies au bon moment, à leur talent de créateur bien sûr qui a su tout à la fois s'inscrire dans une époque et s'en distinguer, mais aussi à leur environnement social, à leurs ambitions, leur égo, leur charisme, leurs sens des relations utiles, leur capacité de séduction, leur intuition, leur intelligence de la communication et bien d'autres qualités encore conjuguées dans une savante alchimie. Pour susciter l'attention des décideurs du monde de l'art, les artistes doivent se démarquer par leur originalité, leur singularité et leur côté transgressif, tout en respectant les codes et les canons esthétiques du moment. Ils doivent aussi, incontestablement, posséder des capacités communicationnelles et managériales, essentielles, pour se mettre en scène et gérer leur autopromotion de manière efficace<sup>1</sup>.

1. Cf. Fiona FRIEDMANN, *Faire carrière sur la scène de l'art contemporain : entre originalité de la création et stratégies d'autopromotion*, « Première partie : L'évolution du statut des praticiens de l'art », « Chapitre III : Le triomphe de la singularité au xx<sup>e</sup> siècle » et « Chapitre IV : Particularités et obligations de l'artiste contemporain » (« 6. La nécessité

Le dosage, l'agencement de ces talents, demeure, heureusement sans doute, indécodable, et déjà parce que les *stars* de l'art contemporain sont inaccessibles et se construisent un personnage bien loin de ce qu'elles sont ou plutôt de ce qu'elles auraient pu être en d'autres circonstances<sup>2</sup>.

### Un collège invisible

En tout état de cause, aucune institution, publique ou privée d'art contemporain, grande ou petite, n'est en mesure d'imposer des choix radicalement différents de ce que font les autres. Chacune doit tenir sa place, chacune regarde les autres et se sait regardée. Il faut accueillir des artistes reconnus, et les artistes reconnus sont forcément ceux que les meilleures d'entre elles exposent déjà, ceux qui circulent dans le réseau pour leurs propres qualités artistiques, mais aussi parce qu'ils sont formatés pour cela. Bien sûr, chaque événement, chaque exposition peut apporter sa parcelle d'innovation et même faire émerger des nouveaux talents. Mais cela doit se faire impérativement sans remettre en question la cohésion de l'ensemble par lequel tout tient. Dans le monde de l'art comme dans celui de

d'être innovant »), thèse de Doctorat en sciences de l'information et de la communication soutenue à l'Université de Nice-Sophia Antipolis en 2010.

2. Dans *L'Élite artiste*, Nathalie Heinich peine à décoder les règles d'un système de recrutement qui pourtant existe, dit-elle, car il permet la démarcation entre grands, moyens et médiocres artistes, si bien qu'au final l'opacité des règles accrédite les représentations d'une indexation de l'excellence sur le privilège de naissance que représente le don inné. De son côté, Pierre-Michel Menger relève l'indémêlable imbrication d'individualisme, de réseaux denses, de liens interindividuels et de multiples solutions d'intermédiation. Fiona Friedmann y ajoute encore la capacité à faire du *buzz*, l'obligation d'entretenir sans cesse des formes d'autopromotion, de communication événementielle (*Faire carrière sur la scène de l'art contemporain*, op. cit., p. 174 et p. 335). Et tous de conclure à l'inextricable piège que représente la singularité de l'artiste, l'obligation de se distinguer, de se démarquer des autres, et en même temps, de se faire reconnaître par l'institution (Nathalie HEINICH, *L'Élite artiste – excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, voir notamment p. 344 et p. 349 ; Pierre-Michel MENGER, *Portrait de l'artiste en travailleur – métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002, voir notamment p. 46).

la science, personne ne possède la vérité s'il ne la partage avec les autres. Ensemble, les foires internationales, principalement occidentales, les plus célèbres galeries, les collections privées de milliardaires avisés, mais surtout les grands musées d'art contemporain constituent un « collège invisible », au sens où l'entendent les scientifiques et plus particulièrement les spécialistes de la bibliométrie, c'est-à-dire un réseau informel d'acteurs qui se citent et soutiennent les uns les autres, un réseau par lequel circulent les artistes reconnus. Ces derniers s'efforçant de consolider leur position et d'accroître leur notoriété, de progresser dans la hiérarchie institutionnelle en se faisant inviter dans des lieux toujours plus prestigieux. Ils y viennent indiscutablement avec un peu de la notoriété des précédents lieux par lesquels ils sont déjà passés, ainsi que le résume et l'égrène leur biographie affichée à l'entrée de l'exposition ou dans les catalogues et les dépliants qui l'accompagnent.

Car dans ce jeu, chaque lieu institutionnel doit lui aussi maintenir et développer sa réputation, affirmer son rayonnement en choisissant des artistes pour le moins consacrés par d'autres institutions de même niveau, ou mieux encore, en attirant des artistes plus célèbres, estampillés dans des réseaux plus prestigieux, mais en leur offrant, dans ce cas, davantage de place, de moyens et de visibilité. Bien sûr, d'autres éléments entrent en considération, comme le charisme, le talent, les réseaux de relations, l'acharnement, le bon goût, la clairvoyance, les compétences professionnelles des conservateurs et des commissaires d'exposition. Cependant, ces qualités, pour essentielles qu'elles soient, jouent à la marge, même si elles font la différence et pencher la balance vers le haut, pour permettre l'ascension de l'institution dans la hiérarchie des musées. Aucune institution, si prestigieuse soit-elle, n'est à elle seule en mesure d'imposer un artiste, pas plus que ne le sont les conservateurs ou les commissaires d'exposition, voire les collectionneurs, mais tous participent au jeu. Sauf exception et à la marge, elles ne peuvent faire mieux que ce que leur autorise leur réputation, les moyens dont elles disposent, leur classement dans la hiérarchie informelle et silencieuse des grands lieux où se fait l'art contemporain. De leur côté, dans une carrière bien menée, les

artistes doivent toujours eux aussi s'efforcer de progresser au sein de cette hiérarchie, et en tout cas, même s'il leur arrive de prêter des œuvres ici et là, de concentrer leurs efforts, de réserver le meilleur de leur création aux institutions les plus célèbres et gratifiantes possibles. En abîme, les propositions artistiques qui ne réussissent pas à pénétrer le système de légitimation ou qui y parviennent trop exceptionnellement et par des entrées trop éloignées du centre sont forcément déclassées ; d'autant plus déclassées que ce système hiérarchisé est plus mondial que jamais, étalé dans les médias qui s'arrachent les interviews des artistes les plus célèbres et n'ont pas une ligne pour tous les autres.

Le marché (les galeries, les foires, les maisons de ventes aux enchères) représente l'espace où se mesure et s'ajuste la cote des artistes au moyen de l'équivalent général, universel, qu'est leur monétarisation. Il est aussi la partie la plus lucrative du succès, car les musées achètent les créations à des tarifs bien inférieurs à ceux du marché tout en exigeant des artistes un investissement dans leur projet bien supérieur, à la mesure de la notoriété qu'ils vont, en échange, conférer à leur œuvre toute entière. Comme les grandes institutions financières, les grands musées assurent et rassurent le marché. Ils constituent un référentiel inaliénable, intemporel, symbolique, comme l'est l'or inaltérable des banques ; ils exposent, affichent, placent dans la lumière de grandes matrices esthétiques à partir desquelles les artistes déclinent leurs créations dans des formats moins éphémères et monumentaux, plus appropriés aux attentes et aux intérieurs des collectionneurs. À la sortie du système, les revues d'art, les banques de données accessibles sur Internet publient les cotes, les prix de vente, le classement des meilleurs d'entre eux<sup>1</sup>. Ainsi, par exemple, le *Kunstkompass* qui fait autorité, distingue et classe les 100 premiers artistes en fonction du nombre d'expositions monographiques ou collectives et du nombre d'œuvres achetées par les 200 plus

1. Voir aussi le portail *Artfacts.net* qui donne accès à une importante banque de données sur les artistes les plus connus. FIONA FRIEDMANN, *Faire carrière sur la scène de l'art contemporain*, op. cit., p. 223 et suivantes.

grands musées du monde, à quoi s'ajoute encore leur participation aux grandes expositions mondiales et le nombre d'articles qui leurs sont réservés dans les magazines d'art, tandis que le prix de vente de leurs réalisations sur les marchés privés ne joue qu'à la marge.

## Conclusion

En fin de compte, un réseau informel, un collège invisible, de quelques grandes institutions culturelles implantées dans les métropoles nord-américaines et européennes fait l'art contemporain. L'écrivain et essayiste Jean-Philippe Domecq considère que « L'histoire de l'art de cette période qu'on aura dite contemporaine » restera probablement celle où prévaut « le principe de la loi du plus fort, de l'Histoire est faite par les vainqueurs<sup>1</sup> ». Mais cela n'est pas vraiment nouveau, à toutes les époques de l'histoire, les élites fortunées et les représentants des institutions les plus influentes, ont imposé leurs choix et leurs goûts esthétiques, avec sans doute autant de virulence. La « période contemporaine » se distingue par la multiplication et l'élargissement des instances de légitimation. Outre les collectionneurs fortunés, les galeristes réputés et les commissaires-priseurs d'établissements de prestige, les conservateurs de musées de renom, les commissaires d'exposition en vogue, et à moindre niveau, les critiques d'art les plus célèbres, sont devenus – et cela progressivement depuis le XIX<sup>e</sup> siècle – les acteurs en position de faire émerger et circuler les plasticiens qui font l'art contemporain<sup>2</sup>. Et c'est bien cet art-là qui est patrimonialisé et sera transmis aux générations futures comme témoignage de la création plastique de notre époque.

Jean-Philippe Domecq estime également qu'il y a :

[...] risque de déperdition par dilution, lorsque des artistes d'Afrique du sud, d'Amérique latine, de Chine ou de Russie finissent par produire peu ou prou cet art contemporain uniformément planétaire qu'a répandu l'Occident en même temps que son modèle de communication et de globalisation économique<sup>3</sup>.

Le point est sans doute, pour l'instant encore, réducteur. Les formes artistiques chinoises, produites et reconnues ces dernières décennies, sont paradoxales, à l'articulation de deux civilisations. En effet, nous vivons dans une période fertile de métissage entre des cultures qui se sont distinguées pendant des siècles, isolées qu'elles étaient les unes des autres par la pauvreté des moyens de communication qu'elles s'efforçaient tant bien que mal de tisser entre elles<sup>4</sup>. La Chine représentait un des derniers grands ensembles restés relativement en marge des phénomènes de globalisation à l'œuvre ailleurs. Sa rencontre avec l'Occident aura produit un choc sur le plan de l'esthétique, dont témoigne la créativité de l'art contemporain chinois. On peut cependant craindre que cette dynamique ne s'épuise et conduise à une uniformisation culturelle, comme le pressentait déjà Lévi-Strauss au début des années 1950 :

Car ce jeu en commun dont résulte tout progrès, doit entraîner comme conséquence, à échéance plus ou moins brève, une homogénéisation des ressources de chaque joueur. Et si la diversité est une condition initiale, il faut reconnaître que les chances de gain deviennent d'autant plus faibles que la partie doit se prolonger<sup>5</sup>.

Pour maintenir la dynamique, explique-t-il, il faut contraindre toujours plus de sociétés, restées à l'écart, à entrer dans le jeu. Mais cette solution s'épuise progressivement avec la globalisation, et le brassage universel des cultures qu'elle entraîne.

Fiona FRIEDMANN et Paul RASSE

1. Jean-Philippe DOMEQ, *Une nouvelle introduction à l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 2004, p. 255.

2. Cf. Fiona FRIEDMANN, *Faire carrière sur la scène de l'art contemporain*, op. cit., « Chapitre V : Les acteurs participant à la reconnaissance des artistes » dans « Première partie : L'évolution du statut des praticiens de l'art » ; Alain QUEMIN, *L'Art contemporain international : entre les institutions et le marché*, Nîmes, Jacqueline Chambon, Artprice, 2002.

3. Jean-Philippe DOMEQ, *Une nouvelle introduction à l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 23-24.

4. Paul RASSE, *La Rencontre des mondes - diversité culturelle et communication*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 202 et suivantes.

5. Claude LÉVI-STRAUSS, *Race et histoire*, Paris, Unesco, Folio Essais, 1952, p. 79.

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

ANALYSE SOCIOLOGIQUE<sup>1</sup>

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 Moulin<sup>2</sup>, d'une part, a étudié le marché de l'art, tandis que, d'autre part, Pierre Bourdieu – et ses collaborateurs<sup>3</sup> – 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 1990<sup>4</sup>, 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 marqué<sup>5</sup>. 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 succès<sup>6</sup> 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*<sup>7</sup> – 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, 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.

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*<sup>1</sup>, 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 composantes<sup>2</sup>. Plus tard dans l'histoire des écrits sur l'art, au tout début du XVIII<sup>e</sup> 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 expression<sup>3</sup>. Pendant la – très longue – phase couvrant les XVIII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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 « paradigme<sup>4</sup> ». 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 Kunsthalle 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 création<sup>5</sup>. 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 internationale<sup>1</sup>. 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 limitée<sup>2</sup>.

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

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.

– concurrent – des 100 artistes internationaux les 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 acteurs<sup>1</sup>. 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 avons 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 catégo-

rie et la formation d'un « monde de l'art<sup>2</sup> », 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 contemporain<sup>3</sup>, 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 représentées<sup>4</sup>.

### **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

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

est fondé sur un système de points alloués aux différentes formes de visibilité des artistes. Le système a légèrement évolué au cours du temps (et il n'est pas parfaitement transparent, car il n'est publié que certaines années<sup>1</sup>). 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

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.

les artistes dont les œuvres sont collectionnées par des musées et qui sont représentés par des galeries 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 mutuelle<sup>1</sup>. 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.

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 Merton<sup>2</sup>.

### **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

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

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.

du globe<sup>1</sup>. Toutefois, pour prendre l'exemple d'un 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 artistes<sup>2</sup>. 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.

### 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

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

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

K48	Rehberger Tobias	D
K49	Dean Tacita	UK
K50	Calle Sophie	F
K51	Prince Richard	USA
K52	Tuymans Luc	BE
K53	Huyghe Pierre	F
K54	Buren Daniel	F
K55	Dumas Marlene	NL
K56	Genzken Isa	D
K57	Uecker Günther	D
K58	Becher Bernd & Hilla	D
K59	Rauch Neo	D
K60	Lüpertz Markus	D
K61	Pettibon Raymond	USA
K62	Meese Jonathan	D
K63	Horn Rebecca	D
K64	Abramovic Marina	SRB
K65	Walker Kara	USA
K66	Whiteread Rachel	UK
K67	Stella Frank	USA
K68	Kelly Ellsworth	USA
K69	Kounellis Iannis	GR
K70	Gillick Liam	UK
K71	Penck A.R.	D
K72	Kapoor Anish	IND
K73	Graham Rodney	CA
K74	Hirschhorn Thomas	CH
K75	Tillmans Wolfgang	D
K76	Cragg Tony	GB
K77	Schneider Gregor	D
K78	Gober Robert	USA
K79	Feldmann Hans-Peter	D
K80	Tiravanija Rirkrit	THA
K81	Kirkeby Per	DK
K82	Hockney David	UK
K83	Fritsch Katharina	D
K84	Long Richard	UK
K85	Horn Roni	USA
K86	Perjovschi Dan	RO
K87	Wurm Erwin	AT
K88	Bock John	D
K89	Doig Peter	UK
K90	Signer Roman	CH
K91	Hamilton Richard	UK
K92	Sugimoto Hiroshi	JP
K93	Smith Kiki	USA
K94	Rosler Martha	USA
K95	Oursler Tony	USA
K96	Spoerri Daniel	CH
K97	Lawler Louise	USA
K98	Ackermann Franz	D
K99	Dijkstra Rineke	NL
K100	Farocki Harun	CZ

**Classement d'Artfacts en juin 2012**

Rang	Nom & prénom	Nationalité
A1	Nauman Bruce	USA
A2	Richter Gerhard	D
A3	Sherman Cindy	USA
A4	Ruscha Ed	USA
A5	Baldessari John	USA
A6	Baselitz Georg	D
A7	Weiner Lawrence	USA
A8	Ruff Thomas	D
A9	Kentridge William	ZA
A10	Eliasson Olafur	DK
A11	Johns Jasper	USA
A12	Fischli & Weiss	CH
A13	Graham Dan	USA
A14	Gordon Douglas	UK
A15	West Franz	AT
A16	McCarthy Paul	USA
A17	Gursky Andreas	D
A18	Trockel Rosemarie	D
A19	Serra Richard	USA
A20	Alÿs Francis	BE
A21	Tillmans Wolfgang	D
A22	Rist Pipilotti	CH
A23	Hatoum Mona	LB
A24	Kiefer Anselm	D
A25	Hirst Damien	UK
A26	Abramovic Marina	RS
A27	Oursler Tony	USA
A28	Struth Thomas	D
A29	Oldenburg Claes	USA / SE
A30	Kelly Ellsworth	USA
A31	Rainer Arnulf	AT
A32	Viola Bill	USA
A33	Goldin Nan	USA
A34	Graham Rodney	CA
A35	Koons Jeff	USA
A36	Export Valie	AT
A37	Wurm Erwin	AT
A38	Boltanski Christian	F
A39	Andre Carl	USA
A40	Acconci Vito	USA
A41	Holzer Jenny	USA
A42	Orozco Gabriel	MEX
A43	Wall Jeff	CA
A44	Smith Kiki	USA
A45	Förg Günther	D
A46	Stella Frank	USA
A47	Prince Richard	USA

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	Marclay 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 « périphériques<sup>1</sup> » au monde de l'art contemporain

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.*



vivent en fait depuis de nombreuses années aux États-Unis et ont contribué à renforcer la vitalité de la scène artistique américaine.

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 1980<sup>1</sup> 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

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

leur présence dans les grandes institutions artistiques telles que les principaux musées ou centres d'art mais aussi telles que les grandes biennales 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 monde<sup>1</sup>. 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 consacrés<sup>2</sup>. 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*

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.*

*de résidence* et de création.

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 résidence<sup>3</sup>

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

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

24	Kiefer Anselm	D	<b>F</b>	73	Calle Sophie	F	F
25	Hirst Damien	UK	UK	74	Tuymans Luc	BE	BE
26	Abramovic Marina	RS	<b>USA</b>	75	Pistoletto Michelangelo	IT	IT
27	Oursler Tony	USA	USA	76	Sala Anri	AL	<b>F&amp;D</b>
28	Struth Thomas	D	D	77	Fleury Sylvie	CH	CH
29	Oldenburg Claes	USA/SE	<b>USA</b>	78	Höfer Candida	D	D
30	Kelly Ellsworth	USA	USA	79	Dumas Marlene	NL/ZA	<b>NL</b>
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	<b>IT</b>
37	Wurm Erwin	AT	AT	86	Zoernig 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	<b>SE</b>
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	<b>USA</b>
49	Cragg Tony	UK	UK	98	Tuttle Richard	USA	USA
50	Cattelan Maurizio	IT	<b>USA</b>	99	Moffatt Tracey	AU	<b>USA</b>
51	Huyghe Pierre	F	<b>USA</b>	100	Kosuth Joseph	USA	USA
52	Hockney David	UK	UK				
53	Sugimoto Hiroshi	JP	<b>JP&amp;USA</b>				
54	Kusama Yayoi	JP	JP				
55	Marclay Christian	USA/CH	<b>USA&amp;UK</b>				
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	<b>USA</b>				
61	Long Richard	UK	UK				
62	Becher Bernd & Hilla	D	D				
63	Monk Jonathan	UK	<b>D</b>				
64	Dine Jim	USA	USA				
65	Ono Yoko	JP	<b>USA</b>				
66	Neshat Shirin	IR	<b>USA</b>				
67	Hirschhorn Thomas	CH	<b>F</b>				
68	Schütte Thomas	D	D				
69	Barney Matthew	USA	USA				
70	Muniz Vik	BR	<b>USA</b>				
71	Armleder John M.	CH	CH				
72	Tiravanija Rirkrit	TH	<b>USA&amp;D</b>				

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 eux<sup>1</sup>. 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 donné<sup>2</sup>. Quand les artistes voyagent à l'étranger, ils continuent de conserver

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.

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 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 résidence<sup>1</sup>. 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 ins-

tallation 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 créatives<sup>2</sup>, d'autant plus, d'ailleurs, que l'existence de pays

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.

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 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 globale<sup>1</sup> » 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 significatif 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'art<sup>2</sup>. 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,

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

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

tentent d'identifier « qui a créé les créateurs<sup>1</sup> ».

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

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

## 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 international<sup>1</sup>. 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 artistique<sup>2</sup>. 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'Allemagne<sup>3</sup>, argument qui apparaît, du reste, désormais repris par un certain nombre d'acteurs du monde de l'art<sup>4</sup>. 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 inclus<sup>1</sup> – 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 Quemin<sup>2</sup> 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 Velthuis<sup>3</sup> 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 mondialisation<sup>4</sup>, 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 diversifié<sup>5</sup>. 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 culturel<sup>6</sup>. 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 Tidsskrift*, 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 mondiale<sup>1</sup>. » 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 mondial<sup>2</sup>. Ce contexte régional ne constitue qu'une modalité de plusieurs modes d'organisation, qui peuvent être « transnationales, internationales, macro-régionales, nationales, micro-régionales, municipales, locales<sup>3</sup> » 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 imaginaires<sup>4</sup>. »

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 internationale<sup>5</sup>. Si elles se présentent en tant qu'événements mondiaux, elles reflètent pourtant une forte orientation nationale ou régionale<sup>6</sup>. 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'Occident<sup>7</sup>. 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 récepteur<sup>8</sup>. 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 occidentale<sup>1</sup>. Suite à ces flux culturels, « des cultures nationales intègrent des éléments d'un tas d'autres cultures et se diversifient davantage<sup>2</sup> ». 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 coexistence<sup>3</sup>.

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 processus<sup>4</sup>. 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 contemporain<sup>5</sup>. En effet, aujourd'hui, la Chine occupe une position stable parmi les pays leaders, aux côtés des États-Unis et du Royaume-Uni<sup>6</sup>, 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'art<sup>7</sup>.

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 Swaan<sup>8</sup> 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 contemporain<sup>9</sup>. 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 centre<sup>10</sup>. 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 mondialisation<sup>1</sup>. 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 Paris<sup>2</sup>. Hébergeant les institutions, galeries et maisons d'enchères internationales les plus impor-

tautes, qui, pour leur part, attirent des artistes<sup>3</sup>, ces quatre villes continuent d'être considérées comme les grandes capitales de l'art contemporain<sup>4</sup>, 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 débuts<sup>5</sup>. 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](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 diverse<sup>1</sup>.

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 entier<sup>2</sup>).

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%
	<b>N=2069</b>			

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 précédentes<sup>1</sup>. 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 contemporain<sup>2</sup>. 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 européen<sup>3</sup>.

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 York<sup>4</sup>. 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 centraux<sup>5</sup>.

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 dominant (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 créatifs<sup>1</sup>, 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'art<sup>2</sup>. 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 différence<sup>3</sup>.

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 internationale<sup>4</sup>. 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 importante<sup>5</sup>.

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 galeries<sup>1</sup>.

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, disons<sup>2</sup>.

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 année<sup>3</sup>.

Ainsi, la foire d'art est devenue un lieu de passage obligatoire<sup>4</sup>. 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 représentants<sup>5</sup>.

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 artistes<sup>6</sup>.

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 davantage<sup>7</sup>.

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.

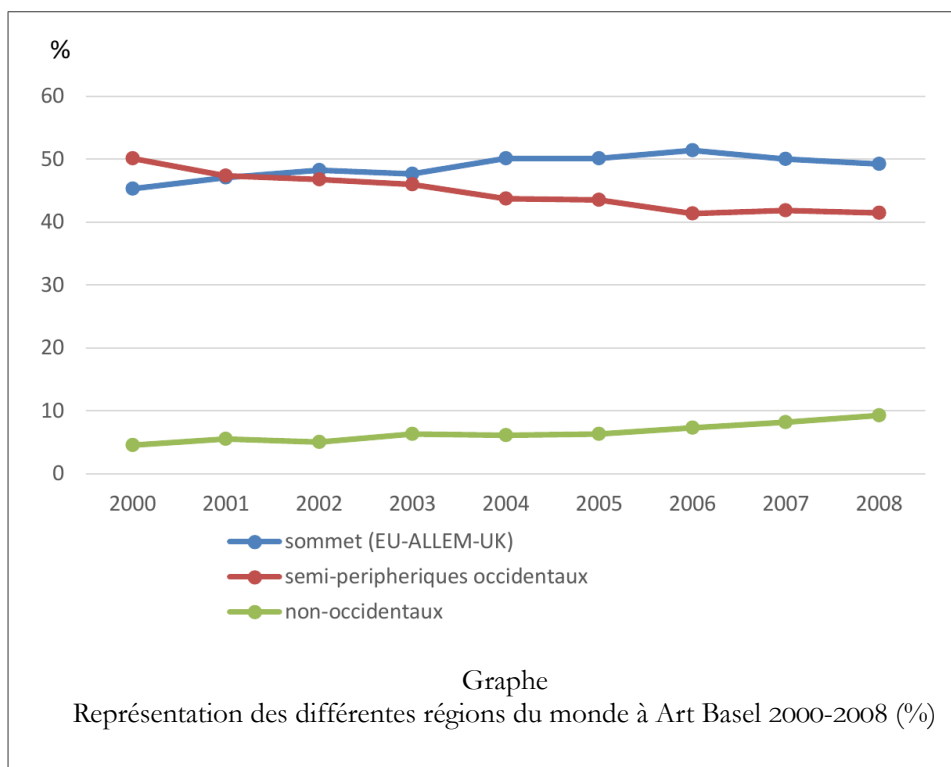
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
PAYS OCCIDENTAUX	95,5	94,5	95,0	93,7	93,9	93,7	92,7	91,8	90,8
ASIE	2,9	3,1	3,2	2,8	3,1	3,3	3,3	3,5	4,9
AMERIQUE LATINE	1,3	2,1	1,8	1,8	2,4	1,7	1,5	1,8	2,0
EUROPE DE L'EST+RUSSIE	-	-	-	0,7	0,3	1,0	1,2	1,5	1,4
MOYEN ORIENT/MAGHREB	-	-	-	0,4	-	-	0,9	1,2	0,6
AFRIQUE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

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 (&gt;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 (&lt;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)<sup>1</sup>

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) <sup>a</sup>	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.

## Esthétique(s) contemporaine(s) et migration(s) postcoloniale(s)

– faites croître l'action, la pensée et les désirs par prolifération, juxtaposition et disjonction, plutôt que par subdivision et hiérarchisation pyramidale ; – affranchissez-vous des vieilles catégories du Négatif (la loi, la limite, la castration, le manque, la lacune), que la pensée occidentale a si longtemps sacralisés comme forme du pouvoir et mode d'accès à la réalité. Préférez ce qui est positif et multiple, la différence à l'uniforme, le flux aux unités, les agencements mobiles aux systèmes. Considérez que ce qui est productif n'est pas sédentaire, mais nomade<sup>1</sup>.

Michel Foucault

### L'exploration de nouveaux mondes de l'art contemporain

Les curateurs sont les nouveaux explorateurs post-coloniaux : au lieu de coloniser le Tiers-monde, l'Occident y envoie désormais ses « commissaires ». C'est peut-être pourquoi, du moins dans un premier temps, ceux-ci y ont cherché des « identités » spécifiques, des originalités « locales », des « endogénéités » indiscutables. Certains d'entre eux ont ainsi préféré les artistes autodidactes à ceux qui avaient reçu une formation. En effet, ils suspectaient les cursus académiques de *dénaturation* : comme si les artistes perdaient leur « arabité » ou leur « africanité » en poursuivant des études en arts plastiques. Ils recherchaient donc des créateurs immédiatement reconnaissables et, surtout, *identifiables*<sup>2</sup>. C'est tout particulièrement vrai dans le cas de l'Afrique, qui, plus qu'un continent, est davantage appréhendé, en général, comme un hors-monde. Domine ainsi ce que l'on peut nommer l'enfermement dans la particularité.

1. Michel FOUCAULT, Préface à *L'Anti-Œdipe*, in *Dits et Écrits*, t. 3, Paris, Gallimard, 2001, p. 133-136.

2. Cf. André MAGNIN et Jacques SOULILLOU privilégient par exemple les autodidactes dans *Contemporary Art of Africa*, Londres, Thames & Hudson, 1996.

L'exposition *Les Magiciens de la terre* (1989) à Paris, dont Jean-Hubert Martin a été le commissaire, a entériné cette vision. L'« exposition rassemble les œuvres de 100 artistes contemporains, les uns appartenant au monde artistique occidental ou fortement occidentalisé (comme la Corée du Sud), les autres appartenant à celui des arts dits « archaïques » ou « premiers », celui du « tiers-monde », auxquels la qualité de « contemporain » est refusée, comme si leurs auteurs n'étaient pas vivants, comme s'il s'agissait de fantômes ravivant de vieilles civilisations à jamais englouties. » Dans le « non-Occidental » était privilégiée la quête de « l'authentique<sup>3</sup> ». L'authenticité appartient au vocabulaire contemporain de l'exotisme et témoigne de l'intérêt au fond *ambivalent* pour des arts étrangers voire barbares – sachant que le barbare est celui dont on ne comprend pas le langage. *Ambivalent* en ce sens que l'inclusion dans le « contemporain » se double d'une ségrégation dans l'altérité.

Progressivement, les commissaires d'exposition et les collectionneurs se sont détournés de « l'authenticité ». Mais certains artistes ont joué le jeu de « l'authenticité », exhibant des œuvres « véritablement africaines » ou encore « visiblement arabes ». Le choix de certains matériaux ou l'inclusion de certaines graphies ont joué comme « certificats d'authenticité » ou « signes de reconnaissance ». Comme la tradition, cependant, l'authenticité a fait l'objet d'une invention. Autrement dit, la notion d'identité qui a émergé dans le courant des années 1990 doit être corrélée à des pratiques qui, dans le champ, valorisent différenciellement les œuvres et leurs auteurs. Elle doit aussi être rapportée à des politiques de décolonisation de la part d'intellectuels et d'artistes du sud qui ont voulu à la

3. La *Biennale de Venise* (2001) a accueilli ainsi l'exposition d'art africain contemporain conçue par Salah Hassan et Olu Oguibe sous le titre « *Authentic/Ex-Centric* ».



fois être présents sur la scène internationale et s'affirmer sans complexe tels qu'ils étaient : « arabes » ou « africains » par exemple. Là encore, la difficulté – postcoloniale – est de taille car il s'agit pour ces artistes de ne pas faire allégeance à des standards exogènes et dominants tout en étant acceptés et pour une part compris dans l'espace normatif produit par ces standards<sup>1</sup>.

Un entretien<sup>2</sup> entre l'artiste soudanais Ibrahim El Salahi et Ulli Beier, qui soutint la création artistique au Nigéria, illustre bien cette dialectique. À la question, « Comment l'élément soudanais se fonde-t-il dans votre expérience qatarie ou anglaise ? », l'artiste répond : « Les expériences soudanaises, ce sont les images. » Puis, racontant l'importance que revêt pour lui la calligraphie arabe, la langue arabe étant celle de l'Islam, il dit avoir accompli le geste déconstructif de Picasso avec la calligraphie, avec l'impression de briser du verre et la peur de se couper. Il a tenté de révéler des images dans des signes, allant ainsi jusqu'aux visages. Son interlocuteur lui dit alors : « Ces images étaient typiquement africaines. On aurait presque pu croire qu'elles étaient issues d'une culture venant de Côte d'Ivoire. » Ibrahim El Salahi lui dit alors : « Je me considère comme un Arabe, et, pourtant, ces images ressemblent à des masques africains ! » Le contexte soudanais est lui-même, sans même parler des migrations de l'artiste, propice à cette double expression, ce qui est, de loin, largement invisible.

Dans cet échange, les lignes identitaires se déplacent : d'africain à musulman, de musulman à arabe, d'arabe à africain (de nouveau et autrement). Les gestes eux-mêmes obéissent à des logiques hétérogènes : techniques picturales européennes apprises en Angleterre, apprentissage de la calligraphie classique, démarche cubiste, retour aux

masques africains. On comprend la complexité de la situation et, peut-être, l'inutilité de la notion d'identité. L'artiste, en outre, se déplace lui-même physiquement : du Soudan en Angleterre et de l'Angleterre au Qatar. Cette diversité esthétique empêche les étiquetages et l'imposition de catégories rigides qui surévaluent les frontières esthétiques entre « genres » ou « styles ». Car « africain » ou « arabe » ne sont pas uniquement des données empiriques liées aux artistes eux-mêmes. Ce sont aussi des codes esthétiques.

*Africa Remix* (2005) coordonnée par Simon Njami, né à Lausanne de parents camerounais, interroge plutôt le lieu de travail et de résidence que l'authenticité. Toutefois, les interrogations sur la localisation des artistes ne sont pas sans rapport avec l'inquiétude de l'authenticité :

L'exposition *Africa Remix* présente, du 25 mai au 8 août 2005, près de 200 œuvres de 87 artistes africains contemporains de tout le continent, du Maghreb à l'Afrique du Sud. Montrer cette création africaine contemporaine, c'est exposer des artistes aux formations et aux univers très différents. Sculpteurs, vidéastes, designers ou plasticiens, certains sont autodidactes, d'autres ont suivi une formation artistique, parfois en Occident, et tous ne vivent pas forcément sur le sol africain. *Qu'entend-t-on alors par « art africain contemporain » ? Peut-on définir des artistes en fonction d'une géographie, le continent africain, alors que certains n'y vivent pas<sup>3</sup> ? Existe-t-il une culture africaine pour un territoire immense aux civilisations et aux religions multiples, qui plus est métissée de cultures étrangères ? Une même histoire coloniale récente rapproche-t-elle le travail de ces artistes ? Si les Indépendances marquent la naissance de l'Afrique moderne, l'art africain contemporain ne débute pas du jour au lendemain<sup>4</sup>.*

Ces deux grandes expositions françaises (car s'agit-il bien d'exposition française ?) ou en France soulèvent deux problèmes conjoints. Le premier est colonial. En effet, la colonie est implicitement considérée comme le lieu d'une contamination généralisée, y compris esthétique, qui rend toute production impure. C'est bien pour cela que, sur le plan vestimentaire, le port du blanc a été trans-

1. Voir Silvia NAEF, « Entre mondialisation du champ artistique et recherche identitaire, Les arts plastiques contemporains dans la Méditerranée orientale » in Jocelyne DAKHLIA (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam, Des Arts en tension*, Parsi, Kimé, 2006, p. 71-95. Voir également Yolanda WOOD, « L'artiste caribéen entre tradition et mondialisation » in *Cultures Sud* n° 168, janvier-mars 2008 ; « Caraïbes : un monde à partager », p. 284-293.

2. Ulli BEIER, *The Right to Claim the World : Conversations with Ibrahim El Salahi, Third Text*, n° 23, 1993, p. 22-30.

3. Je souligne.

4. Présentation officielle de l'exposition.

formé en uniforme des Blancs. De façon conjointe, et bien que les enjeux ne puissent être confondus, des deux côtés de la frontière coloniale, ex-colonisés et ex-colonisateurs ont cherché à réinventer une tradition perdue, un art qui ne porterait pas l'empreinte fatale de la colonisation, un art véritablement indépendant. En effet, de ce point de vue, le risque n'est pas de découvrir l'autre dans le même mais, tout au contraire, de tomber sur le même dans l'autre présumé. Sur une même scène, sont réunis des acteurs provenant de mondes en principe éloignés.

Le second problème est postcolonial. En effet, si ces acteurs sont ensemble sur une scène commune, qu'est-ce qui permettra de dire leurs différences ? Est-ce leur origine géographique ? La difficulté ne tient pas ici aux contacts et aux faux-contacts coloniaux mais aux migrations qui caractérisent les mondes postcoloniaux. Car aux mouvements des nord vers les sud répondent, après les indépendances, les mouvements des sud vers les nord. En effet, la colonie a engendré de la familiarité, ne serait-ce que sur le plan linguistique. C'est elle qui oriente largement les déplacements. Que résulte-t-il de là ? D'abord le constat suivant : l'ère de la globalisation est, à l'évidence, postcoloniale. Et pourtant, cette équivalence n'est pas toujours appréhendée à sa juste mesure. Le postcolonial en effet apparaît moins comme le corrélat de la mondialisation que comme son envers. Se demander s'il y a un régime postcolonial des arts revient ainsi à s'interroger sur la dimension postcoloniale de la mondialisation artistique. Aujourd'hui, l'art, comme l'argent, ignore les frontières : c'est ce qu'il y a de plus fluide dans les échanges culturels. C'est pourquoi le primitivisme, sous la forme de la quête de l'authentique, est une forme archaïque d'appréhension de l'art contemporain, fut-il « africain ».

### Les migrations postcoloniales et le brouillage des frontières

Pour mieux comprendre de quoi il retourne, retenons le cas de l'Algérie fraîchement indépendante. La question des pôles a été l'une des problématiques nodales des indépendances : entre *Ici* (au Maghreb) et *Là-Bas* (en Europe), entre indépendance et colonie, entre école et autodidaxie. En Algérie, les peintres du signe, dits Aouchem, ont décolonisé l'espace pictural légué par l'Europe en y intégrant des éléments locaux, en référence aux tatouages (ce que signifie le terme *aouchem*). La seule femme algérienne peintre de l'époque, Baya (Fatma Haddad), a été exposée à Paris, par Maeght, dès 1947, à l'âge de seize ans. Elle est autodidacte. Les fondateurs de la peinture algérienne post-indépendance (Mohammed Khadda<sup>1</sup>, Mohamed Issiakhem, Choukri Mesli<sup>2</sup>, Abdallah Benanteur, Abdelkader Guermaz, Mohamed Aksouh, Denis Martinez) ont suivi une formation française et ont pour beaucoup résidé en France. Ils ont voulu franchir un fossé : celui de l'avant et de l'après, du *colonial* et de l'*indigène* en étant esthétiquement modernes et politiquement indépendants.

À l'échelle du Maghreb, aujourd'hui, une autre génération a franchi la Méditerranée mais aussi l'Atlantique ou la Manche, non dans la perspective d'un mouvement collectif (comme les Aouchem) mais d'une trajectoire individuelle. Les déplacements se sont effectués aussi bien du Sud au Nord que du Nord au Sud. Certains sont des enfants d'immigrés maghrébins qui entendent ne pas couper les liens avec le pays d'origine de leurs parents(a). Certains sont issus de couples mixtes européen-maghrébins(b). Certains sont des maghrébins qui ont voyagé et se sont établis dans leur pays de naissance(c). Certains, enfin, sont des maghrébins qui ont émigré définitivement (d). Parmi les premiers, on pensera à Zineb Sedira ou

1. Voir Seloua LUSTE BOULBINA, « Khadda, Nahda, Renaissance » in *Les Kasbahs ne s'assiègent pas. Hommage au peintre Mohammed Khadda (1930-1991)*, Nicolas Surlapierre (dir.), Gant, Snoeck, 2012 et « Les Dangers de la périodisation historique » in *Khadda*, Fiac 2011, MAMA, Alger, 2011, p. 87-104.

2. Voir Seloua LUSTE BOULBINA, « Mesli l'Africain » in catalogue de l'exposition Mesli, MAMA, Alger, 2009.

Kader Attia. Parmi les seconds à Meriem Bouderbala. Parmi les troisièmes à Yto Barrada. Parmi les derniers à Adel Abdessemed. *Ici* est (généralement) en Europe ou au Maghreb, *là-bas* est aussi (généralement) en Europe ou au Maghreb.

Entre l'algérianité dont se prévaut Zineb Sedira (qui n'a jamais vécu en Algérie et s'est installée dans sa jeunesse à Londres) et que dénie pour sa part Adel Abdessemed (qui y a passé son enfance et sa jeunesse, qui y a aussi fait ses études supérieures), la distance est importante. Cela tient peut-être au fait que la référence ou l'appartenance à l'Algérie est, en France, historiquement et politiquement problématique. Mais pas seulement. Le contexte global de l'art contemporain favorise actuellement la « dénationalisation » des discours sur l'art, comme en témoigne La Triennale organisée à Paris (2012) sous l'égide d'Okwui Enwezor. Sous le titre « Intense proximité », le propos d'Enwezor est de dépasser le cadre national :

Quel que soit l'intérêt que représente la promotion d'une esthétique « nationale » dans un contexte de globalisation croissante, on peut considérer que le caractère de plus en plus mondialisé de notre environnement tend à accroître les insuffisances de ce cadre de réflexion et d'intervention<sup>1</sup>.

L'arrivée de nouveaux venus parmi les curateurs internationaux (Simon Njami et Okwui Enwezor par exemple) a donc modifié en partie la façon dont artistes et œuvres des Suds (notamment africains et maghrébins) sont présentés, montrés, *in fine* vendus. Ces nouveaux venus, comme une grande part des artistes qu'ils promeuvent, sont des *migrants intercontinentaux*. Okwui Enwezor est ainsi né au Nigéria. Il part faire ses études supérieures aux États-Unis. Avec son ami et compatriote Chika Okeke-Agulu ainsi qu'avec Salah Hassan, d'origine soudanaise, devenu comme eux à la fois curateur et professeur d'université aux EU, il s'emploie (pour commencer) à promouvoir l'art africain. Pour *Intense Proximité* (2012), *Une anthologie du proche et du lointain*, il s'est notamment adjoint Abdellah Karoum, le fondateur, en 2002, de *L'Appartement 22* à Rabat, à la fois lieu d'exposition et d'expéri-

mentation. Pour indiquer quelques noms, on trouvera, avec Michket Krifa pour la Tunisie, Nadira Laggoune pour l'Algérie, Brahim Alaoui pour le Maroc<sup>2</sup> ou Koyo Kouoh pour le Cameroun<sup>3</sup>, d'autres nouveaux venus parmi les « commissaires » ou les « curateurs » africains.

Une nouvelle génération de galeristes a accompagné ce changement dans le champ de l'art contemporain international. En France, par exemple, Kamel Mennour<sup>4</sup> (né à Constantine, en Algérie) est devenu un acteur incontournable d'une part et d'abord dans l'émergence d'artistes issus du Maghreb, d'autre part et ensuite dans l'institutionnalisation et l'internationalisation d'artistes qui côtoient, dans sa galerie, des poids lourds du secteur (Daniel Buren ou Anish Kapoor par exemple). Il a, dans son « écurie » Mohamed Bourouissa (né à Blida, Algérie), Latifa Echakhch (née à El Khnansa, Maroc), Zineb Sedira (née à Paris, France). Il constitue pour eux une « carte de visite » incomparable. Il a contribué au succès de Adel Abdessemed, Djamel Tatah ou Kader Attia.

Les artistes liés au Maghreb, y vivant ou non, sont aussi, du moins pour les plus connus<sup>5</sup>, des migrants intercontinentaux. Ils peuvent être plus éloignés, ou distants, des artistes maghrébins locaux que d'autres artistes internationaux de même « catégorie » qu'eux. C'est la migration, en effet, qui décolle des identités (souvent préétablies) ou encore des étiquettes. C'est elle qui, au sens fort du terme, *brouille les cartes*. Les résidences (domiciles ou résidences d'artiste) ont lieu dans plusieurs pays et continents. Comme le soulignait Edward Saïd dans ses *Réflexions sur l'exil*<sup>6</sup> une chose est

2. Après avoir dirigé pendant vingt ans les expositions de l'Institut du Monde Arabe (IMA) à Paris, Brahim Alaoui est devenu commissaire indépendant.

3. Elle dirige actuellement la *Raw Material Compagny* à Dakar.

4. Voir Seloua Luste BOULBINA, « Hermès au pays des artistes, retour sur une galerie parisienne », in *Rue Descartes*, <<http://www.ruedescartes.org/recherches-en-cours/hermes-au-pays-des-artistes-retour-sur-une-galerie-parisienne/>>, consulté le 14 mars 2015.

5. On pourrait analyser le champ de façon sociologique en termes d'intersectionnalité (genre, classe, race).

6. Cf. Edward SAÏD, « Dans l'entre-mondes », *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Ch. Woillez (trad.), Arles, Actes Sud, 2008.

1. Vu sur le site internet de la triennale désormais fermé.

de se déplacer à l'intérieur d'un continent, une autre de changer de continent. Dans les deux cas, on se défait du nationalisme comme du culte de l'identitaire. Ce qui n'empêche pas, comme le soutient Saïd, de « défendre les peuples et les identités menacés d'extinction ou subordonnés car considérés comme inférieurs<sup>1</sup> ».

Dans le contexte francophone qui est la dimension postcoloniale la plus marquante du Maghreb contemporain, ces artistes recourent souvent, et c'est à creuser, à une langue tierce (ni l'arabe ou le berbère, ni le français), à une langue globale : l'anglais<sup>2</sup>. Les artistes des pays anglophones sous ancienne domination britannique ne sont pas dans la même situation que les artistes des pays francophones car « l'assimilation » n'y a jamais été un paradigme colonial, bien au contraire. Le creusement de la différence y a remplacé la ressemblance illusoire de l'assimilation élitiste de quelques uns. En outre, l'anglais était déjà, pour eux, langue véhiculaire. Le français, parce que langue périphérique, situe plus, en effet, dans la confrontation (ex-colonisé vs ex-colonisateur) que dans l'échange. Comme le disent Deleuze et Guattari :

Les Anglais sont précisément des nomades qui traitent le plan d'immanence comme un sol meuble et mouvant, un champ d'expérience radical, un monde en archipel où ils se contentent de planter leurs tentes, d'île en île et sur la mer<sup>3</sup>.

Certaines interrogations sur le « national » perdurent toutefois. Ainsi, lors de la première Biennale Internationale de Casablanca (15-30 juin 2012), la seule conférence (samedi 23 juin), à l'École des Beaux-Arts, avait pour sujet : « Y a-t-il un art marocain ? ». Parmi plus de 250 artistes « représentant » 40 pays, 52 étaient marocains, soit 1/5<sup>e</sup> pour 1 tunisien et 3 algériens. Les artistes les plus nombreux étaient espagnols et français, italiens, tchèques ou japonais. Au(x) Nord(s) le post-

national et la globalisation, au Maghreb le national ? Il ne faut pas confondre, cependant, situation empirique et discours de l'institution. En outre, le « global » n'est pas opposé mais imbriqué dans le « local ». Manthia Diawara parle ainsi de « cosmopolitisme de quartier » (*homeboy cosmopolitanism*)<sup>4</sup>. L'alternative que Bob W. White décèle dans la musique est également observable dans le champ des arts visuels :

Quand les « musiques nationales » tentent d'effectuer le saut potentiellement périlleux dans la « world music », le cadre discursif du genre (et bien souvent l'identité de son créateur) devient inévitablement enfermé dans l'une ou l'autre des deux formes de langage, voire dans les deux. Le premier est un langage de l'universel, platitude qui caractérise toute musique qui entreprend de traverser les frontières. [...] Le second langage est celui de l'hybride<sup>5</sup>.

### L'invention de nouvelles esthétiques

En réalité, les migrations intercontinentales créent des entre-mondes. Les mondes extra-européens ont été regardés comme des univers de la réception, de l'imitation et de l'appropriation dans lesquels des codes divers – politiques, philosophiques, esthétiques – ont été empruntés<sup>6</sup>. Seule une vision fixiste ou ptoléméenne de la mondialisation fait de celle-ci l'espace d'une répartition plus que d'une transformation car tous les acteurs de l'art contemporain contribuent à la formation des esthétiques contemporaines, même si c'est de façon inégale. En contexte postcolonial, la mondialisation est une intensification et une accélération des migrations de tous ordres. Elle contribue, esthétiquement, à désorienter le monde et à pro-

4. Cf. Manthia DIAWARA, *In Search of Africa*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.

5. Bob W. WHITE, « Réflexions sur un hymne continental, La musique africaine dans le monde » in *Cahiers d'Études africaines*, n° 168, 2002, p. 633-644.

6. C'est ainsi que la Révolution haïtienne a été mise de côté et les peintres haïtiens expulsés quasiment du monde de l'art. *Haïti, royaume de ce monde* a toutefois été montré à l'espace Agnès B à Paris en avril-mai 2011, année où, pour la première fois, Haïti présenta un pavillon national lors de la Biennale de Venise.

1. *Ibidem*, p. 701.

2. Voir Marie-José MONDZAIN, *Homo Spectator*, chap. 3 « Une affaire de langue. Prendre ou donner la parole au spectateur ? », Paris, Bayard, 2007, p. 109-158.

3. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 101.

vincialiser l'Occident. Le phénomène est cependant relatif<sup>1</sup> : ainsi, par exemple, la France ignore largement aujourd'hui ses artistes des Dom et Tom, autrement dit aussi ses artistes « noirs ».

L'exemple de Jean-Michel Basquiat aux États-Unis est à l'inverse paradigmatique. Car il est non seulement issu de la migration portoricaine et haïtienne mais également du croisement des univers sociaux. Il s'impose comme peintre « néo-expressionniste » après être passé par la rue, le graffiti et la contestation frontale (SAMO : *Same Old Shit*). Au lieu de séparer le vaudou « des origines » du pop art « américain », il mixe les langages et sera le premier artiste noir à exposer à la Biennale du Whitney Museum of American Art de New York, signe d'une « intégration » réussie. Il a actuellement la plus forte cote sur le marché international de l'art contemporain. Pour autant, ni dissolution de soi ni affirmation d'une identité ne marquent son travail. Certains y ont vu au contraire une véritable déconstruction de l'identité noire<sup>2</sup>. D'autres soulignent la spécificité du contexte caribéen et de son syncrétisme religieux<sup>3</sup> dans sa réappropriation esthétique du spirituel (dans l'art).

En France, les artistes venant des univers anglophones sont quelquefois plus valorisés, parce qu'ils ont été adoubés dans leurs univers sociaux respectifs, que ceux qui vivent en France. Pensons au « street-portraitiste » Kehinde Wiley (nigerian-américain)<sup>4</sup> ou, plus encore, à Yinka Shonibare (nigerian-britannique) dont les installations de personnages acéphales vêtus de wax ont été montrés partout en France<sup>5</sup>. Lors de rencontres organisées

en 2000 sur l'état des arts visuels en Afrique et dans sa diaspora, William Adjété Wilson (franco-togolais)<sup>6</sup> observait alors le peu d'attention portée aux métissages produits par l'immigration dans nombre des réflexions consacrées aux arts visuels et à l'Afrique. Lui aussi a, pour une partie de son travail, employé le wax. La série des Vodouns propose des collages de tissu wax sur papier. Les vodouns sont eux-mêmes des êtres hybrides, intermédiaires entre hommes et dieux, qui apparaissent sous des formes multiples.

Il est clair désormais que l'hybridation, le métissage, la créolisation, la métamorphose sont largement les caractéristiques des esthétiques contemporaines dans leur rapport aux migrations postcoloniales<sup>7</sup>. Les deux phénomènes sont étroitement articulés. Ils créent ces entre-mondes (dans le vocabulaire de Said) ou ces hétérotopies (dans le vocabulaire de Foucault) qui sont la marque même des esthétiques contemporaines car celles-ci sont proprement postcoloniales. Barthélémy Togo vit entre Paris et Bandjoun (Cameroun) et fait de la migration une situation universelle : « nous sommes tous en « transit » permanent », affirme-t-il. L'exil<sup>8</sup> est en effet et à la fois une situation particulière vécue par certains et une image de l'humaine condition. La série « Transit(s) », performances réalisées entre 1996 et 2002, porte sur les passages de frontière et la traversée des lieux de contrôle. Sa « Barque de l'exode » (2010) est emplie de ballotins de wax.

Le wax constitue à mon sens l'emblème même de la créolisation artistique : d'où sa récurrence. Il est l'objet migrateur par excellence. Au XIX<sup>e</sup> siècle en effet, les colonisateurs hollandais s'inspirent du batik javanais. Ce sont des mercenaires ghanéens au service des Européens qui ont rapporté ces étoffes aux dessins inspirés des motifs indonésiens

1. On ne peut que s'étonner de l'étrange cécité proprement postcoloniale des *Histoires d'ailleurs, Artistes et penseurs de l'itinérance*, de Dominique BAQUÉ, Paris, Éditions du Regard, 2006. L'auteur y fait l'impasse sur l'émigration qui marque l'un des continents le plus proche de l'Europe : l'Afrique.

2. Voir André Marie YINDA, « De Louverture à Basquiat : au fil d'une mémoire insoumise », in *Mémoires et cultures : Haïti 1804-2004*, actes du colloque international de Limoges, 30 septembre-1er octobre 2004, Michel Beniamino, Arielle Chauvin-Chapot (dir.), Limoges, Pulim, 2004, p. 118-133.

3. Voir Patricia DONATIEN-YSSA, « La spiritualité dans l'art contemporain caribéen » in *Cercles*, n° 15, 2006, p. 135-150.

4. Sa première exposition personnelle a eu lieu en France à la galerie Daniel Templon, à Paris, du 27 octobre au 22 décembre 2012.

5. Notamment à la Fondation Blachère, à Apt, du 23 mai au 20 septembre 2014.

6. Son « Océan noir » (2007-2010) est son travail sans doute le plus connu. Il a fait l'objet d'un livre publié chez Gallimard en 2009.

7. *Planète métisse : to mix or not to mix* (Quai Branly, 18 mars 2008-19 juillet 2009) interrogeait principalement les migrations coloniales, dans les deux sens. Voir le catalogue paru aux éditions Actes Sud en 2008.

8. Voir Isabelle RENARD, « Barthélémy Togo, une écriture plastique de l'exil » in *Hommes et Migrations*, n° 1301, (2013), p. 164-166.

sur le continent africain. Au xx<sup>e</sup> siècle, les motifs ont changé et le wax représente le tissu africain de prédilection, même s'il est de fabrication néerlandaise et d'origine indonésienne. À ce titre, le wax n'est pas seulement un matériau mais un langage : celui du déplacement, de la réappropriation, de la migration via la colonisation puis la décolonisation du monde. Il est en outre créé (wax) à partir de l'empreinte. Au lieu de considérer les choses à partir de la *mimesis*, du vocabulaire de l'imitation, de l'emprunt, du propre et de la propriété, il est – de loin – préférable de recourir à celui de la créolisation, de l'hybridation, de la métamorphose, de l'empreinte pour signifier l'hétérogénéité qui caractérise les esthétiques contemporaines postcoloniales. C'est une façon de mettre fin à la croyance à l'origine et à l'original qui a marqué non seulement la métaphysique européenne mais, aussi, les empires coloniaux, leur politique et leur esthétique.

La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments<sup>1</sup>.

Lorsque Edouard Glissant propose cette définition – parmi tant d'autres –, il s'efforce d'échapper tant à l'universalisme irréflecti qui provincialise le « reste du monde » relativement à l'Europe (de l'ouest) et à l'Amérique (du nord) qu'au différentialisme qui n'est qu'un culte rendu à une différence ou à une altérité fétichisée. Il faut alors admettre ce qui, chez les artistes, et dans l'art, nous échappe, ce qui est inassignable. Pour plusieurs raisons : d'abord, les pratiques artistiques sont la plupart du temps socialement transgressives ; ensuite les références et le contexte sous-jacent sont très largement méconnus par les spectateurs lambda, *a fortiori* lorsqu'ils sont étrangers aux entre-mondes auxquelles les pièces considérées appartiennent ; enfin, les arts visuels « d'ailleurs » ne sont pas moins cultivés, s'ils le sont autrement, que les arts visuels « occidentaux ». L'étrangeté est à la fois relative et réciproque. Voilà qui exige de s'interro-

ger sur l'anthropologie des arts visuels. Inventée pour l'étude des productions plastiques et picturales des sociétés « traditionnelles », « sans écriture » ou « primitives », l'anthropologie (occidentale) se recycle dans le « solidaire<sup>2</sup> ». Est-ce une redistribution des cartes ou un simple redécoupage cartographique qui conserve ses *exotica* ? Quel type de « connaissance » est-il pertinent pour aborder ce qui, dans l'art, nous paraît étranger ? N'est-il pas conçu, au fond, et en l'espèce, comme un antidote ?

Plus généralement, les migrations postcoloniales ont eu pour effet d'amenuiser le caractère « strié », dans le vocabulaire de Deleuze et Guattari<sup>3</sup>, de l'espace esthétique des arts visuels contemporains. La déterritorialisation, ou l'abandon de la sédentarité, qui en est la conséquence a relativement – et relativement récemment – desserré les frontières dans lesquelles « l'art contemporain » était enfermé. À l'opposé de l'espace strié que l'on peut envisager à partir du tissu et du tissage, l'espace « lisse » s'apparente au feutre : non entrecroisement ordonné de fils mais enchevêtrement chaotique de fibres. Il faut souligner que les pratiques esthétiques et les médias contemporains sont d'autant plus hétérogènes que, particulièrement dans les mondes extra-européens, l'accès aux formes de la modernité occidentale<sup>4</sup>, à ses « secrets de fabrication », à ses « brevets » a été inégal et indirect et que la transmission de cette modernité n'a obéi ni à un schéma mimétique ni à un schéma généalogique<sup>5</sup>. L'enjeu, aujourd'hui, concerne la critique. Elle est en effet encore largement monopolisée – ou dominée – par les Occidentaux<sup>6</sup>. Le

2. Voir Myriam-Odile BLIN (dir.), *Arts et cultures d'Afrique, vers une anthropologie solidaire*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

3. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 614-622.

4. Voir Catherine DAVID, « Tradition critique et « art contemporain : questions d'actualité » in *Rue Descartes* n° 30, 2001, p. 39-46.

5. Voir Catherine PERRET, « Pour un modèle non généalogique de la transmission », *Ibidem*, p. 57-72.

6. Le catalogue de la dernière Biennale de Dakar (2014) est à cet égard significatif. Le premier texte est signé Yves Michaud. Pourtant, le colloque sur les « Nouvelles pratiques editoriales » questionnait précisément la place de la critique

1. Édouard GLISSANT, *Traité du Tout Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 37.

risque est alors d'imputer la – relative – étrangeté d'une esthétique à la différence culturelle plutôt qu'à la pratique artistique elle-même. Le danger est de surévaluer le collectif et *ipso facto* l'exemplaire, plutôt que le singulier et l'exemple à proprement parler. Cela reviendrait à tuer l'art (des « autres ») dans l'œuf. De l'assassinat considéré comme l'un des beaux arts ou de l'escroquerie considérée comme l'une des sciences exactes ?

Seloua LUSTE BOULBINA

« locale », avec par exemple *Third Text Africa*, en incluant la « diaspora » avec *Black Renaissance Noire* dirigé aux EU par Quincy Troupe.

## Pensées postcoloniales, esthétique de l'art contemporain et mondialisation

La période courant de la fin du xx<sup>e</sup> au début du xxi<sup>e</sup> siècle marque, au sein de l'art contemporain, l'avènement des « scènes artistiques émergentes ». Sous cette appellation aux contours flous se trouve regroupé l'essentiel des pratiques artistiques contemporaines extra-occidentales. Ces dernières, dans un contexte de mondialisation, ont désormais une place assignée et en conséquence, elles bénéficient d'un succès certain parmi les grandes manifestations internationales qualifiées de « multiculturelles ». Dès lors, la circulation internationale de l'art contemporain ne se résume plus – comme cela était le cas jusqu'aux années 1980 – à un dialogue « économique-esthétique » entre l'Europe occidentale et l'Amérique du nord, mais revêt, dorénavant, une dimension véritablement planétaire. Cette nouvelle circulation de l'art contemporain, où l'œuvre peut provenir de différentes aires de civilisation, pose de nouvelles questions tant aux praticiens qu'aux théoriciens et aux publics des arts plastiques.

Cet article se propose de mesurer certains des impacts du discours postcolonial et subalterniste sur la réflexion esthétique en art contemporain.

Dans la dynamique actuelle de démythification des « grands récits », le renouvellement de l'esthétique contemporaine est en particulier stimulé par les débats engagés autour des *Cultural Studies*, des *Postcolonial Studies* et des *Subaltern Studies*. Ces diverses études proposent de nouveaux outils conceptuels grâce auxquels sont reconsidérés les rapports entre « centre » et « périphérie », entre « local » et « global ». Dans son ouvrage *Orientalism*<sup>1</sup>(1978), considéré comme un des textes fondateurs des *Postcolonial Studies*, Edward Saïd estime que le phénomène de l'Orientalisme, ce savoir

européen sur l'Orient, est un outil idéologique de domination, partie intégrante de la construction d'un système intéressé destiné à assujettir les peuples du Proche et du Moyen-Orient. Les écrits d'Edward Saïd posent les fondements de la critique des diverses formes de domination impérialiste liées à un « eurocentrisme » et contestent la prétention hégémonique de l'Occident. Deux traits distinctifs de cette critique méritent d'être soulignés.

Tout d'abord, le discours orientaliste est considéré comme ayant littéralement produit les mondes pittoresques qu'il décrit. Ces mondes « fantastiques » cessent d'être de pures visions de l'esprit et deviennent des réalités. « L'Orient » voit ainsi le jour en tant que résultante du discours orientaliste. Saïd emprunte cette hypothèse à Michel Foucault<sup>2</sup>. Le philosophe soulignait les effets du discours sur le plan social, en affirmant que le langage au sens large du terme n'est pas simplement le révélateur du monde mais contribue à le constituer<sup>3</sup>.

Cet eurocentrisme est ensuite considéré par Edward Saïd comme un mode hégémonique de conceptualisation du monde, visant à modeler les relations entre l'Occident et « les autres aires de civilisation »<sup>4</sup>. Cette double condamnation (critique de la modernité occidentale et de son idéologie à prétention universelle, critique de l'occidentocentrisme incluant les vellétés hégémoniques des

1. Edward SAÏD, *Orientalism*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 1978. Edward SAÏD, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, traduction de C. MALAMOUD, Paris, Le Seuil, 1980.

2. Michel FOUCAULT, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

3. Dans cette optique, il est à relever l'ouvrage de Ralph J. CRANE, *Inventing India: History of India in English-language Fiction* (1992) dans lequel est développée l'idée d'une construction européenne de l'indianité.

4. Ainsi, pour Robert YOUNG dans son ouvrage *White mythologies: Writing History and the West* (1990), l'eurocentrisme serait constitutif de toute la pensée occidentale et la rationalité et la modernité de l'Europe posséderaient des traits caractéristiques potentiellement impérialistes et totalitaires.



États Unis, au sein d'une économie capitaliste mondialisée) constitue l'aspiration fondatrice des études postcoloniales. Ces dernières, en tant que discipline universitaire, sont d'abord apparues dans les départements de littérature, puis se sont étendues aux études culturelles en général et enfin à l'histoire et à l'anthropologie<sup>1</sup>. Ce n'est que récemment que les études postcoloniales ont élargi leur champ d'investigation et se sont tournées vers le domaine de la création artistique et du discours sur l'art qui sont, eux aussi, fortement concernés par le phénomène colonial.

Cet intérêt nouveau qui interroge les processus de mondialisation en arts peut être examiné en deux temps :

En amont, l'analyse s'impose ; celle des processus de marginalisation des formes artistiques jugées, jusque-là, à l'aune d'un certain modèle de légitimation. Des normes étalons, forgées en Europe depuis le XIX<sup>e</sup>, définissaient une ligne d'inclusion et d'exclusion qu'il s'agit, aujourd'hui, de dépasser. Cette marginalisation, mise en œuvre par de puissantes institutions culturelles et par les structures d'un marché de l'art<sup>2</sup> fut également légitimée par un certain discours esthétique. Dans cette optique, la pensée de Hegel et la critique formaliste de Greenberg, considérées comme les principaux jalons d'une théorie ethno-centrée de l'art, furent l'objet de vives critiques<sup>3</sup>.

1. *Penser le Postcolonial, une introduction critique*, sous la direction de Niel LAZARUS, traduction de M. Groulez, C. Jaquet et H. Quiniou, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

2. Alain QUEMIN, en analysant les structures organisationnelles de grands événements artistiques comme la Foire d'art contemporain de Bâle (2000) et la 49<sup>e</sup> édition de la biennale de Venise (2001), relève les très forts effets de concentration, en termes d'origine géographique, des galeries d'art participantes (95% des galeries sont occidentales). Il montre que le marché de l'art reste pratiquement contrôlé par les seuls Occidentaux et profite essentiellement aux artistes (quelle que soit leur origine) ayant un contrat avec des galeries européennes ou nord américaines. Il en conclut que les réseaux artistiques internationaux (secteur marchand et institutionnel confondus) perpétuent l'hégémonie du double noyau central (États Unis, Europe occidentale). Alain QUEMIN, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché*, Nîmes, J. Chambon, 2002.

3. Parmi les écrits les plus significatifs qui se sont attachés à dénoncer les dimensions occidentalocentrées de l'histoire de l'art, citons : Ferreira GULLAR, *Manifeste Néo concret*, 1959 –

En aval, à partir de cette contestation d'une définition de la création artistique comme intrinsèquement occidentale, réduisant les productions non occidentales au pittoresque et à l'exotique, la recherche d'une alternative à une esthétique occidentalocentrée reste à trouver. Il s'agit d'effectuer, sur la scène universitaire, un renversement épistémologique des positions marginales des pays anciennement colonisés et de leurs pratiques culturelles et artistiques.

### Construction d'un universalisme moderniste occidental

#### *Hegel et les phases historiques de l'art*

*L'Esthétique* de Hegel, en tant que système philosophique fondateur de l'histoire et des sciences de l'art, a pu être considérée comme la matrice des préjugés européens sur les pratiques culturelles et artistiques extra-occidentales. L'ouvrage impose en effet une conception de l'art fondée sur des *moments de l'art*, correspondant à des périodes historiques distribuées le long d'une ligne continue depuis les débuts de l'Histoire jusqu'au terme prévu de la « fin de l'art ». Chacune de ces étapes est définie par sa relation à la dialectique entre l'idée et la forme. Rappelons ici les trois phases essentielles de l'histoire de l'art d'après Hegel : Tout d'abord « la phase symbolique », marquée par une contradiction entre forme et signification<sup>4</sup>. Puis la « phase classique », incarnée dans l'art de la Grèce antique, où la forme atteint un degré de perfection, mais où l'idée exprimée reste limitée<sup>5</sup>.

Partha MITTER, *Much Maligned Monsters, History of European reactions to Indian Art*, 1977 et *Art and Nationalism in Colonial India (1850-1922)*, *Occidental Orientations*, 1994 – Tapati Guha-Thakurta, *The Making of a New « Indian » Art, Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850-1920*, 1992.

4. « Comme symboliques, écrit Hegel, ces représentations ne sont donc pas encore la forme véritablement adéquate qui convient à l'esprit, parce qu'ici la pensée n'est pas claire ni l'esprit libre. » Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, traduction de S. Jankélévitch, tome II, Paris, Aubier, 1945, p. 61.

5. *Cette forme est la forme humaine car elle seule est capable de manifester l'esprit d'une manière sensible*. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *op. cit.*, tome II, 1945, p. 150.

Enfin, la « phase romantique » qui est caractérisée par « l'union de la réalité absolue et de l'individualité humaine et subjective<sup>1</sup> ». Cette dernière étape, qui marque l'aboutissement et « la fin » de l'art, s'incarne dans l'art occidental chrétien, du haut moyen-âge à l'époque contemporaine.

Au sein de ce grand dessein de l'art et de son histoire universelle, Hegel prend en compte quelques pratiques artistiques non occidentales, au travers notamment des exemples égyptien et indien. L'art de l'Égypte ancienne tout comme « l'art hindou »<sup>2</sup> relèveraient de la phase symbolique où l'art est encore dans l'enfance et où l'idée et la forme ne constituent pas un ensemble homogène. Afin d'évaluer la portée artistique de l'art en Inde, Hegel se doit de définir, au préalable, le concept « d'idée » ou « d'esprit » propre à la civilisation du sous-continent. Fortement influencé par les écrits de son temps et les constructions mythiques autour de la culture indienne comme « berceau des civilisations<sup>3</sup> », le philosophe caractérise « l'esprit *hindou* » par une grande imagination et une irrationalité fantastique, totalement dénué d'objectivité, l'empêchant, par là même, d'atteindre à toute forme de perfection artistique. Cette absence dramatique d'objectivité s'expliquerait par une forme d'obscurantisme religieux (spécifique aux religions védiques) et par une conception absolutiste du divin, rendant impossible toute dissociation entre pensée philosophique et pensée religieuse. « Il ne faut pas, écrit Hegel, que des existences réelles soient prises pour l'absolu. Or, pour l'imagination hindoue, le singe, la vache, le Brahmane ne sont pas un symbole de divinité ; ils sont considérés comme la divinité même, comme une existence qui lui est adéquate<sup>4</sup> ». Ainsi pour Hegel *l'imaginaire hindou* serait paradoxal, pris entre la croyance d'une incarnation de la divinité

dans toute chose et dans tout être vivant et une notion radicalement abstraite et désincarnée de Dieu. L'art hindou est à l'image des productions de la phase symbolique ; « un effort vain [...] un combat entre le fond encore opposé à la vraie notion de l'idéal et la forme qui ne lui est pas plus homogène<sup>5</sup>. L'art hindou, conclut Hegel, sublime ses contradictions dans la démesure, l'exagération, le colossal, débouchant sur des pratiques exacerbant la sensualité, le grotesque et le monstrueux. »

Partha Mitter, dans son ouvrage *Much Maligned Monsters*<sup>6</sup>, analyse l'approche hégélienne de *l'art hindou* en l'inscrivant au sein des projections occidentales sur la civilisation indienne. En ce début de XIX<sup>e</sup> siècle, l'idée était répandue, dans les milieux intellectuels européens et en particulier allemands, d'une représentation de la civilisation indienne au travers des notions « d'originel », « d'archaïque » et de « primitif »<sup>7</sup>. Rapidement, la Chine, puis surtout l'Inde devinrent les nouvelles terres du berceau de l'humanité. Dès 1690, Sir William Temple, dans son ouvrage *Essay upon the Ancient and Modern Learning*, considérait la civilisation indienne comme à l'origine de toutes connaissances dans les sciences et dans les arts<sup>8</sup>. L'argumentaire de Temple fut repris, par certains intellectuels des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles qui voyaient dans la religion védique une sorte de religion-mère-primitive antérieure au monothéisme juif et dans le sanskrit la langue originelle de toute pensée spirituelle. Dès lors, commence à se construire en Europe une image archétypale de la civilisation indienne. D'un côté, l'Inde des brahmanes vertueux et pratiquant une spiritualité inchangée depuis des temps ancestraux et dans laquelle l'Europe se plaît à voir sa propre Antiquité philosophique et religieuse, et d'un autre côté, l'Inde encore dans l'enfance en raison de son caractère

1. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *op. cit.*, tome II, 1945, p. 261.

2. Ce fut l'archéologue et philosophe allemand Georg Friedrich CREUZER (*Dionysus* 1808, *La Symbolique et la mythologie des peuples anciens* 1810) qui banalisa, en Occident, la notion « d'art hindou » que reprend Hegel dans son *Esthétique*.

3. En particulier les écrits de Johann Georg HAMANN et de Georg Friedrich CREUZER.

4. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *op. cit.*, tome II, 1945, p. 46.

5. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *op. cit.*, tome II, 1945, p. 25.

6. Partha MITTER, *Much Maligned Monsters, A History of European Reactions to Indian Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

7. *L'Inde inspiratrice, Réception de l'Inde en France et en Allemagne (XIX<sup>e</sup> & XX<sup>e</sup> siècles)*, sous la direction de Michel HULIN et Christine MAILLARD, Strasbourg, PUS, 1996.

8. William TEMPLE, *Essay upon the Ancient and Modern Learning*, 1690, dans Partha MITTER, *op. cit.*, 1992, p. 122.

archaïque et primitif, maintenue sous l'emprise de prêtres perçus comme des imposteurs, conservant des rituels atroces et dont l'arborescence du panthéon hindou reflète la barbarie<sup>1</sup>. Hegel hérite de cette image archétypale et dans l'*Esthétique*, la monstruosité de l'art hindou s'incarne dans l'idole dont la symbolique de la puissance se matérialise par des représentations démesurées et par « la répétition uniforme du même attribut et d'un grand nombre de têtes, de bras, de jambes<sup>2</sup> ».

### *Greenberg et la critique formaliste*

Cette critique de l'esthétique hégélienne par des outils d'analyse empruntés aux *Cultural Studies* et aux études postcoloniales s'est étendue à d'autres types d'appréciations artistiques, inscrites dans l'orbite de la pensée philosophique d'Hegel. Ainsi, le *credo* de la critique formaliste de l'historien de l'art américain Clement Greenberg, qui constitua une sorte de dogme moderniste au lendemain du second conflit mondial, est fortement remis en cause. Tout comme Hegel, Clement Greenberg approche « l'histoire » et « l'art » dans un seul et même processus où la conscience parvient à une autoréalisation.

La notion de « modernisme » se trouve au centre des préoccupations du critique d'art américain. D'après lui, le modernisme se présente comme une forme de fonction critique supérieure, agissant dans toutes les instances de la civilisation occidentale. Ainsi, Greenberg déclare dans son article « Modernist Painting » : « J'identifie le Modernisme avec l'intensification, presque l'exacerbation de cette tendance autocritique qui commença avec le philosophe Kant<sup>3</sup>. » Il poursuit : « Pour moi, l'essence du Modernisme consiste à employer les méthodes d'une discipline afin de critiquer la discipline elle-même, non point pour la subvertir mais pour la retrancher plus solidement

dans le domaine de sa compétence<sup>4</sup>. » Depuis les Lumières, affirme Greenberg, toutes les sphères de l'activité humaine sont touchées par le besoin d'affirmer leur spécificité et la notion d'autonomie s'en retrouve largement exacerbée.

Dans ce contexte, l'art doit aussi partir à la découverte de son *essence purifiée* et dissocier, par exemple, la spécificité du champ pictural de celui du sculptural, de celui du théâtral, etc. Greenberg constate que le seul champ de compétence pour chaque art coïncide avec l'originalité de son médium. Le rôle de l'autocritique consiste à bannir, dans une forme d'art particulière, les effets empruntés à une autre forme d'art. C'est à cette purification que chaque forme d'art doit sa qualité, son indépendance et *in fine* sa modernité.

L'auteur interroge l'histoire de la peinture moderne depuis Manet. Il y voit une insistance progressive sur la qualité littérale du support recouvert de pigments : la *planéité*<sup>5</sup>. Il déclare : « la planéité, la bidimensionnalité, était la seule condition que la peinture ne partageait avec aucun autre art, alors la peinture moderniste s'orienta vers la planéité avant tout<sup>6</sup>. » Cette affirmation de la *planéité* du support projette un éclairage nouveau sur le problème de la figuration et de l'abstraction. La peinture moderniste doit renoncer à la représentation, car la reconnaissance par le spectateur de tel ou tel objet implique une lecture en profondeur du tableau. Par son aspect formaliste, la critique greenberguienne accorde une importance considérable à la description de l'organisation en surface de l'objet-tableau, selon les lois de la *gestalt* et élimine consciencieusement toute référence extérieure à l'œuvre.

La force de la critique formulée par Clement Greenberg est d'avoir combiné cette approche formaliste avec une approche historiciste, de type évolutionniste, non sans lien avec la pensée hégélienne de l'Histoire. La critique dépasse ainsi le

1. Christine MAILLARD, *L'Inde vue d'Europe, histoire d'une rencontre (1750-1950)*, Paris, Albin Michel, 2008.

2. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *op. cit.*, tome II, 1945, p. 48.

3. Clement GREENBERG, « Modernist Painting », dans *Clement Greenberg, Collected Essays & Criticism, Volume 4 – Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, University of Chicago Press, Chicago, 1995, p. 85.

4. *Ibid.*

5. Tout d'abord, Greenberg releva deux qualités littérales de la peinture : La planéité et la délimitation de cette dernière. Puis il abandonne la notion de délimitation du cadre (notion que la peinture partage avec d'autres arts comme le théâtre). Il lui reste alors un seul élément : la planéité.

6. Clement GREENBERG, « Modernist Painting », *op. cit.*, 1995, p. 86.

commentaire formel, en accordant à l'histoire un travail de transformation dans le développement des styles artistiques. Clement Greenberg croit à l'existence d'une voie royale de l'art, structurant une histoire linéaire, reliant les productions des Anciens à l'art moderne français, depuis Manet jusqu'à Picasso. L'expression la plus aboutie de la modernité artistique s'incarne, à ses yeux, dans l'art contemporain américain et en particulier dans la *Post-Painterly Abstraction* d'un Kenneth Noland et d'un Morris Louis. Si l'avant-garde artistique américaine supprime dorénavant celle de l'Europe, c'est que les États Unis (New York) réunissent les conditions nécessaires à un art radicalement autonome, conditions que l'Europe (Paris) semble avoir perdu depuis la fin du second conflit mondial. « L'isolement, écrit Greenberg, est, pour ainsi dire, la condition naturelle du grand art en Amérique [...] L'isolement, l'aliénation, nue et révélée telle quelle, est la condition de possibilité de la connaissance de la réalité de notre âge<sup>1</sup>. » Ainsi, par son isolement et son aliénation, l'artiste new-yorkais se détourne à la fois de la culture consumériste américaine (qui s'incarne dans le développement du *kitsch*) et d'un assujettissement à la modernité européenne (représentée par la production parisienne). Les mouvements de l'art abstrait américain marquent donc le couronnement de la quête moderniste d'une autonomie artistique de plus en plus radicale.

Serge Guilbaut, dans son ouvrage *Comment New York vola l'idée d'art moderne*<sup>2</sup>, contextualise la critique de Greenberg et lui donne, par la même, une coloration particulière. Il l'inscrit au sein du débat américain sur la modernité artistique de cette première moitié de xx<sup>e</sup> siècle et souligne l'importance des écrits de Clive Bell et de Roger Fry dans la genèse de l'analyse formelle propre à la critique greenbergienne. Mais l'avènement de ce nouveau discours sur l'art s'inscrit également dans un contexte économique, politique et idéologique de début de guerre froide, où une puissante propa-

gande anticommuniste prenait de l'ampleur en Amérique. Le leadership économique-politique des États Unis au sein du « bloc occidental » devait également se manifester dans le domaine culturel et artistique. Les théories de Clement Greenberg semblaient apporter une légitimité théorique de premier plan à l'art « abstrait » américain, magnifiant les principes d'individualité, d'autonomie et de modernité, face à un art « réaliste » soviétique réduit à un art de propagande, abâtardi et assujéti au pouvoir politique. Dans ce partage bipolaire, le reste du monde artistique n'existait pas.

Le discours postcolonial va donc s'attacher à « déconstruire » ces grands cadres idéologiques qui constituaient un obstacle majeur à la reconnaissance des productions artistiques conçues hors d'Occident. Hegel justifiait une suprématie de la civilisation occidentale comme lieu de l'accomplissement de la plénitude de l'art et reléguait les productions non occidentales (à l'exemple de l'art indien) dans le registre de l'archaïque et du primitif. Greenberg, de son côté, accordait la propriété exclusive de l'autocritique à la culture occidentale, réduisant à néant toute tentative de trouver des expressions d'un art moderne hors du giron européen et nord américain. D'après Homi K. Bhabha, dans son ouvrage *The Location of Culture*, ce discours sur la modernité aplanit toute complexité, simplifiant l'inégalité des conditions réelles et réduisant celles-ci à une « structure binaire d'opposition »<sup>3</sup>. C'est principalement en effectuant un effort de contextualisation de la pensée que le discours postcolonial construit sa critique et remet en cause la dimension universelle des orientations esthétiques traditionnelles.

### Vers une esthétique du croisement et du transfert

#### *Sacralisation de la différence*

C'est bien en se fondant sur cette critique que l'artiste et théoricien Rasheed Araeen, fondateur de la revue *Third Text*, envisage l'art moderne

1. Clement GREENBERG, « The Situation at the Moment », dans *Partisan Review*, janvier 1948, p. 82. Repris par Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, J. Chambon, 1996, p. 217.

2. Serge GUILBAUT, *op. cit.*, 1996.

3. Homi K. BHABHA, *The Location of culture*, Routledge, New York, 1994. Homi K. BHABHA, *Les Lieux de la culture*, traduction de F. BOUILLOT, Payot, Paris, 2007.

comme une *Citadelle* occidentale dont il invite les artistes non occidentaux à faire le siège<sup>1</sup>. De son côté, l'historien de l'art John Clark, en dénonçant la trajectoire linéaire de l'art, considère la modernité occidentale comme un système clos, comme un discours replié sur lui-même, ne pouvant tolérer d'autres discours provenant d'autres sphères culturelles<sup>2</sup>.

Suite à cette dénonciation d'un occidentalocentrisme moderniste, il s'agit donc de trouver des théories esthétiques alternatives afin de permettre une reconnaissance de l'altérité dans le domaine de l'art moderne et contemporain.

Un écueil majeur entrave cette quête, celui d'une sacralisation de la différence et d'une exacerbation des relativismes identitaires. Rapidement après la parution de l'ouvrage *Orientalism*, certains analystes et commentateurs ont reproché à Edward Saïd d'essentialiser les entités « Occident » et « Orient » et d'exacerber leurs différences en définissant ces entités comme des sortes « d'opposés »<sup>3</sup>. Le culte de la différence débouche en général sur une conception de l'identité culturelle et artistique pensée comme un ensemble fixe, tablant sur la « pureté originelle » de chaque culture et de ses pratiques artistiques. Et c'est par une réinvention (le plus souvent fantasmagorique) d'un art précolonial, débarrassé de toute pollution et de tout abâtardissement étranger (en particulier occidental) que les diverses aires de civilisation extra-occidentale pourraient exprimer leur singularité. Se ressourcer à la spécificité de son aire culturelle d'origine en exacerbant parfois jusqu'à la caricature ses particularismes, est une démarche adoptée par certains artistes non occidentaux et de la diaspora afin de résister au mécanisme de modélisation et d'uniformisation esthétique propre à la mondialisation<sup>4</sup>.

1. Rasheed ARAEEN, « In the Citadel of Modernity », dans *The Other Story, Afro-Asian Artists in Post-war Britain*, sous la direction de Rasheed Araeen, South Bank Centre, Londres, 1989, p. 16-50.

2. John CLARK, « Open and closed discourses of Modernity in Asian Art », *Modernity in Asian Art*, Sydney, University of Sydney, East Asian Series n°7, 1993, p. 1-18.

3. Cette opposition mécanique tend à magnifier l'Occident, source de tous les maux et à définir ce dernier comme le pendant *actif* d'une Afrique et d'un Orient *passifs*.

4. Valérie ARAULT, « Le pouvoir des critères artistiques occi-

dentaux face à la mondialisation », dans *Arts et Pouvoir*, sous la direction de Marc Jimenez, Klincksieck, Paris, 2007, p. 23-43.

Ainsi, l'artiste tunisien Rachid Koraïchi, dans son installation intitulée *Hommage à Ibn Arabî* (2001) présente des pots d'argile, réalisés par des artisans de Jerba, sur lesquels il inscrit des fragments de poèmes du théologien et maître arabo-andalou, Ibn Arabî<sup>5</sup>. Les pots représentent la finitude et la fragilité du genre humain, alors que les calligraphies symbolisent l'accession à l'universel et au divin. Face au logos globalisant des grands systèmes, Rachid Koraïchi propose l'adoption d'un autre logos, d'essence mystique, puisant dans l'Islam, développant une sorte de scolastique et aspirant à une même dimension universelle. L'artiste a choisi de s'opposer à l'universalisme abstrait des règles intemporelles des grands systèmes occidentaux en convoquant les spécificités d'une aire culturelle particulière.

Dans son ouvrage *Habitations of Modernity*<sup>6</sup>, l'historien Dipesh Chakrabarty, fondateur des *Subaltern Studies*, en sacralisant à l'extrême le culte de la différence, en arrive à défendre une vision essentialiste de l'Inde qui ne renvoie qu'aux pratiques ancestrales de la religion hindoue<sup>7</sup>. Tout en critiquant une esthétique moderniste occidentalocentrée, ce culte de la différence rejoint paradoxalement les théories de Greenberg vers un essentialisme culturel et artistique hiératique. Cette recherche d'une « pureté originelle précoloniale » relève donc du domaine du mythe, car elle postule la présentation de l'art et de la culture comme des ensembles stables, clairement profilés et dotés d'une relative autonomie. Or, l'expression « métissage culturel et artistique » est un véritable pléonasmе, dans la mesure où la culture tout comme

dentaires face à la mondialisation », dans *Arts et Pouvoir*, sous la direction de Marc Jimenez, Klincksieck, Paris, 2007, p. 23-43.

5. Maryline LOSTIA, « Rachid Koraïchi. Letters of clay : Hommage to Ibn Arabi », dans *Unpacking Europe, towards a critical reading*, Rotterdam, Museum Bijmans Van Beuningen, 2001, p. 356-361.

6. Dipesh CHAKRABARTY, *Habitations of Modernity. Essays on the Wake of Subaltern Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

7. Comme le relève Jean-Loup AMSELLE, Dipesh CHAKRABARTY, dans *Habitations of Modernity*, examine les rapports entre la civilisation indienne et l'Occident en termes de « concurrence des savoirs ». Jean-Loup AMSELLE, *L'Occident décroché, enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock, 2008.

l'art sont des entités dont le développement s'inscrit, par essence, dans l'invention, l'emprunt, le transfert<sup>1</sup>. Le champ de l'art, comme celui de la culture, ne recouvre jamais des ensembles aux frontières fixes et précises. Celles-ci ne cessent de se faire et de se défaire.

### *L'interrelation et l'interstice comme théories esthétiques*

Afin de déjouer le danger d'un fétichisme de l'essentialisme et du culturalisme, Edward Saïd, comme d'autres penseurs postcoloniaux<sup>2</sup>, développe une nouvelle approche du fait culturel et de la situation postcoloniale, en mettant l'accent sur le croisement et l'hybridation de l'identité<sup>3</sup>. Ainsi, le discours postcolonial, tout en révélant la spécificité de chaque culture permet de penser l'enchevêtrement des peuples et des idées, le déplacement des catégories et des lieux d'énonciation et questionne l'interrelation des cultures dans un monde dorénavant mondialisé<sup>4</sup>.

Homi Bhabha s'inscrit dans cette même préoccupation, en développant la notion « d'espace interstitiel »<sup>5</sup>. *C'est dans l'émergence, écrit-il, des interstices – dans le chevauchement et le déplacement des domaines de différence – que se négocient les expériences intersubjectives et collectives*

[...] *d'intérêt commun, ou de valeur culturelle*<sup>6</sup>. La notion « d'espace interstitiel » développée par Homi Bhabha nous invite à repenser les questions d'identité et d'appartenance nationale par la délimitation de « lieux de la culture ». Notre époque contemporaine, écrit Bhabha, se situe « dans un moment de transit où l'espace et le temps se croisent pour produire des figures complexes de différence et d'identité, de passé et de présent, d'intérieur et d'extérieur, d'inclusion et d'exclusion<sup>7</sup>. »

Afin d'analyser ces « figures complexes », l'auteur préconise l'abandon de ce qu'il nomme *les structures binaires d'opposition*, comme les singularités de « classe » ou de « genre » en tant que catégories conceptuelles et organisationnelles. « La représentation de la différence, poursuit-il, ne doit pas être lue hâtivement comme le reflet de caractères culturels ou ethniques préexistants, gravés dans le marbre de la tradition établie<sup>8</sup> ». Il s'agit donc de dépasser l'observation des *narrations initiales* (déterminisme social, religieux, ethnique...) pour se concentrer sur « les moments où le processus produit dans l'articulation des différences culturelles ». Ces « moments » constituent ce qu'Homi Bhabha appelle « les espaces interstitiels ». C'est dans le cadre de l'étude des minorités, de toute nature, confessionnelle, sociale, économique, sexuelle, ethnique... qu'Homi Bhabha va trouver les expressions les plus patentes de ces interstices où se jouent les superpositions des domaines de différence – et cette attention portée aux minorités ne manquera pas, d'ailleurs, d'infléchir, de façon significative, l'orientation générale des études postcoloniales. « Du point de vue de la minorité, l'articulation sociale de la différence est une négociation complexe et incessante qui cherche à autoriser des hybridités sociales émergeant dans les moments de transformation historique. [...] Les luttes situées aux limites de la différence culturelle [...] peuvent prendre en défaut nos définitions de la tradition et de la modernité ; réaligner les frontières classiques entre public et privé, entre haut et

1. Serge GRUZINSKI, « Planète métisse ou comment parler du métissage », dans *Planète métisse*, sous la direction de Serge Gruzinski, Musée du quai Branly, Paris, Acte Sud, 2008, p. 16-26.

2. Le philosophe et écrivain Valentin Y. MUDIMBE, effectua un parcours similaire à celui de Saïd. Dans son ouvrage *The Invention of Africa : Gnosis, Philosophy and Order of Knowledge* (1988), Mudimbe démontre que notre perception de l'Afrique reste étroitement liée à une « bibliothèque coloniale ». Mais il en résulte, en creux, une construction de l'Europe paraît de tous les maux. Mudimbe corrige cette perception dans son ouvrage *The Idea of Africa : African Systems of Thought* (1994) où il substitue à l'expression « l'invention de la tradition » (termes-clés dans son ouvrage *The Invention of Africa*) celle de « raison métisse » (mettant l'accent sur l'hybridité et le croisement comme facteurs déterminant à l'élaboration d'une *Idée de l'Afrique*).

3. Soulignons en particulier l'ouvrage d'E. SAÏD, *Humanism and Democratic Criticism*, Columbia University Press, 2004.

4. *La Modernité littéraire indienne, perspectives postcoloniales*, sous la direction de A. CASTAING, L. GUILHAMON, L. ZECCHINI, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

5. Homi K. BHABHA, *op. cit.*, 2007, p. 9.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 29-30.

8. *Ibid.*, p. 1.

bas ; et remettre en cause les attentes normatives de développement et de progrès<sup>1</sup>. »

Dès l'introduction de son ouvrage, Homi Bhabha, pourtant peu enclin à l'analyse du domaine des arts plastiques, considère le travail d'une plasticienne, Renée Green, artiste, cinéaste et écrivaine afro-américaine, comme la construction explicite d'un espace « interstitiel » interrogeant la différence culturelle et engendrant des identités minoritaires. Il s'agit de l'installation *Sites of Genealogy (Les lieux de la généalogie)* que Renée Green présenta à l'Institute of Contemporary art de New York, en 1990. Dans cette production multimédia qui serpentait sur les trois étages du musée, Renée Green s'était attachée à déplacer la logique binaire sur laquelle sont souvent construites les identités de différences – Noir / Blanc, Orient / Occident, Soi / Autre... Dans cette installation, Homi Bhabha a fait porter l'attention sur le traitement accordé par l'artiste à la cage d'escalier. Cette dernière est « un espace liminal interstitiel » et devient le processus d'interaction symbolique entre le bas et le haut – entre le noir et le blanc. La cage d'escalier autorise un passage, empêchant les identités situées à chaque extrémité de s'installer dans des « polarités primordiales. Ce passage "interstitiel", écrit Homi Bhabha, entre des identifications fixes ouvre la possibilité d'une hybridité culturelle qui entretient la différence en l'absence d'une hiérarchie assumée ou imposée<sup>2</sup>. »

Depuis les années 1990, certains historiens de l'art, esthéticiens et commissaires d'expositions<sup>3</sup> présentent au public occidental des réalisations plastiques contemporaines d'Asie, d'Afrique, ou du Pacifique, en se servant des théories postcoloniales comme cadre conceptuel. La notion « d'espace

interstitiel », chère à Homi Bhabha, y est particulièrement utilisée. Cet espace est approché en tant que zone de transition, de négociation ou de dialogue dans lequel la présentation de l'art contemporain extra-occidental se devrait de trouver sa place, dans l'interstice (en raccord ou en rupture) des grandes polarités de la mondialisation : identité/hybridité, local / global, Occident / Orient, modernité / tradition, art savant / art populaire...

L'exposition *Unpacking Europe (L'Europe défaits)* qui s'est tenue à Rotterdam en 2001 est tout à fait emblématique de ces grandes manifestations ayant confronté le discours des *Postcolonial Studies* à la production artistique contemporaine. La conception de cette exposition s'inscrit dans le droit fil de la thèse développée par Dipesh Chakrabarty, dans son livre *Provincialising Europe*<sup>4</sup>. Dans cet ouvrage, l'historien bengali remet en question la prétention de l'Occident à gouverner le monde, au nom de la raison universaliste. La philosophie des Lumières et la dialectique (en particulier marxiste) y sont particulièrement visées, car elles prétendent énoncer des catégories devant s'appliquer à l'ensemble du genre humain. Chakrabarty considère qu'il s'agit dorénavant de « contextualiser la pensée », de « reloger la pensée dans la demeure du monde » et pour se faire, de réduire l'Europe à une aire culturelle quelconque. Partant de ce postulat, les commissaires de l'exposition, les historiens de l'art Salah Hassan et Iftikhar Dadi, entendent prendre le contre pied de nombre d'expositions *multiculturelles*, présentant le phénomène de transfert artistique de façon unidirectionnelle. En désirant déconstruire les notions « d'eurocentrisme », « d'Orientalisme », de « Pittoresque » ou « d'Exotique », ces manifestations objectivaient l'impact du Nord sur le Sud comme un trait dominant (voire exclusif) des échanges intercontinentaux. Avec *Unpacking Europe* le principe se trouve renversé ; l'Europe devient un « Autre » culturel et artistique sur lequel on se propose d'estimer les impacts « des Suds ». Ainsi, S.

1. Homi K. BHABHA, *op. cit.*, p. 1.

2. *Ibid.*, p. 33.

3. Parmi ces expositions citons en particulier : *Contemporary Art in Asia : Traditions / Tensions* (1996-1997), Asia Society, Queens Museum of Art, Grey Art Gallery & Study Center, New York – *Inside Out : New Chinese Art* (1998), Asia Society New York, San Francisco Museum of Modern Art – *Trade routes*, 1997 (commissaire Okwui Enwezor), Johannesburg – *Fault Lines*, 2003 (commissaire Gilian Tawadros), Venise – *Edge of Desire*, 2005 (commissaire Chaitanya Sambrani), New York / Perth.

4. Dipesh CHAKRABORTY, *Provincialising Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, 2000. Dipesh CHAKRABORTY, *Provincialiser l'Europe, la pensée postcoloniale et la différence historique*, traduction de O. Ruchet et N. Vieillescazes, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

Hassan et I. Dadi ont l'ambition de remettre en cause le postulat de l'homogénéité culturelle et idéologique de l'Europe, en soulignant la présence sur son sol d'étrangers, provenant dans leur immense majorité des anciens empires coloniaux. Cette exposition désirait contester à l'Europe sa prétention à l'universel en dressant le constat d'une culture européenne contemporaine intrinsèquement non homogène, intimement métissée. En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, il convient, d'après les organisateurs de l'exposition, de s'atteler à cette « déconstruction » conceptuelle de l'Europe. Le propos de cette manifestation se voulait donc « anti-essentialiste » et affirmait que les identités culturelles et artistiques ne sont jamais données, mais toujours produites<sup>1</sup>.

Lors de cette exposition l'artiste originaire du Nigéria, installé à Londres, Yinka Shonibare, présente une sorte de pastiche d'un grand classique de la peinture rocaille, *The Swing* (2001), reprenant, en trois dimensions, la toile de Fragonard *Les hasards heureux de l'escarpolette* (1768). Par cette sculpture/installation et sa piquante ironie, l'artiste élaborait ainsi une interprétation extra-occidentale des grandes œuvres jalons de l'histoire de l'art européen. L'artiste affirme ainsi la possibilité d'une invention mutuelle, européenne sur l'Afrique, mais également africaine sur l'Europe.

## Conclusion

Les retombées du discours culturel et postcolonial dans le domaine spécifique de l'esthétique et de l'appréciation artistique sont, pour le moins, bicipales.

D'un côté, elles ont une visée épistémologique et désirent inspirer les sciences sociales dans un travail de déconstruction de leurs catégories. Cela se traduit, dans le champ esthétique, par une remise en cause de l'essentialisme moderniste et de ses valeurs artistiques étalons. Si l'avènement d'un art moderne et contemporain extra-occidental est aujourd'hui célébré par les instances du marché de l'art, la pensée postcoloniale s'efforce de nous

mettre en garde sur les outils d'analyse de ce phénomène artistique encore souvent liés à une grille d'appréciation occidentale.

D'un autre côté, la pensée postcoloniale cultive une dimension prophétique en appelant l'avènement d'une nouvelle humanité, débarrassée de la figure coloniale et de la différence raciale. Cela se traduit dans le champ esthétique par l'aspiration à l'avènement d'une nouvelle modernité, expurgée des travers impérialistes et eurocentristes et qui revendique à sa manière une dimension mondiale.

Pour nombre d'observateurs l'artiste postmoderne (et en particulier l'artiste extra-occidental) se trouve à la pointe tant du mécanisme de la démythification des poncifs que de celui de la recherche d'une modernité alternative. Le cas particulier de l'avènement, sur la scène internationale de l'art contemporain, des artistes aborigènes australiens (Albert Namatjira, Naata Nungurayi), des *Native American artists* (Kevin Red Star, Mavis Doering), puis des artistes indiens *adivasi*<sup>2</sup> (Jivya Soma Mashe, Jangarh Singh Shyam) relève l'impact positif des études postcoloniales dans le domaine artistique. D'un côté, ces plasticiens mettent en lumière leur appartenance communautaire et leurs spécificités culturelles et artistiques. Ils contribuent ainsi à bouleverser les fondements d'une « esthétique officielle » de la contemporanéité en art (héritière de l'essentialisme moderniste) qui niaient leurs particularismes. De l'autre côté, ils affirment leur autonomie de créateur en prenant leur distance (d'un point de vue thématique ou plastique) avec leurs traditions d'origine. Cette distance garantit l'indépendance de la production artistique et évite tout déterminisme culturaliste.

Nicolas NERCAM

1. Salah HASSAN et Iftikhar DADI, « Introduction Unpacking Europe », *op. cit.*, 2001, p. 12-26.

2. Le terme *adivasi* signifie, en sanskrit, « premier habitant ». Les *adivasi* composent les communautés tribales de l'Inde, installées dans le sous-continent bien avant l'arrivée des populations aryennes.



## FAIRE SES COURSES AU MUSÉE DU MONDE

REGARD ARCHÉOLOGIQUE DE QUELQUES ARTISTES CONTEMPORAINS SUR LA MONDIALISATION, PHÉNOMÈNE SOCIO-CULTUREL DES XX<sup>E</sup>-XXI<sup>E</sup> SIÈCLES APRÈS J.C.

Depuis les années 1960, les artistes explorent le quotidien et son lot de banalités : d'un bout à l'autre du globe, ils observent les activités humaines et s'intéressent à leur propre culture matérielle en s'appropriant l'archéologie et son protocole méthodologique – probablement le plus juste pour traduire et interpréter les changements de société. Ainsi, ramassage, accumulation, inventaire, relevé, classification, typologie et dispositifs muséographiques sont autant de formules qu'ils empruntent à la science pour parler de nos comportements.

Les artistes que nous souhaiterions examiner s'emploient de la sorte à une « archéo-anthropologie » de leur environnement. Dans cette perspective se rattachent les *Accumulations* et *Poubelles* d'Arman, significatives, tant par leurs noms que par leurs contenus, puisqu'elles livrent des renseignements précis sur les habitudes alimentaires et culturelles des sociétés française et américaine durant les années 1960-1970, tout en annonçant notre civilisation du déchet. Ces œuvres, nous le verrons, fournissent aussi les preuves des débuts de la mondialisation.

Or il est remarquable que ce vaste phénomène, économique, sociétal et culturel, désormais analysé par les artistes sous des formes variées, trouve dans le musée et l'objet de facture antique un lieu d'expression ou un moyen de comparaison.

Nous nous proposons donc de réfléchir à cette confrontation entre objet manufacturé et objet d'art, entre musée et supermarché, que mettent en scène les artistes occidentaux et non occidentaux qui, tous, partent du constat de l'américanisation de nos cultures. Qu'ils soient français, belge, américain, taïwanais, israélien ou chinois, les artistes que nous avons retenus observent leurs sociétés comme des archéologues le feraient de civilisations disparues. Dès lors, nous tenterons de comprendre ce qu'insinuent ces rapprochements spatio-temporels (Antiquité/xx<sup>e</sup> siècle) et icono-

graphiques (formes anciennes / formes modernes) ; ce qu'ils disent enfin de nos sociétés occidentales et occidentalisées à l'heure de la mondialisation. Dans ce sens, nous analyserons comment les artistes transforment la culture matérielle américaine en matériau plastique et, par là, se la réapproprient, tout en suggérant que cette acculturation, aujourd'hui généralisée et étendue à la culture internet, donne naissance à une nouvelle civilisation hybride, globale et universellement partagée.

### L'archéo-anthropologie du quotidien des années 1960. Aperçu historique

Dans *Le Système des objets* (1968) et *La Société de consommation* (1970), Jean Baudrillard a remarquablement analysé le changement de société et donc de mentalités survenu dans les pays occidentaux durant les années 1960. La prolifération d'objets consommables, vite périmés et vite jetés, la sollicitation constante de la publicité incitant à les renouveler, et l'accumulation de leurs déchets, ne pouvaient manquer d'attirer l'attention des sociologues et des écrivains, mais aussi des artistes.

S'il n'est pas possible de retracer ici les développements de l'intérêt convergent des sciences humaines pour la matérialité envahissante de ces années-là, les gestes et pratiques sociales qui lui sont associés – de la nouvelle histoire, héritière de l'école des Annales, fondée par Marc Bloch et Lucien Febvre, à la *New Archaeology*, en passant par le Nouveau Roman et la Nouvelle Vague – ; s'il n'est pas non plus possible d'évoquer les réseaux de connivences intellectuelles qui en ressortent – d'Henri Lefebvre à Jean Baudrillard en passant par Roland Barthes –, on rappellera néanmoins très brièvement les raisons du rapprochement entre arts plastiques et archéologie à cette

époque, avant d'examiner les emprunts des artistes contemporains aux méthodes archéologiques pour traiter et ordonner leur nouvelle réalité matérielle<sup>1</sup>.

La société de consommation – comme tout bouleversement économique et culturel il est vrai – a entraîné une concordance de préoccupations des champs de la création et de la pensée dans l'exploration du quotidien, dans ses objets et espaces les plus communément partagés. Les détails de la vie courante ont certes intéressé en premier les sociologues, mais ce nouveau regard posé sur les choses et les activités humaines les plus élémentaires (se déplacer, habiter, cuisiner, manger, se laver, s'habiller, dormir) a également concerné de près l'archéologie.

Au moment où l'art et la littérature se saisissent de ces transformations sociétales et déploient ce que la critique perecquienne nomme la « poétique de l'infra-ordinaire », la discipline archéologique s'engage dans une réflexion épistémologique qui vise à lui donner plus d'ampleur théorique et de rigueur scientifique. Cette archéologie dite processuelle, qui émerge dans le monde anglo-saxon aux alentours de 1962, sous l'impulsion de Lewis Binford aux États-Unis, et de David L. Clarke et Colin Renfrew en Angleterre, et qui va faire des émules dans le reste de l'Europe, a pour objectif de convertir les collections de données, limitées jusque-là à la description des sociétés du passé, en construction pour vérifier des hypothèses de recherche, afin d'expliquer le fonctionnement et l'évolution des dites sociétés. Cette *New Archaeology*, qui est moins une école qu'un outil critique permettant de rassembler la jeune génération de chercheurs insatisfaite des déficits de sa discipline, va s'appuyer sur le modèle des sciences de la nature et adopter, par ailleurs, une approche anthropologique – comme le révèle le célèbre article programmatique de Binford, « *Archaeology as Anthropology* », paru en 1968.

1. Voir Audrey Norcia, « Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais » – Rencontre entre l'archéologie et l'art contemporain des années 1950 à nos jours, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Dagen, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013, p. 447-457.

Il n'est pas très étonnant qu'au moment où le positivisme et le structuralisme s'étendent à toutes les sciences humaines, l'archéologie se dote de nouveaux objectifs fondés sur le quantitatif et l'objectivité, la description puis l'analyse du matériel découvert, ni qu'elle instaure des coopérations durables avec les sciences dures (dont naîtra l'archéométrie) et les sciences humaines, parmi lesquelles l'anthropologie et l'ethnologie occupent un rôle fondamental. De l'étude de la vaisselle (fine ou grossière) des sociétés anciennes ou des groupes tribaux, aux déchets produits par l'élaboration d'un repas devant finir dans une poubelle des années 1980, il n'y a qu'un pas que l'archéologie a su franchir en quelques décennies.

En outre, l'archéologie le prouve chaque jour, les objets portent autant, voire bien plus, de vérité que les textes. Selon l'expression si parlante d'André Leroi-Gourhan, « il faut imaginer la terre comme un livre dont les objets forment le texte », même si, « en réalité, il y a souvent plus de choses écrites entre les objets que sur les objets eux-mêmes<sup>2</sup> ». Ils ont l'avantage de révéler ce que les gens ont fait et non ce que leurs dirigeants ont dit qu'ils faisaient. Ces « gens », masse floue tirée du passé fragmentaire que la fouille met en lumière et sort de l'oubli, sont assez rarement des personnages historiques, soulignons-le : « c'est là la grandeur [de l'archéologie] que d'être révélateur des petites gens, des sans grade, des anonymes (même de haut rang<sup>3</sup>) ». Cette spécialisation de l'archéologie pour l'ordinaire témoigne probablement d'une évolution du rapport des sociétés occidentales à l'Histoire événementielle, et sans aucun doute du regard que l'histoire en tant que discipline porte sur elle-même<sup>4</sup>.

2. André LEROI-GOURHAN, *Les Fouilles préhistoriques : technique et méthodes*, Paris, A. & J. Picard, 1950, p. 2-3.

3. Jean GUILAINE, « Compte rendu de *L'Archéologie aujourd'hui* sous la direction d'Alain Schnapp », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1983, volume 38, numéro 4, p. 944.

4. Voir Annick COUDART, « Pourquoi n'y a-t-il pas d'archéologie "postprocessuelle" en France ? », *Les Nouvelles de l'Archéologie*, n°72, 1998, p. 41-44 ; Annick COUDART et Laurent OLIVIER, « Archéologie dans l'histoire, archéologie sans histoire. Les archéologues au cœur de la crise de la modernité », *Les Nouvelles de l'Archéologie*, n°62, 1995, p. 29-30.

Le structuralisme enfin va mettre en relation l'histoire, mais aussi l'archéologie, avec l'ethnologie : les critiques formulées par Claude Lévi-Strauss sur l'histoire, et les bons résultats donnés, vont contribuer à forger ce que l'on nomme « anthropologie historique », pour exprimer cette aspiration à « saisir les hommes du passé dans l'ensemble de leur environnement, à la fois écologique, technologique, affectif, symbolique, etc.<sup>1</sup> ». À cette anthropologie historique se rattachent par exemple les écrits du préhistorien André Leroi-Gourhan (*Évolution et techniques*, 1 : *L'Homme et la matière*, 1943 ; *Évolution et techniques*, 2 : *Milieu et techniques*, 1945) et de l'historien d'art Pierre Francastel, fondateur de la sociologie de l'art (*Peinture et société*, 1951 ; *Art et techniques aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, 1956 ; *Étude de sociologie de l'art*, 1970), qui ont posé la chose matérielle comme synthèse complexe du monde social ; l'un et l'autre sont imprégnés des théories de Marcel Mauss, de son intérêt pour les objets ordinaires, de son désir de collecte, de documentation et de compréhension des sociétés<sup>2</sup>.

À partir des années 1960 donc, la vie quotidienne fait partie intégrante de l'Histoire, tant ancienne que contemporaine, et l'archéologie qui, à chaque époque, participe aux courants qui agitent et refondent les sciences humaines et sociales, occupe dans ce contexte une place privilégiée.

Seule science à traiter des traces matérielles des sociétés, l'archéologie, on le pressent, est en terrain connu sous l'ère de la société de consommation et de la prolifération des objets. Et ceci d'autant plus que les frontières chronologiques ne cessent de s'étendre au passé proche.

L'archéologie semble ainsi se rapprocher de notre temporalité et de nos sociétés consuméristes et mondialisées. Elle n'est pas, en effet, « un domaine qui permet d'étudier le passé directement, comme il ne s'agit pas d'une activité qui

repose simplement sur la découverte. Il s'agit au contraire d'un champ qui dépend totalement de l'impact qu'ont sur le passé les choses trouvées dans le monde contemporain<sup>3</sup>. » Aussi est-elle un miroir de notre temps, avant tout et au même titre que l'art.

Arman, Tom Wesselmann, Daniel Spoerri, George Segal, parmi d'autres, ont produit des œuvres qui interrogent la culture matérielle de notre siècle et livrent de nombreuses clefs de lecture sur les fonctionnements des sociétés occidentales : observateurs immergés dans leur temps et dans la culture qu'ils étudient avec la distance et l'intuition qui en font des interprètes visionnaires de la matière, de la société et de ses croyances, ces artistes adoptent tour à tour la posture de l'anthropologue et de l'archéologue<sup>4</sup>.

C'est par l'immersion et par l'objet matériel que les artistes Pop et les Nouveaux Réalistes abordent la quotidienneté, seule méthode valable pour interroger ce « comme tout le monde », selon l'expression de Georges Perec. Telle est la tâche qu'artistes et penseurs s'assignent dans les années 1960 en usant de la double posture d'acteur et d'observateur du quotidien, en s'extrayant en pleine conscience de l'aliénation journalière le temps de son examen. Comme Barthes en 1957 dans ses *Mythologies*, ils dressent l'inventaire des objets ayant fait irruption dans le réel et entraîné des changements dans la société.

Ces objets de tous les jours (voitures, boîtes de conserve, réfrigérateurs, etc.) fonctionneraient comme des « lieux de mémoire<sup>5</sup> » permettant de comprendre les sociétés française et américaine. Dans cette perspective, il est nécessaire d'introduire les documents artistiques produits dans les années 1960 dans une réflexion anthropologique ayant l'objet et sa matérialité comme paramètre principal.

1. Guy BOURDÉ et Hervé MARTIN, *Les Écoles historiques*. Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 261.

2. Voir Alain SCHNAPP et Pierre LEMONNIER, « André Leroi-Gourhan et Pierre Francastel », *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition Inha/musée du Quai Branly (« Les actes »). <<http://actesbranly.revues.org/80>>, consulté le 14 mars 2015.

3. Lewis. R. BINFORD, *In Pursuit of the Past. Decoding the Archaeological Record*. Londres, NY, Thames & Hudson, 1983, p. 19 ; 23.

4. Voir Audrey Norcia, thèse, p. 490-512.

5. Stu UNGAR, « From event to memory site : thoughts on rereading *Mythologies* », *Nottingham French Studies*, 36/1, 1997.

Pour pénétrer la société de consommation qui mène à l'économie mondialisée, il nous faut suivre les artistes qui ont manifestement repéré dans ces objets du quotidien certains « fossiles directeurs », lesquels, par définition, « apparai[ssent], augment[ent] en quantité, puis fini[ssent] par disparaître<sup>1</sup> », et permettraient non seulement d'établir une chronologie matérielle des années 1960 aux années 1980, mais d'analyser aussi les transformations profondes de la société qui les a réalisés. Dans ce cadre, il nous faut fouiller les poubelles des débuts de la société de consommation pour en extraire l'un de ses principaux marqueurs : la bouteille de Coca-Cola.

### La bouteille Coca-Cola comme fossile directeur

Si un unique marqueur doit être choisi pour identifier la société américaine et l'américanisation des autres sociétés ayant adopté le modèle capitaliste dans le monde, on choisira bien sûr la marque Coca-Cola. Motif récurrent et omniprésent des œuvres de la fin des années 1950 jusqu'à la Figuration narrative dans les années 1970 en Europe, la marque ne s'éteint jamais tout à fait pour finalement réapparaître dans l'art sous des formes détournées, mais signifiant toujours le phénomène d'acculturation et de globalisation.

Que s'est-il passé entre *Coca-Cola Plan* (1958) de Rauschenberg et *Green Coca-Cola Bottles* (1962) de Warhol ? En quatre ans, la culture de masse américaine s'est diffusée en Europe : fabriquées en séries, des cargaisons entières de bouteilles Coca-Cola submergent l'Angleterre, la France et l'Italie, comme en atteste l'affiche *Coca-Cola* de Mimmo Rotella (1961), sur laquelle on lit l'injonction publicitaire « *Bevete Coca-Cola* » (« Buvez Coca-Cola »). « Objet le plus immédiatement reconnaissable de la culture américaine<sup>2</sup> », la

bouteille Coca-Cola est sans aucun doute le symbole de l'imprégnation d'un modèle culturel et d'une suprématie commerciale<sup>3</sup>.

En bouteille ou canette, Coca-Cola envahit l'espace mondial : la marque est le support idéologique du capitalisme américain dans lequel nombre de pays (en-dehors du bloc communiste) engagent alors leurs politiques économiques. Revenons à *Coca-Cola Plan* de Rauschenberg qui, il est vrai, témoigne de cet envahissement de la culture américaine et semble placé sous les auspices de Mercure, dieu gréco-romain du commerce. En effet, il s'agit d'une construction étagée, en bois, dont la partie supérieure est composée d'une surface plane portant un croquis et l'inscription « PLAN » ; à sa base, un casier contenant une boule en bois striée sur socle ; au centre, enfin, d'une ouverture aménagée pour présenter trois bouteilles Coca-Cola vides, alignées, partiellement recouvertes de peinture pour deux d'entre elles. L'ensemble de la structure est agrémentée d'une paire d'ailes argentées. Ailes de Mercure, dieu protecteur des commerçants ? On serait tenté. Pour Marco Livingstone en effet, cet attribut élève l'assemblage à la « dignité mythologique », et en fait « l'équivalent moderne d'une stèle antique<sup>4</sup> ».

Icône de l'Amérique devenue objet d'idolâtrie, statuette fétiche. C'est ce que suggère la version anthropomorphisée par Charles Frazier de la célèbre bouteille qui prête ses formes à *American Nude* (1963) : le cou est gracile, le buste, plus généreux, à défaut du cartouche inscrit de la marque, est doté d'une paire de seins ; nue et coulée dans le bronze, Coca-Cola est la déesse-mère du peuple américain, bienveillante néanmoins envers tous les fidèles de son culte. Tel est le prosélytisme contemporain, la consommation comme religion. Consommation de nouvelles denrées alimentaires et consommation sexuelle : car aux

1. Jean-Paul DEMOULE, « Quelques débats théoriques actuels de l'archéologie – Culture matérielle et société », Demoule J.-P., Giligny F., Lehoërff A., Schnapp A., *Guide des méthodes de l'archéologie*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, La Découverte, 2009, p. 245.

2. Marco LIVINGSTONE, *Le Pop Art*, traduit de l'anglais par Dominique Le Bourg et Caroline Rivolier, Paris, Hazan,

2000, p. 23.

3. Une analyse précise du succès de Coca-Cola a été faite par Sidra STICH, *Made in USA : An Americanization in Modern Art, the '50s & '60s*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1987. Sur l'utilisation de l'image de cette marque chez les œuvres d'artistes américains on se reportera aux pages 92-96.

4. Marco LIVINGSTONE, *op.cit.*, p. 24.

côtés d'*American Nude*, fétiche sexuel<sup>1</sup>, participent les vestales pin-up et stars hollywoodiennes au grand spectacle du glamour et sex-appeal américains.

La bouteille Coca-Cola, symbole de prospérité, a été objet de convoitise dans les pays en voie de développement, et même de croyance en Mélanésie, associée au « culte du cargo<sup>2</sup> » ; désormais elle n'émerveille plus : en France, par exemple, lors de fouilles de sauvetage, quand sont retrouvés des vestiges de cet élixir américain, ils sont traités, on s'en doute, comme de vulgaires déchets.

Quoiqu'on en pense aujourd'hui, les bouteilles et canettes Coca-Cola – dont les raffinements stylistiques au fil des décennies peuvent faire l'objet de typologies – appartiennent à la culture matérielle du xx<sup>e</sup> siècle que l'archéologue du futur examinera avec soin. Comme le remarquait Marcel Mauss :

une boîte de conserve [...] caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou le timbre le plus rare. Il ne faut donc pas craindre de recueillir les choses même les plus méprisées [...]. En fouillant un tas d'ordures, on peut reconstituer toute la vie d'une société<sup>3</sup>.

Penchons-nous à présent sur les Poubelles d'Arman, véritable dépotoir de la société des années 1960.

1. Cette érotisation de la bouteille Coca-Cola est on ne peut plus clairement spécifiée chez Marisol : phallique cette fois, la bouteille est introduite à la verticale dans la bouche d'un visage de plâtre (*Love*, 1962).

2. Pour plus de détails sur ce rite, on se reportera à Peter LAWRENCE, *Le Culte du cargo : étude du mouvement cargoïste dans le sud du Madang méridional (Nouvelle-Guinée)*, trad. de l'anglais par Rosèlene Dousset-Leenhardt avec la collaboration de Peggy Ducros, Paris, Fayard, 1974.

3. Cité dans Jean BAZIN, « N'importe quoi », Gonseth M.-O., Hainard L., Kaehr R. (dir.), *Le Musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2002, p. 282-283.

## Quand les États-Unis rencontrent l'Europe : vers une mondialisation de la culture du déchet

*Accumulations* et *Poubelles* de l'artiste niçois sont en effet les consignations précoces de notre culture occidentale : dès juin 1959, l'accroissement de la production d'objets que produit la société française se retrouve circonscrit et indexé dans des boîtes, et, quelques mois plus tard, en toute logique, Arman donne à voir la fin de la chaîne de ce système, la poubelle. Bien avant donc que n'émergent les préoccupations et les débats sur l'écologie, Arman a montré la civilisation du déchet. *Accumulations* et *Poubelles* sont présentées conjointement pour la première fois en juin 1960 chez Alfred Schmela à Düsseldorf, mais c'est l'exposition *Le Plein*, inaugurée le 25 octobre de la même année chez Iris Clert à Paris qui fait sensation. Les « balayures » d'Arman, selon l'expression de Pierre Restany, y sont magistralement amplifiées par une accumulation de détritiques, une décharge en somme, qui remplit la vitrine de la galerie ; sur le manuscrit accompagnant l'invitation de cette singulière exposition intitulée *Full up* on lit : « toute la force du réel condensée en une masse critique ».

Masse critique en effet qui a rebuté la galeriste lorsque le projet lui a été présenté ! L'installation fonctionne il est vrai comme repoussoir : non pas tant en raison du désordre d'ordures – qui d'ailleurs n'est qu'apparent car Arman, aidé de Raysse, a rigoureusement consigné tout ce qui a été entreposé pêle-mêle –, mais plutôt pour le spectacle qu'elle offre de nous-mêmes. En effet, avec un peu d'imagination, on peut concevoir la vitrine inondée de déchets comme un sondage pratiqué dans un dépotoir archéologique du xx<sup>e</sup> siècle dont une section serait rendue visible ; le constat est alors alarmant, et la critique s'est montrée réceptive puisque, hormis quelques personnalités offusquées, elle a vu dans cette poubelle architecturale une prémonition : Françoise Choay dans *Art international* avance l'idée d'une « culture du débris<sup>4</sup> », quand Bernard

4. Cité dans Denyse DURAND-RUEL, *Arman : catalogue raisonné II, 1960-1961-1962*, Paris, Édition de la Différence,

Lamarche-Vadel y voit « la tombe de la société industrielle<sup>1</sup> ». À contre-courant de la société qui fétichise l'objet neuf et clinquant (et de ses meilleurs représentants, les artistes Pop), Arman élève les détritrus en monument, transformant la galerie Iris Clert en mausolée du système capitaliste.

On objectera que l'artiste n'avait pas pleinement connaissance du mécanisme que Baudrillard décrira une dizaine d'années plus tard et qu'il s'agit là d'une provocation visant à subvertir la *white cube* en *garbage* plus qu'une réflexion profonde sur la société. Cela est à moitié vrai. Toutefois, un examen attentif de l'évolution du contenu des *Poubelles* et l'exploration des entretiens accordés par Arman permettent d'affirmer que ce dernier avait une idée précise de l'orientation prise par la société française entre la fin des années 1950 et le début des années 1970. Sa compréhension du déchet est étonnamment archéologique :

Ce sont les décharges multiples qui peuvent le mieux renseigner sur la vie quotidienne d'une société<sup>2</sup>.

Il est impossible de déchiffrer une civilisation sans la lecture de ses détritrus<sup>3</sup>.

Il est remarquable que la manipulation des déchets d'abord en France puis aux États-Unis, et de nouveau en France, l'ait conduit à formuler une appréciation pertinente de la société. En 1959, Arman réalise *Les Petits déchets bourgeois* puis *Les Grands déchets bourgeois* : il s'agit de la production journalière de déchets d'un ménage, deux jours étant nécessaires pour remplir une poubelle. Une journée correspond alors à une poubelle de 65,5x40x8 cm, les matériaux récupérés sont sans nuance (gris des emballages et matières organiques). Dix ans plus tard en revanche, avec *Frozen Civilization*, la quantité d'objets enregistrée à New York est multipliée par trois ou quatre, donnant lieu à une poubelle bien

plus grande, mesurant 90x50x10 cm, visuellement très différente en raison de l'intrusion du plastique coloré. Ce changement de déchets, et donc d'objets en matière plastique, synthétique et colorée – qui se répercute dans les *Accumulations* qu'Arman réalise dans ses années new-yorkaises –, est la conséquence du système de production et de consommation américain. En 1973, *La grande bouffe* est une poubelle française aux ordures américanisées par la quantité et par l'aspect : les emballages plastique y font florès.

J'ai pensé que c'était la conséquence du système de consommation américain, qui génère plus de déchets car il y avait beaucoup plus de boîtes, de bouteilles... Puis, pour continuer mon travail en France pendant l'été, je me suis fait envoyer des bidons de 250 litres du même plastique. Je me suis alors rendu compte que j'avais besoin de la même quantité, et que, en dix ans, l'Europe s'était américanisée. Nous étions passés de la consommation locale du petit épicière et du boucher au supermarché, à l'emballage, au plastique en quantité. C'étaient les mêmes *Poubelles* ; on ne voyait la différence qu'en lisant les étiquettes. C'était un constat qui n'était pas artistique mais sociologique. J'y ai été très sensible<sup>4</sup>.

En d'autres termes, Arman apporte les preuves matérielles des débuts de la mondialisation, de l'élargissement de l'ère culturelle américaine à l'Europe entraînant la perte de particularismes locaux dans les habitudes quotidiennes, le commerce de proximité étant supplanté par le supermarché. Les *Poubelles* de 1959, puis de 1970 et de 1973 sont donc des documents sociologiques autorisant une analyse archéologique diachronique et synchronique à part entière ; Arman l'avoue.

Oui, je me suis rendu compte ; c'est-à-dire que par delà l'œuvre de l'artiste, il y avait presque un travail d'archéologue du futur, une façon de chercher à représenter ce que nous sommes<sup>5</sup>.

1991, p. 46.

1. Bernard LAMARCHE-VADEL, *Arman*, 1987, cité dans Denyse DURAND-RUEL, *Arman : catalogue raisonné II, 1960-1961-1962, op.cit.*, p. 48.

2. Pierre CABANNE, *Arman*, Paris, la Différence, 1993, p. 4.

3. Tita REUT, *Arman. La traversée des objets*, Paris, Hazan, 2010, p. 183.

4. Arman, « L'archéologie du futur, entretien avec Daniel Abadie », in cat. exp. *Arman*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998, p. 56.

5. *Ibid.*

À ce propos, le décryptage de Jamey Hamilton est excellent :

Dans la diversité et la multitude apparentes de ces objets qui commencent à se décomposer en masses coagulées, on peut voir l'expression concrète de l'exubérance et la saturation sensorielle du système productif international de l'après-guerre, système stimulé par l'héritage du plan Marshall, l'instauration du marché commun européen, l'influence du modèle de management et de marketing américain en France. Si l'on y regarde de près, *les Poubelles* reflètent la circulation des devises et des biens de consommation par-delà les frontières nationales, le rôle des nouvelles réglementations internationales en matière de tarifs douaniers, la surabondance des produits qui sortent des chaînes de production et encomrent les devantures des magasins et, à un niveau plus abstrait, l'émergence de la domination du capitalisme flexible prôné par le FMI et la Banque mondiale. *La grande bouffée* et *Frozen Civilization* nous parlent de la mobilité troublante du capital, des gens et des choses de part et d'autre de l'Atlantique, sauf que cette mobilité chaotique se traduit concrètement par une ossification, une homogénéisation ou, simplement, un « figement ». Elles donnent une visibilité matérielle, une densité et un poids aux structures technologiques réglementées qui, de façon essentiellement invisible, rythment notre quotidien. Elles constituent une prise de position esthétique sur les transformations systémiques apparemment immatérielles, discursives et idéologiques qui touchent la France et une grande partie du monde dans les années 1960<sup>1</sup>.

Arman décrit et annonce d'une part l'emprise de la culture américaine et de ses avatars sur le reste du globe, et, d'autre part, sa « poubellification » épidémique.

Or, dans notre monde globalisé, ce phénomène trouve actuellement une nouvelle expression : certes, les déchets sont toujours un matériau de l'art contemporain occidental (on pense aux sculptures d'ombre de Tim Noble et Sue Webster, *Dirty White Trash*, 1998), mais ils appartiennent

aussi au vocabulaire des artistes non occidentaux qui les détournent et les déclinent sous différentes formes. Des masques du Béninois Romuald Hazoumé sculptés dans des bidons de plastique servant au transport de l'essence, aux assemblages de sacs plastiques du Camerounais Pascale Marthine Tayou, en passant par la collaboration du Brésilien Vik Muniz avec des ouvriers travaillant à Rio dans la plus grande décharge mondiale que documente le film *Waste Land* (2011), ces travaux rappellent que hommes et femmes les plus pauvres de la planète traitent nos rebus et subsistent misérablement de notre surconsommation. Avec l'économie libérale, c'est l'homme qui part à la casse. Critique subtile de l'impérialisme occidental et des systèmes politiques africains, dénonciation de l'esclavagisme moderne et des désastres écologiques, conversion de matériaux sales et dégradés en matière à réflexion sur les problèmes actuels de société : telles sont les sémantisations les plus contemporaines du déchet.

### **Le musée, grand supermarché des cultures**

D'autres artistes ont repéré le phénomène d'acculturation et de mondialisation et ont choisi tantôt le paradigme muséal tantôt l'artefact antique comme interface de rencontre et de collision entre les cultures et entre les temps, pour mieux mettre en relief le caractère hybride de notre contemporanéité.

C'est ce qu'indique par exemple, une décennie après les *Poubelles*, *Calix Crater Trash Can* (1976) de Rosenquist : une reformulation du cratère grec à calices (en réalité à anses) en une poubelle typiquement américaine puisque sur la panse cannelée figure un décor de guerriers armés et de palmettes. Anachronisme ? Cohabitation satirique d'un répertoire iconographique de la Grèce antique sur un support trivial ? La superposition et la fusion de ces deux « fossiles directeurs » font du cratère grec antique l'équivalent de la *trashcan* des années 1960-1970 : par conséquent, cultures matérielles grecque et américaine se rejoignent pour le meilleur et pour le pire. Les États-Unis imprègnent le monde par la diffusion de leurs objets et de leur idéologie comme autrefois la

1. Jamey HAMILTON, « Civilisation figée. Notes sur l'esthétique de la systématisation chez Arman », traduit de l'anglais par Jean-François Allain, in Jean-Michel Bouhours (dir.), *Arman*, cat. exp., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010, p. 58.

Grèce, la poubelle américaine se substitue au raffinement du cratère. On est alors en droit d'être dubitatif devant le nouveau modèle culturel du xx<sup>e</sup> siècle qui, par ailleurs, convertit l'objet d'art en objet banal, consommable et jetable ! Car une chose doit être précisée : les céramiques attiques à décor sont des pièces d'exception associées au rituel funéraire et appartenant souvent au mobilier du défunt, aussi, ne peuvent-elles être confondues avec la vaisselle utilitaire ; et si à Athènes le Céramique fonctionne pour l'archéologue comme un grand dépotoir à investiguer, en raison des nombreux débris et objets fragmentaires que l'on y trouve, ce quartier des ateliers de potiers et le Cimetière qui lui est corrélé ont livré de nombreux chefs-d'œuvre de tous styles. Si l'on poursuit, l'analogie impertinente de Rosenquist soutiendrait qu'une grande quantité de cratères est la même chose qu'une grande quantité de poubelles, en somme une décharge... Mais un aspect sauve *in extremis* la culture grecque de l'ordure : la poubelle de Rosenquist est en or 18 carats, ce qui en fait un objet de luxe.

*Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo* (1995) d'Ai Weiwei dit sensiblement la même chose. Comme le révèle le titre de l'œuvre, le logo Coca-Cola et sa graphie bien reconnaissable sont estampillés sur la panse d'une céramique chinoise Han. Respectable par son ancienneté et par son aura (la dynastie Han est considérée comme l'âge d'or de l'histoire chinoise), cet artefact antique ne résiste pourtant pas à l'attraction de la mondialisation, dont la marque de soda américaine est, nous l'avons vu, l'un des symboles les plus forts. La contradiction que porte cet objet archéologique illustre aussi probablement le tiraillement de la Chine moderne entre tradition et culture marchande mondialisée.

Il en est un peu de même de *Terracotta Shop* (1987) de Guillaume Bijl : dans une salle d'exposition, l'artiste belge juxtapose sans distinction des céramiques usuelles gréco-romaines et des terres cuites contemporaines destinées à orner nos jardins. La question de la culture de masse est encore posée ici, tout comme est associé le musée au supermarché – comme l'indique le titre de l'installation. Cette dimension critique rejoint les préoccupations des professionnels de musées qui sont :

sommés par les politiques de devenir avant tout des agents de développement économique, voire des "centres de profit", et par le public d'offrir des images simples et spectaculaires, rivalisant avec celles que diffusent, chacun à sa manière, les productions audiovisuelles et les parcs à thème (marchandisation et spectacularisation)<sup>1</sup>.

Le musée comme centre commercial où les visiteurs du monde entier doivent trouver leurs repères : le Louvre, par exemple, est doté d'une galerie marchande qui propose côte à côte des enseignes internationales de vêtements, de bijoux, de restauration et la boutique de la Réunion des musées nationaux qui vend des reproductions d'œuvres du musée. Ou le musée comme divertissement populaire, c'est au choix.

Les installations de Haim Steinbach, *Stay with friends* (1986) ou de Arahmaiani, *Etalase*<sup>2</sup> (1994) s'inscrivent plutôt quant à elles dans une interrogation identitaire. Chacune d'entre elles interroge les valeurs de notre civilisation, incarnées dans ses objets, et observe comment l'Histoire s'écrit et se raconte, de manière subjective, à travers eux.

L'identité culturelle israélienne, que semble sonder Haim Steinbach, s'appuiera-t-elle demain sur des paquets de céréales de marque américaine mais inscrits en hébreu, de la même manière qu'elle considère aujourd'hui la poterie judéenne comme appartenant à son patrimoine ?

Chez Arahmaiani, de vulgaires biens de consommation américains (bouteille de Coca-Cola et préservatifs) exposés aux côtés d'artefacts indonésiens rares suggèrent l'acculturation de l'Indonésie par l'intrusion d'une culture matérielle différente et reflétant un autre système de pensée : cette mise en scène, qui raconte le « choc des cultures », cherche à éveiller la conscience du visiteur ; si elle ne peut suffire à enrayer le phénomène propre à la globalisation, elle parvient à souligner les particularismes de la culture indonésienne traditionnelle et à les revendiquer.

1. Michel COLARDELLE, « Le rôle des musées dans l'archéologie d'aujourd'hui », in Philippe Boissinot (dir.), *L'Archéologie comme discipline ?*, Paris, Seuil, 2011, p. 135-152.

2. Signifie « vitrine » en indonésien.



Ces quelques exemples de travaux contemporains reposent sur la valeur exemplaire (voire sacrée) que nous accordons automatiquement aux objets dès lors qu'ils sont exposés au musée : ils cultivent jusqu'à la dérision les mécanismes muséographiques afin d'instaurer le doute sur le pacte de confiance que ceux-ci supposent, tout en soulignant le processus de « vitrification<sup>1</sup> » dont bénéficient les objets banals extraits de notre quotidien et appartenant, de fait, à la culture matérielle des xx<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles.

*Poubelles d'Arman*, *Crater trashcan* de Rosenquist ou encore *Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo* d'Ai Weiwei racontent les échanges commerciaux, la diffusion d'objets et de styles de la société de consommation entre les États-Unis et l'Europe, entre l'Occident et le reste du monde : ces travaux mettent en garde contre l'impact des habitudes de consommation et la fin de vie de produits non recyclables sur l'environnement. C'est donc en archéologues inspirés du xx<sup>e</sup> siècle que travaillent ces artistes.

En outre, à travers ces divers exemples, la question de la culture de masse est aussi posée et le musée est associé au supermarché, comme l'indiquent explicitement les produits alimentaires exposés par Steinbach.

### **La Bu Num Civilization : culture hybride du xxi<sup>e</sup> siècle**

La question de l'identité est au cœur de la civilisation Bu Num inventée par l'artiste taïwanais Tu Wei-Cheng. C'est à l'occasion de l'exposition « Tracce nel futuro » organisée à Naples au PAN que nous avons pris connaissance en janvier 2008 de cette « antique » civilisation : la manifestation, qui réunissait majoritairement de jeunes artistes, mettait en relief le lien entre tradition et modernité dans l'art taïwanais au travers de peintures, installations, dispositifs interactifs... La Bu Num Civilization était présentée un peu à l'écart, dès le seuil d'un étage et se déployait sur plusieurs salles.

1. « Terme parfois utilisé pour désigner une protection (excessive ou sacralisante) par mise en vitrine. Plutôt péjoratif » (André DESVALLÉES et François MAIRESSE (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Collin, 2011, p. 674).

En début de parcours, le visiteur est accueilli par de grands panneaux pédagogiques qui expliquent les conditions de découverte de cette ancienne civilisation et résument les principaux résultats scientifiques des campagnes de fouilles que des photographies viennent documenter. Une vidéo fournit également de plus amples informations mais les scientifiques interviewés s'expriment en taïwanais non sous-titré... À moins de connaître cette langue, les données demeurent inaccessibles au visiteur comme le passé de cette civilisation nous est étranger. Le décor est pour ainsi dire posé : l'archéologie est un voyage dans le temps et dans l'espace, un chemin vers l'Ailleurs.

Et de fait, les vestiges exposés ont de quoi désorienter. La civilisation Bu Num est d'une exceptionnelle richesse artistique et iconographique : orthostates, bas-reliefs, sculptures, éléments architecturaux offrent des scènes figurées, des motifs ornementaux et des écritures qui, bien qu'apparaissant comme manifestement inédits, nous paraissent familiers. L'œil un peu habitué à regarder ne tarde pas à discerner sur ces fragments sculptés les signes évidents d'un melting pot stylistique, d'un montage iconographique : génies ailés et rois à tiare assyriens, divinités perses, bouddhiques, amérindiennes (Shiva Nataraja, Bouddah, Ahura Mazda...) s'entremêlent dans un joyeux syncrétisme ; sans compter de bien curieux glyphes identifiables par tout un chacun (alphabet latin, caractères chinois et informatiques), et la représentation en haut-relief de téléphones portables, de souris d'ordinateur, de joystick... Sous la patine du temps, une supercherie.

La présentation de cette civilisation est complète : du faux-site archéologique à la présentation muséographique des vestiges inventés, en passant par la fouille performée, Tu Wei-Cheng a exploité la procédure qui confère crédibilité et authenticité aux artefacts antiques. À chacune des étapes de sa découverte, le visiteur se laisse prendre à l'illusion de pénétrer une civilisation inconnue, jusqu'à se rendre compte du tour artistique.

L'imitation des conventions muséographiques, le collage de styles et le télescopage d'iconographies ne sont pas qu'une farce tendue au spectateur mais le reflet de notre monde qui reproduit, qui duplique en millions d'exemplaires les objets que le commerce éparpille sur les continents. Le

reflet aussi de notre réalité devenue virtuelle et universellement partagée *grâce* ou *à cause* d'internet, et qui arbore les réseaux sociaux en vitrine de notre existence. « Quand la réalité est imitée, le faux devient vrai » : Tu Wei-Cheng n'a pas tort, et sa critique vise plusieurs cibles. Le musée d'abord. Tout objet sorti de son contexte, pour ainsi dire « délocalisé » et placé au musée change de sens, de fonction et donc d'identité. De sorte que l'appréciation que nous en avons ne peut être que relative, partielle. Nos musées ne sont bel et bien qu'imaginaires... Musée imaginaire, enfin, au sens de Malraux. Les pseudo-artefacts antiques de Tu Wei-Cheng doivent être appréhendés dans leur dimension esthétique plutôt qu'anthropologique : les figures, les styles que l'artiste croise et hybride à son gré composent l'univers des formes de nos projections mentales. La dislocation sémantique et spatiotemporelle qu'il impose aux objets originaux en dit long sur notre musée imaginaire contemporain, sur l'atlas du XXI<sup>e</sup> siècle qu'est incontestablement internet où des milliards d'images sont brassées, visualisées, confondues, amalgamées.

Le projet de la *Bu Num Civilization* s'origine également dans un questionnement identitaire : en réponse à l'homogénéisation des cultures soumises à la mondialisation et, dans le même temps, à la prédominance du matériel – voire du virtuel – sur le spirituel, Tu Wei-Cheng a sanctifié dans la pierre (artificielle) ce phénomène de société et sa nouvelle religiosité. Le ton bien sûr est satirique. D'un bout à l'autre de la planète, les mêmes repères, les mêmes images : les divinités anciennes au même titre que les signes informatiques, les scènes de dévotion comme les scènes pornographiques. « www » (World Wide Web) serait l'incantation la mieux pratiquée. Sur l'écran de nos ordinateurs auxquels nous rendons quotidiennement un culte, défilent des images vues plusieurs milliers de fois à des milliers de kilomètres de distance. Notre culture visuelle et matérielle est uniformément stratifiée. Nos comportements identiques : la technologie s'est immiscée dans notre vie professionnelle et notre temps libre ; internet s'est emparé de notre réalité. Effrayant système en vase clos auquel la culture ne peut échapper : en bout de chaîne du musée imité par Tu Wei-Cheng, une boutique, où sont vendues les reproductions des fausses pièces archéologiques, attend le visi-

teur. Avatar, ersatz, duplication, fac-similé, bienvenu dans le monde de l'illusion.

Tu Wei-Cheng l'affirme à travers son œuvre : rien ne saurait remplacer le déplacement physique, la vraie curiosité, le voyage dans le temps et dans l'histoire pour vivre son identité et expérimenter les cultures ; ainsi l'archéologie est un formidable moyen pour s'interroger et s'émerveiller encore de ce qui nous entoure, « dans un monde perturbé, elle [reste] l'expression de la diversité des cultures et des milieux<sup>1</sup>. »

Si, pour reprendre la fameuse déclaration de Martial Raysse, « les Prisunic sont les musées de l'art moderne », il semblerait qu'en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle le musée apparaisse aux artistes contemporains comme un supermarché mondial où sont juxtaposés et s'équivalent les objets et les cultures, les aires géographiques et les temps.

En interrogeant notre rapport au passé, les artistes abordés dans cette étude nous invitent à réfléchir à notre identité dans un monde globalisé.

Loin du projet malrucien, universel et humaniste, ce grand musée imaginaire dressé devant nous est une hybridation monstrueuse vraisemblablement dominée par le système marchand : partout les mêmes objets, les mêmes sigles ; et, à côtoyer les produits industriels, les artefacts du passé finissent par devenir eux-mêmes des biens consommables.

Audrey NORCIA

1. Jean GUILAINE, « Compte rendu de *L'Archéologie aujourd'hui* sous la direction d'Alain Schnapp », art. cité, p. 945.

## *Sex tape et road movie*

LE FÉMINISME EN ACTION

Carolee Schneemann et James Teeney tournent *Fuses* entre 1964 et 1966, Sophie Calle et Greg Shephard réalisent *No sex last night* en 1992 ; tournés en duo ces films relèvent du journal intime. Ils racontent, chacun à leur manière, une expérience amoureuse : si *Fuses* affiche une sensualité voluptueuse, en filmant jour après jour les ébats de ses auteurs, *No sex last night* interroge l'absence de désir qui mine ses réalisateurs lors d'un *road movie* pré-nuptial mené de New York à Los Angeles. La double signature met en avant la relation intime, enchantée ou problématique, elle est le terrain sur lequel le film se construit. L'intimité est révélée sous la forme du journal, elle permet de mettre au jour la construction de la relation amoureuse hétérosexuelle. Les deux artistes femmes, qui pour cette seule occasion choisissent de travailler avec un homme, interrogent cette relation sous l'angle du désir, mais si Carolee Schneemann insiste sur le bonheur procuré par son accomplissement, Sophie Calle pointe la complexité de son cheminement. La forme filmique de *Fuses* met en évidence l'expression subjective de ses réalisateurs, ils sont à la fois sujets et auteurs. La relation amoureuse s'épanouit dans la relation sexuelle qui est l'argument central du film, la volonté de Carolee Schneemann est de déjouer le regard pornographique en proposant une forme alternative à celle des films commerciaux où la relation sexuelle est exclusivement centrée sur les ressorts du désir masculin. La manière de filmer, le rendu final, entendent témoigner de l'existence du désir féminin dans la relation hétérosexuelle. Ce qui aujourd'hui serait qualifié de « *sex tape* » était à l'époque rarement montré, même si Stan Brakhage avait ouvert la voie en filmant sans détour la naissance de son premier enfant dans *Window Water Baby Moving*, en 1959. Jouant lui aussi avec l'altération de la pellicule, l'éclairage imprécis, il permettait au spectateur d'assister à la scène sans pour autant jouer au voyeur. Sophie Calle et Greg Shephard, tout aussi

présents, choisissent la forme plus masculine du *road movie*. Ils s'inscrivent dans la tradition du cinéma américain, quand le scénario du film est basé sur la traversée en voiture d'un vaste territoire par deux ou trois personnages, qui partent à l'aventure pour se libérer des contraintes sociales et exprimer leur liberté individuelle. L'intimité forcée des personnages altère cette libération quand les questions de genres, posées en terme culturel cette fois, perturbent le désir. En se mettant chacune en situation avec un partenaire masculin, ces deux artistes interrogent directement la relation homme femme, elles étudient les rapports de force ou de complicité qui se jouent entre les deux sexes, aucune des deux ne cache son féminisme et chacune engage une réflexion sur la question du genre.

Chez Carolee Schneemann la relation hétérosexuelle lui permet de rejouer le film pornographique d'une autre manière et de renégocier l'image de la femme objet, en présentant une femme active à son épanouissement sexuel, mais ce faisant elle réécrit aussi la sexualité masculine. Elle perturbe les lois du genre en posant la différence et l'attraction sexuelle au cœur du débat. Ce qui importe c'est que cette discussion soit menée au sein de l'art ; tout en revendiquant son droit au plaisir, Carolee Schneemann revendique le droit de créer et d'être entendu pour cela. Vingt sept ans plus tard l'artiste reconnue Sophie Calle envisage la relation hétérosexuelle moins joyeusement, le désir est contraint par les schémas socio-culturels, les personnages se débattent dans leurs méandres, tandis que les corps, assujettis à leur diktat, ne peuvent entrer en action. Le sexe ici brille par son absence, tandis que les identités sexuelles se brouillent dans l'habitacle de la Cadillac.

L'art aurait-il en quelques décennies réussi à « digérer » le féminin au point de ne plus faire de différence entre une artiste et un artiste ? Si l'art au final se préoccupe peu du problème, les artistes

elles le font, et c'est me semble t-il dans la négociation permanente de leur identité tant sexuelle, que genrée, qu'elles doivent le faire.

### Genre ou *gender* ?

Si en anglais le terme *gender* fait explicitement référence aux études féministes, en français le terme connaît une plus grande polysémie, entendu du strict point de vue grammatical, il sépare distinctement deux formes nominales : le genre masculin et le genre féminin, dans le domaine des sciences naturelles il distingue des catégories, dans celui des arts il s'applique à des manières de faire. En anglais, en revanche, le terme *gender* désigne expressément la distinction du genre, tant du point de vue des personnes que de celui de la grammaire, il pose d'emblée la différence sexuée. Dans l'histoire du féminisme le terme *gender* est la plupart du temps utilisé, ainsi les termes : *gender parity*, *gender equity*, *gender studies* définissent les questions liées à l'étude de la domination symbolique du genre masculin sur le féminin, le genre en ce cas n'est pas forcément identique au sexe biologique. Depuis les années 1960 les théories « du genre » ne cessent de discuter l'entendement des termes genre, sexe et identité dans la mesure où le terme anglais *gender* ne recouvre pas sa traduction française, qui elle n'englobe pas la différence sexuelle génétique. Judith Butler dans la partie intitulée « sujet de sexe/genre/désir », de son ouvrage *Trouble dans le genre*<sup>1</sup>, présente la diversité des postures adoptées vis-à-vis de ces trois termes dans l'histoire du féminisme. Elle pose pour sa part la distinction entre le terme genre (*gender*) et le terme sexe, le premier est une construction culturelle, le second une marque biologiquement déterminée, l'identité du sujet se construit à partir de ces deux termes, comme elle le remarque : « Lorsque l'on théorise le genre comme une construction qui n'a rien à voir avec le sexe, le genre devient lui-même un

artefact affranchi du biologique<sup>2</sup> » Penser que l'identité puisse se constituer uniquement à partir du genre conduirait à exclure la question du corps des questions féministes. Lorsque l'on connaît l'importance que les artistes femmes ont accordé au sexe dans leurs performances dans les années 1970, en le plaçant précisément au centre de leur propos<sup>3</sup>, afin d'affirmer leur identité de femme, on peut concevoir que l'articulation des deux termes est plus complexe que cela dans l'esprit de l'artiste féministe. La proposition de Judith Butler qui suit articule les deux notions, je cite :

Le genre n'est pas à la culture ce que le sexe est à la nature ; le genre, c'est aussi l'ensemble des moyens discursifs/culturels par quoi la « nature sexuée » ou un « sexe naturel » est produit et établi dans un domaine « prédiscursif », qui précède la culture, telle une surface politiquement neutre sur laquelle intervient la culture après-coup<sup>4</sup>.

Si les féministes des années 1970 ont bouleversé les conventions plastiques de la représentations du corps féminin, en affichant à outrance leur propre sexe, c'est afin de se construire à la fois une identité d'artiste et une identité de femme, ce afin de renverser les lois du genre masculin qui sévissaient jusque là. Pour se faire elles ont utilisés des formes culturelles inédites comme la performance<sup>5</sup> ou la « *sex tape* », elles ont inter-

1. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, la Découverte/poche, Paris, 2005. Traduction par Cintya Kraus, de *Gender Trouble : Feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York, 1990.

2. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op.cit., p. 68.

3. On peut consulter à ce propos l'ouvrage *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, qui traite de cette question, notamment l'article d'Elvan ZABUNYAN « Anatomie / Autonomie » qui tente de rédigier une histoire de l'art incluant les pratiques artistiques des femmes en cours depuis le milieu des années soixante, dans lesquelles le sexe féminin est l'argument principal. *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, ouvrage collectif, Chrystel BESSE, Marie-Joseph BERTINI, Arlette FONTAN, Françoise GAILLARD, Elvan ZABUNYAN, Dis voir, Paris 2003, p. 9-31.

4. Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op.cit., p. 69.

5. L'importance des travaux de la danseuse Anna Halprin dans le milieu des années cinquante, qui invente la performance aux côtés de La Monté Young, de Yvonne Rainer, Simone Forti, ou encore Trisha Brown est aujourd'hui incontestable. Les jeunes danseuses citées participeront en 1962 à la construction du Judson dance theater avec entre autres

rogé précisément la construction du genre tant dans sa dimension « prédiscursive » que dans sa dimension culturelle. À partir du moment où leur identité artistique a été reconnue, les femmes ont opéré avec un féminisme plus discret, en jouant davantage avec les ressorts d'une identité versatile, assujettie aux stéréotypes tenaces. Car à force de spécifier la féminité de leurs œuvres les femmes ont, au court du temps, perdu en crédit, aurait-on l'idée de spécifier la masculinité d'un artiste pour asseoir sa crédibilité ? La posture des femmes aujourd'hui c'est plutôt de s'interroger sur le genre, mais quel genre ?

### « *Sex tape* »

Le travail de Carolee Schneemann intervient à ce moment de l'histoire où les femmes ont besoin que le monde de l'art les accepte en tant qu'artiste, et non plus en tant qu'icône de l'art du nu académique, que les images publicitaires, reprises par les artistes pop de l'époque, ne remettent guère en cause. L'image pornographique, qui se développe sous l'effet de la libération des mœurs, convaincra les femmes de lutter contre la perpétuation de ces images, qui, au-delà de la peinture, propagent à outrance l'aliénation du corps féminin.

*Fuses* est un film 16 mm muet en couleur de 18 minutes, la bande son ajoutée en post production laisse entendre le bruit de la mer. Carolee Schneemann et James Teeney ont filmé, durant plusieurs semaines, leurs ébats sous le regard observateur de Kitch, le chat. Pendant le tournage, la caméra, tenue par l'un ou l'autre des acteurs, filme les corps en gros plans ou en plans moyens. D'autres, cadrés sur la fenêtre, ouvrent sur le paysage du jardin ; le film se termine sur un plan large de la plage et de l'océan, où l'artiste évolue seule. Certains gros plans, particulièrement

ceux centrés sur les sexes, sont très sombres, le spectateur ne distinguant alors, qu'une masse organique qui bat sous l'effet du désir. La particularité plastique du film est contenue dans le travail à même la pellicule opérée par l'artiste, une fois développée elle a été griffée, teintée. La définition de l'image est mauvaise en raison de l'utilisation du 16 mm, la lumière manque et les rayures colorées zèbrent le plan quand les scènes sont crues. Mais la pellicule retravaillée, qui les occulte partiellement, rajoute du rythme à l'image, qui du coup, loin d'être censurée par la zébrure, retrouve le mouvement saccadé des corps en action, sous l'effet de son défilement. L'ensemble reste suggestif, mais le travail de post production annule l'effet pornographique immédiat du film, ce n'est pas la monstration de l'acte sexuel que cherche à produire l'artiste, pas plus qu'elle n'envisage d'en proposer une vision édulcorée, mais il s'agit d'en saisir le rythme, le mouvement, dans le moment de son effectuation. Carolee Schneemann revendique ici le désir de montrer son ressenti au moment de l'intimité amoureuse grâce aux effets visuels que le support filmique altéré produit à l'occasion de sa projection. De plus la caméra, tenue indifféremment par l'un ou l'autre acteur, déjoue les règles habituelles du cinéma pornographique, en proposant deux points de vue distincts, voire trois quand elle est posée sur le rebord de la fenêtre, à la place du chat. Comme l'écrit Carolee Schneemann il n'y a pas ici : « d'objectivation et de fétichisation de la femme ». Nul regard n'est supérieur à l'autre, si ce n'est peut être celui du chat, figure du voyeur dominateur et impassible posté en surplomb de la scène, les gros plans alternent d'un corps à l'autre, tandis que les plans moyens rassemblent les deux acteurs ; visages et sexes sont visibles, malgré le travail de recouvrement opéré sur la pellicule. Ici, il n'y a plus un regard fixe qui en fixe un autre plus aveugle, comme c'est le plus souvent le cas dans la construction de l'image pornographique cinématographique, mais il y a un partage de points de vue, masculin et féminin, qui permet de reconsidérer la relation hétérosexuelle, en laissant la parole à chacun de ses protagonistes.

David Gordon, Steve Paxton, Robert Morris à New York et permettront l'entrée de la pratique performative dans les arts plastiques. La perméabilité entre musique, arts plastiques et danse, relayée par les travaux des artistes du mouvement Fluxus, et les travaux de John Cage se joue à cette période et sera ensuite appréhendée par les mouvements féministes.

L'exercice de la pulsion « scopique », qui se nourrit seulement de la vision du sexe de l'autre, parcelle délimitée et limitative, est ici abolie. Carolee Schneemann considère le désir dans ses moments de partage, elle le place dans la relation et le mouvement des corps tout entier. La mauvaise définition des photogrammes, ainsi que la variété des points de vue, concourent à explorer et enrichir cette intimité nouvelle, terrain de revendication des artistes féministes des années 60. Carolee Schneemann exhibe son propre désir et son accomplissement. Dénudée de pudeur, elle considère que son propre corps doit être l'espace de la réflexion, qui prend ici une couleur politique. Pour garder ses distances, elle raye la pellicule, la colore, sachant que l'image crue ne saurait servir la cause de l'art. Elle laisse le spectateur sur sa faim, si son désir était de se rincer l'œil, pour le renvoyer à l'effet de fascination exercé par le battement.

### Pulsations « prédiscursives »

Rosalind Krauss<sup>1</sup> analysant le film : *Anémic cinéma*, de Marcel Duchamp et Man Ray, explicite bien en quoi, la vision lancinante de la pulsation renvoie d'office au corps, à son intimité propre et construit quelque soit l'objet qui bat, une image du désir. Elle écrit :

Outre que dans l'alternance de leurs gonflements et déflations les spirales suggèrent une suite d'organes – le sein se faisant œil se faisant ventre se faisant utérus – voire le rythme de l'acte sexuel, le battement même, dans sa répétitivité diastolique renvoie à la densité du tissu nerveux, à sa temporalité de *feedback*, de rétention et de propension, au fait que sans cette ondulation temporelle qui lui est propre aucune expérience de quelque ordre que ce soit, visuelle ou autre ne pourrait avoir lieu<sup>2</sup>.

Dans le film de Carolee Schneemann, ce ne sont pas les images qui témoignent le plus de l'activité sexuelle, puisque la pellicule colorée en filtre la vision directe, mais c'est le rythme propre du film, qui, mêlé à celui du mouvement saccadé des corps, en donnera au mieux l'expression. Dans ce cas de figure ce ne sont pas les images qui révéleront la force du désir, mais plutôt leur succession.

Ce qui est en jeu, c'est bien la déconstruction du système de représentation du corps, la dualité des points de vue, la mobilité permanente de la caméra qui passe sans arrêt d'une main à l'autre, les altérations de la pellicule, déjouent les règles usuelles du regard voyeuriste où l'œil, le plus souvent solitaire, fixe en surplomb l'objet de sa fascination, caché derrière une porte ou une caméra posée sur un pied. Le voyeur épingle au centre de ses fantasmes un fragment, ou la totalité, d'un corps ; à la fin de *Fuses* Carolee Schneemann est filmée courant nue sur la plage, l'image vieillotte fait cliché aujourd'hui, mais à l'époque, la libération des mœurs devait tout renverser : afficher la nudité d'un corps en mouvement, évoluant dans un espace ouvert était une possibilité séduisante. La libération des corps devait passer par la suppression du voyeurisme et de son système, car ils étaient les ressorts les plus actifs de l'objectivation du corps féminin. *Fuses* révèle l'intimité d'un couple, la construction filmique rythmée interdit au spectateur d'être un voyeur immobile caché derrière la fenêtre, elle l'intègre au dispositif en mêlant ses propres pulsations visuelles à celles des corps en mouvement. Carolee Schneemann met en place dans son film une nouvelle manière de comprendre l'activité sexuelle, elle en transforme la monstration, renverse sa visualisation habituelle, et en cela attaque la forme et le fond du discours social qui gouvernait à sa représentation. Elle a ici, une double revendication, celle de prendre une part active dans l'expression de son désir, et celui des femmes en général, et celle que ce type d'expression appartienne au domaine de l'art. Pour cela elle introduit un genre, jusque-là peu usité sur le terrain des arts plastiques : le journal intime (filmé). Mais au lieu de conserver sa forme narrative, en produisant une succession de plans, elle hache le propos par la zébrure, la tache de couleur et propose bien plus qu'un récit : une

1. Rosalind KRAUSS, « Moteur et pulsation », dans *L'informe mode d'emploi*, Yve-Alain BLOIS, Rosalind KRAUSS, catalogue de l'exposition *L'informe mode d'emploi*, Beaubourg, 1996, p. 127.

2. Idem.

pulsation lancinante quasi informe dans laquelle le spectateur s'embarque, retrouvant dans l'image ses propres rythmes corporels, tels que ceux de son battement cardiaque, ou celui de sa respiration. L'image de la sexualité se reçoit ici par le biais de l'intime sensation du voyeur, le sexe actif « prédiscursif » affiche un état de corps qui devance l'appréhension du discours construit.

### Redéfinition des sujets

L'intimité partagé des auteurs du film est transmise au spectateur par l'effet du battement plutôt que par les images, les corps en action activent une sensation, l'intimité devient commune aux auteurs et au spectateur sans pour autant que celui-ci ne soit aspiré par le contenu des images. Carolee Schneemann et James Teeney présentent une expérience intime que la projection du film rendra collective. Le « genre » du film, qui du fait de son sujet aurait pu virer au pornographique est détourné au profit de l'usage d'une autre alternative : le journal intime filmé, mais celui-ci reste muet, aucune précision de date, d'anecdote, n'apparaissent dans le film, les images défilent sur le son de la mer, leur altération volontaire renvoie aux expériences plastiques de Stan Brakhage, qui dès 1959 propose des films à la fois « naturalistes » et très intimes. Carolee Schneemann et James Teeney mettent leur intimité en spectacle, mais ce que l'on en verra relèvera davantage du général que du particulier : nulle individualité ne se distingue, seul le désir et son expression activent l'argument du film. La relation du couple, véritable expérience cinématographique, surexposée, dans les deux sens du terme, pointe la commune mesure que l'expérience vécue d'une sexualité partagée engage entre le masculin et féminin.

Les deux artistes ne remettent jamais en cause leur sexe, que leur nudité annonce, l'observation mutuelle se fait en « toute naturalité », les plans de nature, de mer ou ceux fixés sur les arbres du jardin, renforcent cette idée. Ils donnent un caractère quasi originel, voire biblique, à la sexualité. Elle est ici présentée en dehors de tout contexte culturel, social, voyeuriste ou politique, elle se veut « naturelle ». En cela le film est peut être naïf, car il conçoit le sexe comme un lieu « sans attache », extérieur à toute influence culturelle ou sociale.

La présence masculine n'est pas un faire valoir, on l'a dit le film est réalisé à quatre mains, il ne s'agit pas ici de spécifier le genre féminin, mais de le constituer comme un sujet à part entière, la sexualité, terrain de rencontre des deux sexes, contribue à cette construction. Si l'on revient à notre postulat de départ le genre, ici envisagé sous l'angle de l'hétérosexualité, précise son discours en articulant l'axe « prédiscursif » du sexe au discours féministe de l'artiste. La colorisation de la pellicule, la noirceur des plans, le rythme saccadé du film, les points de vue multiples, sont autant d'éléments culturels subversifs, propres à déconstruire le discours dominant et à proposer une nouvelle définition du genre, tant féminin que masculin. Si les sexes sont extrêmement présents dans le film, les visages des acteurs ne sont pas évincés, ils apparaissent à plusieurs occasions, en extase ou souriant, ils humanisent le propos, il ne s'agit pas d'ébats anonymes, mais bien de la rencontre de deux sujets actifs et consentants. En proposant ce duo l'artiste déconstruit les stéréotypes de la sexualité afin d'ouvrir une réflexion sur la manière dont le sujet, tant masculin, que féminin, peut se construire, sur le terrain de l'intime, comme sur celui de la pratique artistique.

### Road Movies

Le film *No sex last night* tourné en 1992 par Sophie Calle et Greg Shephard, présente à son tour les pérégrinations d'un couple hétérosexuel, mais le titre l'annonce : ici il ne sera pas question de sexe.

Le 20 janvier 1990, un ami de Sophie Calle, Greg Shephard, rencontré à New York dans un bar un peu plus tôt, lui a donné rendez-vous à Orly, mais il ne vient pas. Il la rappelle le 10 janvier 1991 pour dire qu'il a un an de retard : « C'est ainsi que tout a commencé, cet homme savait me parler ». Le 3 janvier 1992, à New York, ils débutent un projet commun : un film, qui montrera leur voyage en Cadillac de New York à Los Angeles, durant ce *road movie*, ils projettent de passer se marier à Las Vegas. La concordance des dates semble de bonne augure, providentielle, et incroyablement réaliste, le voyage promet d'être idyllique.

Pour le tournage, chacun possédera une caméra confidente à laquelle il parlera dans sa langue maternelle, l'anglais pour Greg, le français pour Sophie. Les rapports complexes sont posés dès le départ, Greg n'a pas envie de partir, Sophie si. Nous ne sommes pas dans l'effusion amoureuse de *Fuses*. Ici le sexe est latent, comme le révèle le plan fixe sur le lit que Sophie réalise chaque matin, où la vue des draps sagement froissés accompagne le commentaire : *no sex last night*, ou simplement *no*. En dernier lieu un *yes*, tout entier contenu dans l'inexplicable joie procurée par le mariage, sera enfin énoncé, nous y reviendront.

Ce film se construit sur le mode d'un double journal intime, un homme et une femme expriment, chacun dans leur coin, ses réflexions vis-à-vis de l'autre, dans une situation ambiguë. Confinés dans la même voiture, à l'occasion d'un voyage qui n'est pas sans aléas, chacun se demande ce qu'il fait là. La Cadillac capricieuse ne cesse de tomber en panne, elle retarde considérablement leur projet. Les images montées par les deux acteurs ne sont pas d'une grande qualité. Les plans, successivement ceux de Greg ou ceux de Sophie, alternent les points de vue sur la situation, jusqu'à la fin qui propose leur interprétation respective des effets du mariage. La liberté promise par la grande traversée vire au cauchemar, chacun dans son coin s'interroge sur le bien fondé de l'entreprise, le mariage, ultime but du voyage semble compromis, plus le terme approche, plus Greg s'angoisse de devoir faire un choix. C'est une situation amoureuse complexe. Chacun des personnages est isolé, enfermé en lui-même, il se confie à la seule caméra attentive. Malgré cela, sans doute parce que Sophie sait convaincre, ne pouvant supporter enfreindre la règle édictée au départ, le film finit bien dans la mesure où le mariage a bien lieu. Il relance la vie du couple pour quelques mois encore, mais il s'achève néanmoins sur la rupture de celui-ci. Les causes probables de l'échec, variables selon Greg ou Sophie, font retour avec les inquiétudes soulevées par chacun tout au long du voyage. Ce film en duo sera important dans l'œuvre de Sophie Calle, mais c'est le seul qu'elle ait fait. La réalisation a été menée jusqu'au bout pour des raisons « sentimentales », puisque l'artiste a proposé à Greg Shephard de

faire ce film, parce qu'il rêvait d'en faire un. Elle a utilisé ce désir pour appâter son compagnon et le décider à faire le voyage.

### Mélange des genres

Dans *Double Blind*, le sexe brille tout au long du voyage par son absence d'exécution, c'est le manque, l'attente qui en gouverne la trame. Le mariage satisfait enfin l'artiste de ce point de vue, il apparaît comme le dénouement heureux de l'histoire. Autant dans le film de Schneemann et Teeney la sexualité est brandie comme une arme favorisant la libération des corps, libération sociale, culturelle et politique, autant chez Sophie Calle et Greg Shephard elle est modélisée par la structure sociale, seul le mariage, en permettra l'exécution. Sophie rêve de se marier pour devenir enfin une « honnête femme », Greg retrouve le désir après le mariage grâce au sentiment « de l'avoir toute à lui ». L'ensemble du film se construit sur des monologues emprunts de clichés sociaux culturels, il bichonne sa voiture toujours en panne et l'amoureuse questionne cet intérêt : « on dirait qu'il assiste à son accouchement », comme elle s'interroge un peu plus tôt sur le soin porté par les mécaniciens à la Cadillac : « Est-ce qu'ils portent autant d'attention à leur femmes ? ». La sexualité dans la vie et les histoires de « Sophie<sup>1</sup> » est liée à des quiproquos, des aléas relevant des rapports complexes de domination et de soumission qu'entretiennent les protagonistes entre eux, elle n'est jamais considérée dans son fait, plus que son accomplissement, ce sont les relations qui l'engendrent qui intéressent l'artiste. Elle est à la fois déclinée sous la forme de clichés, et énoncée régulièrement, discutée, négociée, racontée, elle est à la fois discours et représentation, et ne se pose jamais avec la « naturalité » que lui accorde Carolee Schneemann, c'est pourtant ici que l'artiste renégocie à son tour les lois du genre.

1. On pense par exemple à son œuvre *Prenez soin de vous*, réalisée à l'occasion de la biennale de Venise de 2007, pour laquelle elle invite 107 femmes reconnues dans leur profession à commenter « de manière professionnelle » une lettre de rupture qu'elle a reçue, qui se conclut sur la phrase : « prenez soin de vous ».



Dans *Double blind*, la relation est parlée, comme dans la plupart des œuvres de Sophie Calle, les images peu bavardes, souvent sombres, figurent l'instabilité émotionnelle des personnages. Les dialogues tournent à l'affrontement et les monologues ne sont qu'interrogation et doute, chacun ne sachant ce que l'autre pense, leurs pensées, enregistrées grâce aux deux caméras confidentes, s'affrontent dans un dialogue impossible. L'intimité forcée produite par le voyage qui construit le fil narratif du film, à tout de l'expérience scientifique ou deux sujets contraints par une mise en situation arbitraire réagissent avec leur bagage propre : affectivité, éducation, situation sociale et culturelle, ils sont mis en présence, et les caméras font le reste. La rencontre est problématique, voire problématisée, par la mise en situation décidée par l'artiste. *Double Blind* est une double expérience singulière, où chacun se débat pour redéfinir, dans cette rencontre programmée, sa propre identité. La rupture finale, le mariage, figure hautement symbolique d'une sexualité normée, souligne la difficulté de l'entreprise.

À l'occasion de la republication de *Des Histoires vraies*<sup>1</sup>, en 2002, Sophie Calle ajoutera un récit : « Le mari », qui sera constitué de dix anecdotes, toutes extraites de ses propres monologues énoncés dans *Double Blind*. Elles seront ainsi ordonnées : « la rencontre », « l'otage », « la dispute », « l'amnésie », « l'érection », « la rivale », « le faux mariage », « la rupture », « le divorce », « l'autre ». Chacune sera étoffée par une photographie réalisée après coup, ou extraite du film (pour la photo de mariage notamment). Ce compte rendu de l'expérience vécue reprendra les thématiques abordées par « Sophie » dans le film : l'inquiétante infidélité qui flotte autour du couple, la rivale, les mensonges de Greg, la quête de vérité plus douloureuse que salvatrice qui ronge l'artiste amoureuse. La vie sexuelle du couple est évoquée à cette occasion dans trois histoires : « L'amnésie », « l'érection » et « le divorce ». L'image accompagnant « l'amnésie » signale à quel point les clichés socioculturels liés à la relation amoureuse manquent à Sophie. Elle ne sait pas se sou-

venir ni de la couleur des yeux, ni de la longueur du sexe, de ses amants. Cet oubli récurrent est signifié ici par le sexe caché de l'homme photographié. Cette image répond, tant au texte mitoyen, qui se souvient de la couleur des yeux, qu'à l'image ultérieure, *le divorce*, où l'artiste avoue son fantasme d'être l'homme dans l'activité amoureuse. Le manque de représentations sociales du sexe, et l'invention de nouveaux clichés, soulignent toujours l'ambiguïté des rôles que jouent Sophie Calle et ses partenaires amoureux. Dans *Double Blind*, durant tout le film, les deux acteurs se construisent sur des schémas forts de leur identification sexuelle. L'amoureuse attentive, un peu fleur bleue, qui demande à un écrivain public de rédiger pour elle une lettre d'amour qu'elle n'a jamais reçue, le mari mécanicien, celui qui conduit la plupart du temps et qui s'inquiète quand c'est elle qui prend le volant. Mais ils s'inscrivent aussi dans le renversement de ces schémas. C'est l'artiste qui a décidé de partir, c'est elle qui paie le voyage, qui l'organise, c'est elle qui domine la situation, tandis que lui pris en otage, ment, trompe, se mord, déprime et dort trop. L'ensemble des dialogues du film souligne l'ambiguïté d'une situation où l'homme trop féminin conserve des velléités de domination et où la femme, enfermée dans ses rêves de jeune fille, garde cependant la main. Pour parler de sexe Sophie Calle use des clichés tenaces qui fondent et notre genre et nos comportements amoureux. La rencontre amoureuse est complexe, car elle est en proie à la redéfinition perpétuelle des identités qui s'y croisent. Avec elle, le féminin et le masculin ne sont plus deux antagonismes primaires, mais bien deux entités culturelles en laquelle ni l'un ni l'autre, homme ou femme, ne se reconnaît. Sophie Calle, en décrivant sa vie intime, endosse à la fois les clichés liés à la féminité et ceux propres à la masculinité. Le sujet, elle-même, se redéfinit d'un récit à l'autre, d'autant que le récit s'interprète sous des formes variées, telles que le film, le livre ou l'exposition.

1. Sophie CALLE, *Des Histoires vraies*, Actes Sud, 2002.

## Subversion des genres

Si le film de Carolee Schneemann est muet, celui de Sophie Calle n'est que paroles, le récit est à la fois dit et écrit, puisque la double utilisation de l'anglais et du français l'oblige à sous titrer le film. Pour Sophie Calle le discours, le texte, qu'elle place toujours en vis-à-vis de ses images, est aussi un espace à pervertir. Avec elle la forme textuelle sera variée, schématique, elle participera à son tour à la subversion des genres, lorsqu'elle sera confrontée à la réalité des situations qu'elle décrit. La multiplicité des formes plastiques qui accompagne un même récit fera toujours « concurrence » à l'immutabilité de l'anecdote racontée. L'expérience vécue fonde toujours la trame narrative sur un fait intime avéré, que l'image et le texte, ou la parole, décrivent. Mais le texte ainsi produit doit survivre à la multiplication du nombre de ses interprétations. Le même récit, du fait de cette répétition forcée, connaîtra des variables qui en pervertiront le sens, seule l'expérience nous restera en mémoire.

Dans le travail de Sophie Calle, le geste précède la parole, pour lier réalité et fiction en un tissu textuel où l'acte, souvent figuré sous forme de photographie, atteste à la fois d'un instant vécu et de sa mise en scène. Pour reprendre les propos de Christine Macel : « Sophie Calle reprend à son compte l'agir, non pour le feindre, mais pour le réaliser afin de faire naître l'histoire<sup>1</sup>. » L'artiste est une femme d'action, comme elle se veut être une femme de parole, elle fait ce qu'elle a dit. Pas de bavardage, de mots inconsiderés, de babillage charmant ici des faits. Toutes les situations qu'elle décrit, elle les a vécues, sa vie est un roman, dont les modalités d'écriture sont infinies.

Quand Elsa Dorlin décrit la théorie de la subversion de Judith Butler, elle insiste sur l'importance de l'agir dans l'action et le discours féministe. Elle écrit : « Ce n'est que dans l'action en tant qu'elle s'inscrit dans un processus constant de resignifications que le sujet du féminisme se construit, s'effectue et se conteste – c'est-à-dire

redéfinit constamment ses propres contours<sup>2</sup>. ». Chez Sophie Calle le sujet – elle-même – commande toujours l'action, la réalise, avec ou sans image, puis rédige le texte. Elle raconte son histoire et se pose comme le sujet de son œuvre. L'histoire sera racontée plusieurs fois, elle prendra, selon le contexte, des formes différentes.

Pour répondre à sa propre question : « Quels critères utiliser pour décider de la question de « l'identité » sexuelle ? » Judith Butler écrit :

La stratégie la plus insidieuse et efficace serait de s'appropriier et de redéployer entièrement les catégories même de l'identité, non pas simplement pour contester « le sexe » mais aussi pour faire converger les multiples discours sexuels là où est « l'identité », afin de rendre cette catégorie sous toutes ses formes, problématique<sup>3</sup>.

Ces propos pourraient bien convenir au travail de Sophie Calle, qui n'a de cesse de décliner sa vie depuis le début de sa vie artistique. Elle est à la fois le sujet exclusif de son œuvre, et en ce sens elle s'est forgée une forte identité, mais dans le même temps, elle endosse les rôles de personnages multiples, la strip-teaseuse, la détective, la femme mariée, l'héroïne de roman, l'artiste bien sûr. D'autre part elle rend son travail perméable à l'identité des autres, en faisant lire une lettre de rupture qui lui était adressée par d'autres, en se mettant à la place d'une gardienne de musée... Elle mélange les catégories du genre par l'introduction de leurs stéréotypes et elle les met en porte à faux avec des situations vécues qui les font exploser. Dans *No sex last night*, la frustration initiale est désamorcée par le mariage, mais ce redressement, ne changera en rien « l'identité » trouble des acteurs, qui, quelques mois plus tard, divorceront. L'intime devient, avec Sophie Calle, une arme de poing. Pour assumer ses émotions, elle analyse les rapports parfois violents qu'un renversement des pouvoirs produit.

1. Christine MACEL, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. Unfinished », dans *Catalogue exposition Sophie Calle. Mas tu vu ?* Centre Georges Pompidou et éditions Xavier Barral, Paris, 2003, p. 22.

2. Elsa DORLIN, *Sexe, genre et sexualité. Introduction à la théorie féministe*, PUF, coll philosophie, Paris, 2008, p. 128.

3. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, La découverte, Paris 2005/2006 pour la parution française, p. 246 et 247.

## Conclusion

Chez Carolee Schneemann l'intimité du couple renverse les clichés habituels de l'industrie pornographique pour mettre à nu les ressorts intimes de la sexualité, pour ce faire la réalisation en duo est nécessaire en ce qu'elle permet à l'artiste d'insister sur le partage des sensations et sur l'inversion des rôles, masculin ou féminin, qu'elle permet lorsqu'elle est menée dans un désir commun. Le fait qu'elle se soit elle-même mise en scène est dans la ligne des performances des féministes des années 1970, qui devaient faire état de leur « féminité » pour en revendiquer tant l'existence que la reconnaissance, le féminisme devait être activé par un passage à l'acte efficace et mémorable. *Fuses* à ce titre est assez exceptionnel pour l'époque car il se construit sur un passage à l'acte en duo, qui interroge tant l'identité féminine que l'identité masculine. *No sex last night*, à son tour fait le pari du partage qui, problématique, permet au film de redistribuer les rôles de chacun et n'interpelle pas seulement l'identité féminine.

La spécification du féminin des œuvres féministes du milieu des années 1960 conduisit à l'essoufflement du mouvement, qui dès lors obligeait les artistes femmes à agir dans un cadre spécifique : la féminité, ce qui à terme leur a interdit d'intervenir sur le terrain de l'art en tant qu'artiste. Si les femmes avaient spécifié leur « genre » afin de produire des œuvres marquées par cette spécificité, les hommes eux continuaient d'agir sur le seul terrain de l'art, en faisant fi de cette question. La notification féministe a enfermé les artistes dans un « genre » tant artistique que sexué et leur a interdit l'accès à un véritable statut. C'est pour cela que nombre d'artistes femmes ont ensuite renoncé à faire état de leur féminisme, en cherchant davantage à creuser leur place sur le seul terrain de l'art. Dans toute son œuvre Sophie Calle raconte ses déboires amoureux en les déplaçant sans cesse d'un médium à l'autre, elle défie les lois du style. Conteuse, partageuse d'expérience, elle ouvre son espace intime à des « auto-fictions », qui sont des « fictions véritables », subvertissant tant la réalité vécue que le genre photographique ou littéraire, par l'énonciation récurrente de situations personnelles où le genre, quel qu'il soit, devient problématique.

Les artistes femmes d'aujourd'hui revendiquent moins leur posture féministe que leur état d'artiste, car énoncer sa féminité reste toujours suspect. En revanche, de nombreuses œuvres contemporaines, indifféremment produites par des hommes ou des femmes, travaillent les rapports de force que provoque le déplacement d'une catégorie, (plastique, stylistique, artistique, non artistique, sexuelle) à une autre, qui permet de perpétuer une ligne de conduite à la fois artistique et politique : la subversion. Cet état de fait, présent en art depuis le milieu des années cinquante, correspond à l'entrée massive des artistes femmes dans l'histoire de l'art ; cette présence active de « l'autre sexe » aurait-elle contribué à cette redéfinition permanente des genres artistiques ? Ceci bien-sûr est une autre question.

Sandrine FERRET

**Comité scientifique**

Karin Badt (Université de New York)  
Patrick Barrès (Université Toulouse II)  
Omar Calabrese (Université de Bologne)  
Dominique Chateau (Université Paris I)  
Tom Conley (Université de Harvard)  
Marc Jimenez (Université Paris I)  
Pere Salabert (Université de Barcelone)  
Anne Sauvagnargues (Université Paris X)  
Olivier Schefer (Université Paris I)  
Ronald Schusterman (Université Bordeaux III)  
Karl Sierek (Université de Iéna)

**Comités de lecture et de rédaction**

Vangelis Athanassopoulos  
Nicolas Boutan  
Gary Dejean  
Laetitia Gonon  
Simon Lefebvre  
Cécile Mahiou  
Benjamin Riado  
Bruno Trentini  
Perin Emel Yavuz

**Coordinateurs du numéro**

Bruno Trentini et Perin Emel Yavuz

**Illustration de couverture**

Faig Ahmed, *Alien Rabbit*, 2007  
tapis en laine fait à la main, 100 x 150 cm

**Siège social**

28, place Jules Ferry  
92120 – Montrouge

**Site internet**

<<http://www.revue-proteus.com/>>

**Pour tout contact**

contact@revue-proteus.com

**Numéro 8 – mars 2015**

*Proteus 2015* © tous droits réservés  
ISSN 2110-557X