

## La topographie changeante de l'art contemporain en Chine continentale

Une nouvelle révolution culturelle ?

*The changing topography of contemporary art in Mainland China: a new  
cultural revolution?*

**Marilena Vecco, Simeng Chang et Andrej Srakar**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gc/4405>

DOI : 10.4000/gc.4405

ISSN : 2267-6759

### Éditeur

L'Harmattan

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016

Pagination : 139-163

ISBN : 978-2343-12698-2

ISSN : 1165-0354

### Référence électronique

Marilena Vecco, Simeng Chang et Andrej Srakar, « La topographie changeante de l'art contemporain en Chine continentale », *Géographie et cultures* [En ligne], 97 | 2016, mis en ligne le 05 décembre 2017, consulté le 03 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/gc/4405> ; DOI : 10.4000/gc.4405

---

---

# La topographie changeante de l'art contemporain en Chine continentale

Une nouvelle révolution culturelle ?

*The changing topography of contemporary art in Mainland China: a new cultural revolution?*

Marilena Vecco, Simeng Chang et Andrej Srakar

---

## Introduction

- 1 Depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, le marché de l'art<sup>1</sup> contemporain a connu un développement rapide et des mutations considérables. À partir de 2010, les ventes d'œuvres d'art aux enchères ont augmenté de façon constante à l'échelle globale (Artprice, 2012). D'après les plus récentes analyses (Artprice, 2016), la forte contraction au sommet du marché de l'art américain a permis à la Chine de retrouver la position de leader comme marché national au niveau mondial. Le chiffre d'affaires total du marché de l'art en Chine continentale représente 35,5 % du marché mondial. Bien que les œuvres d'art contemporain chinoises soient échangées à l'échelle mondiale, les marchés de l'art en Chine continentale ne semblent pas se soucier de cet art émergent. Le centre d'intérêt principal des marchés d'art de la Chine continentale<sup>2</sup> porte sur la peinture traditionnelle chinoise (calligraphie et peinture à l'encre), tandis que le concept d'art contemporain est extrêmement nouveau. Il a commencé à prendre forme pendant les années 2000 (Lv, 2014).
- 2 L'« invention » de l'art contemporain (Roger, 1997) chinois à l'échelle mondiale et en Chine continentale a été soutenue par certaines forces spécifiques. Au niveau international, l'émergence de ce concept a été facilitée par l'adoption du concept occidental d'art contemporain. Il est intéressant de noter que de nombreux artistes chinois ont été promus par les autorités culturelles occidentales (Mai & Tao, 2010).

L'exemple emblématique est le succès de Zhang Xiaogang, qui détient un certain nombre de records de prix après que Dieter Ronnte a présenté ses œuvres dans les principales Biennales d'Art<sup>3</sup>. En Chine continentale, une série de réformes du système culturel visant à libéraliser et diversifier la production culturelle a permis à l'art contemporain de passer d'une position « underground » à une position officielle. Cela a eu un double effet : d'une part, les musées publics, qui n'avaient pas de collections d'art contemporain, ont commencé à organiser de plus en plus fréquemment des expositions d'art contemporain et, d'autre part, plusieurs musées privés consacrés à l'art contemporain ont été bâtis.

- 3 Cet article présente la nouvelle topographie du système d'art contemporain en Chine continentale. Plus précisément, notre analyse se concentre sur la dimension non-commerciale de ce système, car elle cartographie et étudie la relation entre les artistes chinois et les expositions organisées par les musées publics et privés<sup>4</sup>. Par l'analyse des politiques culturelles concernant les réformes des systèmes culturels, nous montrons comment la topographie de l'art contemporain a émergé et changé après 2000. En particulier, nous nous intéresserons à la période 2006-2015, une décennie fondamentale pour le système de l'art contemporain chinois.
- 4 D'abord, nous étudierons l'évolution du concept d'art contemporain et nous verrons dans quelle mesure elle a impliqué l'affirmation d'une topographie spécifique au système de l'art contemporain. Nous considérerons la topographie comme la forme et la structure des réseaux d'agents/artistes qui interagissent dans ce domaine spécifique (Verhoef & Morin, 2009) qualitativement et quantitativement en utilisant l'analyse des réseaux (Fuhse et Mützel, 2011 ; Bottero & Crossley, 2011). Dans notre cas d'étude, les agents/artistes entrent en relation dans le contexte d'expositions individuelles ou collectives dans des musées publics et privés. Dans le dernier cas, un lien entre eux s'établit généralement à travers le musée qui organise l'exposition. Les liens entre les nœuds de ces réseaux représentent le transfert d'information et de valeur, contribuant à la légitimation des artistes (De Nooy, 1991 ; Giuffre, 1999, Borgatti et Halgin, 2011 ; Baia Curioni *et al.*, 2015).

## Contexte

- 5 Ce chapitre présente l'évolution des politiques culturelles en faveur de l'art contemporain – qui a soutenu l'établissement de la notion d'art contemporain –, et le développement des musées d'art contemporain en Chine continentale. Ces deux concepts sont fondamentaux afin de comprendre et expliquer la topographie actuelle de l'art contemporain. Alors que le premier explique la dimension politique qui a soutenu la diffusion du concept d'art contemporain, le second documente les rôles de promoteurs des collectionneurs privés et de certaines entreprises chinoises qui, à la suite de la libéralisation des marchés, ont décidé d'établir leurs propres musées privés pour exposer leurs collections<sup>5</sup>.
- 6 Le concept d'art contemporain<sup>6</sup> est très récent en Chine par rapport aux pays occidentaux. Au cours des trois dernières décennies, l'art contemporain chinois a attiré beaucoup d'attention et suscité de vives discussions concernant son existence, sa signification et son statut politique, social, économique et culturel<sup>7</sup>. Il s'agit d'un phénomène intrinsèquement hétérogène, qui a été peu exploré du point de vue de sa réception et des dynamiques du marché de l'art.

## Réforme du système culturel et officialisation de l'art contemporain

- 7 À la suite de la modernisation débutée en 1978<sup>8</sup>, les artistes ont commencé à produire des œuvres qui divergeaient nettement de celles imposées pendant la Révolution culturelle. Face à cette position stricte du régime officiel et aux influences exercées par la culture de modernisation occidentale, une division tripartite de la production artistique caractérisant la Chine au début du XX<sup>e</sup> siècle s'est à nouveau imposée. Plus précisément, du point de vue du marché, trois ensembles caractérisaient la production artistique : le *Guo hua* (l'art national chinois), un art moderne soutenu de façon officielle, mêlant des techniques traditionnelles chinoises et des techniques modernes occidentales et le *Zhongguo dangdai yishu* (un art chinois contemporain), synthèse du modernisme occidental et du post-modernisme international (Gladston & Hill, 2012).
- 8 Le concept d'art contemporain a pris forme et s'est ensuite renforcé du fait de son intégration aux nouvelles politiques culturelles mises en œuvre après la mort de Mao Zedong (1976). En effet, après la mise en œuvre du programme de réformes sociales et économiques de Deng Xiaoping en 1978, une réflexion profonde sur la modernité fut engagée et le secteur culturel connut une phase de modernisation. La réforme du système culturel permit de décentraliser la production culturelle, d'augmenter la productivité culturelle et de promouvoir la libéralisation sociale. Du fait de l'introduction des pratiques commerciales au sein du domaine culturel, la production artistique d'avant les années 2000 se divisa entre un art officiel et un art d'avant-garde, non officiel.
- 9 Établi pendant le régime maoïste, le système d'art officiel chinois suivait le modèle soviétique selon lequel les biens et les services artistiques étaient subventionnés et leur distribution planifiée par le gouvernement central. À cette époque, le système d'art officiel était principalement représenté par l'Association d'Artistes de Chine (CAA), le Musée national d'art de Chine et l'Exposition nationale d'art régulièrement organisée au Musée national d'art (DeBevoise, 2014). Ce système était le seul qui évaluait et légitimait les artistes proches de l'idéologie étatique dans un contexte de pré-marché, avant les années 1990 (Joy & Sherry Jr., 2004). L'art d'avant-garde non-officiel, ou art contemporain, subvertissant les normes esthétiques établies et contestant l'idéologie officielle était, lui, exclu du système officiel, et restait largement souterrain (Wang, 2007).
- 10 Comme la première étape de la réforme culturelle de 1978 à 1992 (figure 1), a accueilli le mécanisme du marché dans le secteur culturel (Keane & Zhao, 2014), le marché de l'art a commencé à se développer à partir des années 1990. La Red Gate Gallery, première galerie d'art contemporain en Chine continentale, fut fondée par Brian Wallace en 1991 à Pékin. En 1992, la première foire d'art biennale mettant en valeur l'art contemporain a eu lieu à Guangzhou, tandis que les premières ventes aux enchères se déroulèrent à Shenzhen et à Beijing en 1993 où les premières maisons de ventes furent ouvertes grâce à des capitaux privés. Tous ces éléments créaient les conditions nécessaires au développement d'un marché de l'art contemporain. Soutenus par le marché, les artistes contemporains chinois purent développer leurs activités artistiques dans le cadre d'un nouveau système. Celui-ci témoigne de l'influence d'un modèle occidental, et fonctionnait indépendamment du système officiel de l'art (Joy & Sherry Jr, 2004).

Figure 1 – La réforme du système culturel et l'évolution de l'art contemporain, de 1978 à 2016 <sup>9</sup>

- 11 Au cours de cette même période, la Chine continentale avait commencé à s'ouvrir et à se confronter au marché international de l'art. Les premières collections privées d'art contemporain furent constituées. Des œuvres d'art contemporain chinois furent promues par des galeries internationales et des musées internationaux et présentées dans des expositions internationales. On distinguait alors cinq types d'art chinois sur le marché de l'art :
1. Des peintures à l'encre dans un format contemporain, vendues aux collectionneurs chinois et occidentaux en Chine, à Hong Kong et à Taiwan ;
  2. Un art commercial contemporain, principalement constitué par une peinture (à l'huile) de style réaliste ou académique, très populaire pendant les années 1990 chez les Chinois et quelques collectionneurs occidentaux en RPC et à l'étranger ;
  3. Des œuvres peintes également à l'huile par des membres de l'Académie, principalement vendues à des collectionneurs chinois à Hong Kong, Taiwan et Singapour ;
  4. Un art contemporain d'avant-garde, vendu aux enchères aux collectionneurs occidentaux et à travers des galeries, principalement à Hong Kong (art non officiel) ;
  5. Un art présentant les transformations actuelles dans le pays, vendu en RPC et à Hong Kong (art non-officiel) (Hung, 2005).
- 12 Une deuxième période de la politique culturelle (1993-2002) tendit à atténuer cette dichotomie entre un art officiel et un art contemporain en Chine continentale. D'une part, la transformation du « marché culturel » en une « industrie culturelle » au sein des politiques culturelles permit une compréhension progressive du rôle stratégique de l'économie culturelle dans le développement social et économique de l'État (Keane & Zhao, 2014). Entre 2005 et 2008, des politiques culturelles favorables et une croissance économique rapide ont en outre soutenu l'expansion exceptionnelle des ventes aux enchères d'art contemporain. On note une synchronisation, pendant cette période, du marché de l'art chinois et des collections domestiques avec des marchés étrangers (Gao, 2012). D'autre part, ayant adhéré à l'OMC en 2001, la Chine était attentive à la préservation de la souveraineté culturelle de l'État face à la pression croissante de la mondialisation. La reconnaissance du « soft power » [*ruan shili*] visait à renforcer l'attractivité culturelle de la nation dans la diplomatie culturelle. Dans cet agenda culturel, l'art contemporain chinois devint le fleuron de l'échange culturel international grâce à une influence acquise dans le monde entier. Cette mondialisation et marchandisation de la scène artistique chinoise témoignent d'un assouplissement du positionnement de l'art officiel face à l'art contemporain (Wang, 2007). Les artistes contemporains, frappés depuis 1989 par l'interdiction d'exposer leurs œuvres dans les musées publics, apparurent de nouveau dans la biennale organisée par l'Etat et dans les expositions des musées d'art public. C'en était fini du statut « underground » de cet art. Ce changement d'attitude de la société chinoise face à la modernisation et la globalisation des marchés de l'art peut être considérée comme un ajustement de l'ancienne logique

institutionnelle de la bureaucratie d'Etat afin d'adapter la scène artistique à son nouvel environnement et de permettre à la Chine de se connecter au reste du monde (Lv, 2014 ; Kharchenkova *et al.*, 2015).

- 13 À partir de 2002, une troisième étape de la réforme du système culturel mena à l'officialisation de l'art contemporain. À ce stade, « l'industrie culturelle » fut officiellement intégrée dans la politique de l'État. L'accélération du développement de l'industrie devint le noyau de la réforme du système culturel afin de stimuler la transformation de l'économie. En 2009, le premier plan national ciblant la revitalisation de l'industrie culturelle [*wenhua chanye zhenxing guihua*] fut publié. En 2011, les grandes lignes de la Réforme et du Développement culturel du 12<sup>e</sup> Plan quinquennal [*shi er wu wenhua gaige fazhan guihua gangyao*] considéraient les industries culturelles comme porteuses (Keane & Zhao, 2014). Répondant au plan national, les gouvernements locaux donnèrent la priorité aux actions visant à promouvoir l'attractivité culturelle des villes. La gentrification liée à l'art contemporain fut perçue par les responsables locaux comme une opportunité de développement de l'infrastructure culturelle des villes. En raison de la popularité croissante de l'art contemporain, la présentation de cet art est devenue une marque de distinction pour les environnements modernes et cosmopolites (O'Connor & Gu, 2006 ; Currier, 2008). Le rôle stratégique de l'art contemporain dans l'industrie culturelle et les circulations culturelles à l'échelle internationale ont contribué à son officialisation. En 2009, l'Académie d'Art Contemporain Chinois [*zhongguo dangdai yishu yanjiuyuan*], la première institution au niveau national consacrée à l'étude d'art contemporain, fut fondée. Deux ans plus tard, un nouveau comité subalterne spécialisé dans l'art expérimental fut créé sous l'égide de l'Association des Artistes de Chine (CAA). L'entrée de l'art contemporain dans le système d'art officiel représenta la reconnaissance officielle de l'État, qui établissait ainsi un nouvel équilibre entre l'art officiel et l'art contemporain (Wang, 2007).

## L'ère des musées en Chine continentale

- 14 L'attention portée aux musées dans la réforme du système culturel national de 2009, a entraîné une grande activité de construction de musées. Les musées publics d'art ont accueilli les expositions organisées par la CAA, rompant ainsi avec la période « underground » où l'art contemporain ne bénéficiait d'aucune reconnaissance officielle ni de visibilité dans les musées publics. Ces derniers commencèrent donc de jouer un rôle actif dans l'éducation des publics et la valorisation des artistes contemporains. Le Musée d'Art Contemporain de Shanghai, premier musée public d'art contemporain, fut créé en 2012 (photographie 1).

## Photographie 1 – Le Musée d'Art Contemporain de Shanghai



Source : Wikimedia Common

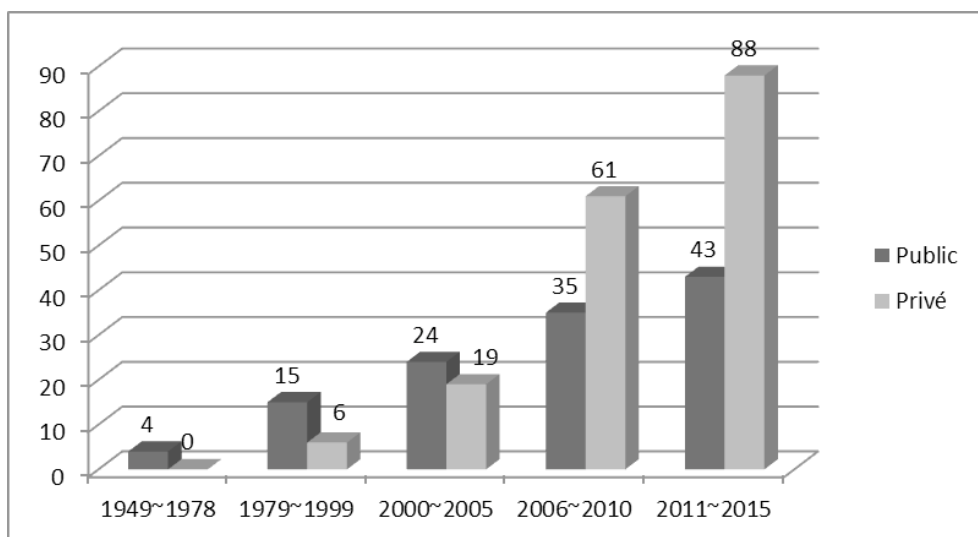
- 15 Un autre impact remarquable du boom des musées sur le système de l'art contemporain a été l'établissement de musées privés. Deux vagues de développement de musées privés soutenues par l'injection des capitaux financiers dans le secteur culturel ont marqué le monde de l'art contemporain. La première vague, qui se situe entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, est caractérisée par le lien étroit établi avec les entreprises immobilières (Lv, 2014). Dans le cadre d'une croissance rapide et d'un fort développement, le secteur immobilier a manifesté un intérêt pour l'art contemporain et l'image qui lui est associée. Au cours des années 2000, les entreprises immobilières sont devenues le principal mécène de l'art contemporain. Cela a notamment donné lieu à l'établissement de musées privés dans des espaces de bureaux convertis en espaces d'exposition, comme ce fut le cas de la Galerie d'art de la Rivière<sup>10</sup> (1998), du Musée de Tianjin Taide (1998)<sup>11</sup>, du Musée d'Art Contemporain d'Aujourd'hui (2002), du Musée d'Art du Guangdong Times (2003) et du Musée d'Art Moderne de Shanghai Zendai (2005)<sup>12</sup>. Afin de décrire cette nouvelle topographie du système de l'art contemporain chinois nous empruntons à Holmes (2008) le concept de « Chinartscapes », référence à la multiplication et à la nouvelle répartition des opportunités pour les artistes chinois de produire et de diffuser leurs œuvres tant au niveau local qu'international.

La seconde vague de construction de musées au début des années 2010 est marquée par l'investissement des collectionneurs privés. D'une part, le boom du marché de l'art contemporain entre 2005 et 2008 leur a permis d'enrichir leurs collections et de partager leur goût et leurs critères esthétiques avec un large public. De l'autre, le gouvernement chinois a favorisé l'injection de capitaux privés dans le secteur muséographique<sup>13</sup> dans l'esprit du plan national de transformation du secteur culturel en tant que pilier de l'industrie. Compte tenu des éléments présentés ici, deux questions se posent, qui concernent, pour la première, l'évolution de la topographie du système de l'art contemporain en Chine continentale au cours de la période 1989-2015 et, pour la

deuxième, la façon dont cette nouvelle topographie se reflète dans la structure des réseaux d'artistes et de musées.

- 16 Pour tenter de répondre à ces deux questions, nous avons fondé notre recherche sur une collecte de données portant sur les expositions de musées d'art contemporain en Chine continentale, à partir de la réforme du système culturel chinois. Pour restituer le plus fidèlement possible le système de l'art contemporain chinois, nous avons utilisé la base de données en ligne Artlinkart<sup>14</sup> qui fournit de riches données sur les expositions d'art contemporain. Comme il n'existait aucune source fiable sur les expositions du secteur commercial (galeries et maisons de ventes aux enchères) au moment de notre recherche, nous avons décidé de nous concentrer sur le changement dans une perspective institutionnelle, notamment du point de vue des musées publics et privés. Selon notre base de données, entre 1989 et 2015, 2 108 expositions d'art contemporain ont eu lieu dans 133 musées d'art publics (43) et privés (90). Précisément, nous avons comparé les musées publics – les musées d'art financés par l'Etat et les musées des beaux-arts – avec les musées privés d'art contemporain appartenant à des individus ou à des entreprises. La figure 2 présente le changement progressif du paysage muséal depuis 1949 (création de la République Populaire de Chine, RPC). Comme le montre le tableau 1, les musées privés d'art contemporain ont émergé après la politique d'ouverture de la Chine en 1978, et leur nombre a triplé entre 2000 et 2005<sup>15</sup>. La plupart de ces musées privés ont été créés au cours de la période 2006-2010 (de 19 à 61). Bien qu'au cours de cette période de nouveaux musées publics ont aussi été établis, leur croissance n'est pas comparable à celle qu'ont connue les musées privés. Mais notre analyse ne porte que sur les musées publics d'art accueillant des expositions d'art contemporain, par conséquent, les nombres et les faits présentés (figure 2) ne représentent pas la réalité de l'ensemble du secteur des musées d'art public. En outre, vu que l'année 2005 se caractérise par une croissance exceptionnelle des musées d'art contemporain privés, nous avons considéré cette année comme celle du grand tournant de l'art contemporain.

Figure 2 – La croissance des musées engagés dans l'art contemporain en Chine continentale, par période, 1949-2015



- 17 Le tableau 1 fournit des indications sur la composition des expositions d'art contemporain organisées de 1989 à 2015. Comme on peut le voir, les expositions individuelles d'art contemporain sont plus fréquentes que les expositions collectives



après 2005. Pour contextualiser cette tendance, on peut rappeler qu'après la Biennale de Shanghai en 2000, des biennales, des foires d'art, des concours d'art et de design ont été organisés dans toute la Chine continentale. Le gouvernement a davantage inclu des districts artistiques tels que le « District 798 » de Pékin et Song Zhuang dans sa planification culturelle (Gao, 2012). En comparant le nombre total d'expositions individuelles et collectives, les musées privés apparaissent plus actifs que les publics durant la période qui s'étend de 2006 à 2015. Par contre, les musées privés sont moins engagés dans des événements artistiques importants, tels que des événements biennaux, triennaux et internationaux. Cela s'explique par le fait que ces événements sont souvent des événements coordonnés par l'État car ils sont considérés comme une forme importante d'échange culturel et artistique au niveau international. Les musées d'art publics ont donc le privilège d'accueillir d'importants événements artistiques. Les foires d'art – en tant que principal événement facilitant le commerce des œuvres d'art – ont été organisées 19 fois dans des musées privés, mais aucun partenariat spécifique n'a été développé avec les musées publics. Cela peut révéler une relation privilégiée et subtile entre le marché de l'art et les musées privés.

Tableau 1 – Nombre d'expositions par type d'exposition et par catégories de musées en Chine continentale, 1989-2015

	1989-2005		2006-2015	
	Privé	Public	Privé	Public
Expositions individuelles	2	18	665	474
Expositions collectives	7	28	501	345
Biennales ou (et) triennales	-	3	8	21
Événements internationaux	-	-	4	12
Foires d'art	-	-	19	1
Nombre total d'exhibitions	9	49	1197	853
Nombre des musées analysés	6	11	88	41

- 18 La méthodologie utilisée dans cet article est de nature descriptive. Nous avons employé des outils de visualisation de l'analyse de réseaux sociaux qui permettent de mieux comprendre la dynamique des réseaux d'artistes et de musées, en suivant le cheminement de leurs expositions au fil du temps. Tout au long de l'analyse, nous utilisons le modèle de réseau à deux modes. Bien que la plupart des réseaux soient définis comme des réseaux monomodes avec un ensemble de nœuds qui sont semblables les uns aux autres, plusieurs réseaux sont en fait des réseaux en deux modes (aussi connus sous le nom de réseaux d'affiliation ou bipartites (Borgatti & Everett, 1997, Latapy *et al.*, 2008)). Ces réseaux ont deux ensembles différents de nœuds, et les liens existent seulement entre les nœuds appartenant à des ensembles différents. Notre décision d'utiliser l'analyse de réseau en deux modes est liée aux deux questions initiales qui fondent notre recherche.

Elles se rapportent à l'art contemporain en tant que système dont nous analysons plus spécifiquement les structures des expositions d'artistes (connexions) à travers les musées. Un des nœuds de notre analyse est constitué par le cas d'un artiste et d'un musée, tandis qu'un lien représente une connexion entre l'artiste et le musée à travers des expositions individuelles et /ou collectives dans une période spécifique (1989-2015).

- 19 Afin d'obtenir une image claire des tendances et de la centralité des musées, nous avons choisi 17 musées principaux organisant des expositions d'art contemporain sur la base de certains critères institutionnels et de taille (classement des 30 premiers musées en termes de nombre total d'expositions de rentabilité). Parmi ceux-ci, 7 sont publics (y compris les musées universitaires) et 10 sont privés. Pour chacun de ces musées, nous avons inclus toutes les informations concernant les expositions individuelles et collectives. La période analysée (1989-2015) a été divisée en trois segments distincts : 1989-2005, 1989-2010 et 1989-2015<sup>16</sup>. Ce découpage a été choisi pour présenter la dynamique de développement des musées.
- 20 D'un point de vue méthodologique, nous utilisons ForceAtlas2, un algorithme de visualisation *force based*, capable de rendre compte des dynamiques que nous cherchons à observer. Dans les algorithmes de visualisation *force based*, le principe est extrêmement simple : tous les nœuds se repoussent entre eux, respectant le principe des aimants. Plus les nœuds sont éloignés, moins ils se repoussent. Les liens servent de ressort entre deux nœuds. À chaque passage de l'algorithme, on applique la somme des forces à chacun des nœuds. L'idée de base est de minimiser l'énergie du système en déplaçant les nœuds et en modifiant les forces entre eux (Fruchterman et Reingold, 1991). Dans le cadre de ForceAtlas2, les nœuds se repoussent, tandis que les liens attirent les nœuds qu'ils connectent. On déplace ces nœuds jusqu'à trouver un état stable. Cette configuration finale doit aider à l'interprétation des données (Jacomy *et al.*, 2011). Par ailleurs, dans notre analyse, nous avons inclus les expositions individuelles et collectives comme sources de connexions entre artistes et musées, car l'on peut s'attendre à ce qu'il y ait des différences liées au statut juridique du musée (privé ou public). À cette fin, nous utilisons un échantillon regroupant les deux types d'expositions.

Tableau 2 – Liste de musées sélectionnés par type

Nom	Nom en chinois	Typologie
Musée d'Art National de Chine	中国美术馆	public
Académie Centrale de Chine des Beaux-Arts	中央美术学院美术馆	académique
Musée d'Art Contemporain de Shanghai	上海当代艺术博物馆	public
Musée d'Art de Shanghai	上海美术馆	public
Musée d'Art de Xiangning	何香凝美术馆	public
Musée d'Art de Guangdong	广东美术馆	public
Musée d'Art de l'Univ. des Arts de Nanjing	南京艺术学院美术馆	académique
Musée d'Art d'Aujourd'hui	今日美术馆	Privé

Centre Ullens pour l'Art Contemporain	尤伦斯当代艺术中心 (北京)	Privé
Musée d'Art Himalaya de Shanghai	上海喜玛拉雅美术馆	Privé
Musée Long (West Bund)	龙美术馆 (西岸馆)	privé
Musée Long (Pudong)	龙美术馆 (浦东馆)	privé
Musée d'Art Minsheng	民生现代美术馆	privé
Musée d'Art Rockbund de Shanghai	上海外滩美术馆	privé
OCAT Contemporary Art Terminal	OCAT当代艺术中心	privé
Musée Guangdong Times Art	广东时代美术馆	Privé
Musée d'Art Sifang	四方当代美术馆	privé

21 Les principales mesures que nous avons utilisées pour comparer les réseaux dans les différentes périodes analysées sont les suivantes :

- l'*average degree* : le nombre de liens dans l'ensemble analysé par rapport au nombre de nœuds ;
- l'*average weighted degree* : la somme des poids de tous les liens attachés à un nœud spécifique ;
- le *network diameter* : le plus long de tous les chemins les plus courts calculés dans un réseau ;
- la *graph density* : le rapport du nombre de liens de l'ensemble analysé au nombre de tous les liens possibles ;
- la *modularity* : la fraction des arêtes qui tombent dans les groupes donnés moins la fraction attendue si les liens étaient distribués au hasard ;
- le *number of connected components* : nombre de sous-graphes dans lesquels deux nœuds quelconques sont reliés entre eux par des chemins, et qui ne sont pas connectés à aucun nœud supplémentaire dans le super-graphe ;
- l'*average clustering coefficient* : la moyenne de tous les coefficients de clustering pour les nœuds de réseau ;
- et l'*average path length* correspondant à la moyenne de la distance entre chaque couple de nœuds.

22 En outre, nous utilisons des mesures de centralité pour évaluer les différences entre les réseaux de musées publics et privés. Quatre mesures sont employées: la *degree centrality* comme exemple de centralité radiale, qui nous permet d'obtenir l'activité du nœud étudié car il constitue le rapport entre le nombre de liens sortant du nœud et le degré maximal possible ; la *eigenvector centrality*, en plaçant la centralité sur des parcours de longueur infinie ; la *betweenness centrality*, un exemple de centralité médiane, comptant le nombre de fois où un nœud agit comme un point de passage le long du plus court chemin entre deux autres nœuds ; et la *closeness centrality*, la distance géodésique entre paires de nœuds, définie par la longueur de leurs plus courts chemins. L'excentricité d'un nœud  $x$  est définie comme la somme des distances à tous les autres nœuds, et la proximité est définie comme l'inverse de l'éloignement (Grafenauer *et al.*, 2016). Les définitions formelles de ces mesures sont présentées dans l'annexe.

## Une nouvelle topographie des musées

- 23 La figure 3 montre les principaux résultats et leur dynamique. Dans tous les musées considérés, la dynamique des réseaux s'est développée à une échelle significative tout au long de la période analysée. Le nombre total de liens et nœuds a augmenté de façon importante au cours des trois périodes analysées (tableau 3). Alors que le nombre de liens s'élève à 289 (pour 259 artistes) avant 2005, il passe à 1 837 (pour 1 361 artistes) jusqu'en 2010 pour arriver à 3 805 (pour 2 658 artistes) au cours de la dernière période analysée (jusqu'en 2015). Cela démontre clairement l'importance de la croissance des réseaux. Des représentations du réseau, distinguées pour les musées publics et privés, sont proposées dans la figure 4. Au cours de la première période, les réseaux d'artistes dans les musées privés étaient presque inexistants, seulement un musée – le Musée d'Art d'Aujourd'hui – appartenait à ce réseau. Ce scénario a déjà considérablement changé dans la deuxième période (jusqu'en 2010), lorsque les réseaux pour les musées privés et publics montrent à peu de chose près une densité et une structure égales, bien que parmi les musées privés, le Musée d'Art d'Aujourd'hui se distingue clairement comme un *leader*. Cette situation est amplifiée dans la dernière période (jusqu'en 2015), alors que le réseau des musées publics s'est lentement détérioré par rapport aux musées privés (le Musée d'Art d'Aujourd'hui garde toujours sa position prédominante).

Figure 3 – La dynamique des relations du réseau des artistes selon les musées choisis, échantillon regroupé (expositions individuelles et collectives), trois périodes différentes : jusqu'en 2005 (à gauche), jusqu'en 2010 (milieu) et jusqu'en 2015 (à droite)

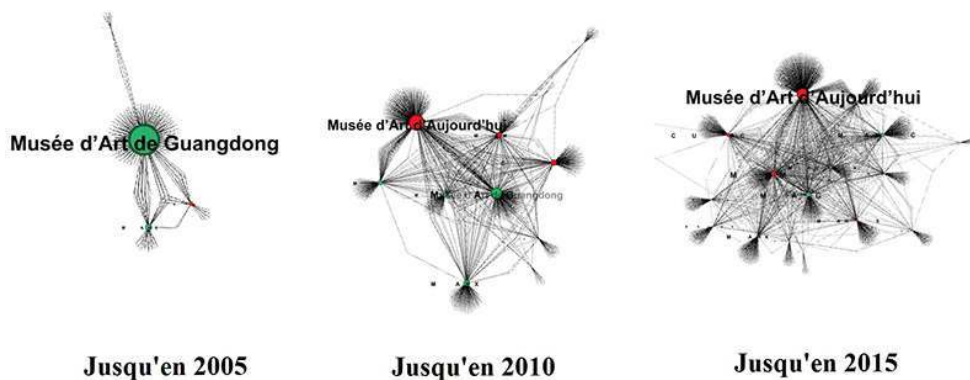
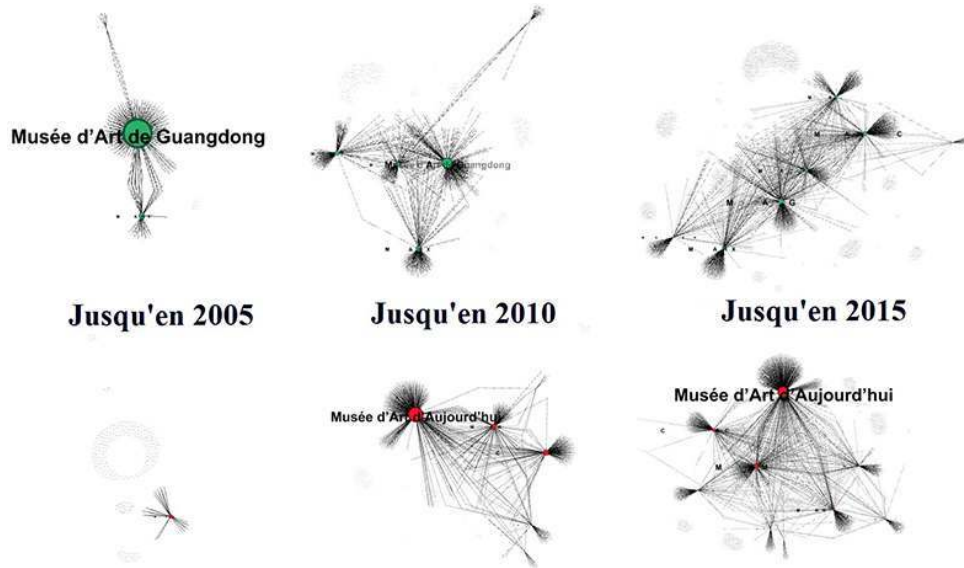
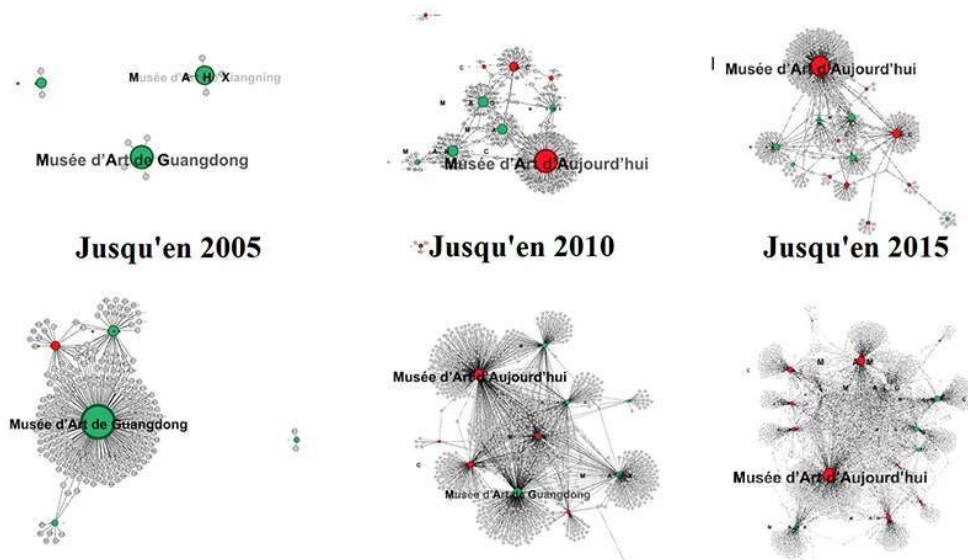


Figure 4 – La dynamique des relations du réseau des artistes selon les musées choisis, échantillon regroupé (expositions individuelles et collectives), musées publics vs musées privés, trois périodes différentes : jusqu'en 2005 (à gauche), jusqu'en 2010 (milieu) et jusqu'en 2015 (à droite)



24 Enfin, la figure 5 présente un scénario similaire pour les expositions individuelles et collectives. Dans tous ces trois graphes, et en particulier pour 2005, les réseaux d'expositions collectives sont nettement plus denses que les réseaux d'expositions individuelles. À partir de 2005, le Musée d'Art d'Aujourd'hui est devenu le chef de file spécifiquement pour des expositions individuelles tandis que pour les expositions collectives, au moins jusqu'en 2010, le Musée d'Art de Guangdong (un musée public, photographie 2) rivalise avec lui. Au fur et à mesure, les réseaux sont devenus nettement plus denses dans les périodes après 2005, notamment pour les expositions collectives (voir par exemple la comparaison des périodes jusqu'en 2010 et jusqu'en 2015 pour les expositions collectives).

Figure 5 – La dynamique des relations du réseau des artistes selon les musées sélectionnés, expositions individuelles (au-dessus) et collectives (au-dessous), trois périodes différentes : jusqu'en 2005 (à gauche), jusqu'en 2010 (milieu) et jusqu'en 2015 (à droite)



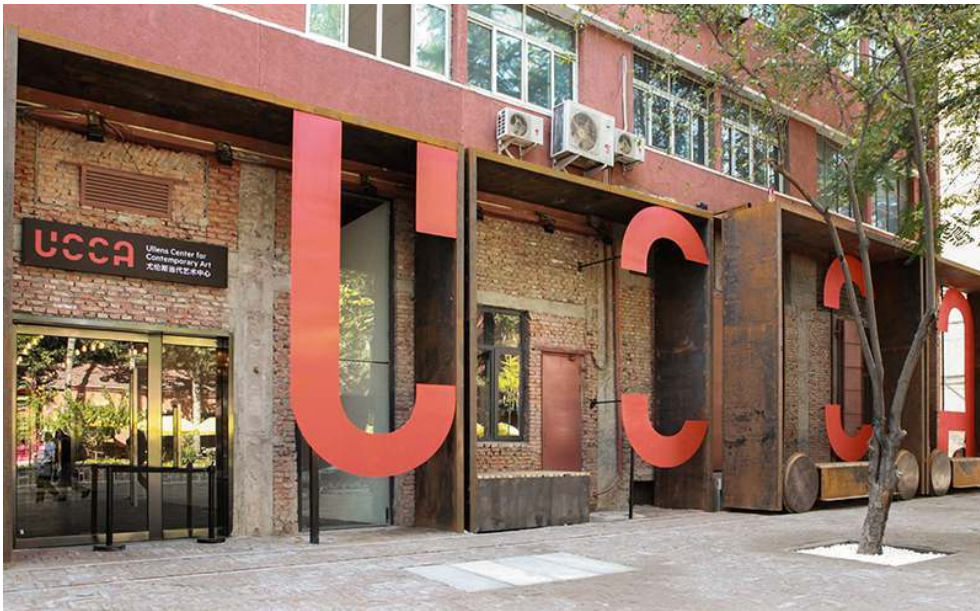
- 25 Les tableaux 3 et 4 présentent des caractéristiques statistiques des réseaux analysés. Dans le tableau 3, qui traite des trois périodes analysées et les deux types de musées, on observe une augmentation significative du nombre total de nœuds et de liens dans la dynamique des trois périodes. Si l'on compare les musées publics et privés, ils sont à peu près égaux en termes de liens jusqu'en 2010, alors que dans la période suivante (jusqu'en 2015), les musées privés viennent significativement au premier plan. Une tendance similaire peut être observée pour les degrés statistiques moyen et pondéré moyen. Il est intéressant de relever que la densité des graphiques semble s'atténuer au fil du temps pour les musées publics et privés, ce qui montre que la croissance de la taille du réseau n'implique pas nécessairement une meilleure connectivité. Cela est confirmé par la valeur du nombre de composants connectés qui ont augmenté de manière significative, montrant le partitionnement des graphes et leur connexion plutôt faible. Enfin, cela est également confirmé par la statistique de la longueur moyenne des chemins, qui montre une croissance significative à travers les périodes, en particulier pour les musées privés.

Photographie 2 – Musée d'Art de Guangdong



Source : Wikimedia Common

Photographie 3 – Centre Ullens pour l'Art Contemporain



Source : Wikimedia Common

- 26 Le tableau 4 montre les paramètres de centralité de chaque musée et selon les deux types de musées. Pour la plupart des musées, l'on observe une hausse significative de presque tous les paramètres pendant les périodes analysées. La comparaison des trois plus grands musées en termes de connexions – le Musée National d'Art de Chine, le Musée d'Art de Guangdong (deux musées publics) et le Musée d'Art D'Aujourd'hui (un musée privé) – montre que le Musée d'Art d'Aujourd'hui se caractérise par une croissance à une échelle beaucoup plus importante dans presque tous les paramètres que les deux autres musées publics. Le même scénario se présente pour deux autres grands musées privés : le Centre Ullens pour l'Art Contemporain (photographie 3) et le Musée d'Art Minsheng. En particulier, ce dernier a connu une croissance significative pendant les deux dernières périodes (jusqu'en 2010 et 2015).

Tableau 3 – Quelques caractéristiques des réseaux analysés, échantillon regroupé (expositions individuelles et collectives), 1989-2015<sup>17</sup>

	Jusqu'à 2005			Jusqu'à 2010			Jusqu'à 2015		
	Total <sup>18</sup>	Public	Privé	Total	Public	Privé	Total	Public	Privé
<b>Nombre de nœuds</b>	259	258	255	1361	1355	1356	2658	2648	2651
<b>Nombre de liens</b>	298	271	27	1837	889	948	3805	1480	2323
<b>Degré moyen</b>	2.301	2.101	0.212	2.699	1.312	1.398	2.863	1.118	1.753
<b>Degré pondéré moyen</b>	2.301	2.101	0.212	2.699	1.312	1.398	2.863	1.118	1.753
<b>Diamètre de réseau</b>	6	6	2	6	6	6	6	6	6

<b>Densité du graphe</b>	0.009	0.008	0.001	0.002	0.001	0.001	0.001	0	0.001
<b>Modularité</b>	0.370	0.308	0	0	0	0	0	0	0
<b>Nom. de composants connectés</b>	2	10	228	1	594	555	1	1462	811
<b>Coefficient de clustering moyen</b>	2	0	0	0	0	0	0.051	0	0
<b>Longueur de chemin moyenne</b>	2.475	2.381	1.929	3.516	3.39	3.073	3.598	3.503	3.383

- 27 Par la suite, nous avons comparé les paramètres de centralité moyenne et médiane des musées publics et privés au cours des trois périodes. Comme on pouvait s'y attendre, sur la base de ces dernières considérations, jusqu'en 2005 les musées publics priment clairement en termes de tous les paramètres de centralité. Ce scénario commence à changer déjà au cours de la deuxième période (jusqu'en 2010), alors que les deux paramètres sont quasiment égaux (les musées publics étant encore légèrement en tête dans la plupart des paramètres). Un revirement significatif se produit au cours de la troisième période (jusqu'en 2015), où, au moins en termes de valeurs moyennes, les musées privés sont nettement en avance sur les publics. Les différences dans les valeurs médianes peuvent être attribuées à une inégalité/dispersion nettement plus grande parmi les valeurs des musées privés, où le Musée d'Art d'Aujourd'hui (et plus tard le Centre Ullens pour Art Contemporain et le Musée d'Art Minsheng) a obtenu plus de visibilité tandis que les autres musées privés étaient significativement en retard.



Tableau 4 – Paramètres de centralité – échantillon regroupé (expositions individuelles et collectives), musées privés et publics, 1989-2015

Musées	Jusqu'à 2005				Jusqu'à 2010				Jusqu'à 2015			
	degré cent.	proximité cent.	betweenness cent.	eigenvect. cent.	degré cent.	proximité cent.	betweenness cent.	eigenvect. cent.	degré cent.	proximité cent.	betweenness cent.	eigenvect. cent.
Musée d'Art National de Chine	9	0.32	1498.50	0.02	144	0.36	123725.80	0.24	304	0.36	518746.60	0.25
Académie Centrale de Chine des Beaux-Arts	/	/	/	/	30	0.23	32418.85	0.02	32	0.30	61274.44	0.02
Musée d'Art Contemporain de Shanghai	/	/	/	/	/	/	/	/	213	0.35	280257.00	0.20
Musée d'Art de Shanghai	4	1.00	6.00	0.00	156	0.35	117145.45	0.22	200	0.35	263748.79	0.18
Musée d'Art de Xiangning	/	/	/	/	/	/	/	/	242	0.35	436833.31	0.17
Musée d'Art de Guangdong	215	0.78	30431.20	1.00	359	0.40	316690.54	0.62	365	0.38	564121.51	0.34
Museum of Art de l'Univ. des Arts de Nanjing	43	0.37	5028.72	0.15	200	0.36	198573.89	0.25	126	0.34	222757.29	0.07
<b>Public – total (moyenne)</b>	<b>68</b>	<b>0.62</b>	<b>9241.11</b>	<b>0.29</b>	<b>178</b>	<b>0.34</b>	<b>157710.91</b>	<b>0.27</b>	<b>212</b>	<b>0.35</b>	<b>335391.28</b>	<b>0.18</b>
<b>Public – total (médiane)</b>	<b>26</b>	<b>0.57</b>	<b>3263.61</b>	<b>0.09</b>	<b>156</b>	<b>0.36</b>	<b>123725.80</b>	<b>0.24</b>	<b>213</b>	<b>0.35</b>	<b>280257.00</b>	<b>0.18</b>
Museum d'Art d'Aujourd'hui	27	0.35	2304.58	0.11	511	0.43	459378.46	1.00	950	0.43	1694738.83	1.00
Centre Ullens pour l'Art Contemporain	/	/	/	/	193	0.37	175741.33	0.28	290	0.36	527631.42	0.24
Musée d'Art Himalaya de Shanghai	/	/	/	/	54	0.34	42977.82	0.07	222	0.35	380783.52	0.15
Musée Long (West Bund)	/	/	/	/	/	/	/	/	76	0.34	141957.90	0.04
Musée Long (Pudong)	/	/	/	/	/	/	/	/	140	0.34	199555.57	0.11
Musée d'Art Minsheng	/	/	/	/	164	0.36	132197.98	0.27	405	0.38	642533.43	0.39
Musée d'Art Rockbund de Shanghai	/	/	/	/	10	0.29	6851.29	0.01	74	0.35	128737.56	0.05
O'CAT Contemporary Art Terminal	/	/	/	/	16	0.31	13607.59	0.02	19	0.30	29335.54	0.01
Musée Guangdong Times Art	/	/	/	/	/	/	/	/	126	0.34	225691.88	0.08
Musée d'Art Sifang	/	/	/	/	/	/	/	/	23	0.22	55569.41	0.01
<b>Privé – Total (moyenne)</b>	<b>27</b>	<b>0.35</b>	<b>2304.58</b>	<b>0.11</b>	<b>158</b>	<b>0.35</b>	<b>138459.08</b>	<b>0.27</b>	<b>233</b>	<b>0.34</b>	<b>402653.51</b>	<b>0.21</b>
<b>Privé – Total (médiane)</b>	<b>27</b>	<b>0.35</b>	<b>2304.58</b>	<b>0.11</b>	<b>109</b>	<b>0.35</b>	<b>87587.90</b>	<b>0.17</b>	<b>133</b>	<b>0.34</b>	<b>212623.73</b>	<b>0.09</b>

## Conclusion

- 28 Cet article analyse la création de la topographie du système de l'art contemporain en Chine continentale et ses changements jusqu'à 2015. Notre analyse a été structurée en deux étapes : nous nous sommes d'abord concentrés sur les réformes du système culturel afin de comprendre l'évolution du concept d'art contemporain. En raison de son histoire et de sa signification spécifique en Chine continentale, l'art contemporain, en tant que synthèse du modernisme occidental et du post-modernisme international, a répondu aux vœux de modernisation et d'ouverture à la culture occidentale ; il est devenu le drapeau d'une nouvelle révolution culturelle. Ensuite, nous avons effectué une analyse du réseau social pour confirmer l'impact de l'art contemporain sur le système non commercial d'art contemporain. Dans les deux types de musées (privés et publics) que nous avons analysés, seuls six musées priment, trois privés (Musée d'Art d'Aujourd'hui, le Centre Ullens Centre pour l'Art Contemporain et le Musée d'Art Minsheng) et trois publics (le Musée d'Art de Shanghai, le Musée National d'Art de Chine et le Musée d'Art de Guangdong). En termes de connexions, on peut remarquer une croissance significative de la dimension non-commerciale de l'art contemporain dans la topographie émergente du système. En outre, nous avons clairement démontré le changement relatif à la relation entre les musées publics et privés : alors que les deux types de musées ont connu une croissance significative au cours des deux premières périodes (jusqu'en 2005 et jusqu'en 2010), la dernière période (jusqu'en 2015) davantage marquée par le développement des réseaux des musées privés. En outre, pour ceux-ci, on observe de plus grandes disparités : la croissance ne concerne essentiellement que trois musées.

- 29 Les structures en réseau des artistes et des musées reflètent cette nouvelle topographie. Jusqu'en 2005, les réseaux d'artistes associés aux musées privés restaient quasi inexistantes ; seul un musée participait au réseau. Cela a considérablement changé pendant la deuxième période (jusqu'en 2010), où les réseaux concernant les musées privés et publics montrent à peu près la même densité et la même structure. Ce schéma est encore plus évident au cours de la dernière période (jusqu'en 2015), où les réseaux de musées publics se sont lentement détériorés par rapport aux musées privés.
- 30 Nous attribuons principalement l'essor de l'art contemporain en Chine continentale – à l'ère du musée, dans la période de 2006-2015 – et sa structuration en réseau à deux principaux facteurs. D'abord, aux politiques culturelles liées à l'art contemporain, qui ont modifié la structure et la légitimation de l'art contemporain pendant la période analysée. Ensuite, au développement des collections privées en rapport avec l'ouverture de musées privés : les nouvelles conditions économiques et le boom de l'économie chinoise ont impliqué de nouveaux moyens financiers et économiques à investir dans différentes formes d'art, en particulier dans l'art contemporain<sup>19</sup>. Ce phénomène peut avoir une double motivation : d'une part, les nouveaux collectionneurs privés d'art contemporain, principalement les jeunes collectionneurs, ont une forte propension à partager leur goût et à exprimer leur attitude en construisant des musées privés. De l'autre, grâce à l'établissement de musées privés, ils deviennent des acteurs pertinents du système de l'art contemporain et influent sur son développement (Larry's List & AMMA, 2016). Ce mouvement s'amplifiant aux échelles nationale et internationale, il est fort possible que cette nouvelle topographie du système de l'art contemporain se développe en intensité dans années à venir. Notre recherche, grâce à une application inédite de l'analyse de réseaux au système de l'art contemporain chinois, permet de comprendre l'évolution du système de l'art contemporain en Chine continentale et d'en livrer une première cartographie. La base de données couvrant la période comprise entre 1989 et 2015 est assez complète pour fournir une image représentative de la façon dont la topographie de l'art contemporain a évolué, bien que notre approche ait d'emblée exclu la dimension commerciale du système de l'art contemporain et par conséquent des acteurs (galeries d'art, foires, etc.) que d'autres recherches pourraient considérer. En outre, il faut souligner que bien que la plate-forme Artlinkart offre une couverture complète des expositions d'art contemporain organisées pendant la période 1989-2015, certains événements peuvent ne pas y avoir été représentés. De même, en considérant la relation entre artistes et musées, nous n'avons pas pris en compte le rôle des curateurs en tant qu'agents importants des réseaux. L'une des orientations possibles de cette recherche consistera à l'étendre à l'ensemble des musées restants (seuls 17 musées sur 133 ont été pris en compte), ainsi qu'à l'ensemble des agents commerciaux du système de l'art contemporain (maisons de ventes aux enchères, galeries, foires organisées en Chine continentale et autres espaces de vente connus sous le nom de magasins d'art). Une autre possibilité consiste en l'étude dynamique de cette topographie et la comparaison des résultats avec ceux d'autres pays BRICS afin d'identifier des tendances partagées et des schémas spécifiques pour expliquer le développement du système de l'art contemporain.

## Annexe

### La définition formelle des mesures de centralité utilisées

Le degré de centralité d'un nœud  $n$ , pour un graphe donné  $G = (N, E)$  avec  $|N|$  nœuds et  $|E|$  liens, est défini comme  $C_D(N) = \text{deg}(n)$  (Freeman, 1979).

En tant que *centralité de proximité (closeness centrality)*, on définit la distance d'un nœud  $n$  comme la somme de ses distances par rapport à tous les autres nœuds et sa proximité comme réciproque de l'étendue (Bavelas, 1950; Sabidussi, 1966), c'est-à-dire :

$$C_C(n) = \frac{1}{\sum_y d(y, n)}$$

La *betweenness centrality* peut être représentée comme (Brandes, 2001) :

$$C_B(n) = \sum_{s \neq t \neq n \in V} \frac{\sigma_{st}(n)}{\sigma_{st}}$$

où  $\sigma_{st}$  est le nombre total de plus courts chemins du nœud  $s$  au nœud  $t$  et  $\sigma_{st}(n)$  est le nombre de tels chemins qui passent par  $n$ .

Calcul de la centralité de vecteur propre par la matrice d'adjacence (eigenvector centrality) peut être écrite de la manière suivante (Newman, 2006) :

Pour un graphe donné  $G := (N, E)$  avec  $|N|$  nombre de nœuds, nous définissons  $A = (a_{n,t})$  comme sa matrice d'adjacence, i.e.  $a_{n,t} = 1$  whether node  $n$  is linked to node  $t$ , and  $a_{n,t} = 0$  otherwise. The centrality score of node  $n$  can be defined in this manner as:

$$x_n = \frac{1}{\lambda} \sum_{t \in M(n)} x_t = \frac{1}{\lambda} \sum_{t \in G} a_{n,t} x_t$$

Où  $M(n)$  est l'ensemble des voisins de  $n$  et  $\lambda$  est une constante. Après réarrangement, on peut écrire cette équation en notation vectorielle comme une équation au vecteur propre :

$$Ax = \lambda x$$

- 31 ARTPRICE, 2012, *Contemporary art market 2011/2012*. <<http://imgpublic.artprice.com/pdf/artprice-contemporary-2011-2012-en.pdf>>
- 32 ARTPRICE, 2016, *Global art market in H1 2016*. <[http://imgpublic.artprice.com/pdf/semestriel\\_2016\\_en.pdf](http://imgpublic.artprice.com/pdf/semestriel_2016_en.pdf)>
- 33 ARTRADA, 2014, *Artlinkart - Chinese art resource alert*. <<http://artradarjournal.com/2014/07/25/artlinkart-chinese-art-resource-alert/>>
- 34 BAIA CURIONI Stefano, FORTI Laura, LEONE Ludovica, 2015, « Making visible : artists and galleries in the global art system », in Olave Velthuis et Stefano Baia Curioni, *Cosmopolitan canvaes: the globalization of markets for contemporary art*, Oxford University Press.
- 35 BAVELAS Alex, 1950, « Communication patterns in task-oriented groups », *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 22, n° 6, p. 725-30.
- 36 BORGATTI Stephen P., EVERETT Martin G., 1997, « Network analysis of 2-Mode Data », *Social Networks*, vol. 19, n° 3, p. 243-69.
- 37 BORGATTI Stephen P. et HALGIN Daniel S., 2011, « On network theory », *Organization Science*, vol. 22, n° 5, p. 1168-81.
- 38 BOTTERO Wendy et CROSSLEY Nick, 2011, « Worlds, fields and networks: Becker, Bourdieu and the structures of social relations », *Cultural Sociology*, vol. 5, n° 1, p. 99-119.
- 39 BRANDES Ulrik, 2001, « A faster algorithm for betweenness centrality », *The Journal of Mathematical Sociology*, vol. 25, n° 2, p. 163-77.
- 40 CURRIER Jennifer, 2008, « Art and power in the new China: an exploration of Beijing's 798 District and its implications for contemporary urbanism », *The Town Planning Review*, vol. 793, n° 2, p. 237-65.

- 41 DEBEVOISE Jane, 2014, *Between state and market : Chinese contemporary art in the Post-Mao Era*, Brill.
- 42 FREEMAN Linton C., 1978, « Centrality in social networks conceptual clarification », *Social Networks*, vol. 1, n° 3, p. 215-39.
- 43 FRUCHTERMAN Thomas M. J., REINGOLD Edward M., 1991, « Graph drawing by force-directed placement », *Software: Practice and Experience*, vol. 21, n° 11, p. 1129-64.
- 44 FUHSE Jan, MÜTZEL Sophie, 2011, « Tackling connections, structure, and meaning in networks: quantitative and qualitative methods in sociological network research », *Quality & Quantity*, vol. 45, n° 5, p. 1067-89.
- 45 GAO Minglu, 2012, « Changing motivations of chinese contemporary art since the mid 1990s », *Journal of Visual Art Practice*, vol. 11, n° 2, p. 209-19.
- 46 GIUFFRE Katherine, 1999, « Sandpiles of opportunity: success in the art world », *Social Forces*, vol. 77, n° 3, p. 815-32.
- 47 GLADSTON Paul, HILL Katie, 2012, « Contemporary Chinese art and criticality: from the general to the particular », *Journal of Visual Art Practice*, vol. 11, n° 2-3, p. 99-116.
- 48 HEINICH Nathalie, 2014, « Practices of contemporary art : a pragmatic approach to a new artistic paradigm », *Artistic Practices. Social Interactions and Cultural Dynamics*, TASOS Zembylas, Routledge.
- 49 HOLMES BRAIN, 2008, « One World One Dream | Continental Drift ». <https://brianholmes.wordpress.com/2008/01/08/one-world-one-dream/>
- 50 JACOMY Mathieu, VENTURINI Tommaso, HEYMANN Sebastien, BASTIAN Mathieu, 2014, « ForceAtlas2, a continuous graph layout algorithm for handy network visualization designed for the Gephi Software », *PLoS ONE*, vol. 9, n° 6, p. e98679.
- 51 JONES Candace, 2010, « Finding a place in History: symbolic and social networks in creative careers and collective memory », *Journal of Organizational Behavior*, vol. 31, n° 5, p. 726-48.
- 52 JOY Annamma, SHERRY Jr. John F., 2004, « Framing considerations in the PRC: creating value in the contemporary Chinese art market », *Consumption Markets & Culture*, vol. 7, n° 4, p. 307-48.
- 53 KEANE Michael, ZHAO Elaine Jing, 2014, « The reform of the cultural system: culture, creativity and innovation in China », in Lee Hye-Kyung et Lim Lorraine, *Cultural Policies in East Asia*, London, Palgrave Macmillan.
- 54 KHARCHENKOVA Svetlana, KOMAROVA Nataliya, VELTHUIS Olav, 2015, « Official art organizations in the emerging markets of China and Russia », in Olav Velthuis et Stefano Baia Curioni, *Cosmopolitan Canvases*, Oxford University Press.
- 55 Larry's list et AMMA, 2016, *Private art museum report*. <[https://www.larryslist.com/report/Private Art Museum Report.pdf](https://www.larryslist.com/report/Private%20Art%20Museum%20Report.pdf)>
- 56 LATAPY Matthieu, MAGNIEN Clémence, DEL VECCHIO Nathalie, 2008, « Basic notions for the analysis of large two-mode networks », *Social Networks*, vol. 30, n° 1, p. 31-48.
- 57 LV Peng, 2014, *Contemporary art in 21st century China 2000-2010*, Century Wenjing/Shanghai People Publishing House.
- 58 MAI Xiaochong, TAO Tian, 2010, « Investment on works of art in financial crisis », *Business Economy*, vol. 19, p. 39.

- 59 NEWMAN Mark E. J., 2006, « Finding community structure in networks using the eigenvectors of matrices », *Physical Review E*, vol. 74, n° 3, E 74, 036104.
- 60 DE NOOY, Wouter, 1991, « Social networks and classification in literature », *Poetics*, vol. 20, n° 5-6, p. 507-37.
- 61 O'CONNOR Justin et GU Xin, 2006, « A new modernity? The arrival of 'creative industries' in China », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 9, n° 3, p. 271-83.
- 62 ROGER Alain, 1997, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.
- 63 SABIDUSSI Gert, 1966, « The centrality index of a graph », *Psychometrika*, vol. 31, n° 4, p. 581-603.
- 64 VERHOEF Herman A., MORIN Peter J., 2009, *Community ecology*, Oxford University Press.
- 65 WANG Meiqin, 2007, *Confrontation and complicity: rethinking official art in contemporary China*, ProQuest.
- 66 WANG Chunchen, 2012, « The art of anxiety: China's social transformation and the uncertain reception of Chinese contemporary art », *Journal of Visual Art Practice*, vol. 11, n° 2-3, p. 222-29.
- 67 WU Hung, 2005, *Transience: Chinese experimental art at the end of the Twentieth Century*, University of Chicago Press.

## NOTES

1. Défini comme les œuvres d'art créées par des artistes nés après 1945 (Artprice, 2012). Voir Heinich (2014) pour une discussion des ambiguïtés concernant la définition de l'art contemporain.
2. Dans cet article, nous ne nous référons pas à la RPC (République Populaire de Chine), mais à la Chine continentale, à l'exclusion des régions administratives spéciales de Hong Kong et de Macao.
3. San Paolo Biennale en 1994 et la Biennale de Venise en 1995.
4. Nous avons exclu les fondations d'art dans notre analyse parce qu'elles représentent un phénomène tout récent (il y en a environ 10 en Chine continentale) et donc leur impact est relativement faible.
5. Bien qu'il y ait plusieurs discussions concernant les primes fiscales accordées à l'ouverture de nouveaux musées privés, aucune n'a encore été adoptée. On peut comprendre que ces nouveaux musées n'ont pas été établis par des raisons fiscales, mais par des explications plus sociologiques, l'art contemporain devenant le drapeau de la nouvelle classe dirigeante chinoise. La dimension sociologique ne sera pas prise en compte dans cet article.
6. Dans ce contexte, nous considérons l'art contemporain produit en République Populaire de Chine (RPC) ainsi que l'art produit par les communautés diasporiques en dehors de ces territoires. Cependant, nous nous concentrons principalement sur la Chine continentale.
7. En 2010, *Art and Literature Review* a publié un article intitulé « La critique de l'art contemporain chinois » dans lequel on suppose que l'art contemporain n'est pas correct en Chine et que la Chine devrait avoir son propre art (Yin, 2010, cité par Wang, 2012, p. 222).

8. La politique d'ouverture et de réforme, qui comprend les quatre modernisations, la directive *Shuangbai* /Campagne des cent fleurs et *Jiefang sixiang shishi qiu shi* /La liberté de votre réflexion et la recherche de la vérité à partir des faits.
9. Les cadres gris présentent les différentes périodes de la réforme culturelle tandis que les cadres blancs le statut de l'art contemporain.
10. Le musée a été fermé en 2001.
11. Le musée a été fermé en 2000.
12. Le musée a changé son nom pour « Himalaya Musée d'Art de Shanghai ».
13. En 2012, le Conseil d'État a annoncé le document « Ministère de la culture pour l'encouragement et l'orientation des capitaux privés dans le secteur de la culture » [*wenhuabu guanyu guli yinjin minjian ziben jinru wenhua lingyu de shishi yijian*].
14. Artlinkart (<http://www.artlinkart.com/en/>) est une base de données en ligne pour documenter l'art contemporain chinois. Lancé en 2009, Artlinkart est l'une des plus vastes et complètes bases de données en ligne pour l'art contemporain chinois (ArtRada, 2014).
15. Pendant cette période un musée privé a été fermé et un autre a changé son nom. Par conséquent, le nombre total de musées privés en activité d'ici 2015 est de 88.
16. Dans cette analyse nous avons utilisé les données d'une manière incrémentale, c'est-à-dire que chaque période inclut les données de toutes les années jusqu'à la fin de la période, par exemple, la deuxième période (jusqu'à 2010) inclut les données pour toutes les années de 1989 jusqu'à 2010.
17. Ibidem.
18. Étant donné qu'un nœud ne peut pas être divisé, s'il est partagé par un musée public et privé, le total des nœuds présentés sera la somme de nœuds publics et privés.
19. Dans cet article nous n'avons pas développé une analyse des conditions socio-économiques de la nouvelle classe chinoise mais il est clair que dans ce contexte l'art contemporain est devenu le signe de distinction de la consommation de cette nouvelle classe au pouvoir.

## RÉSUMÉS

Cet article présente la topographie émergente du système de l'art contemporain en Chine continentale. Les auteurs analysent l'évolution des politiques culturelles et la diffusion de l'art contemporain à travers les expositions organisées par des musées publics et privés. Les politiques de libéralisation économique et culturelle ont supporté le changement du statut informel et clandestin de pratiques artistiques d'avant-garde en pratiques institutionnelles soutenues par l'État et le secteur privé. Il en résulte la multiplication de nombreux musées publics et privés sur le territoire national, particulièrement évidente de 2006 à 2015. Grâce à l'analyse des réseaux sociaux, nous étudions les relations entre les artistes chinois et les expositions organisées dans les musées, à partir de données recueillies sur Artlinkart couvrant la période 1989-2015. En présentant l'évolution du concept d'art contemporain dans le contexte chinois, les auteurs proposent une première cartographie de la dimension non-commerciale du système d'art contemporain en Chine continentale.

This paper presents an emerging topography of the contemporary art system in Mainland China. To this purpose, the authors analyse the evolution of cultural policies and the diffusion of contemporary art through the exhibitions projects organised by public and private museums.

Clearly, there is a concomitance of policies of economic and cultural liberalisation with the change of the informal and underground status of avant-garde artistic practices into institutional practices backed by the State and the private sector. The result is the multiplication of numerous public and private museums on the national territory particularly evident in the period of 2006-2015. Specifically, the authors analyse the relationship between Chinese artists and exhibitions with the support of a social network analysis using the data collected from a Chinese exhibit platform, covering the period of 1989-2015. By presenting the evolution of the concept of contemporary art, the authors propose a first mapping of the non-commercial dimension of the contemporary art system in Mainland China.

## INDEX

**Mots-clés** : art contemporain, Chine continentale, topographie, musées, public et privé, politique culturelle, analyse du réseau en deux modes

**Index géographique** : Chine continentale

## AUTEURS

### MARILENA VECCO

Erasmus University Rotterdam (Pays-Bas)  
vecco@eshcc.eur.nl

### SIMENG CHANG

Erasmus University Rotterdam (Pays-Bas)  
Princeton University  
chang@eshcc.eur.nl

### ANDREJ SRAKAR

Institut de Recherche Économique, Ljubljana (Slovénie)  
srakara@ier.si