



HAL
open science

La géographie de l'art contemporain en France

Teodoro Gilabert

► **To cite this version:**

| Teodoro Gilabert. La géographie de l'art contemporain en France. 2006. halshs-00008949

HAL Id: halshs-00008949

<https://shs.hal.science/halshs-00008949v1>

Preprint submitted on 13 Mar 2006

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE NANTES

ECOLE DOCTORALE

DROIT ET SCIENCES SOCIALES

Thèse de Doctorat de l'Université de Nantes

Géographie

Présentée et soutenue publiquement par

Teodoro GILABERT

Le 7 octobre 2004

**LA GEOGRAPHIE DE L'ART CONTEMPORAIN
EN FRANCE**

Jury

Directeur de thèse :

M. Jean-Pierre PEYON, professeur émérite , Université de Nantes

Rapporteurs :

Mme Maria GRAVARI-BARBAS, professeur à l'Université d'Angers

M. Jean-Robert PITTE, professeur à l'Université de Paris Sorbonne-Paris IV

Suffragants :

Mme Nathalie HEINICH, directrice de recherche au CNRS (CRAL UMR 8566- EHESS Paris)

M. Antoine LATASTE, adjoint au directeur de la DRAC des Pays de la Loire

Invité :

M. Jean-Joseph REGENT, président de la Société des amis du musée des Beaux-Arts de Nantes

Centre d'Etudes sur les Sociétés, les Territoires, l'Aménagement – Nantes

UMR ESO CNRS 6590

(Remerciements)

A tous ceux qui ont contribué à ce travail

de près

de loin

un peu

beaucoup

tg

(Prière d'insérer)

Prière d'insérer

L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble ? On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça se coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça se cogne. Nous cherchons rarement à en savoir davantage et le plus souvent nous passons d'un endroit à l'autre, d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espace. Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le ré-inventer (trop de gens bien intentionnés sont là aujourd'hui pour penser notre environnement...), mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire ; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie.

C'est à partir de ces constatations élémentaires que s'est développé ce livre, journal d'un usager de l'espace.

G. P.

in Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 1.

Sommaire

Introduction générale	p. 8
Première partie : L'art contemporain en France depuis 1959	p.22
I. Art contemporain : de nouvelles formes d'inscriptions spatiales	p. 23
1. Le Nouveau Réalisme.....	p. 23
2. Le Land Art.....	p. 36
3. Installation, environnement et travail <i>in situ</i>	p. 43
4. Une esthétique relationnelle.....	p. 58
5. Artistes travaillant sur l'espace public.....	p. 65
6. La déambulation et les œuvres d'art mobiles.....	p. 78
7. L'art numérique, Internet, le téléphone et l'espace géographique.....	p. 79
8. La fin des ateliers d'artistes ?.....	p. 91
9. Le musée comme médium dans l'art contemporain.....	p. 99
II. L'art contemporain dans les politiques culturelles (1959-2004).....	p. 101
1. La naissance du ministère d'Etat des Affaires Culturelles.....	p. 101
2. Malraux et l'art contemporain.....	p. 104
3. L'entre-deux – Mai : la culture dans le « domaine réservé du Président »	p. 112
4. Les années Lang : deuxième rupture (mai 1981 – mars 1986 et mai 1988 – mars 1993).....	p. 116
5. Art contemporain, culture et cohabitations.....	p. 129
6. L'Etat, l'art et les artistes : les aides à la constitution d'un patrimoine d'art contemporain et à la création.....	p. 151
Conclusion de la première partie.....	p. 187

Deuxième partie : Les lieux de l'art contemporain en France...p. 196

I. Art contemporain et aménagement du territoirep. 196

- Introduction.....p. 196**
- 1. La répartition des lieux d'exposition de l'art contemporain.....p. 199**
- 2. Les lieux institutionnels et l'aménagement culturel du territoire.....p. 203**
- 3. La commande publique, un outil pour l'aménagement culturel du territoire ?
.....p. 211**
- 4. Bilan de l'action des Fonds régionaux d'art contemporain : approche
géographique.....p. 216**
- 5. Les galeries d'art contemporain.....p. 229**

II. Etude typologique des lieux de l'art contemporainp. 243

- Introduction.....p. 243**
 - 1. Type 1 : Lieux d'exposition ou de vente consacrés (totalement ou en partie) à
l'art contemporain construits spécialement à cet effet.....p.247**
 - 2. Type 2: Lieux d'exposition ou de vente consacrés (totalement ou en partie) à
l'art contemporain dans un bâtiment initialement prévu pour une autre
fonction.....p. 258**
 - 3. Type 3: L'art dans des bâtiments ouverts au public, n'étant pas consacrés à
l'art contemporain, mais offrant des lieux d'exposition temporaires ou
permanents.....p. 282**
 - 4. Type 4 : L'art dans l'espace public.....p. 309**
 - 5.Type 5 : Les parcours.....p. 339**
- Conclusion de la deuxième partie.....p. 356**

Troisième partie : Géographie de l’art contemporain dans la région des Pays de la Loire	p. 360
1. La répartition des lieux de l’art contemporain dans la région des Pays de la Loire.....	p. 362
2. La géographie de l’art contemporain dans la métropole de Nantes Saint-Nazaire.....	p. 364
3. Les lieux de l’art contemporain hors du département de Loire-Atlantique	
Conclusion de la troisième partie	p. 484
Conclusion générale	p. 487
Bibliographie générale	p. 499
Table des figures	p. 517
Table des photographies	p. 519
Table des tableaux	p. 526
Table des documents	p. 527
Table des matières	p. 528

Liste des principaux sigles utilisés (date de création - terme) :

AFAA : Association Française d'Action Artistique (1922-)

CNAC : Centre National d'Art Contemporain (1967-1982)

CNAP : Centre National des Arts Plastiques (1982-)

DAP : Délégation aux Arts Plastiques (1982-)

DEP : Département des Etudes et de la Prospective (1986-)

DMF : Direction des Musées de France (1945-)

DRAC : Directions Régionales des Affaires Culturelles (1969-)

ENSBA : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (1648-)

FIAC : Foire Internationale d'Art Contemporain de Paris (1973-)

FIACRE : Fonds d'Incitation à la Création (1982-)

FNAC : Fonds National d'Art Contemporain (1976-)

FRAC : Fonds Régionaux d'Art Contemporain (1982-)

FRAM : Fonds Régionaux d'Acquisition des Musées (1982-)

Introduction générale

Au début des années 1960, il n'existait que trois lieux d'exposition institutionnels¹ pour l'art contemporain² en France : le Musée National d'Art Moderne et le Musée d'art moderne de la Ville de Paris situés dans les deux ailes du Palais de Tokyo, à Paris, et le musée de Grenoble. L'Annuaire de l'art contemporain, publié depuis 2001 sur Internet³ par le Centre National des Arts Plastiques (CNAP), dépendant du ministère de la Culture et de la Communication, présentait, en mars 2003, plus de 1 300 références de lieux de l'art contemporain, dont 410 lieux institutionnels. La carte ci-dessous a été réalisée à partir de cet annuaire. Nous avons extrait la liste des « structures et lieux de diffusion » d'« arts plastiques / arts visuels » pour tout le territoire français, ce qui représente 1059 lieux, sans compter les galeries commerciales. Après une relecture critique⁴, nous avons ramené ce nombre à 998. Nous n'avons pas pris en compte les DOM-TOM, qui ne possèdent pas de lieux permanents, à part les FRAC de la Réunion et de la Martinique, qui connaissent d'ailleurs de gros problèmes de fonctionnement. Cette base de données, officielle, sous-estime largement la réalité car de nombreux lieux ne sont pas reconnus par le ministère de la Culture. Depuis la fin des années 1970, et surtout le début des années 1980, nous assistons à une multiplication du nombre de lieux consacrés à l'art contemporain en France. Cet annuaire est constamment mis à jour car de nouveaux lieux apparaissent chaque année, compensant largement ceux qui disparaissent. Il s'agit de lieux d'exposition, mais aussi de création, de diffusion, d'enseignement, de recherche... Les explications de ce phénomène exceptionnel sont liées notamment à l'histoire des politiques culturelles. Nous verrons qu'il est essentiellement dû à une plus grande intervention de l'Etat, puis des collectivités territoriales, après les lois sur la décentralisation de 1982, mais aussi des acteurs privés.

¹ Il est très difficile de dénombrer les autres lieux non institutionnels car leur visibilité était alors très faible.

² Il s'agissait en fait de musées d'art moderne, présentant aussi des œuvres d'art contemporain.

³ <http://www.cnap.fr/>

⁴ En supprimant notamment toutes les structures qui n'exposent pas d'art contemporain. Cette base de données ne prend pas en compte les galeries commerciales. Nous avons donc éliminé celles qui y étaient présentées par erreur.

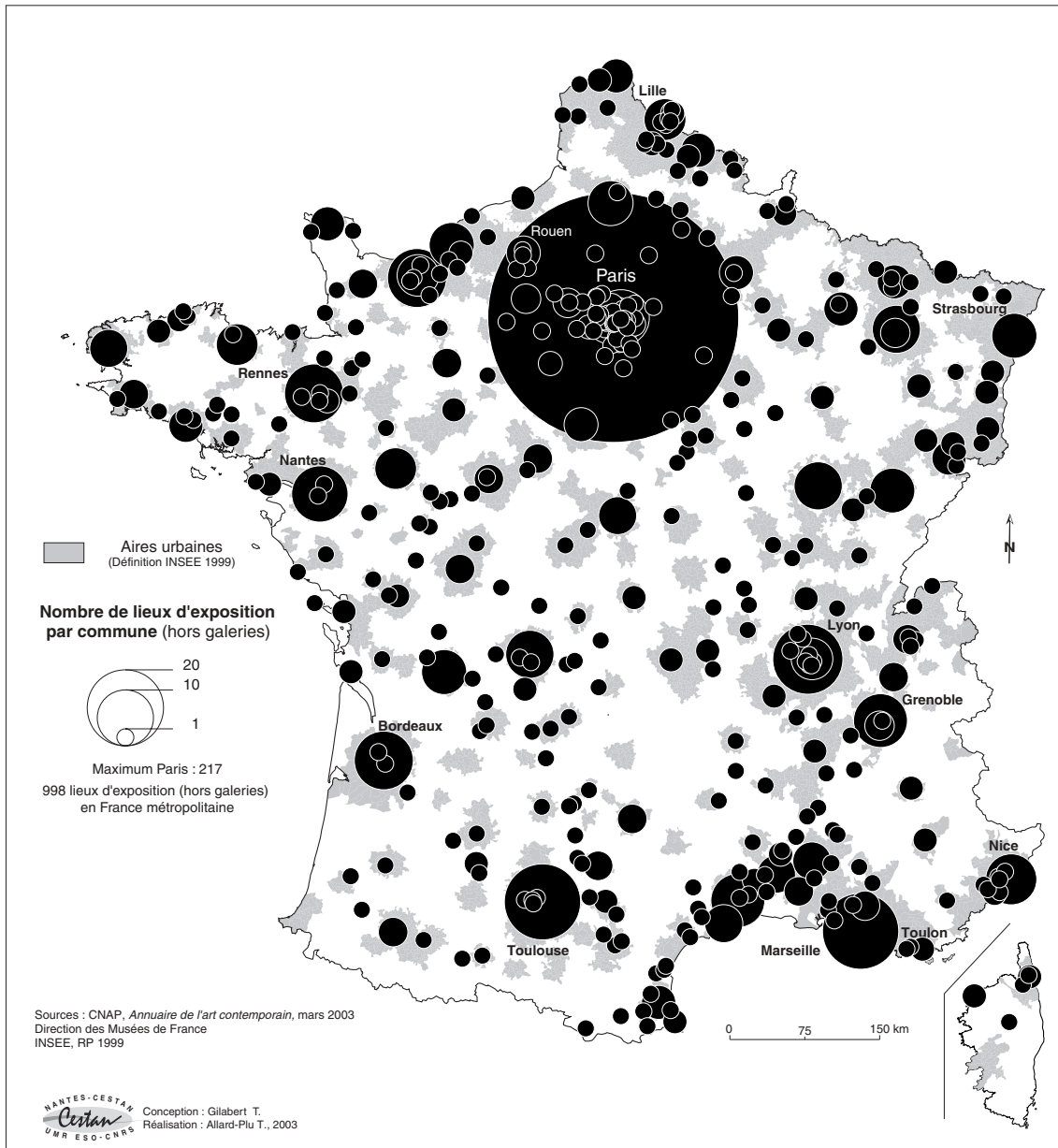


Figure 1 : Les lieux d'exposition d'art contemporain par commune, en 2003 (hors galeries commerciales)

Le rôle fondamental de l'Etat dans la gestion et l'organisation des structures consacrées à l'art contemporain, constitue aujourd'hui une exception dans le monde. Il ne doit cependant pas gommer la prise en compte tardive de la création contemporaine par les différents gouvernements de la IV^{ème} et même du début de la V^{ème} République.

Nous avons d'emblée évoqué le terme de lieu, qui est ici perçu dans une acception très large : « Partie circonscrite de l'espace où se situe une chose, où se

déroule une action »⁵, qui reprend le sens étymologique du *locus* latin. Le musée, la galerie, la rue, l'atelier... sont donc des lieux qui peuvent être qualifiés « d'art contemporain » s'ils ont été investis par des acteurs, artistes ou médiateurs justifiant ce qualificatif. La définition du lieu par les géographes est sujette à débat. Depuis Paul Vidal de la Blache, qui concevait sa discipline comme « la science des lieux et non des hommes », et Denis Retaille qui pense que « faire de la géographie, c'est reconnaître et nommer la différence entre les lieux »⁶, les géographes ont tendance à insister sur l'appropriation et la construction des lieux par les hommes. Rémy Allain a fait le point sur la définition de ce terme, apparemment banal :

« Plus qu'une définition concise et de toute manière contestable, pour le moment encore, il est utile d'en préciser les caractères minimaux : il s'agit d'un espace infra-territorial, d'étendue de forme variable (ponctuelle, linéaire, aréolaire, bâtie ou non) dont l'identité se découvre dans la durée ; le lieu n'a pas d'étiquette, il se révèle. Il s'agit d'un « produit d'interaction », sujet-objet, au même titre que le paysage (...). Non quantifiable, et donc synonyme de concept flou, il fait peur. Son étude est risquée (tant pis pour nous !). »⁷

Ces « caractères minimaux » nous permettant de regrouper, sous le terme de lieu tous les espaces investis par l'art et les artistes, du musée à l'atelier, nous adopterons cette définition. Nous considérerons également que les interventions d'art éphémère se font dans un lieu. L'« identité se découvre dans la durée », mais celle-ci peut être courte si l'œuvre est efficace et permet alors au lieu de se « révéler ». Une revue, un livre ou un écran d'ordinateur ne peuvent, d'après cette définition, constituer un lieu. Ils ne sont que des médias, entre l'artiste et le spectateur. Cependant, une salle équipée d'ordinateurs, conçue pour permettre l'accès du public aux œuvres numériques, peut être perçue comme un lieu. De même, le lieu unique⁸ de Nantes, transformé en « très grande librairie » présentant plus de 15 000 ouvrages dans le cadre de l'opération « Le livre et l'art », qui dure cinq jours⁹, constitue un lieu de diffusion de l'art contemporain.

Nous prenons également un « risque » en consacrant notre recherche à l'art contemporain. Sa définition est effectivement très controversée. Au sens littéral, on

⁵ Dictionnaire Larousse 2000.

⁶ In *Le monde du géographe*, Paris, Presses de Sciences Po, 1997, p. 77.

⁷ In ESO, travaux et documents, publication semestrielle de l'Unité Mixte de Recherche 6590 du CNRS : ESPACES GEOGRAPHIQUES ET SOCIETES, n°16, octobre 2001, p. 13.

⁸ Centre d'art pluridisciplinaire à Nantes, dans une ancienne usine LU. S'écrit sans majuscules, peut-être pour ne pas imposer une référence à LU (Lefèvre-Utile).

⁹ Ce festival « Le livre et l'art » existe depuis 2000. Des lectures et des performances d'artistes sont également proposées au public. La dernière édition s'est déroulée du 2 au 6 juin 2004.

pourrait inclure les créations de tous les artistes vivants. Or, de nombreux artistes¹⁰ d'aujourd'hui travaillent comme leurs prédécesseurs du XIX^{ème} ou du début du XX^{ème} siècle et n'apportent rien de nouveau sur le plan de leur démarche. Ces plasticiens, le plus souvent peintres, ne sont pas considérés, pour la plupart des spécialistes, comme « contemporains ». En effet, la notion d'art contemporain sous-entend une remise en question de l'ordre artistique établi et exclut donc *de facto*, des artistes pourtant parfois reconnus par le marché, mais pas par l'Institution (le ministère de la Culture et la Délégation aux Arts Plastiques). Il est de plus difficile, pour cette définition, de se référer, à une période précise de l'histoire de l'art, puisque cette appellation ne fait pas l'unanimité chez les spécialistes. Certains, notamment de nombreux historiens, englobent sous cette étiquette l'art après 1945, succédant à l'art moderne, avec la difficulté consistant à classer des artistes comme Picasso, qui étaient à l'avant-garde au début du XX^{ème} siècle, mais qui, après 1945, ont cessé d'innover. D'autres, comme les conservateurs de musées, font commencer l'art contemporain en 1960, avec la naissance de mouvements comme le Nouveau Réalisme en France, et le Pop Art aux Etats-Unis. Pour d'autres encore, l'art contemporain est celui qui est reconnu, et de ce fait, aidé financièrement par la Délégation aux Arts Plastiques. Il s'agit donc essentiellement de l'art à partir des années 1980 (certains parlent des « années Lang »). Il faut rappeler également la définition issue de la législation douanière. Celle-ci ne s'appuie pas sur les aspects artistiques et considère « ...comme contemporaines dans le cadre de la procédure d'exportation les œuvres d'artistes vivants ou dans le cas d'artistes décédés, les œuvres datant de moins de vingt ans. La frontière de cet art « contemporain » se trouve ainsi en perpétuel mouvement. »¹¹.

En fait, la définition est assez élastique et l'appartenance à l'art contemporain fait parfois abstraction de la chronologie et privilégie la reconnaissance des marchands (et de leur clientèle) ou des responsables des lieux d'exposition. Ainsi, en 2000, on a pu voir à la Foire Internationale d'Art Contemporain de Paris des artistes comme Rodtchenko (avant-garde russe des années 1920) ou Man Ray (photographe surréaliste)... Dans le même esprit, la Galerie Nationale du Jeu de Paume, théoriquement réservée à l'art contemporain, a présenté en 2000, une exposition Gaston Chaissac (artiste rattaché à l'Art Brut, mort en 1964). C'est ainsi que certains

¹⁰ Les peintres de marines à la manière des impressionnistes, les portraitistes de la place du Tertre à Paris... et finalement la majorité des peintres et sculpteurs exposés aujourd'hui dans les galeries.

¹¹ Alain Queménil, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, 2001, p. 16.

responsables des Fonds Régionaux d'Art Contemporain reconnaissent Marcel Duchamp (ses premiers *ready-mades*¹² datent de 1913) comme plus contemporain que de nombreux jeunes artistes. Ce sont pourtant ces spécialistes qui, aujourd'hui, ont bien souvent la définition la plus restrictive de l'art contemporain et s'intéressent essentiellement aux artistes qualifiés parfois de « très contemporains ». Le terme « art contemporain » désigne donc plus souvent une catégorie esthétique, même si parfois l'esthétique disparaît derrière le concept ou la démarche, qu'une catégorie temporelle. Ces querelles d'appellation ne sont pas de vaines disputes intellectuelles, mais constituent un enjeu fondamental, sur le plan de la notoriété, de la visibilité et donc du marché. En effet, « classer une œuvre en « art contemporain », c'est la qualifier ou selon, la disqualifier. »¹³

Face à ces multiples définitions, nous adopterons une attitude d'ouverture, et pour éviter toute polémique, nous considérerons que l'art contemporain est l'art qui est revendiqué comme tel par les artistes concernés. L'imprécision induite par cette définition ne faussera pas nos conclusions. Nous verrons en effet que l'art qui peut avoir de réelles conséquences en termes d'aménagement du territoire, est le plus souvent un art reconnu (et donc subventionné) par les institutions, à l'échelle nationale ou locale. Nous nous rapprocherons donc de la définition institutionnelle, mais avec beaucoup de souplesse...ce qui nous permettra aussi de nous intéresser aux lieux alternatifs de création et d'exposition (micro-aménagement de l'espace), sans nous soucier de l'appartenance « officielle » de ces artistes à l'art contemporain.

Nous avons écarté de notre champ d'étude les lieux consacrés aux périodes artistiques précédentes. En effet, le sujet aurait alors été trop étendu et nous verrons que les nouveaux lieux créés en France concernent essentiellement l'art contemporain. Les exceptions à cette règle sont très rares et s'expliquent par une volonté exprimée au plus haut niveau de l'exécutif. Il s'agit principalement des musées d'Orsay et des Arts Premiers, soutenus personnellement par les présidents de la République Valéry Giscard d'Estaing et Jacques Chirac.

Le problème de la définition de l'art contemporain ne se limite pas à la chronologie, il concerne aussi les modes et les champs d'interventions des artistes. L'art

¹² objets (« tout faits ») détournés de leurs contextes (roue de bicyclette (1913), urinoir (1917)... et présentés comme des œuvres d'art. Il n'y a plus de geste technique de la part de l'artiste, ce ne sont pas des sculptures, mais des « signes ». C'est donc le lieu d'exposition (musée, salon, galerie...), et le choix effectué par l'artiste, qui font de ces objets des œuvres d'art.

¹³ Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Ed. de Minuit, 1998, p. 10.

contemporain est de plus en plus transdisciplinaire. Il n'est pas rare de voir des plasticiens travailler avec des musiciens et des danseurs. La frontière entre ces disciplines est de moins en moins étanche ; certains plasticiens sont ou deviennent parfois eux-mêmes compositeurs, chorégraphes ou cinéastes. Cela n'a pas réellement de conséquences spatiales car nous verrons que les nouveaux lieux dédiés à l'art contemporain font preuve d'une grande polyvalence et s'adaptent facilement aux contraintes liées à cette transdisciplinarité. Nous réduirons toutefois l'art contemporain aux seuls arts plastiques (peinture, sculpture, photo, vidéo, art numérique...), sans évacuer les possibilités de démarches transdisciplinaires, mais en écartant volontairement l'architecture. En effet, inclure l'architecture contemporaine reviendrait à beaucoup trop élargir notre domaine d'étude, jusqu'à lui faire perdre toute sa spécificité. Nous n'aborderons les questions architecturales que si elles sont liées directement à un lieu consacré à l'art contemporain. Nous verrons alors que l'efficacité spatiale d'un lieu est parfois autant liée au contenant (le bâtiment et son architecture) qu'au contenu (les œuvres exposées).

La multiplication du nombre de lieux de l'art contemporain et des activités qu'ils induisent, sur tout le territoire français, a engendré des flux, humains (les artistes, le public), matériels (les œuvres) et financiers (investissements). Elle est due aux interventions des différents acteurs : artistes, publics, marchands, acheteurs, institutions, collectivités territoriales, Etat...

Nous pouvons donc envisager l'étude d'une géographie de l'art contemporain en France.

Cela revient à décrire et analyser, à différentes échelles, le fonctionnement et la répartition des lieux de l'art contemporain. Nous pourrions alors étudier les conséquences sur l'aménagement du territoire. Il faudra auparavant déterminer le mode d'inscription spatiale des différents acteurs. Nous insisterons notamment sur celui des artistes, à travers l'analyse de leurs pratiques, mais aussi à travers la création et le fonctionnement des lieux qui sont consacrés à la réalisation ou à la monstration de leurs œuvres.

Notre démarche s'inscrit donc dans deux champs de la géographie. Elle relève tout d'abord de la géographie culturelle, non pas perçue comme une approche culturelle

des faits géographiques¹⁴, mais comme une géographie du fait culturel, au même titre que « ...la géographie commerciale est une géographie du commerce. Elle s'intéresse à la géographie des lieux sacrés, des universités, des musées, des cinémas, des restaurants, etc... Il s'agit de la culture au sens le plus large du terme en tant qu'elle se manifeste dans des pratiques et s'inscrit dans des espaces »¹⁵. Elle relève aussi de la géographie sociale qui analyse les relations entre les hommes et les espaces « ...à savoir les pratiques, les usages, les représentations, les imaginaires, les systèmes de valeurs et les stratégies que les acteurs déploient dans l'espace »¹⁶. Notre inscription dans une géographie sociale ne signifie pas le refus systématique d'une géographie vidalienne présentée avant tout comme la « science des lieux ». Nous insisterons certes sur la spatialité des différents acteurs : Etat, collectivités territoriales, artistes, publics, galeristes, collectionneurs... le lieu étant donc d'abord envisagé comme le cadre et le résultat de leurs actions. Les lieux seront tout de même ensuite étudiés de manière plus classique, à travers l'analyse des répartitions, à différentes échelles, selon une approche typologique fondée sur des critères de localisation. Notre géographie est donc toujours une « science des lieux », abordée à travers l'étude des hommes en société. L'analyse critique des politiques d'aménagement culturel du territoire et de la démocratisation de l'art contemporain, dans le cadre plus large de l'étude des politiques culturelles, confirme effectivement notre inscription dans une géographie sociale.

Ce sujet, pourtant rattaché à des branches fertiles de la géographie (urbaine, culturelle, sociale, aménagement) a été peu abordé (cf bibliographie) par les géographes français et étrangers, tout au moins dans sa globalité. Cela peut sembler paradoxal : « ... la culture devient aujourd'hui une question d'actualité, la relation qu'elle entretient avec les lieux n'a pas pour autant été fouillée par les géographes »¹⁷. Cette affirmation, concernant l'ensemble des champs culturels, est encore plus pertinente au niveau de l'art contemporain.

La thèse de Françoise Lucchini, sur « Les équipements culturels des villes françaises »¹⁸ constitue cependant une exception et aborde le sujet. Toutefois, elle ne

¹⁴ Démarche mise en œuvre notamment par Paul Claval.

¹⁵ Jean-François STASZAK, in *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, sous la direction de Jacques LEVY et Michel LUSSAULT, Paris, Belin, 2003, p. 218.

¹⁶ Laurent CAILLY, in *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, sous la direction de Jacques LEVY et Michel LUSSAULT, Paris, Belin, 2003, p. 854.

¹⁷ Maria GRAVARI-BARBAS, Philippe VIOLIER, *Lieux de culture – culture des lieux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 11.

¹⁸ Thèse de doctorat de géographie, Université de Paris I Panthéon – Sorbonne, 1998, p.

prend en compte qu'une cinquantaine d'artothèques, 31 centres d'art conventionnés et les écoles d'art. Cette vision très partielle, par rapport aux 2 657 lieux référencés en 2003 dans l'Annuaire de l'art contemporain, créé par le Centre national des arts plastiques, est censée permettre d'élaborer une typologie des politiques culturelles municipales. Les résultats sont bien entendu faussés par le caractère trop restreint des critères retenus. Cela est d'autant plus vrai que l'implantation d'un centre d'art ne relève que très rarement d'une stratégie municipale, mais plutôt, comme nous le verrons ultérieurement, d'un engagement d'individus particulièrement motivés. Ce travail, dont nous ne contestons pas les conclusions générales, n'apporte donc pas une réelle contribution à la construction d'une géographie de l'art contemporain.

Nous pouvons cependant observer une prise en compte récente, mais néanmoins modeste, de cette thématique. Alors que « Les mots de la géographie, dictionnaire critique »¹⁹ ignorait le terme « art », le « Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés »²⁰, plus récent, possède cette entrée. Un texte de Rodolphe de Koninck y présente les quelques travaux d'une géographie des arts qu'il qualifie de « balbutiante [et qui pourrait] avoir l'ambition d'apporter sa contribution à la connaissance des phénomènes artistiques en renouvelant les outils et les méthodes utilisés jusqu'alors par l'histoire ou la sociologie de l'art ». Il décrit quelques thèmes développés par les géographes : « le développement des foyers artistiques – en relation avec le concept centre / périphérie – et, d'autre part, la mise en évidence des dynamiques de diffusion des innovations comme des productions ». Les travaux évoqués, mais non cités, ne concernent pas l'art contemporain. Il suggère aussi l'étude de la circulation des œuvres d'art qui « est un des indicateurs sûrs, mais peu utilisé, du fonctionnement du système-Monde : ainsi, la diffusion de l'art occidental reflète assez fidèlement l'europanisation du Monde tandis que la concentration des œuvres majeures relevant de l'art primitif, dans les musées des métropoles d'Europe occidentale, des Etats-Unis, du Canada, du Japon et d'Australie, traduit les relations dominantes que ces pays imposèrent aux autres que ce soit par la domination coloniale ou le pouvoir d'achat ». Là encore, il apparaît clairement que l'auteur, qui envisage une « géographie des arts », fondée sur l'étude des flux, ne prend pas en considération l'art contemporain, même si les pistes de recherches proposées pourraient aussi concerner cette forme d'art. Il présente ensuite la thèse de

¹⁹ Sous la direction de Roger BRUNET, Robert FERRAS et Hervé THERY, Montpellier, Reclus, 1993, 470 p.

²⁰ Sous la direction de Jacques LEVY et Michel LUSSAULT, Paris, Belin, 2003, p. 90.

Boris Grésillon sur « Berlin, métropole culturelle »²¹ qui étudie effectivement « la place des activités artistiques dans la structuration des villes... et de leurs quartiers centraux », mais évoque assez peu les lieux de l'art contemporain.

Rodolphe de Koninck présente un « autre volet de cette fertilisation croisée entre art et géographie [qui] porte une interrogation sur ce que l'approche de l'art peut apporter à la géographie ». L'art, qu'il s'agisse de littérature ou de peinture est alors envisagé comme une source, permettant d'étudier des paysages. Pour Laurent Grison : « Etudier les figures géographiques dans les différentes formes d'art, c'est construire un pont entre plusieurs approches de la spatialité »²². Cette approche, radicalement différente de la nôtre, est plus fréquemment pratiquée par les géographes et permet de porter un nouveau regard sur les œuvres d'art. Il s'agit d'une étude de la géographie dans l'art et non de la géographie de l'art. La thèse²³, d'Anne Volvey, soutenue en 2003, sur l'œuvre de Christo et de Jeanne-Claude fait le pont entre ces deux géographies. Elle étudie en effet la fabrication d'espaces à travers les interventions²⁴ *in situ* de ces deux artistes, en s'appuyant sur des éléments théoriques empruntés à la psychanalyse.

Ce sujet, peu abordé par les géographes, a cependant été largement exploré par les économistes et surtout par les sociologues. Nathalie Heinich²⁵ présente les trois générations d'études sociologiques de l'art. La première s'intéresse aux rapports entre l'art et la société, elle date de la première moitié du XX^{ème} siècle. La seconde, qui est née après 1945, tente de replacer l'art dans la société : « Il n'y a pas, entre l'un et l'autre, une extériorité qu'il faudrait réduire ou dénoncer, mais un rapport d'inclusion qu'il s'agit d'explicitier »²⁶. La troisième génération, datant des années 1960, s'intéresse à « l'art *comme* société, c'est à dire l'ensemble des interactions, des acteurs, des institutions, des objets, évoluant ensemble de façon à faire exister ce qu'on appelle, communément, "l'art" »²⁷. Certains sociologues, de la deuxième ou troisième génération, ont eu une approche parfois géographique et économique de la question.

²¹ *Berlin, métropole culturelle : essai géographique*, thèse de doctorat de géographie, sous la direction de Violette Rey, Paris I, 2000, 554 p.

²² Laurent GRISON, *Figures fertiles : Essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2002 p. 9.

²³ Anne VOLVEY, *Art et spatialités d'après l'oeuvre d'art in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude. Objet textile, objet d'art et oeuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique*, thèse de doctorat de géographie, Paris I Sorbonne, 2003, 1 131 p.

²⁴ Notamment *Running Fence, Surrounded Islands, The Umbrellas*, aux Etats-Unis.

²⁵ In *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2001, p. 14.

²⁶ Nathalie HEINICH, op. cit. p. 14.

²⁷ Nathalie HEINICH, op. cit. p. 15.

C'est notamment le cas de Raymonde Moulin et de ses collègues du Centre de Sociologie des Arts (EHESS), qui ont étudié les effets de la décentralisation²⁸ et les évolutions des localisations des galeries à Paris²⁹.

Pourquoi les géographes ne se sont-ils jamais réellement intéressés à cette question? Il s'agit pourtant d'une géographie thématique très classique, au même titre que la géographie des services, la géographie du tourisme... à ceci près que contrairement aux thèmes que nous venons de citer, l'art, et *a fortiori* l'art contemporain, n'a jamais réellement inspiré les géographes. La multiplication des lieux de l'art contemporain en France et l'importance des investissements auraient dû pourtant susciter la curiosité et l'intérêt des géographes. Certains, dans le cadre d'une géographie sociale, ont travaillé sur les fêtes et les festivals³⁰, mais semblent avoir omis de s'intéresser aux événements liés aux arts plastiques. La méconnaissance de cette forme d'art explique peut-être la réticence des étudiants et des chercheurs à s'intéresser à ce sujet. Cette analyse part d'un principe observé empiriquement, selon lequel les géographes ont tendance à étudier ce qu'ils connaissent le mieux ou ce qui correspond à leurs centres d'intérêt. Cela revient donc à poser la question de la raison du manque d'intérêt des géographes pour l'art contemporain. Nous avons d'ailleurs pu mesurer localement cette désaffection à l'échelle de notre laboratoire de recherche en géographie sociale, le CESTAN³¹. Sur les vingt-quatre membres interrogés en mai 2004 (enseignants-chercheurs, doctorants et personnels du CNRS), seulement trois d'entre eux ont visité le Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire installé à Carquefou depuis 2000, situé à cinq minutes de voiture des locaux du campus universitaire.

Pierre Bourdieu et Alain Darbel ont bien montré que la fréquentation des musées croissait « très fortement à mesure que le niveau d'instruction s'élève »³². Or, *a priori*, le niveau scolaire des géographes, des sociologues et des historiens est équivalent. Il existe pourtant des sociologues de l'art et des historiens de l'art... mais pas de géographes de l'art. Pierre Bourdieu et Alain Darbel fournissent une explication en s'appuyant sur le rôle essentiel de l'origine sociale, plus déterminante que le niveau d'étude :

²⁸ Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution, le marché*, Paris, Flammarion, 1997, p. 95.

²⁹ Raymonde MOULIN, *op. cit.*, p. 184.

³⁰ Voir Guy DI MEO (Dir.), *La géographie en fêtes*, Paris, Géophrys, 2001, 270 p.

³¹ Centre d'Études sur les Sociétés, les Territoires, l'Aménagement – Nantes (UMR 6590 CNRS).

³² Pierre BOURDIEU, Alain DARBEL, *L'amour de l'art : les musées européens et leur public*, Paris, Editions de Minuit, 1997, p. 35.

« Le diplôme étant un indicateur très grossier du niveau culturel, on peut supposer que des différences séparent encore les visiteurs de même niveau scolaire, selon différentes caractéristiques secondaires. Et de fait, à niveau égal, ceux qui ont reçu une formation classique sont toujours plus représentés dans le public des musées que ceux qui n'ont pas fait de latin et ils ont toujours des rythmes de pratique (déclarés) plus intenses. Pour éviter d'attribuer, comme on le fait souvent, une efficacité culturelle mystérieuse, surtout dans le cas particulier, aux études classiques, il faut évidemment y voir non pas un facteur déterminant mais un indice de l'appartenance à un milieu cultivé, puisque l'on sait que l'orientation vers les études les plus classiques est toujours de plus en plus fréquente, toutes choses égales d'ailleurs, à mesure que l'on s'élève dans la hiérarchie sociale. Le type d'études secondaires n'est sans doute pas la seule ni la plus déterminante des caractéristiques secondaires qui expliquent que, parmi les individus dotés d'un niveau d'instruction donné, - par exemple le niveau du baccalauréat qui peut être considéré comme la condition nécessaire mais non suffisante d'une fréquentation assidue des musées -, on puisse encore distinguer différents degrés de dévotion culturelle. On sait que l'on constate de fortes variations dans les pratiques culturelles et les préférences artistiques d'individus de même niveau scolaire ou social selon le niveau culturel de leur famille d'origine (mesuré au niveau d'instruction et à la profession de leurs ascendants en ligne paternelle et maternelle). En raison de la lenteur du processus d'acculturation, surtout en matière de culture artistique, des différences subtiles, liées à l'ancienneté de l'accès à la culture continuent donc de séparer des individus apparemment égaux sous le rapport de la situation sociale et même du niveau scolaire. La noblesse culturelle a aussi ses quartiers. »³³

S'il n'existe pas d'étude comparée des origines sociales des géographes et des historiens, il est reconnu que la « formation classique », marquée notamment par l'enseignement du latin et du grec, est plutôt l'apanage des historiens. C'est d'ailleurs probablement une des raisons du moindre succès des géographes au CAPES d'histoire-géographie face à leurs collègues historiens. Nous pouvons donc émettre cette hypothèse, inspirée des travaux de Pierre Bourdieu, selon laquelle l'absence de travaux de géographes sur l'art contemporain serait liée en partie à leur origine sociale, et à leur scolarité secondaire. Il serait peut-être possible d'affirmer, en reprenant la thèse développée récemment par le sociologue Bernard Lahire, que les géographes présentent dans ce cas des « profils culturels dissonants », comme d'autres cadres et professions intellectuelles supérieures. Cet auteur pense en effet que :

« Protégés des effets stigmatisants du jugement culturel négatif par leur statut social prestigieux, leur capital économique et parfois leur grand capital scolaire, les membres des

³³ Ibid. p. 43.

classes supérieures peuvent s'accorder, à l'occasion ou plus régulièrement, quelques licences (en sachant qu'il ne s'agit bien que de cela) avec la certitude de ne pas déchoir, à leurs yeux, comme à ceux d'autrui, dans l'ordre de la reconnaissance symbolique. Certains peuvent cultiver aussi une certaine forme d'anti-intellectualisme et un goût des produits plus populaires sans « prise de tête » en se distinguant par là de la bourgeoisie culturelle, tout en ne cessant d'entretenir un rapport ambivalent à l'égard de la culture légitime. »³⁴

Le fait d'avoir échappé au déterminisme socio-culturel et de ne pas manifester de « profil culturel dissonant », tout du moins pour ce qui concerne l'art contemporain, nous donne le privilège, risqué, d'ouvrir un nouveau champ d'étude pour la géographie.

Avant de décrire et d'analyser la géographie de l'art contemporain en France, il nous est apparu nécessaire de faire le point dans une partie historique, qui ne perd pas de vue les considérations d'ordre spatial, sur les différentes formes de l'art contemporain. Il s'agira de montrer dans quelles mesures les nouvelles pratiques artistiques relevant de l'art contemporain ont rendu nécessaire la création de nouveaux espaces. Il faudra donc, sans prétendre à l'exhaustivité, décrire ces nouveaux courants artistiques qui ont modifié le rapport des artistes et du public avec l'espace géographique. Il ne s'agit pas de refaire l'histoire de l'art, mais de mettre en relation l'histoire et la géographie, ce qui constitue d'ailleurs un des fondements du fonctionnement de ces disciplines en France. Cela revient donc à analyser l'inscription spatiale des artistes, présentés comme les principaux acteurs de l'art contemporain.

Il est impossible d'expliquer l'explosion récente du nombre de lieux de l'art contemporain sans connaître les politiques culturelles. Nous étudierons donc l'évolution des interventions de l'Etat et leurs conséquences sur le plan spatial, à différentes échelles (France, régions, départements, villes, quartiers), depuis le ministère de Malraux en 1958, jusqu'à nos jours. L'art contemporain est effectivement devenu un véritable secteur d'activité culturelle, créateur d'emplois, de richesse... et d'espaces.

Nous pourrons alors décrire l'organisation des lieux d'exposition et de création, analyser leur répartition spatiale, en tentant de cerner des évolutions. L'importance du nombre de lieux a nécessité l'élaboration de typologies insistant sur leurs statuts ou sur leur mode d'inscription dans l'espace. Ce travail sera effectué à différentes échelles, locale, régionale et nationale, en nous appuyant sur l'outil cartographique.

³⁴ Bernard LAHIRE, *La culture des individus, dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004, p. 262.

Nous approfondirons plus particulièrement, dans une partie spécifique, le cas de la région des Pays de la Loire. Après avoir abordé la géographie de l'art contemporain à l'échelle nationale, il nous a semblé effectivement indispensable de travailler à une plus grande échelle. Le cadre du territoire national, du fait de l'importance du nombre des lieux, ne permet pas de saisir leurs interrelations et complémentarités, leurs inscriptions spatiales à l'échelle d'un territoire et de bien mettre en évidence le rôle des différents acteurs. Nous n'avons pu aborder cet aspect de notre étude qu'à travers des exemples précis, dans le cadre de notre approche typologique. Le choix d'une autre échelle a été assez simple. En effet, celle de la région s'est imposée du fait de l'organisation du ministère de la Culture et des lieux institutionnels. Si la décentralisation a accru les responsabilités et les compétences des collectivités territoriales, la déconcentration du ministère de la Culture s'est traduite par la délégation d'une grande partie des anciennes missions de l'Etat aux Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC). Elles sont chargées d'appliquer les dispositions législatives et réglementaires. Toutefois, et cela les distingue des autres services déconcentrés de l'Etat, elles jouent un rôle essentiel dans la diffusion et le soutien à la création. Elles négocient notamment des partenariats avec les collectivités locales et les acteurs de la vie culturelle. Elles assurent aussi des missions de conseil, d'expertise et d'assistance technique. Elles servent également de relais avec le Ministère lorsqu'elles ne peuvent soutenir des actions avec leurs moyens propres, issus des crédits déconcentrés. Le directeur régional applique « ... les programmes d'action du Ministère en fonction des réalités locales tout en veillant à la cohérence des interventions publiques dans le développement culturel. Il veille à la mise en œuvre du contrôle scientifique, administratif et technique prévu par la réglementation et évalue l'efficacité des actions entreprises. Il contribue à l'élaboration et au suivi des « contrats de plan Etat - régions » ainsi qu'à l'application des grandes politiques interministérielles. »³⁵ En ce qui concerne les arts plastiques, l'essentiel de ces missions est assuré par un spécialiste, le conseiller aux arts plastiques. Il n'existe pas de Directions départementales des affaires culturelles, ni de conseillers départementaux. L'échelle de la région semble bien adaptée pour gérer les affaires culturelles de façon globale et locale, en relation avec les communes. Celle du département est moins pertinente, tout du moins pour les arts plastiques, car le nombre de lieux y est le plus souvent insuffisant. C'est également au niveau de la région, que

³⁵ Jean-Luc Bodiguel, *Dictionnaire des politiques culturelles*, Paris, Larousse – CNRS Editions, 2001, p. 213.

l'Etat, dans le cadre de la décentralisation, a décidé de constituer des fonds d'art contemporain : les Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC). Le choix des Pays de la Loire s'explique avant tout par des raisons liées à la localisation de mon domicile et du laboratoire du CESTAN³⁶ dont une des orientations scientifiques est fondée justement sur l'analyse du processus de métropolisation, à l'échelle de cette région. La carte présentée précédemment, et représentant l'ensemble des lieux de l'art contemporain référencés par l'annuaire du CNAP à l'échelle nationale, montre que sur le plan du nombre de lieux (32), la région des Pays de la Loire se situe dans la moyenne. Elle est considérée par le milieu de l'art contemporain comme particulièrement dynamique, sans toutefois présenter un caractère exceptionnel. Ce dynamisme s'est exprimé récemment par la construction d'un bâtiment spécifique pour le FRAC à Carquefou, fait unique en 2000. Cette initiative a lancé la création des FRAC de « seconde génération », aujourd'hui encouragée par le Ministère. Cette région présente aussi l'avantage d'offrir un large éventail de lieux consacrés à l'art contemporain.

³⁶ Centre d'Etudes sur les Sociétés, les Territoires, l'Aménagement – Nantes (UMR 6590 CNRS)

Première partie : L'art contemporain en France depuis 1959

Introduction

Nous avons évoqué, dans notre introduction générale, l'ambiguïté de la définition de l'art contemporain et l'absence de consensus sur la datation de ses débuts. Il apparaît toutefois clairement que certains artistes, après la Seconde Guerre mondiale, mais surtout à partir des années 1960, ont radicalement fait évoluer leurs pratiques et leurs approches théoriques, ce qui marque leur appartenance à ce que l'on a appelé l'art contemporain, succédant à l'art moderne, né à la fin du XIX^{ème} siècle. Les mutations induites par l'art contemporain ne se sont pas cantonnées au domaine de la création artistique, mais ont également concerné les rapports entre l'art (les œuvres) et l'espace (d'exposition, d'installation, de travail...). Nous essaierons de déterminer dans quelle mesure la mise en place de nouvelles pratiques artistiques a entraîné la création de nouveaux lieux pour l'art contemporain. Cela revient à prendre en compte l'inscription spatiale de l'art et des artistes contemporains. Il est donc nécessaire de revenir sur les principales évolutions apparues à partir des années 60, dans le domaine des arts plastiques, afin de montrer si elles ont provoqué une évolution de la géographie de l'art contemporain.

Il est hors de notre propos d'analyser tous les courants artistiques, et d'essayer de déterminer pour chacun d'entre-eux les modifications qu'ils ont induites sur la géographie de l'art contemporain. Nous nous limiterons à l'étude de quelques exemples que nous avons jugés particulièrement pertinents, dans le cadre de l'espace français. Il ne s'agit pas non plus d'étudier en détail ces mouvements, sur le plan théorique et historique, mais il nous est toutefois paru important d'apporter certaines informations de cet ordre, pour permettre la compréhension de notre démarche.

Après avoir ainsi tenté de définir l'art contemporain à travers ses modes d'inscription dans l'espace, nous avons estimé nécessaire de montrer dans quelle mesure l'Etat, grâce aux politiques culturelles mises en œuvre depuis 1959, a joué un rôle essentiel sur le plan de la diffusion de l'art contemporain et de la multiplication des lieux qui lui sont consacrés.

L'histoire de l'art et des politiques culturelles, mettant en évidence le rôle des différents acteurs, ne seront donc étudiées que comme des facteurs explicatifs essentiels de la géographie de l'art contemporain en France.

I. Art contemporain : de nouvelles formes d'inscriptions spatiales

1. Le Nouveau Réalisme

Jusque dans les années 1960, la plupart des productions des plasticiens pouvaient se résumer à la peinture (un tableau accroché au mur) et à la sculpture (fixée le plus souvent sur un socle). Même un artiste comme Marcel Duchamp, qui a marqué l'histoire de l'art du début du XX^{ème} siècle (au point de continuer à être une référence pour de nombreux artistes contemporains), avec ses *ready mades*, pouvait rentrer dans ce cadre. Sa *Roue de bicyclette*, montée sur un tabouret (1913) et sa *Fontaine* posée sur un socle (1917), étaient conçues pour s'intégrer dans un musée ou une galerie traditionnelle. C'est d'ailleurs ce contexte spatial qui, pour Duchamp, transforme un objet en œuvre d'art, et constitue donc une nécessité absolue.

Les grandes remises en questions commencent (tout au moins en France) avec les artistes de l'Ecole de Nice, et notamment avec les Nouveaux Réalistes. Ce groupe³⁷ a été fondé le 27 octobre 1960 par le critique d'art Pierre Restany, au domicile d'Yves Klein. Le « Manifeste du Nouveau Réalisme » théorise leur pratique :

« La peinture de chevalet (comme n'importe quel autre moyen d'expression classique dans le domaine de la peinture ou de la sculpture) a fait son temps. Elle vit en ce moment les derniers instants, encore sublimes parfois, d'un long monopole. (...). Les Nouveaux Réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel. »

Alors que les artistes des autres mouvements picturaux américains et européens utilisaient encore la toile tendue sur un châssis³⁸, les Nouveaux Réalistes avaient adopté une démarche révolutionnaire. Le support est le monde lui-même et le travail plastique consiste à s'appropriier le réel. Il n'y a plus de geste pictural, mais des gestes d'appropriations.

³⁷ Comprenant, au début, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely et Jacques Villégé, puis César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Christo et Gérard Deschamps.

³⁸ Sauf Pollock qui posait sa toile à même le sol et projetait (*dripping*) sa peinture sans contact direct entre l'outil (pinceau, bâton...), mais tendait et accrochait ensuite sa toile de façon classique.

Photo 1 :Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme, 1960, craie sur papier peint en bleu (100 x 66 cm)

Cliché :extrait de Catherine FRANCBLIN, *Les Nouveaux Réalistes*, Ed. du Regard, Paris, 1997, p. 73.

Il s'agit donc de transformer un morceau du réel pour le transformer en œuvre d'art à la suite d'actions spécifiques à chaque artiste :

- Arman « accumule », « brise », « brûle », « détruit », « coupe » des objets (un violon, par exemple)
- César « compresse » (des voitures...) et « expande » (du polyuréthane)
- Christo « cache », « empaquette » ... (le Pont Neuf, le Reichstag...)
- Villéglé, Hains, Dufrêne et Rotella (groupe des « affichistes ») s'approprient (en les arrachant, en les lacérant...) des affiches publicitaires.
- Spoerri « piège » des objets qui constituaient une scène sociale (table de repas, marché aux puces...) et les expose au public après les avoir détournés de leur

fonction en passant du plan horizontal au plan vertical, renouvelant ainsi le genre de la nature morte.

- Tinguely « construit » et « détruit » des machines sculptures réalisées à partir de pièces de récupération.

Etc...

La plupart de ces œuvres peuvent s'intégrer dans des musées ou des galeries classiques quand la dimension ne sort pas des normes. Toutefois, certaines réalisations dépassent largement les capacités des musées, et surtout, elles n'ont pas été conçues pour y être exposées. Arman et César ont produit des œuvres de taille modeste et d'autres ne pouvant s'intégrer que dans un espace extérieur. Arman avait cependant un rapport assez singulier avec les lieux d'exposition, puisqu'il est devenu célèbre en une soirée de vernissage, le 23 octobre 1960, après avoir rempli la galerie Iris Clert (rue des Beaux-Arts, Paris), avec le contenu de deux camions d'ordures³⁹. Ses « colères » ont aussi marqué les esprits. La plus remarquable s'est déroulée en avril 1975 dans la galerie John Gibson, à New-York : il a détruit devant le public, en vingt minutes, un intérieur bourgeois qui avait été reconstitué à cette occasion. Ces deux exemples illustrent deux « gestes d'appropriation du réel » par les Nouveaux Réalistes : la destruction et l'accumulation. Le caractère éphémère de l'œuvre, et l'implication physique de l'artiste devant un public, font que l'on qualifie ce travail de « performance ». Ce n'est pas seulement le rapport entre l'œuvre et l'espace qui est modifié, mais aussi celui entre l'œuvre et l'espace-temps.

Ces artistes ont également produit des œuvres nécessitant de nouveaux espaces d'exposition, du fait même de leur taille. Celle des *Pouces* de César, est parfois impressionnante, mais a été largement dépassée par l'œuvre d'Arman *Long Term Parking*. Il s'agit d'une tour de dix-neuf mètres cinquante de haut sur six de côté « accumulant » 59 automobiles (Renault, Buick, Citroën) dans 1 600 tonnes de béton :

³⁹ Il répondait ainsi à l'exposition d'Yves Klein, « le vide », en 1958, dans la même galerie. Klein s'était contenté de repeindre les murs en blanc et offrait aux visiteurs un cocktail contenant du bleu de méthylène. Le vide exposé par Klein était un espace de méditation.



Photo 2 : *Long Term Parking* , une sculpture monumentale d'Arman à Jouy-en-Josas

Cliché : Teodoro Gilabert (1990)



Photo 3 : *Pouce* de César face au Musée d'Art Contemporain de Marseille

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

Cette réalisation, qui a été conçue comme un hymne critique à la société de consommation, a été inaugurée le 7 novembre 1982, dans le parc de Montcel, ancienne propriété du baron Oberkampf, située à Jouy-en-Josas (Yvelines). Ce parc était réservé aux membres d'un club de loisirs très fermé. C'est d'ailleurs le fondateur du club et promoteur immobilier, Jean Hamon, qui a été le commanditaire de *Long Term Parking*. Le fait de réaliser des sculptures (même si ce terme convient mal au travail des Nouveaux Réalistes) et de les installer dans un parc ne constitue pas une réelle nouveauté. Ici, l'innovation réside dans le fait qu'un commanditaire privé achète une œuvre géante, pour l'exposer dans un parc réservé à quelques *happy few*. Notons que la hauteur de *Long Term Parking* (19.5 m) a fait sortir cette œuvre du cadre strictement privé, et les habitants du voisinage, choqués par ce qu'ils considéraient comme une dégradation de leur environnement, ont saisi la justice, sans cependant obtenir gain de cause.

L'installation de sculptures, en plein air, dans des espaces ouverts à des publics plus ou moins restreints, est pratiquée depuis l'Antiquité. Cependant, nous verrons qu'à partir des années 1970, ces pratiques se sont multipliées, notamment sous l'impulsion des plasticiens issus du Nouveau Réalisme. Nous retrouvons des localisations classiques en milieu urbain (places, esplanades...), mais aussi des implantations isolées ou regroupées dans le cadre de parcs de sculptures en milieu péri-urbain ou rural que nous étudierons ultérieurement. Le fait que de plus en plus de sculptures contemporaines soient installées en dehors des villes a plusieurs causes :

- le manque d'espaces disponibles en centre-ville.
- on n'ose pas démonter et remplacer les monuments existants car ils appartiennent au patrimoine.
- loin des villes, l'art contemporain choque moins car le public est moins nombreux et la confrontation avec les espaces naturels (ou perçus comme tels) semble moins gênante qu'avec le patrimoine architectural des villes.

Ces remarques ne valent pas pour les nouveaux quartiers et les villes nouvelles où art contemporain et architecture contemporaine cohabitent beaucoup plus facilement.

Si certaines œuvres des Nouveaux Réalistes sont installées loin des villes, celles-ci restent leur seule source d'inspiration. Le fondateur et théoricien du mouvement, Pierre Restany, affirme en 1961 : « Les paysages d'Arcadie sont désormais refoulés

dans les zones plus mythiques de notre vision. Ce qui est la réalité de notre contexte quotidien, c'est la ville ou l'usine »⁴⁰.



Photo 4 : Exemple de sculpture d'artistes Nouveaux Réalistes en centre-ville : Niki de Saint-Phalle et Jean Tinguely, *Fontaine Stravinsky*, Plateau Beaubourg, Paris, 1983

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

Seul, Yves Klein, avec ses *Monochromes*, ses *Anthropométries* et ses *Cosmogonies*, semble s'affranchir du contexte urbain. Cela pose d'ailleurs la question du bien-fondé de son appartenance au mouvement Nouveau Réaliste, alors que son œuvre se rattache plus à des questionnements d'ordre métaphysique ou ontologique, fort éloignés de la réalité. La ville est à la fois source d'inspiration et d'approvisionnement en matériaux, que les Nouveaux Réalistes s'approprient selon différents modes opératoires. Ces artistes ont dû oublier toutes les techniques classiques enseignées dans les écoles des Beaux-Arts. Cela a entraîné de nouveaux rapports avec l'espace de travail. Ainsi, les Affichistes Hains et Villeglé ont-ils décidé de quitter l'atelier. Ce lieu était jusqu'alors jugé indispensable au travail artistique et a été seulement délaissé par les Impressionnistes qui, les premiers, sont allés peindre leurs paysages directement sur le terrain. Hains et Villeglé ont adopté une nouvelle attitude, la promenade, l'errance... et prétendent qu'ils sont éternellement en vacances. Ces déambulations urbaines leur

⁴⁰ « La réalité dépasse la fiction », préface au catalogue de l'exposition *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New-York*, Galerie Rive Droite, Paris, juin 1961.

permettent de repérer des affiches, parfois lacérées par des inconnus, perçues comme de véritables tranches de vies, « ...une sorte de miroir mobile de la vie urbaine, (...) une sédimentation d'époques qui se télescopent... »⁴¹. Ces affiches sont ensuite décollées, puis recadrées. L'art est donc dans la rue, mais c'est l'appropriation (décollage) par l'artiste, et l'exposition dans l'espace muséal ou dans celui d'une galerie qui permet d'offrir ce qui est devenu ainsi œuvre d'art au regard des spectateurs et des acheteurs. Avec ces artistes, c'est avant tout le lieu de création qui est modifié (on passe de l'atelier à la rue) car les espaces d'exposition restent très classiques.

Photo 5 : Jacques Villeglé, 10 juin 1968, 122 rue du Temple

Affiches lacérées marouflées sur toile (116x114 cm)

Cliché extrait de : Catherine Francblin, *Les Nouveaux Réalistes*, Editions du Regard, Paris, 1997, p. 156.

L'attitude de ces plasticiens n'est pas sans rappeler celle des artistes du *Land Art*, à ceci près que l'espace parcouru lors de leurs promenades n'est pas de même nature. Christo⁴² est le seul artiste à pouvoir prétendre appartenir à ces deux

⁴¹ Catherine Francblin, *Les Nouveaux Réalistes*, Editions du Regard, Paris, 1997, p. 60.

⁴² Toujours assisté par sa femme Jeanne-Claude. On parle donc souvent *des* Christo, alors que Christo est en fait le prénom de cet artiste d'origine bulgare nommé Javacheff.

mouvements artistiques : le Nouveau Réalisme (même s'il conteste parfois lui-même son appartenance à ce mouvement⁴³) et le *Land Art* (mais ses réalisations sont souvent situées en milieu urbain). Il se rattache au premier par sa démarche d'appropriation du réel, principalement grâce à ses « emballages » et au second par la localisation de certaines de ses interventions. Sa première réalisation de grande envergure se situe en centre ville, rue Visconti, à Paris, le 27 juin 1962. Elle est intitulée *Mur de barils de pétrole – le Rideau de Fer*. Le descriptif du projet, accompagné d'un montage photographique présente également l'intérêt utilitaire de son travail : « Ce *Rideau de Fer* peut s'utiliser comme barrage durant une période de travaux publics, ou servir à transformer définitivement une rue en impasse. »

Photo 6 : Projet d'un mur provisoire de barils de pétrole, par Christo et Jeanne-Claude, rue Visconti, Paris. Collage, 1961

Deux photographies et un texte tapé à la machine, 24x40.5 cm : Collection Jeanne-Claude Christo. Cliché : Harry Shunk, extrait de : Jacob BAAL-TESHUVA, *Christo et Jeanne-Claude*, Cologne, Taschen, 1995, p. 20.

La justification de ce *Rideau de fer* se trouve à la fois dans l'histoire récente et dans la vie de l'artiste. Christo Javacheff est né en 1935 en Bulgarie (à Gabrovo) et a choisi de fuir le régime communiste à l'âge de vingt et un ans, au péril de sa vie, caché

⁴³ Il ne fait pas partie des huit membres fondateurs du mouvement, signataires du manifeste d'origine, mais il a rejoint le groupe avec Gérard Deschamp, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle et César dans un deuxième temps. Il a par la suite participé à plusieurs expositions du groupe.

dans un wagon de marchandises. C'est donc tout naturellement qu'il réagit face à la construction, le 13 août 1961, du mur de Berlin. Le mur de la rue Visconti est donc une réponse, sous forme de dénonciation, au « mur de la honte » de Berlin. L'impact sur l'organisation de l'espace urbain a été très limité puisque cette installation n'est restée en place que huit heures car les Christo n'avaient pas obtenu d'autorisation, malgré de nombreuses démarches administratives. Il faut dire qu'en 1961, le couple n'avait pas atteint une grande notoriété et que les autorités de Paris étaient alors confrontées à des manifestations de protestation contre la guerre d'Algérie et qu'elles craignaient une méprise du public au sujet des intentions de l'artiste. L'action des Christo n'a pu aboutir que grâce à la participation de nombreux assistants porteurs de bidons. Cette création – construction, nécessitant une main-d'œuvre nombreuse, constitue aussi une nouvelle dimension pour le travail de l'artiste, se rapprochant ainsi de celle de l'architecte.

Christo a ensuite travaillé dans de nombreux pays, sur des projets de plus grande ampleur. C'est aux Etats-Unis qu'il a été le plus actif : empaquetage du Museum of Contemporary Art à Chicago en 1969, un rideau de 381 m de large et 111 m de haut barrant la vallée du Colorado à Rifle en 1972, une barrière de tissu blanc de 39.5 km, au nord de San Francisco en 1976, etc... Le projet le plus coûteux (26 millions de dollars) et ambitieux a été réalisé à la fois aux Etats-Unis et au Japon entre 1984 et 1991 : il est intitulé *The Umbrellas* et a consisté à déployer simultanément 1340 parasols bleus au Japon et 1760 jaunes aux Etats-Unis. En Europe, les Christo sont intervenus en Suisse, en Italie, en Allemagne (empaquetage du Reichstag en 1994)... et en France. L'étude du projet parisien d'empaquetage du Pont Neuf permet de mettre en évidence la démarche des Christo. Elle se rapproche de celle des aménageurs, à ceci près que leurs réalisations restent en place pendant une durée très limitée (de quelques heures à quelques mois). Il faut toutefois, comme pour des aménagements pérennes, convaincre les autorités locales ou nationales. Pour cela, il est nécessaire de présenter un projet, avec des croquis, des montages photographiques, mais aussi une étude d'impact identifiant les conséquences sur l'environnement, la circulation, la sécurité... Les artistes, le cas échéant, proposent des mesures compensatoires. En ce qui concerne ce projet parisien, les oppositions furent nombreuses, car le Pont Neuf est le plus vieux pont de Paris, commencé sous Henri III et terminé sous Henri IV en 1606. Il a donc une très forte valeur patrimoniale et symbolique pour les Parisiens. Il a d'ailleurs été représenté par de nombreux peintres : Renoir, Pissarro, Signac, Marquet, Picasso et a servi de cadre à plusieurs

films, et notamment aux *Amants du Pont Neuf* de Léos Carax (même s'il s'agissait, en l'occurrence, d'une reconstitution).

Photo 7: *Le Pont neuf empaqueté par Christo et Jeanne-Claude, Paris*

Cliché: Wolfgang Volz, extrait de Jacob BAAL-TESHUVA, *Christo et Jeanne-Claude*, Cologne, Taschen, 1995, p. 20.

Les Christo mirent plus de dix ans avant d'obtenir une autorisation du Président de la République, François Mitterrand, et du Maire de Paris, Jacques Chirac. En effet, l'ouvrage appartient à l'Etat, mais la chaussée et les réverbères sont propriété de la ville de Paris. Les artistes n'étaient pas intervenus à Paris, depuis le *Mur de barils de pétrole – le Rideau de Fer* en 1962 alors que leurs réalisations, dans d'autres pays, avaient fait d'eux des artistes très connus, grâce à des campagnes médiatiques fort efficaces. Jack Lang, le ministre de la Culture, qui manifestait un vif intérêt pour l'art contemporain, a su mettre en évidence tout le profit que Paris pouvait tirer, en terme d'image, d'une telle aventure artistique.

Comme dans tout projet d'aménagement, le financement est souvent la clé de la réussite. L'originalité de la démarche des Christo réside notamment dans le fait qu'ils parviennent à s'auto-financer, alors que le budget est souvent très important. Cela constitue d'ailleurs un argument de poids lors des négociations avec les pouvoirs publics. L'empaquetage du Pont-Neuf a coûté 19 millions de francs. Ce montant est justifié par l'ampleur des travaux et la quantité de matériaux nécessaires. Ils ont utilisé 40 876 mètres carrés de toile de polyamide ignifugée, 13 076 mètres de corde et 12,1 tonnes de chaînes d'acier. Il a fallu employer 300 ouvriers (français), des ingénieurs (américains), des Guides de Chamonix pour les opérations périlleuses et bien entendu, rémunérer les artistes. Le nombre total d'heures de main-d'œuvre a été de 105 000.

Christo ne se contente pas de créer, il assure aussi le suivi du chantier et la gestion du projet qui a concerné trente entreprises.

Ce budget colossal a été bouclé grâce à la vente, par la CVJ Corporation, contrôlée par Christo, des photographies, dessins de l'œuvre achevée, mais aussi des croquis préparatoires, lithographies, maquettes et collages dont voici un des exemples :

Photo 8: *Le Pont Neuf empaqueté, projet pour Paris*. Collage, mine de plomb, fusain, pastel, crayon de couleur, photographie aérienne et données techniques 1985

Cliché : Wolfgang Volz, extrait de Jacob BAAL-TESHUVA, *Christo et Jeanne-Claude*, Cologne, Taschen, 1995, p. 64.

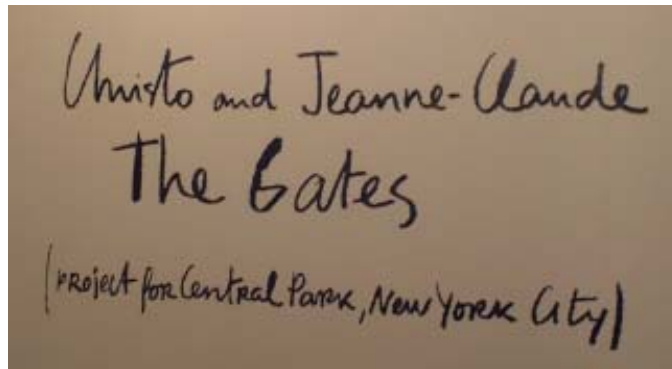


Photo 9 : Exposition à la FIAC de Paris des travaux préparatoires pour *The Gates*, à Central Park, leur vente a permis de financer le projet
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 10: Dessins préparatoires pour *The Gates* exposé à la FIAC, Paris
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

Ce type d'œuvre sur papier se vendait, en 2001, 2 millions de francs pour les grands formats, 1 million pour les moyens formats et 160 000 francs pour les petits formats⁴⁴. Un poster coûtait 200 francs, le même, portant la signature manuscrite de Christo, 1000 francs. Le prix élevé de ces œuvres permet de mieux comprendre comment les Christo parviennent à se dispenser de financements extérieurs.

⁴⁴ Source : Galerie Linda et Guy Pieters qui présentait une exposition de Christo et Jeanne-Claude pendant l'été 2001 à Saint-Paul de Vence.

Cela a d'ailleurs donné lieu à un conflit juridique avec les éditeurs de cartes postales. Christo estimait en effet qu'ils devaient payer des droits d'auteur s'ils vendaient des cartes représentant le *Pont Neuf empaqueté*. Le tribunal a effectivement jugé qu'il s'agissait d'une œuvre artistique, et que l'auteur pouvait exiger des droits de reproduction. Pourtant, le public, estimé⁴⁵ à environ trois millions de visiteurs, a pu s'approprier l'œuvre en le photographiant ou en obtenant des échantillons de tissu qui étaient distribués, gratuitement, pour essayer de dissuader ceux qui avaient l'intention de se servir eux-mêmes. Certains, bien entendu, n'ont pas pu s'empêcher, malgré la vigilance des gardiens – distributeurs d'échantillons, d'apporter leur touche personnelle au travail de Christo en réalisant des graffitis.

La sociologue Nathalie Heinich⁴⁶ a étudié les réactions du public souvent décontenancé : « Il s'agissait en effet d'un objet critique, c'est à dire particulièrement susceptible de mettre en crise la relation ordinaire au monde et, par conséquent, le sujet lui-même dans son rapport à sa propre identité. Cette propriété lui vient en partie, bien sûr, de son caractère public, qui impose une confrontation avec le « grand public » dont l'art contemporain fait habituellement l'économie en ne s'offrant qu'aux initiés, à l'abri des musées, des galeries, des collections.» Le public a été, d'après N. Heinich, globalement plutôt hostile face à cette réalisation. Cependant, contrairement à ce qui s'est passé pour les « *Colonnes de Buren* », cette opposition ne s'est pas concrétisée par une action juridique. Le public avait bien pris en compte le caractère éphémère, et non dégradant, de l'œuvre, pour le Pont Neuf. C'est d'ailleurs le fruit d'une campagne d'information très efficace menée par les Christo, qui avaient tiré les leçons de leurs déboires juridiques pour *Running Fence* (Californie 1976) et *Surrounded Islands* (Miami 1983), où on leur reprochait de porter atteinte à l'environnement. Indépendamment du caractère des réactions, il est certain que l'empaquetage du Pont Neuf a permis de confronter un public très nombreux, estimé à trois millions de visiteurs, avec une œuvre d'art contemporain, en dehors du cadre muséal traditionnel. La fonction du pont s'est trouvée changée pour quelques jours, il n'était plus un point de passage, mais un but de promenade, attirant un public parfois international, averti ou néophyte. Cette œuvre a donc modifié, de façon temporaire, la géographie du tourisme,

⁴⁵ Source : *Christo : le Pont Neuf empaqueté*, Christo, Bernard de Mongolfier et al., Paris, Adam Biro, 1990. Il est bien entendu impossible de distinguer les visiteurs volontaires des passants captifs.

⁴⁶ *L'art contemporain exposé aux rejets*, Editions J. Chambon, Nîmes, 1998, 215 p.

celle des lieux culturels et plus globalement, les flux de piétons dans le quartier du Pont Neuf.

Notons que seule une petite partie des projets parisiens de Christo a été réalisée. Il a effectivement prévu six interventions dans la Capitale :

-*Empaquetages* :

- du Pont Neuf (réalisé)
- de l'Arc de Triomphe
- des arbres des Champs Elysées (réalisé)
- de l'Ecole Militaire
- du Pont Alexandre III

-*Barricade* de la rue Visconti (réalisée)

Les Nouveaux Réalistes ont donc changé les rapports entre les artistes et l'espace. L'espace de création n'est plus cantonné à l'atelier, mais déborde sur la ville. L'espace d'exposition, éphémère, peut être la ville ou la campagne pour les interventions *in situ* de Christo. Mais les croquis et photos sont ensuite exposés et vendus dans des lieux très classiques, musées et galeries. Cette méthode, qui est aussi celle des artistes du *Land Art* permet de rendre éternel ce qui aurait pu rester éphémère. Le rapport espace-temps est donc également modifié.

Les autres Nouveaux Réalistes se sont aussi approprié l'espace urbain, fournisseur de matériaux pour leurs créations. L'ampleur monumentale de certaines œuvres a nécessité une adaptation des lieux d'exposition, ce qui s'est parfois traduit par une intéressante confrontation de réalisations plastiques dues à l'appropriation d'objets essentiellement urbains avec l'espace rural ou tout au moins, les espaces verts.

2. Le *Land Art*

Le *Land Art* ne constitue pas un mouvement clairement défini, avec des textes fondateurs et des théoriciens historiques comme le Surréalisme, le Nouveau Réalisme ou l'*Arte Povera*. Les artistes dont nous parlerons ne se réclament d'ailleurs pas du *Land Art*, cette appellation est pourtant utilisée, par facilité, par la plupart des historiens de l'art pour les qualifier. Ce que nous nommerons « mouvement », faute de terme plus approprié, est apparu aux Etats-Unis en 1966. Il est à replacer dans un contexte global de remise en cause de la société de consommation et de révolte de la jeune génération. Certains artistes remettent en question le système traditionnel liant l'artiste, l'atelier, la galerie et le musée, transformant les créateurs en producteurs d'objets de consommation

pour les collectionneurs et les marchands. L'artiste américain Robert Smithson⁴⁷, un des initiateurs du *Land Art* dit que : « Le musée sape notre confiance dans les données des sens. (...). L'art s'installe dans une prodigieuse inertie (...), les choses s'aplatissent et se fanent. »⁴⁸. Si certains rejettent le musée et l'atelier, on ne peut cependant pas parler de ruée généralisée vers les espaces naturels. En effet, comme en France à la même époque, les interventions en milieu urbain se multiplient. Ceux qui décident de quitter la ville, pour créer dans, et avec la nature, sont regroupés sous l'appellation *Land Art*, alors que leurs pratiques peuvent être très différentes. L'intervention de ces plasticiens peut se faire très légère (selon une démarche proche des artistes minimalistes) ou peut parfois relever des compétences des entreprises de travaux publics. Les artistes dont le médium est la terre elle-même ont parfois utilisé des engins comme des bulldozers pour la creuser, l'aplanir, la déplacer, ce qui a justifié l'appellation *earthworks* pour qualifier leur travail. Les *earthworkers* ont en fait surtout œuvré aux Etats-Unis, où l'on trouvait de vastes espaces, parfois désertiques, pour modeler la terre de façon souvent spectaculaire. Ces artistes reprennent donc, en partie, la démarche des pionniers, qui se sont approprié, puis ont aménagé, modelé des lieux jusqu'alors non ou peu humanisés. En France, étant donné le manque d'espaces désertiques et la valeur patrimoniale et sentimentale accordée au paysage, souvent plus humanisé qu'aux Etats-Unis, les interventions ont été plus douces. C'est pour cette raison que nous ne parlerons que du *Land Art* (avec toutes les limites liées au flou de la définition de ce terme) pour notre étude dans le cadre territorial français.

Le *Land Art* ne concerne théoriquement que des œuvres créées *in situ* (les anglosaxons disent *on site*), certaines sont éphémères, d'autres pérennes, mais dans tous les cas, elles ne peuvent être déplacées. Notons toutefois que certains artistes, comme Richard Long n'hésitent pas à déplacer leurs œuvres réalisées à l'extérieur, dans des musées, voire même à les faire circuler dans le monde entier, comme des sculptures ordinaires. Il semblerait même qu'aujourd'hui, Richard Long se détourne de plus en plus des interventions *in situ*, pour privilégier les expositions dans des musées.

La spécificité du travail des *land-artists* impose plusieurs démarches pour la médiation des œuvres. En principe, leurs réalisations sont conçues comme des

⁴⁷ Peintre expressionniste, puis artiste minimaliste, il décide, en 1966, de créer « un art dont le paysage lui-même serait le matériau ». Son œuvre la plus célèbre est *Spiral Jetty*, une courbe de galets réalisée en 1969 et 1970 au bord du Grand Lac Salé (Utah).

⁴⁸ Robert Smithson, « Some void thoughts on museum », in *The Writings of robert Smithson*, Ed. Nancy Holt, New York University Press, New York, 1979, p. 58.

environnements dans lesquels le spectateur doit pénétrer. L'œuvre, le lieu et le spectateur rentrent ainsi en relation, formant un système irréductible. Pour Walter de Maria, un des premiers artistes du *Land Art*⁴⁹, « Le lieu naturel n'est pas un contexte pour l'œuvre, mais une partie de l'œuvre. »⁵⁰. Il estime également que cette mise en relation du spectateur avec l'environnement et le travail de l'artiste supposent une durée importante, beaucoup plus longue que pour des sculptures classiques dans un cadre muséal : « L'œuvre doit être regardée dans la solitude, ou en compagnie d'un très petit nombre de personnes, sur une période d'au moins vingt-quatre heures »⁵¹. Bien entendu, ces données changent lorsque les expositions se font dans une galerie ou un musée.

Photo 11: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Rochers, terre, cristaux de sel, 457x4.5m. Grand Lac Salé, Utah. Une des œuvres emblématiques du *Land Art* ou du *Earthwork*, aucun travail de cette ampleur n'est visible en France. Cette œuvre a disparu à la suite de la montée des eaux du lac, avant d'émerger à nouveau depuis 2001

Cliché : Gianfranco Gorgoni, extrait de Gilles A. TIBERGHIEU, *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 198.

⁴⁹ Et probablement le seul à revendiquer l'appellation « *land art* » pour son travail.

⁵⁰ Walter de Maria, « *The Lightning Field : somme Facts, Notes, Data, Informations, statistics and Statements* », Artforum, avril 1980, p. 58.

⁵¹ Idem.

Photo 12: Changement d'échelle avec Nils-Udo, *Glace, fougères*, 4-02-1987. Photographie. Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin, un des parcs de sculptures (et de *Land Art*) les plus remarquables en France

Courtesy : Galerie Claire Burrus, Paris, extrait de : Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, p. 80.



Photo 13 : Cette oeuvre de Richard Long, exposée sur la terrasse de l'Entrepôt (Musée d'art contemporain de Bordeaux) ne peut pas être assimilée au *Land Art*, il s'agit d'une sculpture exposée dans l'espace public

Cliché: Teodoro Gilabert (2001)

Robert Smithson distingue le « site », lieu ou emplacement particulier dans le monde entier, et « non-site », représentation de ce même lieu dans la galerie sous forme de matériel transporté, de photographies, de cartes et de documents afférents »⁵²

Robert Smithson a listé les dix points qui distinguent le « site » du « non-site »⁵³ :

NON-SITE :
1 : Limites fermées
2 : Un assemblage de matières
3 : Des coordonnées intérieures
4 : Addition
5 : Certitude déterminée
6 : Information concentrée
7 : Miroir
8 : Centre
9 : Dislocation
10 : Unicité

SITE :
1 : Limites ouvertes
2 : Une série de points
3 : Des coordonnées extérieures
4 : Soustraction
5 : Certitude indéterminée
6 : Information dispersée
7 : Réflexion
8 : Bord
9 : Un certain lieu
10 : Pluralité

⁵² Nicolas de Oliveira et al., *Installations, l'art en situation*, Paris, Thames et Hudson, 1997, p. 33.

⁵³ Cité par Gilles-A. TIBERGHEN in *Land art*, Paris, Carré, 1993, p. 109, d'après Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, Ed. Nancy Holt, New York University Press, New York, 1979.

La médiation du *Land Art* est donc polymorphe :

- Le public peut se rendre sur place, voir une pièce isolée dans son environnement (cf « site » de Smithson). Cela pose des problèmes de médiatisation, de signalisation et d'entretien (beaucoup d'efforts et de moyens pour une seule œuvre). L'avantage réside dans le fait que le travail de l'artiste peut être mieux perçu par le public, dont l'attention n'est pas déportée par la présence d'autres œuvres à proximité. Ce n'est que dans ce cas que l'appellation *Land Art* nous apparaît indiscutable.

- L'œuvre peut être intégrée dans un parc regroupant plusieurs pièces. Cela permet de concentrer les moyens destinés à faciliter l'accueil du public et donc de mieux médiatiser le travail des artistes. Lorsqu'il s'agit d'œuvres réellement réalisées *in situ*, et que les interférences entre les réalisations des différents artistes ne perturbent pas les environnements prévus initialement, les conditions sont assez proches du cas précédent. La réalité est toutefois souvent fort différente. En effet, le manque d'espace disponible et la volonté d'offrir au public un nombre important d'œuvres font que les parcs de sculptures relèvent parfois plus du musée en plein air que du *Land Art*.

Voici deux photographies d'œuvres exposées dans le Domaine de Kerguéhennec à Bignan (Morbihan) qui représentent ces deux types d'approches : le travail *in situ* (*Sentier de charme* de Giuseppe Penone) et la sculpture exposée en plein air (*Gastéropodes* de Tony Cragg) :



Photo 14 : Giuseppe Penone, *Sentier de charme*, 1986. Une œuvre réalisée *in situ* dans le Domaine de Kerguéhennec à Bignan (Morbihan)

Cliché : Teodoro Gilabert (2004)



Photo 15: Tony Cragg, *Gastéropodes*, 1988. Une sculpture exposée en plein-air dans le Domaine de Kerguéhennec à Bignan (Morbihan)

Cliché : Teodoro Gilabert (2004)

- Une autre possibilité réside dans l'utilisation du médium photographique ou du dessin. Cela permet une large diffusion de leur travail, qui ne peut pas être déplacé⁵⁴. La photographie, comme le dessin présentent aussi l'avantage de pérenniser un travail éphémère, mais cela ne permet pas la prise en compte de l'environnement et des forces naturelles (vent, chaleur, pluie, neige...) qui ont une place essentielle dans l'appréhension des œuvres du *Land Art*. Un autre intérêt réside dans le fait que le médium photographique permet aussi de rendre visibles des réalisations effectuées dans des lieux inaccessibles ou dangereux.

- Le plus souvent, les œuvres des artistes du *Land Art* ont une double vie. Une vie *in situ* où elles subissent une évolution plus ou moins rapide, en fonction des conditions naturelles ou humaines du milieu (érosion, dégradations...). Elles peuvent donc aussi bénéficier d'une deuxième vie, éternelle, en intégrant le Musée Imaginaire par le biais du médium photographique. Cette double vie se traduit par une ubiquité qui modifie le rapport traditionnel des œuvres d'art à l'espace et au temps.

⁵⁴ Sauf des pièces légères de Richard Long, dont l'appartenance au *Land Art*, dans ce cas peut paraître discutable, puisque ses installations ne sont plus *in situ* et même sont souvent exposées dans des musées.

La pratique du *Land Art* a donc entraîné des conséquences importantes sur le plan spatial. L'espace muséal traditionnel permet d'exposer, sans modification majeure, des reproductions photographiques, voire des œuvres conçues *in situ* dans la nature, puis déplacées à l'intérieur. Il est cependant apparu nécessaire de créer de nouveaux lieux, en extérieur, les parcs de sculptures⁵⁵. Des réalisations *in situ* isolées ont été réalisées en France, mais elles sont rarement pérennes et ne survivent que par la double vie offerte par le médium photographique. Nous étudierons ultérieurement le cas du parc de sculptures du Domaine de Kerguehenec, dans le Morbihan, qui est un des exemples les plus intéressants en France avec le Centre d'art contemporain de Vassivière-en-Limousin.

3. Installations, environnement et travail *in situ*

Il ne s'agit pas véritablement de courants ou de mouvements artistiques, mais de nouvelles formes d'interventions qui ont eu pour conséquences de modifier le rapport de l'artiste et du spectateur avec les lieux d'exposition.

Environnement :

L'œuvre est conçue non pas comme un objet autonome et mobile, mais comme un ensemble aux dimensions souvent architecturales, qui propose d'immerger le spectateur dans une situation. Le fonctionnement du musée a ici un rôle clef: on construit volontiers des environnements dans ses salles, comme des décors, des tableaux en trois dimensions. Mais le principe peut aussi se retrouver dans un espace non spécifique.

Installation :

Forme souvent provisoire et éphémère qui emprunte à l'assemblage, au décor, à la pratique de l'objet et du ready-made, de l'architecture. C'est une pratique qui met en cause l'œuvre d'art comme objet unique et sacralisé. Elle est le fruit de la tentation moderne de décloisonner les champs d'activité. Elle peut aussi devenir une forme très calculée de mise en forme de l'œuvre, avec la vidéo par exemple.

In situ :

En français, *en situation*. Expression que reprend Buren, mais qui ne concerne pas que son travail. Au contraire de l'œuvre autonome, l'œuvre *in situ* s'appuie

⁵⁵ Avec toutes les réserves que nous avons émises quant à la pertinence de ce type d'espace pour présenter des œuvres du Land Art. Le terme « parc de sculptures » est en lui-même révélateur : il s'agit souvent plus de sculptures exposées en plein-air que d'œuvres conçues *in situ*.

sur ses relations et ses interactions avec l'environnement, mais aussi avec son contexte intellectuel.

Performance :

Le mot est emprunté à l'anglais, où il n'a pas le sens sportif que lui accorde le français. La performance est une forme de l'œuvre qui emprunte à plusieurs langages, artistiques ou non: musique, peinture, art de l'acteur et du danseur. Elle est pratiquée du mouvement Fluxus à l'art corporel des années 70, en passant par la poésie sonore et le *happening*. Entre spectacle et environnement, l'art de la performance et sa dimension collective interactive, mais sans machine, trouve moins de situations propices aujourd'hui.

Extrait de Christophe Domino, *L'art contemporain*, Paris, SCALA, 1994, p.122.

Dans l'installation ou l'environnement, le spectateur a souvent un rôle actif. Il ne se contente pas de regarder de l'extérieur, il rentre dans l'œuvre et en devient une partie intégrante. Les artistes réalisant des installations, comme les *land artists*, ont donc induit une modification du rapport entre le corps, l'œuvre et le lieu :

« D'une part, l'artiste construit le rapport de l'œuvre au lieu en engageant son corps dans une « performance ». D'autre part, le corps engagé du « spectateur », occupe une succession de positions intermédiaires dans un système de places coordonné par l'installation, et, à la faveur de chacune de ces positions, il passe du dedans au dehors, du dessous au dessus, du devant au derrière, du ici au là-bas. L'éprouvé corporel (tactile, kinesthésique, scopique, etc...) du placement et du déplacement, du contact et de l'écartement, sur et par rapport à l'installation, révèlent au « spectateur » les conditions et les formes archaïques de son être-au-monde spatial, c'est à dire le trajet de son individuation à travers l'expérience et l'élaboration symbolique de la séparation et la relation à un environnement-support. »⁵⁶

Cette démarche, de la part de l'artiste et du spectateur, nous amène à faire le rapprochement avec les happenings et performances.

Les *happenings* et performances se sont multipliés, aux Etats-Unis, mais aussi en Europe, au début des années 50. La formation de l'Internationale situationniste, en 1957 a permis, avec Guy Debord, d'apporter de nouvelles bases théoriques pour ces interventions artistiques qui «... envisagent l'art dans le contexte de la vie quotidienne

⁵⁶ Anne VOLVEY, « Land Art », p. 541, in : *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003.

plutôt qu'opérant dans un domaine distinct »⁵⁷. Pour Guy Debord, la « situation » est « un moment de vie concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'un climat unitaire et d'un jeu d'événements »⁵⁸. Dans le cadre de ces « situations », le spectateur est actif, mais subit également l'influence du milieu, en l'occurrence, de l'installation. Les Situationnistes appellent « psychogéographie » « l'étude des effets spécifiques de l'environnement géographique, consciemment organisé ou non, sur les émotions et le comportement des individus »⁵⁹.



Photo 16: Installation de Team Zoo, au lieu unique à Nantes, pendant l'été 2001. Les visiteurs sont invités à parcourir l'installation, pieds nus et yeux bandés
Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

Le Musée d'Art Contemporain de Marseille a présenté, durant l'été 2001, « Habiter l'exposition ». Cela faisait référence aux travaux réalisés dans les années 60-70 par des artistes tels que Joseph Beuys, Ben, Dennis Oppenheim... Ils investissaient l'espace d'exposition comme un lieu de vie et (ou) comme un espace de production artistique. Ils tendaient ainsi à réduire les distances entre l'art et la vie. Cette démarche se rapproche, par certains aspects, de celle des *Pénétrables* conçus par Jesus Rafael Soto à partir des années 1960. Il s'agissait d'environnements se rapprochant de l'idée

⁵⁷ Nicolas de Oliveira et al., *Installations l'art en situation*, Thames et Hudson, Paris, 1997, p. 26.

⁵⁸ En 1958, dans le premier numéro de la revue l'Internationale situationniste.

⁵⁹ Idem.

d'une forêt composée de tiges de plastique ou de métal peint suspendues, et dans laquelle le spectateur pénètre.

A Marseille, le public est invité, non pas uniquement à pénétrer dans les œuvres, mais à « habiter l'exposition », pendant quelques instants. Contrairement aux expériences de Beuys, ici ce sont les spectateurs, et non l'artiste qui habitent et participent à une performance permanente. Cette exposition-habitation du musée de Marseille ne s'intéresse qu'aux aspects ludiques de la vie. Elle permet de mettre en évidence de nouveaux rapports interactifs entre l'espace muséal, les œuvres et le public.



Photo 17 : *Cinéma liberté et bar lounge*, une installation de Douglas Gordon et Rikrit Tiravanija au Musée d'Art Contemporain de Marseille
Cliché : Teodoro Gilabert (2001)



Photo 18 : *The billiard table* de Gabriel Orozco, au fond, *Art action de fortifier le corps* de Frédéric Coupet au Musée d'Art Contemporain de Marseille
Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

Ces nouvelles formes d'interventions artistiques ont nécessité une adaptation des lieux utilisés par les plasticiens. En théorie ce sont les artistes qui s'adaptent aux espaces qu'ils investissent (cf « *in situ* »), mais dans la pratique, nous montrerons que les lieux ont dû aussi s'adapter afin de pouvoir accueillir ces œuvres qui remettent en question les méthodes classiques d'exposition.

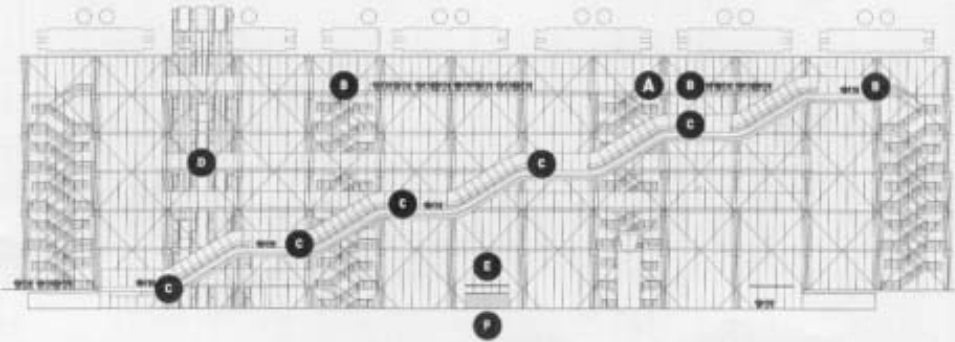
Avant les évolutions liées à l'art contemporain les lieux d'exposition se limitaient aux musées et aux galeries (privées ou publiques, accueillant aussi les salons). Dans les deux cas, on retrouvait les mêmes principes d'exposition : sur les cimaises (accrochage sur les murs à l'aide de tringles) et sur le sol, pour les sculptures (reposant le plus souvent sur un socle).

Un espace d'exposition classique peut accueillir des installations ou des environnements, sans modification majeure de son architecture intérieure, s'ils sont conçus *in situ*. En effet, dans ce cas, c'est l'artiste qui s'adapte au lieu. La contrainte réside alors dans l'exiguïté, mais aussi dans le caractère souvent uniforme des lieux classiques, composés essentiellement de salles en forme de couloirs, destinées à l'accrochage de tableaux. Les espaces conçus spécifiquement pour l'art contemporain sont souvent pourvus de cloisons mobiles ce qui permet de s'adapter pour exposer des œuvres de taille importante. C'est notamment le cas du Centre Pompidou, dont la structure porteuse métallique se trouve à l'extérieur du bâtiment, ce qui libère totalement l'espace intérieur.

Pour l'exposition « Le musée qui n'existait pas » de Daniel Buren au Centre Pompidou, durant l'été 2002, l'ensemble du bâtiment, du sous-sol aux chenilles escalators, a été investi par l'artiste de façon plus ou moins diffuse. Le sixième étage lui était entièrement consacré, il a pu ainsi construire 61 cellules, sans être perturbé par un seul mur porteur. Depuis les coursives, le public était invité, à l'aide de trois longues vues, à observer les quinze drapeaux installés sur des édifices parisiens. L'installation déborde donc ici largement de l'espace muséal classique.

**À VOIR
DANS LE CENTRE POMPIDOU**

**ON DISPLAY
ON THE CENTRE POMPIDOU**



**A - NIVEAU 6 / LEVEL 6
ESPACE D'EXPOSITION /
EXHIBITION SPACE
LE DISPOSITIF, 2002**

**B - NIVEAU 4 / LEVEL 4
DANS LA COURSIVE /
IN THE BALCONIES
LES COULEURS - SCULPTURES
TRAVAIL IN SITU, 1975-1977
15 DRAPEAUX DE TROIS FOIS
DING COULEURS, 3 LONGUES VUES**

**C - DANS LA « CHEMINÉE » /
IN THE ESCALATOR
LES COULEURS
1992-2000, VIDEO, 10 MN**

**D - NIVEAU 4 / LEVEL 4*
LES FORMES - PEINTURES, 1977
DANIEL BUREN A PLACE
DERRIÈRE 5 TABLEAUX DU MUSÉE,
UNE ŒUVRE INDIQUÉE
PAR DES CARTELS /
BEHIND 5 FRAMINGS IN THE MUSEUM,
DANIEL BUREN HAS PLACED
A WORK INDICATED BY TITLE CARDS**

**NIVEAU 8 / LEVEL 8
SALLES / ROOMS 4, 11, 14, 34, RUE
PEINTURE, MANIFESTATION IN
MAY 1967**

NIVEAU 4 / LEVEL 4

**E - NIVEAU 0
ÉCRANS DU FORUM /
SCREENS IN THE FORUM
PHOTOS SOUVENIRS -
TRAVAIL PUBLICS IN SITU, 1961-2002
7 BALLETS IN MANHATTAN, 1975**

**F - NIVEAU -1 / LEVEL -1
LE PARKING, 2002**

*** ACCESSIBLE AVEC LE BILLET MUSÉE
OU LE PORFAT - UN JOUR AU CENTRE -
ACCESS WITH THE MUSEUM TICKET
OR THE ONE DAY PASS**



Figure 2 : Plan de l'exposition « Le musée qui n'existait pas » au Centre Pompidou, Paris
(Brochure du Centre Pompidou, 2002)

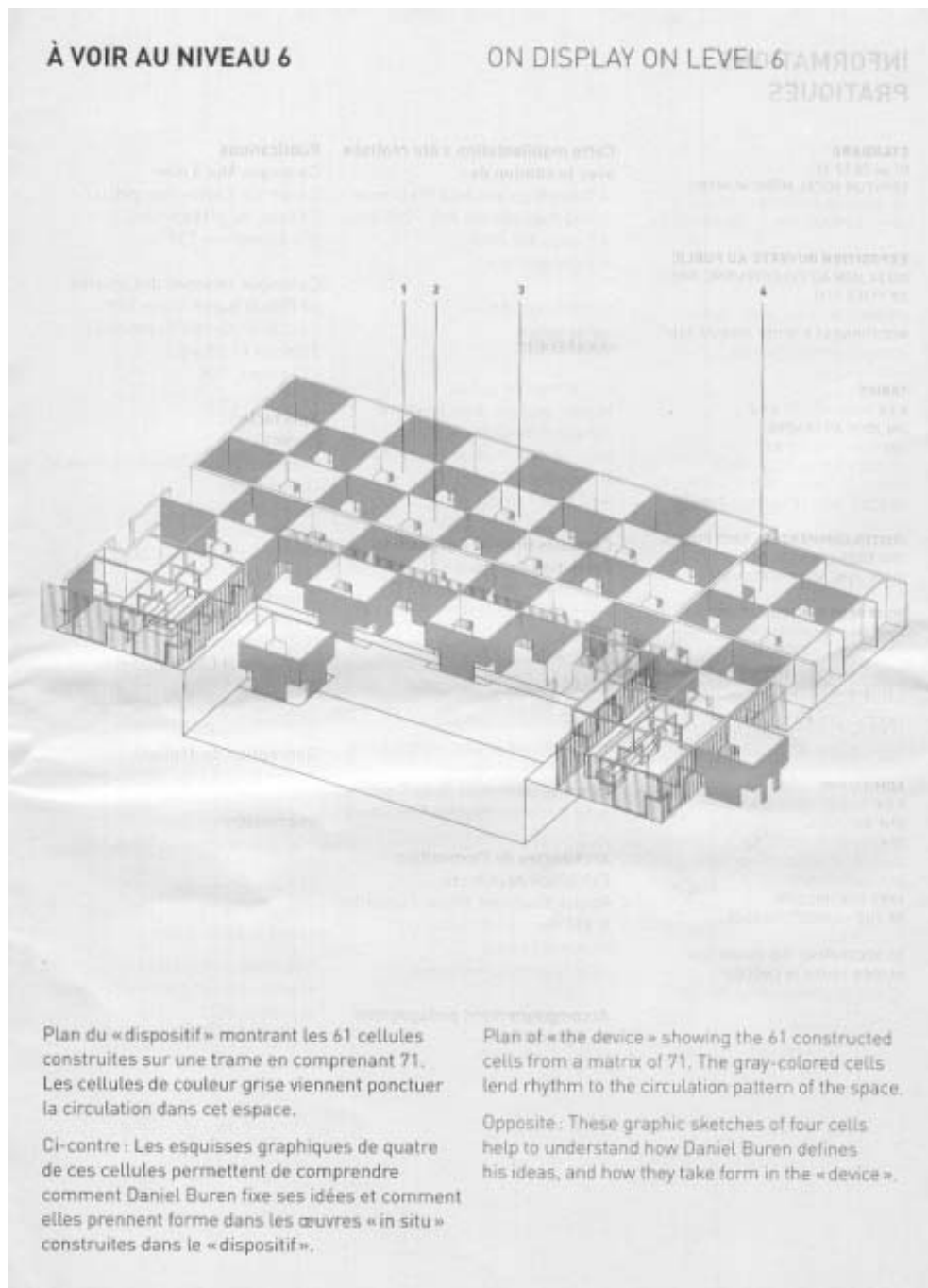


Figure 3 :Le sixième étage du Centre Pompidou était entièrement investi par l'artiste qui a bâti 61 cellules en collaboration avec l'architecte Patrick Bouchain (Brochure du Centre Pompidou,2002)



Photo 19 : Le sous-sol du Centre Pompidou, transformé en parking, avec un marquage au sol réalisé par Daniel Buren, en utilisant son « outil visuel » habituel (bandes de 8.7 cm de large).
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 20 : Les structures métalliques du toit du Centre Pompidou ont également été investies par l'artiste
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 21 : Photographie panoramique permettant d'observer, à l'aide des longues vues, les différents drapeaux installés dans Paris depuis le Centre Pompidou
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 22 : Drapeau de Daniel Buren installé sur le toit du BHV, Paris
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

Dans la grande salle du lieu unique, à Nantes, il n'y a pas de cloison, ce qui permet de grandes possibilités d'adaptations. La contrainte liée à la présence des poteaux dans cette ancienne usine est détournée par les artistes qui incluent cette donnée dans la prise en compte de l'espace .



Photo 23 : Installation de Team Zoo au lieu unique de Nantes pendant l'été 2001
Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

Des plasticiens peuvent également investir des bâtiments non conçus pour exposer des œuvres d'art. L'intérêt, pour l'artiste, réside dans le fait qu'il peut aussi s'inspirer de l'histoire de ces lieux, liée à leurs fonctions, et ainsi ne pas se contenter de prendre en compte leurs architectures. Le cas des friches est particulièrement intéressant car la liberté des artistes y est presque totale. Si ces constructions sont destinées à être détruites, les plasticiens peuvent alors être libérés de la contrainte qui consiste à les rendre dans l'état où ils les ont trouvées.

Cependant, certains n'hésitent pas à intervenir de façon lourde dans des espaces pourtant prévus pour être réutilisés. C'est le cas de Hans Haacke qui avait investi le

pavillon allemand lors de la Biennale de Venise en 1993. L'intérieur du pavillon était vide, à part une inscription « Germania » avec des lettres de plomb. L'artiste, faisant référence aux conséquences du nazisme, avait descellé puis cassé les dalles de pierre qui recouvraient le sol.

Les lieux d'exposition ont donc dû s'adapter pour offrir un espace à géométrie variable aux artistes réalisant des installations et des environnements. L'organisation de l'espace des lieux de l'art contemporain est beaucoup moins figée que celle des musées classiques, où l'on se contente de modifier de temps en temps les accrochages, en fonction des expositions temporaires ou des prêts de tableaux. Les installations nécessitent souvent une mise en scène spécifique et des travaux parfois assez lourds.

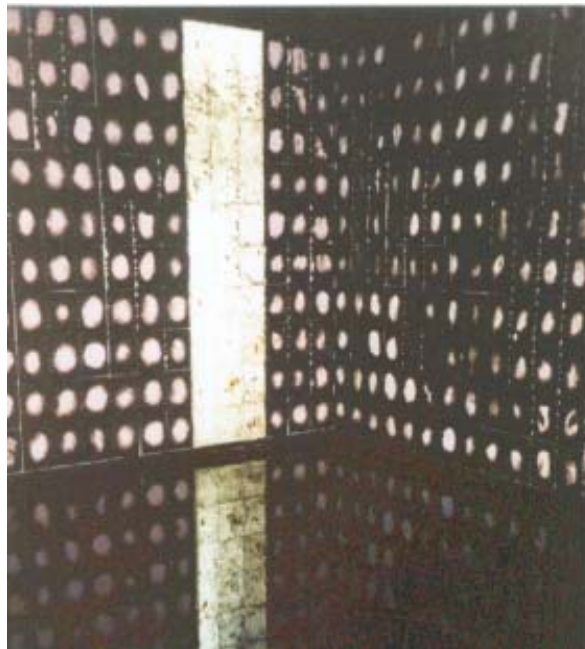


Photo 24 : Pour l'exposition Pharaon Noir, au Palais des Arts de Toulon, Jean-Paul Marcheschi a transformé une salle en bassin rempli d'eau. Son œuvre, réalisée à partir de feuilles de classeur 21 x 29,7, noircies à la bougie, collées aux murs, se reflète dans l'eau

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

Si le lieu a été bien conçu dès sa construction, cette mobilité est facilitée par des dispositifs rendant l'espace muséal évolutif. Les responsables des lieux dédiés à l'art contemporain laissent généralement une très large marge de manœuvre aux artistes. Ils interviennent par exemple de plus en plus souvent directement sur les murs, qu'il faut ensuite repeindre pour retrouver l'esthétique initiale du *white cube* qui a été analysée

par Brian O'Doherty⁶⁰ dès 1976. Les murs et les sols gardent ainsi en mémoire les interventions des artistes qui se sont succédés.



Photo 25 : Le plafond du FRAC des Pays de la Loire à Carquefou est équipé de système permettant d'accrocher des cloisons mobiles.

Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 26 : Sol en béton verni (qui a gardé les traces de la précédente exposition) et murs peints en blanc semblent être la nouvelle norme pour les lieux de l'art contemporain souvent présentés comme des *white cubes* (FRAC des Pays de la Loire à Carquefou, exposition de photographies de Philippe Gronon en 2001)

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

⁶⁰ In *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica & San Francisco, Lapis Press, 1976/1986, 100 p.. Notons ici que l'on est passé progressivement, au cours du XXème siècle des murs foncés (souvent rouges comme dans les salons du XIXème siècle) et recouverts de tableaux (avec des cadres larges pour pouvoir distinguer les tableaux les uns des autres), au cube blanc (*white cube*, le modèle vient des Etats-Unis et a été étudié et critiqué dans l'ouvrage cité) aux murs immaculés mettant en valeur un nombre minimal de tableaux (le plus souvent sans cadres).

L'artiste néerlandais Krijn de Koning, réalise des constructions *in situ*, en utilisant des matériaux issus du bâtiment (plaques de plâtre). Le personnel du Grand Café, à Saint-Nazaire a mis plus de dix jours pour construire cette œuvre à partir des plans du plasticien :



Photo 27 : Œuvre *in situ* achevée de Krijn de Koning au Grand Café à Saint-Nazaire



Photo 28: ... œuvre détruite (Grand Café à Saint-Nazaire)

Clichés : Teodoro Gilabert (2002)

Ceci montre que, bien souvent, l'installation ne peut pas être conservée en l'état, seule une trace photographique subsiste.

L'artiste Jean-Pierre Raynaud est allé jusqu'au bout de cette démarche car il a conçu sa maison à La Celle Saint-Cloud, dans la banlieue parisienne, comme une installation. Toutes les surfaces, du sol au plafond, mais aussi les meubles, étaient recouverts de carrelage blanc, ou noir de 15x15 cm avec des joints noirs. Le visiteur se trouvait alors placé dans un état de lévitation ou de flottement. Cette maison était en perpétuelle évolution. Les travaux, prévus et effectués en partie par l'artiste étaient parfois très lourds, nécessitant de casser des murs, de percer des fenêtres... Sa maison-installation était finalement difficile à vivre et il a décidé de la détruire et de la vendre par morceaux rassemblés dans des cuvettes d'infirmier.

Photo 29 : *Maison de Jean-Pierre Raynaud, percement d'une porte (La Celle Saint-Cloud)*

Cliché : archives Denyse Durand-Ruel, extrait de Denyse DURAND-RUEL, Yves TISSIER et Bernard WAUTHIER-WURMSER, *Jean-Pierre Raynaud : la maison*, Editions du Regard, 1988, p. 209

Photo 30 : La maison de Jean-Pierre Raynaud vue du jardin (La Celle Saint-Cloud)

Cliché : archives Denyse Durand-Ruel, extrait de Denyse DURAND-RUEL, Yves TISSIER et Bernard WAUTHIER-WURMSER, *Jean-Pierre Raynaud : la maison*, Editions du Regard, 1988, p. 209

Les conséquences spatiales de la multiplication des installations et des environnements ne sont pas spectaculaires. Elles relèvent plus souvent de l'architecture que de l'urbanisme. Toutefois, nous avons pu voir que ce type d'interventions plastiques n'était pas cantonné à l'espace du musée ou de la galerie classique. Les artistes installationnistes ont effectivement investi des lieux non prévus pour une fonction muséale, ce qui a souvent permis d'enrichir et de diversifier leur travail. L'installation peut même parfois s'effectuer à l'échelle d'une ville, comme dans le cas de Daniel Buren, lors de l'exposition « le musée qui n'existait pas ».

Ces installations ou interventions *in situ* rendent difficile le regroupement de plusieurs artistes dans un même lieu comme pour une exposition conventionnelle. C'est ainsi qu'est apparue la nécessité de réaliser des parcours, qui constituent de nouvelles formes de monstration de l'art contemporain. Ils orientent le public sur un circuit composé d'interventions de plusieurs plasticiens, dans des lieux de différents types, dans l'espace urbain et (ou) rural. Il s'agit donc bien d'une prise en compte des nouvelles pratiques artistiques qui entraîne *de facto* une nouvelle forme de monstration et une nouvelle géographie de l'art contemporain. L'intérêt réside également dans le fait

que ces parcours ne nécessitent pas d'infrastructures particulières, ils prennent en compte les potentialités des différents lieux, à l'échelle d'une ville (le Parcours contemporain, à Fontenay-le-Comte, en Vendée) ou d'un département (Extraits, en Maine-et-Loire). Nous présenterons ultérieurement, dans notre typologie, plusieurs parcours, à plusieurs échelles.

4. Une esthétique relationnelle

Le développement des performances et des installations a impliqué une participation du public, qui n'est plus simple spectateur, mais aussi acteur. Le critique et historien de l'art Nicolas Bourriaud a ainsi défini le concept « d'esthétique relationnelle » :

« ...l'histoire de l'art peut se lire comme l'histoire des successifs champs relationnels externes, relayés par des pratiques qui se sont déterminées par l'évolution interne de ces champs : elle est l'histoire de la production des rapports au monde, tels qu'ils sont médiatisés par une classe d'objets et des pratiques spécifiques.

Cette histoire semble avoir pris aujourd'hui un nouveau tour : après le domaine des relations entre humanité et divinité, puis entre l'humanité et l'objet, la pratique artistique se concentre désormais sur la sphère des relations inter-humaines, comme en témoignent les pratiques artistiques en cours depuis le début des années quatre-vingt-dix. L'artiste se focalise donc de plus en plus nettement sur les rapports que son travail créera parmi son public, ou sur l'invention de modèles de socialité. (...). ...au-delà du caractère relationnel intrinsèque à l'œuvre d'art, les figures de référence de la sphère des rapports humains sont désormais devenues des « formes » artistiques à part entière : ainsi, les meetings, les rendez-vous, les manifestations, les différents types de collaboration entre personnes, les jeux, les fêtes, les lieux de convivialité, bref l'ensemble des modes de la rencontre et de l'invention de relations, représentent aujourd'hui des objets esthétiques susceptibles d'être étudiés en tant que tels, le tableau et la sculpture n'étant ici considérés que comme les cas particuliers d'une production de formes qui vise bien autre chose qu'une simple consommation esthétique... »⁶¹

N. Bourriaud propose ensuite une typologie de ces « modes de la rencontre et de l'invention de relations » :

- Connexions et rendez-vous :

Cela donne une nouvelle dimension, plus essentielle, au vernissage, ainsi qu'au carton d'invitation.

- Convivialité et rencontres :

⁶¹ Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 2001, p. 29.

« Une œuvre peut fonctionner comme un dispositif relationnel comportant un certain degré d'aléatoire, une machine à provoquer et gérer des rencontres individuelles ou collectives »⁶²

- Collaborations et contrats :

« Ces artistes qui utilisent aussi parfois un cadre relationnel défini par avance afin d'en extraire des principes de production. L'exploration des relations existant, par exemple, entre l'artiste et son galeriste, peut déterminer des formes et un projet. (...). Maurizio Cattelan a (...) travaillé sur la personne physique de ses galeristes : en dessinant pour Emmanuel Perrotin un costume de lapin phallique, qu'il devait porter pendant toute la durée de l'exposition... »⁶³

- Relations professionnelles, clientèles :

N. Bourriaud parle des artistes qui « ont pour point commun la modélisation d'une activité professionnelle, avec l'univers relationnel qui en découle, en tant que dispositif de production artistique. »⁶⁴

A Nantes, en novembre 2001, pour clôturer l'exposition « D'Anvers et d'Art, de Mode et d'Ailleurs », une Nuit de l'art contemporain⁶⁵ a été organisée au lieu unique. Le programme présenté ci-dessous met en évidence la prise en compte de « l'esthétique relationnelle », telle que nous l'avons définie, chez la plupart des artistes représentés.

À l'occasion du Congrès InterProfessionnel de l'Art Contemporain et de la nuit de l'art contemporain à Nantes, le lieu unique organise une soirée qui clôturera l'exposition "D'Anvers et d'Art, de Mode et d'Ailleurs". Projections, performances, musique vont faire de cette soirée une véritable fête de l'art.

<p>Pour la deuxième fois après le festival Aller/Retour à Anvers, l'artiste flamande Merlin Spie va présenter sa performance où elle se met en scène comme une sculpture vivante. En revêtant sa robe de sirop, l'artiste dégage une force troublante, réussissant à réunir dans une vision hypnotique les sentiments d'attraction et de répulsion. Dans l'exposition, au 1^{er} étage, de 19h à 23h.</p>	<p>Du triptyque "I Have a Dream 2001" - créé pour l'exposition D'Anvers et d'Art, de Mode et d'Ailleurs - Art Point M va présenter le premier volet, vu au festival Aller/Retour à Anvers. Partant d'une réflexion sur la mode et s'inspirant de la ville d'Anvers, Fanny Bouyagui, plasticienne et styliste, nous montre dans une mise en scène radicale sa vision de ces deux thèmes : de l'individu au clone, de l'innocence à l'arrogance ; luxe, sexe et volupté... Dans l'exposition, au 1^{er} étage, de 19h à minuit.</p>	<p>Après les quatre mercredis passés au lieu unique dans l'atelier volant du petit jaunais, l'artiste Sara U. Bernard apportera la dernière touche à son polypptyque lithographique - les artistes Nancy Sulmont et Jean-François Assié - Sara U. Bernard promet une œuvre colorée sur la fragmentation et la déformation des corps. Au rez-de-chaussée, à proximité de la billetterie, de 19h à minuit.</p>	<p>"Je voudrais rencontrer quel-qu'un(e)" : Dès le 13 novembre, M a r i k a Bührmann et son assistante Marie Quiblier-Chérel installent au lieu unique une agence de rencontre un peu particulière. Elles donneront rendez-vous dans leur salon cosy à celles et ceux qui souhaitent participer à une "micro situation" dans l'espace public. Au rez-de-chaussée, à proximité de la billetterie le 13 de 17h à 22h, le 14 de 12 à 17h et de 20h à 22h, et le 15 de 12h à 14h et de 19h à minuit.</p>	<p>Sept artistes européens, sept projets d'envergure, voici les ingrédients présents à une balade jubilatoire dans l'univers de Pierrick Sorin et dans la ville de Nantes. Ce vrai-faux reportage autour de vraies-faus-ses commandes répond à sa manière aux questions de l'art dans la ville, de la commande publique, ... Dans le grand atelier, au rez-de-chaussée, à 21h, durée 26'.</p>	<p>Comment faire chanter des gens en chœur alors qu'ils ne se sont jamais rencontrés ? C'est en véritables magiciens du son et avec un humour irrésistible que les artistes Anne de Sterk et Yves Chaudouët résolvent cette énigme. Faisant répéter en simultané des sons, des mots que des volontaires entendent dans un casque, les "conférences" qu'ils proposent questionnent sur le pouvoir des mots, sur le pouvoir de l'artiste ainsi que sur la capacité de chacun d'assumer un discours qui lui est étranger. Dans le grand atelier, au rez-de-chaussée, à 22h30, durée 30'</p>
--	---	---	--	--	--

Document 1 : Programme de l'exposition « D'Anvers et d'Art, de Mode et d'Ailleurs » au lieu unique de Nantes

⁶² Ibid. p. 30.

⁶³ Ibid. p.33.

⁶⁴ Ibid. p.36.

⁶⁵ Liée aussi à la présence des 1500 participants au Congrès Interprofessionnel de l'Art Contemporain.

En ce qui concerne l'évolution du rapport à l'espace chez les artistes, le travail de Marika Bührmann est particulièrement intéressant. Dans le cadre de ses *Micro situations à partager*, son champ d'intervention déborde celui du centre d'art. Elle reçoit dans un premier temps des volontaires dans « un salon cosy » situé dans le lieu unique. Elle les envoie ensuite dans l'espace public de la ville (un abribus, par exemple), participer à une « micro situation ». La médiation de ces « micro situations » peut ensuite se faire sous une forme plus conventionnelle : livre ou vidéo.

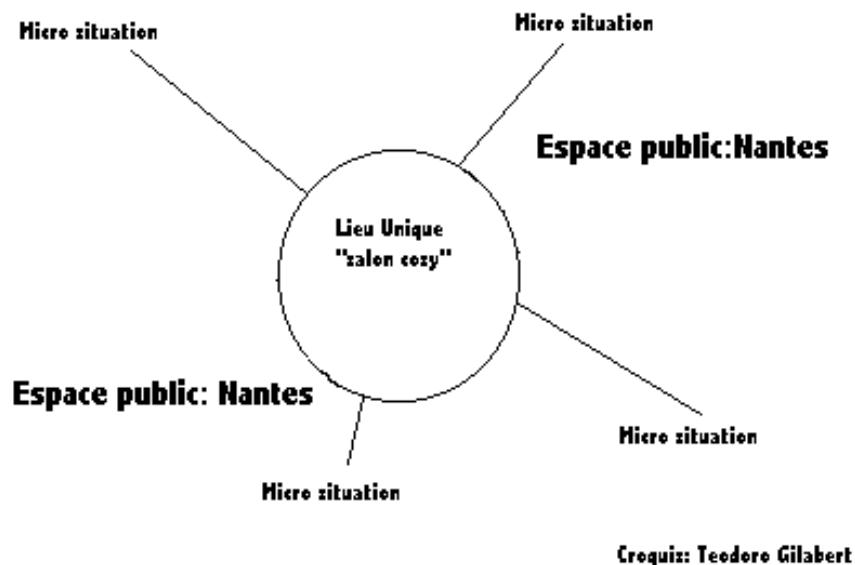


Figure 4 : Micro situations à partager

En 2001, au Musée d'Art Contemporain de Marseille, Francesco Finizio invitait (à l'aide de cartes disponibles dans des lieux publics) les personnes à téléphoner pour chanter « les airs de musique qui vous trottent dans la tête ou qui vous encomrent l'esprit ». Ces musiques ou chansons étaient ensuite diffusées à l'intérieur du musée. L'installation déborde donc le cadre spatial du MAC, pour englober toute la région (et même, en théorie, le monde entier).



Document 2 : Carte de Francesco Finizio diffusées à Marseille (2001)

Ceci est un service téléphonique à caractère expérimental.
Vous êtes invité à utiliser ce numéro pour diffuser les airs de musique qui vous trottent dans la tête ou qui vous encombrent l'esprit.
Vos appels seront diffusés en direct depuis notre point d'écoute au Musée d'art contemporain de Marseille (MAC).
Tous les appels seront enregistrés et figureront dans le 2ème volume des *Archives de l'inconscient musical* (cd-audio).

Francesco Finizio

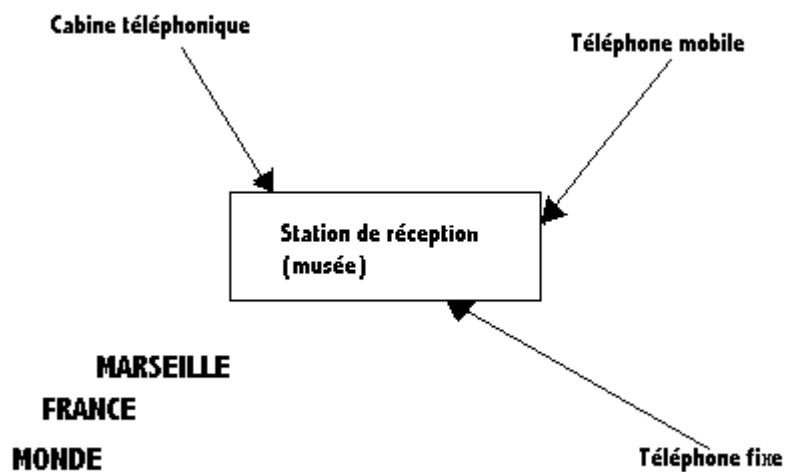
Caproduction FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur

Nous sommes à l'écoute,
24h sur 24,
du 28 juin au 30 septembre 2001.





Photo 31 : Station de réception, dans le Musée d'Art Contemporain de Marseille
 Cliché : Teodoro Gilabert (juillet 2001)

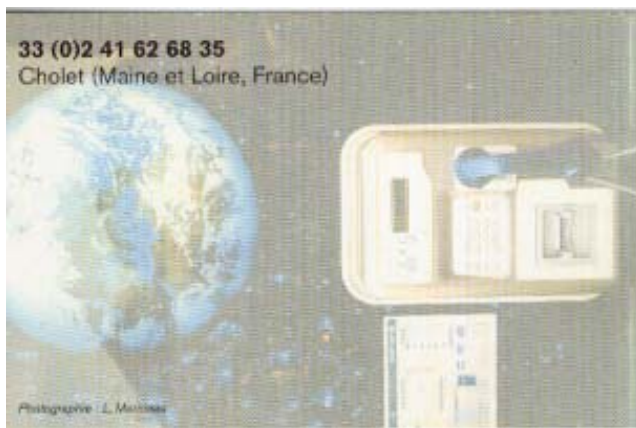


Croquis: Teodoro Gilabert

Figure 5 : Inscription spatiale du travail de Francesco Finizio

D'autres artistes utilisent ce mode de communication beaucoup plus rudimentaire que l'Internet et l'ordinateur, le téléphone. L'artiste nantais Laurent

Moriceau a également tenté de créer un réseau de communication, à géométrie, en théorie, infinie. Il a distribué des cartes avec le numéro et la photographie de cabines téléphoniques, en France et à l'étranger, invitant les personnes à appeler ce numéro, en espérant que quelqu'un décroche :



Document 3 : Cartes diffusées par Laurent Moriceau (2001)

En 2000, dans le même esprit, il avait demandé aux habitants de Fontenay-le-Comte, en Vendée, de recopier leurs numéros de téléphone sur des ballons de baudruche. Ceux-ci, dispersés lors d'un lancer assez festif⁶⁶, ont permis de mettre en relations des personnes à l'échelle européenne, ce que Laurent Moriceau a appelé l'*Annuaire Diffus*. L'espace couvert par l'œuvre de l'artiste (le réseau) prend ici une dimension dépassant largement celle des pièces habituellement exposées dans les musées.

⁶⁶ Le Maire avait convié la population et suspendu, temporairement, l'arrêté municipal interdisant l'utilisation du klaxon pour les automobilistes.



Photo 32 : Laurent Moriceau : *L'Annuaire Diffus de Fontenay-le-Comte*, 2000

Cliché : Bernard Renoux, extrait de la brochure du Parcours contemporain, 2000

Le plasticien Fabrice Hybert a également une démarche qui relève de l'esthétique relationnelle. Pour être indépendant des galeries et des institutions, il a créé, en 1994, une SARL nommée Unlimited Responsibility (UR). Cette unité de production⁶⁷ est située dans le 19^{ème} arrondissement de Paris et compte sept salariés. Le site Internet de l'artiste, www.hybert.com, présente les objectifs d'UR :

« En 1994, il crée avec quelques amis la société UR-sarl- afin de favoriser des échanges et de soutenir des projets tant dans le monde de l'art que dans celui de la recherche et de l'entreprise.

L'un des premiers projets d'UR vise, via le commerce, "l'un des piliers de l'Islam", à établir d'autres contacts que ceux de la guerre et du terrorisme avec des pays marqués par une "religion qui limite ou interdit l'image du corps". L'entreprise UR accompagne Fabrice Hybert dans la production de "p.o.f" (prototypes d'objets en fonctionnement), elle produit notamment "radar", (une casquette à double visière à Moscou en 1994) et organise avec l'artiste de nombreux projets comme l'UR FAIR (Lisbonne 1998) ou la transformation de l'ARC, au musée d'art moderne de la ville de Paris en "Hybertmarché" en 1995. Toute l'œuvre de Fabrice Hybert peut être regardée comme une entreprise mettant en réseau des idées et des individus, des savoirs et des savoir-faire dont le dénominateur commun est un certain humanisme entendu comme potentiel humain de transformation.

La SARL Unlimited Responsibility est aujourd'hui intégrée dans un réseau mondial par l'intermédiaire d'un club international d'entrepreneurs, Woolways. Son activité déborde

⁶⁷ Le chiffre d'affaire pour 2001 est de 609 797 euros.

largement du cadre de la production d'objets ou d'œuvres d'art. Elle consiste aussi à effectuer du mécénat pour d'autres artistes que Fabrice Hybert, mais également à collaborer à la communication interne et externe des entreprises. »

L'esthétique relationnelle ne s'est donc pas limitée à une remise en cause des relations entre le public et l'œuvre d'art. Elle a aussi induit un nouveau rapport à l'espace. La mise en réseau et la participation des différents acteurs priment sur les caractères du lieu. L'espace couvert par l'œuvre d'art, devient très variable, avec parfois une dimension théorique infinie. Cela est rendu possible par des techniques de communication modernes comme le téléphone et l'Internet, bien qu'elles ne constituent qu'un des moyens utilisables pour la mise en relation, qui peut prendre des formes multiples.

La nécessité d'un lieu spécifique disparaît le plus souvent. Le musée, la galerie ou le centre d'art n'apparaissent alors que comme un des éléments, non indispensable, d'une structure plus large et évolutive. Cependant, un « lieu » qui n'est pas nécessairement d'exposition ou d'installation, est souvent indispensable pour permettre de capter un public.

Ces mutations rendent la géographie de l'art contemporain plus évolutive, mais aussi parfois insaisissable.

5. Artistes travaillant sur l'espace public

Les pratiques des artistes intervenant dans l'espace public sont tellement diverses qu'il est impossible de les rassembler dans un mouvement ou un courant particulier, défini par les historiens de l'art. De plus, en ce début du XXI^{ème} siècle, les frontières entre ce que l'on appelle les différents groupes, mouvements ou tendances de l'art contemporain⁶⁸, sont très perméables. Cela rend difficile, voire illusoire toute tentative de classification. Nous pouvons toutefois considérer que l'intervention dans l'espace public, n'en déplaise aux historiens de l'art, constitue une attitude commune à de nombreux artistes, et justifie qu'on les regroupe, au moins dans le cadre de notre travail. Une appellation « art public » semble en effet se répandre dans la littérature spécialisée, c'est d'ailleurs le titre d'une revue (art-public.com), diffusée sur Internet.

⁶⁸ Le guide *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, publié par l'Ecole Nationale des Beaux-Arts en 2001 recense 86 groupes, mouvements ou tendances différents.

Cet extrait du site art-public.com (en 2004) précise quels sont les destinataires de cette revue en ligne :

Aux professionnels (artistes, critiques d'art, conseillers artistiques, chercheurs, enseignants, etc...) qui souhaitent trouver un centre de documentation vaste et actualisé et des possibilités d'établir des liens avec d'autres professionnels en vue de créer des échanges.

Aux collectivités (villes, départements, régions, etc...) qui souhaitent publier l'inventaire de leur patrimoine pour mettre en valeur leur action artistique en matière de commande publique, et inciter le public à la découverte des œuvres.

Au grand public qui souhaite se tenir informé sur les œuvres d'art de l'espace public et plus particulièrement celles de son environnement immédiat, prendre connaissance des actions réalisées au niveau local et découvrir ce qui a pu être fait ailleurs.

Ce site (payant, le « grand public » est en fait peu concerné) répond principalement à une demande d'information des collectivités qui désirent se lancer dans la commande publique. Il offre en effet, un très large éventail de réalisations, tant sur le plan des choix artistiques (de la Figuration libre de Combas à l'Art conceptuel de Buren) que sur celui des localisations (du parking souterrain à la fontaine, en passant par l'hôpital). Nous retiendrons donc cette appellation art public, qui ne correspond certes à aucun courant artistique reconnu, mais a le mérite de regrouper de façon non ambiguë des œuvres et des artistes dont la pratique polymorphe est en plein développement.

Durant l'Ancien Régime, la plupart des commandes émanant de la puissance publique étaient des statues royales. L'architecture et l'urbanisme étaient organisés autour de ces places royales : place des Victoires, place Vendôme, place des Vosges... pour ce qui concerne Paris.

Au XIX^{ème} siècle on a assisté à une véritable vague de commandes de statues, qualifiée par l'historien Maurice Agulhon de « statuomanie ». Cette nouvelle tradition de l'hommage monumental, très présent sous la III^{ème} République, est confrontée, dès le début du XX^{ème} siècle, au problème du manque d'espaces disponibles. Le développement des musées en plein-air, comme au jardin du Luxembourg, à Paris, permet de faire face, en partie, à cette pénurie de places. Cela s'est traduit par une diminution très sensible du nombre de nouvelles sculptures installées dans l'espace public.

Il a fallu attendre l'année 1981, marquée par les nouvelles initiatives du gouvernement socialiste, pour assister à une multiplication des interventions des artistes contemporains dans l'espace public⁶⁹. Auparavant, les autorités compétentes, au niveau de l'Etat ou des collectivités locales n'ont pas permis aux grands artistes de l'époque de réaliser des œuvres conçues pour être exposées à l'extérieur. C'est notamment vrai pour Paris, alors que dans certaines villes de province comme Grenoble, Dijon et Strasbourg, Vitry-sur-Seine, Chalon-sur-Saône, mais aussi dans le quartier de la Défense et dans les Villes Nouvelles, des politiques de commandes publiques sont mises en œuvre dès la fin des années 1960. La ville de Grenoble, qui possède un musée d'art moderne depuis 1921 a montré à nouveau son intérêt pour la création contemporaine, en étendant, en 1967, le principe du 1% à toutes les constructions municipales. Elle a également organisé, en 1967, dans le cadre de la préparation des Jeux Olympiques de 1968, le premier symposium de sculpture de France. Il s'agissait de réaliser des sculptures pour le Village Olympique et le parc Mistral, situé près de l'Hôtel de Ville. Si les matériaux (pierre, béton, bois et métal) étaient imposés, l'implantation des œuvres était déterminée conjointement par les artistes, les architectes et les organisateurs.

En dehors de ces quelques exceptions, on peut effectivement trouver étonnante aujourd'hui, l'absence de réalisations des grands maîtres de l'art moderne comme Picasso, Braque ou Matisse dans l'espace public. Pourtant, Picasso avait présenté, à plusieurs reprises, des projets de monuments à Apollinaire, à partir de 1927. Ceux-ci ont tous été rejetés par le comité constitué après la mort du poète, en 1918, afin de collecter des fonds pour décorer sa tombe avec une œuvre d'art. Giacometti avait également proposé de nombreux projets de sculptures monumentales, représentant des figures filiformes, d'hommes ou de femmes qui marchent. Tous ont été écartés.

Plus récemment, en 1968, Dubuffet a présenté des photomontages afin de construire sa « Tour aux figures » place Victor Hugo, à Paris. Le projet n'a pas été accepté. Finalement, cette œuvre monumentale a été inaugurée après la mort de l'artiste, en 1988, par le président Mitterrand, à Issy-les-Moulineaux, en banlieue parisienne. Aux Etats-Unis, les commandes de sculptures monumentales ont été plus précoces qu'en France. Si Dubuffet réalise en 1972 un « Groupe des quatre arbres » pour le

⁶⁹ Dans le cadre de cette étude, nous nous limiterons à l'espace public extérieur.

parvis de la Chase Manhattan Bank à New-York, son *Salon d'été*, qui a pourtant été commandé par la Régie Renault en 1973, n'a toutefois jamais été construit⁷⁰.

La Tour aux figures de Jean Dubuffet
(1968, réalisée entre 1986 et 1988)

Parc départemental de l'île Saint-Germain
92130 Issy-les-Moulineaux

RER, ligne C et Tram Val de Seine (T2) :
stations Issy Val de Seine ou Les Moulineaux
Bus 39, 123, 126, 189, 323, 389, 289
Principal accès piéton par le pont d'Issy,
à l'extrémité Est de l'île Saint-Germain,
ou par le pont de Billancourt.

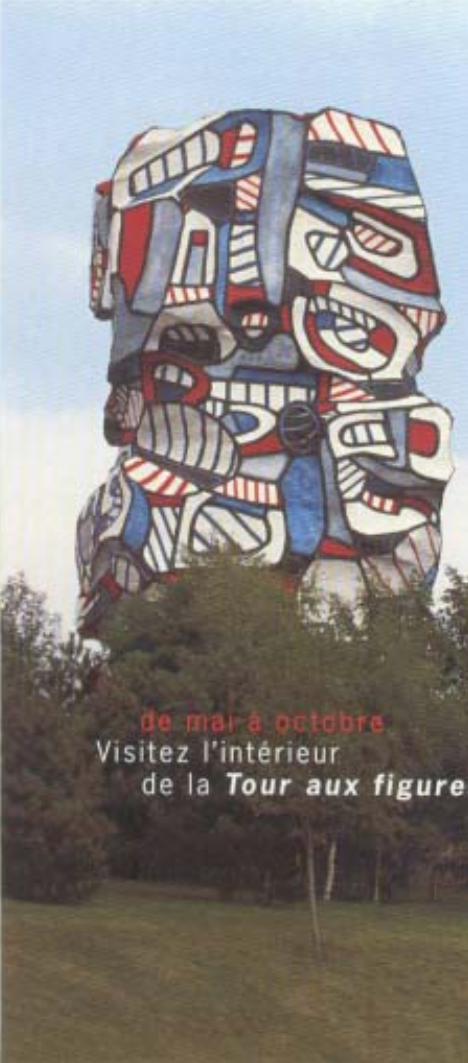

Parking : entrée 170, quai de Stalingrad

Ouverture de début mai à fin octobre




Visite de l'intérieur de la Tour assurée par un guide-conférencier les mercredis, samedis et dimanches à 15h, 16h et 17h au plus tard.

Sur rendez-vous à l'Office de Tourisme
(M^e Mairie d'Issy) au 01 40 95 65 43 ou sans rendez-vous dans la limite des places disponibles.

Plein tarif : 20F Tarif réduit : 15F
Tarif scolaire : 10F Tarif famille : 45F



de mai à octobre
Visitez l'intérieur
de la **Tour aux figures**

Inscription à l'Inventaire supplémentaire des Monuments Historiques : mars 1992

Document 4 : Brochure de présentation de la *Tour aux figures* (mairie d'Issy les Moulineaux)

⁷⁰ La Régie Renault, qui avait pourtant accepté le projet, y renonce en 1975, alors que les travaux avaient commencé. L'artiste qui a gagné, en 1983, le procès qu'il a intenté contre le commanditaire, décide toutefois de renoncer à ses droits. Le « Salon d'été » n'a donc jamais été réalisé. Notons que sa « Tour aux figures » a été construite juste en face des usines de Boulogne-Billancourt...faisant ainsi un immense pied de nez au commanditaire qui lui a manqué de respect.

Yves Klein, spécialisé dans le monochrome bleu à partir de 1956, voulait éclairer, avec des lumières de cette couleur, l'obélisque de la place de la Concorde. Il a présenté son projet en 1958, lors de la fameuse exposition du « vide », dans la galerie Iris Clert, à Paris. Celui-ci a été refusé par le Préfet de la Seine, et n'a pu être réalisé qu'après la mort de l'artiste, en 1983, puis en 1996, dans le cadre de l'exposition « les Champs de la sculpture » organisée par la mairie de Paris.

Document 5 : Lettre adressée par Yves Klein au Préfet de la Seine le 29 avril 1958

Collection Daniel Moquay, Cliché Laurent Lecat

(Extrait de *Monument et modernité à Paris : art, espace public et enjeux de mémoire 1891-1996* / ouvrage collectif, Paris, Fondation Electricité de France / Paris musées, 1996, p.85.)

Photo 33 : Yves Klein, Illumination en bleu de l'obélisque de la Concorde , Paris, 1996

Cliché : Ch. Fouin, extrait de *Monument et modernité à Paris : art, espace public et enjeux de mémoire 1891-1996* / ouvrage collectif, Paris, Fondation Electricité de France / Paris musées, 1996, p.83.

Ces freins à la mise en place d'œuvres contemporaines dans l'espace public s'expliquent, comme nous l'avons montré précédemment, par la frilosité des autorités de l'époque vis à vis des avant-gardes. Le 1% artistique, concernant la construction des bâtiments scolaires et universitaires en 1951 a été élargi à une quinzaine d'autres ministères en 1972. Cela a permis à des artistes contemporains d'intervenir dans l'espace public, mais ces interventions sont toujours liées à la construction d'un bâtiment, le texte initial parlait même du « 1% décoration ». On ne concevait donc l'œuvre de l'artiste que comme une partie intégrante d'un ensemble architectural,

reprenant ainsi l'idée de Walter Gropius, fondateur du Bauhaus, de « l'union de tous les arts sous l'aile de l'architecture ». De nombreux architectes ont cependant condamné, dès la mise en place du 1%, ces éléments de « décoration » imposés par la loi. Ils jugeaient inutile l'apport d'un quelconque ornement à leur architecture conçue comme une entité autonome. Les artistes appréciaient, le plus souvent, le confort matériel lié à ces commandes. Pourtant, le fait d'être considérés comme des « décorateurs », était mal perçu par ceux qui prétendaient relever des avant-gardes. Toutefois, l'historienne de l'art Sylvie Lagnier affirme que « faute de mieux, les artistes s'en contentèrent, sauvant ainsi leur statut, mais sans doute au détriment de la place sociale qu'ils auraient dû ou pu occuper »⁷¹. C'est probablement cette insatisfaction commune des architectes et des artistes qui a contribué à la médiocrité de nombreuses réalisations.

Le manque d'informations à destination du public a parfois provoqué un rejet de ces créations contemporaines ou leur ignorance. Certaines sont aujourd'hui extrêmement dégradées, du fait de l'absence d'entretien. Ceci pose d'ailleurs le problème du droit moral de l'artiste face à cette négligence, liée en partie à l'inexistence de budgets spécifiques. Ces interventions d'artistes, subordonnées aux architectes et aux maîtres d'ouvrages, sont trop souvent conçues et perçues comme des obligations liées à l'application systématique d'un texte réglementaire. Elles relèvent rarement d'un réel projet artistique, mais présentent fréquemment les caractères d'un art bureaucratique, qualifié parfois « d'art de fonctionnaire ». Sylvie Lagnier a dressé un bilan, assez négatif, du 1%. Elle reprend les propos du critique d'art Pierre Schneider, auteur d'un article intitulé *Bienfaits et méfaits du 1%*, et affirme que « si le 1% fut un échec, c'est (...) parce que la commission nationale du 1% et les conseillers artistiques régionaux n'ont pas su être sélectifs et ne sont pas parvenus à des critères de sélection suffisants »⁷². Les artistes, eux, reprochent leur manque d'autonomie et « ... une lourdeur administrative et (un) manque de formation et d'information des architectes »⁷³.

Le 1% a cependant donné lieu à quelques œuvres intéressantes d'artistes réputés. Hans Arp et Alexandre Calder, par exemple, ont ainsi réalisé deux sculptures monumentales, en 1970, pour la faculté de Jussieu. Certaines œuvres sont, plus rarement, situées à l'intérieur des bâtiments, c'est le cas notamment de l'installation

⁷¹ Sylvie LAGNIER, *Sculpture et espace urbain en France*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.35.

⁷² op. cit. p. 47

⁷³ op. cit. p. 46

photographique (portraits d'élèves accrochés sur un mur) de Christian Boltanski pour le CES des Lentillières à Dijon.

Il a fallu attendre⁷⁴ le développement de la Commande publique dans les années 1980, indépendamment de la procédure du 1%, pour que les plasticiens contemporains puissent intervenir de façon autonome, et non plus seulement à des fins décoratives, dans l'espace public. Les artistes ne se contentent plus des espaces que leur attribuaient les architectes dans le cadre réglementaire du 1%. L'échelle de leur intervention a donc évolué, passant de celle d'un élément décoratif lié à un bâtiment à celle de l'espace urbain, dans toutes ses diversités.

Nous avons analysé précédemment le rôle joué par l'Etat, et ses représentants au sein des DRAC, dans la conduite des projets et particulièrement, sur le plan de la sélection des artistes. Certains ont évoqué la renaissance d'un nouvel académisme, voire d'un art officiel. Il est vrai que pour pouvoir bénéficier de la procédure de commande publique, les artistes doivent être reconnus par les services du Ministère. C'est pour cette raison que seuls les artistes contemporains, ou admis comme tels peuvent être retenus.

Les services de l'Etat ont, de cette manière, souvent devancé l'évolution des goûts de la population. Nathalie Heinich⁷⁵ a étudié les réactions du public, peu préparé à la lecture de ces œuvres, souvent dubitatif, voire carrément hostile. Elle a notamment analysé l'opinion des passants face au *Pont-Neuf emballé* par Christo en 1985, aux *Colonnes* de Buren en 1986 et à une fontaine⁷⁶ réalisée en utilisant des bidons et du béton par Bernard Pagès à la Roche-sur-Yon en 1986. Quelles que soient les critiques formulées à son encontre, il est certain que l'Etat a pleinement assumé la prise en compte des créateurs contemporains. Il est dommage que l'on se soit trop peu soucié de la pédagogie, souvent nécessaire pour éviter les rejets.

Certains artistes estiment que l'art public ne peut pas se résumer à l'exposition d'une œuvre commandée, dans l'espace public, et veulent ainsi se démarquer d'un art qui serait essentiellement commémoratif ou décoratif. Ils interviennent alors parfois de leur propre initiative, avec ou sans autorisation. Ces interventions prennent alors une dimension souvent politique, dans toutes les acceptions du terme. La démarche

⁷⁴ En dehors des villes, déjà évoquées précédemment, qui, à la suite de Grenoble, ont mis en place des programmes de commandes publiques de sculptures contemporaines, dès la fin des années 1960. Leurs politiques ont été étudiées par Sylvie Lagnier (op. cit. p. 79-104)

⁷⁵ *L'art contemporain exposé aux rejets*, Nîmes, Ed. J. Chambon, 1998.

⁷⁶ Œuvre réalisée dans le cadre de l'opération *Sept fontaines dans sept villes* lancée par le ministère de la Culture en 1984. Elle a été très mal perçue par les habitants de la ville.

polémique de l'artiste se trouve alors d'autant plus médiatisée qu'elle s'effectue dans un espace public.

Daniel Buren qui, dans ses débuts, était coutumier des « affichages sauvages » dans l'espace public, affirme que :

«L'œuvre d'art étant un objet montré à d'autres, dès qu'il est offert au public, son impact n'est pas seulement d'ordre esthétique, psychologique, sensible ou autre, il est aussi d'ordre politique. »⁷⁷

L'art public ne se contente pas d'une fonction décorative, il a parfois un rôle majeur dans l'aménagement urbain. En fait, on allie alors fonction utilitaire et esthétique, ce qui peut se rapprocher de la conception du design, mais aussi de l'urbanisme. La participation des artistes à la réflexion urbanistique est assez rare. Au début des années 1970, des plasticiens, baptisés « artistes conseils » ont été associés à la conception des Villes Nouvelles. Le projet était ambitieux, il ne s'agissait plus seulement d'intégrer des œuvres d'art dans un programme architectural déjà établi, mais de mener une réflexion commune avec les architectes et les urbanistes sur la conception de ces villes. Cette collaboration s'est montrée difficile et les artistes ont eu des difficultés à faire valoir leurs points de vues et leurs compétences. Cette expérience constitue toutefois une évolution positive, en ce qui concerne la prise en compte de l'art public, par rapport aux conditions de l'application du 1% décoration. Sylvie Lagnier considère cependant que « L'échec de l'association des « artistes conseils » aux ateliers d'urbanisme a généré un manque de cohérence dans les interventions artistiques dans les Villes Nouvelles. Dans la plupart d'entre elles, les interventions d'artistes sont restées ponctuelles même si leur expérience a permis un développement de l'art contemporain au sein des espaces publics. »⁷⁸ .

Le premier projet a été celui de Gérard Singer, pour Evry 1. L'artiste, depuis les années 1960, a constamment lutté pour se libérer de la subordination des plasticiens aux architectes, dans le cadre du 1%. Il a effectué un voyage aux Etats-Unis, où il a analysé l'inscription des sculptures monumentales dans l'espace urbain. Il a conclu qu'il s'agissait surtout de « plops », d'œuvres-objets destinées à valoriser l'image des firmes privées qui les ont commandées, sans souci d'intégration à l'architecture et, *a fortiori*, à l'urbanisme. Son projet de *Déambulatoire* en polyuréthane installé sur un espace de 1100 m², présenté en 1972, n'a finalement pu être terminé qu'en 1976. Celui-ci, de par

⁷⁷ In Daniel Buren, *Au sujet de...*, entretien avec Jérôme Sans, Flammarion, Paris, 1988, p. 80.

⁷⁸ Op. cit. p. 122

son ampleur, sortait du cadre de la sculpture classique, et constituait un véritable élément de l'aménagement urbain. L'artiste est alors sorti du cadre du décorateur, pour devenir aménageur. Il entre alors en concurrence, si la collaboration n'est pas réellement effective, avec les architectes et les urbanistes, qui veulent garder la maîtrise du projet.

Parallèlement aux projets liés aux Villes Nouvelles, l'Etablissement Public d'Aménagement de la Défense, créé en 1958, a mis en place un vaste programme d'implantation d'œuvres contemporaines⁷⁹ sur la dalle piétonne de ce nouveau quartier d'affaires. Cette dalle de 22 hectares est libérée de l'automobile par la conception du réseau routier souterrain, ce qui explique une présence des espaces publics nettement plus importante (environ 60% de la surface totale) que dans les autres villes. Un vaste « musée » d'art contemporain en plein air a ainsi été créé progressivement à partir de 1970 jusqu'à ce que la crise immobilière de 1991 impose un arrêt des achats d'œuvres et la fermeture du service culturel de l'EPAD en 1993. La présence de ces œuvres, réalisées par des artistes de réputation internationale, outre son effet sur l'aménagement de l'espace, a également eu des conséquences sur le plan de l'image du quartier d'affaires. La construction de l'Arche a aussi contribué à véhiculer une image novatrice et de prestige susceptible d'attirer des entreprises internationales.

A Cergy-Pontoise (Val-d'Oise), le projet de l'artiste plasticien Dani Karavan a été choisi avant celui de l'architecte Ricardo Bofill. Son *Axe-Majeur* a été inauguré en 1990, il fonctionne comme une épine dorsale de l'aménagement urbain, longue de trois kilomètres. Il constitue une réponse contemporaine au grand axe parisien qui part du Louvre jusqu'à l'Arc de Triomphe et qui a été prolongé jusqu'à l'Arche de la Défense. Il donne ainsi un sens à l'aménagement urbain, tout en marquant clairement une autonomie par rapport à l'axe parisien qu'il croise au loin. L'axe, financé en partie par des entreprises privées, est aujourd'hui inachevé. Son prolongement vers Paris dépend de l'obtention d'un budget suffisant.

Si les travaux effectués à la Défense ou à Cergy-Pontoise sont exceptionnels par leur ampleur, les exemples d'interventions d'artistes contemporains, débouchant sur un aménagement de l'espace public urbain sont nombreuses. Toutefois, dans la plupart des cas, les plasticiens interviennent à la demande des urbanistes et ne sont que très rarement associés à l'élaboration des projets d'aménagement urbain.

⁷⁹ 65 œuvres d'artistes contemporains de réputation internationale : Vassilakis Takis, Yaacov Agam, François Morellet...



Photo 34 : *L'Axe Majeur* et la tour de D. Karavan et les bâtiments de R. Bofill, Cergy-Pontoise

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)



Photo 35 : *L'Axe Majeur* relie la ville à la rase campagne, Cergy-Pontoise

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Les artistes, signataires du manifeste présenté ci-dessous, s'estiment « ...rarement sollicités pour participer en amont aux opérations d'urbanisme ». Ils veulent « Que les maîtres d'ouvrage publics et privés comprennent qu'il s'agit, là aussi, de construire la ville. C'est à eux de favoriser l'intégration des artistes plasticiens au sein des équipes de maîtrise d'ouvrages urbains, pour que, dès l'amont, ils puissent devenir de véritables acteurs, maîtres d'œuvre artistiques, intervenant *in situ* dans le nécessaire remodelage de nos villes. »⁸⁰

LE MANIFESTE DES ARTISTES POUR FAIRE LA VILLE (2002)

Ne plus savoir créer un espace de partage, ne plus comprendre que le vide des espaces publics tient et fait la ville et son urbanité autant que le plein de ses bâtiments, c'est oublier que le cœur et le sens de la cité, son identité et son hospitalité naissent et vivent là, dans ce qui appartient à tous.

Résultat improbable d'une rencontre hasardeuse de l'économie, de la technologie, de la technocratie et de la politique, le destin de la ville n'est plus le récit d'un vouloir vivre ensemble. La possession privée se substitue à l'appartenance publique et les espaces publics, transformés en non-lieu, disparaissent de nos villes. Il faut retrouver le sens commun d'un projet où se reconnaître. Si les architectes et les urbanistes tentent de répondre à la demande et à la commande, ils expriment rarement ce qui aujourd'hui fait défaut, le lien et le lieu. Aucun talent, aucune compétence ne peuvent être répudiées pour relever ce défi.

Pour retrouver dans nos villes un sens et des espaces où nous rencontrer, il faut que les artistes y aient droit de Cité. Redonnons une place aux artistes.

Les artistes plasticiens ne sont que rarement sollicités pour participer en amont aux opérations d'urbanisme. Ceux d'entre eux qui travaillent *in situ* savent pourtant, mieux que d'autres, faire le passage entre utopie individuelle et utopie collective, imaginaire et rationalité. Mis en tutelle et placé dans la position de l'accessoiriste chargé de l'ornement, du supplément d'âme patenté (1%), ou de l'ordonnance des célébrations nationales et locales, l'artiste ne dispose pas d'une responsabilité de créateur. L'usage fait qu'il n'est jamais celui qui conduit mais toujours, ou presque, celui que l'on mène.

Puisque les textes le permettent, œuvrons pour qu'il n'en soit plus ainsi et invitons les artistes à participer à la conception des projets.

Que les maîtres d'ouvrage publics et privés comprennent qu'il s'agit, là aussi, de construire la ville. C'est à eux de favoriser l'intégration des artistes plasticiens au sein des équipes de maîtrise d'ouvrage urbaines, pour que, dès l'amont, ils puissent devenir de véritables acteurs, maîtres d'œuvre artistiques, intervenant *in situ* dans le nécessaire remodelage de nos villes.

Les premiers signataires :

François Barré*, Christophe Bayle, Christian Bernard, Patrick Bouchain, Daniel Buren, Noëlle Chabert, Jérôme Clément, Pascal Convert, Louis Dandrel, Jacqueline Dauriac, Caroline David, Régis Debray, Michel Desvigne, Nathalie Dubois, Massimiliano Fuksas, Ludger Gerdes, Jochen

⁸⁰ Extraits du *Manifeste des artistes pour faire la ville*.

Gerz, Christophe Girard, Joël Hubaut, Philippe Hurel, Marc Jitiaux, Yann Kersalé, Michel Krieger, Bruno Macé*, Francis Mayor, François Morellet, Camille Morineau, Jean Nouvel, Dominique Perrault, Joëlle Pijaudier-Cabot, Jeanne van de Portal, Ignacio Ramonet, Jean-Pierre Raynaud, Rudy Ricciotti, Mustapha Sanaoui, Sarkis, Emmanuel Saulnier, Christian Sauzede, Philippe Thébaud, Armand Touati, Felice Varini, Georges Verney-Carron*, Corinne Vezzoni, Jean-Luc Vilmouth, Jean-Michel Wilmotte, Bernard Astor, Serge Barto, Jean-Marc Boeno, Pierre Bouillon, Christine Buci-Glucksmann, Jean-Pierre Buffi, Martine Buissart, Anne-Marie Charbonneaux, Charlotte Collot, Mireille Courbau, Caroline Cros, Jean de Loisy, Jean Digne, Anne-Katrin le Doeuff, Norbert Duffort, Dominique Fiat, Odile Fillion, Françoise Frugier, François Gindre, Jean-Pierre Grunfeld, Jens Hauser, François Hers, Bernard Jeannot, Gaëtane Lamarche-Vadel, Agnès Lévitte, Marie-Christine Lauriers, Laurence Madrelle, Marie-Annick Maupu, Christine Oger, Étienne Régent, Philippe Régnier, Odile Stassinnet, Liliane Touraine, Roger Tropéano, Inge-Lise Weeke....

*François Barré, Bruno Macé et Georges Verney-Carron sont les initiateurs du manifeste.

Le projet de construction d'un territoire dans la Vallée Scientifique et Technologique de la Bièvre, présenté en 2002, prévoit une implication exceptionnelle de l'art et des artistes. Cette vallée regroupe une vingtaine de communes du Val-de-Marne et des Hauts-de-Seine, au Sud de Paris. Elle se distingue par la présence d'une forte concentration d'établissements de formation et de recherche, concernant environ 15 000 étudiants et plus de 1 000 chercheurs.

Les objectifs du projet de territoire de la vallée scientifique et technologique de la Bièvre sont triples :

« Révéler l'identité du territoire. Permettre à l'ensemble des communes, des entreprises et des établissements d'enseignement supérieur et de recherche, d'acquérir une plus grande visibilité à l'échelle francilienne en prenant appui sur un potentiel important dans le domaine de la formation, de la recherche et de l'innovation.

Ancrer et ouvrir ces centres sur leur territoire, consolider les liens entre les entreprises et les établissements de formation et de recherche.

Expérimenter de nouvelles pratiques urbaines. »⁸¹

Les œuvres d'art devront contribuer à la construction du territoire et permettre de lui forger une identité, jusqu'alors inexistante. Les artistes auront donc un rôle essentiel au sein de l'équipe chargée de piloter le projet.

Nous étudierons à partir d'exemples précis, dans notre typologie, l'étendue des domaines d'interventions des artistes dans l'espace public.

⁸¹ In *Projet de territoire et art urbain*, Conseil du développement de la vallée scientifique et technologique de la Bièvre, Février 2002, p. 4.

6. La déambulation et les œuvres d'art mobiles

La déambulation des artistes constitue un moyen de s'approprier un espace et de marquer leurs traces dans l'espace urbain ou rural. La trace peut être photographique comme pour Sophie Calle qui demande à sa mère, en 1981, d'engager un détective pour la suivre dans Paris, en la photographiant, pendant deux jours. L'œuvre de cette photographe plasticienne a consisté à commenter cette filature et à la publier sous forme de livre⁸² et d'expositions. Richard Long, parfois considéré comme un *land artist*, a photographié les traces de son passage dans un champ ce qui a constitué *A line made by walking (England 1967)*.

Paul Ardenne, dans « Un art conceptuel »⁸³, donne de nombreux exemples de ces déambulations : Yoko Ono à New-York (*Map piece*, 1964), Stanley Brouwn à Amsterdam (*This way brown*, 1962), André Cadere à Rome (*Bâtons*, 1976)... Il affirme que :

« Se déplacer dans la ville, tel est donc l'un des nouveaux paris de l'artiste moderne. Il s'agit tantôt de rendre compte d'une possibilité d'égarement géographique, tantôt de l'anonymat du citoyen, tantôt de la ville comme matière psychique et réservoir de traces de la vie sociale ou individuelle. Deux grandes tendances, sans surprise, calibrent et déterminent cette esthétique du déplacement physique à finalité artistique. La première, la pérégrination hasardeuse, se sustente de l'idée de la découverte et du mécanisme de l'expédition. (...). Seconde tendance, le déplacement motivé, qui lie la marche en zone urbaine à une nécessité. »⁸⁴

Cette démarche de l'appropriation de l'espace urbain par la déambulation peut constituer une application des théories développées, notamment par Guy Debord, dans le cadre de l'Internationale situationniste. La « dérive » situationniste est un « Mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine : technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Se dit aussi plus particulièrement, pour désigner la durée d'un exercice continu de cette expérience »⁸⁵. Ces déambulations ou dérives peuvent relever du processus de création, mais aussi constituer l'œuvre elle-même.

Si la production artistique peut résider dans le déplacement des plasticiens qualifié alors de « cinéplastique »⁸⁶, l'œuvre d'art peut aussi être soumise à un déplacement dans le cadre de sa monstration. Ceci remet en cause le principe classique

⁸² Sophie Calle, *A suivre...*, Actes Sud, Arles, 1998, 149 p.

⁸³ Flammarion, Paris, 2002, pp. 93-97.

⁸⁴ Op. cit. p. 95.

⁸⁵ In *Internationale situationniste*, n°1, juin 1958, p. 12.

⁸⁶ Thierry Davila, *Déplacement(s)*, Paris, Ed. du Regard, 2002.

de l'exposition de l'œuvre fixe face à un spectateur circulant dans le bâtiment en effectuant des arrêts périodiques. La géographie de l'art est donc modifiée: on passe d'un lieu polarisant (le musée, la galerie...) à un espace éclaté. L'œuvre est donc souvent installée sur un véhicule ou est constituée du véhicule lui-même. On peut citer le *Snack mobile* de Fabrice Gygi (1998), le *Triporteur Vespa* de Marc Boucherot, avec bar et sonorisation (1998), la *BX Citroën* de Raphaël Boccanfuso dans le cadre de son opération « R. B. Mécénat » (1997), l'*Aérofiat* d'Alain Bublex, le *Booster* de Carsten Höller (1995)...

Olivier Caban, en 1995, conçoit une *Machine à bondir*, destinée à ralentir le déplacement du marcheur qui l'utilise. L'objectif est de perturber les flux de circulation des piétons, de créer des embouteillages. Cette intervention peut alors être perçue par chaque passant / spectateur, acteur involontaire, victime du « terrorisme » de l'artiste. « Le but, c'est d'inviter à une réflexion sur la perversité du recours à la mobilité, sur le caractère douteux de sa survalorisation. Le geste artistique antimobiliste vient briser cette idéologie hégémonique de la mobilité... »⁸⁷. Cette démarche visant à perturber la circulation influe donc sur l'espace géographique et sur sa perception. Des artistes terroristes l'ont appliquée à la perturbation du réseau Internet. Certains *hackers* justifient ainsi la diffusion de leurs virus, conçus comme des gestes artistiques.

7. L'art numérique, Internet, le téléphone et l'espace géographique

L'art numérique ou *cyber-art* a connu ses premiers balbutiements, avant même la mise en place du réseau Internet, avec les pionniers de l'art vidéo dans les années 1960 et surtout 1970. L'*Imaginarium* de Katsuhiko Yamaguchi, faisant fonctionner en réseau un dispositif composé d'une caméra vidéo et des moniteurs préfigure l'utilisation d'Internet. Le concept de réseau est également développé en 1977 par Kit Galloway et Sherrie Rabinovitz qui parviennent à interconnecter des participants aux Etats-Unis pour une danse interactive avec couplage d'images vidéo. Aujourd'hui, les progrès de la micro informatique et de l'Internet ont facilité le travail des artistes, en offrant encore plus de possibilités. Nous insisterons, dans un premier temps, sur les évolutions de la géographie de l'art contemporain, liées à l'utilisation d'Internet, puis nous élargirons notre analyse en prenant en compte d'autres pratiques artistiques, liées à l'utilisation des nouvelles technologies.

⁸⁷ In Paul Ardenne, op. cit., p. 170.

Le réseau Internet a modifié les rapports de ses usagers avec l'espace géographique. Quelle que soit la localisation de l'ordinateur connecté au réseau téléphonique par l'intermédiaire d'un modem, il est théoriquement possible de voir des œuvres numériques depuis la plupart des pays du monde. Cela suppose, bien entendu, d'être raccordé au réseau téléphonique et de disposer des fonds nécessaires pour faire l'acquisition d'un ordinateur ou d'un terminal spécifique. Cela exclut de fait une grande partie de la population mondiale. En ce qui concerne notre sujet, limité à la France, le réseau couvre l'ensemble du territoire, y compris les Dom-Tom (avec peut-être quelques problèmes dans certains villages reculés de la forêt guyanaise). Cependant, des inégalités sont à noter concernant la qualité de l'accès au réseau, puisque tous les Français n'ont pas encore la possibilité de se connecter à l'Internet à haut débit par l'ADSL ou par le câble.

Pour réduire la fameuse « fracture numérique et favoriser la création d'un lien social »⁸⁸, des municipalités mettent en place, avec l'aide d'autres collectivités territoriales (région, département), des « espaces publics numériques ». C'est notamment le cas à Saint-Denis⁸⁹ (Seine-Saint-Denis) où « la Municipalité a versé quelques 650 000 francs, le Conseil régional d'Ile-de-France et la Caisse des dépôts et consignations, 250 000 francs chacun. »⁹⁰. Ces lieux, mettant à la disposition du public des ordinateurs reliés à l'Internet à haut débit, ne sont pas spécifiquement dédiés à l'art numérique, mais permettent d'élargir, spatialement et socialement le public potentiellement concerné.

On peut néanmoins considérer que par l'intermédiaire d'Internet, l'ensemble de la population française peut avoir théoriquement accès à des œuvres conçues pour le réseau, et ce, même depuis le village le plus reculé. En terme d'aménagement culturel du territoire, seule la télévision est capable d'être aussi efficace. Cependant, la présence des émissions consacrées à l'art contemporain y est très limitée. Il faut dire que c'est l'audience qui dicte les programmations, or les responsables des chaînes savent bien que la cible des amateurs d'art contemporain est beaucoup trop étroite, même en fin de soirée. La seule chaîne qui peut, relativement, s'affranchir du *diktat* de l'audience, Arte (ou la Cinquième, durant la journée), présente parfois des émissions consacrées à l'art contemporain. Toutefois, ces rares tentatives provenant des chaînes télévisées se

⁸⁸ Stéphane Mandard, *Le Monde Interactif*, 3 octobre 2001.

⁸⁹ Cyberbase, 12, place de la Résistance, 93200 Saint-Denis saint.denis@cyber-base.org

⁹⁰ Op. cit.

limitent toujours à des émissions sur l'art ou sur des artistes, il n'y a pratiquement jamais eu d'œuvres conçues pour la vidéo ou de l'art numérique, diffusées à l'antenne. C'est là que réside tout l'intérêt d'Internet, on y trouve à la fois des présentations de travaux, d'expositions ou de lieux classiques, mais aussi des sites diffusant des œuvres conçues uniquement pour le réseau.

Alors que la télévision ne connaît, par l'intermédiaire du câble, que les balbutiements de l'interactivité, l'art sur Internet repose le plus souvent sur ce principe. Fred Forest, un des pionniers de l'art vidéo et des arts en réseaux a analysé les rapports entre les visiteurs des sites et l'œuvre d'art :

« L'utilisateur du *Web* est plus qu'un simple spectateur, mais comment l'appeler ? Consultant, visiteur, acteur, interacteur, téléacteur indiquent une participation plus ou moins active à l'intérieur d'un rôle qui souvent évolue en jeu de rôle. Il est en tout cas devenu désormais le centre de l'œuvre (...). Au contraire de la télévision qui impose ses programmes, ou des musées et galeries qui sont accessibles dans certaines tranches horaires, l'Internet se plie au rythme du visiteur. »⁹¹

Fred Forest est à la fois un théoricien de l'art utilisant les nouvelles technologies, et un des artistes les plus prolifiques sur Internet. La particularité de sa production réside justement sur l'omniprésence de l'interactivité. Voici un aperçu de sa production :

<http://www.fredforest.org/territoire>

<http://www.fredforest.worldnet.net/technomariage>

<http://fredforest.worldnet.net/touch-me/>

<http://www.fredforest.org/temps>

<http://www.fredforest.com>

<http://www.imagnet.fr/forest>

<http://www.fredforest.org/Parcelle-Reseau>

<http://www.monaco.mc/exhib/territories>

<http://www.hypermonde.org/forest.htm>

<http://www.netfr.com/forest>

<http://www.fredforest.worldnet.net/pomme>

<http://www.fredforest.org/avignon/>

<http://www.fredforest.org/tuer>

<http://www.fredforest.org/proces>

⁹¹ « Les artistes et Internet », *Les Dossiers de l'audiovisuel* n°96, p. 9, mars 2001.

<http://www.fredforest.net>

<http://www.fredforest.org/Catalogue/>

<http://www.webnetmuseum.org>

<http://www.fredforest.org/amour>

<http://www.fredforest.org/pied>

Fred Forest est également un des acteurs de l'art numérique qui a réussi à faire reconnaître cette forme d'expression artistique par le Ministère qui, dans un premier temps, l'avait ignorée. Aujourd'hui, ce retard est comblé. « La DAP dope la création numérique »⁹². Marc Partouche, inspecteur général, chargé de mission pour l'audiovisuel, la création technologique et la recherche à la Délégation aux Arts Plastiques, définit les objectifs du Ministère :

« La DAP, dont la vocation est la valorisation de l'art contemporain et l'aide à la création, intervient principalement dans deux champs : l'enseignement supérieur artistique et la création (englobant l'aide à la création et aux artistes, les commandes publiques, les achats à des artistes et à des galeries, l'aide à l'édition et à la diffusion), y compris l'édition et la création en ligne (cdrom, sites, etc...). La DAP vient d'être complètement réorganisée, dans ses missions et dans son fonctionnement, avec une volonté forte de prendre en compte les questions posées par les Technologies de l'Information et de la Communication. »⁹³

Le ministère de la Culture et de la Communication a également mis en place le Videomuseum (<http://www.videomuseum.fr>) permettant de recenser de nombreux liens avec des sites de lieux d'exposition, essentiellement d'art moderne et contemporain. Cela signifie que l'essentiel de leurs collections est accessible en ligne. Le « musée imaginaire » rêvé par Malraux a donc été réalisé. Voici les musées, centres d'art et FRAC répertoriés sur ce site en 2004:

Fonds national d'art contemporain (FNAC)

Les musées nationaux :

Musée national d'art moderne/Centre de Création Industrielle - Centre Georges- Pompidou
Musée Picasso, Paris

Les autres musées(municipaux, départementaux...):

Musée d'art moderne de la Ville de Paris
Musée Zadkine, Paris
Musée d'art moderne de Saint-Etienne
Musée de Grenoble
Musée des Beaux-Arts de Nantes
Musée d'art moderne et d'art contemporain de Strasbourg

⁹² Titre de l'article de Jean Segura et Camille Mouriès dans le n° 96 des Dossiers de l'audiovisuel, mars 2001, p.45.

⁹³ op. cit. p. 45.

Espace d'art moderne et contemporain de Toulouse et Midi-Pyrénées
Musée d'art contemporain, Lyon
Musée d'art moderne, Villeneuve-d'Ascq
Capc Musée d'art contemporain, Bordeaux
Musée d'art contemporain, Nice
Musée des Beaux-Arts, Nice (collection XXe)
Musée Matisse, Le Cateau-Cambresis
Musée départemental de Rochechouart
Musée de La Roche-sur-Yon
Musée d'Art Contemporain du Val de Marne, Vitry (MAC94)

Les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) :

FRAC Alsace
FRAC Aquitaine
FRAC Auvergne
FRAC Basse-Normandie
FRAC Bourgogne
FRAC Bretagne
FRAC Centre
FRAC Champagne-Ardenne
FRAC Corse
FRAC Franche-Comté
FRAC Ile-de-France
FRAC Languedoc-Roussillon
FRAC Limousin
FRAC Nord-Pas de Calais
FRAC Pays de la Loire
FRAC Picardie
FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur
FRAC Réunion
Institut d'art contemporain (FRAC Rhône-Alpes)

Presque l'ensemble du territoire français est représenté, notamment par les FRAC (19 sites sur les 22 FRAC existants).

Ces liens ne permettent que très rarement d'accéder à des œuvres numériques, car elles sont encore peu présentes dans les collections. Pourtant, même les FRAC, qui devraient théoriquement s'ouvrir à toutes les formes d'art contemporain, sont encore frileux quand il s'agit d'acheter de telles œuvres.

Videomuseum fournit aussi d'autres liens en rapport avec les arts plastiques, et des adresses sélectionnées de sites d'artistes, permettant d'accéder à des œuvres numériques, mais aussi à des monographies plus classiques. Voici le sommaire du site Videomuseum :

1. ART CONTEMPORAIN <http://www.culture.fr/culture/autserv/art.htm>

- **Répertoires de ressources**
- **Sites artistiques et réseaux d'artistes**
- **Oeuvres pour les réseaux**

- Sites sur des artistes
- Groupes d'artistes
- Musées, centres et fonds d'art contemporain
- Etablissements d'enseignement
- Soutien aux arts plastiques
- Expositions et salons
- Galeries
- Enquêtes sur les préférences dans le domaine de l'art
- Revues artistiques
- Réflexions, recherches théoriques
- Groupes de discussions

2. MUSÉES <http://www.culture.fr/culture/autserv/musees.htm>

- Répertoires de ressources
- Visites de musées en France
- Visites de musées à l'étranger
- Bases de données
- Projets de numérisation d'images d'oeuvres d'art
- Conservation-restauration des oeuvres
- Organismes
- Actualités
- Forum

3. HISTOIRE DE L'ART <http://www.culture.fr/culture/autserv/histart.htm>

- Répertoires de ressources
- Organismes de recherche
- Bases de données en histoire de l'art
- Projets de numérisation d'images d'oeuvres d'art
- Systèmes descriptifs des oeuvres d'art
- Bibliothèques spécialisées en histoire de l'art
- Cours sur l'histoire de l'art
- Expositions d'oeuvres sur Internet
- Publications et services divers
- Listes de discussion

4. MARCHÉ DE L'ART <http://www.culture.fr/culture/autserv/marche.htm>

- Galeries d'art
- Cote des oeuvres d'art
- Ventes d'oeuvres d'art
- Vol d'oeuvres d'art

(source : <http://www.videomuseum.fr>)

Il existe aussi d'autres sites portails⁹⁴, indépendants du Ministère et permettant de présenter les œuvres numériques. Cette démarche se rapproche finalement de celle des musées classiques, à part que dans ce cas l'accrochage est en perpétuelle évolution, de même que l'architecture. Du jour au lendemain, le site portail peut renouveler totalement les œuvres exposées, doubler ou tripler sa « surface » d'exposition. L'organisation en réseau de ces sites présente des similitudes avec des structures spatiales, il est toutefois impossible de parler de géographie de l'art sur Internet. Nous avons effectivement précisé dans notre introduction générale qu'un écran d'ordinateur ne peut constituer un lieu, mais seulement un média, entre l'artiste et le spectateur.

Comme le nombre de sites de *web artists* ne cesse de croître, les revues spécialisées dans les arts plastiques se sont adaptées et ont créé des pages spéciales *Web*. Elles se limitent à fournir et à commenter des liens car la retranscription sur papier est souvent inutile, ou alors très décevante. La page de la revue mensuelle *Beaux-Arts Magazine* consacrées aux « Actus du *Web* » propose à la fois des sites de *web-artists* présentant des créations numériques spécialement conçues pour Internet, des sites ayant pour objectif de visiter à distance des musées classiques, mais aussi des adresses de lieux où l'on peut voir des installations numériques.

Qu'il s'agisse des pages *Web* des revues spécialisées ou des portails dédiés à l'art sur Internet, les liens renvoient vers quatre types de sites :

- Les sites de musées, de galeries, de FRAC ou de Centres d'Art
- Les sites présentant des monographies d'artistes « non numériques »
- Les sites de *Web artists*, parfois regroupés sous forme de réseau (rhizome)
- Les sites fournissant de la documentation sur l'art contemporain (banques de données sur le marché de l'art, bibliothèques, bibliographies...)

Dans les quatre cas, les conséquences spatiales sont importantes. En effet, depuis un simple ordinateur, un terminal, voire un téléviseur spécial connecté à Internet, la visite de sites *Web* peut remplacer ou préparer la visite d'un musée ou d'une exposition. Les nouveaux écrans plasma ultra-plats, accrochés à un mur, offrent la possibilité d'afficher des œuvres capturées sur Internet et remplacent ainsi les tableaux traditionnels.

⁹⁴ Par exemple : www.491.org/teleferique/



LES SITES PRÉFÉRÉS DE...

Patricia Bobillier-Monnot, responsable du site web du Consortium de Dijon. Internet représente pour moi un outil que je rapprocherais surtout de la télévision : j'ouvre au moins deux fenêtres à la fois et je zappe d'un programme à l'autre. Les sites que je consulte le plus souvent sont ceux qui m'intéressent par leur côté ludique et par leur graphisme. Sur www.heavy.com (ill. 1), il y a toujours des nouveautés plus délinantes les unes que les autres, surtout les vidéos ou les jeux tels «Bitchslap a Rockstar» ou «Bondage Bunnies». Assez proche, www.eboy.com (ill. 2) est un peu plus sexy avec ses jeux de cartes pin-up. Le site www.ora-ito.com (ill. 3) est très beau tout comme www.qrime.com, www.apc.fr (ill. 5) ou encore www.radiodijoncampus.fr.fm (ill. 4) pour ses photos de vacances années 60. Je joue quelquefois sur www.banja.com où l'on est transformé en personnage rasta qui vit des aventures sur une île. J'adore aussi www.space-invaders.com, seul jeu auquel je ne perds jamais. Si l'on se sent l'âme musicienne, on peut toujours aller sur www.pianographique.com. J'ai également un faible pour les sites japonais et leurs animations très drôles : www.dalkis.com ; www.mumbleboy.com (ill. 7) pour acheter une Mumble Doll ; ou encore www.annegret.de (ill. 6) pour jouer avec des personnages super mignons ou transformer un chat en crocodile qui devient un chien, qui devient une oie, etc. Mais Internet me plaît vraiment pour ses fonds d'écrans téléchargeables parmi lesquels <http://wall.paper.free.fr> avec Dragon Ball, Goldorak, Princesse Mononké...

ART OUSTIDERS

Du 12 au 30 septembre se tient, pour la deuxième année consécutive, le Festival @rt Outsiders (www.art-outsiders.com). Après le succès de l'an dernier, l'événement prend de l'importance et se déroule, cette année, simultanément à Paris, Monaco, Los Angeles et sur le web. Dédié à la culture numérique, @rt Outsiders présente une sélection d'artistes pour qui photographie, cinéma et arts plastiques se mêlent étroitement au virtuel et à l'image digitale. Créé par Henry Chapier et Jean-Luc Soret, le site de ces artistes «hors normes, inclassables mais omniprésents» est un franc succès et se targue d'avoir déjà plus d'un million de pages lues. À l'occasion du festival, le public découvrira les différentes créations graphiques de ce nouveau monde : détournement photographique, installations multimédia, BD numérique, web-art, chorégraphie interactive et autre web-design... À Paris, trois lieux participent à la manifestation : l'espace d'art Yvonamor Poix, le restaurant Les Grandes Marches et la Maison européenne de la photographie. Celle-ci propose des conférences sur «l'art et les nouvelles technologies», des films d'images de synthèse, l'exposition d'installations et d'œuvres numériques de jeunes talents ou d'artistes confirmés. Pour le Grimaldi Forum de Monaco, ce sera l'occasion d'inaugurer, le 13 septembre, un cyber café. Cyril Anguélidis y réalisera en direct une œuvre numérique diffusée sur grand écran afin de montrer au public tout le processus de création. Enfin, la galerie Electronic Orphomage à Los Angeles présente «Heart Time» de Valéry Grancher en partenariat avec le site www.manetas.com. Au rythme d'une musique électronique, le site @rt Outsiders donne, dès à présent, un bon aperçu de ce qui sera visible à partir du 12 septembre. Une galerie virtuelle présente aussi le travail en ligne de nombreux artistes dont Ibb-deum (ill. 8 et 10). À découvrir d'urgence... DELPHINE CAULTIER



. Du 1^{er} au 6 septembre, se déroule, cette année encore à Linz, le festival Ars Electronica. Le thème fédérateur en est Takeover (www.aee.at/takeover) ou «Que sera l'art de demain ?», «Par qui sera-t-il créé ?», «Où apparaîtra-t-il ?». Une occasion de remettre les prix Ars Electronica récompensant les créations électroniques dans de nombreux domaines. Un rendez-vous à ne pas manquer.

. Le nouveau site Creators Channel se veut un véritable village convivial online (www.c-channel.com). Ce lieu de rencontres privilégiées entend développer une émulation créatrice en confrontant divers talents de l'architecture, des arts visuels, du design, de la mode... Grâce à une interface graphique très ludique, l'internaute navigue sur l'espace communautaire et peut également créer sa propre «home page».

. Entièrement dédié à la création numérique, le nouvel espace Le Cube sera inauguré du 21 au 29 septembre. L'occasion pour Art 3000, l'association d'art et de nouveaux médias (contact@art3000.com), d'exposer de nombreux travaux interactifs et d'organiser des ateliers, performances... Situé 20, cours Saint-Vincent à Issy-les-Moulineaux, il a pour but de participer activement à

la médiation, la création numérique et à sa diffusion.

. L'espace Paul Ricard à Paris possède enfin son site web (www.espacepaulricard.com). L'objectif est le même que celui du lieu : coller à l'actualité de l'art contemporain. Les expositions présentées par l'espace («Art-Wall-Sticker» actuellement) sont en ligne mais aussi les programmes des galeries parisiennes les plus dynamiques.

Document 6 : « Actus du Web » in Beaux-Arts Magazine n°208 Septembre 2001

Ces évolutions technologiques facilitent l'accès aux œuvres (ou à leur représentation), ce qui semble correspondre à l'objectif affiché, mais seulement partiellement atteint, de démocratisation et de décentralisation de la culture, mis en

avant par tous les ministres depuis Malraux. Fred Forest estime en effet qu' « Internet heurte de front un aspect fondamental de la culture. Nous avons chez nous une culture élitiste qui s'accommode mal du fait qu'Internet représente une autre culture qui ne fonctionne pas sur le modèle pyramidal classique du pouvoir. Il y a antinomie entre la structure en rhizome des réseaux, qui est celle d'Internet, et la très forte tradition française de centralisation du niveau administratif, éducatif, voire de nos modes de vie. »⁹⁵

En ce qui concerne les œuvres numériques conçues spécialement pour le *Web*, les conséquences pourraient être plus complexes, puisqu'elles concernent à la fois les lieux de diffusion et de création. Il n'est plus nécessaire de se déplacer pour être en contact avec des œuvres d'art, elles sont accessibles depuis le domicile. Les inégalités ne seraient alors plus d'ordre spatial, mais subsisteraient tout de même sur le plan social car Internet, contrairement à la télévision, n'est pas encore entré dans tous les foyers. Il y a donc en théorie, décentralisation des lieux d'exposition, sans pour cela déboucher sur la démocratisation, malgré les efforts effectués pour tenter de réduire la « fracture numérique ». Les nouvelles technologies numériques permettent effectivement d'augmenter l'offre culturelle, déjà très importante grâce aux lieux traditionnels d'exposition, mais nous montrerons que cela n'est pas suffisant, si la demande est très faible. Notons à ce sujet que nous ne disposons pas d'enquête qualitative sur les publics des sites Internet d'art contemporain.

Nous avons insisté sur les conséquences spatiales du développement des sites consacrés à l'art numérique (mais aussi à l'art contemporain en général). Cependant, l'art numérique n'est pas uniquement diffusé par l'Internet, « de plus en plus d'artistes choisissent ainsi de s'affranchir de la Toile et de l'écran pour exposer leurs travaux. Les galeries, les musées institutionnels, les espaces publics et même le corps humain deviennent ainsi des supports pour des œuvres éphémères ».⁹⁶

Les manifestations dédiées à l'art numérique, en dehors du *Web* ont ainsi tendance à se développer. Dans la deuxième moitié de l'année 2001, elles ont été plus d'une centaine, réparties sur le territoire français. Les plus importantes sont Les Rendez-vous électroniques du Centre Pompidou, le Festival @rt Outsiders à la Maison Européenne de la Photographie, les Rencontres des arts électroniques de Rennes, le Festival de la Jeune Création numérique de Valenciennes...mais aussi la Biennale d'Art

⁹⁵ « Les artistes et Internet », *Les Dossiers de l'audiovisuel* n°96, p. 9, mars 2001.

⁹⁶ Guillaume Fraissard, *Le Monde interactif*, 12 septembre 2001.

Contemporain de Lyon qui offre une large place aux créations numériques. La mise en œuvre peut être très simple, s'il s'agit uniquement de mettre des ordinateurs à la disposition du public. Mais tout peut se compliquer avec la mise en place de véritables installations numériques, interactives ou non.

Les conséquences en terme d'aménagement de l'espace muséal sont alors proches de celles que nous avons évoquées dans notre partie « installations ». Il convient cependant d'apporter quelques nuances, puisque ces installations numériques supposent souvent un matériel fort coûteux. « Une installation peut coûter plusieurs centaines de milliers de francs. Des sommes qui refroidissent nombre de galeries et de musées, d'autant plus que beaucoup d'œuvres numériques ne sont pas vendables, donc impossibles à rentabiliser. »⁹⁷ Il faut donc un budget et des lieux appropriés. Il apparaît donc très difficile de faire sortir l'art numérique du *Web*. Pascale Cassagneau, inspectrice principale des enseignements et de la création artistique à la Délégation aux Arts Plastiques, affirme qu'« un débat essentiel est en cours au ministère de la Culture sur l'art numérique (...). L'acquisition, la monstration et la conservation d'œuvres interactives sont un nouveau défi pour les institutions artistiques. »⁹⁸

⁹⁷ Guillaume Fraissard, *Le Monde interactif*, 12 septembre 2001.

⁹⁸ Guillaume Fraissard, *Le Monde interactif*, 12 septembre 2001.



Photo 36 : L'espace nouveaux médias du Centre Pompidou, Paris
 Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 37 : A la Biennale de Lyon, en 2001, Mathieu Briand a présenté, dans le Musée d'Art Contemporain, une œuvre numérique interactive *Sys*016.jex*02/15.fx/360°* assez imposante. Elle était installée dans une grande salle contenant un trampoline, des tapis de protection, 75 caméras et 2 vidéo projecteurs. Les visiteurs étaient invités à utiliser le trampoline et leurs images, numérisées et retravaillées par l'ordinateur, étaient projetées sur les murs avec un décalage temporel
 Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

Les lieux français de l'art contemporain s'avèrent souvent inadaptés. Il est en effet nécessaire de disposer de faux plafonds accessibles pour la connectique et d'une installation électrique performante et évolutive. Seul le Palais de Tokyo, réaménagé en 2001, prend réellement en compte ces paramètres. La ville d'Issy-les-Moulineaux a

confié à l'association ART3000 la gestion d'un bâtiment, inauguré en 2001, nommé le Cube et consacré à la création numérique.

Ce nouveau lieu, d'une surface de plus de 700 m², comprendra :

- des salles de formation et de consultation Internet,
- un centre de ressources et de documentation,
- des ateliers destinés à l'accueil d'artistes en résidence
- un espace polyvalent pouvant accueillir une programmation culturelle (conférences, rencontres, expositions, spectacles).

(source : site www.art3000.com)

Il sera équipé de plus de 50 ordinateurs connectés au réseau haut débit ainsi que des outils destinés à la création numérique.

Ailleurs, on tente de s'adapter, ou on renonce à présenter les installations dans leur configuration idéale, et l'on se contente d'exposer l'art numérique sous forme de photos ou de vidéos. La Maison Européenne de la Photographie, à Paris (4^{ème} arrondissement), rue de Fourcy, expose ce type d'installations, notamment pendant le Festival @rt Outsiders, mais est confrontée à une difficulté supplémentaire, du fait de son statut de monument historique, ce qui limite les possibilités d'adaptation du bâtiment.

Les artistes contemporains, en utilisant Internet, les images numériques ou le téléphone, ont donc changé le rapport des plasticiens avec l'espace de création, mais surtout de diffusion des œuvres. L'art peut ainsi quitter les lieux conventionnels d'exposition, pénétrer dans chaque foyer ou prendre une dimension infinie (réseau) perceptible partiellement par les spectateurs, souvent également acteurs de cet art généralement participatif. Certains artistes numériques qui tentent d'exposer hors du *Web*, et qui veulent mettre en place des installations, se trouvent confrontés au coût élevé, qui pose des problèmes de financement. Une autre difficulté réside dans le fait que les lieux actuels sont généralement inadaptés ou nécessitent des modifications importantes. Les lieux conçus pour l'art numérique sont rares et les artistes doivent souvent revoir à la baisse leurs ambitions, ou se tourner vers des lieux alternatifs. Se pose alors à nouveau le problème du financement des œuvres, difficile hors des institutions subventionnées. Le marché de l'art numérique est encore très limité, ce qui explique la réticence des galeries. Quelques rares artistes parviennent à vendre leur travail. Le plus remarquable est Fred Forest qui est parvenu à deux reprises à vendre aux enchères des œuvres conçues pour Internet. Il a ainsi, en 2000, vendu un site de huit

pages, *Couleur/Réseau* pour la somme de 183 000 francs. Cela fait figure d'exception, car l'art numérique sur Internet est aujourd'hui d'un accès essentiellement gratuit, ce qui pose le problème de sa viabilité économique. De ce fait, pour de nombreux artistes, Internet ne constitue qu'un des aspects, souvent non rentable, de leur travail. La non rentabilité immédiate est compensée par un impact médiatique très efficace et peu onéreux.

Si ces nouvelles technologies ont provoqué une évolution de la géographie des espaces d'exposition, elles ont eu aussi des conséquences sur les lieux de création. Il convient donc de tenter d'analyser, dans un cadre plus large, les mutations observées en ce qui concerne les lieux de travail des artistes contemporains.

8. La fin des ateliers d'artistes ?

Nous avons montré dans quelle mesure les nouvelles pratiques artistiques ont fait évoluer la géographie des lieux d'exposition. L'art contemporain déborde désormais du cadre spatial du musée et de la galerie classiques. Nous montrerons en quoi la géographie des lieux de création a également été bouleversée par ces évolutions.

Le cahier des charges de la conception de l'atelier classique correspondait aux exigences des artistes du XIX^{ème} siècle : situation à Paris et éventuellement dans les grandes villes (centre ou péri-centre), grande hauteur sous plafond, surface importante, verrières exposées au Nord, laissant passer la lumière naturelle... Certains de ces ateliers subsistent aujourd'hui, occupés par des peintres ou sculpteurs qui, le plus souvent, pratiquent aujourd'hui un art prolongeant le travail des artistes de la fin du XIX^{ème} ou du début du XX^{ème} siècle, que nous ne qualifierons pas d'art contemporain. Cependant, ces lieux ont souvent connu des mutations importantes, résultant en partie de la pression immobilière dans les grandes villes. Celle-ci a provoqué l'exclusion des populations aux revenus modestes et instables, dont font partie la plupart des plasticiens. De nombreux ateliers d'artistes ont ainsi changé de fonction, et d'occupants, notamment depuis les années 1970. La mode du *loft*⁹⁹, importée des Etats-Unis, a accru la demande pour des ateliers de tous types, chez les non-artistes aux

⁹⁹ Le concept du *loft* est né à Manhattan dans les quartiers de SoHo et de TriBeCa. Il réside dans la reconversion d'anciens bâtiments à vocation industrielle en appartements sans cloisons fixes. La reconversion de certains ateliers d'artistes en logements relève donc d'une démarche assez proche.

hauts revenus, capables de faire face à la spéculation immobilière des années 1980. La crise du marché de l'art, du début des années 1990, a également poussé certains artistes à quitter leurs ateliers, devenus trop onéreux.

C'est pour cette raison que certaines municipalités, dont celle de Paris, et le ministère de la Culture et de la communication (par l'intermédiaire des DRAC) sont réservataires d'un parc d'ateliers-logements gérés par des organismes d'HLM ou d'autres partenaires. Les candidatures pour les ateliers, dont le ministère de la Culture (DRAC) est réservataire, sont examinées par une commission régionale placée sous l'autorité du Préfet de région.

La ville de Paris gérait, en 2002, environ 1 200 ateliers, et la Délégation aux Arts Plastiques, un peu moins de 500. Même si les loyers sont jugés trop élevés par les jeunes artistes, tous les ateliers sont occupés. Il faut parfois attendre une dizaine d'années pour obtenir une place.

« Seuls les artistes auteurs d'œuvres graphiques et plastiques affiliés à la Maison des artistes ou à l'Agessa peuvent déposer un dossier. Les candidatures retenues sur avis de la commission sont adressées aux organismes d'HLM gestionnaires et propriétaires des ateliers, qui vérifient leur recevabilité (respect des plafonds de ressources HLM) et établissent le contrat de location. »¹⁰⁰. Ce système permet, pour un nombre limité de plasticiens, de payer un loyer « modéré », notion qui, notamment dans le cas parisien, est très relative face à la faiblesse et l'irrégularité des revenus de la plupart des artistes. On assiste actuellement à un « détournement d'ateliers » estimé entre 10 et 20 % du parc. Il s'agit essentiellement de sous-locations au noir, répondant aux difficultés financières de certains plasticiens. L'essentiel de ce parc d'ateliers HLM est situé à Paris, ce qui correspond à une volonté municipale d'éviter la fuite des artistes vers la périphérie et la province. La présence de ces artistes à Paris constitue en effet un des éléments clé de la toute puissance culturelle de la capitale, aujourd'hui remise en cause par les villes de province et surtout les grandes métropoles étrangères¹⁰¹.

David Cascaro estime que « ...la politique des ateliers cherche avant tout à répondre à une demande beaucoup plus qu'elle n'essaie d'amener ou de maintenir des artistes en région. »¹⁰². L'essentiel du parc d'ateliers gérés par la DAP est effectivement

¹⁰⁰ Source : site www.culture.gouv.fr

¹⁰¹ Voir, à ce sujet, les conclusions alarmistes du rapport du sociologue Alain Quemin, publié en 2001 : « Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain », Ministère des Affaires Étrangères.

¹⁰² *Affaires culturelles et territoires*, Paris, La documentation Française, 2000, p. 309.

localisé à Paris. Les nouvelles constructions ne font que renforcer ce déséquilibre alors que le discours officiel, depuis le début des années 1980, est favorable au développement du parc d'ateliers « aussi bien à Paris que dans les métropoles régionales, autour des écoles et des centres d'art »¹⁰³

En effet, la sociologue Raymonde Moulin affirme que « les effets de la décentralisation (...) n'ont pas encore modifié de manière décisive la répartition des effectifs artistiques, puisque la population des artistes plasticiens inscrits à la Sécurité Sociale dans la région parisienne qui représentait, en 1981, 67% de la population d'ensemble en représente encore 64% en 1986. »¹⁰⁴. Mais elle note également que « cependant le taux d'augmentation a été nettement plus faible dans la région parisienne (9%) que dans les autres régions (24%) ».

Pourtant, certaines villes de la banlieue parisienne comme Ivry, Saint-Denis et Montreuil ont mis en place des programmes de création d'ateliers. Cette décentralisation relative, qui satisfait de nombreux artistes, attirés par des loyers moins élevés, est toutefois critiquée. David Cascaro¹⁰⁵ cite Jean Clair, le directeur du Musée Picasso qui dénonce la « ghettoïsation de l'artiste » avec des ateliers « rejetés dans des lointaines banlieues. (...). Les artistes ont été virés, vidés de Paris. Il n'y a plus aucun artiste aujourd'hui qui peut s'offrir le luxe d'avoir un atelier à Paris. Ce n'est pas la même chose de vivre à Ivry, à Bobigny et de vivre à Montparnasse, au cœur de Paris. On a prolétarisé les artistes tout en prétendant les aider »¹⁰⁶.

Ces propos, un peu excessifs, traduisent le point de vue de tous ceux qui estiment que la décentralisation, en appauvrissant Paris, appauvrit également la France.

Qu'il s'agisse de la province, ou de la région parisienne, les aides sont insuffisantes pour faire face à la demande en ateliers et en logements. Cette pénurie, associée à l'instabilité ou la faiblesse des revenus a poussé certains artistes, regroupés ou non en collectifs, à s'installer dans des friches industrielles ou tertiaires, ou à squatter des immeubles inoccupés. C'est essentiellement dans ces années 1980 et 1990 que se sont développés ces lieux de vie, de travail et d'exposition, souvent qualifiés d'« alternatifs ». Nous étudierons ces différents types de lieux dans notre typologie.

¹⁰³ Dominique Bozo, délégué aux arts plastiques in *Arts infos*, n°47, mars 1989, p. 6-8.

¹⁰⁴ *L'artiste, l'institution, le marché*, Paris, Flammarion, 1997, p. 276.

¹⁰⁵ Op. cit. p. 311.

¹⁰⁶ Entretien avec David Cascaro, le 20 septembre 1996.



Photo 38 : Ateliers - logements gérés par la ville de Paris (Rue Darius Milhaud XIXème arrondissement)

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

La précarité de la condition d'artiste n'est pas spécifique à notre époque. Nous pouvons toutefois considérer qu'aujourd'hui, plus que dans les périodes précédentes, elle a favorisé le nomadisme des plasticiens, notamment des plus jeunes¹⁰⁷. Ce nomadisme est aussi généré par l'évolution des pratiques artistiques. Ainsi, le développement des installations et autres travaux *in situ* a imposé le travail des artistes sur les lieux d'exposition.

Ce nomadisme ne concerne pas que les jeunes artistes connaissant des débuts de carrières difficiles. Certains artistes reconnus, par le marché et par les institutions, ont fait le choix de la mobilité. Catherine Lawless¹⁰⁸ a analysé les différents rapports entre les plasticiens et l'atelier. Il y a certes, des artistes comme le sculpteur moderne Brancusi¹⁰⁹, qui ont transformé leur lieu de travail en œuvre, car leur production est intimement liée à l'espace de l'atelier. L'auteur insiste cependant sur le fait que de nombreux plasticiens ont des rapports très différents avec leurs lieux de création.

Pierre Buraglio parle d'« atelier éclaté »¹¹⁰. Il affirme travailler, de préférence, directement sur les lieux d'exposition ou à leur proximité. Il s'est ainsi installé dans des

¹⁰⁷ Nous analyserons plus précisément les déplacements des artistes dans le cas de notre étude sur la région Pays de la Loire.

¹⁰⁸ *Artistes et ateliers*, Editions Jacqueline Chambon, 1990.

¹⁰⁹ On a reconstitué son atelier, ouvert aux visiteurs, devant le Centre Pompidou.

¹¹⁰ C. Lawless, op. cit. p. 75.

maisons d'un petit village du Gard et à Montpezat, en Ardèche, dans le cadre de « Peintures aux champs », à l'initiative de Claude Viallat. Il a également travaillé dans l'ancien musée des Gobelins, pour préparer, en 1987, de grands dessins pour l'Ecole de danse de l'Opéra, à Nanterre.

Jean-Pierre Raynaud a eu, en guise d'atelier, pour réaliser ses pots de fleurs bétonnés et peints, jusqu'à dix box de voitures dans la région parisienne. Ce qui pourrait, *a priori*, apparaître comme une contrainte, semble au contraire satisfaire l'artiste :

« Pour moi, c'étaient les plus beaux lieux du monde. Il n'y avait jamais d'eau, d'électricité et j'étais toujours obligé de m'organiser pour faire exister les choses (...). C'est dans ces lieux que se trouve l'autobiographie de la *maison* »¹¹¹. Celle-ci a, par la suite, cumulé les fonctions de lieu de vie, d'atelier et d'espace d'exposition-installation.

Daniel Buren qui réalise des œuvres *in situ*, travaille essentiellement sur les lieux concernés par son intervention :

« Ne recevant toujours pas d'invitation et n'ayant pas non plus de lieu spécifique pour travailler, j'ai commencé à travailler dans la rue parce que c'était la première chose qui s'offrait à moi. Travailler sur les panneaux d'affichage est gratuit... »¹¹². Le cas de Buren est typique des artistes intervenant *in situ*, dans le mode entier. En fait, bien souvent, leurs ateliers sont sur les lieux d'intervention.

Niki de Saint-Phalle, dans une démarche à la fois rétrospective et introspective, analyse ses premiers rapports avec l'atelier :

« L'atelier ça peut être aussi un carnet de dessin, un mètre carré. Quand la nécessité est là tout espace est bon. Le monde alors devient l'atelier.

Mon premier atelier, c'était l'école. Mes cours m'ennuyaient et pour passer le temps je recouvrais mes cahiers avec des dessins abstraits assez élaborés, qui ressemblaient à des dessins indiens. L'atelier fut aussi le salon, au début, quand je vivais avec Harry Mathews. À l'hôpital psychiatrique, ma chambre fut aussi l'atelier. J'avais vingt-deux ans, c'est là où j'ai décidé de devenir peintre. Cette décision me donnait un espace qui serait désormais à moi pour faire ce que je voulais dedans, pour toujours.

J'ai eu toutes sortes d'ateliers dans ma vie, petits, grands, beaux, moches, des chambres d'hôtel, tout était bon, le train, l'avion.

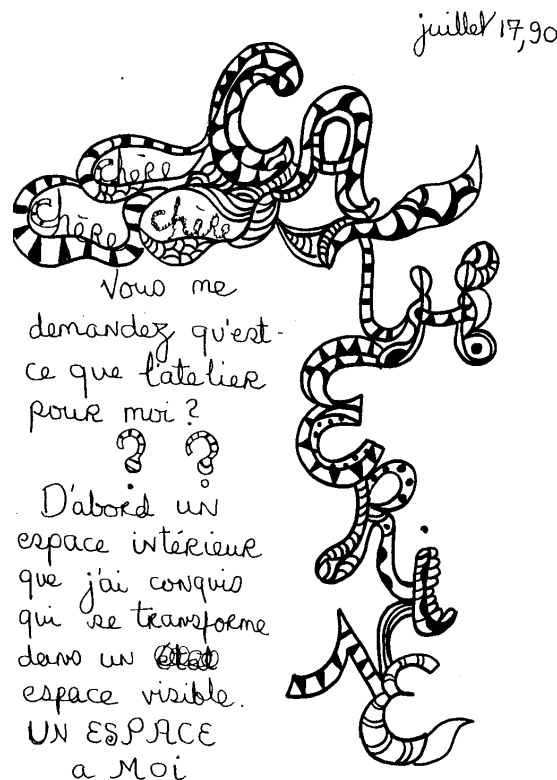
¹¹¹ C. Lawless, op. cit. p. 187.

¹¹² C. Lawless, op. cit. p. 213.

D'abord, j'étais peintre. J'aimais beaucoup dessiner. Il s'agissait de tubes de peintures, de toiles, de crayons et de papier.

Eternellement insatisfaite de ce que je faisais, combien de toiles n'ai-je pas détruites ou repeintes ces premières années. »¹¹³.

Catherine Lawless publie une lettre manuscrite de Niki de Saint-Phalle avec un dessin mettant en évidence l'intimité de ses liens avec l'atelier « ...un espace que j'ai conquis qui se transforme dans un espace visible. Un espace à moi. »¹¹⁴



Document 7: Lettre manuscrite de Niki de Saint-Phalle (1990)¹¹⁵

L'évolution des pratiques des artistes contemporains a fait évoluer le cahier des charges des lieux de création, comme celui des espaces d'exposition. Nous avons déjà évoqué le fait que la peinture, qui justifiait les verrières, n'est plus le médium privilégié

¹¹³ C. Lawless, op. cit. p. 225.

¹¹⁴ Op. cit. p. 224.

¹¹⁵ Op. cit. p. 224.

des plasticiens. La hauteur importante sous plafond n'est plus indispensable, les œuvres exposées et vendues en galerie sont aujourd'hui fréquemment de tailles modestes. Les pièces de grandes dimensions sont souvent réalisées dans le cadre de la commande publique ou à la demande d'une institution et peuvent alors être réalisées directement sur place.

Il est cependant difficile de généraliser: si certains artistes travaillent sur des petits formats, d'autres, au contraire, réalisent des pièces gigantesques. C'était notamment le cas du sculpteur Nouveau Réaliste César, dont l'atelier était une véritable usine.

En ce qui concerne les installations et environnements, l'artiste peut préparer ses croquis chez lui (il n'a ainsi pas besoin d'un véritable atelier), mais doit, le plus souvent, réaliser son travail *in situ*. Certains plasticiens, comme Bertrand Lavier, qui prétend que son atelier est dans Les Pages jaunes de l'annuaire téléphonique, font intervenir différents corps de métiers et jouent donc le rôle du maître d'œuvre.

Le travail des artistes numériques ne nécessite pas un espace spécifique. Un *web-artist* peut créer, en théorie, n'importe où. La mobilité et la miniaturisation du matériel informatique limitent les contraintes matérielles (les prises de courant et de téléphone ne sont plus indispensables) et spatiales (on peut travailler, n'importe où, l'ordinateur portable posé sur ses genoux). Les progrès technologiques facilitent donc le nomadisme des artistes.

L'artiste Orlan travaille sur et avec son corps depuis le milieu des années 1960. En 1979, elle réalise un film vidéo lors d'une opération chirurgicale qu'elle subit en urgence lors du Symposium de Performance de Lyon. La cassette est ensuite transportée en ambulance à l'Espace Lyonnais d'Art Contemporain, afin d'y être diffusée. Cette expérience improvisée a été l'amorce d'un travail qui débouche, à partir de 1990, sur une série d'opérations chirurgicales-performances, intitulée *La réincarnation de Sainte-Orlan*. La salle d'opération devient donc l'atelier de l'artiste, le chirurgien son assistant. Il s'agissait pour Orlan de dénoncer les pressions sociales exercées sur le corps des femmes. L'atelier-salle d'opération est donc un lieu de production artistique d'où sortent des œuvres: photos, vidéo, mais aussi reliquaires à partir des éléments prélevés sur son corps. Mais c'est avant tout l'artiste elle-même qui forme une œuvre d'art qui évolue au fil des opérations successives. Elle a réalisé sa neuvième et dernière opération-performance en décembre 1993 à New-York avec le docteur Marjorie Cramer. Depuis 1998, elle continue à modifier son corps, mais à l'aide de logiciels de

retouche d'images numériques. Il s'agit notamment de la série des *Self-hybridations*, réalisée en utilisant la technique du *morphing*. Elle s'interroge sur les différentes conceptions de la beauté, à travers le temps et les civilisations. Elle transforme alors son visage en déformant son crâne, en créant un strabisme ou en réalisant des nez postiches, suivant ainsi les canons de la beauté des civilisations précolombiennes Maya ou Olmèque. Son ordinateur est devenu son outil de travail et son bureau, son atelier, remplaçant ainsi la salle d'opération. Son œuvre numérique est reproduite sur les cimaises des salles d'exposition et sur son site Internet (www.orlan.net).



Photo 39: ORLAN, *Self hybridation n°2*, 2000, Œuvre de la collection du FRAC des Pays de la Loire

Image numérique : Orlan (2000)

Les nouvelles pratiques, liées aux évolutions de l'art contemporain, ont donc bouleversé les rapports des plasticiens avec l'espace de création. L'historien de l'art Jean-Marc Poinot affirme que nous sommes entrés dans l'ère de « l'atelier sans mur »¹¹⁶. En effet, l'atelier d'artiste, dans son acception classique, n'est plus une nécessité. Cela ne signifie pas pour autant sa disparition.

Un carnet, posé sur un coin de table ou éventuellement un ordinateur peuvent constituer l'équivalent de l'atelier. La précarité de la condition d'artiste joue aussi beaucoup sur cette évolution. Les jeunes plasticiens sont souvent nomades, vivent dans une situation précaire et saisissent les opportunités, là où elles se présentent, à l'échelle mondiale. La multiplication des résidences d'artistes rend encore moins nécessaire

¹¹⁶ Jean-Marc Poinot, *L'atelier sans mur*, , Villeurbanne, Art-Edition, 1991, 262 p.

l'atelier permanent, remplacé par le chantier temporaire. Ceci est d'autant plus vrai que, dans le cadre de ces résidences, qui ont tendance à se développer, les plasticiens ne sont pas vraiment rémunérés, et même, le plus souvent, simplement nourris et logés¹¹⁷. Il leur est donc parfois impossible de louer un logement permanent. Si les nouvelles pratiques artistiques et le contexte socio-économique ont supprimé le caractère indispensable de l'atelier d'artiste, la place du musée, qui est pourtant une vieille institution, reste essentielle dans la vaste panoplie des lieux de monstration.

9. Le musée comme médium dans l'art contemporain

Nous avons montré précédemment comment et pourquoi les artistes sont sortis du musée pour investir d'autres espaces. Cela ne signifie pas pour autant la disparition de ces lieux classiques de monstration, qui ont souvent su s'adapter aux nouvelles pratiques des artistes. Le musée n'a certes plus le monopole de la diffusion de l'art contemporain, mais il garde un rôle très important, en étant même parfois perçu « comme médium dans l'art contemporain ». Nous reprenons ici le sous-titre de l'ouvrage¹¹⁸ de James Putman, conservateur du Contemporary Arts and Cultures Program au British Museum. Il explique comment les artistes contemporains ont évolué dans leur relation avec le musée. Celui-ci n'est plus seulement un bâtiment destiné à conserver et montrer des œuvres d'art, il devient parfois un médium, au même titre que la peinture ou la sculpture. Le musée, ses espaces, son architecture, son mobilier, son personnel et (ou) ses collections deviennent ainsi partie intégrante de l'œuvre de l'artiste contemporain. Cette démarche est encore peu présente dans les musées français souvent marqués par une coupure nette entre l'art contemporain (et parfois moderne) et les autres périodes. Les meilleurs exemples figurant dans l'ouvrage cité proviennent des musées anglo-saxons.

Si les artistes utilisent parfois le musée comme un médium, dans le cadre de leurs expositions, installations ou performances, le musée est aussi de plus en plus perçu comme une œuvre d'art autonome. Le mouvement est né à New-York en 1951 avec le musée Salomon R. Guggenheim, dessiné par Frank Lloyd Wright. Le centre Georges Pompidou conçu par Renzo Piano et Richard Rogers constitue le meilleur exemple français. Le bâtiment lui-même peut être considéré comme une sculpture

¹¹⁷ Le voyage est parfois payé. Ils disposent aussi d'une bourse permettant l'achat du matériel. Ce système ne devient réellement rentable que lorsqu'ils parviennent à vendre les pièces réalisées sur place.

¹¹⁸ *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Thames et Hudson, 2002, 208 p.

contemporaine. L'architecture joue effectivement un rôle essentiel sur le plan de l'image du centre Pompidou. Elle représente même le premier facteur d'attraction de cette institution qui connaît une fréquentation de 4 à 8 millions de visiteurs par an, alors que le Musée National d'Art Moderne, qui ne constitue qu'une partie du centre Pompidou, n'attire que 700 000 à 1 million de visiteurs. Bien entendu, les touristes qui viennent juste voir l'extérieur, ne sont pas comptabilisés. Ils peuvent toutefois être considérés, d'une certaine manière, comme appartenant au public de l'art contemporain. On retrouve le même phénomène au musée Guggenheim de Bilbao, conçu par Frank O. Gehry et inauguré en 1997. Là encore, l'architecture se rapproche beaucoup de la sculpture¹¹⁹ et explique en grande partie la réussite du musée.

Désormais, les investisseurs ont bien perçu cette donnée essentielle. Le choix de l'architecture des nouveaux lieux de l'art contemporain, en France comme ailleurs, apparaît comme un enjeu capital. Les débats et critiques au moment de l'ouverture d'un nouveau lieu, portent souvent plus sur les choix architecturaux, que sur les œuvres présentées. L'architecture « déglinguée chic »¹²⁰ d'Anne Lecaton et Jean Philippe Vassal au Palais de Tokyo, à Paris, a suscité de nombreux débats. A Boulogne, sur l'Ile Seguin, le choix de l'architecte, pour la fondation de François Pinault, a beaucoup plus fait couler d'encre que le contenu de la collection. Il faut dire que dans ce cas, les débats portaient autant sur l'aménagement et l'urbanisme que sur l'esthétique du bâtiment. Le collectionneur milliardaire a « l'ambition d'égaliser, sinon de surpasser, le grand geste architectural du musée Guggenheim de Bilbao. »¹²¹, le contenant semble donc primer sur le contenu. C'est pourtant le Japonais Tadao Ando qui a été choisi pour son projet architectural « calme, propre à mettre en valeur des collections, loin de l'héroïsme architectural de Bilbao »¹²².

¹¹⁹ L'architecte travaille d'ailleurs les volumes à partir d'une maquette, ce qui rapproche sa démarche de celle du sculpteur.

¹²⁰ Geneviève Breerette, *Le Monde*, 26 janvier 2002.

¹²¹ Christophe de Chenay et Emmanuel de Roux, *Le Monde*, 6 mars 2001.

¹²² Frédéric Edelmann, *Le Monde*, le 26 octobre 2001.

II. L'art contemporain dans les politiques culturelles (1959-2004)

1. La naissance du ministère d'Etat des Affaires Culturelles

Avant les années 60, les politiques culturelles des gouvernements de la III^{ème} et de la IV^{ème} République, à part les quelques initiatives qui ont marqué les débuts du Front Populaire, sont restées relativement modestes. Pourtant, le préambule de la Constitution de 1946, repris par celle de 1958, précise que « La Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture ». Cette modestie ne s'explique pas seulement par une grande indigence budgétaire, mais aussi par « une organisation à la fois rigide et bancal pour cause de lourdeur bureaucratique, une incapacité coupable à promouvoir la création contemporaine pour cause de mainmise académique... »¹²³.

Il est toutefois nécessaire de nuancer ces propos, afin de montrer que l'Etat n'a pas attendu André Malraux, pour commencer à s'intéresser aux artistes de cette époque¹²⁴.

C'est la Direction Générale des Arts et Lettres (DGAL), créée le 20 novembre 1944 au sein du ministère de l'Education nationale, qui est à l'origine de décisions permettant une meilleure prise en compte des artistes. Le 3 novembre 1945, Georges Salles demande au Conseil artistique des musées nationaux, dont il est le directeur, d'« agir sans retard pour s'entendre avec les artistes tels que Matisse, Bonnard, Braque, Picasso, Rouault, pour effectuer avec leur aide un choix d'œuvres particulièrement significatives des différentes phases de leur carrières. »¹²⁵. Il faut noter que ces artistes, absents des grands musées français, sont présents sur le marché national, puis international de l'art, depuis presque un demi siècle. Picasso a même fait l'objet de grandes expositions dans les plus prestigieux musées étrangers, et notamment au Museum of Modern Art de New-York, mais est toujours absent des collections publiques françaises. L'Etat a ignoré les avant-gardes artistiques depuis l'Impressionnisme, Georges Salles veut éviter de renouveler ces erreurs, et même tenter de les réparer, modestement, en ce qui concerne l'art moderne.

L'année 1947 marque l'ouverture du Musée national d'art moderne, à Paris, ce qui facilite l'entrée des artistes de la première moitié du XX^{ème} siècle dans les

¹²³ DUBOIS V., *La politique culturelle, genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999, p. 20.

¹²⁴ Que nous ne pouvons pas tous qualifier de « contemporains ». La complexité des définitions a été évoquée dans l'introduction générale.

¹²⁵ Cité par G. Monnier in *L'art et ses institutions en France*, Paris, Gallimard, 1995, p.321.

collections de l'Etat. C'est ainsi que Matisse, Léger, Picasso, Juan Gris¹²⁶... jusqu'alors écartés des musées, obtiennent, tardivement, une certaine reconnaissance officielle. Lors de l'inauguration, le 9 juin 1947, Georges Salles, qui est devenu directeur des Musées Nationaux proclame : « Aujourd'hui cesse le divorce entre l'Etat et le génie. ». Cette déclaration est sûrement prématurée, mais la voie vers une meilleure prise en compte des créateurs contemporains par les institutions, semble ouverte. Gérard Monnier¹²⁷ note cependant que cette reconnaissance se limite à des achats d'œuvres pour les musées. En effet, ces artistes modernes n'ont pas pu rentrer à l'Académie des beaux-arts ni intégrer le corps professoral des écoles des beaux-arts.

La Direction Générale des Arts et Lettres est également à l'origine de mesures sociales à destination des artistes. La Maison des artistes, regroupant des services sociaux et d'aides spécifiques est créée en 1951, rue Berryer, à Paris. En 1954, une maison de retraite pour artistes est mise en place à Nogent-sur-Marne.

La IVème République a aussi permis la mise en place, en 1951, du décret instituant le « 1 % »¹²⁸, qui a contribué à fournir des commandes aux plasticiens, correspondant à 1% du montant de la construction des bâtiments scolaires et universitaires. Cette mesure a certes présenté, dans un premier temps, plus d'intérêts sociaux ou économiques, qu'artistiques. Ces réalisations, qui n'ont pas concerné les plus grands artistes de cette époque, n'ont pas permis de constituer un patrimoine de grande valeur. Le « 1% » a été poursuivi sous la Vème République, avec parfois une meilleure prise en compte des artistes représentatifs de « l'art en train de se faire ».

Le bilan¹²⁹ de la IVème République, en ce qui concerne l'art moderne et surtout contemporain, apparaît ici certes modeste, mais n'est pas totalement insignifiant. 1959 ne doit donc pas être considéré comme l'an zéro des politiques culturelles en France, mais plutôt comme une année marquant une rupture assez nette, sinon définitive.

Pourtant, le constat effectué par André Malraux et sa collaboratrice Jeanne Laurent, qui parle de la « laderie » de la IVème République dans le domaine culturel, est très sévère. Il a provoqué, en 1960, la première rupture fondamentale dans l'histoire contemporaine des politiques culturelles en France. Cette année marque en effet à la fois le début de l'art contemporain (en tout cas pour la plupart des spécialistes...) et celui du

¹²⁶ Ces artistes ont dû cependant consentir des baisses des prix de leurs œuvres, facilitant ainsi la constitution des collections. Picasso a même offert dix tableaux au Musée national d'art moderne.

¹²⁷ *Des beaux-arts aux arts plastiques, une histoire sociale de l'art*, Paris, La Manufacture, 1991, p. 246.

¹²⁸ Cette mesure avait été expérimentée par le Ministère Jean Zay avant la guerre.

¹²⁹ Ici très incomplet. Cette période est bien analysée par Gérard Monnier dans « *L'art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours* », Folio Histoire, 1995, pp. 316-332.

ministère des Affaires culturelles. En effet, c'est par un décret du 22 juillet 1959 que Malraux est nommé ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles : « Le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent ».

Nous montrerons que le passage du « secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts rattaché au ministère de l'Education nationale » à ce « ministère d'Etat » ne constitue pas un simple changement d'étiquette, mais provoque une vraie mutation sur le plan de la politique culturelle, qui a eu des conséquences importantes pour l'art contemporain.

Ce ministère a été conçu spécialement pour Malraux. Il avait été nommé ministre (délégué à la présidence du Conseil) chargé de l'information le 1^{er} juin 1958, puis ministre d'Etat sans portefeuille le 8 janvier 1959 afin qu'il puisse se bâtir un ministère à sa mesure. Sa présence, dans le premier gouvernement de la Vème République, doit beaucoup aux recommandations de Charles de Gaulle à son premier ministre Michel Debré : « Il vous sera utile de garder Malraux. Taillez pour lui un ministère, par exemple, un regroupement de services que vous pourrez appeler « Affaires culturelles ». Malraux donnera du relief à votre gouvernement »¹³⁰.

La volonté de démocratisation de la culture, qui apparaît clairement dans le texte du décret du 22 juillet 1959, prolonge l'œuvre inachevée du Front Populaire. Elle s'inscrit aussi dans le prolongement d'une démarche plus ancienne, rappelant celle de la politique scolaire de la IIIème République. En 1967, Malraux affirmait : « il faut bien admettre qu'un jour on aura fait pour la culture ce que Jules Ferry a fait pour l'instruction : la culture sera gratuite. »¹³¹

C'est donc Malraux qui est à l'origine de la naissance d'une véritable politique publique de la culture, soutenu par de nombreux intellectuels, puis par le Président de la République. Claude Mollard revient sur les motivations de la création de ce ministère et critique la thèse de Marc Fumaroli¹³² qui accuse :

« ...ce groupe d'avoir voulu instaurer comme en URSS un « ministère de la propagande », la préoccupation dominante était d'aider la création artistique, de réconcilier l'Etat avec les artistes et les écrivains contemporains, de mettre fin au règne de l'Académie des

¹³⁰ Michel DEBRE, *Gouverner. Mémoires*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 13.

¹³¹ Philippe POIRRIER, *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, Dijon, Bibliest / Université de Bourgogne, 1996, p. 47.

¹³² Académicien et professeur au Collège de France.

Beaux-Arts, refuge de l'académisme le plus rétrograde(...). Sous les IIIème et IVème Républiques, les interventions culturelles de l'Etat restent comme honteuses. Malraux, aidé par de Gaulle, les transforme en politique et leur ajoute la légitimité. »¹³³

La culture est en effet un des éléments permettant la promotion d'une « certaine idée de la France dans le monde ». La rencontre et la complicité de Charles de Gaulle et de Malraux ont permis de concrétiser ce qui jusqu'alors, restait trop modeste pour être qualifié de véritable politique culturelle.

Malraux a réussi à utiliser, pour parvenir à ses fins, un outil apparemment non conçu pour favoriser le développement culturel, le Plan quinquennal de modernisation économique et social. En 1959, il déclare à l'Assemblée nationale : « C'est dans le plan de modernisation nationale et dans ce plan seulement, qu'on peut concevoir un développement véritable et durable des affaires culturelles ». Cela débouche sur un grand débat de dix-huit mois (articulé sur une prospective à vingt ans) auquel ont participé des militants syndicaux et associatifs, des professionnels et des administratifs réunis dans une commission, afin de définir les principes de cette nouvelle politique culturelle. Elle repose sur des finalités à long terme, des objectifs quantifiés à moyen terme et à court terme. Ces principes ont été approuvés par le Parlement après avis du Conseil Economique et Social et intégrés dans la Loi du Plan, devenant ainsi une « ardente obligation » pour tous les partenaires et acteurs. Malraux a pu ainsi inscrire sa politique dans la durée en utilisant les cadres du IVème et du Vème Plan.

2. Malraux et l'art contemporain

Les arts plastiques ne figuraient pas dans les préoccupations premières de Malraux plus proche des écrivains que des plasticiens. Ses connaissances étaient toutefois plus pointues que son prédécesseur, Cornu, secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts qui avait commandé un plafond à Braque¹³⁴ pour le Louvre ... en pensant ainsi montrer son ouverture à la peinture abstraite !

Cet extrait de l'« *Aide-mémoire en vue de la définition d'une politique culturelle* », annexé au compte-rendu de la réunion plénière de la Commission de

¹³³ Claude MOLLARD, *Le 5ème Pouvoir*, Paris, A. Colin, 1999, p. 18.

¹³⁴ Fondateur du cubisme avec Picasso. Ces deux artistes ont toujours été fidèles à l'art figuratif.

l'équipement culturel du 16 juin 1966, met bien en évidence l'intérêt porté sur des éléments susceptibles d'influer sur la géographie de l'art contemporain en facilitant sa diffusion :

« La Politique de la culture diffère radicalement de la politique traditionnelle des Beaux-Arts, placée sous le signe de la superfluité et de l'accessoire anachronique et anti-démocratique. La politique de la culture doit se donner principalement les cinq objectifs suivants :

1. Rendre accessible au plus grand nombre, grâce à tous les moyens de diffusions, l'héritage culturel et la création contemporaine. C'est à dire "déprivilégier" l'accès à la culture. Cette action concerne tout autant les privilèges géographiques (le phénomène parisien par exemple) que les privilèges sociaux (problèmes de la culture populaire, problèmes de l'accès du monde rural à la culture...)... »

La volonté affichée par Malraux, de ne pas passer à côté de l'art moderne (ou contemporain, ces appellations n'étaient pas aussi clairement définies qu'aujourd'hui), s'expliquait en grande partie par l'aveuglement des responsables de la Culture. Ils étaient encouragés dans cette voie par l'absence d'ouverture de l'Académie des beaux-arts, notamment sous la Troisième République. Ils ont ainsi ignoré les Impressionnistes... , puis récidivé quelques années plus tard face aux avant-gardes du début du XXème siècle. Pourtant certains musées européens et surtout américains avaient su exposer les artistes de cette période. C'est ainsi que les *Demoiselles d'Avignon*, peintes en 1907 à Paris, ont été exposées pour la première fois, en 1937... au MoMA de New-York. Ce retard dans les politiques d'achat, n'a pu être que partiellement comblé. Le système des dations, instauré par la loi du 31 décembre 1968, a été un outil particulièrement efficace pour enrichir aussi tardivement les collections nationales.

Notons aussi que Malraux avait une vision géographique du développement culturel et semblait vouloir montrer que l'art pouvait contribuer à l'aménagement du territoire¹³⁵. Pourtant, les actions menées, dans ce domaine, ont surtout concerné les « maisons de la Culture » qui ont peu contribué à la diffusion de l'art contemporain, car elles étaient principalement dirigées par des hommes de théâtre.

¹³⁵ Cette note est publiée trois ans après la création de la DATAR.

Claude Mollard parle d'une « conception aristocratique, messianique, voire monastique de l'action culturelle de l'Etat »¹³⁶ à partir de Malraux. Voyons comment cette vision s'applique au domaine de l'art contemporain :

Elle est aristocratique (en grec *aristos* signifie excellent), comme du temps du despotisme culturel éclairé du Roi Soleil, car le ministre, ou ses experts, effectue des choix, ce qui entraîne forcément une forme d'arbitraire, non plus royal, mais républicain... L'Académie des beaux-arts perd ainsi l'essentiel de son pouvoir, et de sa raison d'être, car les choix lui échappent désormais. C'est d'ailleurs ce qui permet une orientation vers la modernité, dont les académiciens sont assez éloignés. Cette évolution ne signifie pas une réelle prise en compte de l'art contemporain, mais plutôt une reconnaissance tardive des grands artistes de la première moitié du XX^e siècle.

Elle est messianique, car l'Etat organise de grandes cérémonies. On peut ainsi penser au vaste, mais un peu tardif, hommage à Picasso, en 1966, au Grand et au Petit Palais, qui a attiré plus de 400 000 visiteurs. Il s'agit de véritables communions laïques entre les artistes du panthéon artistique moderne et le public que l'on souhaite le plus large possible.

Mais elle est aussi monastique car, dans le domaine des arts plastiques comme ailleurs, Malraux veut conduire une politique ambitieuse, avec des moyens relativement modestes (0,38% du budget total de l'Etat en 1960). On est bien loin de Jack Lang qui parvenait, avec l'appui du Président de la République, à faire prendre en compte la nécessité d'augmenter considérablement le budget consacré à la culture. Claude Mollard¹³⁷ résume, de façon certes un peu caricaturale, cet aspect monastique, voire caritatif, en racontant comment « Bernard Anthonioz¹³⁸ et son épouse, Geneviève de Gaulle, rendent visite aux artistes avec des paniers à provision. » ! Les 22 conseillers artistiques régionaux, institués par l'arrêté du 18 novembre 1965, sont tous des bénévoles. Ils ont joué pourtant un rôle essentiel, notamment dans la mise en œuvre du 1%, et donc dans les débuts de la déconcentration culturelle.

Le qualificatif « aristocratique » employé par Claude Mollard, ne doit pas gommer le fait que la politique culturelle de la France, selon Malraux, doit être avant tout pédagogique et donc démocratique. Dans un discours prononcé à l'Assemblée nationale le 27 octobre 1966, le Ministre d'Etat affirme que « ...le problème est donc de

¹³⁶ Op. cit. p. 39.

¹³⁷ Op. cit. p. 40.

¹³⁸ Principal conseiller de Malraux pour les arts plastiques. Il a été directeur, à partir de 1962, du Service de la création artistique.

faire pour la culture ce que la III^{ème} République a fait pour l'enseignement : chaque enfant de France a droit aux tableaux, au théâtre, au cinéma comme à l'alphabet... ». On connaît le vaste programme des « Maisons de la Culture », qui a permis de concrétiser cette volonté de démocratisation. Cependant, en ce qui concerne les arts plastiques, et plus particulièrement l'art contemporain, les réalisations sont beaucoup plus modestes. Malraux avait certes bien compris le rôle de régulateur de l'Etat dans l'aménagement du territoire, y compris dans le domaine culturel. Cependant le manque de moyens a limité ses ambitions et si on excepte le fameux 1% et son incontestable effet diffuseur de créations contemporaines en province, l'art contemporain exposé dans un cadre muséal, reste un privilège réservé à la capitale. Il ne parvient pas à concrétiser son concept de « musée imaginaire » sensé rassembler les chefs - d'œuvres de l'art des cultures passées et du temps présent. On peut même penser que ce vaste dessein l'a empêché de voir l'art en train de se faire.

Claude Mollard¹³⁹ affirme que « l'un des grands choix de Malraux est de mettre l'accent sur les valeurs patrimoniales, sur la mémoire plus que sur la création, sur les monuments plus que sur l'acte de créer. ». A-t-il réellement ignoré l'art contemporain ? Ou a-t-il plutôt confondu art moderne et art contemporain ? Il a en effet surtout consacré des artistes déjà reconnus rattachés à l'art moderne. C'est ainsi que Picasso a obtenu sa grande rétrospective en 1966, que Chagall s'est vu confier la réalisation du plafond de l'Opéra, que l'on a rendu hommage à Braque, au Louvre, après sa mort, en 1963, et que Balthus a été nommé à la direction de la Villa Médicis.... Si ses choix sont novateurs dans le sens où ils vont à l'encontre des orientations de l'Académie, ils font néanmoins abstraction de la création contemporaine... pourtant en pleine effervescence.

Ce combat entre le Ministère et les académiciens avait en fait commencé dès 1959 et a indéniablement constitué un frein à la diffusion de l'art contemporain. Il a opposé les partisans de la modernité et de l'ouverture (plutôt que de l'art réellement contemporain...) à ceux d'un académisme, synonyme d'opposition à toute forme d'innovation. «La guerre d'usure avec l'Institut prit fin à la faveur des événements de mai 68 qui accélérèrent le processus d'indépendance vis-à-vis de l'Institut acquise par la Villa Médicis¹⁴⁰ et l'Ecole des Beaux-Arts (qui avait été un des hauts lieux de la Révolution) »¹⁴¹. Ainsi, c'est Balthus plutôt que Brayer, peintre néo-impressionniste...

¹³⁹ Op. cit. p. 56.

¹⁴⁰ Villa située à Rome et accueillant les lauréats français du prix de Rome pour un séjour de trois ans.

¹⁴¹ Op. cit. p. 109.

un peu tardif, proposé par l'Institut, qui est choisi par le Ministère comme directeur de la Villa Médicis. Malraux parvient donc à diminuer les prérogatives de cet « Etat dans l'Etat culturel »¹⁴². Après des années de guerre ouverte entre le Ministère et l'Académie des beaux-arts au sujet de l'attribution des Prix de Rome¹⁴³, ce n'est finalement qu'en 1970, que ce concours, symbole de tous les conservatismes, est supprimé. Depuis cette date, les candidatures à la Villa Médicis, sont examinées par une commission du ministère de la Culture et de nouvelles disciplines sont acceptées : photographie, cinéma, lettres...

Malgré les pressions des conservateurs, quelques mesures permettant une meilleure médiation de l'art contemporain, sont cependant adoptées par le Ministère.

Dès son arrivée au gouvernement, Malraux avait bien saisi la nécessité de redonner à Paris sa place de capitale des arts, perdue pendant la Seconde Guerre Mondiale, au profit de New-York¹⁴⁴. C'est ainsi qu'il a lancé l'idée, peu après son arrivée au pouvoir, d'une « Biennale des jeunes » (moins de 35 ans), qui expose des artistes de quarante pays, en octobre 1959 au Palais de Tokyo¹⁴⁵. Cette manifestation créée en collaboration avec la Ville de Paris et le département de la Seine, constitue une des rares initiatives officielles à destination des jeunes artistes. La plupart d'entre-eux relèvent de l'art contemporain : les Français Rebeyrolle et Klein, le Suisse Tinguely¹⁴⁶, les Américains Jasper Johns et Rauschenberg¹⁴⁷, le groupe BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni)... Cet aperçu des artistes sélectionnés marque clairement la rupture affichée avec la prédominance de l'Ecole de Paris qui avait marqué l'après-guerre. Les jurys des différentes Biennales ont su faire preuve à la fois de clairvoyance et d'ouverture. Ils ont effectivement permis d'exposer, dès leurs débuts, des artistes qui ont marqué l'histoire de l'art de la fin du XXème siècle.

Ces expositions temporaires d'un mois tous les deux ans, dans un lieu dédié à l'art moderne, ne risquaient certes pas de concurrencer sérieusement New-York. Pourtant, la France a pu ainsi, sans surenchère budgétaire, rivaliser avec les autres

¹⁴² Op. cit. p108.

¹⁴³ Les conflits étaient notamment focalisés sur le choix du jury, jugé trop conservateur par le Ministère.

¹⁴⁴ Voir, à ce sujet l'analyse de S. Guilbaut, *Comment New-York vola l'idée d'art moderne*, Nice, Ed. J. Chambon, 1983.

¹⁴⁵ En 1937, à l'occasion de l'Exposition Universelle, l'Etat et la Municipalité de Paris décident de construire deux palais, quai de Tokyo. L'un abrite le Musée National d'Art Moderne, l'autre le Musée de la Ville de Paris. En fait, à cause de la guerre, le MNAM n'a ouvert ses portes qu'en juin 1947. C'est lors de cette inauguration que Georges Salles, directeur des Musées de France a déclaré : « Aujourd'hui cesse la séparation entre l'Etat et le Génie », cette phrase, restée célèbre, montre bien cette perception tardive du fait d'être passé à côté des avant-gardes du début du siècle.

¹⁴⁶ Un autre Nouveau Réaliste.

¹⁴⁷ Artistes du Pop Art américain.

grandes biennales étrangères de Sao Paulo et de Venise. Gérard Monnier affirme que : « ...cette sorte de sainte alliance d'une partie de la critique parisienne et d'une administration (...) cherchait, avec la Biennale, à construire au moindre coût une défense diplomatique de la culture française, d'où cette reprise en main par les structures publiques, pour un temps, des fonctions de reconnaissance de l'actualité, sans les limites qu'à l'époque, un marché de l'art parisien essoufflé s'imposait. »¹⁴⁸. Cet exemple illustre le principe, qui consistait à mettre en place des opérations de prestige, sans trop dépenser.

Il faut dire que Malraux ne voyait pas la nécessité de construire de nouveaux lieux d'expositions, son concept de « musée imaginaire », rendu possible grâce à des reproductions sur papier de qualité grandissante, par les éditeurs de livres d'art, lui semblait suffisant. Cette modestie que l'on a même qualifiée de « monastique », nous apparaît aujourd'hui paradoxale pour un ministre chargé d'appliquer la politique gaullienne consistant à promouvoir « une certaine idée de la France dans le monde ».

Le seul lieu dédié à l'art contemporain, inauguré pendant son ministère, est la Fondation Maeght, à Saint-Paul-de-Vence. Si c'est Malraux lui-même qui reçoit de façon très solennelle, le 28 juillet 1964 « des mains des petites filles de Marguerite et Aimé Maeght (...) les clés de la Fondation Maeght, posées sur un coussin rouge »¹⁴⁹, son ministère n'a en rien contribué à la réalisation du projet, entièrement privé. Cette fondation, constitue le seul lieu consacré à l'art moderne, construit depuis 1937, année de l'ouverture du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, dans un des Palais de Tokyo, à Paris. Notons que cette fondation, qui n'exclut pas les fondateurs de l'art moderne, laisse une grande place aux artistes contemporains, et cela, pour la première fois en France, à une telle échelle. Le premier lieu français pour l'art contemporain naît donc dans des conditions inhabituelles, dans un pays où le centralisme culturel semblait être la norme intangible : loin de Paris... et sans financement public.

La même année, à la demande du ministère des Affaires culturelles, Charles Edouard Jeanneret, dit Le Corbusier, élabore le projet du « Musée du XXème siècle » comprenant 34 000 m² de surface d'exposition. Celui-ci bute d'abord sur la difficulté du choix du terrain. Différentes localisations sont proposées : la Défense, la Gare d'Orsay, on parle même de construire ce musée à la place du Grand Palais... Le Corbusier, qui meurt le 27 août 1965, n'aura eu que le temps de commencer à rêver à

¹⁴⁸ « *L'art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours* », Paris, Folio Histoire, 1999, p. 350.

¹⁴⁹ *La Fondation Marguerite et Aimé Maeght*, Paris, Maeght Editeur, 1993

son seul grand projet parisien (il a très peu construit dans la capitale). Après la mort de l'architecte, personne n'a su faire aboutir ce projet violemment contesté, notamment par les membres de l'Institut.

Avant la nomination de Malraux, il n'existait aucun lieu officiel pour l'art contemporain qui n'était représenté que par les galeries privées, essentiellement parisiennes. Quelques rares musées, indépendants de l'Etat, exposaient parfois de l'art contemporain. Ainsi, François Mathey, le conservateur du Musée des Arts Décoratifs de Paris, avait exposé Yves Klein¹⁵⁰, Jesus Rafael Soto¹⁵¹, Jean Dubuffet¹⁵² ... La rétrospective consacrée à ce dernier artiste, début 1961, a d'ailleurs fait scandale chez un public parisien encore peu habitué à tant d'audace. En 1966, la nouvelle Direction de l'action culturelle, créée par la Ville de Paris, ouvre, au sein du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, une section spécifique pour l'art contemporain, l'ARC (Art Recherche Confrontation). C'est Pierre Gaudibert, conservateur adjoint du musée qui en est le responsable. Le lieu qui joue désormais le rôle le plus important, en France, sur le plan de la médiation de la création plastique contemporaine, n'est donc en fait qu'une partie d'un musée municipal. Il faut attendre 1967 pour que le Ministère décide de la création d'un lieu entièrement dédié à l'art contemporain, rue Berryer, dans le 8^{ème} arrondissement, le CNAC (Centre National d'Art Contemporain), initiateur du Centre Pompidou. La création de cette institution permet à ses responsables d'être totalement indépendants de l'administration des musées de France et de l'Académie des beaux-Arts, dont les réticences face à l'art contemporain constituaient des freins évidents à sa diffusion. Elle a finalement les mêmes objectifs que le Musée National d'Art Moderne, mais elle se spécialise très clairement sur la création vivante.

En province, à part, dans une certaine mesure, au Musée de Grenoble¹⁵³, l'art contemporain rentre très rarement dans les lieux d'exposition publics. Il faut dire que sous Malraux, les municipalités étaient considérées comme incompetentes ou trop conservatrices sur le plan artistique, ce qui justifie, pour le Ministre, une modernisation impulsée par l'Etat central. Cette vision est bien formulée, en 1968, dans une note interne d'Antoine Bernard, Directeur du cabinet de Malraux depuis 1965, rapportée par Philippe Poirrier :

¹⁵⁰ Un des Nouveaux Réalistes.

¹⁵¹ Artiste vénézuélien orienté vers l'art cinétique.

¹⁵² Un des théoriciens de l'art brut.

¹⁵³ Fondé en 1921 par Pierre-André Farcy, c'est le premier « musée d'art moderne français ».

« L'Etat est aussi le mieux placé pour assurer non seulement la liberté de création, mais la liberté de proposition et de choix dans la qualité, qui est la pierre angulaire de la nouvelle politique de la culture.(...) Celle-ci ne peut naître dans une masse encore aliénée sur le plan de l'esprit. D'où le contrôle décisif des relais et, notamment, des communes, tant que les responsables municipaux n'auront pas pris conscience de la vraie nature du problème culturel à notre époque »¹⁵⁴.

On comprend aisément pourquoi cette note n'a été publiée par la Documentation Française qu'en 1989...peut-être pour bien faire sentir les changements radicaux opérés par la suite.

Le ministère de Malraux a donc engagé la France dans une politique culturelle plus ambitieuse, les bases de la démocratisation et de la décentralisation alors mises en place ont servi d'appuis aux différents gouvernements qui se sont succédés. Pourtant, les moyens mis en œuvre étaient modestes. Le budget de la Culture a progressé, mais pas plus que ceux des autres ministères. Il représentait 0,38% du budget de l'Etat en 1960, 0,36% en 1966 et 0,42% en 1969. Avec la guerre d'Algérie et la constitution d'une force de frappe nucléaire, les priorités budgétaires étaient ailleurs. A.-H. Mesnard estime à ce sujet que :

« Sur le plan financier, il est étonnant qu'un ministre, si haut placé sur le plan de la hiérarchie ministérielle et si bien placé dans l'estime du chef de l'Etat, ait aussi peu obtenu sur le plan budgétaire: pas plus de 0,4% du budget et donc guère plus que sous la IVème République. Le IVème Plan ne fut ainsi réalisé en matière culturelle qu'à 68%, la culture étant une victime privilégiée du plan de redressement financier ; le Vème Plan ne fut réalisé qu'à 86% et ne parvint pas en matière de Maisons de la culture à rattraper le retard. »¹⁵⁵

En ce qui concerne l'art contemporain, la rupture avec les politiques précédentes a été très relative. Cette période a plus été marquée, à part quelques exceptions, par la réhabilitation des artistes modernes que par un réel soutien à l'art contemporain. Ce qui peut parfois apparaître comme une ouverture du ministre vers les artistes contemporains, doit être toutefois relativisée. En effet, elle se limite presque exclusivement à ceux qui appartiennent à l'Ecole de Paris¹⁵⁶, ignorant ainsi le plus souvent les mouvements nés à partir des années 1960 et notamment les Nouveaux

¹⁵⁴ Op. cit. p. 57.

¹⁵⁵ André-Hubert MESNARD, *Droit et politique de la culture*, Paris, PUF, 1990, p. 101.

¹⁵⁶ Appellation créée vers 1925 pour désigner les artistes étrangers installés à Paris avant et après la Première Guerre Mondiale et considérés comme les fondateurs de l'art moderne. Mais certains artistes français, y compris après 1945, ont revendiqué leur appartenance à ce mouvement, aux contours assez mal définis.

Réalistes¹⁵⁷. En dehors des Biennales de Paris, l'ouverture vers une avant-garde parfois assez turbulente a donc été surtout le fait des galeries privées, essentiellement parisiennes, en dehors de tout financement public.

La véritable priorité, qui mobilise plus de la moitié du budget, est restée le patrimoine.

Sur le plan de la décentralisation, la création des Maisons de la culture a certes été efficace...sauf sur le plan des arts plastiques, qui ne figuraient pas dans les priorités des responsables de ces nouvelles institutions.

3. L'entre-deux-Mai¹⁵⁸ : la culture rentre dans le « domaine réservé » du Président

Nous ne nous attarderons pas à évoquer les réalisations respectives des dix successeurs de Malraux, de 1969 à 1981. En effet Georges Pompidou, à son arrivée au pouvoir en 1969, a décidé de prendre en main ce qui, par la suite, a constitué un des « domaines réservés » des Présidents de la République.

Après le départ de de Gaulle, l'Élysée accueille un Président passionné par tout ce qui a trait à la culture, et plus particulièrement à l'art moderne et contemporain. Un Saint-cyrien laisse la place à un Normalien, agrégé de lettres... profil plutôt atypique dans le monde politique français. Le Président Pompidou n'est pas seulement amateur et spécialiste de poésie française¹⁵⁹, il est également, avec sa femme, collectionneur d'art contemporain. Le 17 octobre 1972, Le Monde publie ses « Déclarations sur l'art et l'architecture », l'extrait cité par Philippe Poirrier¹⁶⁰, et repris ici, montre bien, à la fois l'intérêt porté par Pompidou à la politique culturelle et sa volonté d'imposer une modernisation dans ce domaine :

« Nous avons un ministère des Affaires culturelles, et il est normal que je suive son action comme celle des autres, mais pour moi c'est tout autre chose, l'art n'est pas une catégorie administrative. Il est le cadre de vie, ou devrait l'être. (...)

¹⁵⁷ Groupe d'artiste français constitué à l'initiative du critique d'art Pierre Restany en 1960 et s'appuyant sur de « nouvelles approches du réel » au moyen de l'appropriation et du maniement d'objet de consommation ou de rebut. Le « geste d'appropriation » exclut le geste pictural : Arman *accumule* et *brise* des objets, César *compresse* et *expande*, Christo *cache*....etc...

¹⁵⁸ Titre de l'ouvrage de l'historien Pascal Ory, paru en 1983 (Seuil), et retraçant l'histoire culturelle de la France de Mai 1968 à Mai 1981.

¹⁵⁹ Il a publié une anthologie de la poésie française, considérée comme une référence, ce qui est apparu comme assez surprenant de la part d'un homme politique.

¹⁶⁰ Op. cit. p. 65.

Quant à parler de ligne politique, il n'y a, croyez-le, aucune arrière-pensée de cet ordre dans mon esprit, au sens où l'on entend couramment le mot politique. Je ne cherche pas à créer un style majoritaire! Mais c'est vrai, la France se transforme, la modernisation, le développement dans tous les domaines sont éclatants. Pourquoi n'y aurait-il pas un lien avec les arts? Toutes les grandes époques artistiques sont des époques de prospérité économiques et souvent de puissance politique(...) . »

Il ne se contente pas d'accrocher des tableaux contemporains sur les murs de l'Élysée, ou de faire intervenir des artistes comme Yaacov Agam qui réalise, en 1972, un audacieux *Environnement pictural total*¹⁶¹ dans un de ses salons, rompant ainsi avec le classicisme des « ors de la République ». En effet, dès son entrée en fonction, il lance le projet du Centre Beaubourg, qui ne s'appelle pas encore Pompidou..., mais qui est resté sous contrôle direct du Président jusqu'à sa mort en 1974. L'année 1972 a véritablement marqué le début d'une réelle prise en compte par l'Etat, des avant-gardes. L'exposition «1960-1972, 12 ans d'art contemporain en France », initiée par le Président Pompidou, a pourtant marqué l'histoire des rapports difficiles entre la puissance publique et les artistes contemporains. Les choix du jury, présidé par François Mathey¹⁶², ont été contestés à la fois par les artistes, le public et une grande partie du monde politique. Les critiques les plus violentes ont été formulées par les membres du Front des Artistes Plasticiens (FAP), qui prétendaient que cette exposition était « une manipulation du pouvoir bourgeois ». A leurs yeux, le fait que l'Etat organise une exposition, constitue une forme de récupération, atténuant le caractère subversif de leur travail. Le FAP a donc organisé une manifestation, la veille du vernissage officiel. Celle-ci ayant été violemment dispersée par les CRS, certains artistes qui avaient été sélectionnés, décident de réagir en retirant leurs tableaux, ou en les retournant le long des cimaises.

En dehors de cette tumultueuse tentative de prise en compte des avant-gardes, Pompidou a marqué l'histoire par son projet parisien du Centre Beaubourg. Tant sur le plan quantitatif, que qualitatif, celui-ci a constitué (avec la création des FRAC¹⁶³ en 1982, dans le cadre de la Décentralisation) un élément essentiel de la géographie de l'art contemporain.

¹⁶¹ Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1994, p.36.

¹⁶² Conservateur du Musée des Arts Décoratifs, un des principaux promoteurs de la diffusion de l'art contemporain à Paris.

¹⁶³ Fonds Régionaux d'Art Contemporain

L'immensité du projet, et son coût, ont eu pour conséquence de bloquer toute autre initiative de grande ampleur à Paris ou en province. Il y a donc eu, durant cette période, une accentuation de la centralisation culturelle, notamment sur le plan de l'art contemporain. On note toutefois quelques exceptions, mais l'essentiel du financement provenait des municipalités : le CAPC (Centre d'Arts Plastiques Contemporains), à Bordeaux et le Musée de l'Abbaye de Sainte-Croix, aux Sables-d'Olonne, tous deux créés en 1973.

L'idée de la création d'un grand musée pour l'art du XX^{ème} siècle avait déjà été évoquée par Malraux, mais il a fallu que le Président Pompidou s'empare personnellement de ce vaste projet, constituant de ce fait ce que l'on a appelé plus tard le « domaine réservé », pour qu'il puisse aboutir. Il faut dire qu'il a été l'objet de grandes polémiques, liées à la fois à sa localisation au cœur de Paris et à son architecture audacieuse.

La mort de Pompidou en Avril 1974 aurait pu remettre en cause le projet qui n'aurait probablement pas abouti sans l'intervention de Jacques Chirac, Premier ministre de Valéry Giscard d'Estaing. Le nouveau Président de la République, ancien ministre des Finances qui avait été chargé du financement de la construction du Centre Beaubourg, a toujours été plutôt réticent face à ce projet, jugé trop coûteux et audacieux. Il use désormais de son pouvoir pour en modifier l'ampleur et l'esthétique.

Giscard allait alors dans le sens de la majorité des Parisiens, qui étaient horrifiés par cette architecture, jugée par certains trop proche de celle d'une raffinerie de pétrole. Pourtant, le plateau Beaubourg où tout un îlot de logements avait été détruit en 1936 pour insalubrité, relevait à cette époque du terrain vague à l'allure plutôt sinistre

Le Président pouvait aussi justifier ses choix en s'appuyant sur les prises de positions d'une association d'architectes, créée pour la défense des grands sites, et qui, en juillet 1974, dépose un recours devant le tribunal administratif de Paris. Ils obtiennent alors gain de cause et le tribunal impose un sursis à l'exécution des travaux.

A l'époque de son entrée en fonction, les sous-sols étaient achevés et la charpente était en cours de montage, ce qui fait dire à Claude Mollard, un des responsables du suivi du projet, qu'« extérieurement, on pouvait penser que le bâtiment n'était pas encore construit. Directement branché pendant quatre ans sur l'Élysée, l'établissement constructeur se trouve brutalement privé de tout soutien politique. »¹⁶⁴

¹⁶⁴ Claude MOLLARD, *Le 5^{ème} Pouvoir*, Paris, A. Colin, 1999, p. 173.

Si rien ne semble construit, le chantier était déjà bien avancé (sous-sol, charpente métallique fabriquée sur mesure par Krupp en Allemagne...) ce qui fait qu'en cas d'arrêt des travaux « ...l'Etat aurait payé 500 millions de francs, compte tenu des marchés signés, pour construire un parking de 500 places, à ciel ouvert, soit un million de francs par place de parking, le parking le plus cher du monde ! »¹⁶⁵.

Finalement, c'est Jacques Chirac qui parvient à faire entendre raison au Président, qui finit par accepter ce projet gaulliste, et le 12 décembre 1974, le projet de loi portant création du Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou est adopté par l'Assemblée nationale (malgré l'abstention des communistes et des socialistes).

Alors que tous les problèmes semblaient réglés, éclate la « révolte des donateurs ». Les héritiers de certains maîtres de l'art moderne et notamment de Picasso, Matisse, Chagall, Braque... refusent de laisser partir les œuvres exposées aux Palais de Tokyo (Musée National d'Art Moderne devenu Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris après son transfert à Beaubourg).

Le public, lui, n'a pas cessé, depuis 1977, de montrer son intérêt, mêlé de curiosité, autant pour le bâtiment, que pour les expositions. La fréquentation oscille entre 6 et 8 millions de visiteurs par an¹⁶⁶.



Photo 40 : Le Centre Pompidou tant décrié, avant de devenir un des hauts lieux du tourisme culturel parisien

Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

¹⁶⁵ Op. cit. p. 174.

¹⁶⁶ « entrées générales », source : Ministère de la Culture et de la Communication, *Chiffres Clés de la Culture*, Paris, La Documentation Française, 2000, p. 37.

L'hommage rendu par Valéry Giscard d'Estaing à Georges Pompidou le 31 janvier 1977, lors de l'inauguration du Centre, tente de faire oublier ces querelles :

« ... un homme épris d'art contemporain... et qui s'inquiétait du risque de voir s'éloigner vers l'extérieur, au-delà des mers, l'extraordinaire foyer de création qu'avait abrité Paris et qu'il voulait y maintenir. »

Ces conflits politiques autour de ce que l'on a appelé « les grands projets » ou « grands travaux » ont été une constante par la suite, dans les années 80 (1981 : Orsay et la Villette, 1986 : l'Opéra Bastille et l'Arche de la Défense...), montrant ainsi les enjeux des politiques culturelles, notamment sur le plan de leur inscription dans l'espace.

4. Les années Lang : deuxième rupture (mai 1981 - mars 1986 et mai 1988 – mars 1993)

4.1. Une nouvelle politique culturelle

Après celle de Charles de Gaulle et d'André Malraux, la rencontre de François Mitterrand et de Jack Lang a provoqué une deuxième rupture dans l'histoire des politiques culturelles depuis la Seconde Guerre mondiale. Claude Mollard, qui a vécu cette histoire de l'intérieur des ministères, affirme que « la politique culturelle (...) a toujours supposé la complicité du Président et de son ministre. Jamais elle n'aura été aussi grande. C'est une des sources de sa puissance. »¹⁶⁷.

L'arrivée de la gauche au pouvoir a suscité de grands espoirs (ou de grandes craintes...) de changements économiques radicaux. Ceux-ci ne se réalisèrent pas, car le socialisme s'est vite trouvé confronté aux lois du marché, imposées par la mondialisation, et à une conjoncture peu favorable. Si la rupture avec le capitalisme n'a pas été effective, celle qui concerne les politiques culturelles a été beaucoup plus concrète.

Dès l'arrivée au pouvoir de la gauche, le plan quinquennal (1981-1985), conçu par Raymond Barre, est mis entre parenthèses, et remplacé par un plan intérimaire (1982-1983). Il se caractérise par une évolution des objectifs assignés à la politique culturelle. Alors que Malraux voulait tendre vers une démocratisation de la culture, visant à diffuser une culture unique, Lang souhaitait aboutir à une démocratie culturelle, reconnaissant différentes cultures.

¹⁶⁷ op. cit. p. 211

Le décret du 10 mai 1982 annonce clairement les ambitions du nouveau gouvernement en matière de politique culturelle :

« Le ministère de la Culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'examiner librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional, ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité toute entière ; de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde. »

On met donc l'accent sur la multiplicité des cultures, qu'elles soient régionales ou appartenant à « divers groupes sociaux ». Lang a en effet marqué l'histoire culturelle de la France en favorisant la prise en compte des cultures et des pratiques culturelles jusqu'alors en marge comme celles des jeunes des banlieues (tag, hip-hop, techno, bande-dessinée...).

La démocratisation de la culture est l'autre priorité du ministre. Le constat effectué par P. Bourdieu et A. Darbel¹⁶⁸ à la fin des années 1960 est encore d'actualité : « l'amour de l'art » n'est pas partagé par tous les Français et reste l'apanage de ceux qui sont issus des catégories sociales privilégiées. Il faut donc relancer la politique de l'offre culturelle sensée permettre une démocratisation fondée sur la proximité physique avec les œuvres d'art.

Le neuvième plan (1984-1988) confirme les orientations formulées dans le plan intérimaire et insiste sur la pluralité des cultures. Il met aussi en évidence le rapport entre le développement culturel et le développement économique. Cet aspect n'avait, jusqu'alors, jamais été mis en avant, et permet de justifier une augmentation budgétaire, qui est donc ainsi présentée comme un facteur de relance. Keynes aurait probablement approuvé la quête du 1% (du budget de l'Etat pour la Culture). Il est cependant certain, qu'en cette période de morosité économique et d'aggravation du chômage, ce dynamisme culturel a stimulé de nombreux secteurs de l'économie (édition, disque, cinéma, galeries d'art, design, cinéma...).

« La culture est désormais considérée comme une véritable activité économique et l'aide aux entreprises culturelles est bien l'une des priorités des politiques menées depuis 1981 : les aides directes sont nombreuses et permettent de soutenir plus de deux cent trente entreprises culturelles. »¹⁶⁹.

¹⁶⁸ *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Ed. de Minuit, 1969, 247 p.

¹⁶⁹ source : site internet du Ministère de la Culture et de la Communication (<http://www.culture.fr>)

Jack Lang, ministre d'un gouvernement voulant, au moins à ses débuts, rompre avec le capitalisme, a donc paradoxalement engagé la réconciliation entre économie et culture.

Cette politique n'a pu se mettre en place qu'avec la contribution des autres ministères, et principalement, celui des Finances. L'exclusion des œuvres d'art de l'assiette de l'impôt sur les grandes fortunes, ainsi que la baisse de 7% à 2% du droit d'enregistrement sur les ventes publiques en 1989, ont permis de relancer le marché de l'art. Le mécanisme de la dation en acquittement des droits de succession (étendu en 1982 au recouvrement de l'Impôt Sur la Fortune) favorise l'enrichissement des collections des musées français et évite ainsi le départ des œuvres vers l'étranger.

4.2. La quête du 1%

La réussite de Jack Lang (perçu par 41% des Français comme le meilleur ministre de la Culture de la Cinquième République¹⁷⁰) repose en grande partie sur le fait qu'il a su convaincre ses collègues du gouvernement de la nécessité de faire des efforts en faveur de son ministère. Ce n'est que grâce à son obstination, chaque année, lors de la préparation du budget, qu'il a pu maintenir, voire faire progresser la part qui lui était réservée. Un extrait de lettre destinée au Premier ministre Laurent Fabius, citée par Claude Mollard, datant de décembre 1984, reflète bien cette obstination, mais aussi tout son sens de la persuasion, adapté à la vie politique :

« Le plus jeune et le plus brillant Premier ministre de France ne peut pas ne pas accorder une petite place dans son cœur au ministère des créateurs et des jeunes ! (...) Nous représentons le prix de la construction de 30 kilomètres d'autoroute urbaine ! A l'échelle du budget de l'Etat une réduction ou une stagnation de notre budget représenterait un gain financier faible. En revanche le prix politique serait lourd : atteinte au prestige de la gauche ; protestation des artistes – ils ont la voix forte ! Ne les décevons pas ! (...) Dans ton combat personnel, ils seront avec toi et pour toi, si tu deviens leur protecteur et leur ami. Il ne faut pas que tu sois seulement le Premier ministre de l'industrie et de l'économie, il faut que tu deviennes aussi le Premier ministre des Arts . »¹⁷¹

Laurent Fabius, par conviction ou par stratégie politicienne finit par suivre son ministre de la Culture, et même par donner l'exemple, en organisant une exposition

¹⁷⁰ Sondage effectué par BVA en novembre 2000 pour Beaux-Arts magazine (n°200 janvier 2001) auprès d'un échantillon représentatif de la population française âgée de 18 ans et plus composé de 1017 personnes.

¹⁷¹ Op. cit. p. 236

d'œuvres provenant de différents FRAC, dans les jardins de l'Hôtel Matignon, lors de sa *garden-party* de juin 1985.

L'efficacité de son action peut donc d'abord se mesurer sur le plan quantitatif, à travers l'étude de l'évolution du budget consacré à la culture (en valeur absolue et relative). Certes, l'augmentation de ce budget n'était pas une préoccupation majeure pour Malraux qui avait, comme nous l'avons évoqué précédemment, une « conception monastique de l'action culturelle de l'Etat ». Pourtant, une augmentation significative du budget a été réclamée à partir de 1968. C'est en effet après les événements du mois de mai qu'est apparue la revendication du 1% du budget consacré à la Culture. La paternité de ce que la journaliste C. Guigon¹⁷² qualifie de « plainte du 1% » est attribuée à Jean Vilar, fondateur du Festival d'Avignon et à Jack Lang responsable des questions culturelles au PCF. L'appellation « plainte » convient bien puisque, plus de trente ans plus tard, la barre du 1% n'a jamais été atteinte.

Il y a pourtant bien eu une rupture fondamentale lorsqu'en 1982, Jack Lang parvient à faire adopter le chiffre de 5 994 millions de francs (le double du budget précédent), ce qui représente 0.76% du budget de l'Etat (au lieu de 0.47%, précédemment). Par la suite, la conjoncture économique a rendu difficile la marche vers le 1% et il a fallu toute la force de persuasion de Jack Lang pour atteindre finalement 0.93% en 1986...en pleine période d'austérité. Si on est encore bien loin des 12%¹⁷³, que Louis XIV consacrait aux beaux-arts et aux lettres, jamais la République n'a jusqu'alors consacré autant d'argent à la Culture. Gérard Monnier¹⁷⁴ reprend la comparaison effectuée par un analyste du Ministère, Jean-François Chouquet, qui estime que la progression de la part de la Culture, depuis l'arrivée de Jack Lang, dans le budget de l'Etat, est équivalente à celle du budget consacré à l'Instruction publique lors de la mise en application des lois Ferry entre 1880 et 1890¹⁷⁵. Si, entre 1981 et 1982, le budget de ministère de la Culture a été doublé, celui qui était consacré aux arts plastiques a été multiplié par cent.

Nous verrons que cette augmentation budgétaire a permis la réalisation d'investissements qui ont considérablement modifié la géographie de l'art contemporain.

¹⁷² Télérama n°2653, 15 novembre 2000, dossier « L'argent de la Culture »

¹⁷³ Notons toutefois qu'il est difficile de comparer ces deux pourcentages, car les domaines d'interventions de l'Etat, du temps du Roi Soleil, étaient beaucoup plus réduits qu'en 1986.

¹⁷⁴ *L'art et ses institutions en France*, Paris, Gallimard, 1995, p. 380

¹⁷⁵ Entre 1880 et 1890, le budget consacré à l'Instruction publique, est passé de 3.7% à 7.1% du budget national.

Une fois lancé le processus d'augmentation budgétaire, il était difficile de revenir en arrière. En effet, chaque année les frais de fonctionnement s'alourdissaient, en raison de la progression des effectifs du ministère qui ont augmenté de 10% entre 1981 et 1991, mais aussi (et surtout) à cause de l'augmentation des frais de fonctionnement et d'investissement liée à la mise en route progressive des « grands travaux » du Président Mitterrand :

- Le Musée du Louvre et l'Etablissement Public du Grand Louvre
- L'Opéra National de Paris
- La Bibliothèque Nationale de France
- La Cité de la Musique
- L'Etablissement Public du Parc et de la Grande Halle de la Villette
- La Cité des Sciences et de l'Industrie
- Le Musée d'Orsay
- Le Centre National du Costume de Scène (Moulins - Auvergne)
- **Le Musée d'Art Moderne et Contemporain (Strasbourg - Alsace)**
- Le Musée Saint-Pierre (Lyon - Rhône-Alpes)
- Le Musée de la Préhistoire (Eyzies de Tayac - Aquitaine)
- Le Mémorial de la Bataille de Normandie (Caen - Basse-Normandie)
- Le Conservatoire du Machinisme et des Pratiques Agricoles (Chartres-Centre)
- Le Musée de Beaux Arts (Rouen - Haute-Normandie)
- L'Auditorium du Corum et Zénith (Montpellier - Languedoc-Roussillon)
- **Le Carré d'Art (Nîmes - Languedoc-Roussillon)**
- La Maison de la Magie (Blois - Centre)
- La Restauration du Pont du Gard (Languedoc-Roussillon)
- La Bibliothèque Francophone Multimédia (Limoges - Limousin)
- Le Zénith (Nancy - Lorraine)
- Le Château des Nestes (Arreau - Midi-Pyrénées)
- Le Centre National de la Mer (Boulogne sur Mer - Nord-Pas-de-Calais)
- Le Musée des Beaux Arts et Zenith (Lille - Nord-Pas-de-Calais)
- Le Centre d'Archives du Monde du Travail (Roubaix - Nord-Pas-de-Calais)
- L'Ecole Supérieure d'Art du Fresnoy (Tourcoing - Nord-Pas-de-Calais)

- Le Centre Culturel Jean-Marie Tjibaou (Noumea - Nouvelle Calédonie)
- Le Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image (Angoulême – Poitou-Charente)
- La Valorisation et sauvegarde du Marais Poitevin (Poitou-Charentes)
- La Corderie Royale et le Jardin des Retours (Rochefort - Poitou-Charentes)
- L'Ecole Nationale de la Photographie et Musée de l'Arles Antique Arles-Provence-Alpes-Côte d'Azur)
- Le Zénith (Marseille - Provence-Alpes-Côte d'Azur)
- Le Zénith (Toulon - Provence-Alpes-Côte d'Azur)
- Le Muséum Agricole et Industriel Stella Matutina (Saint Leu - Réunion)
- La Mediathèque: vitrine technologique (Chambéry - Rhône-Alpes)
- **Le Centre National d'Art Contemporain et Musée d'Art Ancien et Moderne (Grenoble - Rhône-Alpes)**
- Le Musée Mémorial des Enfants d'Izieu (Izieu - Rhône-Alpes)
- Le Conservatoire National Supérieur de Musique et Palais Saint-Pierre (Lyon- Rhône-Alpes)
- **Le Musée d'Art Moderne (Saint-Etienne - Rhône-Alpes)**
- La Maison du Livre, de l'Image et du Son (Villeurbanne - Rhône-Alpes)
- Le Musée de la civilisation celtique et centre de recherche (MONT BEUVRAY)

(source : site <http://www.culture.fr>)

10% (**en caractères gras**) de ces grands travaux concernent le secteur de l'art contemporain, ce qui représente la moitié des réalisations destinées aux arts plastiques. Aucun n'a une véritable envergure nationale et nous pouvons noter que ce sont les gouvernements précédents qui ont conçu et financé le seul grand musée national consacré à l'art contemporain (sans le soutien de la gauche... alors dans l'opposition). Cette liste des grands travaux mitterrandiens ne reflète donc pas totalement la priorité affichée par Jack Lang, concernant la création contemporaine, tout du moins en ce qui concerne les arts plastiques. Elle met donc bien en évidence l'implication personnelle du Président de la République, plus attaché au patrimoine et à l'art ancien que son ministre de la Culture.

4.3. Nouvelles structures au service d'une politique nouvelle

4.3.1. Un ministère réorganisé

L'arrivée de Jack Lang se traduit aussi par une réorganisation du Ministère. Il est soumis à deux logiques opposées : une logique interne, la centralisation, vieil héritage de l'Ancien Régime... renforcé sous la République et une logique externe, la décentralisation issue des lois Deferre de 1982 et 1983.

Le fonctionnement du ministère reste très centralisé. Les Directions (Direction des musées, Délégation aux arts plastiques, Direction du livre et de la lecture...), gèrent de façon autonome leur secteur et peuvent contrôler directement des institutions culturelles érigées en établissements publics, mais elles dépendent directement du cabinet du Ministre. C'est notamment le cas de la Réunion des Musées Nationaux qui est rattachée à la Direction des musées de France. Les musées nationaux sont donc des établissements publics dont le budget est constitué d'une subvention d'Etat et dont l'organisation dépend directement du Ministère.

La Délégation aux Arts Plastiques, qui remplace la Délégation à la création artistique et aux manufactures (1979-1981), contrôle directement le Centre National des Arts Plastiques, l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts et l'Ecole Nationale Supérieure de Création Industrielle. Le cas de Beaubourg est intéressant, et significatif de son importance symbolique et politique, puisqu'il ne dépend pas de la Direction des musées de France, ni de la DAP, mais est géré directement par le cabinet du Ministre.

4.3.2. Une décentralisation limitée ailleurs, mais efficace dans le domaine de l'art contemporain

Dans la réalité, la décentralisation, pour ce qui concerne le domaine culturel, a été plutôt timide. Seuls deux transferts, sans liens avec l'art contemporain, ont été consentis : il s'agit des bibliothèques centrales de prêt et des archives départementales qui sont désormais gérées par les Conseils généraux. Les lois Deferre confirment également les responsabilités des communes sur les musées (sauf pour les musées nationaux ou départementaux) et sur les établissements d'enseignement artistique.

En fait, Jack Lang ne souhaitait pas la décentralisation culturelle, car il voulait pouvoir contrôler la mise en place de sa politique, et avait probablement une confiance limitée dans les élus. Il faisait ainsi le parallèle avec l'application des lois Ferry sur

l'Ecole, à l'échelle du territoire français, dont l'efficacité a été justement liée au contrôle exercé par l'Etat (qui a dû parfois rappeler à l'ordre certaines municipalités).

Il craignait aussi que la décentralisation, au lieu de gommer les inégalités régionales, comme on pourrait le croire *a priori*, n'accroisse en fait les différences entre les régions riches et pauvres.

Claude Mollard, proche collaborateur du ministre de la Culture, en tant que premier délégué aux arts plastiques, déclare à ce propos :

« Peut-être y a-t-il un contraste entre le discours volontiers décentralisateur de Jack Lang dans les premiers mois de son ministère et la réalité de son action dans les années qui suivent(...). Il sait que la décentralisation suppose une formation des élus et de leurs équipes. Cela ne l'empêche pas de plaider pour les cultures régionales, la sauvegarde des parlers locaux, les initiatives décentralisées. Question de priorité, la décentralisation, doit donc commencer par...la déconcentration ce qui est totalement différent, c'est-à-dire le renforcement des DRAC. »¹⁷⁶

Cela fait dire à Jacques Rondin que « la version 1983 de la décentralisation culturelle (...) se situe entre le presque rien et le faire semblant »¹⁷⁷.

Dans le même esprit, P. -A. Four affirme que :

« C'est donc à la démonstration d'une utilisation conjoncturelle d'un thème en vogue qu'on souhaite mener. En effet, les moyens qui garantiraient une véritable décentralisation ne sont pas engagés. De plus, les « militants de l'action publique » ne sont pas des partisans de la décentralisation au sens fort, ils conçoivent davantage la décentralisation comme une déconcentration, ce qui est de peu de poids quant aux cultures et aux artistes régionaux »¹⁷⁸

Ces réserves ne doivent pas gommer les effets sensibles des politiques mises en œuvre à partir de 1982. Il faut tout d'abord noter que les lois de décentralisation ont donné plus de moyens financiers aux élus locaux et ont confirmé leur légitimité. Ils se sont ainsi engagés souvent dans des politiques culturelles locales plus ambitieuses qu'auparavant. Cela s'explique aussi par un effet d'entraînement impulsé par le gouvernement, suivi par les villes, devenues plus soucieuses de leur image culturelle.

Nous verrons que cette politique de décentralisation culturelle a été particulièrement efficace dans le domaine des arts plastiques.

¹⁷⁶ op. cit. p. 319

¹⁷⁷ J. Rondin, *Le sacre des notables. La France en décentralisation*. Paris, Fayard, 1985, p. 210.

¹⁷⁸ *Intervention publique et art contemporain: invention, insertion et acquisitions des fonds régionaux d'art contemporain*, Thèse de Doctorat de l'Institut d'Etudes Politiques de Paris, mention science politique, 1995, p. 141

Sous la pression des artistes, des Etats généraux des arts plastiques se sont tenus à Créteil le 21 novembre 1981. Dans une commission « décentralisation », les plasticiens provinciaux ont formulé des doléances au sujet de l'inégale distribution des moyens sur le territoire. Ils voulaient des lieux d'exposition, des bourses, des ateliers...

L'augmentation du budget du Ministère et la création de la Délégation aux Arts Plastiques, permet de répondre au plus vite à ces requêtes. La DAP renforce les moyens existants: le 1%, la commande publique et les aides à la première exposition, elle crée aussi un nouvel instrument d'aide pour les artistes : le Fonds d'Incitation à la Création (FIACRE¹⁷⁹), destiné à fournir des bourses et des aides à la création individuelle. En ce qui concerne la redistribution géographique des moyens, la révolution réside dans la création de 22 postes de conseillers artistiques régionaux (qui ne sont plus bénévoles) et de 22 Fonds Régionaux d'Art Contemporain.

Pour mieux contrôler la mise en œuvre de cette politique, la DAP crée en 1985 un Département de la décentralisation artistique qui regroupe le FIACRE et la gestion des FRAC, des centres d'art et des commandes publiques décentralisées.

Le cas des Fonds Régionaux d'Art Contemporain est significatif de cette décentralisation...accordée parfois avec quelques réticences. Nombreux étaient ceux (surtout à Paris) qui pensaient que les FRAC, du fait de la prise en compte des pouvoirs et contre-pouvoirs locaux, risquaient de devenir des FACR (Fonds d'Art Contemporain Régional), ce qui constituait, à leur yeux un risque sur le plan de la qualité des collections¹⁸⁰. Certains décideurs craignaient en fait la perte de leur monopole. Il est vrai qu'avant la décentralisation, il n'y avait qu'une quinzaine d'acheteurs institutionnels d'art contemporain en France. Ils étaient presque tous Parisiens. Après la mise en place des FRAC, ce privilège était partagé par plus de 250 personnes, réparties dans les 22 régions. Dans la réalité, si les FRAC ont parfois permis aux responsables locaux d'apporter un soutien aux artistes régionaux, les critères de sélections sont restés parisiens¹⁸¹. P.-A. Four a bien montré¹⁸² que dans le domaine de l'art contemporain, il n'y a pas de style local. Il souligne l'exception du groupe Support-Surface créé dans la

¹⁷⁹ Le Fonds d'incitation à la création (FIACRE) a pour objectif d'inciter à la création, notamment en Région, dans le cadre très large des arts plastiques. Il a été doté, à sa création, en 1982, d'un budget de 23 MF.

¹⁸⁰ Marine le Pen, tête de liste du Front National pour les élections régionales de 2004 en Ile de France, voudrait au contraire que le FRAC « consacre l'essentiel des achats à des artistes français [et] se focalise sur les artistes résidant dans la région. » (Le Monde 16-03-04). L'arrivée des élus FN dans les conseils régionaux s'est traduite par des débats animés autour de la notion de préférence régionale, y compris dans le domaine artistique.

¹⁸¹ A moins que l'on estime que dans un marché de l'art fortement mondialisé, les critères de sélection soient forcément mondiaux.

¹⁸² Op. cit. pp. 141-147.

région Nîmoise autour de Claude Viallat, même si « ce mouvement a néanmoins dû être adoubé par Paris puisqu'y demeurent les instances de légitimation comme le marché. »¹⁸³

La nécessité de la création des FRAC a également résidé dans l'évolution du fonctionnement des réseaux d'artistes contemporains et de l'évolution de leurs carrières. C'est ainsi que le Ministère, réorganisé et doté de moyens importants, a favorisé la mise en place d'institutions nouvelles, légères et parfois expérimentales. En effet, « la formule d'hier où le jeune artiste exposait au Salon, puis en galerie, avant d'aborder beaucoup plus âgé le musée, semble périmée. (...) . Le musée n'apparaît donc plus comme modèle unique de reconnaissance... »¹⁸⁴. La reconnaissance de l'Institution précède le plus souvent celle du marché, ce qui constitue une rupture fondamentale par rapports aux pratiques héritées de la fin du XIX^{ème} siècle. Ce repérage doit donc se faire dans des structures institutionnelles qu'il convenait de créer, les Fonds Régionaux d'Art Contemporain ont été les plus remarquables et efficaces d'entre-elles.

Les FRAC, nés en 1982¹⁸⁵, ont donc constitué un des éléments essentiels de la politique de décentralisation culturelle issue des lois Defferre de 1982 et 1983 qui ont fait évoluer la région en une collectivité à part entière avec son assemblée et ses compétences. L'objectif des FRAC est de collectionner l'art contemporain dans chacune des 22 régions afin de diffuser la création artistique actuelle dans des espaces jusqu'alors en marge sur le plan des arts plastiques, et a fortiori de l'art contemporain. Ils répondent donc avant tout à des objectifs patrimoniaux et pédagogiques, toutefois leur fonction économique est devenue essentielle dans le cadre de la relance du marché de l'art et du soutien aux jeunes artistes.

Le budget des FRAC est assuré en parité¹⁸⁶ entre le Ministère et les régions. Si ces décentralisations forcées, de lieux dédiés à l'art en train de se faire (et rarement consensuel...), ont fréquemment suscité de vives polémiques, les élus, souvent peu préparés à cette fonction de promotion et de collection d'une avant-garde artistique, ont joué le jeu de l'ouverture et ont bien saisi l'opportunité d'un développement culturel loin des grands pôles parisiens. Ils ont aussi compris que les FRAC pouvaient constituer un moyen de défendre le prestige culturel de leur région. Ils ont également favorisé la

¹⁸³ Op. cit. P. 147.

¹⁸⁴ Alfred PACQUEMENT, *Collections en mouvement*, Paris, Flammarion, 1995, p. 9.

¹⁸⁵ Trois FRAC avaient été créés à titre expérimental à partir de 1978, en Picardie, en Bretagne et en Franche-Comté.

¹⁸⁶ C'est ce qui a été prévu initialement, nous analyserons ultérieurement les inégales implications des régions dans le fonctionnement des FRAC.

décentralisation culturelle à l'échelle régionale car, au départ, ils ne disposaient pas de lieux spécifiques. Les expositions ont donc circulé à l'intérieur des régions, dans des lieux très divers, dans les villes, mais aussi parfois en milieu rural. Le fait de diffuser l'art hors des murs des musées constitue une innovation qui a parfois choqué les puristes. Ce mode de diffusion alternatif permet d'augmenter l'offre et d'aller à la rencontre d'un public qui ne serait jamais entré dans un musée. Pierre Bourdieu¹⁸⁷ a bien montré que seuls les plus cultivés franchissaient les portes des musées. Toutefois, le fait d'augmenter l'offre, et donc de provoquer la confrontation d'une population plus importante avec l'art contemporain, s'est souvent traduit par une indifférence de ce nouveau public¹⁸⁸.

Depuis cette époque nomade, la plupart des FRAC ont fini par se sédentariser, ce qui n'exclut pas les programmes d'expositions itinérantes. Nous étudierons ultérieurement le maillage de l'espace régional généré par les FRAC.

Parallèlement au développement des FRAC et des centres d'art contemporain, le ministère de la Culture a contribué au financement des nombreux musées et centres d'art construits en province durant cette période : le musée départemental d'art contemporain de Rochechouart en 1985, le Magasin à Grenoble en 1986, la Vieille Charité à Marseille en 1986... Pourtant, l'essentiel du financement a concerné les collectivités territoriales, qui ont été dotées de nouveaux moyens à la suite des lois de décentralisation.

La création des Fonds Régionaux d'Acquisition des Musées (FRAM), en 1982, a permis d'enrichir les collections des musées, nouveaux et anciens. En dix ans, le montant des acquisitions d'œuvres (ne relevant pas toutes de l'art contemporain) s'est élevé à 2 milliards de francs. Contrairement aux FRAC qui forment des structures permanentes, inscrites dans l'espace, les FRAM ne constituent pas des institutions, mais de simples réunions de décideurs culturels.

Cette politique volontariste n'est pas restée sans effet puisque la fréquentation des musées nationaux est passée de 9,5 millions de visiteurs en 1981 à 15 millions en 1990. Cet engouement a également concerné les musées de province et on estime, qu'en 1990, la fréquentation totale des musées français s'est élevée à 70 millions de visiteurs.

¹⁸⁷ *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Ed. de Minuit, 1969, 247 p.

¹⁸⁸ Voir, à ce sujet, les études de la sociologue Nathalie Heinich et notamment : *L'art contemporain exposé aux rejets, études de cas*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1998, 215 p.

4.3.3. Une déconcentration qui a fait évoluer la géographie de l'art contemporain

La frontière entre décentralisation et déconcentration n'est pas toujours bien nette, d'autant plus que l'on assiste souvent à la superposition des deux modes d'action. R. Rizzardo, Directeur de l'Observatoire des Politiques Culturelles de Grenoble met bien tous ces concepts en relation : « La décentralisation, c'est l'initiative des collectivités territoriales. La déconcentration, c'est l'Etat qui s'organise dans le cadre régional. Le partenariat contractuel¹⁸⁹, c'est, d'une certaine manière, la rencontre entre les deux. »¹⁹⁰

Si la décentralisation a été effectivement modeste, malgré la création des FRAC, l'augmentation du budget du ministère de la Culture a permis de renforcer les moyens attribués aux Directions Régionales des Affaires Culturelles (créées en 1972). Les DRAC existaient bien avant l'arrivée de Jack Lang, on peut cependant affirmer que la véritable déconcentration n'a pu se mettre en place, de façon efficace, que lorsqu'elles ont été dotées de moyens financiers et humains suffisants, à partir de 1982. Elles sont chargées de mettre en œuvre la politique du Ministère dans les régions et d'établir des partenariats avec les collectivités territoriales. La création des 22 postes de conseillers artistiques régionaux permet, en théorie, une égale application de la politique ministérielle concernant les arts plastiques, sur tout le territoire.

Les DRAC ont ainsi pu subventionner des institutions, des associations, procéder à des commandes publiques..., notamment dans le domaine de l'art contemporain. C'est par ce biais que les acteurs du terrain ont pu mesurer les effets du doublement du budget de la Culture, et que Jack Lang a acquis une forte popularité. Elles ne se contentent pas de donner des subventions, mais aussi de conseiller les élus locaux. Les exigences des conseillers artistiques des DRAC, visent à tirer les politiques locales « vers le haut », c'est à dire dans le sens des orientations ministérielles. Les négociations sont parfois difficiles entre les différents partenaires aux motivations et aux sensibilités différentes. R. Rizzardo affirme que « placées sous l'autorité des Préfets de région, les DRAC doivent parfois (mais assez rarement) faire prévaloir les objectifs artistiques et culturels sur les « considérations » politico-administratives au demeurant assez naturelles dans la gestion des situations locales. C'est alors que les capacités

¹⁸⁹ Dans le domaine des arts plastiques, il s'agit de conventions passées entre la Délégation aux Arts Plastiques et les villes visant, le plus souvent, à créer et faire fonctionner des lieux d'exposition, mais aussi à favoriser la création.

¹⁹⁰ RIZZARDO (R.) et al., *Les centres d'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994, p. 126.

d'expertise et de jugement qualitatif ou scientifique sont essentielles (...) pour arbitrer autant que de besoin. »¹⁹¹. Ce contrôle, exercé par les conseillers des DRAC, a favorisé la diffusion de l'art contemporain sur le territoire français. Une municipalité souhaitant obtenir une subvention dans le cadre d'un partenariat (souvent à 50%) avec la DRAC, pour installer une sculpture, ne peut pas passer une commande directement à un artiste local. Elle doit obligatoirement obtenir l'aval de la DRAC, qui a des listes d'artistes homologués, reconnus comme plasticiens contemporains. Voilà pourquoi certains élus préfèrent choisir eux-mêmes un artiste non reconnu, donc *a priori* moins cher, quitte à se priver de subvention. Ils affirment pouvoir ainsi réaliser de substantielles économies, et surtout simplifier et raccourcir les procédures administratives. On peut toutefois penser que la procédure de la commande publique, a permis de faire vivre de leur art un nombre croissant de plasticiens. Elle a effectivement « tiré vers le haut » une partie des choix des élus locaux qui ne se seraient probablement pas dirigés vers un artiste dit « contemporain ». Ceci montre bien la différence entre la déconcentration, avec le contrôle des services de l'Etat qu'elle implique, et la décentralisation souhaitée par certains élus, mais redoutée par Jack Lang, qui craignait un nivellement par le bas des politiques culturelles locales. Pour, reprendre la formule de P. -A. Four, la doctrine du Ministère a été la « déconcentration des moyens plutôt que le soutien aux expériences régionales »¹⁹².

Tout en veillant à la mise en place des FRAC, le Ministère a favorisé la création des centres d'art contemporain en les subventionnant, directement par la Délégation aux Arts Plastiques ou indirectement, par l'intermédiaire des DRAC. Ils se différencient des musées par le fait qu'ils ne présentent que des expositions temporaires. Ils se distinguent aussi des FRAC parce qu'ils n'ont pas vocation à gérer une collection. Une autre originalité réside dans le fait que, contrairement aux musées des beaux-arts, exclusivement urbains, certains centres d'art ont été implantés dans le monde rural, comme celui de Vassivière dans le Limousin, ou de Kerguehenec dans le Morbihan.

Il faut toutefois nuancer ces politiques de déconcentration. David Cascaro rappelle que « ...si trente centres d'art bénéficient en 1997 de 18,40 millions de francs déconcentrés, deux centres d'arts parisiens (la galerie du Jeu de Paume et le Centre national de la photographie) obtiennent 20,50 millions de francs de subventions sur

¹⁹¹ Rizzardo (R.) et al. Op. cit. p. 127.

¹⁹² Op. cit. p. 160.

crédits centralisés »¹⁹³. Par ailleurs, tandis que 14 millions de francs des crédits d'acquisition sont déconcentrés vers les FRAC, le FNAC, situé à la Défense, bénéficie à lui seul de 25 millions de francs annuels. De plus, l'inégale répartition des artistes sur le territoire a poussé le Ministère à ne pas déconcentrer la totalité des aides individuelles à la création du FIACRE et à des allocations d'installation. Celles-ci sont donc distribuées principalement dans les grands foyers de concentration d'artistes contemporains et donc, en fait, surtout à Paris.

Nous analyserons ultérieurement les conséquences de la mise en place de ces politiques en faveur des arts plastiques sur le plan de l'aménagement du territoire .

5. Art contemporain, culture et cohabitations

5.1 Président de gauche, gouvernement de droite, les acteurs de l'art contemporain entrent en résistance

Suite à la défaite de la gauche aux élections législatives de mars 1986, la France connaît le premier gouvernement de cohabitation dirigé par Jacques Chirac. Les successions de Jack Lang se sont effectuées globalement dans la continuité, tout au moins en ce qui concerne l'art contemporain. En effet, le budget s'est globalement maintenu malgré quelques fléchissements. Avec François Léotard, la part du ministère de la Culture dans le budget de l'Etat est effectivement descendue à 0.81%. Toutefois, c'est beaucoup plus que le budget Lecat, qui n'accordait en 1981, que 0,48% du budget de l'Etat à la Culture. Finalement, les bases de l'aménagement culturel du territoire sont restées en place, et les ministres de droite ou de gauche qui se sont succédés n'ont pas pu, ou n'ont pas voulu, provoquer de ruptures radicales.

François Léotard a tout d'abord tenté de donner une orientation plus libérale à sa politique, en favorisant le mécénat culturel. Il a poursuivi le travail que Jack. Lang avait déjà commencé, en permettant aux particuliers de déduire de leurs revenus, dans la limite de 3% en 1982, puis de 5% en 1985, les dons effectués au profit d'organismes culturels. Cette mesure a ensuite été étendue aux entreprises. François Léotard s'est en fait contenté d'augmenter les plafonds de déductibilité fiscale pour les entreprises et les particuliers. Ces mesures ne peuvent donc pas prétendre constituer une nouvelle politique culturelle, d'autant que les patrons français, à part de rares exceptions, se sont

¹⁹³ *Affaires culturelles et territoires*, Paris, La documentation Française, 2000, p. 309.

révélés être de bien modestes mécènes, sans commune mesure avec leurs collègues américains.

Tableau 1 : Les ministres de la Culture entre 1981 et 2000

Date de nomination	Nom du ministre	Intitulé du ministère
22/05/1981	Jack Lang	Ministère de la Culture
20/03/1986	François Léotard	Ministère de la Culture et de la Communication
12/05/1988	Jack Lang	Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire
16/05/1991	Jack Lang	Ministère de la Culture et de la Communication
02/04/1992	Jack Lang	Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture
30/03/1993	Jacques Toubon	Ministère de la Culture et de la Francophonie
18/05/1995	Philippe Douste-Blazy	Ministère de la Culture
04/06/1997	Catherine Trautmann	Ministère de la Culture et de la Communication
27/03/2000	Catherine Tasca	Ministère de la Culture et de la Communication

(Source : Ministère de la Culture)

Certains projets ont toutefois été remis en cause, ou ont failli l'être, comme les *Colonnes* de Buren (leur véritable nom est *Les deux plateaux*) réalisées dans la cour du Palais-Royal, à Paris. C'est le Président Mitterrand qui a été à l'initiative de cette commande publique¹⁹⁴ en 1985, juste avant les législatives de 1986, perdues par la gauche. Le couple François Léotard –Philippe de Villiers¹⁹⁵ qui contrôlait alors la rue de Valois, s'est évertué à faire échouer ce projet mitterrandien. Outre la personnalité du commanditaire, les critiques visaient le caractère et la localisation du travail de Daniel

¹⁹⁴ Il s'agissait de la première commande publique en France pour Daniel Buren.

¹⁹⁵ Secrétaire d'Etat à la Communication.

Buren. C'est effectivement la première fois que l'on réalisait en France une œuvre contemporaine, dans un site classé monument historique. Son aspect était également dérangeant, puisqu'il apparaissait totalement incongru, pour une partie de l'opinion publique, de construire autre chose qu'une statue, dans une place ou un jardin public.

Le chantier est arrêté au début 1986, suite à une plainte des adversaires du projet auprès du tribunal administratif qui ordonne un sursis à exécution, alors que les travaux étaient presque achevés. Finalement, malgré les campagnes de presse orchestrées notamment par le Figaro¹⁹⁶, le tribunal exige l'achèvement du chantier, en raison du droit moral de l'artiste. Les palissades de bois qui protégeaient le chantier se sont progressivement couvertes de graffitis traduisant les opinions divergentes du public. Ces planches ont été exposées pendant l'été 2002 au Centre Pompidou, à l'occasion de l'exposition de Daniel Buren « Le musée qui n'existait pas ».

L'œuvre de Daniel Buren, imposée au gouvernement de cohabitation, n'a finalement jamais été inaugurée.

Cet épisode est significatif de l'orientation donnée par François Léotard, qui a voulu rompre avec la politique d'innovation de son prédécesseur et mettre l'accent sur le patrimoine et les enseignements artistiques. C'est ainsi qu'au printemps 1988, pour bien marquer sa différence, à quelques mois des élections législatives, il a décidé de lancer une souscription publique pour permettre l'acquisition du *Saint-Thomas* de Georges de la Tour par le musée du Louvre.

Les réticences de François Léotard face à l'art contemporain n'ont pas entraîné la remise en cause des FRAC qui avaient été toutefois très controversés, au début des années 1980. En 1986, ils étaient déjà bien ancrés dans le paysage culturel des régions, qu'elles soient tenues par la droite ou par la gauche. Finalement, cette politique initiée par Jack Lang a satisfait la plupart des élus locaux qui, une fois passées les protestations de circonstances, sont devenus des acteurs motivés de l'aménagement culturel du territoire.

¹⁹⁶ Yvan Christ y fustige le « monarchisme culturel » dans l'édition du 15 mai 1986.



Photo 41 : Fragment des palissades du chantier du Palais Royal présenté en 2002 à l'occasion de l'exposition de Daniel Buren, « Le musée qui n'existait pas » au Centre Pompidou, Paris
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 42 : François Léotard accusé de trahison, Centre Pompidou, Paris
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

Le massacre du Palais-Royal

Course contre la montre entre la mairie de Paris et le ministère de la Culture

L'affaire du Palais Royal est entrée dans sa phase la plus active. Ceux qui au ministère de la Culture veulent absolument du projet de Daniel Buren mettent les bouchées doubles pour que les travaux soient terminés le 28 février. Ceux qui protestent contre le massacre de la cour d'honneur du Palais font appel à la loi pour que l'attentat ne soit pas consommé...

Hier après-midi un expert désigné par le tribunal administratif de Paris s'est rendu sur les lieux pour constater l'état du chantier — où les ouvriers travaillent sans relâche. Les terrassements en béton sont terminés depuis samedi. D'ici à une semaine l'étanchéité de l'ensemble sera assurée. Inhumés, les locaux techniques sont également en bonne voie de finition.

Quant aux colonnes tronquées en marbre blancs de Carrare et en granito qui sont striées de marbre noir des Pyrénées, on les pose fébrilement sur le sol percé de tranchées profondes tant au long de la galerie d'Orléans que de celles des Proues.

Quarante-deux d'entre elles sont déjà installées. En dépit de la qualité « apparente » des matériaux utilisés, on les jurerait en ciment teinté... L'effet est dès maintenant désastreux. Qu'en sera-t-il lorsque les deux cent cinquante prévues par Daniel Buren seront en place ?

M^e Guillaume Delvolvé, avocat au Conseil d'État et à la Cour de cassation, chargé par l'Association pour la protection des paysages et de l'esthétique de la France et par de très nombreux riverains du Palais Royal d'un recours auprès du tribunal administratif contre le ministère de la Culture, était présent durant la minutieuse opération d'expertise.

Le sénateur Michel Caldagués, maire du 1^{er} arrondissement, a rappelé face à un représentant du ministère de la Culture que les travaux qui se poursuivent sont illégaux et que c'était au maire de Paris de statuer sur la demande d'autorisation. C'est, dit-il, un « coup de force » que la loi ne peut pas laisser impunie.

Le procureur de la République est, on le sait, saisi de cette consternante affaire. La procédure d'interruption des travaux est engagée, mais le « sursis à exécution » déposé au tribunal administratif au début de ce mois — s'il est prononcé — n'interviendra-t-il pas trop tard ? Le ministère de la Culture l'a bien compris. Aussi fait-il hâter les travaux de la manière la plus intempérante.

Encore un coup, il faut dire qu'il s'agit d'un acte de dictature culturelle, parmi d'autres. Sa provocation équivaut à une profanation.

Yvan CHRIST.



Photo 43 : *Les deux plateaux* de Daniel Buren, une œuvre qui montre la difficulté mais aussi l'intérêt de la confrontation entre le patrimoine et l'art contemporain. Elle semble aujourd'hui bien acceptée par le public. Cet espace était auparavant un parking réservé à la Comédie Française et au Conseil d'Etat, Paris
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

La loi sur les enseignements artistiques, qui a été préparée depuis le début de la première cohabitation, a été votée à l'unanimité par l'Assemblée nationale et le Sénat le 6 janvier 1988. Si elle avait été réellement appliquée, ce qu'un vote à l'unanimité aurait pu laisser supposer, elle aurait constitué une des bases fondamentales de la démocratisation de la culture. Elle prévoit en effet de rendre obligatoire les enseignements artistiques qui « contribuent à l'épanouissement des aptitudes individuelles et à l'égalité d'accès à la culture », dans les établissements scolaires. Il s'agissait, pour François Léotard, de « prolonger, pour les disciplines de la sensibilité, l'œuvre que la République a réalisée pour les disciplines de l'esprit par les lois de Jules Ferry »¹⁹⁷. Toutefois, cette loi n'est toujours pas appliquée en 2004, puisqu'il n'y a eu aucune programmation financière et que tous ses textes d'application ne sont pas encore parus.

La réélection de François Mitterrand en mai 1988, suivie de la victoire de la gauche aux législatives, met fin à cette cohabitation et le couple F. Mitterrand – J. Lang

¹⁹⁷ François Léotard, lors du vote de la loi, cité par Jean-François CHAINTREAU et Dominique JAMET, in Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959, Paris, Larousse – CNRS Editions, 2001, p. 247.

fonctionne à nouveau jusqu'en 1993. La victoire de la droite aux législatives de 1993 entraîne une deuxième cohabitation jusqu'en 1995. Jacques Toubon est ainsi nommé ministre de la Culture et de la Francophonie. Amateur d'art, le nouveau ministre ne remet pas en cause les politiques définies par son prédécesseur en faveur de l'art contemporain. Il n'innove pas réellement dans ce domaine, mais il met cependant en place une convention interministérielle visant à développer les enseignements artistiques et engage d'importants travaux, au centre Pompidou et dans des musées de province.

5.2. Président de droite, gouvernement de gauche, la politique culturelle redevient plus ambitieuse

Après l'élection de Jacques Chirac en mai 1995, la France connaît une courte période sans cohabitation, jusqu'en juin 1997. C'est Philippe Douste-Blazy qui succède à Jacques Toubon. Il est rapidement confronté à la politique de rigueur imposée au gouvernement d'Alain Juppé. Les crédits du ministère de la Culture ont baissé de 20 % entre 1993 et 1997, alors que le budget de fonctionnement augmente constamment en raison des Grand Travaux hérités de François Mitterrand. Si l'éducation artistique et culturelle est présentée comme une « cause nationale » dans le rapport Rigaud¹⁹⁸ rendu au ministre de la Culture, rien n'est réellement mis en place. La dissolution de l'Assemblée nationale en juin 1997 par Jacques Chirac, suivie d'une victoire de la gauche aux législatives, met fin à cette parenthèse sans cohabitation qui aurait pu donner lieu à une politique plus ambitieuse dans le domaine culturel.

C'est Catherine Trautmann qui est nommée rue de Valois dans le troisième gouvernement de cohabitation, dirigé par Lionel Jospin. Elle a tenté de redonner à son ministère les moyens dont il disposait avant la période de restriction imposée par le gouvernement d'Alain Juppé. Elle n'a cependant pas pu atteindre le fameux 1% visé depuis un demi-siècle. Son action, dans le domaine des arts plastiques, a été très modeste. Les milieux artistiques, dont elle était moins proche que ses prédécesseurs, ont globalement estimé que son passage a laissé trop peu de traces. C'est pourtant pendant son ministère que l'on a élaboré le projet du centre d'art du Palais de Tokyo, mais celui-

¹⁹⁸ Jacques RIGAUD, « *Pour une refondation de la politique culturelle* » rapport au ministre de la culture Philippe DOUSTE-BLAZY, Paris, La documentation française, 1996, 201 p.

ci n'a été inauguré qu'en 2002, par Catherine Tasca. Ce manque d'ambition et d'audace, peut-être seulement apparent, est probablement la raison qui a expliqué le remplacement de Catherine Trautmann par Catherine Tasca, lors du remaniement annoncé par Lionel Jospin le 27 mars 2000.

Nous étudierons plus en détail les attributions et les projets politiques de Catherine Tasca, en nous appuyant notamment sur l'analyse de son discours du 20 septembre 2001. Nous évoquerons ensuite un des aspects des actions menées par le Secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, au niveau des « Nouveaux territoires de l'art ».

5.2.1. Les attributions de la Ministre et du Secrétaire d'Etat

Les attributions de la Ministre Catherine Tasca (Ministre de la Culture et de la Communication) correspondent à celles de Jack Lang en 1991, lorsqu'il n'était chargé « que » de la Culture et de la Communication, elles sont définies par le décret n° 97-713 du 11 juin 1997 :

« La ministre doit plus particulièrement :

1. Rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité, et en premier lieu les œuvres françaises
2. Assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel
3. Favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit et développer les pratiques artistiques.
4. Préparer et mettre en œuvre la politique du Gouvernement dans le domaine des médias.
5. Préparer et mettre en œuvre les actions qui concourent à la diffusion, à l'emploi et à l'enrichissement de la langue française.
5. Assurer la coordination des travaux de construction ou de rénovation relatifs aux grandes opérations d'architecture et d'urbanisme (Grand Louvre, parc de la Villette, Bibliothèque nationale de France...). »

La Ministre est assistée d'un Secrétaire d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle, Michel Duffour. Ses fonctions sont définies par le Décret n° 2000-317 du 7 avril 2000 relatif aux attributions déléguées au secrétaire d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle :

« **Art. 1er.** - Par délégation de la ministre de la culture et de la communication, M.Michel Duffour, secrétaire d'Etat au patrimoine et à la

décentralisation culturelle, participe à la mise en cohérence de l'action du ministère de la culture et de la communication au plan territorial et développe les liens entre les politiques culturelles de l'Etat et les initiatives des collectivités décentralisées. Il assiste la ministre de la culture et de la communication et connaît de toutes les affaires qu'elle lui confie. »

La création de ce Secrétariat d'Etat met bien en évidence la volonté d'insister sur la décentralisation culturelle et sur le rôle d'aménageur du territoire, joué par le Ministère de la Culture.

5.2.2. Analyse du discours de Catherine Tasca du 20 septembre 2001

Le discours prononcé lors de la conférence de presse du 20 septembre 2000, afin de présenter le projet de budget pour 2001, montre bien que l'action de C. Tasca se situe dans la continuité de celle de J. Lang. La quête du 1% a été une constante depuis 1981, elle a pratiquement abouti. Les trois objectifs majeurs sont la défense de la diversité culturelle, de l'égalité d'accès à la culture et de la décentralisation. Il s'agit donc d'un ministère de combat, dont les bases ne sont toujours pas totalement assurées. Si les deux premiers objectifs correspondent à ceux de J. Lang, nous avons vu que la décentralisation culturelle, dont il fut un des principaux acteurs, n'a pas été accordée de son plein gré, alors qu'elle apparaîtrait ici comme une des priorités de la Ministre :

« Ce budget est en progression de 1,2 % pour l'Etat. A l'intérieur de cet ensemble, les budgets de la culture, de l'audiovisuel et des aides à la presse, présentent des progressions beaucoup plus importantes : 2,6% pour la Culture, 6,1% pour l'audiovisuel et 2% pour les aides à la presse. (...) »

Ce sont en effet des progressions supérieures à celles qui ont été enregistrées l'an passé. Nous disposerons ainsi de 415MF de mesures nouvelles pour la culture, et de 1 milliard 183 millions de francs pour l'audiovisuel. C'est donc pour nous, Michel Duffour et moi-même un sujet de satisfaction. Cela signifie en effet que non seulement nous pourrions poursuivre, conforter ce qui existe, mais aussi que nous pourrions ouvrir de nouvelles pistes et soutenir de nouveaux projets.

Ces moyens supplémentaires, qu'il s'agisse du volet culture ou du volet audiovisuel et presse, nous les mettrons au service de la défense de la diversité culturelle, de l'égalité d'accès à la culture et de la décentralisation qui sont les trois objectifs majeurs que nous nous sommes fixés dès notre arrivée dans ce ministère.

Avant d'exposer plus précisément l'utilisation que nous comptons faire de ces moyens nouveaux, constatons ensemble que l'objectif symbolique des 1% est quasiment atteint puisque le budget de la culture représentera, en 2001, 0,994% du budget de l'Etat. Mon objectif sera donc que le budget 2002 ouvre une nouvelle étape. »

Le soutien à la création et aux créateurs est l'objectif de tout ministre de la Culture. Ce discours insiste toutefois sur la restauration des marges artistiques et la relance du spectacle vivant, ce qui rappelle les prises de position de J. Lang en faveur de la prise en compte de toutes les cultures :

« Le budget 2001 vise donc en premier à soutenir la création et les créateurs et nous consacrerons une grande part de nos moyens nouveaux à restaurer les marges artistiques dans le secteur du spectacle vivant à créer de nouveaux lieux de création et de diffusion et soutenir l'essor de nouvelles disciplines ; enfin, à former dans de meilleures conditions les créateurs de l'avenir. Et tout d'abord restaurer les marges artistiques. Nous avons déjà obtenu à cet effet une dotation exceptionnelle de 50MF dans le collectif budgétaire de printemps. Nous disposerons en 2001 de près de 80MF pour poursuivre et amplifier cette relance dans les institutions du spectacle vivant. »

Les ministres de droite étaient très attachés à l'entretien et à la restauration du patrimoine, ceux de gauche... un peu moins. Catherine Tasca prétend satisfaire les partisans de la préservation et de la création. Sur le plan de la défense du patrimoine, elle se démarque de ses prédécesseurs de droite, en insistant sur la nécessité de préserver des réalisations architecturales du XXème siècle :

« Je trouverais en particulier injustifiable de sacrifier la commande publique d'œuvres nouvelles au prétexte que nous manquerions encore de moyens pour restaurer les œuvres anciennes. Ces deux dimensions de l'action du ministère doivent aller de pair et le budget 2001 en est une bonne illustration. (...)

En ce qui concerne le patrimoine, les moyens que nous consacrons à la restauration des monuments anciens sont largement dominants, ils continuent d'ailleurs de progresser à 1 milliard 580 millions, soit 43 millions de plus que cette année. Mais nous ferons une place plus grande à l'architecture du 20e siècle. L'achat de la villa Cavrois, construite par Mallet Stevens, en est un signe. »

Si la période des grands travaux s'est achevée avec le départ de Mitterrand, la Ministre s'inscrit tout de même dans une certaine continuité, en lançant de nouveaux chantiers. Ils font preuve toutefois d'une ambition plus modeste. Notons tout de même que le Centre de la jeune création, dont l'ouverture a été prévue pour 2001, est le premier lieu public important, dédié à l'art contemporain, créé depuis 1991, date de l'ouverture de la Galerie Nationale du Jeu de Paume :

« Au titre des nouveaux lieux de création et de diffusion je citerai le Centre de la jeune création qui ouvrira ses portes en 2001 au Palais de Tokyo et pour lequel nous avons prévu une mesure nouvelle de 5MF.

Je citerai également la Cité du patrimoine et de l'architecture qui s'installera comme prévu à Chaillot et dont les moyens montent en puissance dès 2001 avec 5 millions supplémentaires hors investissement bien sûr.

J'y ajouterai, le futur musée du quai Branly qui représente sûrement une lourde charge mais pour un enjeu qui en vaut largement la peine. »

Les ministres précédents avaient fait preuve de peu d'intérêt face à la création artistique numérique, pourtant très active. Fred Forest¹⁹⁹, artiste multimédia et fondateur de l'Art Sociologique²⁰⁰, pratique depuis le début des années 80 un lobbying parfois spectaculaire en destination des pouvoirs publics, qui a finalement porté ses fruits. Notons que cette branche de l'art contemporain n'a jamais été, jusqu'à cette déclaration ministérielle, réellement reconnue par l'Institution :

« Je reviendrai plus en détail sur le secteur du multimédia. Mais je veux souligner qu'à mes yeux il ne s'agit pas seulement de nouvelles technologies mais bien de nouveaux vecteurs de création et de diffusion. C'est pourquoi je l'évoque au titre du soutien à la création.

Les projets de création artistique numérique se caractérisent notamment, nous le constatons de plus en plus, par leur caractère interdisciplinaire. (...)

C'est pour éviter cela que le Premier ministre a fait de la lutte contre l'inégalité numérique l'un des objectifs centraux du Plan d'action gouvernemental pour la société de l'information. (...)

Je souhaite bien évidemment favoriser les connexions à bon débit des lieux culturels notamment les bibliothèques tout comme nous améliorerons, je l'ai déjà dit, l'équipement des écoles d'art, car seules des connexions de bonne qualité permettent de développer des usages créatifs de l'Internet . »

¹⁹⁹ Fred FOREST, *Pour un art actuel. L'art à l'heure d'Internet*, Paris, L'Harmattan, 1998.

²⁰⁰ Fred FOREST, *Art Sociologique*, Paris, 10/18, 1977.

La Ministre met en avant le principe énoncé depuis 1959, consistant à favoriser l'égalité de l'accès à la culture. Il nous appartiendra de vérifier si « les inégalités géographiques se sont fortement estompées ». La Ministre préfère insister sur la lutte contre « les inégalités sociales, économiques et éducatives », thème profondément ancré à gauche (beaucoup plus que l'aménagement du territoire). Notons que la gratuité des musées un dimanche par mois n'est pas réellement une nouveauté ; cette mesure était déjà appliquée au musée des Beaux-arts de Nantes, par exemple, depuis plusieurs années. En ce qui concerne l'art contemporain, de nombreux centres d'art conventionnés et la totalité des FRAC sont gratuits. C'est d'ailleurs une des spécificités des lieux de l'art contemporain, traduisant une volonté d'ouverture à un public plus large :

« Notre second objectif sera de favoriser l'égalité de l'accès à la culture. Toutes les études que nous menons, ou qui sont menées par d'autres, montrent bien que les inégalités d'accès à la culture demeurent malheureusement importantes dans notre pays. Si les inégalités géographiques se sont fortement estompées, les inégalités sociales, économiques et éducatives demeurent. La lutte pour l'égalité d'accès à la culture reste donc pour nous une priorité. C'est la raison pour laquelle nous maintiendrons la gratuité d'accès dans tous les musées et les monuments nationaux le premier dimanche de chaque mois. Cette mesure qui est en vigueur depuis le premier janvier 2000, connaît un important succès avec des hausses de fréquentation de l'ordre de 60% en moyenne. »

Le développement de l'enseignement artistique, de la maternelle au supérieur, constitue un des plus vigoureux serpents de mer de l'Education nationale. Jack Lang (Ministre de l'Education nationale en 2000) a effectivement fait de nouvelles promesses dans ce sens. Remarquons que les « ateliers d'expression artistique » ne concernent que les élèves volontaires, qui sont assez peu nombreux. Il faut en effet qu'ils acceptent de venir au lycée le mercredi après-midi, car ces ateliers peuvent difficilement être insérés dans l'emploi du temps normal. Par ailleurs, il ne s'agit pas d'une préparation de l'option du baccalauréat :

« Lutter pour l'égalité des chances, c'est aussi généraliser une politique d'éducation artistique et faciliter les pratiques culturelles notamment pour les jeunes.

Nous avons eu l'occasion de vous le dire, dès notre arrivée ici. C'est pour nous un acte essentiel de développement de l'action de ce ministère, je travaille actuellement, en étroite liaison avec Jack Lang pour permettre d'assurer une éducation artistique et culturelle tout au long de la scolarité. Nous avons prévu pour notre part 18MF de mesures nouvelles à cet effet qui s'ajouteront aux 147 millions actuellement consacrés à cette politique.

Ils serviront notamment à créer 1600 ateliers d'expression artistique supplémentaires dans les lycées. Au cours de l'année 2001 plus de la moitié des établissements pourront ainsi proposer ce nouveau dispositif. »

Catherine Tasca veut favoriser l'accueil des scolaires dans l'ensemble des institutions du réseau culturel. Nous analyserons les résultats de ces mesures (qui ne font que renforcer l'existant), à travers des exemples précis, afin d'analyser sur le plan quantitatif et qualitatif les publics concernés :

« Nous nous soucions aussi de l'accueil des scolaires dans l'ensemble des institutions du réseau culturel. A ce titre nous consacrerons 4,5MF supplémentaires à la création et au renforcement des services éducatifs dans les musées territoriaux, les centres d'art et l'ensemble des institutions territoriales du spectacle vivant. Faciliter et guider les premiers contacts avec les œuvres sont deux conditions indispensables à toute éducation artistique. »

La Ministre met en avant sa volonté de décentralisation culturelle. Nous avons vu qu'il s'agit, d'un objectif permanent, depuis 1959, mais on insiste désormais sur des actions dans le cadre de l'intercommunalité, en allant dans le sens de la solidarité entre les communes. Elle souhaite corriger les déséquilibres entre les territoires, comme ses prédécesseurs... seule l'échelle d'intervention change, elle raisonne désormais au niveau intercommunal ou au niveau du « pays » :

« Notre troisième objectif concerne la décentralisation culturelle.

Car les deux objectifs précédents auxquels nous allons en 2001 consacrer des moyens nouveaux importants ne peuvent être efficacement mis en œuvre que s'il y a une véritable évolution des rapports entre l'Etat et les collectivités locales. Vous le savez, depuis de nombreuses années, la plupart des collectivités territoriales consacrent une part de plus en plus importante de leurs budgets à la culture et développent une réelle capacité d'initiative et d'expertise. Les deux décennies qui viennent de s'écouler ont été marquées par un partenariat fort entre l'Etat et ces

collectivités qui a produit des résultats incontestables en terme d'aménagement du territoire et de développement des pratiques culturelles.

Mais les récents développements des contrats de ville ou de pays nécessitent une modernisation des modes d'intervention du ministère de la culture et des formes nouvelles de partenariat. Je devrais mentionner aussi les progrès de l'intercommunalité qui vont dans le même sens. C'est la raison pour laquelle nous souhaitons expérimenter avec des collectivités volontaires de nouveaux protocoles de décentralisation culturelle sous la conduite de Michel Duffour.

Nous les bâtirons à partir d'une réflexion commune et approfondie sur les objectifs, le rôle et les conditions d'intervention de chaque collectivité. Ils auront également pour objet d'améliorer les solidarités entre les collectivités afin de combler les écarts et les déséquilibres entre les territoires. Deux domaines y seront privilégiés : les enseignements artistiques et le patrimoine pour lesquels les collectivités jouent d'ores et déjà un rôle essentiel.

Au nombre de 6 à 8, les protocoles de décentralisation devront permettre sur une période de trois ans et sur un territoire donné de proposer une nouvelle répartition des responsabilités en matière culturelle et d'éclairer une nouvelle répartition des interventions publiques. Nous leur consacrerons en 2001 une enveloppe de 15MF s'ajoutant bien sûr aux interventions des différentes directions et DRAC. »

Ce discours confirme la volonté affichée d'aménager le territoire, après la décentralisation, l'heure est à la déconcentration. Cette action peut effectivement avoir des conséquences sur la géographie de l'art contemporain, si ces transferts d'emplois favorisent l'action culturelle dans les régions. Cela n'est pas évident, car il faudrait alors que ces mesures de déconcentration soient accompagnées d'une augmentation budgétaire :

« (...) Pour accompagner ce mouvement de décentralisation culturelle, nous devons poursuivre résolument la déconcentration de la gestion de ce ministère.

Cela conduit à faire pleinement des directions régionales des affaires culturelles des vrais relais du ministère de la culture en région. Il faut bien entendu leur en donner les moyens humains et financiers nécessaires.

Un nouveau programme de transfert d'emplois est en cours qui porte sur 200 postes en 4 ans. Par ailleurs, en 2001, les deux tiers des crédits déconcentrables le seront effectivement. Ce qui je vous l'assure est sinon une révolution du moins une évolution importante pour la gestion de ce ministère. »

Le discours de Catherine Tasca affiche donc une réelle ambition sur le plan de la diffusion de toutes les cultures, de l'aménagement culturel du territoire et de l'aide à la création. Nous tenterons de montrer dans quelle mesure cette politique a été appliquée et de mettre en évidence ses conséquences spatiales

5.2.3. Michel Duffour et les « Nouveaux territoires de l'art »

Le nouveau gouvernement de cohabitation est marqué par la création d'un secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle. Michel Duffour, choisi dans les rangs du Parti Communiste Français, avant tout pour des raisons d'équilibre politique, a réussi à marquer son passage au gouvernement en s'intéressant notamment aux « Nouveaux territoires de l'art ».

Il a effectivement commandé un rapport à Fabrice Lextraît, ancien administrateur de la Friche de la Belle de Mai à Marseille. Il s'agissait d'étudier les friches et autres « lieux alternatifs » afin de pouvoir mettre en place et justifier une politique de soutien. Ce rapport sera présenté et analysé ultérieurement. A la suite de sa publication, en mai 2001, le Secrétaire d'Etat a fixé de nouvelles priorités afin d'aider ces « lieux intermédiaires ». Des lieux qui connaissaient de graves difficultés financières (les Labos d'Aubervilliers, le TNT à Bordeaux...) ont d'abord bénéficié d'aides exceptionnelles. Puis, pour 2002, 7.62 millions d'euros du fonds interministériel des villes se sont ajoutés aux 2.74 millions d'euros du ministère de la Culture. Afin de pérenniser son action, le secrétaire d'Etat a créé un Institut national des Villes, dépendant de six ministères et qui devrait assurer un soutien durable aux lieux intermédiaires. Cet institut, dirigé par Jean Digne doit fonctionner théoriquement trois années à partir de mars 2002, et devrait pouvoir poursuivre sa mission après le changement de gouvernement du printemps 2002, à condition que les budgets suivent.

5.2.4. Analyse du budget 2000 du Ministère de la Culture et de la Communication

Le budget voté en 2000 est de 16 milliards de Francs, ce qui constitue, en francs constants, la plus haute somme jamais atteinte. Toutefois, cela ne prend pas en compte

l'inflation et l'évolution du montant du budget général. C'est pourquoi il est préférable d'analyser la part du budget du Ministère de la Culture dans le budget général de l'Etat.

Nous avons montré, dans cette étude de la politique culturelle de la Cinquième République, l'importance du binôme Président – Ministre de la Culture, pour l'établissement d'une politique ambitieuse. Pourtant, depuis 1986, la France a connu trois cohabitations, et sauf entre 1986 et 1988²⁰¹, la part du budget du Ministère de la Culture dans le budget général de l'Etat n'a pas baissé durant ces périodes.

Tableau 2 : Evolution de la part du budget du Ministère de la Culture dans le budget général de l'Etat, d'après les projets de loi de finances initiales

Année	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992
%	0.86	0.93	0.86	0.81	0.86	0.94	0.98	0.98
Année	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
%	1.00	0.95	0.91	1.00	0.97	0.95	0.94	0.97

(Source : Ministère de la Culture et de la Communication, 2000)

Cela s'explique en partie par le fait que, depuis 1959, les effectifs du Ministère sont passés de 4 000 fonctionnaires à 14 800 en 2000 (plus 7 800 emplois affectés à la quarantaine d'établissements publics sous tutelle, comme le Louvre, l'Opéra de Paris...), ce qui fait que les frais de structure ont considérablement augmenté... et justifient, au moins, le maintien global du montant du budget d'une année sur l'autre, sous peine de devoir supprimer des postes de fonctionnaires.

Il convient toutefois de mesurer la part de ce budget qui est consacrée aux arts plastiques :

Tableau 3 : Part du budget du ministère de la Culture consacrée aux arts plastiques : Répartition d'après la loi de finances initiale des dépenses ordinaires et des autorisations de programme hors dépenses de personnel et fonctionnement courant des services.

Secteur	Millions de francs	%
Musique, danse, théâtre et spectacles	4 057	39
Patrimoine et architecture	2 254	21,9

²⁰¹ Président de la République : F. Mitterrand - Ministre de la Culture : F. Léotard.

Livre et lecture	1 800	17.5
Musées	915	8.9
Arts plastiques	644	6.2
Développement et action territoriale	491	4.7
Archives	107	1

(Source : Ministère de la Culture et de la Communication, 2000)

Cette répartition fait dire aux acteurs de l'art contemporain que les arts plastiques (6.2% des crédits du Ministère en 2000) font figure de parents pauvres par rapport aux autres secteurs. Elle correspond toutefois à celle qui prévaut globalement depuis le passage de Jack Lang rue de Valois. En fait, depuis les lois sur la décentralisation, la part de l'Etat dans le financement de la culture a baissé (alors que le budget du Ministère augmentait considérablement...), et celle des collectivités territoriales s'est accrue. Néanmoins, les acteurs des arts plastiques, qu'ils soient artistes ou médiateurs se sont montrés très critiques vis à vis de cette répartition des crédits, et réclament une meilleure prise en compte de leur secteur.

Nous pouvons noter que les autres ministères contribuent aussi au financement de la culture. Cette participation n'est pas accessoire puisqu'elle dépasse largement le budget du ministère de la Culture.

Tableau 4 : Crédits budgétaires pour la culture des autres ministères

Ministères	Budgets pour la culture (Millions de francs)
Affaires étrangères	6 984
Environnement	15
Anciens combattants	14
Economie, finances, industrie	1 925
Education nationale	9 241
Emploi et solidarité	2
Equipement, transport, logement	1
Intérieur et décentralisation	1
Jeunesse et sports	136
Justice	107

Outre-mer	94
Services du Premier Ministre	1 768
Défense	127
Total	127

(Source : Ministère de la Culture et de la Communication, 2000)

A cela, il faut ajouter les « comptes spéciaux du Trésor » et les « taxes fiscales et parafiscales affectées », qui n'ont toutefois pas de rôle sur le plan de l'art contemporain:

Tableau 5 : Comptes spéciaux du trésor et taxes fiscales et parafiscales affectées

Comptes spéciaux du Trésor (en MF)	16 384
Soutien financier à l'industrie cinématographique et audiovisuelle	2 622
Compte d'emploi de la redevance	13 602
Fonds de modernisation de la presse quotidienne et assimilée	160
Taxes fiscales et parafiscales affectées	299
Fonds de soutien pour l'expression radiophonique	110
Fonds de soutien au théâtre privé	25
Fonds de soutien à la chanson, variété, jazz	50
Taxes affectées au Centre National du Livre	114

(Source : Ministère de la Culture et de la Communication, 2000)

En 2000, la culture dispose donc d'un budget important, émanant du ministère de la Culture, des autres ministères, des collectivités, des comptes spéciaux du Trésor ou des taxes fiscales et parafiscales affectées. La part du budget du ministère de la Culture dans le budget général de l'Etat s'est stabilisée à un niveau élevé, frôlant le fameux 1 %. La part consacrée par les différentes collectivités territoriales à la culture est plus variable (ce qui accentue les inégalités), mais est globalement en hausse.

5.3. Fin de la cohabitation avec Jean-Jacques Aillagon

La victoire de la droite aux élections présidentielles et législatives du printemps 2002 a mis fin à la cohabitation. Le milieu de l'art contemporain était très inquiet de ce

changement de majorité envisagé assez tôt par les analystes politiques. Ces derniers avaient toutefois sous-estimé le candidat du Front National, Jean-Marie Le Pen, qui a pu devancer le représentant du Parti Socialiste et participer au second tour. L'inquiétude a alors cédé la place à une véritable panique chez la plupart des acteurs de l'art contemporain. Il est vrai que Jean-Marie Le Pen s'était exprimé très clairement dans son programme électoral. Il voulait lutter contre le « génocide culturel (...), cette entreprise de liquidation de nos racines spirituelles et naturelles qui vise à rendre amnésiques les Français sur leur propre sol »²⁰². Il brocarde la « culture Lang (...) qui refuse toute idée de Beau »²⁰³. Il veut mettre en avant « le beau, le bien, le vrai »²⁰⁴ contre « l'art totalitaire »²⁰⁵ soutenu par le ministère de la Culture. Il s'agit donc pour lui de cesser le soutien à l'art contemporain et supprimer « les fonds inutiles »²⁰⁶, (FRAC et FNAC).

La victoire de Jacques Chirac, et surtout la nomination de Jean-Jacques Aillagon, comme ministre de la Culture et de la Communication, ont rassuré le milieu de l'art contemporain. L'ancien président du Centre Pompidou est effectivement connu pour son engagement en faveur de la création contemporaine, sous toutes ses formes. Il n'a d'ailleurs pas réellement changé la politique du Ministère pour l'art contemporain. Le délégué aux arts plastiques, Guy Amsellem, est même resté en place après le changement de majorité. Il n'a été remplacé, par Martin Bethenod, qu'au début 2003²⁰⁷. Si certains ont perçu Jean-Jacques Aillagon comme « le Jack Lang de la droite »²⁰⁸, il convient cependant de rappeler qu'il n'a pas eu le même soutien de la part du président de la République. Cela explique peut-être qu'il n'a pas pu maintenir le symbolique 1% du budget de l'Etat pour la Culture, obtenu par Catherine Tasca. En 2003, celui-ci a subi une baisse de 4,3% par rapport à 2002, alors que Jacques Chirac avait promis la sanctuarisation du 1%. Lors de la présentation du budget de son ministère, le 25 septembre 2002, Jean-Jacques Aillagon a relativisé cette baisse en montrant que les moyens d'action étaient en progression de 3,9%, et que les crédits des années précédentes n'étaient jamais totalement utilisés, ce qui fait que, d'après lui, le 1% ne correspondait pas à une réalité. Il présente ainsi les perspectives de son ministère:

²⁰² Site Internet du Front National : <http://frontnational.com>

²⁰³ Idem

²⁰⁴ Idem

²⁰⁵ Idem

²⁰⁶ Idem

²⁰⁷ C'est d'ailleurs lui qui a mis en place la réforme du Centre national des arts plastiques, menée par son prédécesseur, et achevée juste avant son départ. Le Cnap devient un véritable établissement public, avec ses propres directeur et président. Les manufactures de Sèvres, des Gobelins, le Mobilier national, et les écoles d'art nationales quittent le Cnap. Il conserve le FNAC, l'aide aux artistes et à la création (Fiacre) et le centre de ressources.

²⁰⁸ François Dufay, Le Point, 9 août 2002.

« La volonté de favoriser les activités et les projets, et non d'accroître le volume des crédits inemployés du ministère pour de pures raisons d'affichage. Il est une réalité peu connue de ce ministère : son incapacité, année après année, à consommer la totalité des crédits inscrits à son budget, et cela dans des proportions élevées et croissantes au cours des dernières années. Ainsi, en 1998, le taux de consommation des crédits était encore de 93 %, mais il n'a cessé de se dégrader, pour atteindre seulement 84 % en 2001! Il convient de préciser que ces ratios globaux recouvrent une grande disparité entre les crédits de fonctionnement et d'intervention, régulièrement consommés à 99%, et les crédits d'investissements, dont le taux de consommation est passé de 79 % en 1998 à 57 % en 2001. Le ministère dispose pour cette raison d'une réserve de crédits de paiement d'investissement non consommés d'un montant de l'ordre de 450 ME. »²⁰⁹

Ce discours du ministre, qui tente de faire passer une baisse de budget pour une augmentation des moyens, n'a pas réellement convaincu les acteurs et les observateurs du monde de la culture. Catherine Tasca, l'ancienne ministre de la Culture et de la Communication affirme en effet :

« C'est un constat assez affligeant : depuis qu'il y a alternance, le budget de la culture est comme la toile de Pénélope. La droite défait les crédits et la gauche rame pour remettre le bateau à flot. Ces coups d'accordéon sont une catastrophe pour ce ministère qui n'est pas riche. La technique bien connue qui consiste à faire passer des crédits d'équipements en crédits d'interventions est une politique à court terme. Les crédits d'équipements, même mal consommés, sont nécessaires. A terme il n'y aura plus d'argent ni pour les uns ni pour les autres. Enfin, je trouverais catastrophique que l'objectif de démocratisation que j'ai mis en place avec l'opération culture à l'école soit sacrifié. »²¹⁰

Les titres III et IV du budget qui correspondent à la création et aux grands établissements ont connu une augmentation. Cela signifie que les arts plastiques (+5,71%) et les musées (+22,59%) ont échappé aux coupes budgétaires, même s'il faut bien prendre en compte, comme l'a précisé Catherine Tasca, le fait qu'il s'agit d'une vision à court terme.

L'action culturelle devrait être plus décentralisée et a bénéficié d'une augmentation budgétaire (+6,2%). Les régions Midi-Pyrénées et Lorraine ont servi de pilotes pour l'expérimentation de cette démarche.

²⁰⁹ Discours du 25-09-02 lors de la présentation du budget.

²¹⁰ In Le Monde du 27-09-02.

Les FRAC, qui avaient craint pour leur survie en cas de victoire du candidat du Front National, ont reçu une dotation supplémentaire de 1,05 million d'euros pour célébrer, en 2003, leur vingtième anniversaire.

Il apparaît donc que ces orientations budgétaires ne devraient pas réellement modifier la géographie de l'art contemporain.

Toutefois, le ministère de la Culture, suivant les directives du Premier ministre, Jean-Pierre Raffarin, a été prié de faire des propositions pour une nouvelle étape de la décentralisation. Nous avons déjà évoqué les politiques mises en œuvre à partir de 1982 et montré que le Ministère avait été particulièrement réticent, face au transfert de compétences aux collectivités locales. Si le résultat, notamment en ce qui concerne les FRAC, a été jugé positivement par les services ministériels, ils craignent de perdre encore une partie de leurs prérogatives. Ils craignent notamment de perdre le contrôle des FRAM (Fonds régionaux d'acquisition des musées), en estimant qu'il est nécessaire de garder une expertise incontestable sur les achats... donc forcément parisienne. Les Conseils régionaux, qui ont fait l'expérience des FRAC, sont pourtant prêts à s'impliquer davantage dans le domaine culturel. Les départements, qui ont montré leur compétence dans la gestion des archives et des bibliothèques départementales de prêt, sont souvent favorables à un élargissement de leurs attributions. Dans le domaine de l'art contemporain, l'absence de dotation spécifique explique la modestie de leurs interventions. La création du musée départemental d'art contemporain de la Haute-Vienne, dans le château de Rochechouart, constitue une remarquable exception. Les communes, qui se sont déjà largement investies, attendent aussi de nouveaux moyens.

L'année 2003 a été marquée par le conflit des intermittents du spectacle, qui a notamment entraîné l'annulation d'une grande partie des festivals de l'été. Les artistes plasticiens, qui ne disposent pas de régime indemnitaire n'ont pas été concernés. Leur situation est effectivement beaucoup plus précaire que celle de leurs collègues du spectacle ou de l'audiovisuel. Ils ont alors compris que l'heure n'était pas à la négociation d'un statut plus favorable. Les jeunes plasticiens semblent avoir admis un système de survie fondé sur le RMI, amélioré par quelques petits boulots ou ventes d'œuvres, en attendant la reconnaissance des institutions et du marché. Le sociologue Philippe Urfalino a bien analysé l'évolution des conditions de vie des artistes :

«...la vie d'un artiste est difficile et risquée, financièrement et humainement. L'artiste est protégé dans notre société, mais il risque aujourd'hui de l'être moins parce qu'il y a un problème majeur qui est la surproduction. Surproduction voulant dire ici que l'économie du

pays ne peut pas absorber ce fort désir d'activité artistique. Plus exactement, il semble que l'autre partie de la population ne désire pas l'absorber. »²¹¹

Les mouvements sociaux de l'été 2003 ont certainement contribué à éviter que le budget 2004 du ministère de la Culture et de la Communication soit concerné par les restrictions budgétaires imposées à de nombreux autres ministères. Après avoir connu une baisse importante en 2003, le budget a à nouveau frôlé le mythique 1% en 2004.

Cela n'a pas empêché le départ de Jean-Jacques Aillagon, à l'occasion du remaniement ministériel imposé par le président de la République en mars 2004, suite à la défaite de la droite lors des élections régionales. Alors qu'il était arrivé avec un *a priori* favorable des acteurs du monde culturel, du fait de son appartenance au sérail de la culture, plutôt qu'au milieu politique traditionnel, sa popularité a rapidement décliné face à la montée du mécontentement des artistes. Jack Lang est le seul ministre, depuis 1981, à avoir su garder une opinion favorable de la part du monde culturel et du grand public. Il était effectivement aux commandes au moment où l'effort budgétaire consenti a permis des actions concrètes, mesurables par tous. Ses successeurs ont été confrontés au problème de l'augmentation des dépenses fixes, liées aux créations d'équipements effectués précédemment. Ceci est confirmé par l'axiome de l'économiste américain William Baumol qui affirme que « ...dans le secteur culturel, les charges fixes augmentent toujours plus vite que les ressources. Les spectacles sont toujours plus onéreux ; une bibliothèque qui déménage est inmanquablement plus grande et plus chère (...), un musée qui accroît sa surface réclame davantage de personnels... »²¹².

Le successeur de Jean-Jacques Aillagon, Renaud Donnedieu de Vabres, nommé le 31 mars 2004, ne possède pas d'*a priori* favorable du milieu culturel auquel il n'appartient pas, on ne pourra donc pas l'accuser de trahison. Pourtant, les difficultés structurelles, bien définies par l'axiome de Baumol, rendent sa tâche difficile, voire impossible, surtout dans le contexte budgétaire de rigueur imposée par le gouvernement. La poursuite de décentralisation devrait permettre à l'Etat de se désengager partiellement. Il reste toutefois à définir une politique culturelle plus cohérente, fondée sur le long terme et capable de constituer un cadre pour les actions décentralisées. Il faudrait pour cela que les ministres de la Culture puissent rester plus longtemps à leur poste, afin de réussir à imposer réellement un programme. Ce n'est pas un hasard si les deux ministres qui ont marqué l'histoire des politiques culturelles, André Malraux et

²¹¹ In Beaux-Arts magazine, n° 232, septembre 2003, p. 54.

²¹² Michel Guerrin et Emmanuel de Roux, in Le Monde, 7 avril 2004, p. 19.

Jack Lang, sont les seuls à avoir pu bénéficier de la durée pour inscrire leur action. La nouvelle « cohabitation », entre des régions de gauche et un gouvernement de droite risque de perturber la mise en place d'une politique culturelle impulsée par l'Etat. Les présidents de régions risquent effectivement de mettre en avant leurs prérogatives dans le domaine culturel et de définir chacun leur propre politique.

6. L'Etat, l'art et les artistes : les aides à la constitution d'un patrimoine d'art contemporain et à la création

Depuis 1960, les interventions de l'Etat en direction des artistes se sont multipliées. Raymonde Moulin²¹³ parle de « l'extension de l'Etat-Providence à la protection sociale et à la défense de l'emploi des créateurs... ». Ces mesures, qui existaient parfois précédemment, ont pris une nouvelle ampleur après l'arrivée de Malraux et de ses successeurs. Le fait que l'art contemporain se soit trouvé souvent en rupture (ou en avance ?) avec les goûts du public justifie ces interventions. Celles-ci présentent bien entendu un risque pour la liberté des créateurs. Mais « il n'existe sans doute aucun exemple historique d'une société qui soit parvenue à surmonter de façon parfaite l'antinomie de la liberté de la création et de la sécurité du créateur. »²¹⁴

Le Congrès Interprofessionnel de l'Art Contemporain, organisé à Nantes en novembre 2001, et dont le thème était « L'art, les artistes et les professions : changer les conditions de l'art en France », a permis de bien mettre en évidence les critiques formulées par certains plasticiens à l'égard de la politique du Ministère. En fait, les artistes présents au congrès, critiquaient à la fois le manque de moyens attribués aux arts plastiques et l'arbitraire lié à leur redistribution. Les représentants des syndicats d'artistes, très vindicatifs, ont reproché à la Ministre et au Délégué aux arts plastiques, le fait que seuls les artistes reconnus comme « artistes contemporains » par l'Institution, pouvaient bénéficier d'aides et de commandes publiques. Le caractère ambigu et précaire du statut de l'artiste plasticien était également au centre des débats.

Les réponses apportées par la Ministre et le délégué de la DAP n'ont pas convaincu l'auditoire. Il apparaît ici clairement que les deux dernières décennies, marquées par la déconcentration et l'augmentation des moyens et par la décentralisation, ont certes vu la création de structures facilitant la diffusion de l'art contemporain, sans régler le problème du statut des artistes.

²¹³ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1997, p. 87.

²¹⁴ Raymonde Moulin op. cit. p. 88.

En septembre 2003, les premières Rencontres nationales d'artistes plasticiens, à Paris, ont été l'occasion de faire connaître leurs conditions de travail, marquées par la précarité, l'autofinancement et la pluriactivité.

Les aides de l'Etat que nous présentons ici, destinées théoriquement à l'ensemble des plasticiens, ne concernent en fait qu'une minorité d'entre-eux. L'Etat a effectivement une double fonction :

- L'Etat mécène qui aide de façon très sélective certains artistes, c'est le rôle du Ministère de la Culture.
- L'Etat providence qui peut offrir un Revenu Minimum d'Insertion aux artistes non reconnus par le marché. C'est le rôle du Ministère de la Solidarité.

6.1. L'Etat et les collectivités territoriales commanditaires

6.1.1. La commande publique

La commande publique a pour principal objectif d'inscrire l'art dans l'espace public tout en soutenant financièrement des artistes. Elle correspond à « l'expression d'une volonté politique d'embellissement des espaces publics et d'enrichissement du patrimoine, la commande publique est aussi la manifestation d'une volonté de l'Etat de mettre à la disposition des artistes un outil leur permettant de réaliser des projets dont l'ampleur, l'originalité et le caractère parfois utopique ou expérimental nécessitent un soutien de la part de la collectivité. En outre, elle permet d'engager un dialogue fructueux avec les partenaires locaux, avec lesquels se prolonge et s'enrichit l'action de sensibilisation à l'art contemporain. »²¹⁵

Cette intervention de l'Etat a donc de multiples fonctions: économique, patrimoniale, esthétique et pédagogique.

Elle est économique, car elle permet de soutenir financièrement des artistes. Il est vrai que les grands projets (aux gros budgets...) reviennent souvent à des artistes réputés, aux revenus déjà assurés par ailleurs, mais de jeunes plasticiens sont parfois concernés, ce qui leur permet d'assurer des revenus et une notoriété.

Elle est patrimoniale car elle permet de constituer une collection d'art contemporain hors des musées.

²¹⁵ Site Internet du Ministère de la Culture et de la Communication <http://www.culture.fr> (2001)

Elle est esthétique, car elle embellit les espaces publics, anciennement aménagés ou nouvellement créés.

Elle est pédagogique, car elle facilite la diffusion de l'art contemporain dans des lieux parfois éloignés des espaces habituels d'exposition et contribue à l'ouverture des élus locaux à cette forme d'art. Elle a été permise par la création, en 1983, du Centre National des Arts Plastiques, comprenant un fonds de la commande publique destiné à « contribuer, par la présence d'œuvres d'art en dehors des seules institutions spécialisées dans le domaine de l'art contemporain, à l'enrichissement du cadre de vie et au développement du patrimoine national. »²¹⁶

La commande publique a connu un développement spectaculaire après l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand et de Jack Lang, elle constituait alors la priorité pour Claude Mollard, Délégué aux arts plastiques. Pour favoriser la diffusion de l'art contemporain, la DAP a lancé en 1984, par l'intermédiaire des FRAC, un programme de « formation pour les médiateurs ». Il s'agissait de contribuer à la « ...formation des élus aux domaines de la création et de la diffusion de l'art contemporain. Ces sessions de formation ont consisté le plus souvent en l'organisation de colloques et en voyages d'étude à travers les régions françaises ou étrangères. »²¹⁷. Si certains élus ont pu être formés, sans pour cela être forcément convaincus, le public, a le plus souvent été confronté brutalement à l'art contemporain sans aucune préparation intellectuelle.

Cela explique en partie le fait que ces commandes publiques ont parfois suscité de vifs débats. Certaines œuvres, installées il y a plus de quinze ans, sont aujourd'hui encore l'objet de critiques souvent acerbes. Le fait d'inscrire l'art contemporain dans l'espace public force les passants, dont certains n'auraient peut-être jamais ouvert la porte d'une exposition d'un FRAC ou d'un musée, à une confrontation avec un art, il est vrai rarement consensuel.

Cette volonté d'aller à la rencontre d'un large public, hors des lieux traditionnellement dédiés à l'art contemporain, se retrouve aussi dans la politique concertée de la Délégation aux Arts Plastiques et de la Direction de l'architecture et du patrimoine, visant à confronter l'art et l'architecture des siècles passés et l'art actuel. C'est le cas, par exemple, dans le jardin des Tuileries, où l'on a installé des sculptures du XXème siècle depuis 1998. De nombreuses églises anciennes ont été également dotées de vitraux réalisés par des artistes contemporains (Gérard Garouste à Talant

²¹⁶ Site Internet du Ministère de la Culture et de la Communication <http://www.culture.fr> (2001)

²¹⁷ Note du 12 mars 1986, adressée aux DRAC par le délégué aux arts plastiques.

(Côte-d'Or), Jean-Pierre Bertrand à Bourg-Saint-Andéol (Ardèche), Pierre Soulages à Conques (Aveyron), David Rabinowitch à Digne-les-Bains (Alpes-de-Haute-Provence)...

Dans la plupart des cas, il s'agit donc d'œuvres pérennes ; depuis quelques années, des installations éphémères ont toutefois été commandées. On a ainsi fait appel à Hans Peter Cloos et à Christian Boltanski pour la création du *Voyage d'hiver* de Franz Schubert à l'Opéra Comique en mars 1994, à Liam Gillick et Philippe Parreno à l'occasion du procès de Pol Pot au Magasin de Grenoble...

Notons que dans ce cas, la commande publique sort de son objectif initial qui consistait à constituer un patrimoine du XX^{ème} siècle, mais le Ministère a bien pris en compte l'importance croissante des œuvres éphémères dans la création contemporaine.

La commande publique a dû aussi s'adapter aux nouveaux médias, en effectuant des commandes de vidéos auprès de Dominique Gonzales-Foerster (1989), Pierre Huyghe (1995), etc...

En mars 1999, le Ministère a commandé des œuvres spécifiquement conçues pour Internet, regroupées sous l'appellation *Entrée libre*²¹⁸, à une dizaine d'artistes dont Daniel Buren, Alain Bublex, François Morellet, Ange Leccia...

Dans le même esprit, des commandes publiques d'économiseurs d'écrans pour ordinateurs ont été réalisées en 2000 par de jeunes artistes et sont téléchargeables gratuitement sur le site du ministère de la Culture :

<http://www.culture.gouv.fr/reposoirs2000/>²¹⁹

La notion d'espace public s'étend donc au réseau Internet, ce qui correspond à une prise en compte des nouveaux moyens de communication, de plus en plus utilisés.

Dans tous les cas évoqués ci-dessus, les aides ministérielles dans le cadre des commandes publiques, en partenariat avec les collectivités territoriales, ne sont accordées qu'après un avis favorable du Délégué aux Arts Plastiques de la DRAC ou de la DAP. Il n'y a pas de commission chargée de l'instruction des dossiers, ce qui fait dire à Raymonde Moulin que « la commande publique relève du pouvoir régalién de l'Etat. Elle est plus volontaire que démocratique et ses choix sont, dans une période dénuée de consensus artistique, inévitablement objet de controverses »²²⁰. Cela revient à affirmer

²¹⁸ <http://www.culture.fr/entreelibre/> (lien valide en 2004)

²¹⁹ Lien valide en mai 2004

²²⁰ Op. cit. p. 148.

que la commande publique, aujourd'hui, ne peut concerner que des artistes reconnus par les DRAC et le Ministère comme « artistes contemporains », ce qui exclut *de facto* de nombreux artistes²²¹. Ce système permet au Ministère d'imposer des artistes ou des courants artistiques. Certains²²² parlent même dans ce cas d'un art officiel imposé par un Etat culturel. Cela signifie que si un élu veut choisir un artiste non reconnu par la DRAC, il est libre... de financer seul ce projet. Nathalie Heinich a également montré les effets pernicioeux de l'accroissement de l'intervention de l'Etat sur le plan de la création artistique :

« Le soutien de l'Etat à l'art contemporain a privé l'avant-garde de sa dimension anti-institutionnelle, permettant de cumuler le rejet traditionaliste de l'avant-gardisme avec le rejet progressiste des pouvoirs. En voulant servir la cause de l'art contemporain et en privilégiant l'international sur le régional, le professionnalisme sur le militantisme, la centralité sur la décentralisation, les initiatives des pouvoirs publics ont contribué à fourbir les armes de ses adversaires.»²²³

Aujourd'hui, l'Etat a tendance à se désengager des grands projets urbanistiques. Les commandes liées aux opérations d'aménagement sont de plus en plus contrôlées par des élus, dont le rôle devient plus important. Gilbert Smadja affirme que :

« ...les dernières opérations apparaissent peut-être moins liées que dans les années 1980 à des politiques d'image, et de plus en plus conçues par les élus eux-mêmes comme des programmes dans lesquels l'art se voit assigner une fonction urbaine, voire social-urbaine. (...). [les élus] souhaitent être des acteurs à part entière de la définition de la commande, quitte à se rendre, comme lors des dialogues les plus réussis, au bien-fondé d'une redéfinition de cette commande ou à la pertinence d'une réponse décalée. »²²⁴

En 1991, le Ministère a publié le bilan de dix années de commandes publiques²²⁵. 468 œuvres ont été réalisées, par 440 artistes, pour un budget total de 168 millions de francs (MF). Le budget, en 1983, était de 1 MF et en 1990, de 33,5 MF. Cette évolution budgétaire spectaculaire est le résultat d'une politique très volontaire de la part du Ministère et des Collectivités Territoriales. Depuis cette période particulièrement faste, les commandes se sont poursuivies. La participation plus modeste de l'Etat en 2001 (21,2 MF) a été compensée par une intervention plus importante des collectivités locales.

²²¹ cf définition de l'art contemporain dans l'introduction générale

²²² Marc Fumaroli, par exemple, op. cit.

²²³ *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Editions de Minuit, 1998, p. 348.

²²⁴ *Art et espace public, le point sur une démarche urbaine*, rapport pour le conseil général des Ponts et Chaussées, Paris, 2003, p. 38.

²²⁵ *La commande publique, 1982-1990*, Ministère de la Culture, coll. « Enjeux-Culture », Paris, 1991.

Nous étudierons ultérieurement la répartition géographique des commandes publiques réalisées entre 1983 et 2001.

Ces chiffres évoqués précédemment ne prennent pas en compte les œuvres réalisées grâce à des dispositifs financiers particuliers, indépendants de la commande publique telle qu'elle est définie officiellement par le Ministère. Il s'agit notamment des conventions du ministère de la Culture mises en place au début des années 1990. François Barré, Délégué aux arts plastiques, a signé les premières Conventions de ville en 1992 avec les municipalités d'Amiens, Nîmes, Niort et Strasbourg. Elles ont été suivies par les Conventions ville-architecture, signées également par François Barré, devenu Directeur de l'Architecture et du Patrimoine, avec Grenoble, Athis-Mons, Lorient, Port-Saint-Louis-du-Rhône, Annecy et Chambéry. Ces dispositifs s'inspirent de ceux qui ont été mis en place dans les années 1970 pour les Villes Nouvelles, notamment sur le plan de l'accompagnement méthodologique et de l'installation de comités de pilotage. En ce qui concerne la Défense, l'Etablissement Public pour l'Aménagement de la région de la Défense (EPAD), doté de moyens financiers importants, a pu financer les installations de sculptures monumentales sur ses fonds propres.

Aujourd'hui, de nombreuses œuvres sont commandées directement par les municipalités, hors du contrôle des DRAC et du ministère de la Culture. Cela montre l'efficacité pédagogique du dispositif de la commande publique auprès des élus qui s'intéressent de plus en plus à l'art contemporain.

6.1.2. Le 1%

Les projets de Loi de 1936, déposés par Mario Roustan et Jean Zay, prévoyant la réalisation de décorations dans les constructions publiques, en instaurant le « 1% de la décoration monumentale », ne se concrétisent qu'en 1951. C'est l'arrêté interministériel du 18 mai 1951 qui stipule que : « 1% des sommes consacrées par l'Etat pour chaque construction d'établissement scolaire ou universitaire devra financer la réalisation d'une œuvre d'art contemporain intégrée au projet architectural ». Entre 1972 et 1981, d'autres ministères ont été concernés par cette mesure : l'Agriculture, la Coopération, la Culture, la Défense, l'Economie et les Finances, l'Environnement, l'Industrie, l'Intérieur, la Jeunesse et Sports, la Justice, les Postes et Télécommunications, les Transports, le Travail et les Affaires Etrangères.

A partir de 1983²²⁶, dans le cadre des lois sur la décentralisation ces mesures sont étendues aux collectivités territoriales. Tout bâtiment dont la fonction est de recevoir du public, à condition que sa construction soit en partie ou en totalité financée par un des ministères susnommés, est désormais concerné par « le 1% ». Cependant, comme aucun texte ne précise les modalités de mise en place de la loi avant le décret du 29 avril 2002, les élus n'ont pas toujours appliqué cette nouvelle mesure. Une étude menée en 1991 a montré que seulement 40% des collectivités locales appliquaient le 1%.

Il est désormais prévu de concevoir l'œuvre d'art lors de l'avant-projet sommaire de la construction. Les architectes et artistes devraient ainsi être mieux associés dans leurs interventions. Le choix des artistes est effectué par l'architecte ou le maître d'ouvrage, qui doit ensuite obtenir l'aval d'une commission contrôlée par le ministère dont relève la construction. Si le budget est supérieur à 100 000 francs, c'est le ministre concerné, le préfet de région ou le préfet de département qui prend la décision d'agrément.

Une fois l'œuvre achevée, le problème de son entretien reste posé car un budget spécifique est rarement prévu. La décentralisation favorise donc une inégale application du 1%, contrairement aux principes qui avaient prévalu lors de sa création. La décentralisation n'empêche pas que les conseillers pour les arts plastiques de la DRAC ont toujours un rôle essentiel dans les comités de pilotage des projets. Il est probable que, sans ce contrôle exercé par les services de l'Etat, l'art contemporain ne se serait jamais imposé dans les espaces publics et les nouvelles constructions. Le 1%, comme la commande publique, a donc une fonction pédagogique, certains élus et des artistes non reconnus par les DRAC ont néanmoins jugé cette pédagogie quelque peu autoritaire²²⁷.

Si le 1% a été inégalement appliqué par les Collectivités Territoriales, l'Etat, à partir de 1981, dans le cadre de la politique des Grands Travaux du président Mitterrand, a pourtant montré l'exemple. C'est notamment le cas du ministère des Finances, réalisé à Bercy par les architectes Paul Chemetov et Borja Huidodro. Une trentaine d'artistes, souvent de réputations internationales²²⁸, ont été employés. Le budget décoration de ce ministère a atteint le record de 16 millions de francs.

²²⁶ Loi du 22 juillet 1983 instituant le 1% décentralisé.

²²⁷ Cf critiques formulées par les syndicats de sculpteurs lors du Congrès Interprofessionnel de l'Art Contemporain, en novembre 2001, à Nantes.

²²⁸ Pierre Soulages, César, Pierre Aléchin, Roberto Matta...

Le 1% a par ailleurs modifié le fonctionnement du marché de l'art à l'échelle du territoire national. David Cascaro²²⁹ estime que « Le 1% peut-être considéré en dépit de son apparence modeste, comme le seul véritable instrument d'aménagement esthétique à l'échelle nationale, relevant d'une obligation légale alors que la commande publique reste soumise à la volonté d'élus ou de fonctionnaires. » Il cite également une étude²³⁰ datant de 1991 qui montre que 78% des artistes concernés par le 1% dans les municipalités sont locaux. Ce sont effectivement les artistes provinciaux qui ont le plus profité du 1%. Pourtant, une circulaire de Jack Lang du 9 novembre 1981 mettait en garde les différents intervenants dans les procédures du 1% contre le risque d'une trop forte représentation des artistes régionaux :

« S'il est nécessaire de favoriser l'accès des artistes régionaux aux commandes du 1%, ils ne doivent cependant pas en être les seuls bénéficiaires. En effet, outre les inconvénients qui résulteraient d'une insuffisance de confrontation entre des talents représentatifs de toutes les tendances de l'art contemporain, on ne peut ignorer que près des trois quarts des artistes travaillant en France habitent la région parisienne. »²³¹

Le 1% peut donc être perçu à la fois comme une forme de soutien aux artistes, notamment régionaux, comme un facteur de diffusion de l'art contemporain, et donc comme un outil de l'aménagement culturel du territoire.

6.2. Le Fonds national d'art contemporain (FNAC)

« Soutien déterminant de la création vivante par sa politique d'achats d'œuvres d'artistes confirmés comme celle de jeunes talents, le Fonds national d'art contemporain au sein de la Délégation aux arts plastiques assure également la diffusion de sa collection par une politique active de dépôts dans les musées nationaux ou relevant des collectivités territoriales et dans les institutions publiques : palais nationaux, ministères, ambassades, préfectures, etc..., ainsi que par des prêts dans le cadre d'expositions temporaires en France ou à l'étranger. »²³²

Le FNAC, créé en 1976, se situe donc dans le prolongement du « dépôt des œuvres d'art », institué par un décret du 22 mai 1875, et qui était chargé de gérer les œuvres acquises à des artistes vivants afin de décorer des bâtiments publics et d'enrichir les musées. Le FNAC a une double fonction, celle de constituer un patrimoine de l'art contemporain, et de fournir un soutien financier aux artistes.

²²⁹ *Affaires culturelles et territoires*, Paris, La documentation Française, 2000, p. 304.

²³⁰ *Etude de la pratique du 1% dans les collectivités locales*, MP Conseil, ministère de la culture et de la francophonie, DAG, DEP, 1991.

²³¹ Circulaire citée par David Cascaro, op.cit. p. 306.

²³² Site Internet du Ministère de la Culture et de la Communication <http://www.culture.fr> (2001)

Depuis 1991, un bâtiment de 4 500 m², situé sous l'esplanade de la Défense, à Paris, permet d'entreposer environ 10 000 œuvres.

Le FNAC procède chaque année à des achats, soit directement auprès des artistes, soit par l'intermédiaire des galeries. En 1995, 509 œuvres de 252 artistes ont été ainsi achetées. En 2001, le FNAC a acquis 650 pièces concernant 500 artistes. Le budget d'acquisition a été de 3,2 millions d'euros. Cette même année, le FNAC a prêté environ 1700 œuvres pour des expositions temporaires concernant 200 lieux, en France et à l'étranger. 300 œuvres ont aussi été mises en dépôt dans des musées, 300 autres dans les administrations.

6.3. Les Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC)

Les Fonds Régionaux d'Art Contemporain ont été créés en 1982²³³, à l'initiative de l'Etat. Le but était de constituer et de diffuser des collections d'art contemporain dans les régions. Il y a aujourd'hui 22 FRAC en France métropolitaine, et deux, outre-mer, en Martinique et à la Réunion. L'objectif relevait à la fois de l'action patrimoniale et pédagogique. Il fallait faire connaître l'art et les artistes contemporains, partout en France et ainsi, assurer une mission de service public. L'objectif de décentralisation culturelle est donc au cœur de ce projet. Celui-ci est intégré dans le vaste dispositif mis en place par le gouvernement, à la suite de l'adoption par le Parlement, des lois sur la décentralisation, en 1982. Raymonde Moulin explique que « les FRAC ont été conçus comme un des éléments d'une stratégie de contournement de la Direction des musées, suspectée de réticence à l'égard de l'art contemporain. »²³⁴

Cet objectif est également économique, il s'agissait de relancer, ou plutôt de lancer le marché de l'art contemporain, notamment pour les jeunes artistes. Depuis la création des Fonds Régionaux d'Art Contemporain, en 1982, jusqu'en 2003, environ 15 000 œuvres ont été acquises auprès de 3 000 artistes. Ils sont financés selon une parité Etat – région, ils sont donc à la fois symboliques de la volonté de l'Etat de diffuser l'art contemporain hors de Paris, mais aussi de se désengager, au moins partiellement sur le plan du financement. Les FRAC jouent un rôle très important, principalement pour les jeunes artistes travaillant en province, en leur permettant de vendre des œuvres et de se faire connaître. Pour certains d'entre eux le FRAC constitue le premier acheteur, mais aussi une référence, en vue d'une reconnaissance, à une autre

²³³ Circulaire du 23 juin 1982 relative à la création des Fonds régionaux d'œuvres d'art contemporain.

²³⁴ Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution, le marché*, Paris, Flammarion, p. 136.

échelle géographique. Cette mission n'est pourtant pas la priorité affichée des Fonds Régionaux d'Art Contemporain qui, nous l'avons vu, n'ont pas vocation à devenir des Fonds d'Art Contemporain Régionaux. Les FRAC ont donc indéniablement relancé le marché de l'art à différentes échelles.

Les moyens attribués à ces nouvelles institutions ont fait des envieux. Certains conservateurs de musées de province auraient préféré voir leurs budgets augmenter afin de créer ou enrichir une collection d'art contemporain, plutôt que la création de nouvelles structures. Le partenariat Etat - régions a aussi permis au Ministère de diviser les dépenses par deux.

Si l'Etat participe au financement des FRAC, ceux-ci restent cependant des structures juridiquement autonomes. Ce sont ainsi, le plus souvent, des associations régies par la Loi 1901, qui possèdent et gèrent les collections... achetées avec l'argent public. La gestion des FRAC est assurée par des conseils d'administration composés d'élus des Conseils régionaux, de représentants de l'Etat, de personnalités régionales, et des comités techniques choisis par la région et le Ministère.

La structure juridique de base est le plus souvent de type associatif. Elle offre l'avantage d'être assez souple, mais en cas de dissolution de l'association, l'inaliénabilité des collections acquises par le FRAC n'est pas garantie. Certaines régions ont choisi d'intégrer leur FRAC dans une structure à vocation culturelle plus large, c'est notamment le cas en Alsace et en Corse, où les FRAC fonctionnent selon le mode de la régie régionale.

Les crédits proviennent, à la fois des Collectivités Territoriales et de l'Etat. Le tableau ci-dessous met en évidence le rôle important des régions dans le financement des FRAC :

Tableau 6 : Financement des FRAC en 2000

Etat (Ministère de la Culture et de la Communication)	27,95%
Régions	45,98%
Départements	0,59%
Villes	17,97%
Autres ressources	7,54%

(Source : DAP 2001)

Alors que le principe de la parité Etat - Région était respecté dans les premières années, il apparaît ici clairement que la part de l'Etat a diminué, compensée par une

participation accrue des régions. Nous étudierons ultérieurement les disparités des FRAC, et de leur financement, à travers une approche cartographique.

L'importance des crédits mis à la disposition des FRAC : 93 millions de francs en 2000, leur permet d'assurer la gratuité des entrées pour tous les visiteurs. Cette mesure correspond à la volonté affichée de démocratiser l'accès à la création contemporaine. Seuls deux FRAC, Rhône-Alpes et Midi-Pyrénées, sont payants, car ils sont à la fois FRAC et centres d'art. En 2000, le coût, pour l'Etat, d'un visiteur non payant, a été estimé à 36 francs.

Un comité technique d'achat composé de « personnalités qualifiées » issues du Ministère et du secteur privé, mais aussi d'élus et de représentants de la région, est chargé de déterminer une politique d'achat et de choisir des œuvres pour la collection. Cette mixité dans la composition des commissions explique des luttes d'influence assez fréquentes. « La politique d'achat des FRAC a soulevé certaines polémiques, ce qui était inévitable s'agissant d'art contemporain. On a reproché à ces institutions de n'avoir pas su se dégager des critères parisiens de choix, d'avoir suivi la tendance dégagée ou imposée par quelques professionnels du marché de l'art, de n'avoir pas tiré suffisamment parti des ressources artistiques locales. »²³⁵ A l'inverse, les « personnalités qualifiées » sont souvent confrontées à la pression des élus qui aimeraient davantage intégrer dans les collections des œuvres d'artistes régionaux. Le critique d'art Pascal Pique affirme que « la nature et le profil de certaines collections reflètent trop souvent le jeu de pouvoirs et contre-pouvoirs locaux au détriment de corpus de qualité. »²³⁶ Nous étudierons, dans notre dernière partie, l'origine des pièces de la collection du FRAC Pays de la Loire afin de déterminer s'il s'agit d'un Fonds Régional d'Art Contemporain ou d'un Fonds d'Art Contemporain Régional.

Le FRAC est libre de définir son programme. Certains sont plus orientés vers l'accueil d'artistes et la commande, c'est notamment le cas du FRAC des Pays de la Loire. D'autres FRAC ne disposent pas de lieux fixes d'exposition et sont donc totalement nomades à l'intérieur de leur région. La création des FRAC n'a pas donné naissance à des constructions spécifiques, à ce jour la seule exception est le bâtiment construit à Carquefou, dans la banlieue nantaise en 2000. A Toulouse, le FRAC est regroupé avec un musée municipal d'art moderne, un centre d'art et l'annexe histoire

²³⁵ Jean-Marie Pontier, *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse, 2001, p. 295.

²³⁶ *De A à Z, les centres d'art contemporain*, Paris, DCA Flammarion, 1994, p. 170.

de l'art de la bibliothèque municipale, au sein d'un centre d'art moderne et contemporain, situé dans les bâtiments des anciens abattoirs de la ville.

6.4. Les centres d'art

Le centre de ressource de la Délégation des Arts Plastiques, accessible sur Internet, présente une définition officielle du centre d'art conventionné. Elle se réfère à la lettre circulaire du 4 décembre 2000, concernant la charte de missions de service public des institutions de l'art contemporain (centres d'art, FRAC, écoles). La notion de centre d'art, prise au sens littéral est effectivement très floue et peut théoriquement concerner la plupart des structures liées à la pratique ou à la diffusion de l'art, sous toutes ses formes. Pour le Ministère, les critères permettant d'obtenir une convention, et donc une subvention, sont cependant très restrictifs.

Qu'est-ce qu'un centre d'art conventionné ?

Près de quarante centres d'art, dont quatre spécialisés dans le domaine de la photographie, sont répartis dans 15 régions de France.

Un centre d'art contemporain est une institution, généralement de statut associatif, dirigée par une personnalité choisie pour sa capacité à mener un projet artistique dans le champ de l'art contemporain.

Il a pour objet de montrer les formes les plus récentes de l'art vivant, en soutenant en amont la création et la production des œuvres d'art, et en aval, l'exposition et la diffusion de ces travaux.

Il organise ainsi des expositions, des rencontres avec les artistes, des colloques de réflexion. Il publie des catalogues ou des livres d'artistes, en cherchant à informer amateurs et spécialistes.

Il dispose, avec des moyens diversifiés, d'espaces d'expositions, de documentation, d'équipes pédagogiques et d'ateliers techniques.

Il collabore enfin à des programmes de formation.

Acteurs de l'aménagement culturel du territoire, les centres d'art sont nés d'expériences associatives dans les années 70, sur le modèle des "kunsthallen", à la faveur de la décentralisation, l'Etat a consolidé ces expériences en leur apportant le soutien régulier des DRAC ou en favorisant, en collaboration avec certaines collectivités locales, la création de nouveaux centres d'art.

La constitution d'un centre d'art requiert une convention signée entre les différents partenaires du centre : Etat, région, collectivité territoriale et

l'association. La participation de l'Etat peut aller jusqu'à 50%. L'appellation "centre d'art contemporain" peut être comprise comme une labellisation d'un lieu répondant aux exigences d'un projet culturel dont la réalisation est soumise aux obligations de conventionnement.

Source : DAP (2001)

Les centres d'art sont donc très différents des FRAC, même s'ils présentent quelques points communs :

Comme les FRAC, ils relèvent de la structure associative obéissant à la loi 1901. Leur financement est assuré à travers des partenariats très divers entre l'Etat, par l'intermédiaire de la Délégation aux Arts Plastiques et des Directions Régionales des Affaires Culturelles et les collectivités locales et territoriales. Entre 1998 et 2002, le budget attribué par la DAP aux centres d'art²³⁷ est passé de 3 à 5 millions d'euros. La part des collectivités locales et territoriales s'est accrue en passant de 5 à 11 millions d'euros. Depuis 1995, des Conventions triennales d'objectifs sont élaborées dans le cadre d'une nouvelle politique contractuelle liant l'Etat et les centres d'art.

Les différences entre les FRAC et les centres d'art sont tout d'abord liées à leur répartition sur le territoire. La distribution des FRAC est uniforme, un par région, les centres d'art, eux, sont plus nombreux, une quarantaine, mais très inégalement répartis sur seulement seize régions. Ceci s'explique par le fait que les FRAC ont été imposés par le Ministère, alors que les centres d'arts sont nés d'initiatives locales, privées ou publiques. Ils ne sont donc pas, contrairement aux FRAC, implantés presque systématiquement dans les grandes villes. Ils jouent alors parfois un rôle important dans l'aménagement culturel et touristique du territoire, nous étudierons cet aspect ultérieurement. Quatre centres d'art bénéficient toutefois d'un statut particulier, par l'importance de leurs budgets et leurs localisations. Il s'agit des centres parisiens : le Centre National de la Photographie, la Galerie Nationale du Jeu de Paume, le Centre de la jeune création ou Palais de Tokyo et le Plateau.

Les FRAC ont, ou devraient avoir, un fonctionnement centrifuge de diffusion à l'échelle régionale, alors que les centres d'art rentrent dans une logique inverse, centripète, basée sur la captation et la fidélisation d'un public autour d'un lieu fixe. La critique d'art Anne Bonnin, a analysé les rapports entre l'art et le public dans le cadre de ces structures à forte inscription locale :

²³⁷ Exceptée la Villa Arson qui est financée par le Centre National des arts plastiques.

« Le projet artistique d'un centre d'art, dont l'existence dépend de volontés politiques, est viable au sein d'une collectivité territoriale s'il y remplit une mission de service public fondée sur le dialogue entre professionnels de l'art et élus. Ainsi la configuration politique locale transforme-t-elle le centre d'art en une scène où l'élu, l'artiste le directeur et le public se posent de manière concrète les questions sur la finalité de l'art et son rôle dans la Cité. Ce questionnement sur l'art, par ailleurs intrinsèque à l'art du XXème siècle, favorise l'échange et suscite des relations d'engagement mutuel entre l'artiste, le public et le lieu. Le local est une donnée, dont la programmation doit tenir compte, en même temps qu'elle manifeste les enjeux et les préoccupations esthétiques de l'organisateur. »²³⁸

Ils forment donc des lieux permanents de dialogue et de rencontre avec un public local ou extérieur.

Alors que les FRAC constituent des structures, parfois lourdes, chargées à la fois de collectionner et de diffuser l'art contemporain à l'échelle régionale, les centres d'art ont une ambition plus limitée.

En effet, la différence majeure entre les FRAC et les centres d'art réside dans le fait que ces derniers ne disposent pas de collections et ne peuvent pas acheter d'œuvres. Ils s'inspirent des *Kunsthallen*, lieux d'art sans collections, qui se sont développés en République Fédérale d'Allemagne dans les années 1970. Ainsi, le Domaine de Kerguehenec, centre d'art, est dans l'impossibilité, de par son statut, d'acquérir des sculptures pour son parc. Puisque la collection présentée au public ne peut pas, juridiquement, appartenir au centre d'art, les sculptures exposées sont donc prêtées, par le FRAC de Bretagne et par le Fonds national d'art contemporain. Cette solution manque de souplesse et offre moins d'autonomie au directeur du Domaine.

La vocation des centres d'art est donc uniquement basée sur la recherche artistique et l'exposition. Ils ont aussi pour mission d'accueillir des artistes et de produire des œuvres, réalisées souvent *in situ*, ce qui constitue une des spécificités des centres d'art.

Les centres d'art permettent donc à des artistes de vendre des œuvres dans le cadre de commandes liées à une exposition ou à une résidence, mais aussi d'asseoir leur notoriété afin d'être mieux valorisés sur le marché de l'art. Ils constituent ainsi des lieux essentiels pour la valorisation de la recherche dans le domaine des arts plastiques.

²³⁸ *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse, 2001, p. 115.

Ces pièces, produites dans et par le centre d'art sont ensuite exposées. Elles permettent ainsi d'offrir au public un contact direct et immédiat avec l'art actuel, alors que les musées, par définition, doivent s'imposer un certain recul.

Ces centres sont également chargés de constituer une documentation, à partir des recherches effectuées par les artistes, notamment en ce qui concerne la théorie et l'histoire de l'art contemporain. Ils publient aussi des catalogues d'expositions ou des ouvrages.

En plus de l'accueil et de la sensibilisation des publics, les centres d'art peuvent être chargés d'organiser des stages pour les professionnels de la médiation et de la création.

Les centres d'art, qui sont en permanente évolution, se distinguent aussi clairement des musées qui sont beaucoup plus figés. Cela s'explique principalement par le fait que ces derniers possèdent une collection permanente importante, ce qui constitue un atout, mais induit forcément une certaine inertie. L'impossibilité, pour les centres d'art, d'acquérir des œuvres, explique donc en partie cette différence.

Cependant, depuis quelques années, les conservateurs des musées d'art contemporain, bien conscients de ce problème, ont fait évoluer les pratiques muséales. Les accrochages sont plus mobiles que dans les musées classiques et des expositions temporaires sont fréquemment organisées, grâce à des prêts d'œuvres. La plupart des musées possèdent même un espace dédié de façon permanente à des expositions temporaires. C'est notamment le cas de la Salle Blanche du musée des Beaux-Arts de Nantes qui présente des expositions temporaires d'art contemporain.

Dans certains centres d'art, nous avons vu que l'on pouvait détourner l'impossibilité d'acheter des œuvres, ce qui permet d'exposer des collections permanentes, notamment pour les sculptures en plein air. La différence entre centre d'art et musée d'art contemporain existe, mais a donc parfois tendance à se réduire.

6.5. Les musées

Il s'agit des structures les plus anciennes. Nous montrerons que le rôle de l'Etat dans la gestion des musées, de leur naissance à nos jours, a toujours été essentiel.

Si la pratique des collections remonte à l'Antiquité grecque et s'est poursuivie au Moyen-Age, elle s'est surtout répandue à partir de la Renaissance. Les princes ont suivi le mouvement initié par les humanistes qui recherchaient les vestiges de

l'Antiquité romaine et se livraient parfois à une véritable chasse aux statues. Ce butin était ensuite exposé à l'intérieur des palais et dans les jardins. François 1^{er}, en 1528, a ainsi aménagé un pavillon de chasse, à Fontainebleau. Afin de le transformer en « Rome du Nord », il envoie des artistes italiens à Rome afin de ramener et de copier des statues antiques.

Dans la deuxième moitié du XVI^{ème} siècle, un nouveau modèle se répand chez les princes européens, François de Médicis à Florence, l'empereur Rodolphe II à Prague... , le cabinet de curiosités. Celui-ci était sensé montrer tous les centres d'intérêts, notamment scientifiques, de son propriétaire, marqué par l'humanisme. Ce n'est qu'au cours du XVII^{ème} siècle que l'art prend une place capitale dans les collections. Les premiers musées²³⁹, ou cabinets, ouverts réellement au public datent du début du XVIII^{ème} siècle. En France, il a fallu attendre 1750 pour que le roi Louis XV accepte d'ouvrir au public une galerie du palais du Luxembourg, le mercredi et le samedi. Ce premier musée français a été fermé en 1779, car le Luxembourg avait été attribué par le gouvernement, au comte de Provence, frère du roi Louis XVI. C'est pourtant ce dernier qui est à l'origine, avec le comte d'Angeviller, qu'il avait nommé à la direction des Bâtiments du roi, du projet d'aménagement du Louvre en musée public. En 1787, le comte d'Angeviller publie un rapport sur l'aménagement du Louvre, qui constitue le premier traité de technique muséographique. On y explique notamment les avantages²⁴⁰ de l'éclairage zénithal qui est utilisé dans presque tous les lieux d'exposition de nos jours.

La Révolution a perturbé ce projet royal. Le 2 novembre 1789, l'Assemblée nationale décrète que « tous les biens ecclésiastiques sont à disposition de la Nation ». Dans un premier temps, ces « biens nationaux » sont mis en vente pour redresser le budget de l'Etat. Puis, à partir de 1790, la crainte d'une dispersion de ce qui apparaît comme un patrimoine national, fait naître l'idée d'un décret qui impose un inventaire et la conservation de ces biens. En avril 1792, avant même la chute de la monarchie, les biens de la Couronne, puis des émigrés, sont devenus biens nationaux. Après l'instauration de la République, le pouvoir avait, dans un premier temps, poussé le peuple à détruire tout ce qui symbolisait l'Ancien Régime. Puis, le 19 septembre 1792, le ministre de l'Intérieur, Roland, fait voter un décret qui ordonne « le transport dans le

²³⁹ En 1719, un cabinet public est ouvert à Saint-Pétersbourg.

²⁴⁰ Supprimer les reflets et augmenter la surface d'accrochage.

dépôt du Louvre des tableaux et autres monuments relatifs aux beaux-arts se trouvant dans les maisons royales ».

Le Muséum des arts, situé dans la Grande Galerie du Louvre, a ouvert le 10 août 1793. Le fait que l'on ait choisi la date de l'anniversaire de la fin de la monarchie, montre bien la valeur symbolique et l'importance que l'on accorde à cette ouverture.

Les conquêtes de Bonaparte ont encore enrichi les collections nationales. Suite à une proposition du ministre de l'Intérieur Chaptal, un décret du 14 fructidor an IX (31 août 1801) « impose aux villes de préparer à leurs frais, une « galerie convenable » pour recevoir les œuvres déposées. Près de 600 tableaux seront envoyés, en 1802, puis en 1805. (...) Administrativement, l'arrêté Chaptal est l'acte de naissance des musées de province : un réseau de musées placés sous la tutelle de l'Etat, s'établit sur le territoire français. »²⁴¹

Ces villes, choisies par le pouvoir, sont : Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Bruxelles, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genève, Caen, Lille, Mayence, Rennes et Nancy. Dans l'urgence, les collections sont installées dans des bâtiments publics reconvertis en lieux d'expositions. Il a fallu attendre la fin du XIX^{ème} siècle pour que l'on procède à des constructions spécifiques. Le musée des beaux-arts de Nantes, par exemple, créé par l'arrêté consulaire du 14 fructidor an IX (31 août 1801), n'a été installé dans son bâtiment actuel qu'en 1900. Ces édifices construits en province, ressemblant à des palais, relèvent généralement d'un style très éclectique, empruntant des éléments à différents bâtiments classiques parisiens.

Les musées sont alors essentiellement des lieux de travail pour les artistes et les étudiants, qui s'y installaient durant la semaine pour copier des œuvres. Ils n'étaient ouverts au grand public, dans la plupart des cas, que le dimanche.

Tous ces musées construits à la fin du XIX^{ème} siècle, rassemblent des œuvres très académiques. Ils ont presque tous ignoré les avant-gardes artistiques de l'époque. Ni Manet, ni les Impressionnistes ne sont alors entrés dans les collections. Nous avons d'ailleurs précédemment évoqué le fait que, c'est justement pour éviter la répétition de ce phénomène, que Malraux et ses successeurs ont tenté d'être plus attentifs à l'art contemporain.

Paris disposait bien d'un lieu, depuis 1818, pour exposer les artistes vivants, au palais du Luxembourg ; mais il s'agissait essentiellement d'œuvres académiques. Ce

²⁴¹ Roland Schaer, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 1993, p. 72.

problème de définition et de vocabulaire, déjà évoqué dans l'introduction, reste encore d'actualité. Un artiste vivant n'est pas toujours un artiste contemporain.

Le premier musée à s'ouvrir réellement à l'art moderne est celui de Grenoble, dirigé, à partir de 1919 par Pierre-André Farcy. Il exposa ainsi une œuvre de Matisse²⁴² dès 1919 et de Picasso, en 1920. A Nantes, la Société d'initiatives et de documentation artistique moderne, est née en 1919, elle a été ensuite remplacée par la Société des amis du musée. Ces associations d'amateurs d'art, après avoir permis une ouverture vers l'art moderne ont acheté des œuvres contemporaines, essentiellement abstraites, dans les années 1950-1960. Ces initiatives privées marquant une ouverture des mentalités ont ensuite ouvert la voie à plusieurs dons et legs. Cette orientation a par la suite été soutenue à la fois par la municipalité et les différents conservateurs. Ces deux musées²⁴³ de Province font toutefois figure d'exception, dans un paysage muséal français très conservateur.

A Paris, il a fallu attendre l'Exposition Universelle de 1937, pour que l'on construise les Palais de Tokyo, à l'initiative de l'Etat et de la municipalité. Ils étaient prévus pour accueillir le Musée National d'Art Moderne et le Musée de la Ville de Paris. Le MNAM, rassemblant les collections du palais du Luxembourg et du Jeu de Paume, n'a été ouvert qu'en juin 1947. Ce n'est que trente ans plus tard, en 1977, que ce musée a été transféré à Beaubourg, dans le bâtiment construit par Renzo Piano et Richard Rogers. Entre ces deux dates, aucun autre musée consacré à l'art contemporain n'a été construit en France.

A partir de 1981, on a vu voir émerger des projets et des constructions²⁴⁴ de musées d'art contemporain, à Strasbourg, Nîmes, Bordeaux, Nice, Marseille, Grenoble, Saint-Etienne, Lyon et Toulouse, tous subventionnés par l'Etat.

Nous avons déjà évoqué cette vague muséale, qui n'a pas concerné que l'art contemporain, et qui s'est traduite par la construction ou la rénovation de plus de 200 musées en une vingtaine d'années. Nous en étudierons ultérieurement les implications sur le plan de l'aménagement du territoire.

Depuis la création des musées, le processus de constitution des collections a considérablement évolué. Leur profil ne dépend plus de celui du legs privé, de la

²⁴² Offerte par l'artiste. Les dons aux musées, par les artistes, ont parfois permis à certains d'entre eux d'y rentrer de leur vivant.

²⁴³ Dans une moindre mesure, les musées de Saint-Etienne et de Lille se sont également ouverts à l'art contemporain.

²⁴⁴ Il s'agit de constructions neuves, comme à Nice ou Lyon, mais aussi parfois de rénovations ou réhabilitation de bâtiments comme à Marseille.

dotation de l'Etat ou de l'achat d'une collection complète²⁴⁵. Le nouveau modèle qui semble s'imposer est celui du « musée-*Kunsthalle* », grand organisateur d'expositions confiées à des commissaires charismatiques »²⁴⁶. Les conservateurs sont plus autonomes dans leurs choix, même si les contraintes budgétaires sont toujours existantes. Paradoxalement, cette liberté se traduit parfois par une certaine uniformisation des collections qui répondent à des normes internationales tacites, mais bien réelles.

Pour enrichir leurs collections, les musées nationaux ou municipaux disposent de fonds spécifiques. Certains artistes contemporains ont donc la possibilité de vendre, directement ou plus fréquemment, par l'intermédiaire d'une galerie, des œuvres à des musées. Cela constitue même parfois une consécration, un espoir de passer à la postérité et une possibilité de toucher un public souvent plus large que celui des FRAC.

Les crédits d'acquisition des musées nationaux sont constitués de différentes subventions et ressources :

Tableau 7 : Crédits d'acquisition des musées nationaux en 1999

Crédits d'acquisition des musées nationaux en 1999	
(Millions de francs)	
Etat	11.9
Fonds du patrimoine	59.4
Autres	0.8
Contribution Réunion des Musées Nationaux	48.0
Dons et legs affectés	30.6
Mécénat	24.3
Total	175.0

Source : Ministère de la Culture et de la Communication, 2000

Les autres musées, régionaux, départementaux et municipaux, peuvent bénéficier des FRAM (Fonds Régionaux d'Acquisition des Musées) créés en 1982, dans le cadre des mesures budgétaires d'accompagnement des lois de décentralisation. Leur

²⁴⁵ Comme la collection Cacault, composée de 11 555 tableaux, 64 sculptures et plus de 10 500 estampes, qui a été achetée par la Ville de Nantes pour son musée, en 1810. Son ampleur était très disproportionnée par rapport à la dotation de l'Etat, constituée de 43 tableaux provenant des réserves du Muséum central. Ceci explique que cette collection détermine encore aujourd'hui le profil du musée.

²⁴⁶ Sophie Duplaix, François-René Martin, *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse, 2001, p. 295.

montant était de 19.3 millions de francs en 1999. Ces fonds ont pour objet de subventionner des achats d'œuvres qui dépassent les capacités financières habituelles des musées gérés par les collectivités locales.

6.6. Les salons, marchés, foires et les grandes expositions

Les salons ne jouent plus, comme au XIX^{ème} siècle, ou même au début du XX^{ème} siècle, un rôle essentiel dans l'établissement des carrières d'artistes. Le système institutionnel de soutien à la création passe désormais essentiellement par les FRAC et les centres d'art, ce qui place les salons dans une marginalité entraînant parfois une certaine résistance vis à vis d'un art prétendu officiel.

Certains sont toutefois subventionnés par la Délégation aux Arts Plastiques qui estime probablement qu'ils peuvent encore faire émerger de jeunes artistes. C'est notamment le cas du Salon de la jeune création contemporaine qui accueille en avril à Paris (Grande Halle de la Villette) environ 150 artistes de moins de 45 ans. Ce salon a bénéficié en 2001 d'une subvention du ministère de la Culture de un million de Francs. L'intérêt de ce type d'événement réside dans le fait que le jury (composé de 17 membres qui doivent choisir 150 artistes parmi plus de 2000 dossiers) n'effectue sa sélection qu'en fonction de la qualité des œuvres et non de leurs potentialités commerciales.

Le budget « salons d'artistes » de la DAP s'est monté, en 2002, à 1 053 547 euros. L'aide apportée aux salons d'artistes depuis 1993 est destinée à compenser la fin de la mise à disposition gratuite de la nef du Grand Palais, qui est fermée pour des raisons de sécurité. L'objectif est de maintenir à un niveau abordable le coût de la participation financière des artistes.

Les salons d'artistes qui bénéficient d'une aide directe sont:

Grands et jeunes d'aujourd'hui

Réalités nouvelles

Jeune création

Mac 2000

Les indépendants

Les artistes français

Le salon d'automne

La nationale des Beaux-arts

Comparaison/peinture à l'eau (biennal)

Le salon de mai (qui n'a pas eu lieu en 2002)

(source : DAP 2002)

D'autres salons, totalement indépendants du ministère, sont parfois subventionnés par les municipalités, mais sont le plus souvent gérés de façon autonome. Les modes de sélection sont très variables, comme la qualité des artistes représentés. Ils permettent à des artistes exclus du système institutionnel de rencontrer un public et une clientèle. Notons qu'il existe une clientèle privée, dont les goûts sont également en marge du modèle retenu par le circuit international de l'art contemporain et des institutions.

La FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporain), qui se déroule tous les ans à Paris depuis 1973, n'est pas subventionnée. Elle est financée par les galeries, les sponsors et le public (70 000 visiteurs en 2002). L'absence de financement public peut étonner car la FIAC joue un rôle essentiel sur le plan de la visibilité internationale de la scène artistique française.

Le « marché » est une nouvelle appellation, plutôt synonyme de foire que de salon. Elle concerne notamment les « Grands marchés de l'art contemporain ». C'est une société privée, Joël Garcia Organisation, qui est à l'origine de ces manifestations, elle ne touche aucune subvention. Le premier de ces « Grands marchés » a été organisé en 1994 sur la place de la Bastille. Sa fréquentation est de l'ordre de 30 000 à 40 000 visiteurs, deux fois par an. A notre demande²⁴⁷, Joël Garcia explique ci-dessous la spécificité et l'intérêt de ses marchés :

« Des milliers d'œuvres d'art sont vendues sur nos salons .Nous permettons aux artistes de vivre de leur travail ce qu'ils ne pouvaient faire auparavant Nous sommes une pépinière de jeunes talents, des galeristes passent sur nos salons et recrutent nos artistes, ils font leur marché et exposent nos artistes. Nous avons permis à certains artistes de sortir du RMI et de la misère et nous avons pour cela leur soutien, leurs remerciements. Notre société est à l'origine d'un concept original : pas de sélections contrairement à d'autres salons, c'est le public qui choisit en achetant aux artistes.

Tous les genres, toutes les tendances sont exposés sur nos salons, il y en a pour tous les goûts et tous les genres. Nos salons sont complets plus d'un an à l'avance et nous ne pouvons satisfaire toutes les demandes. »

²⁴⁷ Courrier de mars 2002.

CALENDRIER DES GRANDS MARCHES D'ART CONTEMPORAIN EN 2002 :

- 24 -27 janvier : Paris, Quai Henri IV (Thème: la femme dans l'art)
- 4-7 avril : Paris, Parc Floral, Château de Vincennes (Thème : Trompe l'œil et illusion)
- 1^{er} mai-5 mai : Paris, Place de la Bastille (Thème : mythes, contes et légendes)
- 23-26 mai : Paris, Place de la Bastille (salon des arts graphiques)
- Octobre : Chatou, île des Impressionnistes (Thème : les jeux d'enfants, sculptures monumentales)
- Octobre-novembre : Paris, Place de la Bastille (Thème : Canada et Grand Nord)

(Source Joël Garcia Organisation)

Face au succès de ces « marchés » parisiens, l'idée s'est répandue en province. En mai 2002, s'est déroulé le premier Marché d'Art Contemporain de Nantes, sur la Place Viarme. Cette manifestation est gérée par la Société Nantaise Viarme Expositions, chargée d'organiser les foires à la brocante, aux antiquités... Ce marché est à vocation uniquement commerciale, indépendant des institutions officielles, donc non subventionné. L'appellation « art contemporain » n'est justifiée que par le fait que les artistes sont vivants. L'absence de sélection explique que l'on y trouve à la fois des peintres plus ou moins néo-impressionnistes²⁴⁸ qui en côtoient d'autres effectivement plus « contemporains ».

Il s'agit donc de marchés doublement parallèles, à la fois indépendants des institutions et des galeries. S'ils constituent parfois un tremplin permettant à certains artistes d'être recrutés par des galeries commerciales, ils ne facilitent pas leur reconnaissance par les institutions officielles. La participation à ce type de manifestations est même mal perçue par les directeurs de FRAC ou de centres d'art qui estiment que la plupart des œuvres exposées ne relèvent pas de l'art contemporain.

Les grandes expositions temporaires et permanentes et les rétrospectives sont généralement organisées par les grands musées parisiens ou les galeries nationales. Elles ne s'intéressent qu'aux artistes reconnus mais jouent un rôle efficace au niveau du développement de la connaissance de l'art contemporain auprès d'un large public. Les plus grandes rétrospectives sont initiées et subventionnées par la Délégation aux Arts Plastiques dans les galeries nationales du Grand Palais ou du Jeu de Paume, mais aussi

²⁴⁸ Au XXI^{ème} siècle !

au Musée National d'Art Moderne (Centre Pompidou). Les galeries nationales n'ont pas de politiques d'achats, mais influencent le marché de l'art en augmentant la visibilité et donc la cote des artistes exposés.

6.7. Les galeries

Il s'agit essentiellement d'entreprises commerciales privées qui ne devraient donc, en théorie, pas bénéficier d'aides de l'Etat. Nous montrerons cependant que les galeries sont souvent très dépendantes des politiques d'achat des pouvoirs publics. Sans les budgets d'achat de l'Etat ou des FRAC, de nombreuses galeries ne pourraient plus être rentables.

Une étude commandée par le ministère de la Culture²⁴⁹ analyse le rôle des pouvoirs publics : « Plus de la moitié (60%) des dépenses du Fonds National d'Art Contemporain passent par des galeries. Sur les 206 millions de francs consacrés, entre 1987 et 1998, à des achats d'œuvres plastiques, de photographies et d'art décoratifs, 121 millions de francs sont allés à des achats d'œuvres plastiques auprès de galeries. Parmi les 240 galeries concernées par ces achats, 153 sont parisiennes, et 36 sont provinciales. Les 51 autres sont étrangères. En ce qui concerne les achats de photographies, plus de 9 millions sur 14 millions de francs au total ont été dépensés auprès de 74 galeries, dont 65 parisiennes, sept de province, et deux étrangères. Le reste (soit environ 40%) est directement traité auprès des artistes. »

Le Musée National d'Art Moderne effectue une très faible part de ses achats dans les galeries. Sur les 14 000 immatriculations comptabilisées entre 1989 et 1999, seulement 824 œuvres proviennent de galeries. 448 d'entre elles ont été achetées dans les galeries parisiennes, 16 en province et 351 à l'étranger. La plupart des achats proviennent de « dons, datations, legs, achat à des artistes ou à des particuliers. »²⁵⁰

En ce qui concerne les FRAC, la part des achats effectués dans les galeries n'est pas mentionnée dans l'ouvrage évoqué ci-dessus. Seul le nombre des galeries concernées est fourni : soit 45 en 1997-1998 (23 à Paris, 10 en province et 9 à l'étranger). Le fait que les FRAC jouent parfois rôle de découvreur de jeunes artistes,

²⁴⁹ Françoise BENHAMOU, Nathalie MOUREAU, Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *Les galeries d'art contemporain en France : portrait et enjeux dans un marché mondialisé*, Paris, La documentation Française, 2001, pp. 133-172.

²⁵⁰ Françoise BENHAMOU, Nathalie MOUREAU, Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *Les galeries d'art contemporain en France : portrait et enjeux dans un marché mondialisé*, Paris, La documentation Française, 2001, p. 143.

explique que certains d'entre eux ne sont pas liés à des galeries. Cela permet donc aux FRAC d'acheter des œuvres, souvent moins chères, directement aux artistes.

Les commandes publiques, qui se sont multipliées à partir de 1981, s'effectuent le plus souvent directement auprès des artistes. Les galeries se plaignent parfois d'être ainsi court-circuitées, alors qu'elles se sont chargées de faire la promotion des artistes avant qu'ils soient, en quelque sorte, consacrés par une commande publique. Elles peuvent cependant, par la suite, bénéficier des retombées positives, sur la cote de leurs artistes, provoquées par cette reconnaissance officielle.

En dehors des achats effectués dans les galeries, l'Etat fournit également, à certaines conditions, un soutien financier direct.

Il s'agit tout d'abord des aides à la première exposition, versées par le Fonds d'Incitation A la Création (Fiacre). Cette aide existe depuis 1972 et est attribuée chaque année à une trentaine de galeries. Son montant global est d'environ 121 959 €, ce qui représente entre 3 045 € et 7 622 € par galerie sélectionnée en 2001.

AIDES A LA PREMIERE EXPOSITION

Deux commissions par an : **Janvier** (dépôt des dossiers en **décembre**) **Septembre** (dépôt des dossiers en **juin**) Ces aides sont destinées aux **galeries** commerciales réalisant la première exposition personnelle d'un artiste ou d'un groupe d'artistes qui travaillent ensemble et signent d'un même nom.

Source : Site internet du Ministère de la Culture et de la Communication <http://www.culture.fr> (2001)

Depuis 1995, une autre aide a été mise en place par la Délégation aux Arts Plastiques et l'Association Française d'Action Artistique, afin de faciliter la participation des galeries françaises aux grandes foires internationales. « Pour bénéficier de l'aide, les galeries doivent consacrer la moitié de leur stand à la présentation d'artistes vivants, français ou résidant en France. L'apport représente 50% du coût de la location d'un stand de 50 m² à Bâle (soit 36 000 francs). (...). En 2000, 28 galeries ont bénéficié de l'aide...»²⁵¹.

²⁵¹ Françoise BENHAMOU, Nathalie MOUREAU, Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *Les galeries d'art contemporain en France : portrait et enjeux dans un marché mondialisé*, Paris, La documentation Française, 2001, p.

6.8. Les aides à la création

La Délégation aux Arts Plastiques a mis en place un programme d'aide à la construction d'ateliers d'artistes. Environ 1000 ateliers ont ainsi été créés selon trois modes d'action :

« - les aides à la construction d'ateliers de travail, associés ou non avec un logement. Cette aide peut donc concerner des ateliers-logements financés en prêt locatif aidé (PLA) mais aussi de simples ateliers de travail : qu'il s'agisse de constructions neuves ou de la reconversion de friches industrielles, que les ateliers soient affectés à titre permanent ou temporaire à des artistes,

- les aides à la réalisation d'ateliers d'accueil,

- les aides individuelles aux artistes pour l'aménagement d'ateliers de travail. »²⁵²

Des aides et bourses sont proposées par le Fonds d'incitation à la création (FIACRE), après examen des dossiers par des commissions, qui attribue des aides ponctuelles aux artistes contemporains, financées par le Centre National des Arts Plastiques.

Le document suivant, extrait du site <http://culture.fr> (2001) présente les différents types d'aides accordées par le Fiacre :

ALLOCATIONS DE RECHERCHE

Une commission par an en juin (dépôt des dossiers début avril). Ces aides sont directement attribuées aux artistes, dans les différentes disciplines de l'art contemporain, pour mener à bien un projet de recherche en France et à l'étranger (selon les domaines).

AIDES INDIVIDUELLES A LA CREATION

Une commission par an dans chaque région (dépôts des dossier en mars) Cette procédure, indépendante du Fiacre, permet aux artistes de mener à bien un projet personnel ou une réalisation spécifique en France. Elle concerne les domaines de la photographie et des arts plastiques (peinture, estampe, sculpture, installation). Cette aide est gérée par les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC). Contact : la DRAC de la région de résidence administrative du demandeur.

²⁵² Site internet du Ministère de la Culture et de la Communication <http://www.culture.fr> (2001)

AIDES A L'EDITION

Une commission par an en mars (dépôt des dossiers en janvier)
Les aides à l'édition s'adressent aux structures éditoriales (maisons d'édition ou associations spécialisées) prenant des initiatives en matière d'art contemporain.
La commission d'aide à l'édition examine également les demandes d'allocation de recherche aux théoriciens et critiques d'art.

ALLOCATIONS DE RECHERCHE DANS LE DOMAINE DE LA RESTAURATION

Une commission par an en octobre (dépôt des dossiers en septembre)
Ces allocations ont pour but de permettre à des professionnels d'effectuer une recherche scientifique en matière de conservation et de restauration des œuvres d'art contemporain.

Source : Ministère de la Culture, 2001

D'autres aides sont fournies par la Délégation aux Arts Plastiques et par le Centre National des Arts Plastiques :

Il s'agit tout d'abord des bourses de recherche à l'Académie de France à Rome (Villa Médicis). Elles constituent les plus anciennes aides encore en vigueur puisque cette institution a été créée sous Louis XIV en 1666, et s'installe dans la Villa Médicis, en 1787. Elle accueille 23 artistes et chercheurs de moins de 35 ans (de toutes nationalités, mais les Français sont les plus nombreux), recrutés par voie de concours, pour une durée de 6, 12, 18 ou 24 mois. Les Prix de Rome ont été supprimés, mais les séjours à la Villa Médicis sont toujours aussi prisés par les jeunes artistes. Ils sont attirés par la possibilité de travailler un certain temps sans contraintes financières et par le fait que le titre d'ancien pensionnaire constitue toujours une référence appréciée et reconnue par les marchands, les collectionneurs et les institutions.

Le CNAP favorise également des coéditions avec divers éditeurs. Cela permet de diffuser des ouvrages à tirages limités, dont l'édition sans aide publique aurait été impossible. Ces actions de coédition ne constituent pas des aides directes aux artistes, mais favorisent la connaissance de leurs œuvres auprès du public (même si, il est vrai, les acheteurs de ces ouvrages spécialisés sont souvent aussi ceux qui fréquentent régulièrement les lieux d'expositions...).

6.9. Les mesures fiscales, juridiques et sociales

6.9.1. En direction des artistes

Les artistes disposent de plusieurs avantages fiscaux :

La taxe professionnelle est due en principe par les personnes qui exercent à titre habituel une activité professionnelle non salariée.

Toutefois, les peintres, sculpteurs, graveurs et dessinateurs sont exonérés de taxe professionnelle lorsqu'ils ne vendent que le produit de leur art.(...)

Lorsqu'un artiste occupe un local à usage exclusivement professionnel il est totalement exonéré de la taxe professionnelle, et la taxe d'habitation ne s'applique pas. Lorsque le local comporte une partie professionnelle et une partie habitation, seule cette dernière reste soumise à la taxe d'habitation en proportion de la surface occupée, à condition que la partie à usage professionnel soit dans un état inhabitable. (...)

La TVA (taxe sur la valeur ajoutée) est un impôt indirect sur la consommation dû sur les recettes.

Depuis le 1er octobre 1991, les auteurs d'œuvres de l'esprit sont soumis à la TVA. Cependant, ils sont dispensés du paiement de la TVA si leur chiffre d'affaires de l'année précédente est inférieur à 245.000 F. Dans ce cas, ils doivent indiquer sur les factures "dispensé du paiement de la TVA en application de l'article 293-B du Code général des impôts".

Ils peuvent opter pour le paiement de la TVA, même s'ils sont en dessous du seuil de 245.000 F car permet de récupérer la TVA sur les achats.

Le taux de TVA est de 5,5% pour les ventes d'œuvres d'art originales et les cessions de droits d'auteur et de 19,6% pour les autres ventes d'œuvres.

Source : Ministère de la Culture et de la Communication, 2001.
(site <http://culture.gouv.fr>)

Le droit d'auteur est protégé par tout un ensemble de lois dont voici les plus importantes. Notons que la diversité des supports et des formes d'expression (supports numériques, Internet...) des artistes plasticiens rend de plus en plus complexe le respect des droits d'auteur.

Aucune formalité n'est nécessaire pour bénéficier de droits d'auteur sur son œuvre. (art. L.111-1 du code de la propriété intellectuelle). Le droit français protège les œuvres artistiques à condition qu'elles soient matérialisées dans une forme et qu'elles soient originales. En revanche, le droit d'auteur ne protège pas les idées, les concepts, les informations... (ex. : le Pont-Neuf (Paris) emballé par Christo : l'idée d'emballer des monuments n'est pas protégée mais la réalisation l'est). L'œuvre est protégée indépendamment de toute prise en considération par le juge de la qualité artistique de l'œuvre (art. L.112-1 du code de la propriété intellectuelle). (...)

Le droit de suite (art. L.122-8 du code de la propriété intellectuelle) est réservé aux auteurs des arts plastiques et graphiques. Il leur permet de percevoir un pourcentage (3%) du prix de vente de leurs œuvres à l'occasion des enchères publiques (décret du 10 avril 1995).(...)

Le droit moral est perpétuel. Les droits d'exploitation durent pendant toute la vie de l'auteur et 70 ans après sa mort (art. L. 123-1 du code de la propriété intellectuelle). Pour les œuvres de collaboration, la durée est de 70 ans après la mort du dernier auteur.

Pour les œuvres collectives, la durée est de 70 ans après la date de création de l'œuvre.

A la mort de l'auteur, les droits sont transmis à ses ayants droit.

Source : Ministère de la Culture et de la Communication, 2001.
(site <http://culture.gouv.fr>)

La couverture sociale des plasticiens ne rentre que partiellement dans le cadre général. Pour la couverture maladie, ils bénéficient des prestations des assurances sociales dans les mêmes conditions que les travailleurs salariés, bien qu'étant travailleurs indépendants. C'est la Maison des artistes qui gère les assurances sociales de plus de 22 000 adhérents. Pour bénéficier d'une couverture sociale, un artiste doit dégager un bénéfice net de 6 075 euros par an. Comme le seuil de radiation est de 3 038 euros par an, de nombreux plasticiens survalorisent leurs revenus réels afin de pouvoir bénéficier d'une couverture sociale.

Ils ne peuvent pas bénéficier de ce régime durant leur première année d'activité. Ils sont donc bénéficiaires d'un autre régime (salarié, étudiant, Couverture Maladie Universelle²⁵³).

En ce qui concerne la retraite, la loi n°86-76 du 17-01-1986 permet aux artistes de cumuler revenus d'artistes et pension de retraite, s'ils ont cotisé à la Maison des artistes.

Le principal problème est celui de l'assurance chômage. Le système des intermittents du spectacle n'a pas pu être appliqué aux plasticiens, en effet, il est impossible d'évaluer leur temps de création... C'est pour cette raison que l'Etat a mis en place, par l'intermédiaire du Ministère de la Culture, des aides exceptionnelles, appelées « mesures d'urgence ».

Des allocations exceptionnelles peuvent être attribuées aux artistes ayant des difficultés financières. Le montant de cette allocation est de 5000 F maximum. L'artiste qui en fait la demande doit justifier d'une réelle pratique professionnelle et avoir des revenus imposables inférieurs à un plafond annuel (48.564 F pour 1999). Une commission, composée de représentants des organisations professionnelles, est chargée de donner un avis sur les dossiers. L'artiste doit adresser sa demande à la

²⁵³ La C.M.U. (couverture maladie universelle) permet, depuis le 1er janvier 2000, à toute personne résidant en France de façon stable (plus de 3 mois) et régulière de bénéficier de la sécurité sociale. La couverture de base est gratuite pour les personnes ayant des revenus inférieurs à 42.000 F par an. Au delà de ce seuil, le montant de la cotisation est proportionnel aux revenus. La couverture de base prend en charge les prestations en nature (soins, médicaments, ...) du régime général.

Direction régionale des affaires culturelles, qui transmet le dossier à la commission, avec son avis.

Source : Ministère de la Culture et de la Communication, 2001
(site <http://culture.gouv.fr>)

Ils peuvent, bien entendu, bénéficier du Revenu Minimum d'Insertion, mais R. Moulin affirme que « les artistes sont (...) très réticents à l'égard du RMI. En effet, en tant que bénéficiaire du RMI, ils n'ont plus à payer de cotisation sociale et se trouvant ainsi radiés de la Maison des Artistes, ils perdent ce qui leur tient lieu d'identité professionnelle. »²⁵⁴. Le modèle du jeune artiste Rmiste, complétant ses revenus de petits boulots et vendant quelques œuvres « au noir » à des collectionneurs privés ou plus légalement au FRAC, tend toutefois à se généraliser, au grand dam des services sociaux.

6.9.2. Les mesures fiscales concernant les collectionneurs et les entreprises

Ces mesures fiscales ont pour but d'augmenter les initiatives privées dans le domaine artistique. Dans la réalité, ces financements ne sont pas totalement privés puisque l'Etat a renoncé, par ces déductions fiscales, à une partie de ses recettes fiscales. L'intérêt du système réside dans le fait que « l'incitation fiscale exerce le plus souvent un effet multiplicateur sur les dépenses privées. »²⁵⁵.

Les mesures les plus significatives ont été l'exonération des œuvres d'art originales de l'assiette de calcul de l'impôt sur les grandes fortunes, puis de l'Impôt de Solidarité sur la Fortune, instaurées au cours du premier et du second septennat de F. Mitterrand.

Les datations, conformément à la loi du 31 décembre 1968, autorisent tout héritier, donataire ou légataire, à acquitter tout ou partie de ses droits de succession en remettant à l'Etat des œuvres d'art après évaluation et agrément par une commission spécialisée. Depuis 1973, les datations permettent de régler les droits d'enregistrement sur les donations partages et à partir de 1982, l'impôt sur les grandes fortunes.

Toutes ces mesures fiscales ont permis d'enrichir les collections des musées nationaux. Le meilleur exemple réside sûrement dans la dation Picasso qui a permis la création, à Paris, du musée situé dans l'hôtel Salé. Jusqu'à présent, l'art contemporain a

²⁵⁴ Op. cit. p. 117.

²⁵⁵ Raymonde Moulin op. cit. p. 111.

été assez peu concerné par ces dispositions, les grands collectionneurs n'étant pas encore morts. Nous verrons que certains, comme François Pinault, ont choisi une autre formule, celle de la fondation, pour éviter la dispersion de leur patrimoine.

Le mécénat a eu plus de difficultés à s'imposer. Même s'il existait en France avant que l'on légifère à son sujet, il a toutefois toujours été moins efficace que dans les pays anglo-saxons. C'est pour cette raison, qu'en 1978, Jacques Rigaud crée l'Association pour le Développement du Mécénat Industriel et Commercial (ADMICAL), afin de faire pression sur les pouvoirs publics et d'encourager les chefs d'entreprises à s'engager sur la voie du mécénat. A cette époque, l'opposition de gauche et de nombreux artistes ont réagi sévèrement, craignant que ce système provoque un désengagement (encore plus grand) de l'Etat. Il faut dire que le ministre en charge de la Culture à cette époque, Jean-Philippe Lecat, a été le moins bien doté de la Vème République. A cela, est venue se greffer la revendication, de la part de certains artistes, d'une indépendance vis-à-vis du pouvoir économique. Raymonde Moulin affirme à ce sujet que « ...les artistes les plus significatifs des avant-gardes des années soixante et soixante-dix, pourfendeurs du capitalisme, dénonçaient la collusion du gouvernement avec les milieux d'affaires. »²⁵⁶.

Après la victoire de la gauche, en 1981, la méfiance vis à vis des mécènes capitalistes s'est paradoxalement tarie, et nous avons vu précédemment comment Jack Lang a su réconcilier économie et culture.

La loi du 23 juillet 1987, "sur le développement du mécénat" dont le projet fut présenté par Jack Lang, fait reconnaître le mécénat d'entreprise « comme un acte de gestion ordinaire de l'entreprise », elle constitue le cadre général, juridique et fiscal, dans lequel le mécénat évolue. Ces textes prévoient plusieurs possibilités concernant la déductibilité des dons des entreprises consentis à des organismes d'intérêt général :

-Le mécénat sans contrepartie :

Ces dépenses sont déductibles à hauteur de 2,25 pour 1 000 du chiffre d'affaires hors taxes de l'entreprise si les dons sont versés à des œuvres ou des organismes d'intérêt général ayant un caractère philanthropique, éducatif, scientifique, social, sportif, familial, culturel ou concourant à la mise en valeur du patrimoine artistique, à la défense de l'environnement naturel ou à la diffusion de la culture, de la langue et des connaissances scientifiques françaises.

²⁵⁶ Op. cit. p. 113

Ces dépenses sont déductibles à concurrence de 3,25 pour 1 000 du chiffre d'affaires hors taxes de l'entreprise si elles sont destinées : - à des associations ou des fondations reconnues d'utilité publique, - à des établissements d'enseignement artistique publics, ou privés à but non lucratif agréés par le ministre chargé du Budget et le ministre chargé de la Culture, - à des établissements d'enseignement supérieur publics, ou privés à but non lucratif agréés par le ministre chargé du Budget et le ministre chargé de l'Education nationale. Attention : La déductibilité de ces dons n'est admise que si la dépense n'engendre aucune contrepartie immédiate et d'égale valeur, pour le donateur. Source : Admical (Association pour le développement du mécénat industriel et commercial) et Code Général des Impôts, 2001.

-Le mécénat avec contrepartie : le parrainage

A. La déductibilité des dépenses exposées dans l'intérêt direct de l'exploitation. Ce cas est évidemment le plus fréquent. C'est par assimilation des dépenses de mécénat avec contrepartie (ou parrainage) à des dépenses de nature publicitaire, que le traitement de ces charges comme frais généraux a été rendu possible par une note administrative du 12 avril 1985, complétée par une seconde note du 21 février 1986.

La loi du 23 juillet 1987 a entériné les mesures instituées par ces deux notes, dans son article 10. Ainsi, au terme de l'article 39-I 7° du Code Général des Impôts, sont déductibles, au titre de charges d'exploitation, les dépenses de parrainage engagées par les entreprises dans le cadre de manifestations de caractère philanthropique, éducatif, scientifique, social, humanitaire, sportif, familial, culturel ou concourant à la défense de l'environnement naturel ou à la diffusion de la culture, de la langue et des connaissances scientifiques françaises, lorsqu'elles sont exposées dans l'intérêt direct de l'exploitation.

Les dépenses de parrainage sont désormais autonomes par rapport aux dépenses de publicité.

B. La déductibilité des achats d'œuvres d'art

Mesures originales et sans aucun doute dispositions parmi les plus novatrices de la loi du 23 juillet 1987, les deux modes de déductibilité des achats d'œuvres d'art prévus par le législateur s'accompagnent cependant de conditions assez contraignantes, à tel point, qu'à notre connaissance, aucune entreprise n'a recouru

à ce dispositif :

1. La déductibilité des achats d'œuvres originales d'artistes vivants.

Les entreprises ont la possibilité de déduire les dépenses inhérentes à l'acquisition d'œuvres originales d'artistes vivants sur dix ans (avant 1994, la déduction s'étalait sur 20 ans) et par fractions égales.

- L'œuvre doit être exposée au public. Les entreprises peuvent déduire de leurs résultats imposables une somme égale au prix d'acquisition de l'œuvre. Par prix d'acquisition, il faut comprendre le prix de revient hors taxes c'est à dire "le prix d'achat augmenté des frais accessoires éventuels et diminué le cas échéant de la T.V.A. récupérable". La déduction opérée annuellement ne peut dépasser par exercice la limite de 3,25 pour 1 000 du chiffre d'affaires hors taxes de l'entreprise, minorée du total des déductions prévues à l'article 238 AA du Code Général des Impôts (versements aux œuvres ou organismes d'intérêt général, aux associations et fondations reconnues d'utilité publique...).

2. La déductibilité des achats d'œuvres d'art données ultérieurement à l'Etat.

Les entreprises peuvent également déduire, par fractions égales et sur une période maximum de dix ans, leurs achats d'œuvres d'art, de livres, d'objets de collection et de documents de haute valeur artistique ou historique, dont l'offre de donation à l'Etat a été acceptée.

La principale condition qui s'applique à la déductibilité de ces dépenses réside dans cette acceptation du don par l'Etat. En effet, obligation est faite à l'entreprise de donner l'œuvre à l'Etat à l'issue d'un délai maximum de dix ans (en pratique, cette notion de propriété est restreinte dans la mesure où le bien acquis est insaisissable et incessible et l'offre de don à l'Etat irrévocable). Elle doit par ailleurs exposer l'œuvre au public.

La déduction effectuée ne peut excéder par exercice 3,25 pour 1 000 du chiffre d'affaires hors taxes de l'entreprise. Toutefois l'excédent par rapport à cette limite peut faire l'objet d'un report. En effet, les déductions prévues en cas d'achat de ces œuvres, lorsqu'elles n'ont pu être pratiquées en période déficitaire, sont reportables sur les cinq exercices qui suivent la remise de l'œuvre à l'Etat.

Au contraire, dans le cas d'achats d'œuvres originales d'artistes vivants, aucun report n'est admis.

Source : Admical (Association pour le développement du mécénat industriel et commercial) et Code Général des Impôts, 2001.

Cette loi sur le développement du mécénat a été complétée par celle du 4 juillet 1990 qui porte création des fondations d'entreprise. La principale différence avec les fondations reconnues d'utilité publique réside dans le fait qu'elles ne peuvent pas faire appel à la générosité publique, et ne peuvent recevoir ni dons ni legs. Ces mesures ont pour objet d'éviter une concurrence entre les deux types de fondations.

Depuis le décret d'application du 30 septembre 1991, cinquante fondations d'entreprise ont vu le jour.

Traitement fiscal

L'article 5 de la loi de 1990 précise que : "les versements faits au bénéfice d'une fondation d'entreprise ouvrent droit à déduction dans la limite globale de 2,25 pour mille du chiffre d'affaires de la société versante, même si la fondation porte le nom de l'entreprise".

L'administration a dû admettre en conséquence que dans une circulaire fiscale du 28/2/92 : "cette précision a pour effet de permettre aux entreprises de bénéficier des avantages fiscaux prévus en faveur du mécénat, alors même que la condition liée à l'absence de contrepartie directe ou indirecte pour le donateur n'est pas satisfaite". La même instruction précise par ailleurs que : "la fondation d'entreprise ne doit pas réaliser des opérations lucratives (...). Dès lors, il est interdit aux entreprises fondatrices la recherche de contreparties immédiates et de valeur égale à leur action de mécénat dans le cadre d'une fondation d'entreprise".

Source : Admical (Association pour le développement du mécénat industriel et commercial) et Code Général des Impôts, 2001.

En 2003, le gouvernement a fait du développement du mécénat une priorité. Une réforme a été proposée par le ministre de la Culture et menée conjointement par le ministères de l'Intérieur et de l'Economie et des finances :

- Le premier axe a pour objectif de développer le mécénat par un renforcement substantiel des incitations fiscales.
- Le deuxième axe vise à favoriser le mécénat des entreprises par un doublement de l'encouragement fiscal.
- Le troisième axe concerne l'allègement de la fiscalité des fondations.

- Le quatrième axe tend à accélérer et simplifier la reconnaissance d'utilité publique.

Cette réforme a été mise en place par l'adoption, le 1^{er} août 2003, d'une loi relative au mécénat, aux associations et aux fondations, et par des mesures mises en œuvre en janvier 2004 par voie de circulaires ministérielles. Voici ces principaux caractères de la nouvelle législation :

- **Une réduction d'impôt de 60 % sur le montant de l'impôt sur les sociétés :**
Pour les dons affectés aux œuvres et organismes d'intérêt général.
- **Dans la limite d'un plafond de 0,5 % du chiffre d'affaires :**
avec possibilité d'utilisation de l'excédent (si dépassement du seuil) pour le paiement de l'impôt dû au titre des cinq exercices suivants. Le report est identique en cas d'exercice non bénéficiaire.
Le dispositif se substitue au mécanisme antérieur de déduction du résultat imposable.
- **Des contreparties possibles de la part de l'organisme bénéficiaire :**
Les organismes bénéficiaires des dons peuvent associer le nom de l'entreprise versante aux opérations réalisées. Les entreprises peuvent ainsi bénéficier de contreparties, dès lors qu'il existe une disproportion marquée entre le don et la valorisation de "la prestation" rendue. Le montant des contreparties autorisées est aujourd'hui limité à 25% du montant total du don.
- **Une stabilité juridique et fiscale pour l'entreprise :**
L'organisme bénéficiaire émettant un reçu fiscal peut, s'il le souhaite, demander confirmation de l'administration fiscale au préalable, pour vérifier le caractère d'intérêt général de son action.
- **Des mesures supplémentaires pour les entreprises engagées dans le mécénat culturel :**
Par ailleurs, lors des discussions du projet de loi devant le Parlement, le Ministre de la culture et de la communication a confirmé l'éligibilité au mécénat des actions à l'étranger "dès lors qu'elles sont effectuées par des organismes basés en France ayant vocation à œuvrer à l'étranger".
La loi du 1er août 2003 ouvre donc une large voie au mécénat d'entreprise en doublant quasiment l'avantage fiscal par rapport à la situation antérieure.
- **Bénéficiaires :**
 - Les fondations ou associations reconnues d'utilité publique.
 - Les œuvres ou organismes d'intérêt général, sans condition d'agrément : entrent dans cette catégorie les associations loi de 1901 dont la gestion est désintéressée. (celles non assujetties à la TVA - en totalité ou par secteurs -, ainsi que celles assujetties qui ont pour activité principale, le spectacle vivant, la musique et le cinéma).
 - Certains établissements d'enseignement publics ou privés agréés.
 - L'Etat, ses établissements publics, et les collectivités territoriales.
- **Pour les œuvres originales d'artistes vivants :**
Les achats d'œuvres originales d'artistes vivants sont désormais admis en déduction du résultat imposable des entreprises. L'obligation d'exposition au public de ces œuvres est limitée à la durée de l'amortissement du bien (5 ans) et vise désormais tous les "lieux accessibles au public". Les œuvres originales d'artistes vivants sont en outre exclues de l'assiette de la taxe professionnelle.

Source : <http://www.culture.gouv.fr> , 2004.

L'objectif est aussi de favoriser la création de fondations, beaucoup moins nombreuses en France que dans les pays anglo-saxons est allégeant leur fiscalité. La loi prend en compte trois types de fondations :

Les fondations reconnues d'utilité publique :

Les biens qui y sont affectés le sont de façon irrévocable. La fondation reconnue d'utilité publique a donc le caractère d'une institution pérenne dont la reconnaissance fait l'objet d'un décret en Conseil d'Etat. Les revenus de la dotation initiale complétés éventuellement par des dons, ressources extérieures et rémunération de services rendus assureront son indépendance et garantiront son fonctionnement régulier.

Les fondations d'entreprise :

Les fondations d'entreprise favorisent un mécénat d'entreprise durable. Elles se distinguent de la fondation reconnue d'utilité publique par une durée de vie limitée et une capacité juridique moins étendue. Elles ne peuvent pas recevoir de legs, ni faire appel à la générosité publique, mais peuvent, depuis 2003 bénéficier des dons de leurs salariés. (cf ci-dessous). Elles sont constituées après une simple autorisation administrative lors de leur constitution.

Les fondations abritées :

A ce jour, une dizaine de fondations reconnues d'utilité publique – dont la Fondation de France, l'Institut de France, la Fondation du Patrimoine... ont inscrit dans leur statut la possibilité d'abriter des "comptes fondations". Leurs donateurs effectuent un versement à caractère irrévocable en vue d'une œuvre d'intérêt général dont l'établissement reconnu d'utilité publique sera chargé de la fonction de gestion directe. Tous les dons effectués sur ces comptes bénéficient des avantages fiscaux attachés aux fondations par cet intermédiaire. Cette formule permet une mutualisation des frais de gestion.

La loi du 1er août 2003 allège la fiscalité des fondations reconnues d'utilité publique. Les fondations reconnues d'utilité publique ont une imposition sur les revenus provenant de la gestion de leur patrimoine au taux réduit de 24 % ou pour certains revenus immobiliers de 10 %. Elles bénéficient d'un abattement sur le montant de l'impôt sur les sociétés qui est porté de 15.000 euros à 50.000 euros.

Les fondations d'entreprise peuvent désormais recevoir les dons de leurs salariés. Les salariés d'une entreprise fondatrice ou des entreprises d'un groupe auquel appartient l'entreprise fondatrice bénéficient désormais de la réduction d'impôt de 60 % prévue au dispositif général s'ils versent des dons individuels à la fondation de leur entreprise.

Source : <http://www.culture.gouv.fr/>, 2004

Ces mesures rentrent dans le cadre d'un désengagement de l'Etat qui ne concerne pas que le secteur culturel. Le 17 décembre 2002, le Premier ministre, Jean-Pierre Raffarin, a effectivement annoncé que « L'Etat n'a plus le monopole de l'intérêt général ». Cette attitude nouvelle, dans un pays marqué par une forte implication de l'Etat dans le domaine culturel, a été perçue très inégalement par les acteurs de l'art contemporain. La plupart d'entre eux s'inquiètent toutefois des risques d'une dérive libérale, alors que certains espèrent suivre un modèle anglo-saxon trop souvent

idéalisé. Le gouvernement semble vouloir clairement s'inspirer du modèle des Etats-Unis, et y a d'ailleurs organisé un voyage d'étude, à l'initiative du département des affaires internationales du ministère de la Culture, en janvier 2003. La France, qui fait figure d'exception sur le plan de l'implication de l'Etat dans le domaine de l'art contemporain, est très en retard au niveau du mécénat. En 2003, la France comptait 600 fondations (33 pour l'art contemporain), l'Allemagne, 2 000, le Royaume-Uni, 3 000, et les Etats-Unis, 12 000. Actuellement, les grands mécènes de l'art contemporain sont peu nombreux. Le nombre de fondations a toutefois tendance à augmenter depuis quelques années. L'annuaire du CNAP²⁵⁷ en recense 41 en 2004. En juin 2004, deux nouveaux lieux ont ouvert à Paris, profitant de la nouvelle loi sur le mécénat : il s'agit de la Maison Rouge, la fondation Antoine de Galbert (12^{ème} arrondissement) et du siège social de LVMH, avenue Montaigne (8^{ème} arrondissement), qui présente aussi des œuvres d'art. La fondation de François Pinault, sur l'île Seguin, à Boulogne-Billancourt, devrait constituer l'exemple français le plus remarquable, à l'horizon 2006.

²⁵⁷ <http://www.cnap.fr>

Conclusion de la première partie:

Les nouvelles pratiques artistiques, mais aussi l'évolution du contexte socio-économique, ont provoqué de nouveaux rapports entre les artistes et l'espace, que ce soit dans le cadre du lieu d'exposition ou de travail. Ces changements ont concerné à la fois les espaces de création et de diffusion. Le musée et la galerie classiques, dont les cahiers des charges remontent au XIX^{ème} ou au début du XX^{ème} siècle, ne permettent pas toujours la monstration de certains travaux des artistes contemporains. Ces lieux ont donc dû s'adapter pour faire face à ces évolutions, ou alors renoncer à présenter l'art actuel. La création de nouveaux lieux pour l'art contemporain s'explique aussi par l'impossibilité d'ouvrir de nouvelles salles, destinées à accueillir des collections d'art contemporain, dans les anciens musées. Il est évidemment difficile, pour un conservateur, de sacrifier une partie de ses collections, pour montrer l'art d'aujourd'hui.

De nouveaux impératifs apparaissent : le principal semble l'adaptabilité des lieux, en fonction de la nature des œuvres exposées. La cimaise et le piédestal ne sont plus les supports uniques d'exposition. Les installations et environnement peuvent occuper tout l'espace muséal. Dans le cadre des réalisations *in situ*, c'est l'artiste qui s'adapte au lieu, qui n'a donc pas de spécifications particulières. C'est justement la diversité des contraintes imposées par l'espace aux plasticiens, qui fait la richesse et l'originalité de leurs réponses. Du fait de la diffusion de ce mode d'intervention, les artistes ont exprimé le besoin de sortir du musée, pour investir tous types d'espaces privés ou publics, urbains ou ruraux, voire « naturels ».

L'oekoumène des artistes est donc devenu le monde lui-même, dans son intégralité et sa complexité.

Tout se passe comme si l'art contemporain était soumis à une force centrifuge aux effets multiscalaires : la décentralisation initiée par les politiques culturelles, et la sortie du musée vers le monde extérieur, induite par les nouvelles pratiques des plasticiens.

Les nouvelles technologies de l'information et de la communication n'ont fait qu'accentuer ce phénomène déjà bien amorcé. L'Internet, utilisé par un nombre croissant d'artistes, a justement été créé pour les militaires américains afin de permettre des communications indépendantes d'une tête de réseau jugée trop vulnérable. Cette

décentralisation par l'Internet a été étudiée dans le rapport Bloche qui affirme que « les technologies numériques permettent la construction de contenus à la périphérie. »²⁵⁸

L'étude d'exemples précis, dans le cadre de notre approche typologique, ou de l'analyse régionale, permettra de mettre en évidence ces tendances.

L'évolution des pratiques artistiques, notamment depuis les années 1960, qui a modifié les formes d'inscriptions spatiales des plasticiens, a donc joué un rôle important dans l'émergence de nouveaux lieux. Le contexte artistique ne peut toutefois pas, à lui seul, expliquer la géographie actuelle de l'art contemporain. Le rôle des politiques culturelles a également été essentiel. C'est la conjonction de deux contextes favorables, artistique et politique qui a rendu possible l'émergence des quelques 3 000 lieux consacrés aujourd'hui à l'art contemporain.

Depuis 1959, les interventions de l'Etat dans le domaine culturel se sont généralisées, on parle désormais de « politique culturelle ». Les dix-sept (en 2004) ministres qui ont succédé à Malraux, ont pu, grâce à des moyens plus importants, poursuivre son œuvre, dont les éléments de base sont encore aujourd'hui en place. Dans certains domaines comme le patrimoine ou l'accès à la culture pour le plus grand nombre, il y a eu une réelle continuité sur le plan des orientations générales. Quelques divergences sont toutefois apparues : la droite semble traditionnellement plus attachée au patrimoine, et la gauche, à la démocratisation culturelle. En ce qui concerne l'art contemporain, le consensus n'est pas aussi évident. Malraux, malgré une apparente volonté de prendre en compte l'art en train de se faire et de se libérer du conformisme imposé par l'Académie des beaux-arts, est passé à côté des artistes des années 1960, qui ont pourtant marqué l'histoire de l'art. Il a fallu attendre l'arrivée au pouvoir d'un autre Gaulliste, Georges Pompidou, pour voir naître en France une véritable implication de l'Etat dans le domaine de l'art contemporain. Il fallait en effet un certain courage politique pour aller à contre-courant de l'opinion publique. Défendre l'art contemporain dans les années 60, c'était accepter de se faire beaucoup d'ennemis... pour gagner finalement, tout au moins dans un premier temps, l'estime d'une minorité d'amateurs éclairés. C'était donc un mauvais choix politique, mais un bon choix politique, même si certains n'en sont toujours pas persuadés. Les péripéties de la construction du Centre Pompidou symbolisent bien l'importance des conflits suscités par cette politique avant-gardiste. Aujourd'hui, « Beaubourg » est le plus grand musée d'art moderne et

²⁵⁸ Patrick Bloche, *Le désir de France, la présence de la France et de la Francophonie dans la société de l'information*, Paris, La Documentation Française, p. 20.

contemporain du Monde, un des lieux culturels français les plus visités et il contribue à donner une « certaine idée de la France ». Il ne fait toujours pas l'unanimité, tant pour le contenu, que pour le contenant, mais plus personne n'évoque son démontage.

Si les Gaullistes Malraux et Pompidou ont indéniablement joué un rôle essentiel dans la naissance d'une politique publique de la culture, la deuxième rupture a été provoquée par le couple F. Mitterrand – J. Lang qui a su imposer une réelle ouverture sur l'art contemporain. Elle a certes été permise par une forte augmentation du budget de la Culture, mais aussi, et surtout, par une volonté affichée, et respectée, de prendre en compte toutes les avant-gardes artistiques. Cette dynamique a même convaincu les élus de droite, contrôlant politiquement la plupart des régions. Ils ont été finalement satisfaits des nouveaux pouvoirs et moyens conférés par les lois de décentralisation de 1982, et se sont lancés volontiers dans l'aventure des FRAC, hauts lieux de la diffusion de l'art contemporain en province. Depuis Malraux, la ligne directrice du ministère de la Culture a été la volonté de démocratiser l'art contemporain grâce à une intervention publique toujours plus forte. On a mis en place progressivement, puis de façon plus intensive à partir de 1981, une politique de l'offre culturelle à travers tout le territoire national. Cette implication de l'Etat, quelque peu amoindrie par la décentralisation, correspond à une vieille tradition jacobine, mais reprend certains principes hérités de l'Ancien Régime. Elle constitue une exception dans le monde et se traduit sur le plan spatial par un maillage particulièrement dense des lieux de l'art contemporain. Il s'agit de permettre un accès physique aux œuvres contemporaines pour tous les Français. Cependant, on ne s'est probablement pas assez attaché au problème de l'accès intellectuel. P.-A. Four, dans la conclusion générale de sa thèse, est très critique vis-à-vis de ces choix :

« Démocratiser la culture par une augmentation de l'offre sous-entend en effet que la culture, l'art, sont considérés comme des domaines qui se « révèlent » (sur le mode de la révélation esthétique) à celui qui est mis en contact avec eux, et non comme des domaines de connaissance, dont l'accès résulte d'un apprentissage. Or la grande majorité des productions artistiques contemporaines, et ceci est tout particulièrement vrai s'agissant des arts plastiques, n'a pas pour propos central de produire de la beauté ou de l'émotion esthétique (...) mais de la connaissance sur le monde. Par conséquent, mettre à la disposition du public des œuvres en espérant qu'elles suscitent un éveil à l'art contemporain – l'art étant compris comme un

domaine d'émotion esthétique - est inefficace parce qu'il va à l'encontre du propos de ces œuvres. »²⁵⁹

C'est probablement pour cette raison que la démocratisation de l'art contemporain n'a pas été réellement effective. Les chiffres publiés par le ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Français²⁶⁰ montrent de très grandes disparités sociales sur le plan de la fréquentation des équipements culturels et notamment des musées. Leur fréquentation a pourtant progressé depuis le début des années 1970, mais « c'est essentiellement du fait de l'augmentation des effectifs des catégories de population les plus investies dans la culture (étudiants, cadres et professions intellectuelles supérieures...) et non d'un « rattrapage » des catégories les moins pratiquantes »²⁶¹. L'écart entre les pratiques culturelles des différents milieux sociaux ne réduit pas de façon significative, entre l'enquête menée en 1973, et celle de 1997. Olivier Donnat conclut en affirmant qu'il « n'y a pas eu, à l'échelle de la population française, de « rattrapage » des milieux sociaux les moins investis dans la vie culturelle. »²⁶²

L'enquête sur les pratiques culturelles des Français de 1997, réalisée par Olivier Donnat constitue actuellement la source la plus fiable pour mesurer l'inégal accès à la culture. Il est cependant regrettable qu'il n'y ait pas de données concernant l'art contemporain. Nous pouvons toutefois extrapoler sans grand risque à partir d'informations plus globales. Le tableau ci-dessous met en évidence de fortes différences sur le plan de la fréquentation des musées et des galeries d'art, en fonction des PCS du chef de famille. Le pourcentage de cadres et professions intellectuelles supérieures qui ont fréquenté une galerie d'art est près de vingt fois plus important que celui des agriculteurs et plus de six fois plus grand que celui des ouvriers. Les différences sont moins sensibles sur le plan de la fréquentation des musées qui dépend beaucoup moins du pouvoir d'achat des visiteurs.

²⁵⁹ Op. cit. p. 585

²⁶⁰ DONNAT (O.), *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, Paris, Ministère de la Culture, La Documentation Française, 1998, 359 p.

²⁶¹ Olivier DONNAT, in *Beaux-Arts Magazine* n°215, Avril 2002, p. 105.

²⁶² In Circular n°19, revue en ligne du ministère de la Culture (culture.gouv.fr)

LES PRATIQUES CULTURELLES DES FRANÇAIS

Question n° 86b

Sont allés au cours des douze derniers mois dans...

Sur 100 personnes de chaque groupe	un parc comme le Futuroscope ou La Villette	une exposition de peinture	une exposition de photographies	une galerie d'art	un musée
ENSEMBLE	11	25	15	15	33
Sexe					
Homme	10	24	17	16	34
Femme	11	25	14	14	32
Âge					
15 à 19 ans	18	23	16	14	44
20 à 24 ans	14	26	24	15	35
25 à 34 ans	11	26	19	17	37
35 à 44 ans	14	25	16	15	34
45 à 54 ans	9	31	15	19	33
55 à 64 ans	8	25	13	15	32
65 ans et plus	5	17	9	9	22
Pcs du chef de famille					
Agriculteurs	6	9	9	2	20
Art., comm. et chefs d'ent.	10	28	10	18	33
Cadres et prof. intell. sup.	28	54	37	39	65
Professions intermédiaires	16	38	23	21	43
Employés	9	24	16	13	34
Ouvriers qualifiés	6	11	9	6	23
Ouvriers non qual.	8	11	6	7	22
Retraités	7	20	10	11	25
Autres inactifs	7	20	13	14	30
Taille de l'agglomération					
Communes rurales	9	20	11	9	26
Moins de 20 000 hab.	8	21	11	12	27
20 000 à 100 000 hab.	6	22	14	14	31
Plus de 100 000 hab.	8	26	19	17	36
Paris <i>intra-muros</i>	38	50	39	44	57
Reste de l'agglom. parisienne	21	29	14	17	42
Niveau d'études					
Aucun diplôme, CEP	5	13	8	8	21
BEPC	16	30	19	13	40
CAP-BEP	9	18	12	11	27
Bac et équivalent	15	42	27	24	48
Études supérieures	24	57	37	39	67

Source : Département des études et de la prospective, Ministère de la culture et de la communication

Document 8 : Pratiques culturelles des Français : Question n°86b : « Sont allés au cours des douze derniers mois dans... »

(Extrait de DONNAT (O.), *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, Paris, Ministère de la Culture, La Documentation Française, 1998, p. 260)

Le deuxième tableau fournit des informations plus précises au niveau des lieux fréquentés. Il permet de montrer que les musées « d'art moderne et contemporain » sont nettement moins visités que les musées de « peinture, sculpture, de l'Antiquité au début du XXème siècle »

LA FRÉQUENTATION DES ÉQUIPEMENTS CULTURELS

Question n° 87a

Genres de musées visités au cours des douze derniers mois

Sur 100 personnes de chaque groupe ayant visité un musée au cours des douze derniers mois	Peinture, sculpture, de l'Antiquité au début du XX ^e siècle	Art moderne ou contemporain	Histoire	Préhistoire
ENSEMBLE	53	28	43	26
Sexe				
Homme	54	28	46	26
Femme	53	28	40	25
Âge				
15 à 19 ans	49	29	51	25
20 à 24 ans	60	33	50	19
25 à 34 ans	53	31	46	26
35 à 44 ans	42	24	43	28
45 à 54 ans	62	31	42	25
55 à 64 ans	52	25	39	32
65 ans et plus	61	22	33	22
Pcs du chef de famille				
Agriculteurs	34	0	61	40
Art., comm. et chefs d'ent.	61	41	43	22
Cadres et prof. intell. sup.	72	41	39	30
Professions intermédiaires	56	33	42	24
Employés	38	20	51	31
Ouvriers qualifiés	30	13	48	19
Ouvriers non qual.	31	6	33	12
Retraités	58	23	38	27
Autres inactifs	53	31	53	25
Taille de l'agglomération				
Communes rurales	43	23	42	26
Moins de 20 000 hab.	37	20	43	23
20 000 à 100 000 hab.	56	21	44	27
Plus de 100 000 hab.	54	28	44	28
Paris intramuros	82	60	55	22
Reste de l'agglom. parisienne	64	31	36	26
Niveau d'études				
Aucun diplôme, CEP	38	16	42	23
BEPC	49	30	49	22
CAP-BEP	46	19	41	23
Bac et équivalent	61	32	42	25
Études supérieures	71	42	44	32

Source : Département des études et de la prospective, Ministère de la culture et de la communication

Document 9 : Pratiques culturelles des Français : Question n°87a « Genre de musées visités au cours des douze derniers mois »

(Extrait de DONNAT (O.), *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, Paris, Ministère de la Culture, La Documentation Française, 1998, p. 260)

Ce tableau présente l'intérêt de mettre en évidence le fait que « ...la domination des milieux les plus diplômés et des Parisiens est surtout sensible dans le domaine des musées d'art, notamment quand ils traitent de l'art moderne ou contemporain ; elle l'est beaucoup moins dans le cas des musées d'histoire et des musées spécialisés »²⁶³.

La démocratisation de l'art contemporain est donc dépendante d'un véritable programme en faveur de l'enseignement des arts plastiques et de l'histoire de l'art, qui dépend d'un autre ministère, celui de l'Education nationale. C'est d'ailleurs Jack Lang, ancien ministre de la Culture, devenu ministre de l'Education nationale, qui s'est prononcé une nouvelle fois, en 2001, en faveur des « arts à l'école ». Cette idée récurrente, qui semble pourtant essentielle, n'a jamais été soutenue par un réel effort budgétaire. L'enseignement des arts plastiques est obligatoire à l'école primaire et au collège. Les programmes officiels des collèges, publiés en 2002²⁶⁴, précisent que « ...réduire les inégalités d'accès à l'art est (...) un impératif : l'école et le collège peuvent seuls y répondre, parce que la formation qu'ils assurent touche tous les élèves. ». Au lycée, cet enseignement, dont le rôle est pourtant reconnu comme essentiel, n'est qu'optionnel, dans les rares établissements proposant cette discipline. L'histoire de l'art est intégrée, de façon très modeste, dans les programmes d'histoire, au moins jusqu'à la classe de Seconde. Cependant l'histoire de l'art contemporain ne figure pas dans les programmes de Terminale, classe où l'on étudie la deuxième moitié du XXème siècle. L'option histoire de l'art existe en théorie, pour les baccalauréats littéraires, mais n'est accessible que dans quelques rares lycées. Le CAPES et l'agrégation d'histoire de l'art, promis par J. Lang, n'ont d'ailleurs jamais été créés.

On peut alors se poser la question de la réalité de la volonté, affichée par les différents gouvernements, d'une démocratisation de l'art contemporain, qui doit être traitée de façon globale et non sectorielle. Nous étudierons ultérieurement la répartition et les implantations des lieux de l'art contemporain, perçus comme des éléments de l'aménagement du territoire. Nous pourrions alors nous poser la question de l'efficacité de tous ces investissements en reprenant la thèse de P.-A. Four. Il affirme en effet que « dans la mesure où l'accès à l'art est davantage une question de niveau d'éducation que de proximité de l'équipement, l'augmentation de l'offre culturelle ne peut donc pas résoudre les questions d'accès à l'art. »²⁶⁵

²⁶³ DONNAT (O.), *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, Paris, Ministère de la Culture, La Documentation Française, 1998, p. 258.

²⁶⁴ Conseil National des Programmes, *Qu'apprend-on au collège ?*, Paris, XO/CNDP, 2002, p. 99.

²⁶⁵ Op. cit. p. 587

Parallèlement à la mise en place de toutes ces mesures politiques visant à promouvoir l'art contemporain, l'Etat a également tenté de s'occuper du sort des artistes, sur l'ensemble du territoire français. La tâche est fort difficile, et les différentes aides apportées par les services de l'Etat ne pourront jamais garantir une vie confortable pour tous les artistes. La générosité de l'Etat Providence se montre effectivement très inégale et forcément limitée. Ces aides favorisent essentiellement les artistes considérés comme «réellement contemporains» par le Ministère, ce qui suscite la colère des autres²⁶⁶. La discrimination ne vise plus les artistes provinciaux, pénalisés par rapports aux parisiens, mais les artistes qui ne sont pas reconnus par l'Institution.

Le soutien affirmé de l'Etat, en particulier depuis 1981, aux artistes contemporains français, n'a pas empêché que ceux-ci ne bénéficient plus que d'une reconnaissance relativement modeste, à l'échelle mondiale. La France, et plus particulièrement Paris, est donc passée à partir de la Seconde Guerre mondiale, d'un rôle de centre, sur le plan du marché et de la création, à celui d'une périphérie (voire même d'une périphérie de l'Allemagne, qualifiée de centre secondaire). Le rapport Quemin²⁶⁷, qui a suscité de nombreuses réactions, en 2001, met effectivement en évidence un duopole des Etats-Unis et de l'Allemagne et le rôle secondaire des artistes français. Le sociologue Alain Quemin, dans son rapport, fait une série de propositions, à plusieurs niveaux, pour améliorer la reconnaissance des plasticiens français au niveau international:

« Le premier de ces niveaux est celui des institutions (l'exemple de la Tate Modern récemment ouverte à Londres montre bien tout l'enjeu qui consiste à exposer de façon massive les artistes nationaux dans les institutions les plus en vue de leur pays), mais cela nécessite suffisamment de mesure et de légitimité des artistes exposés ou des institutions impliquées pour ne pas remettre en cause les choix effectués, ceux-ci ne devant pas sembler relever d'une logique trop protectionniste ou promotionnelle.

L'autre niveau sur lequel les pouvoirs publics peuvent jouer est celui du marché puisque évaluations esthétiques et financières sont liées. Celui-ci est d'autant plus important qu'au cours des dernières années, le pôle du marché a pris une importance croissante.

En soutenant habilement le marché de l'art contemporain national et celui des œuvres d'artistes nationaux ou européens en particulier (par des mesures d'incitation fiscale), les

²⁶⁶ Ceci constituait une des principales critiques formulées par les syndicats d'artistes plasticiens lors du 3^{ème} Congrès Interprofessionnel de l'Art Contemporain du 15 et 16 novembre 2001 (Nantes).

²⁶⁷ Alain QUEMIN, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Rapport au ministère des Affaires étrangères, Paris, 2001, 158 p.

pouvoirs publics pourraient donc asseoir davantage la reconnaissance des artistes vivant en France. Le domaine de l'art et tout particulièrement celui de l'art contemporain étant un secteur dans lequel une intervention trop directe des pouvoirs publics est toujours délicate, car souvent dénoncée comme tentative d'instaurer un nouvel académisme en promouvant des artistes officiels, les pouvoirs publics rendraient sans doute le meilleur service possible aux artistes et au marché de l'art contemporain car l'aide ainsi apportée serait tout à la fois efficace et discrète. »²⁶⁸

Ces politiques culturelles, qui ont favorisé, avec une efficacité toute relative, la diffusion réelle de l'art actuel, ont cependant entraîné une considérable évolution de la géographie de l'art contemporain, que nous étudierons dans notre deuxième partie. Ceci est particulièrement vrai depuis 1981, en raison d'un élan, impulsé au plus haut niveau de l'Etat et répercuté sur le territoire national, grâce aux lois sur la décentralisation, selon des logiques de répartition et de propagation très complexes, et avec une inégale efficacité.

²⁶⁸ Op. cit. p. 12.

Deuxième partie: Les lieux de l'art contemporain en France

I. Art contemporain et aménagement du territoire

Introduction

Nous avons expliqué comment les nouvelles pratiques des artistes contemporains ont modifié leur rapport à l'espace, et favorisé l'émergence de nouveaux lieux ou leur adaptation. Les politiques culturelles mises en œuvre, notamment à partir de 1982, dans le cadre de la décentralisation ont eu également un effet décisif sur la création des lieux de l'art contemporain. Il est maintenant nécessaire de les décrire et d'analyser leur inscription dans l'espace, à différentes échelles. La question du dénombrement et de la classification pose d'emblée problème. Les sources non institutionnelles sont intéressantes, mais très incomplètes ou au contraire prennent en compte des lieux ne relevant pas réellement²⁶⁹ de l'art contemporain. Les revues spécialisées fournissent des calendriers d'expositions. La revue *Beaux Arts* publie chaque année un « Guide des expos de l'été »²⁷⁰. Elle proposait 1 000 références en France et à l'étranger pour 2003. Cela permet d'avoir un aperçu ponctuel et sélectif des expositions, même si la distinction entre l'art contemporain et l'art plus ancien n'est pas toujours explicite. Il existe aussi un « Guide des lieux de l'art contemporain en France »²⁷¹ très sélectif, mais qui présente bien les caractéristiques des 164 lieux retenus, et porte des appréciations à la manière des guides touristiques. Les autres annuaires et guides de galeries d'art ne font pas clairement la distinction entre l'art contemporain et l'art moderne, ils sont également loin d'atteindre l'exhaustivité. Olivier Billiard, auteur du « *Bill'art* »²⁷², présente 590 galeries d'art moderne et contemporain dans l'édition 2004 de son guide et évalue à près de 6 000 les lieux « ouverts au public ayant vocation à présenter toutes les formes d'art »²⁷³. Le nombre important des lieux de

²⁶⁹ Cf introduction générale au sujet des définitions de l' « art contemporain ».

²⁷⁰ Supplément à *Beaux Arts* magazine, juillet 2003, 228 p.

²⁷¹ Philippe Piguet, Paris, Adam Biro, 1998, 224 p.

²⁷² *Bill'art 2004 : le guide des galeries art moderne et contemporain*, Paris, Dissonances, 2003, 400 p.

²⁷³ *Ibid.* p. 13.

l'art contemporain et l'ambiguïté de la définition rend l'exhaustivité impossible et le dénombrement aléatoire.

Nous avons donc choisi de travailler à partir d'une source officielle, l'Annuaire de l'art contemporain, qui est réalisé par le Centre de ressources du Centre national des arts plastiques (CNAP). C'est effectivement le seul qui prenne en compte tous les types de lieux, institutionnels ou non, et apporte une validation officielle sur le plan de leur sélection. En 1999 un premier annuaire papier est édité, il comprend 460 lieux. En 2000, grâce au financement obtenu dans le cadre d'un concours sur la réforme de l'Etat, initié par le gouvernement, le Centre de ressources met en place le premier annuaire accessible sur Internet²⁷⁴. En 2001, il présente 1 800 lieux, en 2004, plus de 2 600. Cette croissance du nombre de lieux référencés ne s'explique pas seulement par la multiplication des lieux de l'art contemporain. En effet, le référencement des lieux se fait par l'intermédiaire d'un réseau informel. Ce sont les responsables des lieux nouvellement inscrits qui fournissent d'autres propositions. Cela permet d'élargir la sélection car, auparavant, les responsables des DRAC donnaient surtout des adresses de structures reconnues officiellement par le Ministère. Il n'empêche que le fait de figurer dans cet annuaire, réalisé par un organisme qui dépend du ministère de la Culture, constitue une sorte de validation officielle. Les responsables du CNAP effectuent une sélection parmi les propositions de référencement, et sont bien conscients des enjeux d'une telle reconnaissance.

Dans un premier temps, les galeries commerciales n'ont pas été présentées. Il est difficile, en effet, de distinguer celles qui étaient réellement consacrées à l'art contemporain, avec toute l'ambiguïté liée à la définition. Le problème est le même que pour les autres lieux, mais l'enjeu commercial est ici plus important. Le label « art contemporain » fourni par un site officiel peut se traduire en terme de valorisation de la cote des artistes exposés. Les galeries sont désormais présentes dans l'annuaire, depuis septembre 2002, mais elles doivent préalablement être validées officiellement par des responsables des DRAC ou de la DAP. En ce qui concerne Paris, la sélection semble correcte et peut permettre de réaliser une cartographie fiable des galeries d'art contemporain avec validation officielle. Pour la province, la fiabilité du recensement est très inégale, certaines galeries, pourtant reconnues ne sont pas mentionnées. Nous

²⁷⁴ <http://www.CNAP.culture.gouv.fr/>

tenterons toutefois de les représenter à l'échelle nationale en utilisant la source de l'annuaire du CNAP, qui nous semble la plus fiable, malgré des limites indéniables.

annuaire de l'art contemporain

Votre recherche : Arts plastiques/arts visuels France

(par région, par département et par ordre alphabétique de ville et, pour Paris, par arrondissement)

1061 résultat(s) trouvé(s)

Alsace - Bas-Rhin - (67)

La Castine

12, rue du Général Koenig
67110 Reichshoffen
Tel : 03 88 09 67 00 Fax : 03 88 09 08 76
Mél : info@lacastine.com
Site internet : www.lacastine.com



Fonds régional d'art contemporain, Frac Alsace*

1, espace Gilbert Estève BP 25
67601 Sélestat cedex
Tel : 03 88 58 87 55 Fax : 03 88 58 87 56
Mél : agence@culture-alsace.org
Site internet : www.culture-alsace.org



Selest'art

Officie de la culture de Sélestat Cour des Prélats
67600 Sélestat
Tel : 03 88 58 85 77 Fax : 03 88 82 99 39
Mél : selest-art@ville-selestat.fr



Document 10 : Extrait de l'annuaire du CNAP
(<http://www.CNAP.culture.gouv.fr/>, Février 2004)

Nous avons extrait de l'Annuaire de l'art contemporain la liste des « structures et lieux de diffusion » d'« arts plastiques / arts visuels » pour tout le territoire français, écartant ainsi les associations et structures professionnelles²⁷⁵, liées à l'art contemporain, mais ne constituant pas un véritable « lieu »²⁷⁶. Les galeries commerciales²⁷⁷ ne sont pas représentées, mais les salons et foires importants, même temporaires, y figurent. Certains lieux ne sont pas consacrés exclusivement à l'art contemporain, comme des théâtres ou des écoles qui possèdent des galeries d'expositions. Cette liste comprend des lieux institutionnels, des squats illégaux et tolérés, des galeries associatives... Les œuvres installées dans l'espace public et les installations *in situ* éphémères ne sont pas représentées. Depuis mars 2003, certains lieux ont disparu, d'autres ont été créés, c'est notamment le cas des structures dites « alternatives », dont l'existence est souvent précaire. Toutefois, le nombre total et la répartition entre les différentes villes n'ont pas beaucoup évolué. Après avoir étudié de façon critique la liste des 1101 lieux référencés dans la liste des « structures et lieux de diffusion » d'« arts plastiques / arts visuels » en mars 2003, nous en avons retenus 998²⁷⁸.

1. La répartition des lieux d'exposition de l'art contemporain

La carte représente ces 998 « lieux d'exposition » à la commune de localisation. Elle met en évidence une forte concentration sur Paris, mais aussi dans les grandes villes et aires urbaines. Les régions les moins peuplées sont aussi celles qui disposent du moins grand nombre de lieux d'art contemporain. La fameuse « diagonale du vide » est parsemée de lieux d'exposition, sans qu'il apparaisse de pôles majeurs. A l'échelle de Paris, la répartition des 217 lieux n'est pas homogène et l'on observe une nette concentration dans les arrondissements proches du centre, ce qui correspond à la logique de localisation des autres équipements culturels. Nous établirons ultérieurement une carte des principaux lieux institutionnels parisiens et des quartiers où sont concentrées les galeries.

²⁷⁵ Syndicats, organismes sociaux, associations sans espace ni projet d'exposition ou de création...

²⁷⁶ Cf définition dans notre introduction générale.

²⁷⁷ Nous réaliserons une carte spécifique.

²⁷⁸ Certaines références ne correspondaient pas à des lieux d'exposition. Certaines galeries commerciales étaient représentées, par erreur, nous les avons éliminées.

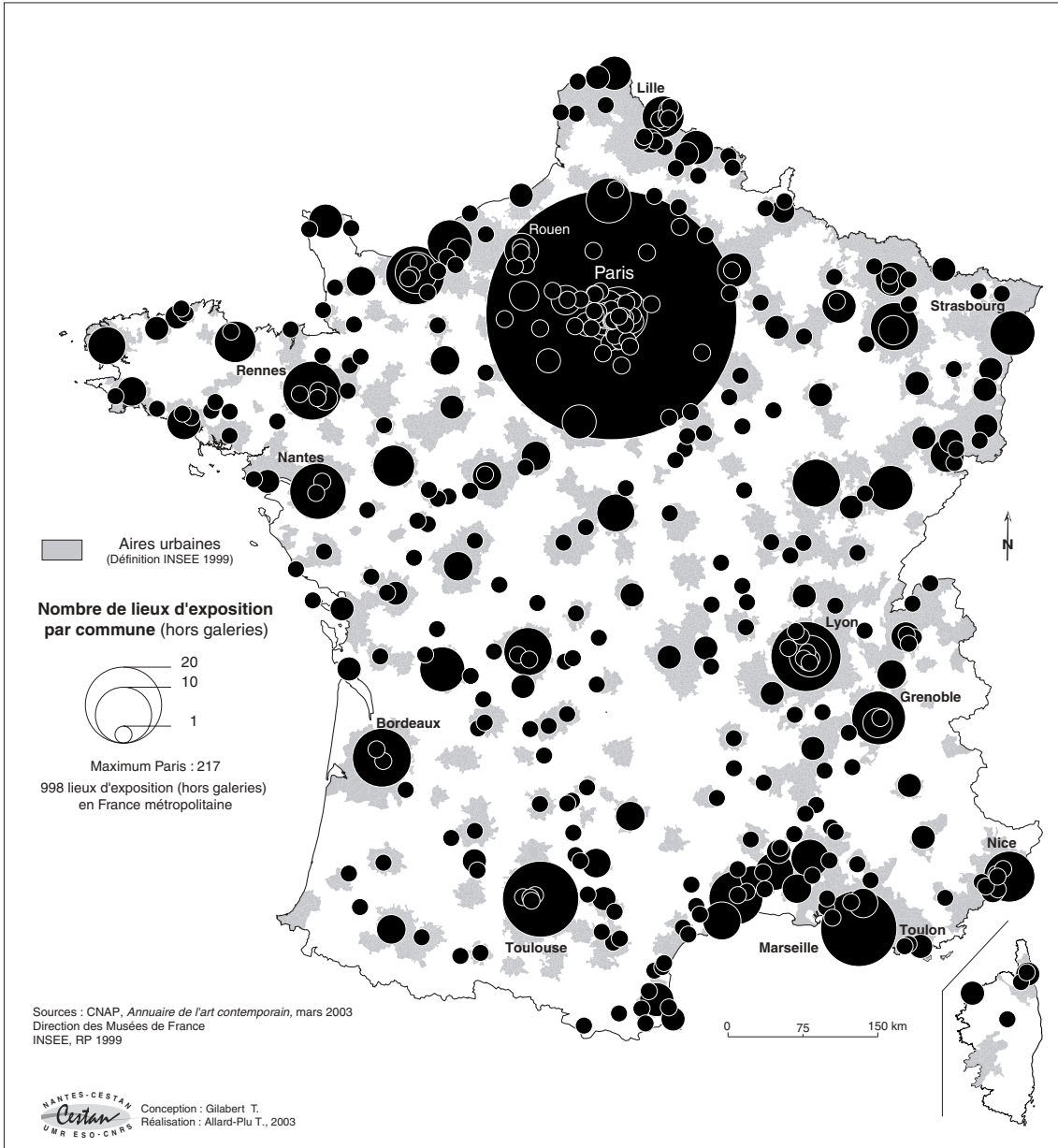


Figure 6 : Les lieux d'exposition d'art contemporain (hors galeries commerciales) par commune

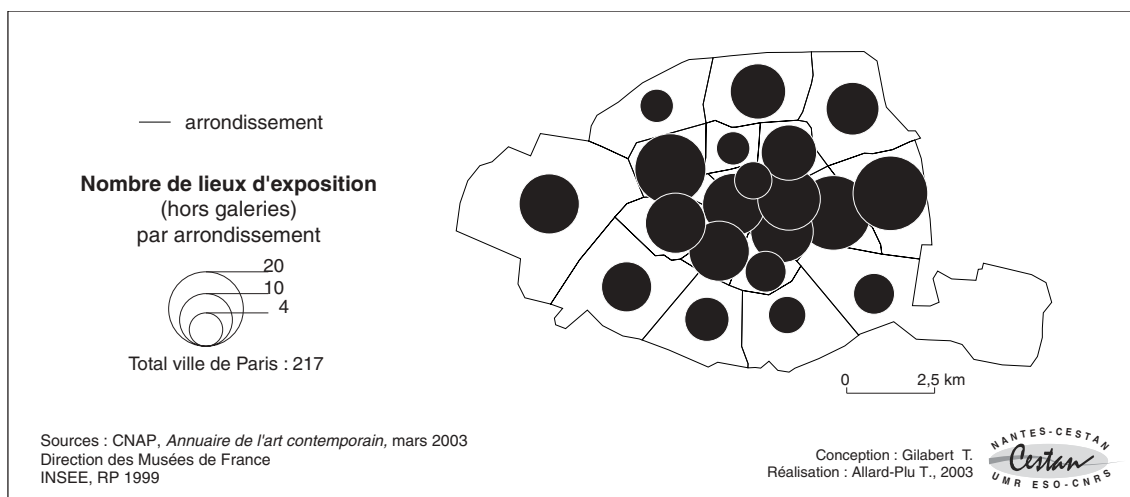


Figure 7 : Les lieux d'exposition d'art contemporain (hors galeries commerciales) par arrondissement, à Paris, en 2003

La France de l'art contemporain semble être la France des villes, même si la carte met en évidence quelques lieux en dehors des aires urbaines. On pourrait, *a priori*, émettre l'hypothèse selon laquelle le nombre de lieux d'exposition d'art contemporain serait proportionnel à la population des villes. Il serait donc nécessaire de mettre en relation l'effectif de la population des communes et le nombre de lieux. Une carte représentant ces données serait difficilement lisible, du fait de la multitude des communes représentées. Nous avons donc choisi de construire un tableau à partir de quelques exemples de villes, afin de montrer le rapport entre le nombre de lieux d'art contemporain et la population.

Ce tableau, même incomplet, suffit pour mettre en évidence l'absence de proportionnalité entre l'effectif de la population des communes et le nombre de lieux de l'art contemporain. Le nombre de lieux pour 100 habitants, que nous appellerons « densité de lieux d'art contemporain » est très variable. Les villes les plus peuplées n'ont pas systématiquement de « densité » plus importante. Paris, qui possède le plus grand nombre de lieux a une « densité de lieux d'art contemporain » beaucoup plus faible que des petites communes comme Bignan ou Beaumont-du-Lac. Nantes a une « densité » plus forte que Nice, pourtant plus peuplée, mais moins importante que Paris. Il n'y a visiblement pas de logique arithmétique sur le plan des « densités ». Si Beaumont-du-Lac, avec ses 135 habitants, possède la plus forte « densité de lieux d'art contemporain » en France, alors qu'elle a une des plus faibles densités de population, il existe aussi un grand nombre de communes sans lieu d'art contemporain.

Tableau 8 : Densité en lieux de l'art contemporain

Commune	Population totale (RGP 1999, INSEE)	Nombre de lieux de l'art contemporain (2003, annuaire du CNAP)	Nombre de lieux pour 100 hab.)
Paris	2 147 857	278	0.013
Toulouse	398 423	20	0.050
Nice	345 892	8	0.023
Nantes	277 728	11	0.040
Grenoble	156 203	10	0.064
Brest	156 217	5	0.032
Dijon	153 813	8	0.052
Thiers	13 950	2	0.014
Les Sables-d'Olonne	13 035	2	0.015
Bignan	2 605	1	0.038
Vassivière (commune de Beaumont-du-Lac)	135	2	1.481

La carte de l'ensemble des lieux d'exposition de l'art contemporain permet uniquement de dresser le constat de leur inégale répartition sur le territoire français. Ils sont généralement concentrés, sauf exceptions, dans les aires urbaines et notamment dans les grandes villes. Il est hors de notre propos d'analyser de façon exhaustive ces disparités, d'expliquer pourquoi la « densité de lieux d'art contemporain » est plus forte à Grenoble qu'à Nice, mais moins forte qu'aux Sables-d'Olonne.

Il semble effectivement difficile d'approfondir l'analyse à partir des 998 lieux figurant sur la carte, il apparaît donc nécessaire, soit de changer d'échelle (ce que nous ferons dans notre étude régionale), soit de sélectionner les types de lieux à représenter. Nous avons donc réalisé une carte ne prenant en compte que les 185 lieux « institutionnels ». Il s'agit des structures officielles, reconnues ou (et) subventionnées par l'Etat²⁷⁹ ou (et) les collectivités territoriales.

²⁷⁹ Par l'intermédiaire du ministère de la Culture ou des DRAC.

2. Les lieux institutionnels et l'aménagement culturel du territoire

Le choix des lieux institutionnels s'explique par la volonté de mettre en évidence l'action de l'Etat et des différentes collectivités territoriales sur le plan de l'aménagement culturel du territoire. La particularité de ces lieux réside effectivement dans leur dépendance vis à vis du ministère de la Culture (DAP ou DRAC à l'échelle régionale) ou des collectivités territoriales qui les financent. Les FRAC ont été créés à l'initiative de l'Etat, en coopération avec les régions. Les musées et les artothèques sont le plus souvent gérés par les municipalités, avec le soutien de l'Etat. Les centres d'art conventionnés²⁸⁰ bénéficient d'un financement du ministère de la Culture, des municipalités, et parfois des Conseils généraux. La création des musées polyvalents²⁸¹ a généralement été décidée au niveau de l'Etat, principalement au XIXème siècle, mais aujourd'hui, l'essentiel du budget incombe aux municipalités. Les musées d'art moderne et (ou) contemporain ont été créés par des municipalités, essentiellement à partir des années 1980. Le cas du centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, correspondant à une décision du président de la République éponyme, constitue une exception. Le rôle des collectivités territoriales, et principalement des municipalités, apparaît donc ici essentiel. Nous avons évoqué précédemment comment l'action volontariste de l'Etat, marquée notamment par la création des FRAC, a ensuite encouragé des initiatives locales dans le domaine de l'art contemporain. Celles-ci ont été favorisées par la décentralisation, à partir de 1982.

La carte suivante présente les 185 principaux lieux d'exposition ou de diffusion institutionnels d'art contemporain, musées, centres d'art conventionnés et artothèques.

La carte de l'ensemble des lieux d'exposition par commune mettrait en évidence une forte concentration sur les grandes villes. La répartition des lieux institutionnels est nettement différente. Elle se traduit par une plus grande homogénéité. La différence entre les petites et grandes villes est moins importante. Paris ne possède que dix lieux institutionnels (hors FRAC), soit seulement cinq fois plus que des villes moyennes comme Troyes, Quimper ou Arles, ou des petites villes comme Thiers, et même la petite commune de Beaumont-du-Lac (135 habitants), dans la Haute-Vienne, où se trouve le centre d'art contemporain de Vassivière-en-Limousin. L'écart est donc

²⁸⁰ Nous n'avons pris en compte que les 42 centres d'art conventionnés par le ministère de la Culture (DAP), « institutionnels » par définition. Il existe d'autres centres d'art, de statuts juridiques très divers. Il est cependant difficile de distinguer ceux qui pourraient être qualifiés d'« institutionnels ».

²⁸¹ Voir le cas du musée des Beaux-Arts de Nantes dans notre étude régionale.

beaucoup moins important que pour l'ensemble des lieux où le ratio entre Paris, Thiers ou Vassivière était de 139 et, entre Paris et Brest, de 55. L'action de l'Etat et des collectivités territoriales, apparaît dans ce cas comme régulatrice des inégalités en équipements culturels.

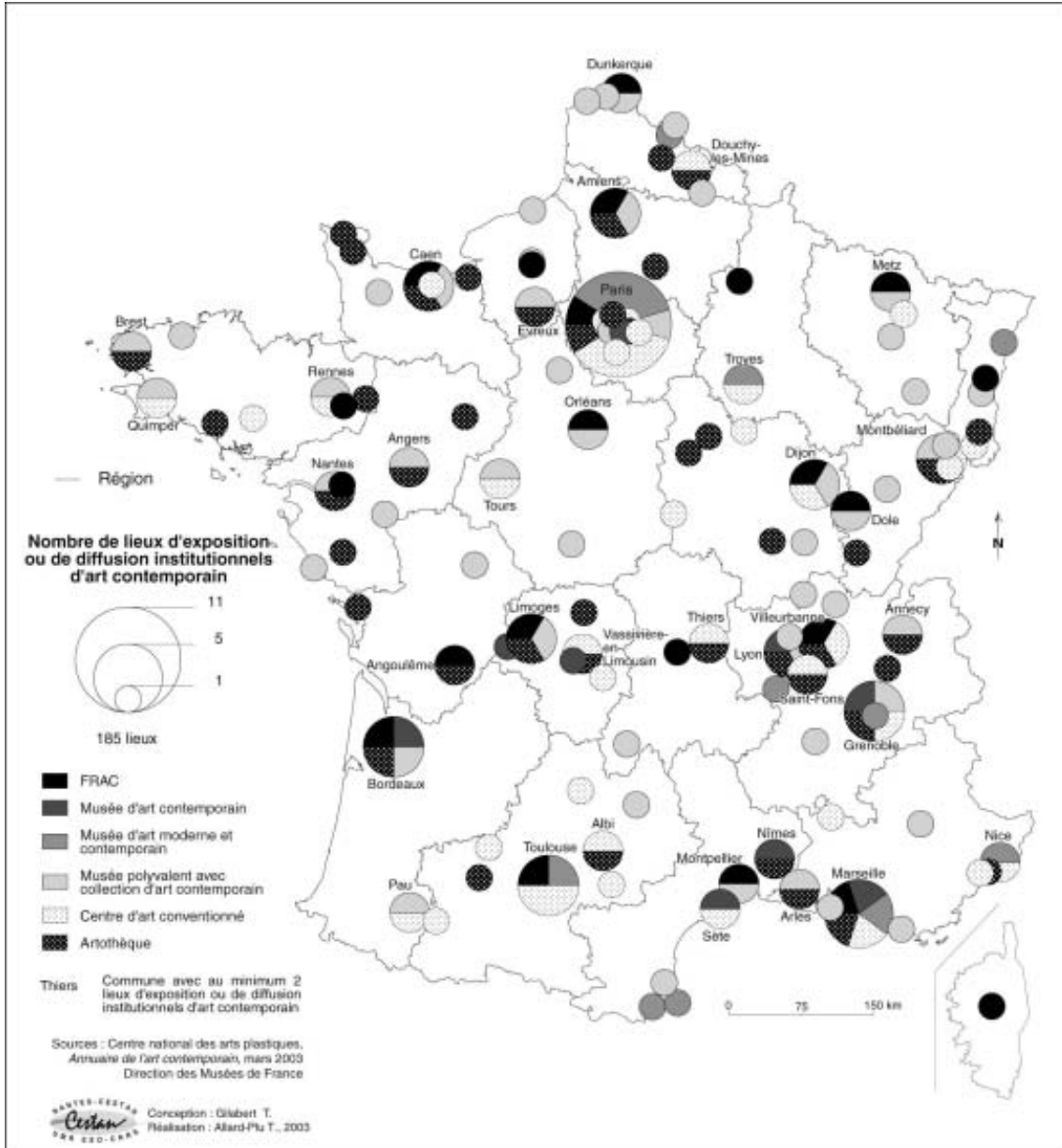


Figure 8 : Les principaux lieux d'exposition institutionnels d'art contemporain, 2003

Les musées, qu'ils soient polyvalents ou d'art moderne et (ou) contemporain, sont le plus souvent dans les grandes villes. Ces localisations s'expliquent par l'ancienneté de leur implantation (XIX^{ème} siècle pour les musées polyvalents) et par l'importance du budget nécessaire au fonctionnement et aux acquisitions, qui est financé essentiellement par les municipalités.

La logique d'implantation des lieux d'exposition des FRAC est plus complexe. Ils ont effectivement été créés récemment (les plus anciens datent de 1982) et leur financement est assuré à parité par l'Etat et les régions. Les choix des lieux se sont donc effectués par le Conseil régional, dans le cadre de la décentralisation, et sont en principe indépendants de la capacité de financement des communes. Cela explique une diversité des situations, mais les FRAC sont le plus souvent, soit dans les grandes villes (mais pas toujours dans la capitale régionale), soit dans leur périphérie. Nous aborderons plus précisément cette question dans une étude spécifique sur les FRAC, et dans notre partie consacrée à la région des Pays de la Loire.

Tableau 9 : Les centres d'art conventionnés situés dans des communes de moins de 50 000 habitants

COMMUNE DE LOCALISATION DU CENTRE D'ART ²⁸²	DEPARTEMENT	POPULATION TOTALE ²⁸³
VASSIVIERE (Beaumont du Lac)	87	135
CRESTET	84	441
DELME	57	741
CAJARC	46	1 161
TANLAY	89	1190
POUGUES-LES-EAUX	58	2543
BIGNAN	56	2605
IBOS	65	2976
MEYMAC	19	3050
HERIMONCOURT	25	3996
LECTOURE	32	4440
ALTKIRCH	68	5501
MOUANS-SARTOUX	6	9 031
DOUCHY-LES-MINES	59	10497
THIERS	63	13 950
SAINT-FONS	69	15 730
BRETIGNY-SUR-ORGE	91	22 114
HEROUVILLE SAINT-CLAIR	14	24 374
MONTBELIARD	25	28766
CHATOU	78	28 889
PONTEAU-COMBAULT	77	33 019
NOISY-LE-SEC	93	37460
SETE	34	40 220
CASTRES	81	45 413
ALBI	81	49 106

(Sources : DAP 2004, INSEE 1999)

²⁸² Source: CNAP (2003)

²⁸³ Source : INSEE (RGP 1999)

Les centres d'art conventionnés semblent répondre à une autre logique d'implantation. Ils sont effectivement parfois implantés dans des petites communes, comme Beaumont du Lac (135 hab.), Douchy-les-Mines, le Crestet (441 hab.), Delme (741 hab.)... Le tableau précédent présente les 26 centres d'art conventionnés (sur 41 au total) situés dans des communes de moins de 50 000 habitants.

La carte des densités de lieux d'exposition institutionnels d'art contemporain permet de mieux analyser les causes et les conséquences de ce qui semble relever d'une politique volontariste d'aménagement culturel du territoire.

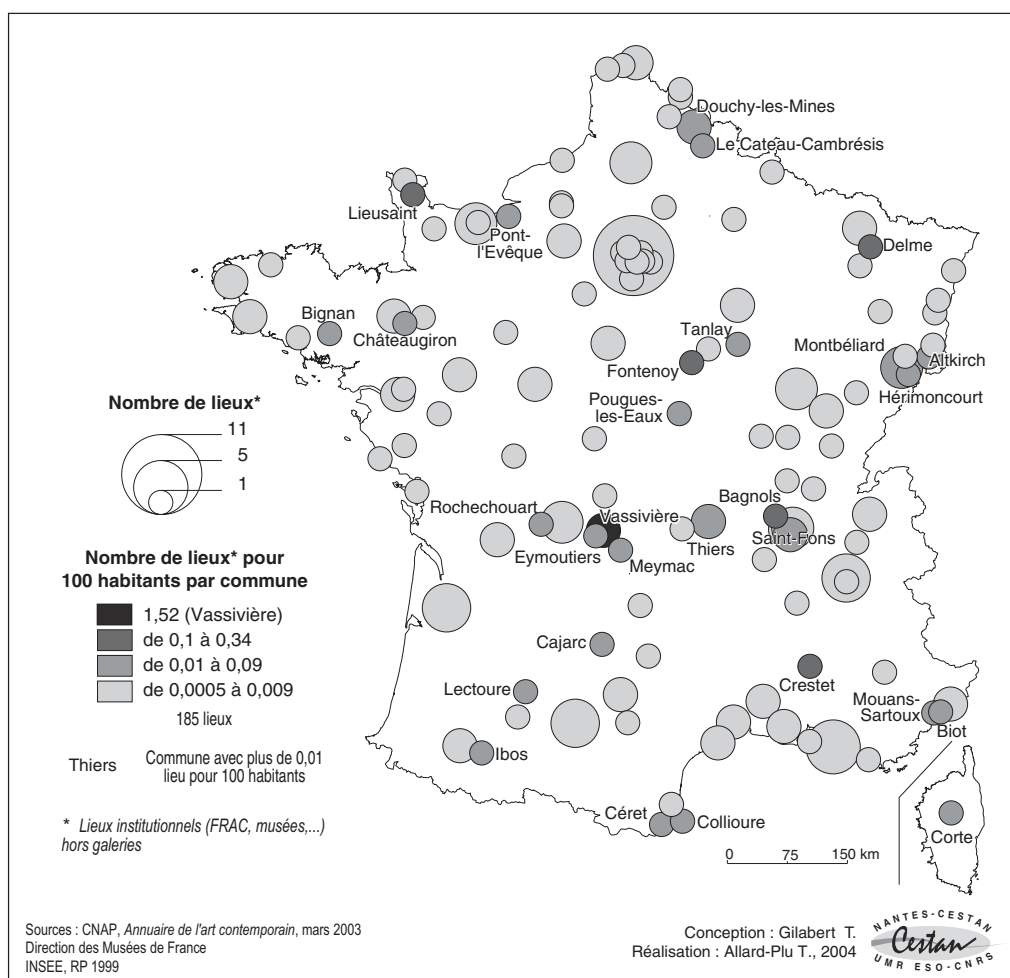


Figure 9 : Densité en lieux institutionnels d'art contemporain par commune, 2003

Elle met en exergue la faible densité des lieux institutionnels dans les grandes villes et notamment Paris, et les fortes densités observées dans plusieurs petites communes. Ceci va à l'encontre de ce que l'on observe généralement en France, pays marqué par des siècles de centralisme parisien.

Le tableau ci-dessous présente, de façon plus précise que la carte, le rapport entre le nombre d'habitants et le nombre de lieux d'exposition d'art contemporain.

Tableau 10 : Population et nombre de lieux institutionnels :

Commune	Population 1999 (population totale des communes, (source : RGP INSEE 1999))	Nombre de lieux d'exposition d'art contemporain (Source : CNAP 2003)	Nombre de lieux d'exposition d'art contemporain pour 100 habitants	Nombre de lieux d'exposition ou de diffusion institutionnels d'art contemporain.	Nombre de lieux d'exposition ou de diffusion institutionnels d'art contemporain pour 100 habitants
Paris	2 147 857	278	0.0129	10	0.00047
Brest	156 217	5	0.0032	2	0.0012
Thiers	13 950	2	0.0143	2	0.0143
Bignan	2 605	1	0.0384	1	0.0384
Vassivière (commune de Beaumont-du-Lac)	135	2	1.48	2	1.48

Paris, qui dispose du plus grand nombre de lieux, institutionnels ou non, se retrouve très loin derrière les autres communes, lorsque l'on effectue le calcul de la « densité en lieux d'art contemporain ». Le nombre de lieux institutionnels pour 100 habitants est 3 152 fois plus grand à Vassivière (dans la commune de Beaumont-du-Lac, qui comprend 135 habitants) qu'à Paris.

Ce constat semble confirmer l'aboutissement d'une démarche volontariste des collectivités territoriales et de l'Etat concernant l'aménagement culturel du territoire.

Bien entendu, les calculs présentés ci-dessus restent théoriques. Le public visé par un centre d'art dépasse largement le cadre communal. Il n'empêche que ces implantations dans l'espace rural ou dans des petites villes constituent une rupture face aux politiques antérieures d'implantation des espaces culturels. Il faut noter que les 42 centres d'art conventionnés qui maillent le territoire français sont tenus, du fait de leur mode de financement, qui fait intervenir le ministère de la Culture, de respecter un certain niveau de qualité sur le plan de leurs productions et expositions. Le centre d'art

de Vassivière, par exemple, s'impose les mêmes exigences de qualité que ses homologues parisiens. Ces remarques qualitatives ne font que renforcer l'idée d'une réelle politique d'aménagement culturel du territoire.

Il faut toutefois relativiser la véritable volonté décentralisatrice des Conseils régionaux et généraux. L'explication des localisations est parfois aussi liée à des questions financières. De nombreux centres d'art sont situés dans des châteaux²⁸⁴ appartenant aux collectivités territoriales, qui étaient inoccupés, voire fortement dégradés. La transformation en centre d'art a ainsi parfois été une solution pour obtenir des financements de l'Etat pour rénover ce patrimoine ancien. La création d'un centre d'art n'apparaît donc pas seulement comme une finalité, mais aussi comme un moyen économique de mettre en valeur le patrimoine ancien. Notons également qu'il est beaucoup moins onéreux de gérer un centre d'art qu'un théâtre, et que l'on est moins tenu de remplir les salles pour amortir les coûts de fonctionnement. En ce qui concerne les (rares) constructions neuves, le moindre prix du foncier en dehors des villes a parfois encouragé des vocations décentralisatrices créatrices d'économies. Que le choix des implantations dans les petites communes relève d'une politique de maîtrise des coûts ou de décentralisation, les effets sont les mêmes. Il est indéniable que la création de ces centres d'art dans le monde rural a fortement modifié l'aménagement culturel du territoire.

L'analyse du choix des localisations, que nous n'avons pas abordée de façon systématique, présente un grand intérêt et permet de mettre en évidence le rôle des différents acteurs. Chaque centre d'art possède sa propre histoire. Il semble que bien souvent, leur création est issue de la volonté de quelques passionnés, au niveau local, qui sont parvenus à convaincre les différents intervenants des collectivités territoriales et du ministère de la Culture. L'aménagement culturel du territoire correspond en fait généralement à une politique d'accompagnement, par les DRAC ou le Ministère, des initiatives locales.

L'étude de l'exemple de Vassivière (Haute-Vienne) nous permettra de présenter les conditions de la mise en place d'un centre d'art en espace rural. Elle rentre dans le cadre d'une politique menée au niveau régional depuis la mise en place du FRAC à Limoges en 1982 puis du centre d'art contemporain de Meymac (Corrèze). Il s'agissait de valoriser l'image de la région en insistant sur le dynamisme et l'innovation sur le

²⁸⁴ Châteaux d'Oiron (Deux-Sèvres), de Kerguéhennec (Morbihan), des Adhémar à Montélimar (Drôme)...

plan culturel, tout en diversifiant l'offre touristique. En 1985, Jean-Claude Peyronnet, sénateur et président du Conseil général de la Haute-Vienne a réussi à imposer son projet de musée départemental d'art contemporain dans le château de Rochechouart. En 1986, le président du Conseil régional du Limousin, Robert Saly et son Vice-Président, Daniel Nouailles ont voulu créer un symposium de sculpture contemporaine sur le site du lac de Vassivière et ont recruté à cette fin, en collaboration avec la DRAC, Dominique Marchès, chargé de mission. C'est lui qui a fait évoluer le modeste projet initial vers la création d'un véritable centre d'art. Il obtient le soutien financier du ministère de la Culture, de la région et du syndicat mixte de Vassivière, regroupant huit communes. Le bâtiment, conçu par les architectes Aldo Rossi et Xavier Fabre, a été inauguré en 1991.

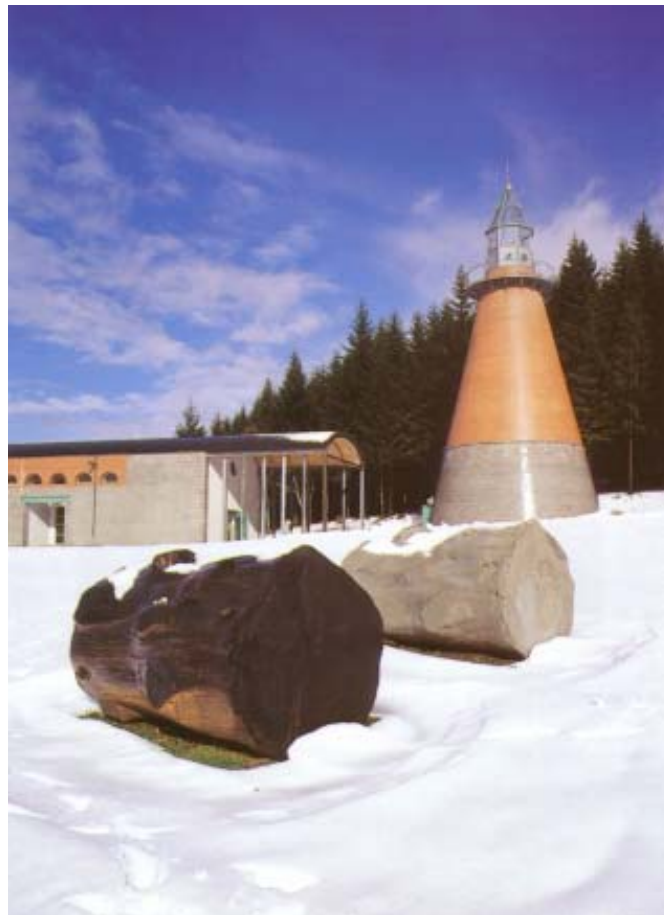
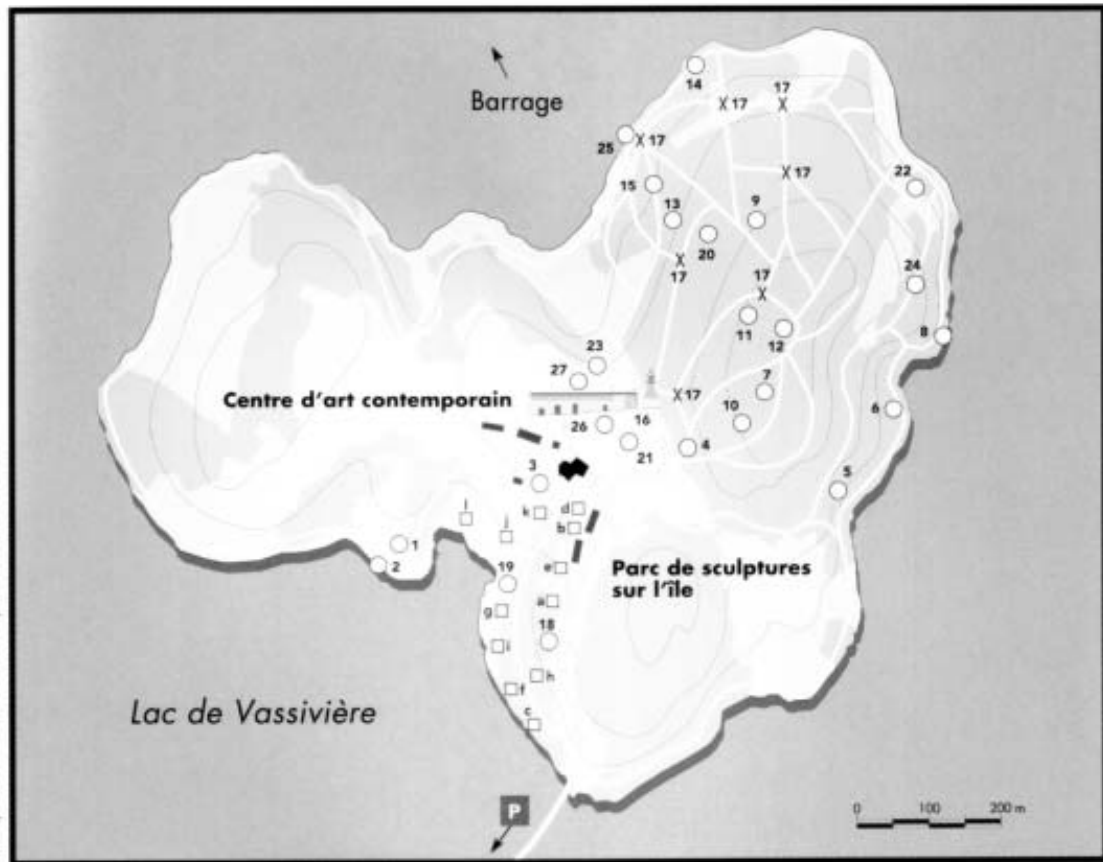


Photo 44: Au premier plan : *Moulage*, œuvre de Roland Cognet, réalisée in situ en 1995 (séquoia, ciment). Au second plan, le bâtiment du centre d'art contemporain de Vassivière-en Limousin, construit par les architectes Aldo Rossi et Xavier Fabre en 1991

Cliché : Frédéric Magnoux, in Revue Cimaise n° 252, 1998, p. 4.

Parc de sculptures sur l'île de Vassivière



LISTE DES ŒUVRES RÉALISÉES DEPUIS 1985

LISTE DES ŒUVRES RÉALISÉES EN 1983 lors du symposium de sculptures en granit organisé par l'Association LAC & S

- a JEAN-FRANÇOIS DEMEURE
- b PIERRE DIGAN
- c GARY DWYER
- d BRAD J. GOLDBERG
- e HENRI HAIRABEDIAN
- f MARC LINDER
- g TAKERA NARITA
- h JANEZ PIRNAT
- i CONSTANTIN POPOVICI
- j MICHAEL PRENTICE
- k DOMINIQUE ROLAND
- l ERIC SAMAKH

- | | | |
|--|--|---|
| 1 FRANÇOIS BOUILLON
<i>Solstice d'été</i> , 1984 | 11 KIMIO TSUCHIYA
<i>Ever</i> , 1990 | 18 GERALD KERGUILLEC
<i>Puzzle</i> , 1994 |
| 2 DOMINIQUE THÉBAULT
(Sans titre), 1985 | 12 KIMIO TSUCHIYA
<i>Eternity</i> , 1990 | 19 HERVÉ LE NOST
<i>Île</i> , 1994 |
| 3 JEAN-LUC VILMOUTH
<i>Marteau</i> , 1985 | 13 MARC COUTURIER
<i>Nadir</i> , 1990 | 20 ANNE MARIE JUGNET
<i>erreurs-exact</i> , 1994 |
| 4 JEAN ESTAQUE
(Sans titre), 1987 | 14 ANDY GOLDSWORTHY
(Sans titre), 1992 | 21 ROLAND COGNET
(Sans titre), 1994 |
| 5 DAVID JONES
<i>Green place with red ants</i> , 1988 | 15 BERND LOHAUS
<i>Essai/Par toi/Traces</i> , 1986-92
Collection Frac Limousin | 22 PER BARCLAY
<i>Vannhus [Maison d'eau]</i> , 1995 |
| 6 DAVID NASH
<i>Descending vessel</i> , 1989 | 16 ALAIN KIRILI
<i>Ariane, Messagère des Dieux</i> ,
1990-91
Commande publique | 23 VLADIMIR SKODA
(Sans titre), 1996 |
| 7 DAVID NASH
<i>Charred wood, green moss</i> ,
1989 | 17 MICHELANGELO
PISTOLETTO
<i>Il Segno Arte</i> , 1993-94
(7 éléments à même le sol)
Commande publique | 24 VEIT STRATMANN
<i>Sans titre (Pièce pour Hellereau)</i> ,
1996
Dépôt FNAC |
| 8 JEAN-PIERRE UHLEN
<i>Steinland</i> , 1990
Collection Frac Limousin | | 25 FRÉDÉRIC OLLEREAU
<i>La Maison de laine</i> , 1997
Commande publique |
| 9 BERNARD CALET
(Sans titre), 1990
Collection Frac Limousin | | 26 MARYLÈNE NEGRO
<i>Sport France</i> , 1995-98 |
| 10 DOMINIQUE BAILLY
(Sans titre), 1990 | | 27 BERNARD PAGÈS
<i>Point de vue</i> , 1997 |

Figure 10 : Plan du parc de sculptures de Vassivière
(extrait de la revue Cimaise n°252, 1998, p.25)

Ce centre d'art, devenu le Centre national d'art et du paysage, est ouvert toute l'année et organise des expositions à l'intérieur du bâtiment, ainsi que dans le parc. Certaines œuvres sont exposées en permanence sur l'île de Vassivière qui joue le rôle d'un musée en plein-air. Les pièces sont généralement produites sur place, comme dans la plupart des centres d'art. La fréquentation annuelle tourne autour de 20 000 visiteurs, essentiellement pendant l'été, elle correspond à la moyenne des entrées dans les centres d'art en France. L'éloignement des centres urbains peut-être ici considéré comme un atout. L'attractivité de cet espace touristique est justement liée à la qualité du paysage, perçu comme naturel, et caractérisé par une des plus faibles densités de population du territoire français. Le centre d'art, qui se présente surtout comme un parc de sculptures en plein-air, constitue la principale attraction pour un large public qui n'aurait peut-être pas poussé les portes d'un musée classique.

L'origine de la création du centre d'art de Vassivière est donc avant tout liée à la volonté de quelques individus, particulièrement motivés et convaincus de la nécessité d'ouvrir cette région rurale peu peuplée à la création contemporaine. Ils ont su, en profitant de leurs fonctions politiques au sein du Conseil régional, trouver un soutien financier auprès des collectivités locales, mais surtout auprès du ministère de la Culture. Le financement est aujourd'hui assuré essentiellement par la DRAC du Limousin et la région Limousin, mais aussi, depuis 2004, par le Conseil général de la Creuse.

Pour ce qui concerne les FRAC, nous avons choisi d'approfondir l'analyse spatiale afin de dresser également un bilan de leur action. Ce choix s'explique par le rôle essentiel que jouent les FRAC, depuis 1982, dans la diffusion de l'art contemporain dans les régions.

3. La commande publique, un outil pour l'aménagement culturel du territoire ?

L'histoire récente de la procédure de commande publique a été étudiée dans notre première partie. Nous avons évoqué les multiples fonctions: économique, patrimoniale, esthétique et pédagogique attribuées à cette intervention de l'Etat, qui s'est fortement développée depuis 1981. Il est désormais nécessaire d'étudier l'inscription spatiale de ces œuvres mises en place sur tout le territoire français. Nous utiliserons tout d'abord une approche cartographique, puis nous analyserons quelques

exemples significatifs, dans notre étude typologique et dans notre dernière partie, consacrée aux Pays de la Loire.

Nous disposons d'une source officielle, l'« Index 1983/2001 de la commande publique », publié par la Délégation aux arts plastiques en 2002. Il recense l'ensemble des projets réalisés entre janvier 1983 et juin 2001. Il ne prend en compte que les commandes publiques effectuées dans le cadre de la procédure officielle, basée sur une expertise des DRAC ou de la Délégation aux arts plastiques et un partenariat financier avec les collectivités territoriales. Il fait donc l'impasse sur une grande partie des réalisations commandées directement auprès des artistes, notamment par les communes. Il est difficile d'évaluer le nombre de ces commandes directes. Le fait de cartographier les commandes publiques officielles présente l'intérêt de mettre en évidence un éventuel aménagement culturel du territoire par le biais de cette procédure.

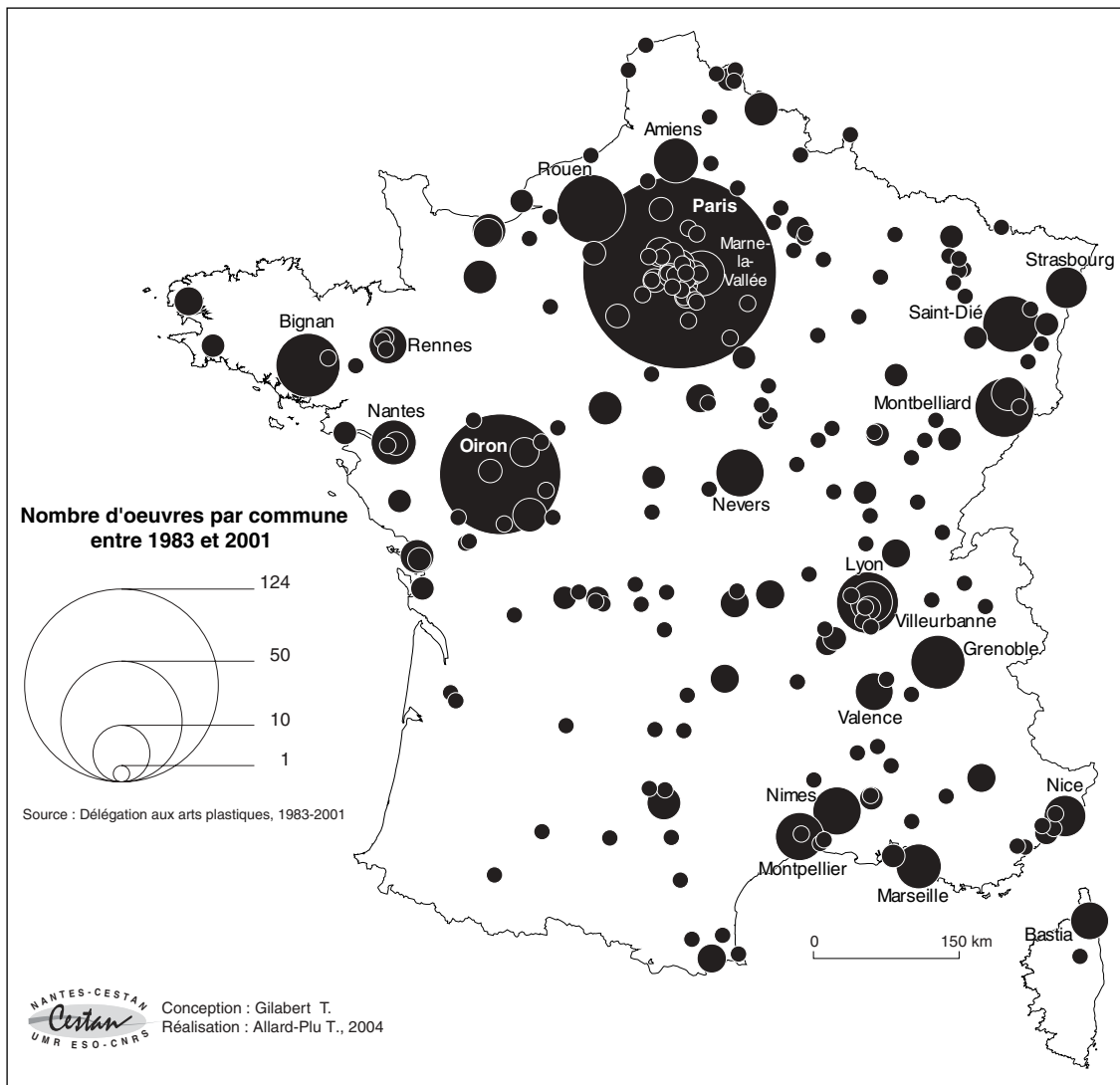


Figure 11 : Les œuvres de la commande publique, par commune entre 1983 et 2001

La carte montre un maillage très inégal du territoire français. Le quart Sud-Ouest de la France est marqué par un nombre d'œuvres très faible, y compris dans les grandes villes. Pour le reste de l'espace français, l'analyse des répartitions est rendue très difficile par une absence de logique apparente. C'est Paris qui possède le plus d'œuvres acquises dans le cadre de la commande publique, mais ailleurs, le nombre d'œuvres n'est pas proportionnel à la population des villes. Il y a cependant peu de commandes publiques dans les petites communes rurales, il s'agit essentiellement d'un phénomène urbain. Cela s'explique essentiellement par des raisons budgétaires, même si les DRAC et la DAP sont souvent plus généreuses avec les petites communes, *a priori* moins riches. La raison principale réside en fait dans le manque d'ouverture des élus locaux vers l'art contemporain, même si les conseillers aux arts plastiques des DRAC organisent parfois des formations spécifiques. Il est effectivement plus rare de trouver un élu amateur d'art contemporain dans une petite commune rurale que dans une ville plus importante, notamment en raison des différences de composition socio-professionnelle des conseils municipaux. L'initiative des commandes publiques revient presque toujours aux élus locaux, le rôle de l'Etat, par l'intermédiaire des DRAC, consiste à accompagner ces projets, plutôt qu'à les susciter. C'est ce qui explique l'inégale répartition des œuvres. Il existe cependant des exceptions, dans des communes rurales comme Bignan (Morbihan) ou Oiron (Deux-Sèvres), qui sont dotées d'un nombre important de commandes publiques, car elles possèdent un lieu d'exposition d'art contemporain. Cette procédure a été, dans ces deux cas, des moyens d'acquérir des œuvres en profitant des subventions de l'Etat et des collectivités territoriales.

Des commandes publiques ont été implantées dans tous les types de lieux :

- La ville (cas le plus fréquent), notamment lors des réaménagements urbains (Annecy) et des programmes de mise en place de tramways (Nantes et Orléans)
- Le paysage rural (Caumont, Digne, Bourgneuf...)
- Les parcs et jardins (jardin des Tuileries, parc de la Villette à Paris...)
- Les édifices religieux (Conques, Silvacane, Aigues-Mortes...)
- Les monuments historiques (Oiron, Chinon...)

Il y a donc bien eu diffusion de l'art contemporain, par le biais des commandes publiques, il est cependant impossible de parler d'aménagement culturel du territoire car il n'y a pas de volonté, de la part de l'Etat, de mailler le territoire français par des œuvres contemporaines. Le système, fondé sur le soutien apporté aux initiatives locales,

ne fait qu'accentuer les inégalités géographiques sur le plan de l'accès à l'art contemporain. Les cartes suivantes nous permettront de tenter d'analyser la diffusion des commandes publiques dans l'espace français depuis 1983.

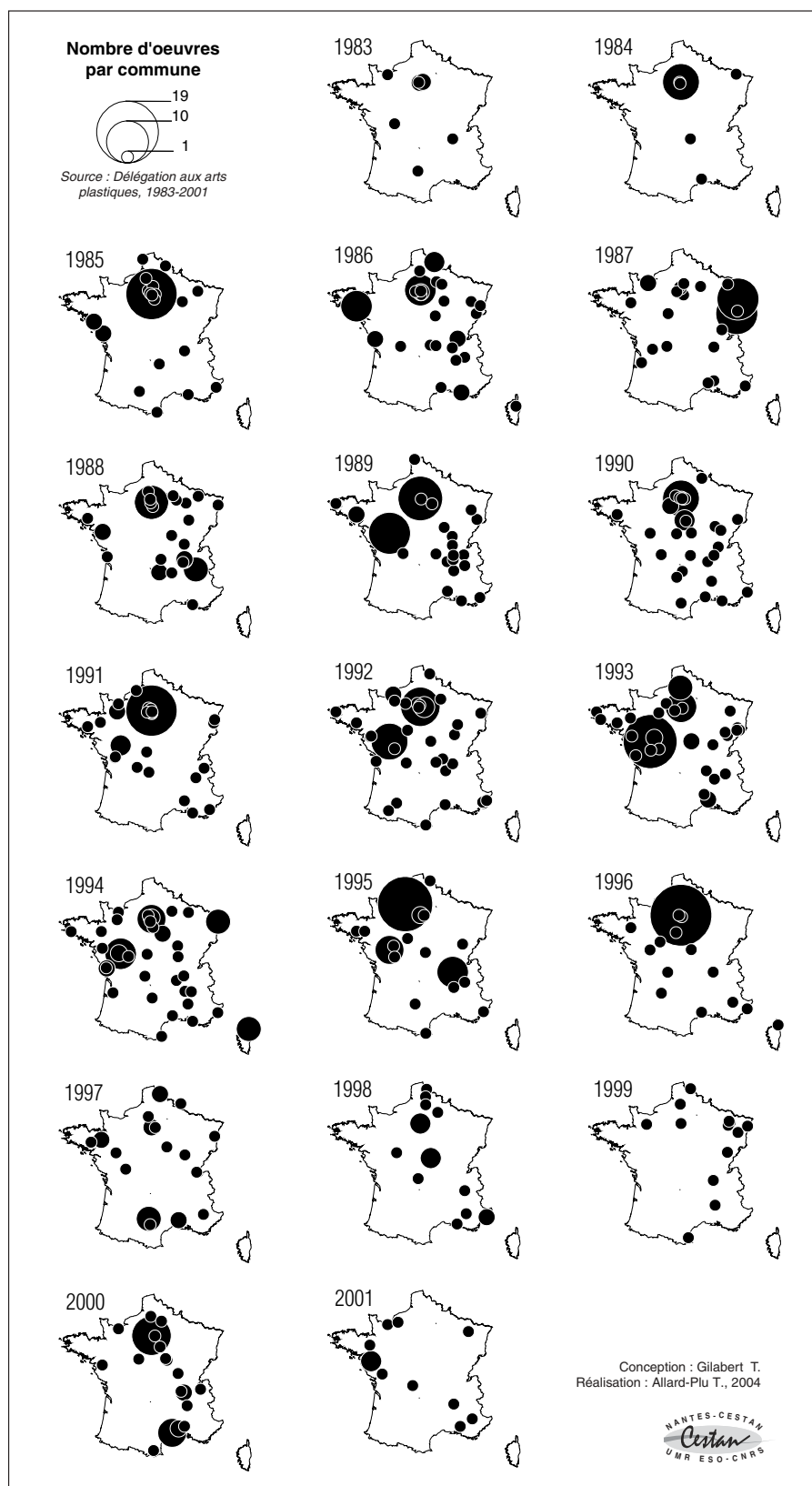


Figure 12 : Diffusion des commandes publiques entre 1983 et 2001

Il nous semble difficile de dégager des logiques de diffusion, fondées par exemple sur un éventuel mouvement centre-périphérie. Si la carte générale regroupant toutes les commandes publiques entre 1983 et 2001 mettait en évidence un maillage assez dense de l'espace français, évitant juste le Sud-Ouest, l'ensemble des cartes ci-dessus montre que cette construction s'est effectuée selon des étapes très inégales, tant au niveau du nombre d'œuvres, que de leur répartition. Il y a en effet à la fois dispersion, dans des communes commandant une seule œuvre, et concentration dans des villes mettant en place un programme important de commandes publiques, notamment dans le cadre de l'aménagement de lignes de tramway, comprenant entre 10 et 19 œuvres. La période caractérisée par les commandes les plus nombreuses commence en 1985 et se termine en 1996 (avec un rebond en 2000, dans le cadre des célébrations liées aux changements de millénaire). Le tableau ci-dessous montre que, malgré quelques diminutions liées à des annulations budgétaires, notamment en 1995²⁸⁵ et 1997, le budget consacré aux commandes publiques reste important, autour de 20 millions de francs. En 2003, il était de trois millions d'euros, soit 19,7 millions de francs. La commande publique a donc pu se maintenir au-delà des cohabitations, alternances et restrictions budgétaires. Elle contribue largement à la diffusion de l'art contemporain en France.

Années	Crédits de la commande publique (ministère de la Culture), en millions de francs
1989	33
1990	33,5
1991	29,5
1992	26,2
1993	25,5
1994	20,8
1995	8,7
1996	20,6
1997	12,5
1998	23
1999	23,1
2000	25,5
2001	17,4

Tableau 11 : Evolution des crédits de la commande publique (1989-2001)
(Sources DAP 2004)

²⁸⁵ Politique de rigueur budgétaire menée par Alain Juppé

4. Bilan de l'action des Fonds régionaux d'art contemporain : approche géographique

La création des FRAC, à l'initiative du gouvernement, en 1982, correspondait à une volonté d'aménagement culturel du territoire clairement affichée. Dans le cadre de la politique de décentralisation, il s'agissait de diffuser l'art contemporain dans toutes les régions françaises et de faire contrepoids au monopole parisien. Le principe de financement reposait sur la parité entre les participations financières de l'Etat et des régions. On pourrait alors émettre l'hypothèse selon laquelle cette politique volontariste de l'Etat a entraîné une uniformisation des FRAC, sur tout le territoire français, tout au moins sur le plan des moyens financiers.

Afin d'analyser les éventuelles inégalités entre les FRAC, il fallait être en mesure de les comparer sur le plan de leurs ressources (d'un point de vue qualitatif et quantitatif), de l'importance de leurs bâtiments d'exposition et de réserve pour les collections, mais aussi sur le nombre d'œuvres acquises. Ces éléments, relevant pourtant de la comptabilité publique, n'étant pas tous accessibles auprès des services compétents de la DAP²⁸⁶, nous avons dû réaliser une base de données, par enquête directe auprès des FRAC, pour l'année 2001.

4.1. Localisation et bâtiments:

En 2001, le principe de base : un FRAC par région, n'est pas respecté. Les régions Guyane et Guadeloupe n'ont jamais créé ces structures. Le FRAC Midi-Pyrénées a été dissous en 1995 et les 680 pièces de la collection sont désormais gérées par le centre d'art des Abattoirs situé à Toulouse. Le FRAC de la Réunion était en redressement judiciaire en 2001 et n'a donc pas procédé à des acquisitions²⁸⁷ durant cette année. Le FRAC de la Martinique ne dispose plus de budget depuis 1994, mais possède une collection de 100 œuvres.

Le fait de créer des lieux consacrés à l'art contemporain hors de Paris constituait en soit une volonté de déconcentration. Certaines régions ont encore accentué ce phénomène, à une autre échelle, en installant leur FRAC en dehors des capitales régionales. Cette déconcentration à l'échelle régionale est toutefois très relative, puisque ces FRAC restent le plus souvent dans l'agglomération des capitales régionales. C'est notamment le cas du FRAC des Pays de la Loire situé à Carquefou, à 11 kilomètres de

²⁸⁶ Qui interdit notamment la diffusion des chiffres sur la participation des Régions.

²⁸⁷ Rappelons que la fonction première d'un FRAC est de constituer un fonds, donc d'acheter des œuvres.

Nantes, du FRAC Rhône-Alpes, à Villeurbanne, dans la banlieue lyonnaise et de celui de Haute-Normandie, installé à Sotteville-les-Rouen. Le FRAC Bretagne est localisé à Châteaugiron, à 15 kilomètres de Rennes. Les plus éloignés des capitales régionales sont les FRAC d'Alsace (à Sélestat, 44 km de Strasbourg), du Nord-Pas-de-Calais (à Dunkerque, 71 km de Lille) et surtout celui de la région Poitou-Charentes (à Angoulême, 112 km de Poitiers).

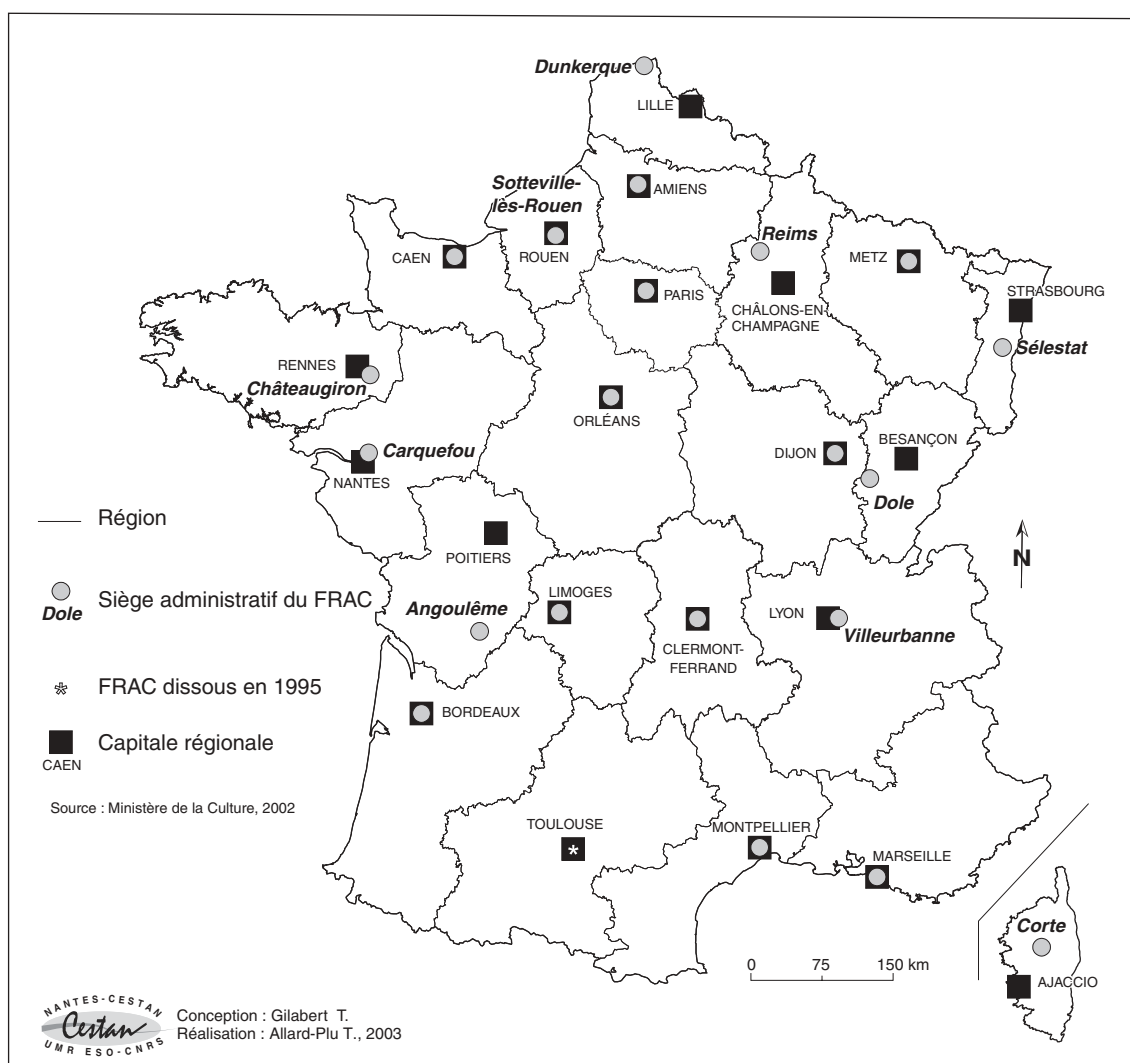


Figure 13 : Les sièges administratifs des FRAC en 2001

La localisation des FRAC pose des problèmes méthodologiques. Comme il s'agit avant tout d'un fonds, il semble logique de prendre en compte le lieu où les œuvres sont entreposées. La plupart des FRAC disposent de réserves, même si elles sont parfois situées dans un bâtiment dépendant d'une autre institution. Cela revient à

cartographier la partie invisible pour le public qui ne connaît que les expositions des œuvres de la collection. Il serait donc intéressant de représenter également les espaces d'exposition. Or, les FRAC ne disposent pas toujours de lieu d'exposition permanent. Certains d'entre eux sont plus ou moins nomades et exposent dans différents lieux de la région, ce qui est impossible à cartographier à l'échelle de la France. Nous avons donc choisi de localiser les FRAC sur leur siège administratif, qui correspond le plus souvent à l'emplacement des réserves et parfois d'un lieu d'exposition permanent. Il est clair que si l'on raisonne en termes d'aménagement culturel du territoire, le lieu d'exposition permanent joue un rôle essentiel. Toutefois, les actions « hors les murs », temporaires, permettent d'élargir le public, tant sur le plan spatial que sociologique.

Les FRAC jouent un rôle essentiel au niveau de la diffusion de l'art contemporain dans les régions. Le choix du lieu d'implantation et du mode de diffusion à l'échelle régionale est donc déterminant sur le plan de l'efficacité de cette diffusion et de la démocratisation des publics. Nous mettrons en évidence les enjeux liés à ces questions à travers l'exemple des Pays de la Loire. Les sociologues Philippe Urfalino et Catherine Vilkas²⁸⁸ ont bien analysé les différents modes de fonctionnement et d'inscription dans l'espace, en utilisant les exemples fictifs des régions présentées sous des noms de code: « Vallaurie », « Romanie » et « Pays-de-Côtes », afin de préserver l'anonymat des personnes interrogées.

La carte met en évidence de fortes disparités en ce qui concerne les surfaces des bâtiments. Elles ne sont pas toujours proportionnelles aux budgets et à l'importance des collections.

Le FRAC de Bretagne, qui est pourtant un des plus importants de France, ne dispose pas de bâtiment d'exposition qui lui soit propre. C'est le Théâtre National de Bretagne situé à Rennes qui met à sa disposition une galerie de 400 m² où le FRAC réalise régulièrement des expositions. Il utilise aussi parfois les espaces du centre d'art La Criée également localisé dans le centre de Rennes. D'autres expositions sont organisées dans toute la région dans des lieux très divers mais aussi dans d'autres centres d'art comme celui de Kerguehennec à Bignan (Morbihan). Depuis 1981, le FRAC Bretagne a réalisé plus de 350 expositions et accrochages pédagogiques avec plus d'une centaine de partenaires.

²⁸⁸ Philippe Urfalino et Catherine Vilkas, *Les Fonds régionaux d'art contemporain : la délégation du jugement esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1995.

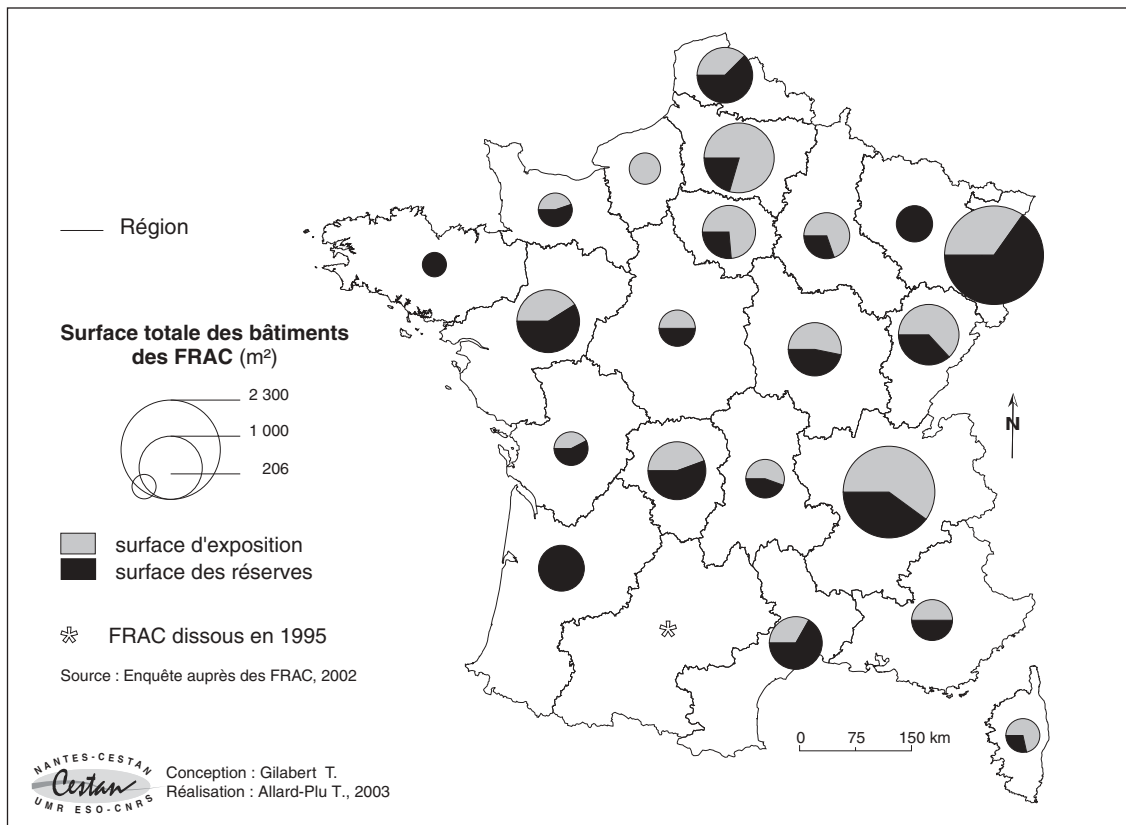


Figure 14 : Les surfaces des bâtiments des FRAC en 2001



Photo 45 : Exposition de Gabriele di Matteo organisée par le FRAC Bretagne dans la galerie du TNB, Rennes
Cliché : Teodoro Gilabert (2003)



Photo 46 :La Criée, centre d’art rennais, situé dans l’ancienne criée municipale
Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Si le FRAC Bretagne ne possède pas son propre lieu d’exposition, il est cependant propriétaire d’une ancienne école primaire et maternelle, située à Châteaugiron, qui abrite notamment les Archives de la critique d’art, un centre de documentation et les bureaux administratifs. Ces locaux sont actuellement jugés inadaptés et un projet d’un nouveau bâtiment est à l’étude.

Le cas de l’Ile-de-France est très particulier, son FRAC ne disposait pas d’espace d’exposition avant 2002²⁸⁹ et était caractérisé par une absence de participation financière de l’Etat depuis 1987. Suite à un conflit important au sujet des politiques d’acquisitions, l’Etat avait alors décidé de retirer ses subventions. Le budget 2001 est marqué par un retour modéré (9% du budget total) du financement de l’Etat, lié au changement de politique initié par la construction du Plateau. En fait, le FRAC Ile-de-France n’est toujours pas reconnu et subventionné en tant que tel par le Ministère, c’est le centre d’art le Plateau, lié au FRAC, qui reçoit les subventions. Ce nouvel espace d’exposition de 600m² est situé rue des Alouettes, près des Buttes-Chaumont, dans le XIX^{ème} arrondissement. Le Plateau a le statut d’un centre d’art conventionné et est

²⁸⁹ Le Plateau a été inauguré en janvier 2002, mais, puisque la construction était achevée en 2001, nous l’avons représenté sur la carte.

géré par le FRAC Ile-de-France qui peut ainsi y présenter une fois par an ses collections, celles-ci continuant par ailleurs d'être exposées en région.



Photo 47 : Le Plateau, situé au rez-de-chaussée d'un immeuble d'habitations, dans le XIX^{ème} arrondissement, rue des Alouettes

Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

La création du Plateau est le résultat de l'initiative d'un groupe d'habitants du quartier qui a réussi à faire changer le plan d'aménagement de l'ancien site de la Société Française de Production, transformé en immeubles d'habitations. Eric Corne, artiste plasticien et créateur de l'association Vivre aux Buttes-Chaumont, qui est à l'origine du projet, justifie son intervention en rappelant que « ...Le quartier était très actif depuis la fin du XIX^{ème} (...) 2000 personnes travaillaient dans ces studios. Transformer le quartier en cité dortoir, cela aurait été le tuer.»²⁹⁰. L'action de cette association a permis de faire pression sur le promoteur et constructeur Stim Bâtir, filiale du groupe Bouygues, repreneur des deux hectares laissés par la SFP. Il a finalement accepté de faire descendre le nombre d'appartements de 713 à 535, le nombre d'étages de dix à sept et de créer une crèche²⁹¹ et un centre d'art bénéficiant d'un loyer gratuit.

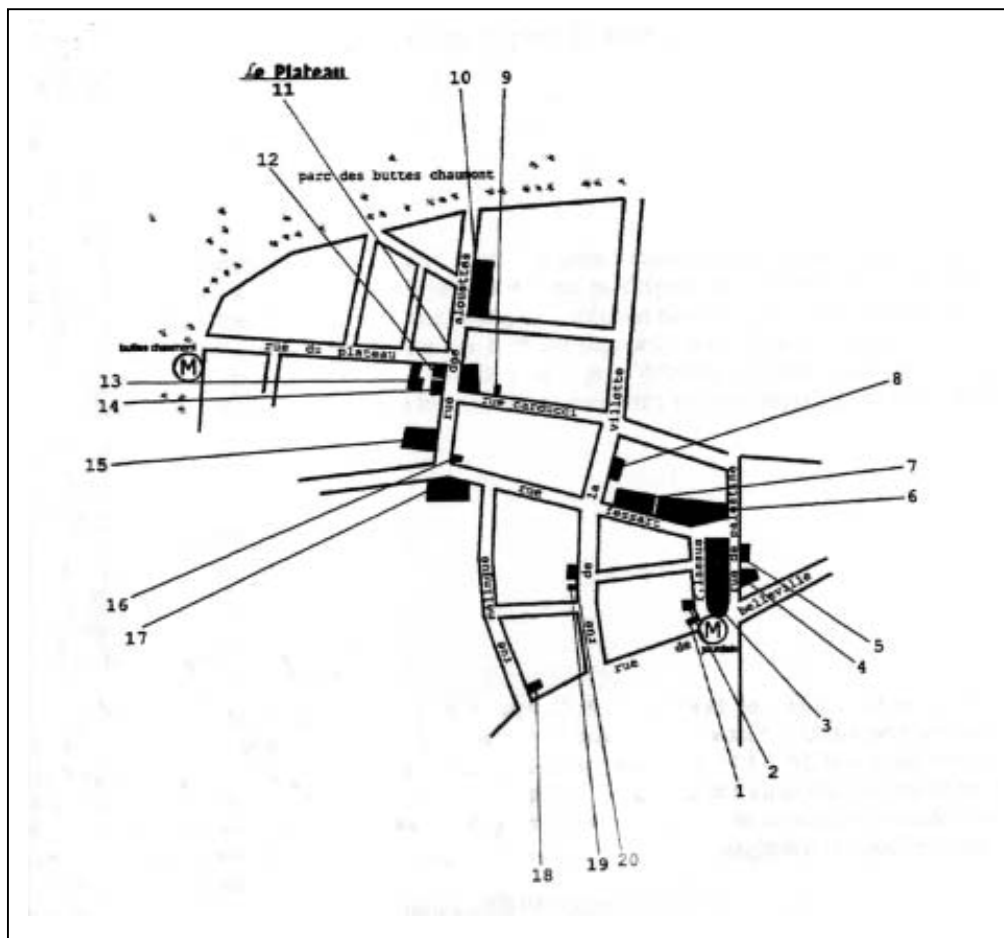
L'objectif étant avant tout d'animer le quartier, Eric Corne précise qu'« il s'agit d'un centre d'art non pas de quartier mais avec le quartier. L'art contemporain cristallise le retour de l'activité et de la création. »²⁹². Cette implication dans la vie du quartier se concrétise par des expositions des œuvres de la collection du FRAC dans la proche périphérie du Plateau. En avril 2003, le centre d'art a conçu un itinéraire, intitulé *Des*

²⁹⁰ In La Tribune, 18 janvier 2002.

²⁹¹ Cette cohabitation entre une crèche et un centre d'art, perçu comme un lieu de vie, se retrouve également dans le lieu unique à Nantes.

²⁹² In La Tribune, 18 janvier 2002.

voisinages dans cette partie du XIXème arrondissement. Le public était appelé à voir des œuvres chez des commerçants, dans des lieux publics ou chez des particuliers.



1 : Café la Gitane	11 : Centre d'art contemporain Le Plateau
2 : Restaurant Nakagawa	12 : Bar Fleuri
3 : Paroisse Saint Jean-Baptiste	13 : L'Atelier du Plateau
4 : Quatre appartements privés	14 : Café Rendez-vous des Alouettes
5 : Laboratoire d'analyse médicale	15 : Collège Claude Chappe
6 : Ecole élémentaire	16 : Bureau d'étude : conception des structures
7 : Bibliothèque Fessart	17 : Résidence Pauline Roland
8 : Atelier pour enfants Dragon savant	18 : Atelier de cordonnerie Cattelan
9 : Appartement de D. Cuypers	19 : Fleuriste Atelier Java Bleue
10 : Supermarché Atac	20 : Kabuki Tattoo & Piercing

Figure 15 : Plan du parcours Des voisinages
(extrait de la brochure éditée par le Plateau, 2003) :

« Le choix du quartier comme lieu et place de l'exposition repose sur l'idée qu'il constitue le moyen terme entre ce qui est le plus intime (chez soi) et le plus inconnu (l'extérieur). Zone d'appropriation, le quartier s'envisage dans la continuité entre l'espace privatif

du logement et la sphère publique. Il est le territoire apprivoisé où s'expriment certains petits rituels du quotidien. (...).Sortir des lieux dédiés à la présentation d'œuvres d'art (musées, centres d'art) pose la question du lieu de visibilité des œuvres et de leurs sens. Comment dialoguent-elles avec leur environnement immédiat? Une négociation entre les contraintes des lieux, ce que disent les œuvres, notre souhait, et le désir des habitants est d'autant plus nécessaire que ces derniers ont eux-mêmes leur propre regard sur les lieux qu'ils ont investis. Ce sont donc ces voisinages, ces relations et ces histoires singulières qui se construisent ici le temps de l'exposition. Des voisinages, également parce que la sélection d'œuvres met en avant les allers et retours entre privé et public, singulier et collectif. Les frontières toujours plus poreuses entre ce qui épouse le quotidien et ce qui relève de la question publique sont ainsi envisagées. Subrepticement ou de manière très visible en s'inscrivant dans les pratiques et les habitudes, ou en les détournant, les œuvres tentent une confrontation ou une inscription dans ce quotidien. »²⁹³

Depuis septembre 2000, le FRAC des Pays de la Loire fait également figure d'exception. Il s'agit du premier FRAC installé dans un bâtiment conçu spécialement pour lui, à Carquefou, commune de l'agglomération nantaise. Depuis cette expérience perçue comme un succès, le Ministère encourage désormais la mise en place des FRAC de « deuxième génération » qui seront construits ou aménagés spécifiquement. Le premier a été achevé à Metz en juin 2004 pour le FRAC Lorraine. D'autres projets de création de bâtiments ou de réimplantation pour les FRAC Picardie, Centre, Poitou-Charentes, Bretagne, Aquitaine, Auvergne et PACA sont en cours d'élaboration. La participation totale de l'Etat, pour ce programme des FRAC de « deuxième génération » est de plus de 15 millions d'euros.

Nous aborderons plus en détail l'inscription spatiale du FRAC des Pays de la Loire dans le cadre de notre étude régionale.

4.2. Budgets et collections

La carte des budgets totaux (2001) des FRAC met également en évidence des disparités importantes. Le budget le plus faible, celui du FRAC de Franche-Comté (259 163 €) est ainsi quatre fois inférieur à celui du FRAC de Bretagne (1 025 669 €) qui est le plus important de France. Il est toutefois difficile de comparer les budgets à partir de ces données brutes. L'objectif d'un FRAC étant avant tout de constituer un

²⁹³ extrait du dossier de presse de l'exposition *Des voisinages*, Le Plateau, avril 2003.

fonds d'œuvres d'art contemporaines, il semble important de mettre l'accent sur les budgets d'acquisitions.

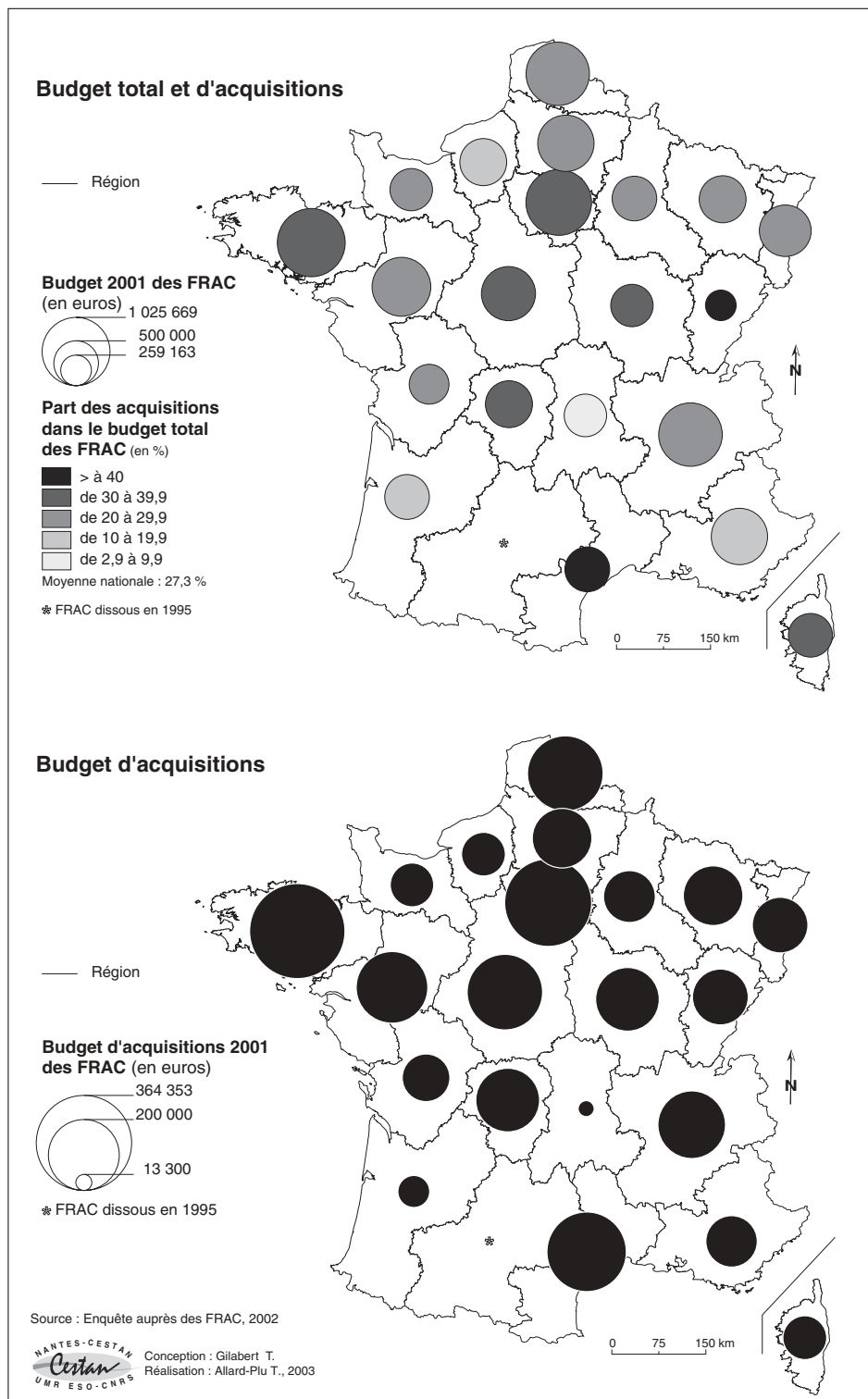


Figure 16 : Les budgets d'acquisitions des FRAC en 2001

Certains FRAC ont un budget total important, mais ne consacrent qu'une faible part aux achats d'œuvres. Ils insistent plutôt sur la diffusion des collections et

l'organisation des expositions. C'est notamment le cas du FRAC d'Auvergne. Cette analyse est facilitée par la carte indiquant la part des acquisitions dans le budget total. Il apparaît ainsi que c'est le FRAC de Franche-Comté, possédant pourtant le plus petit budget total, qui consacre la plus forte part de celui-ci aux acquisitions. Il semble donc que les FRAC les plus riches ont les moyens de consacrer une part importante de leur budget au fonctionnement et particulièrement à l'organisation d'expositions. Les moins riches d'entre-eux doivent se recentrer sur leur fonction première, constituer un fonds, donc acheter des œuvres. Notons cependant que le FRAC Bretagne, qui a le plus gros budget total, a aussi le plus fort budget d'acquisitions, ce qui s'explique notamment par l'absence de lieu permanent d'exposition qui permet des économies importantes sur le budget de fonctionnement.

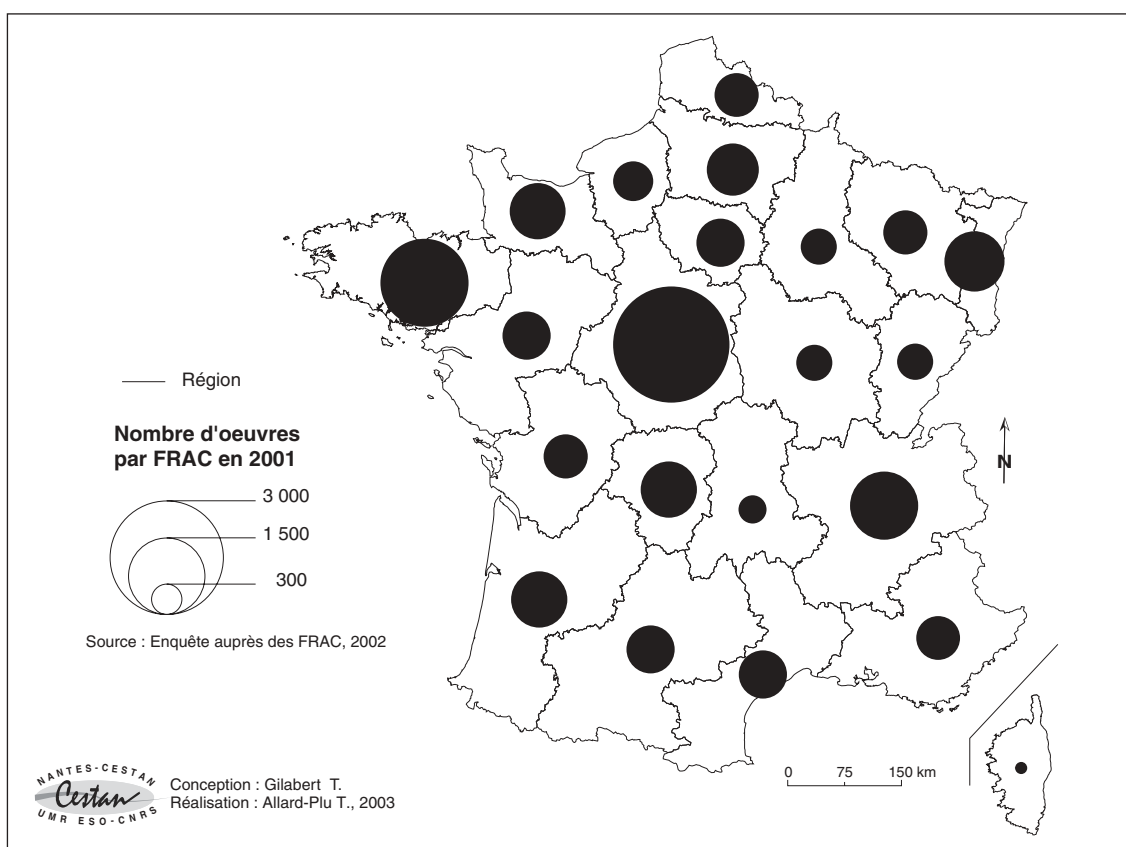


Figure 17 : Les collections des FRAC en 2001

La carte représentant l'importance des collections montre de grandes disparités. Les FRAC de Bretagne et du Centre dépassent largement les autres. Cela s'explique par l'importance des budgets d'acquisitions et, pour le FRAC du Centre, par l'orientation de la collection. Avec l'arrivée de Frédéric Migayrou comme directeur en 1991, la

collection et la programmation du FRAC ont été centrées sur l'architecture. Ceci explique en partie l'importance de la collection (3000 œuvres), qui est composée en partie de dessins, maquettes et de plans d'architectes, peu encombrants et peu onéreux. La carte des collections des FRAC doit donc être lue avec beaucoup de précautions. L'importance d'un fonds n'est pas seulement liée au nombre d'œuvres, mais aussi à leur qualité. Le budget d'acquisitions semble être ici un meilleur indicateur, en supposant que le prix d'une œuvre d'art contemporain reflète réellement sa qualité. Il aurait été intéressant de comparer la valeur estimée de l'ensemble des œuvres de tous les FRAC, mais ces données sont impossibles à obtenir.

En 1982, le principe de la parité Etat / Région était appliqué de façon rigoureuse dans l'élaboration des budgets des FRAC. En fait, le ministère de la Culture fixait son financement à la hauteur du financement consenti par les régions. La disparité des budgets provenait donc de l'engagement, inégal, des régions en faveur de l'art contemporain. Il n'a jamais été prévu un financement de l'Etat fixé en fonction de la population ou de la richesse des régions. L'Etat ne se substitue donc pas aux régions et se contente d'initier et d'accompagner la création des FRAC. Il délègue sa fonction d'aménageur culturel du territoire aux régions, conformément aux principes de la décentralisation. Son action n'a donc pas permis de réduire les disparités régionales autrement qu'en incitant les régions à s'investir plus dans la création et le fonctionnement des FRAC. Depuis 1999, la décentralisation du ministère de la Culture a franchi un degré supérieur. Les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) disposent désormais d'une enveloppe budgétaire globalisée. C'est le directeur régional qui décide de la ventilation de ses crédits, en suivant toutefois une directive nationale d'orientation fixée par le Ministère. Le budget des DRAC est fixé après deux conférences au niveau de l'administration centrale. En juin, une conférence budgétaire permet de dresser un bilan qualitatif et quantitatif de l'action des DRAC. En septembre, les budgets des DRAC sont fixés dans le cadre d'une conférence budgétaire réunissant les représentants des DRAC et du Ministère. Le bilan de l'évaluation de l'action des DRAC et donc des FRAC influe sur le montant du budget accordé, qui ne dépend pas seulement de l'importance démographique ou économique des régions. Il est clair que ce mode de fonctionnement accentue les disparités régionales et accorde une place importante aux négociations menées par les Directeurs régionaux des affaires culturelles et leurs conseillers aux arts plastiques. Ce système explique la rupture, observée sur les cartes, par rapport au principe de la parité.

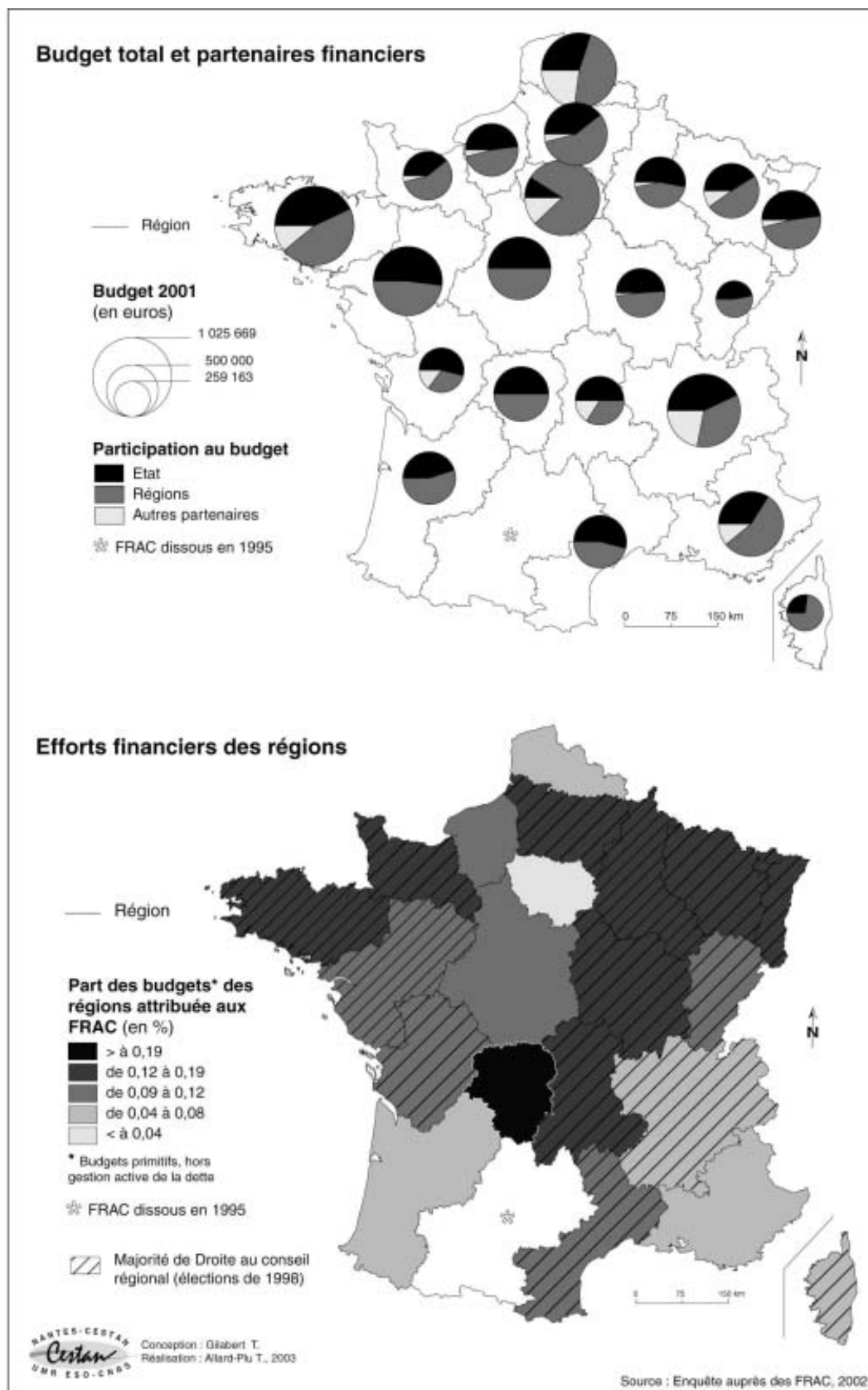


Figure 18 : Budget des FRAC et efforts financiers des régions, 2001

On observe que la plupart des régions, parfois avec l'aide financière des départements, ont une participation supérieure à celle de l'Etat. Celui-ci a désormais

tendance à se désengager et à ne plus suivre l'augmentation du budget apportée par les régions, ce qui accentue encore les inégalités observées dès 1982.

Ces données budgétaires permettent de comparer l'importance des FRAC, mais pas de déterminer l'effort financier des régions. La carte représentant les parts des budgets des régions consacrées aux FRAC permet d'affiner cette analyse. Il apparaît clairement que ce ne sont pas les régions les plus riches qui font le plus gros effort financier. Les régions Rhône-Alpes et PACA consacrent une part beaucoup plus faible de leur budget aux FRAC que la région Limousin, qui possède pourtant des ressources nettement plus faibles. L'investissement dans l'art contemporain reflète la volonté des élus de développer ce secteur culturel, mais pas forcément la richesse des régions. Il n'y a pas de minimum légal, seul le principe de la parité avait été formulé lors de la création des FRAC. Nous avons expliqué précédemment pourquoi son application est aujourd'hui de plus en plus inégale. Les FRAC des régions Centre, Pays-de-la-Loire et Limousin respectent ce principe de parité. Dans les régions Nord-Pas-de-Calais, Picardie, Corse et PACA, la part de l'Etat est nettement inférieure à celle des régions. On voit aussi apparaître d'autres partenaires financiers ; dans la plupart des cas, il s'agit des départements.

Si le FRAC Ile-de-France ne dispose pas du plus gros budget, c'est celui qui possède la plus forte subvention de la part de la région, tant en valeur absolue qu'en pourcentage du budget total²⁹⁴. Toutefois, la région Ile-de-France étant de loin la plus riche de France, la carte des efforts financiers des régions montre une nouvelle exception parisienne, à savoir, la plus faible part du budget régional consacrée au FRAC.

On pourrait alors émettre l'hypothèse selon laquelle l'importance de la participation des régions dans le budget des FRAC est liée à la couleur politique des Conseils régionaux. On pourrait aussi penser que le fait que les FRAC aient été inventés par un gouvernement de gauche provoque une réaction de rejet de la part des régions dirigées par la droite. Et puis, il y a toujours cette vieille antienne qui voudrait que la droite soit plus attachée au patrimoine, et la gauche à la création vivante. La confrontation des résultats aux élections régionales de 1998, avec la carte mettant en évidence l'investissement des régions dans les FRAC en 2001, devrait permettre de valider ou non cette hypothèse. La région qui consacre la plus forte part de son budget à

²⁹⁴ Nous avons déjà évoqué les raisons de l'absence de participation de l'Etat dans le budget du FRAC Ile-de-France.

son FRAC, le Limousin, est effectivement dirigée par la gauche, mais cet exemple ne constitue pas une règle. Les situations sont très variables. La Bretagne dirigée par la droite, investit plus dans son FRAC que le Nord Pas-de-Calais, traditionnellement dirigée par la gauche. Si notre hypothèse se trouve invalidée, l'observation de la diversité des situations rappelle ce que nous avons évoqué pour la participation financière de l'Etat. L'importance des FRAC est avant tout liée à l'action volontaire d'individus, fonctionnaires des DRAC ou dirigeants des Conseils régionaux. Le contexte artistique (écoles d'art, galeries, artistes, collectionneurs...) et associatif (collectifs d'artistes, associations ayant pour objet d'exposer l'art contemporain...) peut aussi expliquer les différences entre les régions.

Jack Lang a finalement réussi, au milieu des années 1980, à faire admettre la nécessité de la prise en compte de la création contemporaine. Les FRAC ne font pas toujours l'unanimité dans les régions, mais leur existence n'est pas remise en cause. Seul le Front National, lors de la campagne présidentielle de 2002, réclamait la suppression des FRAC. Ceux-ci constituent aujourd'hui une vitrine culturelle d'avant-garde pour les régions, toujours soucieuses de mettre en avant leur capacité d'innovation.

La large victoire de la gauche aux élections régionales de mars 2004, écartant le risque d'une éventuelle cogestion entre la droite classique et le Front National, devrait donc rassurer certains acteurs de l'art contemporain. Il avait effectivement soufflé une sorte de vent de panique lors des élections présidentielles de 2002, marquées par le score important de Jean-Marie Le Pen, notamment en région PACA.

5. Les galeries d'art contemporain

5.1. La répartition des galeries d'art contemporain

Nous avons évoqué précédemment les difficultés liées à l'élaboration d'une cartographie fiable des galeries d'art contemporain en France à partir des sources disponibles. C'est peut-être une des raisons²⁹⁵ qui explique l'absence de travaux de géographes sur cette question, exceptée l'étude réalisée par Boris Grésillon²⁹⁶, à l'échelle d'une seule ville, Berlin. Les sociologues ont largement abordé le sujet,

²⁹⁵ Nous avons envisagé d'autres explications dans notre introduction générale.

²⁹⁶ *Berlin, métropole culturelle : essai géographique*, Thèse de Géographie, Paris 1, 2000, 554 p.

principalement à travers l'exemple parisien. C'est notamment le cas de Raymonde Moulin²⁹⁷ qui présente l'évolution de la répartition des galeries dans les différents quartiers et de Sylvia Girel qui s'est intéressée au cas marseillais.

Des économistes, chercheurs au Matisse²⁹⁸, se sont aussi récemment penchés sur cette question, tout en mettant l'accent sur les localisations des galeries. Ils évoquent la période euphorique du marché de l'art dans les années 1980 qui s'était traduite par une vague de créations de galeries, y compris en dehors de Paris. Cependant, la récession du début des années 1990 a entraîné une concentration, géographique et économique, du marché de l'art contemporain et s'est traduite par une vulnérabilité accrue des galeries. Ces chercheurs estiment que « le fort taux de mortalité est (...) compensé par un taux de natalité élevé, si bien que le nombre de galeries demeure stable. »²⁹⁹. Leur étude ne prend que très peu en compte les villes de province où les fermetures ont largement dépassé les créations comme nous le verrons à travers l'exemple nantais. Elle met en évidence une évolution vers un marché oligopolistique :

« Les galeries doivent faire face aux évolutions structurelles du marché alors qu'arrivent de nouveaux concurrents. Longtemps, elles ont été seules à assurer la promotion de jeunes artistes, les ventes aux enchères publiques intervenant peu dans l'art contemporain (...). Le marché évolue en conséquence vers une structure d'oligopole à frange, avec une domination de la filière par un nombre restreint d'organisations puissantes (les maisons de vente aux enchères et quelques grosses galeries), qui trouvent leur intérêt à laisser subsister en amont de nombreuses petites structures (galeries ou collectifs d'artistes) à la durée souvent courte. Cette frange concurrentielle est un lieu privilégié de découverte de nouveaux talents; elle assume les risques inhérents à cette découverte. S'y opère une première sélection dans laquelle l'oligopole peut puiser, et qu'il peut exploiter grâce à son réseau de distribution. »³⁰⁰

Les galeries les plus prestigieuses réalisent une part importante de leurs chiffres d'affaires dans les foires internationales, à Bâle, Madrid, Francfort, Chicago, Paris, Miami... Elles sont donc projetées dans un espace économique mondial,

²⁹⁷ In *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, p. 184-189.

²⁹⁸ Université de Paris I.

²⁹⁹ Françoise BENHAMOU, Nathalie MOUREAU, Dominique SAGOT – DUVAUROUX, *Les galeries d'art contemporain en France*, Paris, La documentation Française, 2001, p. 37.

³⁰⁰ Ibid. p. 103-104.

essentiellement occidental, où l'implantation en France, essentiellement à Paris, a finalement une fonction de moins en moins essentielle. Ces structures locales, conçues pour une action internationale, permettent l'accès aux promeneurs amateurs d'art, qui viennent voir les œuvres, mais les véritables collectionneurs achètent le plus souvent dans les foires ou lors des vernissages. Il faut toutefois nuancer cette vision d'un marché mondialisé qui rendrait vaine l'étude des localisations à l'échelle locale car les chercheurs du Matisse ont montré que 43% des 218 galeries parisiennes ayant répondu à leur enquête ne participent à aucune foire, en France ou à l'étranger³⁰¹.

Nous avons fait le choix de construire une carte, à l'échelle nationale, en utilisant la base de données de l'Annuaire de l'art contemporain du CNAP. Elle risque cependant de donner une vision accentuée du déséquilibre, néanmoins réel, entre Paris et la province, où certaines galeries n'ont pas été prises en compte. Nous aurions pu utiliser les données du guide « Bill art: Guide des galeries d'art moderne et contemporain »³⁰². Il est effectivement souvent perçu comme le meilleur, mais sa sélection est également lacunaire. Il faudra donc voir, à travers notre carte, l'image officielle, vue depuis les services du ministère de la Culture, de la géographie des galeries d'art contemporain. Il s'agit d'une vision très centrée sur les réalités parisiennes et très restrictive sur le plan de la définition de l'art contemporain.

Les inégalités au niveau de la répartition des galeries sont plus importantes que pour l'ensemble des lieux d'exposition. L'exception parisienne apparaît ici de façon encore plus nette. On observe (en exceptant Paris) une densité nettement plus faible au Nord de la diagonale passant par Bordeaux et Nancy. Les tentatives d'explications des plus fortes concentrations observées au Sud de cette ligne et à Paris doivent être prudentes, notamment du fait des limites des données utilisées. On peut cependant émettre quelques hypothèses. Il s'agit de la France des plus grandes villes, des plus hauts niveaux de vie et des plus fortes concentrations de touristes possédant de hauts revenus. Ces trois facteurs économiques et sociaux constituent effectivement des critères déterminants pour l'implantation d'une activité commerciale de prestige, comme celle des galeries d'art contemporain.

³⁰¹ Ibid. p. 50.

³⁰² Olivier BILLIARD, *Bill art : Guide des galeries d'art moderne et contemporain* 2004, Paris, Dissonances, 2003, 400 p.

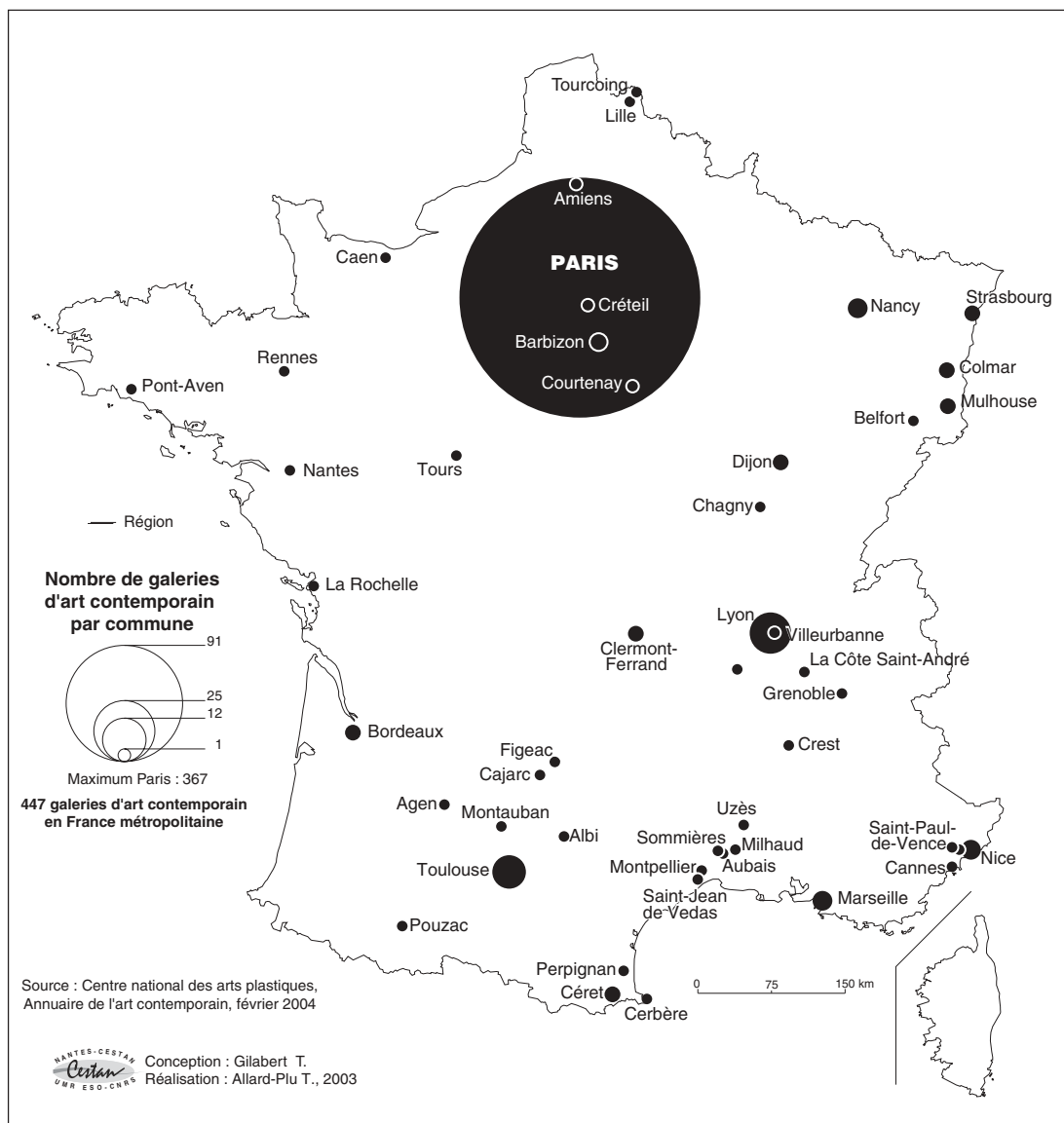


Figure 19 : Les galeries d'art contemporain en France

L'importance du nombre de galeries parisiennes impose une étude à l'échelle de la capitale. La géographie du marché de l'art contemporain à Paris est marquée par une forte concentration dans six quartiers localisés dans huit arrondissements: Beaubourg (4^{ème} et 3^{ème} arrondissements), le Marais (3^{ème} arrondissement), la Bastille (3^{ème}, 4^{ème}, 11^{ème} et 12^{ème} arrondissements), Matignon (8^{ème} arrondissement), Rive Gauche (6^{ème} et 7^{ème} arrondissement) et la rue Louise Weiss (13^{ème} arrondissement). Nous présenterons les caractères de chaque quartier et nommerons quelques galeries représentatives, qui y sont implantées depuis plusieurs années.

Les cartes suivantes permettent de localiser ces quartiers possédant un nombre important de galeries. Nous avons également représenté les principaux lieux

d'exposition d'art contemporain, essentiellement institutionnels. Il s'agit de mettre en évidence un éventuel rapport entre la présence de ces lieux et celle des galeries.

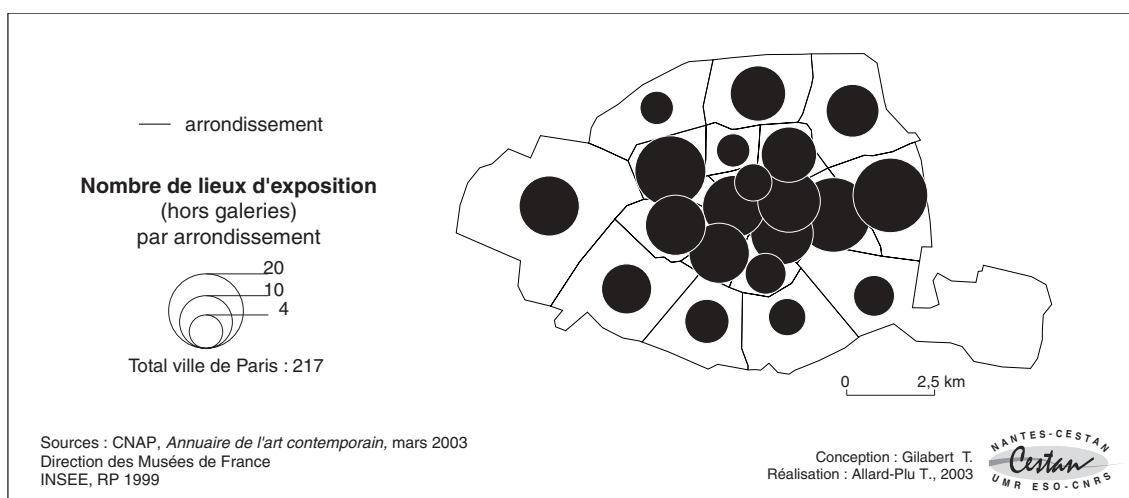


Figure 20 : Les galeries d'art contemporain parisiennes, par arrondissement, 2004

-Beaubourg : C'est le Centre Pompidou, ouvert en 1977, qui a joué ici le rôle structurant, même si le galeriste Daniel Templon avait pris les devants en s'installant rue Beaubourg dès 1972. C'est toutefois dans les années 1980 que le quartier est devenu un des principaux foyers du marché de l'art contemporain. C'est là que Pierre Nahon avait créé sa galerie, rue du Renard, avant de s'installer sur la côte d'Azur, à Vence (où sa galerie s'appelle d'ailleurs Beaubourg). Certaines galeries de la Rive Gauche, attirées par la dynamique créée par le Centre Pompidou, ont franchi la Seine. D'autres sont nées *ex nihilo* et ont parfois eu une courte durée de vie. Le quartier a été effectivement victime, comme les autres, de la conjoncture défavorable du début des années 1990, mais malgré la fermeture de plusieurs galeries, il reste néanmoins un des pôles majeurs du marché de l'art contemporain, profitant de l'effet toujours moteur du Centre Pompidou :

Galerie Nathalie Obadia, 3 rue du Cloître saint-Merri

Galerie Daniel Templon, 30 rue Beaubourg

Galerie de France, 54 rue de la Verrerie

Galerie du Jour / Agnès B., 44 rue Quincampoix

Galerie R&L Beaubourg, 23 rue du Renard

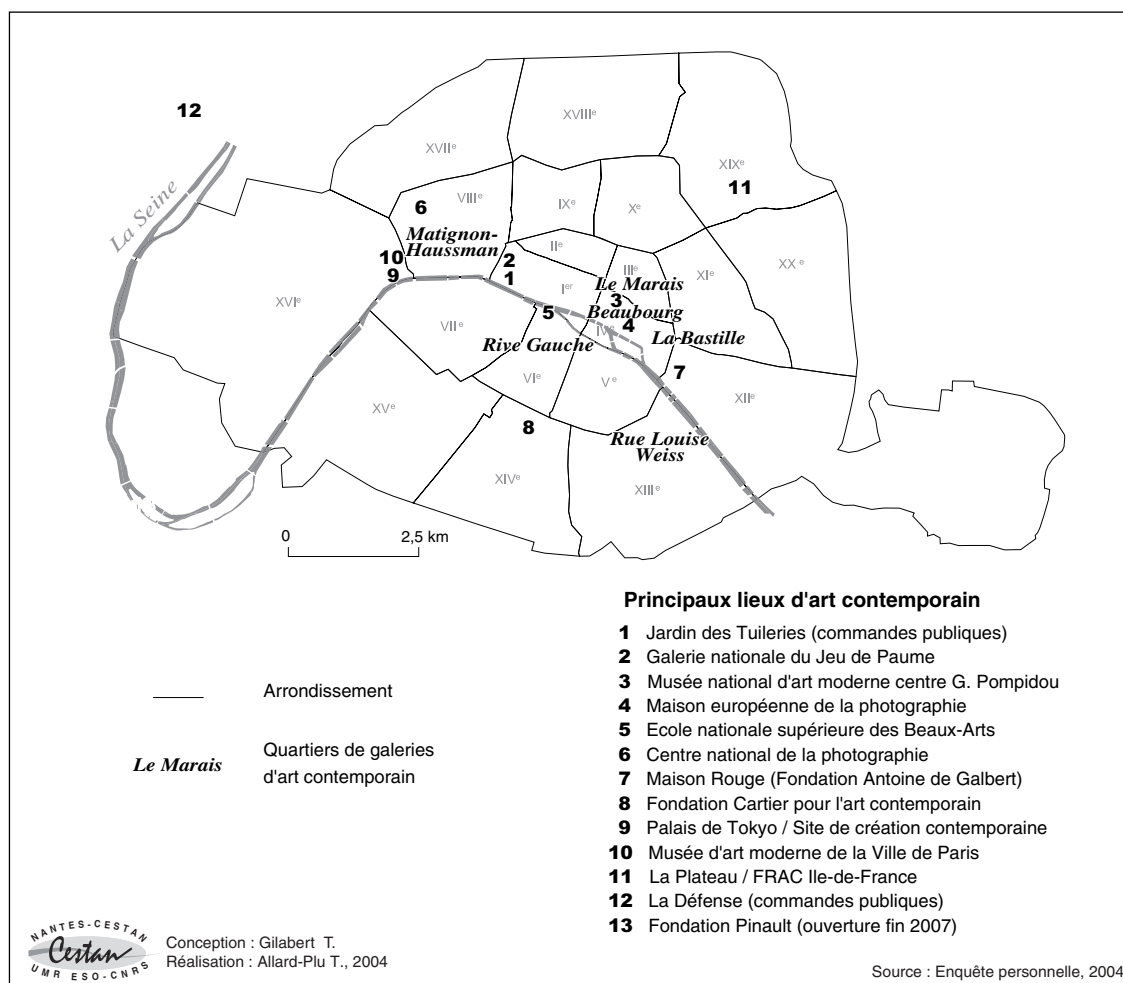


Figure 21 : Les principaux lieux de l'art contemporain à Paris

- **Le Marais:** Situé entre Beaubourg et la Bastille, le quartier est devenu un des pôles principaux du marché de l'art dans les années 1980. Cette activité a contribué fortement à dynamiser et rajeunir l'image de ce vieux quartier riche en patrimoine historique. Ce phénomène a été accentué après l'installation du musée Picasso dans l'hôtel Salé en 1985. Les galeries sont logées dans des hôtels particuliers ou dans de vieilles boutiques. On assiste parfois à une très forte concentration de galeries prestigieuses. Au 108 de la rue vieille du Temple, trois galeries de réputations internationales cohabitent dans le même ancien hôtel particulier. Ce pôle d'excellence est renforcé par la présence de la Galerie Rabouan Moussion, en face, au 121 :

Galerie Cent8, 108 rue Vieille de Temple

Galerie Lambert, 108 rue Vieille du Temple

Galerie Rabouan Mousson, 121 rue Vieille du Temple

Galerie Xippas, 108 rue Vieille du Temple

Galerie Les Filles du Calvaire, 17 rue des Filles du Calvaire

- **Le quartier de la Bastille:** L'implantation d'un grand nombre de galeries, à la fin des années 1980 a été la conséquence de la requalification du quartier provoquée par la construction de l'Opéra mais aussi de l'explosion du marché de l'art contemporain. Ces galeries se sont installées dans des espaces autrefois consacrés à l'artisanat ou à l'industrie. La crise de 1990-1991 a provoqué la fermeture d'une grande partie des galeries. Certaines se sont recentrées sur le Marais ou Beaubourg, comme Anne de Villepoix qui a quitté la rue des Tournelles (4^{ème}) pour s'installer rue de Montmorancy (3^{ème}). Il reste néanmoins quelques galeries aujourd'hui bien ancrées dans le quartier :

Le Sous-Sol, 9 rue de Charonne

Galerie Donguy, 57 rue de la Roquette

Galerie Alain Gutharc, 47 rue de Lappe

Galerie Durand-Dessert, 28 rue de Lappe

C'est dans ce quartier que le collectionneur Antoine de Galbert, héritier des hypermarchés Carrefour, a ouvert sa fondation, la Maison rouge, en juin 2004. Il s'agit du plus grand espace privé d'art contemporain à Paris. De 1987 à 1997, Antoine de Galbert a possédé une galerie à Grenoble, qui s'est avérée non rentable. Grâce à son héritage, il n'a plus eu besoin de vendre des œuvres d'art pour vivre et il a décidé d'assouvir sa passion en créant une fondation. Le budget annuel prévisionnel est de 1 million d'euros. Cette fondation, installée dans une ancienne friche industrielle de plus de 2 000 m², se démarque des autres lieux parisiens de même ampleur, construits souvent sur le modèle du *white cube*³⁰³. Le concept de l'exposition inaugurale est original ; il s'agit de reproduire des appartements de collectionneurs, et donc de présenter leurs œuvres dans leur environnement habituel, « en mettant en évidence, plus que les œuvres, les rapports singuliers que leurs propriétaires peuvent entretenir avec elles. »³⁰⁴

³⁰³ Tout au moins pour ce qui concerne les aménagements intérieurs.

³⁰⁴ Geneviève BREERETTE in Le Monde, 7-06-04.

- **Le quartier Matignon-Haussmann:** Il s'agit d'un vieux quartier de galeries. Durand-Ruel, le célèbre marchand qui a diffusé l'œuvre des Impressionnistes y avait implanté sa galerie, en 1867, rue Lafitte. Il constituait alors le centre du marché de l'art « contemporain » (même si l'on n'employait pas cette expression) parisien, avant qu'il se déplace vers la rue La Boétie. Aujourd'hui, les galeries d'art contemporain y sont plutôt minoritaires et présentent rarement des artistes d'avant-garde :

Galerie Lelong, 13 rue de Téhéran

Galerie Enrico Navarra, 16 avenue Matignon

Galerie Jérôme de Noirmont, 36-38 avenue Matignon

- **Le quartier Rive Gauche:** Foyer majeur de la création intellectuelle et artistique parisienne depuis le début du XX^{ème} siècle, ce quartier, situé entre Montparnasse et Saint-Germain, a été concurrencé par les galeries de Beaubourg ou du Marais. On peut effectivement affirmer, avec Raymonde Moulin, que « l'avant-garde a changé de rive avec l'ouverture du centre Pompidou »³⁰⁵. Il a été marqué par la fermeture de nombreuses galeries. Il en reste néanmoins quelques-unes qui présentent des artistes à la pointe de la création contemporaine:

Galerie Di Meo, 9 rue Bonaparte

Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, 36 rue de Seine

Galerie Arnaud Lefebvre, 30 rue Mazarine

Galerie J.G.M., 8 bis rue Jacques Callot

- **La rue Louise Weiss:** Nous approfondirons dans notre typologie (type 2 : friche tertiaire) l'étude de cette rue située derrière la Bibliothèque nationale de France. Elle constitue, avec le Marais, le deuxième haut-lieu de l'avant-garde de l'art contemporain à Paris. Ces six galeries sont les premières à avoir investi la rue en avril 1997:

Air de Paris, Art concept, Galerie Almine Rech, Galerie Emmanuel Perrotin, Galerie Jennifer Flay et la Galerie Praz-Devallade. Fin 2003, Jennifer Flay a décidé d'arrêter son activité de galeriste.

³⁰⁵ Raymonde MOULIN, *l'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997, p.187.

Dans notre étude régionale, sur les Pays de la Loire, nous analyserons la réalité nantaise du commerce de l'art contemporain, de manière plus précise, à partir d'une enquête personnelle directe. Cela nous permettra de relativiser la sous-représentation des villes de province dans l'annuaire du CNAP. Nous présenterons effectivement cinq galeries, alors que l'annuaire du CNAP n'en présente qu'une seule (qui n'a pourtant pas réalisé d'exposition depuis plusieurs années!) et le « Bill'art », aucune.

L'étude de l'histoire et de la géographie des galeries nantaises permettra de mieux cerner la mise en place de cette « frange concurrentielle »³⁰⁶, basée sur des mouvements associatifs ou des collectifs d'artistes, qui s'est substituée aux structures commerciales conventionnelles.

5.2. Commerce de l'art contemporain et héliotropisme, l'exemple de la galerie Beaubourg à Vence (Alpes-Maritimes)

Si la concentration parisienne semble être la règle, surtout depuis la fin de l'euphorie des années 1980, il existe cependant des exceptions. La plus remarquable concerne les galeristes Pierre et Marianne Nahon qui ont délocalisé leur activité de Paris à Vence, dans les Alpes-Maritimes. Nous avons choisi de développer ce contre-exemple particulièrement pertinent à partir des informations obtenues lors d'un entretien avec Pierre Nahon en juillet 2001.

C'est parce qu'il était collectionneur que le publicitaire Pierre Nahon a décidé de se lancer dans le métier de galeriste à Paris en 1973. Il suivait ainsi les conseils du sculpteur Nouveau Réaliste Arman : « Tu es tellement accroché à la peinture qu'il faut, pour pouvoir continuer, que tu deviennes *dealer*. » En effet, à moins d'être extrêmement riche, un collectionneur doit vendre des œuvres, en effectuant des plus-values, si ses choix ont été pertinents, pour pouvoir en acheter d'autres. Cela est nettement facilité lorsque l'on a pignon sur rue, en tant que galeriste. Cette démarche, qui consiste à passer d'une activité de collectionneur amateur, à celle de professionnel du commerce de l'art, est assez répandue dans le milieu de l'art contemporain.

La galerie Beaubourg, tenue par Pierre et Marianne Nahon, était située rue du Renard dans le quatrième arrondissement de Paris. En 1975, les Nahon ouvrent une autre galerie à Barcelone. Alors qu'à Paris les affaires sont florissantes, l'expérience espagnole

³⁰⁶ Ibid. p. 103.

s'avère un échec, la galerie est fermée en 1978. Pierre Nahon explique³⁰⁷ cela par « le caractère nationaliste des Espagnols » qui n'achètent pas d'œuvres d'artistes étrangers. En 1985, les Nahon tentent une deuxième fois de s'implanter à l'étranger, à New-York. L'expérience new-yorkaise n'a duré que deux années. Les causes de la fermeture de la galerie n'ont pas été les mêmes qu'à Barcelone. D'après Pierre Nahon, cela aurait pu fonctionner s'il avait pu être présent en permanence, afin que cette implantation ne soit pas perçue par les New-Yorkais comme une simple succursale d'une galerie parisienne. Or, les Nahon ne souhaitent pas quitter définitivement la France. Ces deux échecs ont mis un terme à leur désir de s'implanter à l'étranger.

La fin des années 1980 a été euphorique sur le plan du marché de l'art contemporain ; les Nahon ont su largement profiter de cette période de spéculation effrénée. En 1989 le chiffre d'affaires de la galerie est de 160 millions de francs. En cinq jours, pendant la FIAC de cette même année, les Nahon réalisent un chiffre d'affaires de 10 millions de francs. Ils font alors le bilan de leur carrière de galeristes et estiment avoir fait le tour des possibilités. Ils ont fait fortune, ont vendu les œuvres de ceux qu'ils considéraient comme « les meilleurs artistes », aux « plus grands collectionneurs », la réussite semble donc totale, sur le plan financier, artistique et social. Or le début des années 1990, notamment après la guerre du Golfe, se traduit par un ralentissement spectaculaire de l'activité économique, et particulièrement dans le domaine du commerce de l'art. La bulle spéculative explose, touchant les Nahon comme tous leurs collègues galeristes. Pierre Nahon explique qu'il aurait pu « courber le dos, et attendre des jours meilleurs », mais il a eu une démarche totalement contraire. Alors que certains faisaient faillite ou tentaient de vendre, il décide d'investir dans un autre lieu, sur la Côte d'Azur. Le choix de cette implantation est guidé en partie par l'héliotropisme. Les Nahon recherchent à la fois un cadre de vie agréable et un important bassin de clientèle. La Côte d'Azur répond à ces deux critères et présente également l'avantage d'être aussi le lieu de résidence de certains des artistes travaillant pour la Galerie Beaubourg, issus souvent de l'Ecole de Nice et du Nouveau Réalisme.

En 1991, ils tentent de s'installer dans la Villa Noailles, construite par Robert Mallet-Stevens entre 1924 et 1933 à Hyères (Var) et de créer une fondation en reprenant en quelque sorte le travail de mécénat artistique pluridisciplinaire de Charles et Marie-

³⁰⁷ Entretien accordé en Août 2001 à Vence.

Laure de Noailles³⁰⁸. Ce projet a cependant déclenché l'hostilité des autorités et de la population locale, ce qui a découragé les Nahon. Un autre lieu est envisagé, non loin de Hyères, au Muy (Var) : il s'agissait d'une usine désaffectée de 3 000 m². Finalement l'affaire ne s'est pas faite car la SAFER a utilisé son droit de préemption.

C'est alors que, en dînant dans un restaurant situé dans une partie³⁰⁹ du château Notre-Dame-des-Fleurs, construit à Vence (Alpes-Maritimes), au XIX^e siècle, sur les vestiges d'une abbaye bénédictine, les Nahon ont une nouvelle révélation : c'est là qu'ils planteront leur galerie! Après avoir harcelé le propriétaire pendant plusieurs mois, ils finissent par acheter le château en novembre 1992. Ils ouvrent la galerie en juillet 1993, tout en maintenant leur activité parisienne.

Le vernissage de leur première exposition à Vence est un succès médiatique et commercial, les plus grands collectionneurs se déplacent, de Paris ou des Etats-Unis. Ils achètent de nombreuses pièces, alors que les galeries parisiennes sont en plein marasme. Rapidement, suite à la médiatisation de leur installation, les Nahon sont confrontés à un problème de gestion de l'affluence des visiteurs. Il s'agit d'une galerie, donc d'un espace commercial, ouvert librement au public. Toutefois, la beauté du lieu et la qualité des œuvres exposées confèrent à cette galerie les caractères d'un musée et d'un parc.



Photo 48 : Allée principale du parc bordée de sculptures d'Arman, galerie Beaubourg à Vence (Alpes-Maritimes)
Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

³⁰⁸ A ce sujet, lire « *La Villa Noailles, une aventure moderne* », sous la direction de François Carassan, Ed. Plume, 2001, 190 p.

³⁰⁹ L'autre partie contient un petit musée du parfum.

On y vient pour se promener, pique-niquer et pour une infime minorité, acheter. Pendant l'été 1993 la fréquentation était d'environ 600 personnes par jour. Les Nahon doivent alors se résoudre à installer une billetterie et à faire payer l'entrée de la galerie qui devient ainsi la seule galerie d'art à entrée payante, en France, et probablement, au monde. Ce système a un effet immédiat, la fréquentation est divisée par deux. Cependant l'activité commerciale est toujours florissante, ce qui encourage les Nahon à vendre leur galerie parisienne fin 1994.



Photo 49 : Une *Nana*, sculpture de Niki de Saint-Phalle devant l'entrée du château, galerie Beaubourg à Vence (Alpes-Maritimes)

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

L'exemple de cette délocalisation présente un double intérêt sur le plan de notre approche géographique :

Il s'agit bien, au départ, d'une délocalisation d'une partie de l'activité de la galerie Beaubourg. Toutefois, le succès de cette succursale a été tel que la maison mère a été abandonnée. On peut alors parler de décentralisation d'une activité tertiaire de prestige, une galerie d'art contemporain de niveau international, qui reste presque

toujours l'apanage des grandes métropoles mondiales. Cela apparaît d'autant plus exceptionnel en France, où le marché de l'art reste dominé par la capitale. Si les exemples de décentralisation et déconcentration sont toutefois nombreux dans le domaine de l'art contemporain, ils relèvent essentiellement de l'initiative de l'Etat et des collectivités locales, et ne concernent pas les lieux de vente.

L'autre intérêt réside dans le fait que cette réussite commerciale, qui rompt avec le centralisme parisien, trouve son explication dans la géographie. L'héliotropisme, qui a justifié en partie la migration des Nahon³¹⁰, explique aussi la réussite commerciale de la galerie. 90% des clients sont étrangers (états-unis essentiellement) et 10% sont parisiens. La clientèle locale est pratiquement inexistante. Pierre Nahon explique que même si une partie de la population de la Côte d'Azur et de la principauté de Monaco dispose de très hauts revenus, elle ne constitue pas pour autant une clientèle pour l'art contemporain. En s'implantant à Vence, la galerie semble paradoxalement s'éloigner de sa clientèle. En fait, une galerie ne fonctionne pas comme un commerce de proximité. Les clients n'ont pas besoin de venir chaque semaine pour faire leurs achats. D'ailleurs, une grande partie des ventes s'effectue en une soirée, celle des vernissages des expositions. Ceux-ci sont particulièrement somptueux et attirent les plus grands collectionneurs, qui n'hésitent pas à traverser l'Atlantique. Bien entendu, ce ne sont pas seulement les œuvres qui motivent le déplacement, mais le cocktail paysage-climat-fête-visibilité sociale-œuvres. Nice possède un aéroport international situé à moins d'une heure de route de la galerie, et la circulation est plus simple qu'à Paris. Cette facilité de communication est également appréciée par le couple de galeristes qui voyagent beaucoup, pour assister à des vernissages et visiter des ateliers d'artistes aux Etats-Unis ou ailleurs. Pierre Nahon affirme que les clients sont dans de meilleures dispositions à Vence, ils sont plus détendus, peuvent consacrer plus de temps à la visite des expositions que lorsque leur voiture est garée en double file dans le quartier Beaubourg. Paris lui apparaît comme une étape d'un tour d'Europe, effectué à grande vitesse par les Américains, qui n'achètent rien. La Côte d'Azur, elle, constitue un lieu agréable et prestigieux de villégiature, où l'on a le temps de faire des achats conséquents. Pierre Nahon résume l'intérêt de son implantation à Vence par le fait qu'il estime que la Côte d'Azur, surtout l'été, est plus internationale que Paris. Cette localisation a, bien entendu, des conséquences sur la répartition annuelle des ventes et sur la fréquentation de la

³¹⁰ Ils habitent désormais dans le château qui est à la fois lieu de résidence et de travail.

galerie, qui sont plus fortes au printemps et en été, alors qu'à Paris, c'est exactement l'inverse.

L'originalité du cas de la Galerie Beaubourg du château de Notre-Dame-des-Fleurs ne réside pas seulement dans le fait que l'on ait implanté une activité tertiaire de haut niveau sur la Côte d'Azur, loin de Paris. C'était également l'héliotropisme, ainsi que la présence de l'aéroport de Nice qui avaient justifié l'implantation d'IBM à la Gaude, au dessus de Cagnes et de Sophia Antipolis, près d'Antibes. Pour ces deux exemples, ce sont les cadres, et non les clients que l'on souhaitait attirer, comme dans la Sun-Belt états-unienne. Dans le cas de la Galerie Beaubourg, l'héliotropisme a fonctionné sur les Nahon, mais aussi sur les clients. Sur le plan artistique, la Côte d'Azur a été, depuis la fin du XIXème Siècle (avec Signac, Matisse, Picasso...puis les artistes de l'Ecole de Nice) un lieu de production et de résidence des créateurs, qui vendaient leurs œuvres à Paris. Elle est aujourd'hui également le principal pôle français de commercialisation de l'art contemporain en dehors de Paris. On peut d'ailleurs considérer que celui-ci est centré autour de Vence (12 galeries³¹¹) et de Saint-Paul de Vence (30 galeries³¹). Ces deux villages ont connu une renommée internationale grâce au développement d'un tourisme plutôt haut de gamme et se sont distingués, depuis le milieu du XXème siècle, en accueillant de nombreux artistes et marchands d'art. Aujourd'hui, trois galeries d'art contemporain y ont acquis une visibilité internationale. Il s'agit, outre celle de Pierre et Marianne Nahon à Vence, des galeries Catherine Issert et Guy Pieters à Saint-Paul de Vence. Notons que cette dernière ville accueille également la Fondation Maeght pour l'art moderne et contemporain. A Vence, la fondation Emile-Hugues présente parfois des expositions temporaires d'art contemporain dans le château de Villeneuve. Il convient donc de relativiser l'audace des Nahon qui ont certes quitté le centre majeur du marché de l'art contemporain en France, mais se sont installés dans un centre secondaire possédant une grande visibilité internationale.

Cette expérience originale vient juste de s'achever. Depuis le début de l'année 2004, la galerie n'est plus ouverte au grand public, les visites restant toutefois possibles, sur rendez-vous jusqu'en juillet. Les Nahon, qui ont cessé leur activité de galeristes, ont créé une boutique de vente d'objets d'art contemporain dans le centre de Vence. Le bâtiment du château de Notre-Dame-des-Fleurs semble désormais être destiné à l'événementiel, pour accueillir des réceptions: mariages, anniversaires, colloques,

³¹¹ Elles ne sont pas toutes consacrées exclusivement à l'art contemporain.

séminaires, tournage de films, lancement de produits, banquets, défilés de mode et toutes opérations de relations publiques. Le 18 juillet 2004, la société Sotheby's a organisé sur place la vente publique (*house sale*) des œuvres de la galerie, après quatre jours d'exposition. L'estimation totale de la collection, en juin 2004, était de 6,5 à 9 millions d'euros, pour 300 lots. Ce type de vente *in situ* constitue une première en France, pour des œuvres contemporaines.

II. Etude typologique des lieux de l'art contemporain

Introduction

Après avoir analysé la répartition des lieux de l'art contemporain, l'étude d'exemples concrets nous est apparue nécessaire afin de pouvoir raisonner en terme d'inscription spatiale. La multitude et la multiplication des lieux en France imposent une présentation typologique car « faire de la géographie, c'est reconnaître et nommer la différence entre les lieux »³¹². Nous avons précédemment pu affirmer qu'avec l'évolution des pratiques artistiques, l'oekoumène des artistes était désormais le monde lui-même, dans son intégralité et sa complexité. La construction d'une typologie géographique, fondée sur les localisations des lieux de l'art contemporain, pourrait alors ne présenter aucune spécificité et reviendrait donc à construire une typologie classique des lieux en France. L'intérêt résiderait toutefois dans la possibilité de classer ces lieux, de les regrouper, afin de pouvoir les comparer. L'autre solution serait de construire une typologie reprenant les critères officiels retenus par le ministère de la Culture : FRAC, centre d'art, musée, galerie..., en distinguant les structures institutionnelles ou non institutionnelles. Nous avons déjà présenté les caractéristiques administratives et juridiques de ces structures, et étudié leur répartition dans l'espace français. L'intérêt d'une telle typologie peut sembler, *a priori*, limité pour le géographe. Pourtant, le fait d'étudier les différents modes d'inscription dans l'espace d'une fonction identique (FRAC, galerie...) correspond bien à la démarche géographique. C'est d'ailleurs celle que nous avons suivie précédemment pour notre bilan de l'action des FRAC.

³¹² Denis RETAILLE, *Le monde du géographe*, Paris, Presses de Sciences Po, 1997, p. 77.

Typologie prenant en compte des critères administratifs :

Lieux institutionnels :

- Les centres d'art :
 - Conventionnés
 - Non conventionnés
- Les musées :
 - d'art contemporain
 - des Beaux-Arts, accordant une place importante à l'art contemporain
- Les FRAC
- Les artothèques
- Les écoles d'art
- Bâtiments publics, dans le cadre du 1%

Lieux non institutionnels :

- Les galeries
- Les squats, friches... (lieux alternatifs)
- Appartements privés
- Commerces

L'espace public

François Barré³¹³ propose une « Petite typologie de la relation entre l'œuvre et le lieu »³¹⁴. Notons qu'ici, le lieu est perçu comme la localisation précise de l'œuvre, et non comme un espace plus vaste pouvant la contenir. Il détermine six types :

1. Les œuvres attendues

Cela concerne les œuvres intégrées à l'architecture, comme dans le cas des ouvertures où sont posés les vitraux.

2. Le seuil

« Entrer dans la ville, pénétrer dans un édifice, c'est franchir le pas et découvrir un autre territoire. Les portes, les entrées, les arcs de triomphe, les espaces de transition, les narthex, les octrois...témoignent de la permanence de cette symbolique. Ce sont presque des œuvres attendues. »³¹⁵ Peu d'œuvres

³¹³ Directeur de l'Architecture et du Patrimoine au ministère de la Culture de 1996 à 2000, conseiller de François Pinault pour son projet de l'île Seguin.

³¹⁴ In *Œuvre et lieu*, Paris, Flammarion, 2002, p. 14-17.

³¹⁵ Ibid. p. 14.

contemporaines relèvent de ce type. François Barré cite *Les sept mille chênes* plantés par Joseph Beuys à Kassel en 1982.

3. *Le lieu c'est l'œuvre*

C'est le cas de la *Closerie Falbala* créée par Jean Dubuffet et implantée sur le terrain de sa fondation, à Périgny-sur-Yerres et du *Cyclop* de Jean Tinguely et Niki de Saint-Phalle dans la forêt de Fontainebleau. Le visiteur pénètre dans l'œuvre.

4. *Le non lieu*

« Le non lieu est une catégorie du lieu, un autre lieu. Ce peut être l'espace sans identité des congrès, du shopping et des pôles intermodaux. »³¹⁶ Il s'appuie sur l'exemple du «... travail de Jacques Vieille, *les Grandes Formes*, à Amsterdam, implanté au centre d'un nœud autoroutier, le long d'un canal, entre ville et campagne. (...) On est à la croisée des chemins, à l'échelle du territoire, aux limites du non lieu et dans l'expression d'une dynamique du trajet. »³¹⁷

4. *Le projet, c'est le trajet*

Les exemples sont nombreux et très divers. L'auteur évoque notamment les commandes publiques le long des lignes de tramway à Strasbourg, Nantes, Montpellier et Orléans. Il cite aussi la *Ligne de vie* tracée par Joël Hubaut à Hérouville-Saint-Clair, l'*Hommage à Arago* le long de méridien de Paris, réalisé par Jan Dibbets...



Photo 50 : Un des médaillons scellés par Jan Dibbets le long du méridien de Paris
Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

³¹⁶ Ibid p. 15.

³¹⁷ Ibid. p. 15.

5. *L'éphémère*

L'auteur pense aux interventions éphémères des artistes, parfois dans le cadre de fêtes ou célébrations. Il cite, entre autres exemples, «... le repas pris une fois par an au château d'Oiron par les habitants, dans les assiettes et les verres créés par Raoul Marek et marqués à leur nom [qui] inverse la nature du lieu en en faisant la maison du peuple et de l'art pour tous. »³¹⁸

Cette typologie, très intéressante, met en évidence les différents rapports de l'œuvre et du lieu. Cela ne correspond pas à notre démarche qui privilégie l'étude des lieux, plutôt que des œuvres, et de leur inscription dans l'espace.

Il est aussi important d'analyser le rôle et le statut des acteurs, artistes et gérants des lieux. Quelle que soit la typologie choisie, cette dimension humaine ne doit pas être évacuée de l'étude des lieux.

En prenant en compte toutes ces paramètres, nous avons tenté d'élaborer une typologie s'appuyant à la fois sur des éléments de localisation et d'architecture, sans retenir de critères administratifs, même s'il sera constamment fait référence au statut du lieu étudié. Nous pourrions ainsi avoir une vision plus précise de l'inscription spatiale de l'art contemporain, à l'échelle locale, en fonction des types d'espaces.

Typologie retenue:

Type 1 : Lieux d'exposition ou de vente consacrés (totalement ou en partie) à l'art contemporain, construits spécialement à cet effet.

Type 2 : Lieux d'exposition ou de vente consacrés (totalement ou en partie) à l'art contemporain dans un bâtiment initialement prévu pour une autre fonction :

- Ancien bâtiment à vocation industrielle
- Ancien bâtiment à vocation tertiaire
- Bâtiment historique

Type 3 : Bâtiment ouvert au public, n'étant pas consacré à l'art contemporain, mais offrant un lieu d'exposition temporaire ou permanent :

- Bâtiment scolaire ou universitaire : dans le cadre du 1%

³¹⁸ Ibid. p. 16.

- Autres bâtiments : salles de spectacle, hôpitaux....
- Lieux de culte
- magasin

Type 4: Espace public

Dans les villes, il s'agit essentiellement de commandes publiques pérennes ou éphémères, installées dans les rues, sur les places, dans des jardins, sur des murs...

Dans l'espace rural, on peut trouver des œuvres relevant du *land art* ou d'une démarche proche, des sculptures isolées ou rassemblées dans le cadre d'un parc de sculptures et dans des jardins. Nous étudierons également les œuvres installées le long des autoroutes.

Type 5 : Les parcours

1. Type 1: Lieux d'exposition ou de vente consacrés (totalement ou en partie) à l'art contemporain dans des bâtiments construits spécialement à cet effet

Ces lieux sont peu nombreux car les budgets nécessaires à la construction des bâtiments sont très importants et parce que les grandes villes, qui disposent des moyens nécessaires, manquent d'espaces pour construire ce type d'équipements. Le musée d'art contemporain est pourtant de plus en plus perçu comme un élément clé pour la valorisation de l'image d'une ville. Il apparaît aussi comme un moteur de l'aménagement, voire de la requalification d'un quartier. Son efficacité dans ce domaine est lié autant au contenant (l'architecture) qu'au contenu (les collections). Depuis la construction, à partir de 1951, du musée Guggenheim à New York, par Frank Lloyd Wright, l'idée selon laquelle l'architecture doit être aussi audacieuse que les œuvres exposées, s'est imposée. Les deux meilleurs exemples récents, au niveau de l'impact sur l'aménagement urbain et sur l'image de la ville ou du quartier, sont le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou à Paris et le musée Guggenheim à Bilbao. Ce dernier est hors de notre champ d'étude, mais sa réussite a suscité des initiatives en

France, la plus remarquable sera probablement celle de François Pinault à Boulogne, sur l'île de Billancourt.

1.1. Le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (Paris)

Le Centre Pompidou est également surnommé « Beaubourg³¹⁹ », en raison de son implantation dans ce vieux quartier parisien, situé entre la rue du Temple et la rue Saint-Martin. La restructuration de Paris, initiée par Haussmann, a marginalisé le quartier, trop éloigné des nouveaux grands axes de circulation de la rue de Rivoli et du boulevard de Sébastopol. Il a fini par être déclaré insalubre et a été en grande partie détruit et rasé entre 1933 et 1937. Le plateau Beaubourg a ensuite servi de parking jusqu'en 1969. C'est alors que le nouveau Président de la République a décidé d'y construire un centre culturel pluridisciplinaire. Nous avons abordé, dans notre première partie, la difficile réalisation de ce vaste projet.

Si de nombreuses disciplines artistiques sont représentées, c'est le Musée National d'Art Moderne qui occupe la plus grande partie du bâtiment. Il était auparavant à l'étroit dans les murs du Palais de Tokyo et nous avons déjà évoqué les projets de Malraux et de Le Corbusier concernant un « musée du XXème siècle ». L'architecte envisageait cette construction, soit au Rond-Point de la Défense, soit à la place du Petit et du Grand Palais ou des Halles de Baltard. Il est mort en 1965, sans avoir pu réaliser ce projet.

C'est Georges Pompidou qui a repris le flambeau, marquant ainsi l'entrée des grands projets culturels dans le domaine réservé des présidents de la République, ce qui n'a pas été remis en cause par ses successeurs. Sa vision différait toutefois de celle de Malraux et de Le Corbusier, puisqu'il a tenu à rassembler, dans un même lieu, les différents champs de la création artistique contemporaine:

« Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel comme on a cherché à en créer aux Etats-Unis avec un succès inégal, qui soit à la fois un musée et un centre de création, où les arts plastiques voisinaient avec la musique, le cinéma, les livres, la recherche audiovisuelle. Le musée ne peut être que d'art moderne, puisque nous avons le Louvre. La création, évidemment serait moderne, et évoluerait sans cesse. La bibliothèque attirerait des milliers de lecteurs qui du même coup seraient mis en contact avec les arts.»³²⁰

³¹⁹ Ce nom a été donné par dérision car il s'agissait en fait d'un « quartier pauvre et mal famé à côté de l'opulente paroisse Saint-Merri » (in « Centre Pompidou, L'esprit du lieu », P. Bidaine, Scala, Paris, 2000, p. 2.

³²⁰ « Déclaration du président de la République sur l'art et l'architecture », le Monde, 17 octobre 1972.

La construction du Centre et la transformation du « trou des halles » (déplacées à Rungis) en centre commercial ont permis de valoriser l'image et l'attractivité du quartier. La réhabilitation récente du quartier du Marais renforce encore ce phénomène.

Le quartier Beaubourg, qui avait été classé « îlot insalubre n°1 », et donc promis à la destruction, est ainsi devenu aujourd'hui un des quartiers parisiens les plus cotés et les plus attractifs. Le rayonnement national et mondial du centre Pompidou est la principale raison de cette évolution. Ce bâtiment construit par Renzo Piano et Richard Rogers, tant décrié au début, est actuellement un des lieux culturels les plus visités en France. Son architecture est une des raisons de ce succès. Le bâtiment, indépendamment de son contenu, constitue lui-même une œuvre contemporaine, d'une lecture finalement assez facile, et qui a fini par se faire accepter.

Le record de fréquentation a été atteint en 1993, avec près de huit millions de visiteurs. La fréquentation totale du Centre, depuis son ouverture, est estimée à 160 millions de visiteurs.

En 2001 les nombres de visiteurs étaient les suivants :

5 336 358 pour le Centre

dont :

1 292 469 pour le MNAM (collections)

2 381 539 pour le MNAM et les expositions temporaires

Voici la fréquentation des principales expositions d'arts plastiques en 2001 :

Exposition	Visiteurs	Visiteurs / jour
Les années pop	354 057	3727
Jean Dubuffet	248 254	3224
Nan Goldin	76 778	1441
Raymond Hains	23 521	392

Tableau 12 : Fréquentation des principales expositions d'arts plastiques en 2001

(Source : rapport d'activité du Centre Georges Pompidou)

Ce tableau met en évidence le décalage entre la fréquentation des expositions d'art plus ancien, mais que l'on peut tout de même rattacher à l'art contemporain (le Pop art et Dubuffet), et celles d'art réellement contemporain (Goldin et Hains).

Le Centre Pompidou n'est pas exclusivement consacré aux arts plastiques. Il comprend un département du développement culturel, organisant des manifestations très diverses : débats, théâtre, cinéma, danse... La Bibliothèque publique d'information est intégrée au centre depuis sa conception et dispose de 2 000 places et de plus de 500 000 ouvrages en consultation. Elle reçoit presque deux millions de lecteurs par an. L'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique fait partie intégrante du Centre Pompidou, mais est localisé en face du bâtiment principal, sur le plateau Saint-Merri. En 1996, on a reconstitué l'atelier de Brancusi sur la place du Centre, dans une construction de Renzo Piano, qui était situé initialement dans l'impasse Ronsin, à Paris. Les concepteurs du projet ont donc repris à leur compte une des doctrines du Bauhaus, et de son fondateur, Walter Gropius, à savoir la réunion de tous les arts et l'importance essentielle de l'architecture et du design.

Nous avons montré précédemment dans quelle mesure l'architecture du Centre permet la modularité nécessaire aux expositions d'art contemporain. Elle facilite aussi les rencontres entre les disciplines artistiques, ce qui renforce l'inscription dans l'esprit du Bauhaus.



Photo 51 :Le Centre Pompidou, dont l'architecture constitue elle-même une gigantesque culture contemporaine monumentale, au cœur de Paris. Au premier plan le *Pot Doré* de Jean-Pierre Raynaud, installé sur la piazza depuis 1998 (après avoir circulé de Jouy-en Josas (1985) à Pékin (octobre 1996), en passant par Berlin (mai 1996)).

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Le Centre est en effet constitué de cinq plateaux de 7 500 m² sans cloisons et murs fixes, un rez-de-chaussée et deux sous-sol également de 7 500 m². La structure porteuse métallique est extérieure et libère donc les espaces intérieurs. Sur une surface totale de 103 305 m² (sur un terrain de 2 ha), 15 000 m² sont réservés aux collections nationales (MNAM) et 5 200 m² aux expositions temporaires. Il s'agit d'un des plus grands musées mondiaux consacrés à l'art moderne et contemporain, tant pour les surfaces d'exposition que pour l'importance et la qualité des collections.

Le Musée National d'Art Moderne, contrairement à ce que son nom semble indiquer, est en fait également consacré à l'art contemporain. Le niveau 5 du Centre est dédié à l'art moderne, de 1905 à 1960 et le niveau 4, à l'art contemporain, de 1960 à nos jours.

Ces capacités apparemment immenses, ne sont toutefois pas suffisantes pour continuer à exposer la création contemporaine, sans supprimer une partie de l'exposition d'art moderne. C'est un des débats qui animent les responsables du Centre. L'extension de 4 500 m² permise par la rénovation achevée fin 1999, n'offre effectivement qu'un répit provisoire.

En 2001, les expositions « hors les murs » ont touché 825 886 visiteurs, 98 728 en France (Paris, Villeneuve-d'Ascq et Bordeaux) et 727 158 à l'étranger (Londres, Barcelone, Tokyo, Sao Paulo, Athènes, Montréal, Cologne et Taipei). Ces expériences de délocalisations temporaires contribuent au rayonnement culturel de la France à l'étranger, à l'heure où l'on se plaint du manque de visibilité des artistes français.

Le Centre Pompidou dépasse largement les autres musées français, tant sur le plan des surfaces d'exposition que des collections. La seule concurrence viendra, en 2006, d'une initiative privée du milliardaire François Pinault. Son projet de lieu d'exposition, construit par Tadao Ando sur l'île Seguin, à Boulogne, est effectivement de taille équivalente à celle du MNAM. La concentration des musées et des œuvres importantes à Paris risque alors de se trouver encore renforcée.

On envisage toutefois sérieusement la déconcentration du Musée National d'Art Moderne. Si, depuis les années 1980, nous avons assisté à une multiplication des lieux de l'art contemporain, il n'existe pas d'autre structure pluridisciplinaire dans l'esprit du centre Pompidou en France. Cela permettrait de sortir des œuvres des réserves. Sur les 50 000 pièces de la collection, seulement 1 300 sont exposées à Beaubourg. On a beaucoup parlé d'une déconcentration sur Lille, mais les négociations avec la ville n'ont pas abouti. C'est notamment parce qu'il existe déjà un musée important à Villeneuve-

d'Ascq, dans l'agglomération lilloise. En 2002, Jean-Jacques Aillagon a effectué un tour de France afin d'évaluer les différentes possibilités d'implantation. C'est finalement à Metz que le Centre Pompidou construira sa première antenne hors de Paris. La construction débutera en 2004, afin d'ouvrir au public en 2007. L'objectif est d'élargir la diffusion des collections du Musée National d'Art Moderne, dans une région particulièrement défavorisée sur le plan de l'art contemporain. La proximité de l'Allemagne, de la Belgique et du Luxembourg devrait permettre un rayonnement transfrontalier. Dans le cadre de cette entreprise de déconcentration culturelle, l'Etat apporte son patrimoine, constitué par les collections du MNAM, ainsi que son expertise. Les collectivités locales se chargent du financement de la construction du bâtiment de 12 000 m². Il sera construit derrière la gare, sur une friche ferroviaire. Il s'agit donc d'une opération d'aménagement du territoire à deux échelles, celle de la France et de la ville de Metz, qui espère connaître le même succès que Bilbao, après l'implantation du musée Guggenheim. Ces arguments, tout à fait acceptables, ne sont pas les seuls facteurs explicatifs du choix de cette localisation. Il semblerait qu'il soit également dû au fait que Metz soit la ville natale du ministre de la Culture, Jean-Jacques Aillagon³²¹, par ailleurs candidat aux élections régionales de 2004 en Lorraine et peut-être aux municipales de 2007. L'aménagement culturel du territoire dépend effectivement très souvent de l'implication personnelle d'individus influents.

En attendant la construction de cette antenne, le Centre Pompidou effectue des prêts dans les musées de Province, voire des expositions « hors les murs », ce qui constitue aussi une forme de déconcentration.

L'autre ambition du ministre de la Culture et des dirigeants du Centre Pompidou est d'implanter un musée à l'étranger. Ce serait la première fois, qu'un Etat s'engage dans une démarche jusqu'alors adoptée uniquement par une fondation privée, Guggenheim. Des négociations sont effectivement en cours pour une implantation à Venise ou à Berlin.

1.2. La Fondation Pinault à Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine)

Il s'agit du projet de l'homme d'affaires et collectionneur français François Pinault. En 1989, Renault a pris la décision de transférer ses ateliers de production hors de Boulogne-Billancourt. En 1992, les usines ont cessé de fonctionner. Depuis lors, un

³²¹ Elu conseiller régional, mais non reconduit dans ses fonctions ministérielles en avril 2004, lors de la constitution du gouvernement « Raffarin III », juste après les élections régionales.

vaste espace, situé à proximité immédiate de la capitale, s'offre aux aménageurs. L'originalité du projet réside notamment dans le fait qu'il fait partie intégrante d'un programme d'aménagement global des 52 ha de l'île Seguin, du « trapèze » des anciennes usines sur la rive Billancourt et de la zone sinistrée du quartier du Pont de Sèvres. Depuis le réaménagement de Bilbao, dynamisé par l'implantation du musée Guggenheim, réalisé par l'architecte Frank Gehry en 1997, la nécessité d'une locomotive culturelle semble désormais s'imposer comme une condition nécessaire à la réussite d'un projet urbain. Celui-ci a été finalisé en 2002 par la municipalité de Boulogne dirigée par Jean-Pierre Fourcade et est présenté sur le site Internet officiel de la ville³²² :

L'aménagement des terrains Renault constitue un défi que Boulogne-Billancourt se doit de relever dans les meilleures conditions possibles: il s'agit de créer un nouveau quartier capable de rééquilibrer la cité sans pénaliser les habitants d'aujourd'hui, tout en renforçant le rayonnement de la ville. (...)

Le premier principe d'aménagement que tous les urbanistes consultés depuis 1995 nous ont recommandé d'adopter, est de réserver près de la moitié des 52 hectares disponibles à la création d'espaces verts, d'équipements publics et de voiries largement calculées, afin de donner toute leur place aux circulations douces (piétons et deux-roues). Un parc de 7 hectares à Billancourt, une terrasse-jardin de 5 hectares au centre de l'île Seguin et 4 hectares de rives aménagées en bord de Seine viendront compenser la forte densité urbaine du reste de la ville et les dimensions trop réduites des rues et des trottoirs.

Le deuxième principe retenu est celui de la mixité. Le parc de logements neufs se divisera par tiers entre l'accession à la propriété, la location libre et le secteur aidé, lui même sous-réparti en fonction des besoins des familles et de la diversité des bailleurs. L'objectif de mixité doit être atteint, aussi bien par la qualité des constructions faisant appel à de nombreux architectes, que par la juxtaposition, dans les différents îlots, des commerces, des activités, des bureaux et des équipements de proximité tels que crèches, écoles, gymnases et lieux de culte. Vous constaterez que la requalification du quartier du Pont-de-Sèvres figure au cœur du projet.

Le troisième principe, destiné à intensifier le rayonnement de Boulogne-Billancourt et à favoriser la création d'emplois modernes, c'est la part importante accordée aux établissements culturels, scientifiques et sportifs tant sur l'île Seguin qu'à Billancourt. La fondation d'art contemporain de François Pinault, la cité scientifique consacrée au multimédia, à la recherche médicale et à l'enseignement à distance, le nouveau théâtre, un palais des sports et un grand équipement ludique pour les jeunes donneront à notre projet d'aménagement la dimension nationale qui entraînera des conséquences favorables sur le niveau de l'activité et des enseignements dans toute la ville.

Le quatrième principe se déduit naturellement des trois premiers : il concerne la modification des systèmes de transport, de circulation et de stationnement. Nous avons préféré différencier des voies de transit en bord de Seine et de desserte des îlots plutôt que d'accepter de nouvelles autoroutes urbaines. Nous privilégions les circulations douces et le transport en commun en site propre car il faut relier les lignes de métro existantes au tramway de la rive gauche et faciliter les communications avec les villes voisines. Je sais que le projet de tramway sur pneus qu'étudie la RATP suscite des oppositions : permettez-moi de faire observer que dans toutes les opérations d'aménagement d'ampleur comparable qui sont conduites en Europe, un système de tramway moderne est toujours associé à l'amélioration et à la sécurisation des trafics.

³²² <http://www.boulognebillancourt.com>

Nous voici partis ensemble pour une grande et belle aventure urbaine, sociale et environnementale. Son calendrier de réalisation s'étalera sur une dizaine d'années. En vous demandant votre soutien et votre confiance, je vous assure de ma totale disponibilité pour bien engager la difficile entreprise que beaucoup d'autres grandes villes souhaiteraient pouvoir conduire.

Jean-Pierre Fourcade
Maire, sénateur et ancien ministre.

La Fondation Pinault constitue le plus important projet de fondation privée consacrée à l'art contemporain en France, le seul qui soit capable de rivaliser avec les grands musées français et mondiaux. Il n'y avait pas, jusqu'alors, l'équivalent des Getty et Guggenheim pour investir dans le domaine artistique. La France, pays de la culture d'Etat, était peu concerné par les fondations privées qui émanaient surtout des marchands d'art comme Adrien Maeght à Saint-Paul de Vence ou Yvon Lambert à Avignon. Le statut juridique choisi est celui d'une fondation d'utilité publique, ce qui assure l'inaliénabilité des collections, en enlevant tout droit aux héritiers. François Pinault pourra toutefois déduire de ses impôts la valeur de sa donation, jusqu'à 1,5% des revenus imposables pour sa collection privée et 0,3% du chiffre d'affaires pour ce qui appartenait à ses entreprises. Il ne pourra détenir, avec ses représentants, qu'un tiers des sièges au conseil d'administration, ce qui signifie qu'il devra composer avec les représentants de l'Etat et les autres membres. Ce statut, une fois adopté, est définitif. Il sera impossible, par exemple, d'effectuer par la suite une donation à l'Etat pour régler une dette fiscale.

Le concours pour la réalisation du bâtiment de la Fondation Pinault a été organisé par François Barré, ancien directeur de l'architecture et de l'urbanisme au ministère de la Culture. François Pinault avait exaucé un vœu laissant une assez grande liberté d'interprétation aux différents concurrents: « J'ai voulu un ensemble qui ressemble à une cathédrale de l'extérieur mais, qu'à l'intérieur, on se sente comme dans une chapelle romane. »³²³. C'est finalement l'architecte japonais Tadao Ando qui a été déclaré, le 25 octobre 2001, lauréat du concours auquel participaient également Steven Holl, Rem Koolhaas, Dominique Perrault, Manuelle Gautrand, l'agence MVRDV et Alvaro Siza.

³²³ cité dans le Figaro du 26 octobre 2001.



Figure 22 : Plan du projet d'aménagement de Boulogne-Billancourt
(extrait du Figaro du 29-11-01)

L'île Seguin est en grande partie artificielle. Elle a été construite à partir de 1929, pour permettre l'extension des usines Renault du « trapèze » de Billancourt. On a réalisé un socle de béton sur lequel on a construit des bâtiments hétéroclites accolés les uns aux autres. C'est cette forte densité de construction, avec des murs plongeant directement dans la Seine, en suivant les courbes de la pointe Ouest de l'île, qui donne une impression de paquebot. Les responsables du projet ont jugé nécessaire de raser les bâtiments, estimés en mauvais état et de consolider le socle. Cependant, ils ont souhaité préserver la silhouette de l'île, ancrée dans la mémoire collective.

Prenant en compte ce contexte, Tadao Ando, pourtant spécialiste du béton brut, a choisi ici de construire un bâtiment translucide, épousant, comme l'ancienne usine, la forme de la pointe ouest de l'île, avec des murs vitrés tombant dans la Seine. La revue d'architecture *Le Moniteur* qualifie cette construction de :

« Vaisseau de verre (...). Long de 300 mètres, il se développe en une série de strates horizontales. La première, accessible par une promenade publique, est composée d'un socle qui centralise les accès et dans lequel seront abrités les auditoriums et les services culturels. Ce socle élève le niveau de référence à 10 mètres au-dessus de l'eau, comme le bâtiment d'origine.

La deuxième strate est un jardin sur l'eau, propice aux débats, aux échanges et aux rencontres. Patios de sculptures, théâtre de plein-air, expositions temporaires extérieures et intérieures jalonnent son parcours. A la pointe de l'île, deux murs en lames de verre, cadrés sur la Seine, enserreront un escalier monumental qui conduira au cœur du musée, dans une troisième strate en lévitation. Nommé « microcosme des galeries », ce lieu propre à la contemplation présentera la collection permanente »³²⁴

La Fondation Pinault occupe le tiers de l'île Seguin et offre 40 000 m² de surface de planchers, soit l'équivalent du centre Pompidou et presque deux fois la surface du musée Guggenheim de Bilbao. 15 000 m² sont destinés aux collections permanentes, 7000 m² aux expositions temporaires et 6 000 m² à une Cité numérique. La collection de François Pinault, commencée il y a une trentaine d'année comporte environ un millier de pièces. Le budget prévu pour la construction est de 152,5 millions d'euros et l'ouverture au public devrait se faire en 2006. Le terrain, représentant le tiers de l'île Seguin, a été acheté 15,24 millions d'euros à Renault en septembre 2001.

Ce projet ambitieux a suscité de nombreuses oppositions, notamment de la part d'architectes célèbres. C'est notamment le cas de Jean Nouvel qui a tenté, sans succès, d'obtenir la sauvegarde du bâtiment des usines Renault. Il considérait cette usine comme un patrimoine essentiel de l'histoire du mouvement ouvrier et la qualifiait de « krak des ouvriers »³²⁵. En mars 1999, il s'allie à la CGT et obtient le soutien de Pierre Bourdieu pour créer l'Association pour la mutation de l'île Seguin (AMIS). Jean Nouvel en est le président, le vice-président est Jean-Louis Fournier, secrétaire général de la CGT métallurgie, qui explique ainsi son engagement :

« La CGT s'est battue pendant des années pour empêcher la fermeture du site, il est normal qu'elle s'implique aujourd'hui pour empêcher la démolition. L'île Seguin est un lieu de mémoire collective qui a besoin d'être préservé dans sa configuration et inscrit dans une perspective d'avenir. »³²⁶

Jean Nouvel affirme, lors de la première réunion de l'AMIS, que « le temps des rénovations au bulldozer est révolu » et demande « la prise en considération du monde ouvrier et de ses symboles. »³²⁷ Si l'AMIS admet qu'il n'est pas question de garder les bâtiments en l'état, elle tient à conserver l'esprit du lieu et la forme massive de l'île. Le projet de Tadao Ando n'a pas réellement suivi ces orientations. Les références navales sont indéniables, mais le projet ressemble toutefois plus à un vaisseau futuriste

³²⁴ In Le Monde du 2 novembre 2001.

³²⁵ in Le Monde du 6 mars 1999.

³²⁶ In l'Humanité du 30 mars 1999.

³²⁷ Cité dans l'Humanité du 30 mars 1999.

translucide, qu'à un paquebot métallique. L'esprit du lieu s'est dissipé dans une architecture plutôt zen, très éloignée du tumulte industriel.

L'architecte Patrick Bouchain³²⁸ dénonce une «entourloupe»³²⁹, reproche à Renault, pourtant ancienne Régie Nationale, de ne pas prendre en compte l'intérêt public et de ne raisonner qu'en terme de rentabilité immédiate. Il estime que c'est « à l'Etat ou à son représentant Louis Schweitzer³³⁰, de définir un projet pour le devenir de ces terrains. Après avoir détruit l'œuvre consacrée à Jean Dubuffet en 1978 (*le Salon d'été*), et avoir égaré sa grande collection d'art contemporain, Renault offre un site d'accueil à la fondation d'un homme d'affaires, le colporteur François Pinault. »³³¹. Il ne peut pas admettre que « après cinquante ans de régie au service de l'Etat, de luttes ouvrières et d'avancées sociales, Renault laisse à d'anciens grands commis de l'Etat³³² le soin de gérer la passation de son patrimoine historique aux promoteurs et aux financiers. »³³³. Il reproche aussi à l'homme d'affaires, qui est propriétaire de la maison de vente aux enchères Christies, de ne pas pouvoir bénéficier du même recul que des conservateurs classiques, par rapport au marché et à la spéculation.

Il propose finalement d'« envoyer la Fondation Pinault dans une région déshéritée, défavorisée, pauvre en collections d'art contemporain. »³³⁴

Cette critique anti-libérale, prône un Etat omniprésent dans le domaine culturel, et acteur de l'aménagement du territoire. Elle rejoint celle de la CGT, relayée par Jean Nouvel, visant à créer un lieu de mémoire des luttes ouvrières.

Alors que Louis Schweitzer et Jean-Pierre Fourcade avaient déclaré « ne pas vouloir évoquer la souffrance ouvrière », Patrick Bouchain précise que Renault Billancourt rappelle aussi des souvenirs plus joyeux : « ...les 40 heures, les congés payés, le droit syndical, la 4CV, la liberté. »³³⁵.

³²⁸ Architecte du lieu unique, à Nantes, du Musée des Arts Modestes à Sète, du Magasin, à Grenoble...et collaborateur de Daniel Buren.

³²⁹ In amc, n°115, avril 2001. Il s'agit aussi certainement d'une référence au cycle de l'« Hourloupe » de Jean Dubuffet, qui a connu des déboires avec Renault au sujet de son « Jardin d'hiver ».

³³⁰ Alors président de Renault. L'Etat possédait 41% de l'entreprise.

³³¹ Idem

³³² P. Bouchain pense à François Barré : ancien conseiller pour l'architecture à la Régie Renault, ancien directeur du parc de la Villette, ancien délégué aux arts plastiques, ancien président du centre Pompidou, ancien directeur de l'architecture et du patrimoine au ministère de la Culture, conseiller de la Caisse des Dépôts et Consignations pour la maîtrise d'ouvrage des terrains de Renault...et actuel conseiller de François Pinault pour la réalisation de sa fondation.

³³³ Idem.

³³⁴ Idem.

³³⁵ Idem.

En dehors des critiques visant la Fondation Pinault, les architectes, membres influents de l'AMIS, dénoncent surtout la banalité du reste du programme immobilier et son manque d'ambition.

Les organisations écologistes voient dans ce qui est désormais la plus vaste opération immobilière du Val de Seine, une nouvelle étape dans la densification de cet espace qu'elles voudraient préserver. Elles se réjouissent toutefois de la dépollution du site effectuée par les différents promoteurs.

Au printemps 2004, alors que les travaux ne sont pas encore commencés, il semble difficile de se prononcer sur l'efficacité spatiale de cette fondation, dont la date d'ouverture au public sera sûrement reportée par rapport au planning initial. Ce projet a toutefois mis en évidence des enjeux importants, et le caractère essentiel de la fondation Pinault dans le programme d'aménagement de Boulogne-Billancourt. Notons que depuis l'annonce du projet, les enjeux artistiques et culturels n'ont jamais été placés au premier plan, et que le concept d'aménagement culturel du territoire n'a jamais été évoqué ni pris en compte.

2. Type 2 : Lieux d'exposition ou de vente consacrés (totalement ou en partie) à l'art contemporain dans un bâtiment initialement prévu pour une autre fonction

2.1. Les lieux alternatifs

Cette appellation est très vague et regroupe des réalités très diverses, allant du véritable squat totalement illégal et précaire à la friche plus ou moins institutionnalisée. Le développement de ces lieux date du début des années 1980, mais s'est surtout manifesté à la fin des années 1990. Un lieu peut être alternatif lors de sa création, puis rentrer dans le cadre institutionnel par la suite. C'est notamment le cas du lieu unique à Nantes qui sera étudié dans la dernière partie consacrée à la région des Pays de la Loire. Ces distinctions ne sont pas fondamentales pour le géographe, le caractère administratif et juridique d'une structure important moins que sa localisation et son efficacité spatiale. Nous étudierons dans un premier temps le rapport³³⁶, commandé par Michel Duffour, Secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle à Fabrice Lextrait, ancien administrateur de la Friche de la Belle de Mai, à Marseille. Ce rapport a

³³⁶ « Une nouvelle époque de l'action culturelle », rapport à Michel Duffour, Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, 2001, 2 volumes 210 et 80 p.

effectivement le mérite de dresser un état des lieux alternatifs en France, tout en mettant en avant les enjeux culturels et spatiaux de ces nouvelles structures.

2.1.1. Le rapport Lextrait

Le Secrétaire d'Etat, Michel Duffour, justifie ainsi la nécessité d'une telle étude :

« Au cours de mes nombreux déplacements, j'ai pu constater un foisonnement de projets posant de manière originale et singulière la question des conditions de production et donc de réception de l'acte artistique. Installés dans des lieux réutilisant le patrimoine industriel ou choisissant l'itinérance, ils nourrissent la réflexion sur la place de l'artiste dans la Cité...(...) »

Face à la multiplication de ces projets inscrits dans des contextes différents de ceux des institutions culturelles identifiées, le ministère de la Culture doit s'interroger aujourd'hui sur les conditions et les modes d'intervention spécifiques qui pourraient accompagner ce mouvement profond. (...) Il s'agit de construire une approche raisonnée afin que les services du ministère de la Culture puissent les repérer, les écouter et les accompagner sans pour autant les institutionnaliser, les enfermer dans des catégories ou créer un nouveau label... »³³⁷.

L'auteur du rapport affirme que : « Si des artistes, des publics, des opérateurs, des décideurs politiques et institutionnels ont décidé de s'engager dans ces expériences, c'est parce qu'ils ne trouvaient pas dans les lieux et les pratiques institués la possibilité d'inventer de nouvelles aventures. (...) . Les ressorts de cette évolution du paysage culturel sont éminemment politiques, car les lieux intermédiaires sont depuis quinze ans, les lieux du possible, les lieux de rencontre, les lieux de doute et d'expérimentation du rapport art-société.»³³⁸ . Fabrice Lextrait poursuit en insistant sur l'inscription territoriale de l'art et des artistes :

« Créateurs et publics cherchent d'autres formes de relations fondées sur la permanence artistique dans la cité. Chaque territoire génère ainsi son propre processus actif, en s'appuyant sur des logiques différentes. Cette nouvelle dynamique n'est pas le fruit d'une politique d'animation des territoires, mais le résultat d'une urgence politique et poétique de réinscription de l'artiste dans la cité, vécue et révélée par les artistes eux-mêmes. »³³⁹ .

Fabrice Lextrait présente également les caractères alternatifs de ces lieux :

³³⁷ Courrier de Michel Duffour, Secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, à Fabrice Lextrait, 17 octobre 2000.

³³⁸ Ibid. vol. 2, p. 5.

³³⁹ Ibid. p. 5.

« Les tentatives produites dans ces espaces sont d'abord une critique de la société de consommation. Elles proposent des alternatives à des modèles dominants qui s'imposent dans le cadre de la mondialisation et de la dépolitisation de nos sociétés .»³⁴⁰

Le caractère « alternatif » de ces lieux n'est donc pas lié, selon le rédacteur du rapport, à l'architecture et à la localisation, mais à leur mode de fonctionnement. Cet aspect, négligé par Fabrice Lextrait, nous semble pourtant essentiel. La plupart des lieux étudiés dans le rapport sont également alternatifs, face au musée ou à la galerie de centre-ville, du fait de leurs fonctions antérieures et de leur implantation, souvent périphériques.

Il évoque toutefois cet aspect en parlant de « décentralisation », en insistant sur le rôle des acteurs locaux :

« L'accélération du mouvement que nous avons constatée sur les cinq dernières années trouve l'une de ses explications dans le mouvement profond de décentralisation politique que vit notre pays. Sur la thématique culturelle, qui n'était pas, jusqu'à peu, à la pointe de ce mouvement, des acteurs locaux ont mis en place des actions, sans attendre une quelconque validation nationale. Que les initiatives en reviennent à des artistes, à des opérateurs ou à des collectivités locales, l'observation du réel nous apprend qu'elles sont nées d'un contexte local sans que l'Etat ait joué un rôle central. (...). La revendication ainsi portée est de permettre un rééquilibrage entre les formes instituées et les formes instituanes (en mouvement), ainsi qu'un rééquilibrage entre ce qui est appelé dans le sens commun le centre et la périphérie (Paris / province, centre historique / quartier...).»³⁴¹

La carte et le graphique publiés dans le rapport de Fabrice Lextrait mettent en évidence le caractère périphérique, à différentes échelles, de ces lieux. Notons toutefois que ces documents ne prétendent pas présenter de façon exhaustive, les structures alternatives sur le territoire français. Les squats, du fait même de leur caractère éphémère et illégal, sont effectivement difficiles à inventorier et à cartographier. L'auteur du rapport s'est contenté de choisir les exemples les plus pertinents afin d'illustrer son propos. Malgré toutes ces réserves, nous pouvons toutefois tenter une analyse de la carte et du graphique. Le nombre de lieux parisiens dépasse largement ceux des autres villes, ils sont situés dans « l'hypercentre » et émanent des « initiatives de la société civile ». Les villes de province citées dans le rapport ont une localisation

³⁴⁰ Ibid. p. 7.

³⁴¹ Ibid. p. 7.

plutôt périphérique par rapport au territoire français, à l'exception de Bourges³⁴². Les lieux sont situés le plus souvent en dehors des centres-villes et sont aussi largement issus des « initiatives de la société civile ». Nous pouvons noter l'absence de lieux situés dans des communes rurales. Il existe pourtant des friches agricoles, voire industrielles dans ces espaces moins soumis à la pression immobilière. Les expériences de communautés post soixante-huitardes dans le mode rural, accueillant parfois des artistes, n'ont pas fonctionné longtemps. Les artistes contemporains, sûrement plus que leurs aînés, sont le plus souvent mus par une force centripète les attirant vers les grandes villes de province, mais en fait surtout vers Paris.

Fabrice Lextrait distingue « deux types de territoires (...). Le premier correspond aux territoires inclus dans les centres urbains prospères. Le second correspond aux territoires frappés par la crise économique des trente dernières années, par la désindustrialisation, par l'exode rural. »³⁴³.

L'occupation des locaux par des artistes constitue un coup de force illégal face aux lois du marché immobilier, « un refus citoyen de la spécialisation des centres – villes autour des fonctions commerciales et de services, déportant toute l'activité et tout l'habitat populaires vers les franges urbaines ou dans le faubourg. (...). L'agitation politique menée par les squatters est en ce sens salutaire, car elle rappelle la responsabilité publique dans la conduite des grandes opérations urbaines. »³⁴⁴.

On connaissait, depuis Delacroix, Courbet...ou Picasso, le rôle citoyen de l'artiste plasticien engagé politiquement, défendant une cause à travers ses discours ou son œuvre. Dans le cadre de ces lieux alternatifs, l'artiste devient aménageur du territoire, en rentrant en résistance face aux mutations urbaines imposées par le marché.

Fabrice Lextrait distingue trois catégories d'acteurs:

1. « Ceux qui entrent dans la ville en se l'appropriant (les squatters parisiens³⁴⁵)....
2. ...ceux qui revendiquent une politique publique adossée aux mouvements civils de création de lieux en centre – ville (les Récollets³⁴⁶)...
3. ...ceux qui, dans le centre, ont développé des pratiques et militent pour éviter leur radiation du paysage urbain central (les Frigos) »³⁴⁷

³⁴² Ce qui n'est pas étonnant pour une ville qui a été à l'écoute de la culture vivante depuis qu'elle a accueilli une des premières Maisons de la culture créées par Malraux, et plus récemment le Printemps de Bourges.

³⁴³ Ibid. p. 9.

³⁴⁴ Ibid p. 9.

³⁴⁵ Nous étudierons le cas des squats parisiens ultérieurement.

³⁴⁶ Cf fiche d'expérience tirée du rapport Lextrait

Plan détaillé de l'implantation géographique



Figure 23 : Localisation des structures présentées dans le rapport Lextrait
(extrait du rapport Lextrait, première partie, p. 12)

³⁴⁷ Ibid. p. 10.

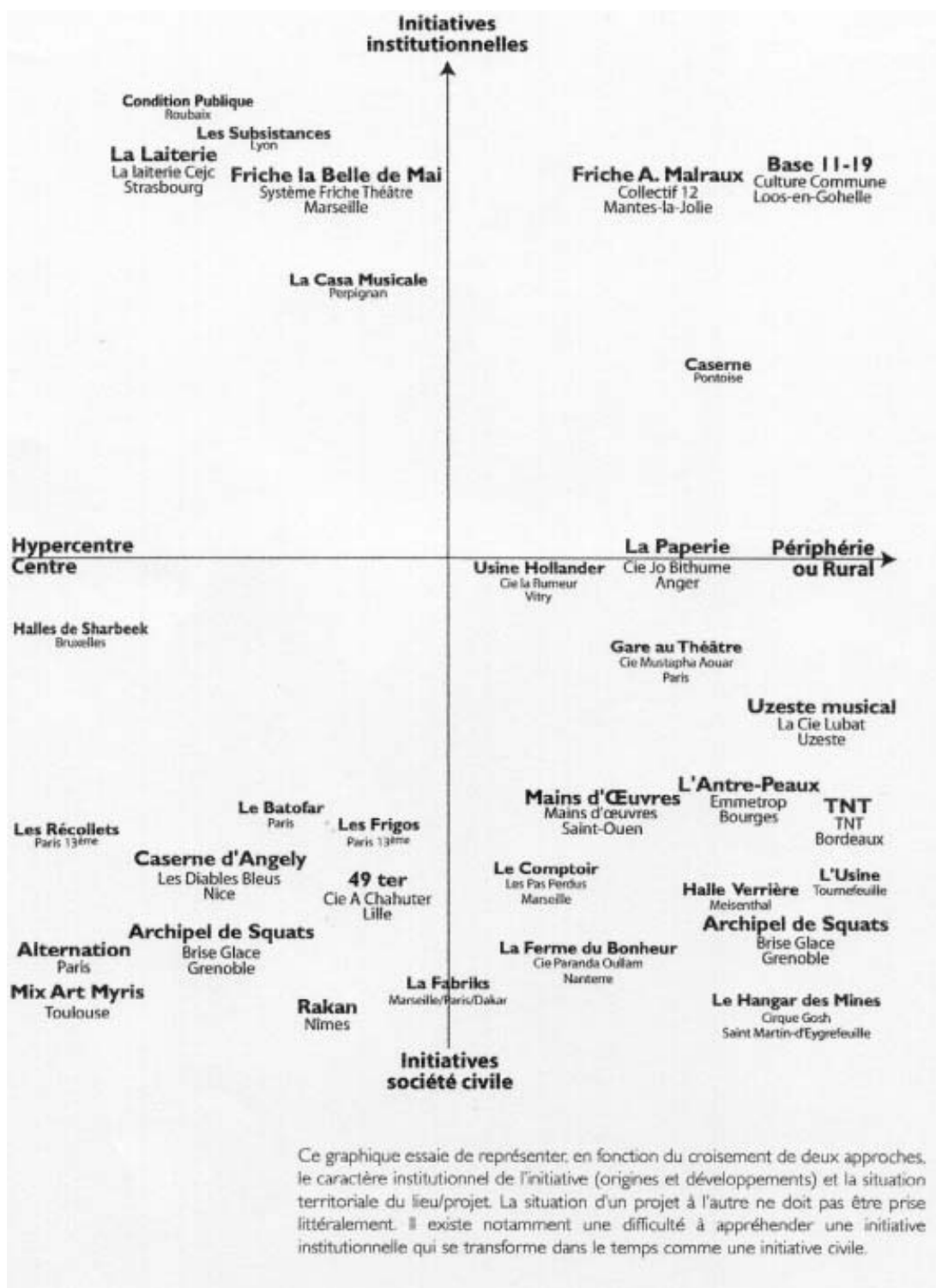


Figure 24 : Graphique croisant des données liées au caractère institutionnel et à la localisation
(extrait du Rapport Lextraît, deuxième partie, p.19)

Les Récollets

Le bâtiment des Récollets (XVII^{ème} siècle), propriété du ministère de l'Équipement, a été occupé jusqu'en 1989 par l'École d'architecture de Paris Villemin. Le site de 5 000 m², situé dans le XX^{ème} arrondissement de Paris, a été squatté à partir de 1989 par les "Anges des Récollets" qui ont reçu alors les soutiens artistiques et intellectuels de Deleuze, de Guattari, de Chambas. .. En 1992, les Anges sont expulsés, et un système de gardiennage sera mis en place afin d'éviter toute nouvelle occupation. Le bâtiment, inscrit à l'inventaire, fait alors l'objet d'un audit de Véritas qui évalue à 2 MF les travaux d'urgence. Une nouvelle étude est confiée à A. Grumbach qui déclenche, à son rendu, un avis des domaines conseillant la vente du bâtiment à un client déclaré, Virgin, le commerce de biens culturels. La mobilisation associative, qui a grandi durant les dernières années, réussit à bloquer le dossier et déclenche une pétition (mai 1998) qui vise à maintenir l'intégrité du site et à revendiquer un projet culturel fort et une large concertation. Le ministère de l'équipement décide alors de lancer un appel d'offres, qui doit permettre de réutiliser le site, sans financement public tout en dédiant à la Culture un espace de 1000 m². C'est la RIVP (société d'économie mixte entre Suez et Ville de Paris), qui remporte cet appel d'offres, en juin 1999, avec un projet de centre de rencontre hôtelier de 85 chambres, ménageant l'espace culturel prévu dans le cahier des charges. L'espace culturel qui se projette au sein des Récollets est un enjeu fort en terme de définition, car la nature de la programmation du projet n'est pas encore définie. L'association, qui a mené le travail de mobilisation autour du site des Récollets, est porteuse d'une proposition qui vise à faire vivre un pôle artistique, un pôle sociétal et un pôle de recherche. La mobilisation citoyenne qui a en effet permis d'orienter la programmation du site, entend jouer un rôle déterminant dans l'élaboration et la gestion de la dynamique culturelle. Les trois pôles qui sont en cours de définition combineront des fonctions distinctes mais intégrées dans un projet global. Le pôle de recherche et de réflexion s'appuie sur le rayonnement de l'Université européenne de la Recherche animée par le philosophe Jean-Pierre Faye. Des cours, conférences, séminaires, colloques seraient organisés au cœur des Récollets et offriraient à l'environnement immédiat du quartier comme aux autres citoyens une université permanente et plurielle. Le développement d'un observatoire d'initiative sociale, d'une unité de recherche sur la ville et l'urbain ou un observatoire de l'usage social des nouvelles technologies, sont autant de développements potentiels liés à cette implantation. Le pôle artistique est conçu en lien avec la résidence proposée par la RIVP. L'expérimentation de pratiques, la transmission, la diffusion des propositions artistiques dans un cadre convivial seraient les différentes voies empruntées par le projet. Le pôle sociétal est initié quant à lui à partir de la Maison du développement durable qui regrouperait un ensemble d'activités ayant pour but de faire progresser la réflexion, le débat et l'action autour de ce concept. Une quinzaine d'associations se sont regroupées pour faire vivre cette dimension du projet. Les Récollets sont à ce jour en attente de la formalisation des relations qui lieront le propriétaire, la société d'économie mixte qui porte le projet résidentiel et l'association qui pourrait se voir confier l'animation de la dimension culturelle. La nature du pré-projet conçu par l'association et l'agitation produite depuis deux ans sur le terrain confirment l'émergence d'actions concrètes tentant à Paris de faire évoluer le rapport entre population et culture. Ces projets (Récollets, Maison des métallos, Maison des Buttes-Chaumont...), qui se définissent par leur transversalité, leur proximité, leur

complémentarité tentent de répondre à un besoin nouveau d'articulation de l'art et de la société.

Cité des Récollets, la projet, Association de préfiguration de la Cité des Récollets, 1 rue d'Enghien, 75010 Paris

(fiche d'expérience extraite du rapport Lextrait)

Les Frigos (91 quai de la Gare 75013 Paris)

Les Frigos font partie des sites historiques du travail artistique. Ce lieu, situé quai de la Gare dans le 13ème arrondissement de Paris, est une propriété du Réseau ferré français qui loue le bâtiment à des artistes, des micro-entreprises, des artisans et quelques professions libérales. Ce regroupement d'artistes a permis au cours des dernières années de maintenir dans ce quartier en mutation un pôle de vie et d'activités reconnu, au niveau national et international, comme l'un des plus importants pôles de résidences artistiques. Avec le temps et les aménagements successifs, effectués par les occupants, le site a été utilisé au maximum de ses capacités. L'architecture de ces anciens Frigos, quelque peu carcéraux, a permis de faire cohabiter des activités dans des domaines différents, en évitant les trop fortes nuisances, liées à la contiguïté des résidents. Différentes disciplines, différents niveaux professionnels, différents horizons culturels, se côtoient dans les Frigos qui ont un temps accueilli toute la nouvelle génération du Jazz des années 80, avant d'être également utilisés par des plasticiens, des artisans, des graphistes, des architectes... Aujourd'hui près de 250 personnes travaillent sur le site. Par sédimentation, le projet s'est peu à peu installé dans le paysage culturel parisien, masquant sans doute la précarité de l'installation des locataires du quai de la Gare. L'émergence du projet d'aménagement urbain, Seine-Rive-Gauche menace en effet le lieu, qui ne devait pas être conservé dans le cadre de la transformation du site. Après l'expulsion des squats du quartier et la démolition d'un des bâtiments voisins des Frigos qui accueillait également des résidences artistiques, la résistance des utilisateurs a permis de stopper la démolition du bâtiment et de contraindre les appétits des aménageurs. L'expulsion évitée, les questions liées à l'avenir du site restent entières. (...) . Les 8900 m² ont été évalués à 42 MF par le service des domaines, et les 90 utilisateurs, qui règlent des loyers de 3 000 F à 15 000 F, ne savent pas encore qui sera leur prochain bailleur. L'achat par un propriétaire public est en négociation afin de maintenir le fonctionnement actuel, en garantissant que les droits acquis ne se transmettent pas et s'éteignent avec l'arrêt de l'activité d'origine. Ce système permettrait de ne pas privatiser le foncier et offrirait la possibilité d'accueil de nouveaux résidents au fur et à mesure des départs, et ce dans un esprit de service public. Une autre hypothèse serait la vente "par appartement" du site, et la transformation en copropriété. Plusieurs des résidents ayant réalisé des travaux importants trouveraient bien entendu, cette possibilité attractive, puisque le prix de la transaction serait l'occasion d'un bon investissement La difficulté de ce type de montage est double. Tout d'abord, certains utilisateurs actuels n'auront pas la capacité économique de se porter acquéreurs de leur atelier. Ensuite, la pérennisation de l'activité artistique au sein des Frigos risque d'être mise à mal, car au fur et à mesure la tentation risque d'être grande, pour certains, de réaliser une plus-value immobilière en vendant l'atelier comme loft ou bureau. Une autre problématique a trait au statut urbain du bâtiment. Avec ce combat pour leur survie, les occupants du quai de la Gare se sont mobilisés pour proposer une animation culturelle qui ouvre le site. Le statut du site, même s'il reste celui d'un lieu de travail, pourrait évoluer afin d'accompagner la transformation urbaine. Les Frigos sont en effet un des lieux d'animation possible de ce nouveau quartier qui se veut être "un nouveau

quartier Latin". En cela, il est indispensable que soit reconstruits et réattribués les 4 000 m² de locaux qui ont été rasés, et ce dans un plan urbain qui permette de retrouver une lisibilité du site, notamment depuis les quais. Or, le plan qui a été établi sur cette zone de Seine-Rive-Gauche, isole l'îlot des Frigos par des opérations immobilières importantes visant par exemple à construire 40 000 m² de bureaux entre les quais et les Frigos. Pour s'opposer à ce projet, l'association des Frigos occupe depuis quelques mois le terrain et négocie avec la société d'économie mixte l'évolution possible du projet urbain. Seule cette mobilisation orchestrée depuis 1992 par l'association pour le développement du 91, quai de la Gare a permis de résister aux pressions immobilières, en réunissant au-delà du seul intérêt des occupants, d'autres militants qui tentent de faire entendre leurs voix dans ce grand projet d'aménagement, décidément très controversé.

(fiche d'expérience extraite du rapport Lextrait)

La conclusion de ce rapport militant est très claire . Il faut :

« S'engager dans une politique de soutien à ces expériences en faisant confiance aux acteurs locaux, en les libérant des cadres administratifs, en accompagnant distinctement chaque porteur, qu'il soit artiste, opérateur ou collectivité locale. L'Etat s'engagerait ainsi dans une politique radicalement nouvelle, par sa méthode comme par ses actions. »³⁴⁸

2.1.2. L'exemple de la friche de la Belle de Mai

La friche de la Belle de Mai, à Marseille, constitue le plus vaste « lieu alternatif » actuel. Elle est située dans le 3^{ème} arrondissement, dans un quartier populaire, entre le centre-ville et les quartiers Nord. Il s'agit d'une ancienne manufacture des tabacs, exploitée par la Seita et abandonnée à la fin des années 1980. La superficie totale des planchers représente 120 000 m² et l'ensemble est divisé en trois îlots. La reconversion de la manufacture en site culturel est née d'un projet émanant de l'adjoint délégué à la culture, Christian Poitevin, en 1990. Au départ, les associations présentes sur le site, lors de l'ouverture au public, en 1992, pensaient être installées provisoirement. La Seita cherchait effectivement à valoriser ce site possédant de nombreux atouts sur le plan immobilier et foncier. Philippe Foulquié, directeur du théâtre de Marionnettes Massalia, et responsable du projet dès le début, ne pouvait envisager qu'un avenir culturel pour cette friche. Il s'agissait de faire comprendre aux décideurs municipaux et au propriétaire que la culture pouvait être un facteur de développement local. La création de l'établissement public Euroméditerranée a facilité la création d'un vaste pôle culturel dans cette partie de la ville. La nomination de

³⁴⁸ Ibid. p. 66.

l'architecte Jean Nouvel à la direction de ce pôle a contribué à valoriser le programme. Voici sa présentation, en 1995, d'« un projet culturel pour un projet urbain » :

« Cultiver la culture vivante, Marseille a inventé un nouveau lieu culturel. Où la culture est en prise directe avec le quartier, la ville, la jeunesse. Ce lieu - la Friche - a pour lui le pouvoir rare de créer le désir de l'artiste de s'y exprimer. Et ainsi, déjà à plusieurs reprises, l'événement culturel, au plan national, a été marseillais. En cette fin de siècle, la culture s'est institutionnalisée, alourdie. Elle est programmée des années à l'avance dans des temples gardés, contrôlés, où elle s'est enfermée. Bref. l'expression culturelle directe est à encourager, les lieux de culture à réinventer. Marseille, par les hasards de la mutation urbaine et l'intelligence de l'exploitation immédiate d'une situation a une opportunité exceptionnelle: celle d'inventer une nouvelle forme de lieux populaires d'expression de la culture qui soit de nature à court-circuiter un certain nombre d'antagonismes: international-local, élitiste-populaire, éclectique-synergique, nomade-ancré, institutionnel-spontané (ouvert)... La friche la Belle-de-Mai est un espace de liberté. Il autorise l'expression, les expressions, sous de nombreuses formes. On y cultive la culture vivante. C'est une base d'action culturelle sur un territoire. On y provoque les rencontres entre les jeunes de Marseille et ceux venus d'ailleurs, entre les musiciens et les acteurs, les peintres et les danseurs, les poètes et les vidéastes... Trois types d'action politique caractérisent un tel lieu : Inviter, connecter, diffuser. Inviter les formes d'expression les plus diverses dans des lieux identifiés comme leur convenant à travers des artistes accueillis, hébergés pendant le temps d'une expérience, d'un travail, d'une aventure. Connecter l'international au national, au local par les rencontres, les réseaux. Connecter les artistes de différentes disciplines et les individus ayant la même passion. Enfin, diffuser, irradier, d'abord par l'ouverture permanente du lieu. La friche la Belle-de-Mai est un quartier populaire et culturel où doivent vivre des bars, des restaurants, des lieux permanents pour faire éclore des vocations. C'est aussi, évidemment, émettre: studio de radio, de TV. Editer: livres, journaux. Organiser: des spectacles, des expositions. »

(Jean Nouvel, 1995)

En 1998, la ville de Marseille achète pour un montant de 70 millions de francs (MF) l'intégralité du foncier, ce qui représente 59 300 m² de surfaces construites plus 61 700 m² de terrain, divisés en trois îlots.

Le budget total de transformation du site est estimé à 350 MF, dont 100 MF pour la partie culture vivante et sport.

En 2000, l'Etat finançait 33% du budget total de 31,3 MF. La ville participait à hauteur de 8,5 MF (27 %). Les ventes et recettes propres représentent 4,8 MF (15% du budget).

Aujourd'hui, près de 70 structures travaillent sur la Friche, dans toutes les disciplines. Les principaux producteurs résidents sont :

- Massalia, théâtre de marionnettes : fondateur, associé à la direction (dir. Ph.Foulquié)
- Ami, Aide aux musiques innovatrices : producteur associé à la direction (dir. Ferdinand Richard)
- Euphonia, création sonore (dir. Lucien Bertolina)
- Vidéochroniques, art vidéo et multimédia (dir. Edouard Monnet)
- Cyprès, multimédia (dir. Louis Bec)
- Astérides, arts plastiques (dir. Gilles Barbier)
- Triangle, arts plastiques (dir. Alun Williams)
- MOD, danse contemporaine (dir. Josette Pisani)
- Cinéma du Sud, cinéma (dir. Jeanne Baumberger)
- D'autres producteurs réalisent des opérations en coproduction avec la Friche comme le GMEM (musique contemporaine), l'Officina (danse), le mur du son (world music), d'autres théâtres marseillais, des opérateurs internationaux, etc....

(source : rapport L'extrait)

Cela représente près de 300 personnes salariées travaillant sur le site, pour une masse salariale de 7,2 MF en 2000.



Photo 52 : Une des entrées de la friche de la Belle de Mai, Marseille
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 53 : Un des bâtiments de l'ancienne manufacture des tabacs, Marseille
 Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 54 : La Friche intègre désormais des organismes qui n'ont rien à voir avec l'art vivant : Centre interrégional de conservation du patrimoine, atelier de restauration de la ville de Marseille, archives municipales...
 Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

Six espaces peuvent être destinés aux arts plastiques, ce qui représente 6 500 m². Il faut ajouter les 18 studios (2 300m²) destinés à accueillir les artistes plasticiens. La jauge totale représente 5 740 personnes.

Cette présentation de la friche de la Belle de Mai montre que ce qui pouvait apparaître comme une expérience réellement alternative au départ, semble l'être un peu moins aujourd'hui. On peut d'ailleurs noter que la plupart des structures présentées dans le rapport L'extrait sont aujourd'hui totalement professionnelles et légales. Cette structure est subventionnée comme les autres organismes culturels. De plus, la ville de Marseille a décidé d'intégrer désormais des organismes qui n'ont rien à voir avec l'art vivant : Centre interrégional de conservation du patrimoine, atelier de restauration de la ville de Marseille, archives municipales...

Certains aspects distinguent toutefois la Friche des autres lieux culturels classiques. C'est effectivement avant tout un espace de travail permanent. Cet extrait d'un article de la revue Mouvement :

« La production de spectacles ou d'expositions y est envisagée dans une continuité de pratiques qui s'exercent au quotidien. Conséquence: l'œuvre est désacralisée, replacée non en position de rupture et d'autonomie, mais dans une volonté de s'inscrire au contact du monde et des autres. La friche se revendique comme un lieu populaire, autant par les pratiques artistiques qui s'y expriment (l'art contemporain ou le hip-hop) que la manière de les aborder. Ici la transdisciplinarité n'est pas une figure imposée, la rencontre entre les artistes une inclination. Mais une certaine communauté d'esprit et l'existence d'espaces communs (le bar et le restaurant) rendent l'échange possible. »³⁴⁹

En fait, la présentation de la production n'est pas la finalité du projet, mais n'apparaît que comme un des éléments du processus de création. C'est en refusant ainsi de se plier au mode de fonctionnement classique, imposé par le souci de la rentabilité, que naît parfois un malentendu avec le public et les financeurs.

Sur le plan spatial, la friche de la Belle-de-Mai constitue un exemple remarquable de réhabilitation d'anciens espaces industriels relativement proches du centre-ville allant à l'encontre des lois du marché. Sa situation reste toutefois actuellement trop excentrée pour bénéficier d'une bonne desserte par les transports en commun. Le seul bus qui permet d'atteindre la friche s'arrête à 21 heures. L'achèvement du projet Euroméditerranée devrait insérer la Friche dans un nouvel espace tourné vers la façade maritime. Il s'agit d'un programme d'aménagement sur 311 hectares,

³⁴⁹ Avril 2002, article de Fred Kahn

comprenant une partie des 2^{ème} et 3^{ème} arrondissements, le port de la Joliette, la rue de la République, la porte d'Aix, le gare Saint-Charles et la Friche de la Belle-de-Mai. Il bénéficie du statut d'opération d'intérêt national et l'Etablissement Public d'Aménagement Euroméditerranée (EPAEM) a été créé en 1995 par un décret du premier ministre. Les objectifs sont la restructuration urbaine, économique et sociale et la redynamisation du secteur. Un deuxième pôle culturel majeur, dans cet espace, sera constitué par le Musée des civilisations, de l'Europe et de la Méditerranée. Il devrait ouvrir en 2006 dans le fort Saint-Jean et dans le J4, l'ancien hangar de l'entrée Sud du port.

2.1.3. Les squats d'artistes (squarts³⁵⁰)

Il s'agit de bâtiments occupés illégalement par des artistes. Si les squats existent à Paris depuis le XIX^{ème} siècle, ce n'est qu'en 1979 qu'un bâtiment est investi uniquement par des artistes. Il s'agit du squat du 44 rue Jean Moulin (14^{ème} arrondissement) qui a accueilli une quarantaine d'artistes de 1979 à 1981. Ce phénomène s'est ensuite développé au début des années 1980. Le premier squat parisien a été investi par Jean Starck et Nicolas Pawlowsky en 1981. Il s'agissait d'un ancien dépôt de bombes de la Seconde Guerre mondiale, au 6 rue d'Arcueil (14^{ème} arrondissement) et a été baptisé « Art cloche ». Le groupe d'artistes réussit à obtenir une bonne couverture médiatique et parvient à percer sur le marché de l'art. Les squatteurs qualifient le lieu de « Bateau lavoir³⁵¹ des temps modernes », même si celui qui a été rendu célèbre par Picasso au début du siècle, situé place Ravignan³⁵², à Montmartre, était occupé tout à fait légalement, contre paiement d'un loyer mensuel de 15 francs. Ce groupe de pionniers se dissout en 1989 après avoir organisé une « FIAC³⁵³ off ».

Le système du squat permet de faire face à l'augmentation des loyers dans le centre des grandes villes, et principalement, à Paris. Si on compte près de 500 ateliers d'artistes gérés par l'Etat et 1200 par la ville de Paris, ce nombre s'avère très insuffisant pour faire face à la demande. De plus, les loyers de ces ateliers sont souvent trop élevés, pour des artistes dont les revenus se résument le plus souvent au RMI, amélioré parfois grâce à quelques ventes d'œuvres. La présence de plus de 170 000 logements non

³⁵⁰ Contraction de squat et art

³⁵¹ Ce nom a été donné par le poète Max Jacob car la construction du bâtiment semblait aussi brinquebalante que celle des bateaux des lavandières. Bien entendu, il n'y a jamais eu de bateaux sur la Butte Montmartre...

³⁵³ Foire Internationale d'Art Contemporain, organisée chaque année à Paris.

occupés à Paris a facilité cette appropriation et l'a même justifiée. Cette démarche est similaire à celle des squatters non artistes soutenus notamment par des associations telles que Droit au Logement. Elle dénonce la contradiction jugée inacceptable, liée à la présence de logements et bureaux inoccupés, alors qu'il existe de nombreuses personnes sans logis à Paris. Elle marque aussi un refus de l'embourgeoisement des centres-villes et du déplacement systématique des plus pauvres vers la périphérie.

Les squats d'artistes correspondent souvent à un mode de vie et de travail collectif régi par une organisation autogestionnaire. Un collectif définit les règles de vie et fixe la cotisation, toujours très modique, destinée à payer les charges (eau, électricité, amendes...). L'objectif est aussi de construire de nouvelles relations entre les artistes, le public et les habitants du voisinage. Cette intégration à la vie sociale des quartiers est un des éléments nécessaires à la pérennisation de ces expériences, ne serait ce que pour obtenir le soutien de la population, face aux déboires administratifs et judiciaires.

Aujourd'hui, ces squats, qui restent illégaux, ont obtenu un début de reconnaissance de la part du milieu de l'art. L'esthétique et la démarche du squat séduisent certains responsables des institutions. Nous avons évoqué le style « déglingué chic » retenu pour le Palais de Tokyo. Le squatter « Yabon », autoproclamé « ministre de la culture off », a d'ailleurs été choqué par cette récupération de l'esthétique du squat :

« En février, j'étais devant ma télé et j'ai vu Lionel Jospin et Catherine Tasca en train d'inaugurer le Palais de Tokyo, un lieu utilisant l'esthétique des squats, alors qu'à Paris trois cents artistes vivent dans la précarité. Depuis des années, on demandait au ministère de la Culture d'aider les squats d'artistes. On a décidé d'occuper le Palais de Tokyo et on y a organisé une conférence de presse pour attirer l'attention sur notre situation. »³⁵⁴

Le Palais de Tokyo a aussi été accusé de récupérer les squats d'artistes lors de l'organisation du Festival Art et Squats en septembre 2002. Le responsable, Marc Sanchez, s'en défend en expliquant qu' «... ils ne nous ont pas attendus pour ouvrir leurs ateliers au public, organiser des concerts, des performances. Nous avons simplement cherché à les aider en coordonnant les événements, en éditant une carte des lieux et en créant un site web. »³⁵⁵

L'opération qui a été menée par le Palais de Tokyo nous a permis de disposer d'un instantané de la géographie des squats parisiens en septembre 2002. Celle-ci est

³⁵⁴ In Le Monde 15-09-02.

³⁵⁵ In Le Monde 15-09-02.

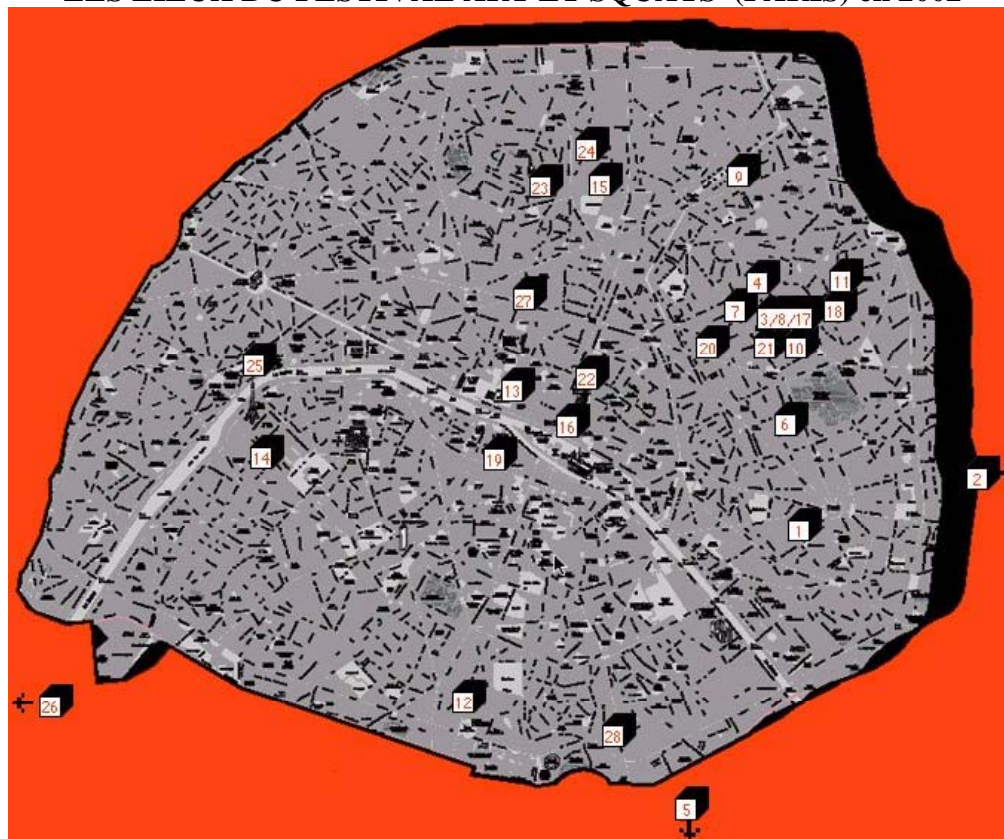
effectivement très instable car la reconnaissance institutionnelle n'empêche pas les expulsions. Depuis cette date, passée une trêve hivernale, plusieurs squats ont été expulsés. C'est notamment le cas de BoLiveArt, dans le XIX^{ème} arrondissement, dont les occupants ont été délogés par la police le 6 mars 2003, à la demande du propriétaire, Gaz de France.

Cette géographie n'est pas non plus exhaustive car certains squats ont refusé d'intégrer le Festival Art et squats. C'est le cas de Mohammed Benmerah d'Alternation 2119, dans le 12^{ème} arrondissement, qui dénonce : « une escroquerie instituée : piller d'histoire et d'art, voici comment [le Palais de Tokyo] espère écrire l'histoire de l'art contemporain... »³⁵⁶

La répartition des squats (tout au moins ceux qui participent au festival) dans l'espace parisien est loin d'être homogène. La plupart sont situés dans les arrondissements du Nord-Est que l'on qualifiait de « populaires ». Sur les 19 squats cartographiés, 9 appartiennent aux 19^{ème} et 20^{ème} arrondissements. Il faut toutefois noter que certains sont localisés dans des quartiers plus huppés, notamment dans le 1^{er} arrondissement, rue de Rivoli et rue Saint-Honoré, mais aussi dans le 6^{ème} et 7^{ème} arrondissement. Il est intéressant de remarquer que les quartiers qui possèdent de fortes densités de galeries d'art contemporain, notamment la Bastille, Beaubourg, le Marais, la rue Louise-Weiss.... ne possèdent pas de squats. Ceux-ci modifient donc la géographie de l'art contemporain à Paris, en permettant une diffusion en dehors des espaces où l'offre était déjà abondante. Il est toutefois risqué de tirer des généralités à partir de ces exemples car la géographie de ces lieux illégaux, est forcément évolutive, en fonction des fluctuations du marché immobilier et de l'application des mesures d'expulsions.

³⁵⁶ In Le Monde 15-09-02.

LES LIEUX DU FESTIVAL ART ET SQUATS (PARIS) en 2002



SQUATS :	
	10. La Miroiterie
1. Alternation	11. La Taverne des Singes
2. Art et Toit	12. La Tombe Issoire
3. Baltazzar	13. La Tour
4. BoLivArt	14. Le Floquet's
5. CAES	15. Myrrha
6. Carrière Mainquet	16. Rivoli
7. Friche et nous la Paix	17. Solarium
8. La Brick	18. Théâtre de Fortune
9. La Maison de la Plage	19. Une Galette dans l'art

(Plan extrait de la brochure diffusée par le Palais de Tokyo)

La médiatisation des squats, notamment par le biais de ce festival, ne doit effectivement pas faire oublier leur caractère précaire. Les squatters sont parfois soutenus par la Délégation aux Arts Plastiques ou par les municipalités, il n'empêche

que ce sont finalement les propriétaires qui ont le dernier mot. C'est ainsi que le squat d'artistes de la Grange aux Belles, dans le 10^{ème} arrondissement de Paris a été expulsé le 8 juin 2000. Il s'agissait d'un des plus anciens squats parisiens. Il rassemblait une cinquantaine d'artistes et certains y logeaient avec leur famille. Dans ce quartier populaire, le squat avait su devenir un lieu très fréquenté. En dehors de l'organisation des expositions et des concerts, les squatters s'étaient donné un rôle de service public. Ils avaient créé des cours de danse, de théâtre et d'arts plastiques et leur cantine végétarienne était ouverte au public. La municipalité socialiste du 10^{ème} arrondissement soutenait ces initiatives car « Les riverains sont contents de pouvoir s'inclure dans ce modèle artistique, même provisoirement, le temps d'un repas le dimanche. Ce genre de lieu est une respiration dans la ville : le chant des cigales est important pour tout le monde, même pour les fourmis...»³⁵⁷. Cependant, la Mairie de Paris n'a pas voulu exercer son droit de préemption, et le propriétaire a finalement pu obtenir l'expulsion des squatters par les policiers. Les mosaïques qui avaient été réalisées par les artistes, dans l'immeuble et sur la façade, ont été reconnues comme œuvres d'art par le tribunal. Cela signifie que leur destruction est illégale et que le propriétaire aurait dû les déposer selon les règles de l'art, ce qui correspondait à un budget évalué à 19 millions d'euros.

Devant la multiplication de ces risques d'expulsion, le ministère de la Culture, par l'intermédiaire du délégué de la DAP, tente parfois de se placer en médiateur auprès des propriétaires, sans obtenir de réels succès.

Le squat de « La maison de la plage », 4/6 rue de Colmar à Paris (19^{ème}) est actuellement un des plus médiatisés. Il dispose d'un site Internet (<http://www.kisinis.ch/squats/maisondelaplage>) qui précise les objectifs et les règles du squat:

LA MAISON DE LA PLAGES: ASSOCIATION LOI 1901 POUR L'OCCUPATION CREATIVE ET TEMPORAIRE DES LIEUX URBAINS EN FRICHE

(4/6 rue de Colmar Paris 19^{ème})

"La Maison de la Plage" est d'abord un lieu de vie et de création ouvert aux artistes parents et à ceux qui ne se sont pas encore reproduits mais qui se sentent impliqués par la présence de l'enfant dans un lieu de travail artistique.

"La Maison de la Plage" est ensuite un lieu ouvert au quartier et plus particulièrement aux familles (les mercredis et dimanches après-midi).

Elle propose un espace d'exposition mais surtout un espace "d'actions" où chacun, en manque de place, de moyens ou de contacts humains, peut venir bricoler, jouer, regarder une vidéo, peindre, danser, coudre, discuter. ou ne rien faire.

³⁵⁷ Anne-Charlotte Berger, maire adjoint chargé de la culture dans le 10^{ème}, in Le Monde du 13 juin 2000

La Maison de la Plage voudrait susciter du lien social à travers son espace et ses actions de création où chacun est invité à être plus acteur que spectateur.

Les 1500 m² de la Maison de la Plage se répartissent actuellement entre des ateliers d'arts plastiques, des ateliers de répétitions de théâtre, danse et musique acoustique, des espaces de jeux, de réunions et de fêtes, une salle informatique et bibliothèque, des habitations, une vidéothèque, une braderie solidaire, un jardin botanique... L'association éponyme a pour but l'utilisation de lieux vides pour vivre et créer (pléonasme ?) venant d'une nécessité d'espace et d'un choix politique – esthétique et philosophique ? – d'occuper de manière collective et créative les surfaces libres de la ville.

Nous sommes animés par les notions de gratuité, d'échange, d'écologie, d'art et de jeu...

Profondément convaincus de la nécessité vitale de la poésie quotidienne, nous œuvrons pour l'ouverture et la multiplication d'espaces d'art et de créations, libres, autogérés, citoyens, ludiques, dans les quartiers. La Maison de la Plage est un espace informel accessible à toutes les propositions positives.

La vie de la Maison de la Plage

Toute la semaine, les membres de la Maison de la Plage se concentrent sur leur travail personnel.

Le lieu est fermé au public. Il reste néanmoins accessible ponctuellement et de manière informelle pour les voisins, les habitants du quartier.

Le mercredi, la Maison est ouverte aux enfants, en priorité à ceux du quartier, pour des activités créatives de 13h à 17h.

A 17h, la réunion hebdomadaire commence et les lignes directrices concernant la gestion du lieu sont discutées. La réunion est ouverte aux personnes qui ont des projets à proposer. Les observateurs discrets peuvent aussi assister aux réunions.

Le dimanche de 13h à 19h, la Maison est ouverte à tout le monde, voisins, passants, promeneurs pour voir ou faire beaucoup de choses ou rien selon les propositions et l'humeur.

De plus, diverses manifestations ont lieu, organisées par l'association ou par des initiateurs extérieurs.

Charte de La Maison de la Plage au 1er juin 2002 :

La Maison de la Plage peut être beaucoup de choses, mais elle n'est pas un lieu de prestation de services pour des artistes en mal d'atelier ou des précaires en mal de logement.

Devenir membre de la Maison de la Plage n'est pas une sinécure. Un tel investissement demande réflexion au prétendant membre afin qu'il détermine vraiment si la configuration (bien sur évolutive mais avec néanmoins une base...) convient à sa personnalité, à son projet, à ses besoins...

A la réunion d'octobre 2001 avait été décidé à l'unanimité que l'acceptation de tout nouveau membre est décidée par le collectif à la réunion du mercredi ; que cette acceptation est révocable "sans motif" durant une période d'essai de 15 jours.

Peuvent être membres les individus, groupes ou associations porteurs d'un projet conforme au but du lieu : espace de création autogéré ouvert aux enfants.

Que les membres s'engagent à :

- avoir une attitude compatible avec la présence d'enfants,
- payer une cotisation de 15 Euros le 15 de chaque mois au trésorier (les groupes 15 + 3/personne),
- participer le plus régulièrement possible au réunion du mercredi à 17h,
- ne rien faire qui puisse mettre en péril la sauvegarde du lieu,
- à faire profiter le lieu du fruit de leur travail (exposition, spectacle, ...),
- à participer de manière active aux ouvertures de la Maison au moins 1 mercredi et 1 dimanche par mois.

La radiation est prononcée par le collectif pour les membres ne respectant pas la Charte, leur propre projet ou les règles de vie. Les "sortants" de leur fait ou par exclusion doivent impérativement rendre la clé de la Maison à Papi.

(texte revoté à l'unanimité à la réunion du 20 mai 2002)

La lecture de ces règlements donne une image très professionnelle, voire institutionnelle du squat, très éloignée de celle que l'on a souvent *a priori*. C'est peut-être la règle des squats qui parviennent à durer. Ils doivent s'imposer un minimum de rigueur financière et gérer au mieux les relations avec le voisinage et les autorités.

Le squat « Chez Robert, électron libre » est situé au 59 rue de Rivoli, dans le premier arrondissement et occupe l'intégralité d'un immeuble de six étages. Les premiers squatters, Kalex, Gaspard, Bruno (surnommés le KGB) investissent les lieux le 1^{er} novembre 1999. Il s'agissait d'un immeuble inoccupé depuis dix ans, appartenant au Consortium de Réalisation Immobilière, filiale du Crédit Lyonnais, chargée depuis 1995 de liquider les actifs compromis de la banque. L'Etat porte immédiatement plainte contre les artistes, qui sont condamnés à être expulsés, le 4 février 2000. Ils obtiennent toutefois un délai de six mois. C'est grâce au soutien du public et à la médiatisation du conflit que la Délégation aux Arts Plastiques, ainsi que certains responsables de partis politiques, commencent à s'intéresser à la question des «squats». C'est d'ailleurs dans ce contexte que le rapport L'extrait, que nous avons présenté précédemment, a été commandé. Après la période de gel hivernal des expulsions, les squatters de la rue de Rivoli craignent à nouveau une expulsion et attendent les résultats des élections municipales, en espérant la victoire du candidat socialiste qui s'était exprimé en faveur des «squats». Effectivement, une des premières prises de position du nouvel adjoint à la culture, Christophe Girard, a été de s'engager à empêcher les expulsions d'artistes. Le Maire de Paris a même nommé un chargé de mission pour gérer le problème des squats. Le collectif des artistes a réussi, en s'appuyant sur la vague de soutien médiatique, à faire admettre le bien-fondé de son projet intitulé «L'essai d'art, tentative de pérennisation du squat de la Rue de Rivoli». Ils mettent en avant le fait que la Délégation aux Arts Plastiques a estimé, après comptage, qu'avec 40 000 visiteurs en un an, le squat Chez Robert électron libre est devenu le 3^{ème} centre d'art contemporain³⁵⁸ le plus visité à Paris et le septième au plan national. De plus, celui-ci assure, gratuitement, une véritable mission de service public en étant ouvert tous les jours de 13h30 à 19h30, sauf le dimanche, dans une des rues les plus commerçantes de la capitale. La Mairie de Paris a finalement acheté l'immeuble pour 4,5 millions d'euros pendant l'été 2002. Cela semble signifier la fin de la précarité pour la trentaine d'artistes installés³⁵⁹ et une possible légalisation du squat après mise aux normes de sécurité. Certains squatters estiment toutefois que « Chez Robert, électron libre » risque de perdre son âme, du fait de cette reconnaissance officielle, et ont décidé d'explorer de nouveaux territoires.

³⁵⁸ Après le Centre Pompidou et la Galerie Nationale du Jeu de Paume

³⁵⁹ La moitié d'entre eux réside dans le squat.



Photo 55 :Entrée du squat, ouvert tous les jours de 13h30 à 19h30, sauf le dimanche, rue de Rivoli, Paris (1^{er} arrondissement)

Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 56 : Façade du squat au 59 rue de Rivoli, au milieu des espaces commerciaux, Paris (1^{er} arrondissement)

Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

2.2. La rue Louise Weiss à Paris (13^{ème} arrondissement) : une friche tertiaire investie par des galeries d'art contemporain

Cette rue est située en arrière de la Bibliothèque nationale de France, dans le 13^{ème} arrondissement de Paris. Il s'agit d'un quartier entièrement reconstruit, à partir du début des années 1990, sur des terrains libérés par la SNCF, avec des immeubles modernes d'une architecture assez monotone. Il est intégré dans une ZAC de près de 130 hectares, située entre le Boulevard de l'Hôpital (la Pitié-Salpêtrière) et le Périphérique. Le projet d'aménagement de cette partie du 13^{ème} arrondissement, intitulé Paris Rive-gauche³⁶⁰, a été achevé fin 2002 par la SEMAPA (Société d'Economie et d'Aménagement de Paris rive-gauche). Globalement, ce projet urbain n'a pas connu le succès escompté et a même été qualifié de « ratage »³⁶¹. C'est justement cet échec qui a permis l'installation des galeries dans la rue Louise Weiss.



Figure 25 : Les galeries de la rue Louise Weiss, Paris (13^{ème} arrondissement)
(extraits de la brochure diffusée par le collectif de galeries « Galeries mode d'emploi », 2002)

³⁶⁰ Alors qu'il ne concerne qu'une partie d'un des cinq arrondissements de la rive gauche.

³⁶¹ « Paris Rive Gauche, histoire d'un ratage », Frédéric Edelmann, Le Monde, 19-11-2002.

Les rez-de-chaussée de la rue étaient destinés à des commerces. Les étages sont réservés à des appartements du côté impair et, du côté pair, à des bureaux du ministère des Finances et de l'Industrie. Les espaces commerciaux du rez-de-chaussée n'ont pas tous trouvé preneur, car ils étaient trop nombreux, par rapport au nombre d'appartements, et concurrencés par des grandes surfaces, situées dans des rues adjacentes. En 1997, quatre ans après l'achèvement des immeubles, il n'y avait que deux commerces installés : un café et un restaurant. La SEMAPA n'a pas voulu transformer les espaces commerciaux vacants en bureaux, afin de préserver les possibilités d'animation de la rue.



Photo 57 : La rue Louise Weiss, Paris (13^{ème} arrondissement)

Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

En 1997, certains de ces locaux étaient murés et constituaient ainsi une sorte de friche tertiaire dans des immeubles neufs. Le 1^{er} avril 1997, à l'initiative de Bruno Delavallade³⁶², six galeries³⁶³ décident de s'y installer après avoir négocié leurs loyers auprès de la SEMAPA qui gère ces locaux. Celle-ci a accordé un différé de loyer d'un an et fixé le prix de la location à 500 Frs HT le m² annuel, ce qui est très inférieur à la réalité du marché. Ces galeries venaient des quartiers parisiens comme le Marais ou la

³⁶² Créateur, avec René-Julien Praz de la Galerie Praz-Delavallade, en 1989, rue Saint-Sabin, dans 11^{ème} arrondissement, derrière la Bastille.

³⁶³ Air de Paris, Art: concept, Galerie Almine Rech, Galerie Emmanuel Perrotin, Galerie Jennifer Flay et la Galerie Praz-Devallade.

Bastille, où les loyers étaient beaucoup plus élevés, mais aussi de province. Il s'agissait d'un véritable pari visant à créer *ex nihilo* un nouveau pôle pour le commerce de l'art contemporain à Paris. L'objectif, pour l'aménageur, était aussi d'animer le quartier et de susciter d'autres installations du même type.

Le maire du 13^{ème} arrondissement, Jacques Toubon³⁶⁴, a encouragé les gestionnaires des immeubles de la rue à favoriser l'installation d'autres galeries :

« Tout d'abord, je vous demande de donner pour la location de tout espace disponible une priorité de négociation aux galeries de la rue Louise Weiss. Elles bénéficieraient ainsi d'une sorte de droit de préemption locatif »

(lettre du Maire du 13ème arrondissement du 13 mars 99)

« Nous avons décidé que, pour ce qui doit apparaître comme une phase 2 de l'installation des galeries dans ce nouveau quartier, nous reprendrions la formule qui avait réussi à l'origine et que nous demanderions à la SEMAPA de conduire une opération concertée, c'est à dire d'assurer une liaison entre les galeristes et les représentants des bailleurs sociaux...»

(lettre du Maire du 13ème arrondissement du 13 mars 99).



Photo 58 : La Galerie Praz-Devallade, 28 rue Louise Weiss, Paris (13^{ème} arrondissement). Son responsable est à l'origine du projet, en 1999

Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

Ces démarches ont effectivement abouti. Aujourd'hui, les galeristes sont deux fois plus nombreux qu'en 1997 et sont parvenus à pérenniser leur projet. Leur réussite

³⁶⁴ Ancien ministre de la Culture et amateur d'art contemporain.

s'explique par des facteurs économiques et géographiques. Les loyers, de l'ordre de 1 000 euros par mois pour 100 m² sont environ trois ou quatre fois moins élevés que dans le Marais. La localisation, est très excentrée par rapport aux autres lieux de l'art contemporain, mais aussi par rapport aux lieux de résidence et de travail de la clientèle³⁶⁵. Ce regroupement a permis de créer un autre pôle attractif pour les amateurs d'art. Cela est accentué par le fait que ces galeries jouent de cet effet de groupe pour leur communication. Elles ont conçu un site Internet commun, éditent une brochure intitulée « Louise » et partagent leur fichier de clientèle. Elles organisent des vernissages le même jour qui peuvent attirer jusqu'à 3 000 visiteurs³⁶⁶. Le fait d'être excentré constitue même un avantage pour les possibilités de parking et de circulation. La rue est accessible assez facilement depuis l'Ouest de Paris par les voies rapides sur berges et par le métro, ce qui n'est pas le cas du Marais, par exemple.

3. Type 3: L'art dans des bâtiments ouverts au public, n'étant pas consacrés uniquement à l'art contemporain, mais offrant des lieux d'exposition temporaires ou permanents

3.1. Les bâtiments historiques et officiels

Les bâtiments historiques connaissent parfois une reconversion en lieu d'exposition pour l'art contemporain. Les exemples sont très nombreux. La confrontation entre les vieilles pierres et les avant-gardes artistiques pouvait apparaître, *a priori*, contradictoire ; dans la réalité, celle-ci s'avère très enrichissante. Le palais des Papes, à Avignon, est ainsi utilisé depuis les années 1970 pour des expositions d'art moderne et contemporain. De nombreux autres monuments historiques ont depuis ouvert leurs portes à la création contemporaine. Il peut s'agir d'expositions temporaires ou alors d'une véritable reconversion en lieu permanent de l'art contemporain. Cela permet, comme nous le verrons au sujet du château du domaine de Kerguehenec, à Bignan, dans le Morbihan, de financer la remise en état et l'entretien de ces vieux bâtiments, en utilisant des crédits dédiés à l'art contemporain. Le patrimoine et les avant-gardes trouvent dans ce cas un moyen de se soutenir mutuellement. Notons également que sans la présence de ces lieux de l'art contemporain, certains monuments historiques ne seraient pas ouverts au public, par manque de moyens.

³⁶⁵ Qui habite plus les quartiers riches de Paris, que le 13^{ème} arrondissement. Les fonctionnaires travaillant dans les immeubles de la rue fréquentent très peu les galeries.

³⁶⁶ Source : B. Delavallade in Le Monde, 14-01-1998.

2.1.1. Le château d'Oiron (Deux-Sèvres)



Photo 59 : Le château d'Oiron (Deux-Sèvres), bâti à partir du XVIème siècle par une famille de puissants mécènes, abrite aujourd'hui une importante collection d'art contemporain

Cliché : Teodoro Gilabert (2004)

Le château d'Oiron, dans les Deux-Sèvres, est aujourd'hui un monument historique consacré au dialogue entre patrimoine et art contemporain. Il a été bâti au XVIème siècle pour Claude Gouffier, Grand Ecuyer d'Henri II et agrandi par ses descendants. Le château a été acheté par l'Etat en 1943, sans les meubles. Il est resté longtemps dans un état de délabrement avancé car les Monuments historiques ne disposaient pas des moyens nécessaires pour restaurer correctement et meubler ce vaste édifice. La rénovation du château est liée à l'exposition d'art contemporain, *Meltem*, organisée en 1987 par Franz Kaiser et Marie-Noëlle Rio. Suite au succès de cette opération, à la demande du délégué aux arts plastiques de l'époque, Dominique Bozo, la Caisse des Monuments historiques s'est alliée à la Délégation aux Arts Plastiques pour y ouvrir ce château en permanence et pérenniser la présence de l'art contemporain. On a alors créé une association « accueil et promotion de l'art contemporain au château d'Oiron » afin de permettre la rénovation du lieu et la commande d'œuvres contemporaines. Elle regroupe des représentants du ministère de la Culture (Direction du patrimoine, Caisse nationale des monuments historiques et des sites et la Délégation aux Arts Plastiques), des communes de Thouars et de Oiron et du Conseil général des

Deux-Sèvres. A partir de 1989 le lieu est ouvert au public durant l'été et présente des expositions réalisées à partir des collections du Fonds national d'art contemporain. En 1991, le projet prend une autre ampleur grâce à la constitution d'une collection spécifique, dans le cadre de la commande publique, complétée par les œuvres mises en dépôt par le FNAC et le FRAC de Poitou-Charentes.

Les œuvres sont exposées à la fois dans le château et dans le parc. Le programme artistique s'inspire des cabinets de curiosités des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, dans le prolongement d'un esprit humaniste qui a donné naissance aux musées. Claude Gouffier était d'ailleurs un grand collectionneur, comme la plupart des nobles raffinés d'un certain rang. Son cabinet de curiosité comprenait des *artificialia* (objets manufacturés) et des *naturalia* (objets naturels). La fonction actuelle du château s'inscrit donc dans le prolongement des pratiques de Claude Gouffier, seigneur d'Oiron.

Le public visé est la clientèle des circuits des châteaux de la Loire, dont Oiron constitue le prolongement le plus méridional, ainsi que celui des amateurs d'art contemporain. Les 959 habitants de cette petite commune ne sont pas ignorés puisque deux œuvres les concernent directement. Tout d'abord, Christian Boltanski a réalisé une galerie de portraits photographiques des enfants de l'école communale. Ces photographies sont intégrées dans les boiseries d'un mur, à la manière des traditionnelles galeries de portraits.



Photo 60 : Les aristocrates devaient pouvoir légitimer leur rang en présentant les effigies de leurs ancêtres ou des rois dont ils tenaient leurs pouvoirs. *Les Ecoliers d'Oiron* de Christian Boltanski permettent ici d'engager une autre réflexion, plus intime, sur le temps et les origines, château d'Oiron (Deux-Sèvres)

Cliché : Teodoro Gilabert (2004)

L'artiste Raoul Marek a réalisé un service de table pour 150 volontaires du village. Il a représenté leurs profils sur des assiettes qui sont accrochées en permanence sur un mur. Elles ne sont décrochées qu'une fois par an, à l'occasion d'un repas organisé pour ces 150 convives.

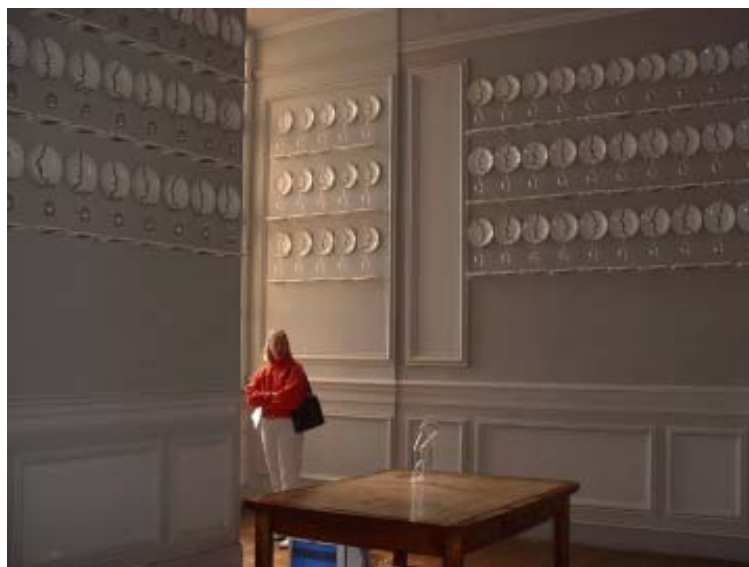


Photo 61 : La Salle à Manger de Raoul Marek, une œuvre permettant de faire participer la population locale, château d'Oiron (Deux-Sèvres)
Cliché : Teodoro Gilabert (2004)

Les plasticiens représentés au château d'Oiron viennent de nombreux pays et sont considérés comme des artistes majeurs des années 1980 et 1990 :

Dans le château :

Marina Abramovic*, John Armleder*, Bailly Maître Grand Patrick*, Lothar Baumgarten, Guillaume Bijl*, Jean-Charles Blanc*, Christian Boltanski*, Marcel Broodthaers, Stanley Brouwn*, Frédéric Bruly Bouabre, Gavin Bryars*, James Lee Byars*, Mike Chukwukelu, Pascal Convert, Bill Culbert, Wim Delvoye, Erik Dietman, Braco Dimitrijevic*, Hubert Duprat*, Jean Dupuy, Georg Et tl*, Jan Hamilton Finlay, Fischli & Weiss, Joan Fontcuberta*, Gloria Friedmann, Paul-Armand Gette*, Toni Grand, Thomas Grünfeld*, Yoon Hee, Sara Holt*, Thomas Huber*, Fabrice Hybert*, Alain Jacquet, Laurent Joubert, Ilya Kabakov*, Kawara On'!', Isek Kingelez Bodys, Piotr Kowalski*, Kane Kwei, Laib Wolfgang, Bertrand Lavier*, Sol LeWitt*, Felipe Linares, Raoul Marek*, Annette Messager, Wolfgang Nestler*, Panamarenko, Giuseppe Penone, Anne et Patrick Poirier*, Markus Raetz, André Raffray*, Charles Ross*, Claude Rutault*, Thomas Shannon*, Kazuo Shiraga, Daniel Spoerri*, Niele Toroni*, Felice Varini*, Lawrence Weiner*, Caldas Zanine.

* : artistes dont l'œuvre a fait l'objet d'une commande publique.

Dans *Le Jardin-Théâtre-Bestiarium* (œuvre collective sur une idée de Rudiger Shöttle) :

Bernard Bazile, Glenn Branca, James Coleman, Fortuyn/Irène O'Brien, Ludger Gerdes, Dan Graham, Rodney Graham, Marin Kasimir, Christian-Philip Muller, Juan Munoz, Herman Pitz, Alain Sechas, Jeff Wall.

3.1.2. Le château des Adhémar à Montélimar (Drôme)

Le château initial a été construit au XI^{ème} siècle par le Comte de Toulouse, Duc de Narbonne. Il devient la propriété des Adhémar de Monteil, seigneurs de Rochemaure, puis des Adhémar de Monteil, seigneurs de Grignan. Il a été racheté par la papauté au XIV^{ème} siècle et devient château des Papes jusqu'en 1447, date à laquelle la ville de Montélimar est rattachée à la couronne de France. Le bâtiment a ensuite servi de prison de 1791 à 1926.

Il s'agit d'un des rares exemples de palais d'architecture romane en bon état de conservation.

Le château est devenu centre d'art contemporain en janvier 2000. « Les artistes invités interrogent ce lieu d'excellence mais aussi s'ils le souhaitent, sa ville et sa périphérie et traitent autant de thèmes et de questions que pose l'art d'aujourd'hui. La mission de sensibilisation et de diffusion de l'art contemporain est mise en œuvre à travers trois axes : diffusion artistique (cinq expositions par an), formation/conférences (cycles d'initiation à l'art contemporain), sensibilisation du jeune public (visites-animations pour les scolaires, actions en direction des enseignants en partenariat avec l'Education nationale). »³⁶⁷ Les choix artistiques mettent donc l'accent sur les rapports entre l'art d'aujourd'hui, le patrimoine et la géographie locale.

L'exposition de l'été 2002 rentre bien dans ce cadre. Daniel Buren a été invité pour présenter des *cabanes éclatées*. Initialement cubiques, ces cabanes sont ensuite éclatées en projetant dans l'espace d'exposition les murs, portes et fenêtres. Le château s'immisce ainsi au cœur de l'œuvre. Chaque cabane crée sa propre ambiance et constitue une rupture colorée et ludique par rapport à l'austérité médiévale du site. Une fois l'exposition terminée, les cabanes peuvent être réinstallées ailleurs, contrairement aux autres œuvres de Buren.

³⁶⁷ Extrait de la fiche de présentation publiée par la régie départementale des châteaux et du musée de la Résistance.

Cette exposition / installation est intégrée dans un parcours dédié à l'artiste dans trois châteaux du département de la Drôme : à Montélimar, à Grignan et à Suze-la-Rousse.



Photo 62 : Le château des Adhémar (XIIème siècle), centre d'art contemporain, à Montélimar (Drôme)

Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 63 : Jeux de couleurs et de miroirs dans une cabane éclatée de Daniel Buren, à Montélimar (Drôme)

Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

3.1.3. L'art contemporain et l'Assemblée nationale

L'Assemblée nationale possède sa propre collection d'œuvres contemporaines, acquises dans le cadre de la commande publique. Elle a été montrée au public, dans la Galerie des Fêtes du Palais Bourbon, du 26 au 30 octobre 2000, à l'occasion de la FIAC.



Photo 64 : Une peinture murale de Pierre Alechinsky, Assemblée nationale, Paris (7^{ème} arrondissement)

Cliché : Teodoro Gilabert (2000)



Photo 65 : Affiche de l'exposition sur les grilles du Palais Bourbon, Paris Paris (7^{ème} arrondissement)

Cliché : Teodoro Gilabert (2000)

Dans la station de métro Assemblée nationale, le peintre Jean-Charles Blais a réalisé une œuvre reproduisant, sur des affiches, les silhouettes des députés. Elle est installée en permanence et est renouvelée à chaque législature.



Photo 66 : Une œuvre permanente de Jean-Charles Blais, renouvelée à chaque législature, reproduisant les silhouettes des députés, station de métro Assemblée nationale, Paris

Cliché : Teodoro Gilabert (2000)

3.2. Les édifices religieux

Les lieux de culte ont toujours été des bâtiments où arts plastiques et architecture sont intimement liés. Toutefois, au XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle, les artistes contemporains (de l'époque) ont été très peu sollicités. Les rénovations et les constructions étaient réalisées dans un style faisant nettement référence au Moyen-Age, en évitant la prise en compte des avant-gardes artistiques. Notons que cette attitude, visant à ignorer les artistes les plus novateurs n'a pas été spécifique aux Eglises, mais a été aussi le fait de l'Etat.

Il a fallu attendre 1951 pour que l'Eglise catholique finisse par faire appel aux artistes modernes. Cette mutation est due en grande partie à l'influence du père Couturier, cofondateur, en 1937, de la revue *Art Sacré*. En 1945, après son retour des Etats-Unis, où il avait fréquenté des artistes exilés comme Chagall, Léger et Ozefant, il a œuvré pour que l'art moderne soit enfin intégré dans les églises. Ce n'est cependant qu'en 1951, qu'il peut affirmer avec enthousiasme, dans le numéro de novembre de la revue *Art Sacré* :

« L'avenir retiendra pour l'histoire du renouveau de l'art chrétien cette date du 20 janvier 1951 où, dans une commission diocésaine d'art sacré, réunie sous la présidence de l'archevêque, dix-sept esquisses de Fernand Léger, la maquette d'une grande mosaïque de Bazaine et les plans de Le Corbusier pour l'église de Ronchamp furent ensemble et unanimement approuvés. (...). Si de tels projets, représentant ce qu'il y a aujourd'hui de plus pur et de plus dru dans l'art vivant, peuvent ainsi être agréés sans coup férir par une haute juridiction ecclésiastique, c'est donc qu'il y a désormais quelque chose de changé dans l'Eglise de France ! ».

A la suite des interventions de ces grands maîtres de l'art moderne, les artistes contemporains ont été également concernés par des interventions dans des lieux de culte, essentiellement à partir du début des années 1980. Cette évolution rentre dans le cadre du vaste mouvement de relance de la commande publique initié sous le ministère de Jack Lang.

Les commandes les plus classiques concernent les vitraux. Les réalisations des artistes contemporains sont finalement beaucoup plus nombreuses que celles de leurs prédécesseurs, artistes modernes. L'Eglise³⁶⁸, qui a été longue avant de s'intéresser aux artistes modernes, a tenté d'éviter de reproduire la même erreur, en faisant confiance à de nombreux artistes contemporains.

Il est important de noter que ces commandes concernent, contrairement à ce que l'on pourrait penser *a priori*, plus d'églises anciennes, que des constructions récentes.

En 1992, Claude Viallat, le chef de file du mouvement Supports-Surfaces, réalise les vitraux de l'église Notre-Dame des Sablons, à Aigues-Mortes, dans le cadre de la commande publique. Dans cette église gothique du milieu du XIII^e siècle, Claude Viallat a renouvelé l'art du vitrail en supprimant l'usage du plomb pour cerner les couleurs. Dans la plupart des cas, les artistes contemporains renoncent à la figuration, ce qui correspond à une profonde mutation par rapport au vitrail classique, qui représentait des scènes de la Bible. Le vitrail s'affranchit du religieux, pour ne s'intéresser qu'à la forme et à la couleur. On assiste donc à une certaine laïcisation de l'art sacré.

³⁶⁸ Car ces commandes sont essentiellement le fait de l'Eglise catholique.



Photo 67 : L'Eglise Notre-Dame des Sablons, Aigues-Mortes (Gard)
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 68 : Vitrail de Claude Viallat réalisé en verre antique soufflé à la bouche, Aigues-Mortes (Gard)
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

Alors que la pratique religieuse, tout du moins dans les églises catholiques, est en nette régression en France, les visites des lieux de culte sont en progression. Cela rentre dans le cadre de l'intérêt croissant pour le tourisme culturel, envisagé dans sa globalité. Les sites religieux se classent au premier rang des lieux culturels visités avec « plus de 5 millions de visiteurs annuels , sur un total de près de 135 millions dans des lieux recevant plus de 20 000 visiteurs annuels. »³⁶⁹

La sociologue Danièle Hervieu-Léger a analysé cet apparent paradoxe :

« L'indifférence religieuse de masse continue de progresser dans une société comme la nôtre ; la perte de l'emprise des institutions religieuses (...), les problèmes d'une certaine étrangeté culturelle du christianisme à la culture moderne... ». Elle explique ensuite que « derrière cet évidement de la religion quotidienne, tout se passe comme si le religion, de plus en plus désempoignée de la mémoire vivante d'une communauté, se concentrait dans des lieux de mémoire...des lieux de mémoire de l'Eglise, lieux rescapés d'une mémoire qu'on n'habite plus vraiment, qui n'est plus complètement vivante au point d'informer une vie quotidienne, et qui, pour autant, n'est pas morte. »³⁷⁰

Les interventions d'artistes contemporains drainent un nouveau public vers les églises, parfois plus attiré par les vitraux que par l'architecture. Elles renforcent l'attractivité de ces monuments et modifient donc la géographie du tourisme culturel. Les nouveaux flux générés par les interventions des artistes contemporains, sont difficiles à évaluer car les entrées ne sont pas comptabilisées. Il est néanmoins certain, aux dires des responsables des Offices du tourisme, que les visites sont plus nombreuses et qu'il existe une nouvelle clientèle venant spécialement pour l'art contemporain. La cité médiévale de Conques (Aveyron) est ainsi devenu un haut lieu de l'art contemporain, depuis l'installation des vitraux de Pierre Soulages dans l'abbatiale du XI^{ème} siècle.

A côté de ces réalisations pérennes, certains artistes sont appelés à intervenir ponctuellement. C'est notamment le cas, à l'occasion du programme « Art à la Pointe », organisé chaque année dans le cadre du « Festival des Chapelles », à proximité du Cap Sizun. Tous les médiums peuvent être employés, mais il s'agit essentiellement de peintures installées dans les chapelles, du 11 juillet au 30 août. Cette manifestation estivale prend la forme d'un parcours présenté ci-dessous :

³⁶⁹ Cahier espaces n°37, AFIT, Juin 1994 , p. 41.

³⁷⁰ *Situation du christianisme dans le nouveau contexte socioculturel en France*, in Documents Episcopat n°4, mars 1990.

ART À LA POINTE

Art Contemporain 8 EXPOSITIONS / 2 CIRCUITS

dans 8 chapelles du Cap-Sizun
du 11 juillet au 30 août 2002

Chapelles ouvertes tous les jours
de 10 h 30 à 12 h 30 et de 15 h à 19 h
sauf mardi - Entrée libre et gratuite

CIRCUIT A
 Audierne : Sant Rumon - **B. Bescond**
 Primelin : Saint Théodore - **Bertholin (œuvres du FRAC)**
 Cléden-Cap-Sizun : Langroas - **S. Jantzen**
 Plogoff : Saint-Yves - **P. Bechet**

CIRCUIT B
 Plouhinec : Lambabu - **A. Scherb**
 Mahalon : Saint Pierre - **C. Denoue Schlegel**
 Confort-Meilars : Saint-Mélar - **A. Djordjevic**
 Beuzec-Cap-Sizun : Saint Conogan - **P. Morin**
 sur l'ensemble des lieux : **R. Failler**

Randonnées :
 DÉCOUVERTE PATRIMOINE ART CONTEMPORAIN - DÉPART À 9 H
 • MERCREDI 24 JUILLET : Primelin, départ de la plage de St-Tugen
 • MERCREDI 7 AOÛT : Plouhinec, départ de Lambabu
 • MERCREDI 21 AOÛT : Audierne, départ de l'Office de Tourisme

Document 11 : Circuits « Arts à la pointe », Cap Sizun (Finistère)
 (Formulaire diffusé par l'association Cap Accueil)

L'objectif de l'association Cap Accueil est de : « faire vivre l'identité du Cap Sizun Pointe du Raz, en alliant le passé et le contemporain et ceci dans le cadre de projets intercommunaux »³⁷¹. Les intervenants sont très divers : les municipalités du Cap Sizun, la Communauté des communes, le curé d'Audierne, le Conseil général du Finistère, le Conseil régional de Bretagne, l'Office du tourisme d'Audierne et le FRAC Bretagne. La carte générale des lieux de l'art contemporain montre que cette partie de la Bretagne ne possède pas d'espaces d'exposition permanents. Cette opération contribue donc à l'aménagement culturel du territoire et constitue un facteur du développement touristique.

³⁷¹ Brochure 2001 d'Art à la Pointe, p. 5.

Dans la région de Pontivy (Morbihan), le programme « L'art dans les chapelles », invite, chaque été, depuis 10 ans, des artistes (peintres, sculpteurs, plasticiens) à dialoguer avec l'architecture des chapelles de la vallée du Blavet. Le principe est le même que pour « Art à la Pointe » : quatre circuits permettent de visiter les treize chapelles investies par les artistes.



Document 12 : Affiche du programme « L'art dans les chapelles », Pontivy (Morbihan)

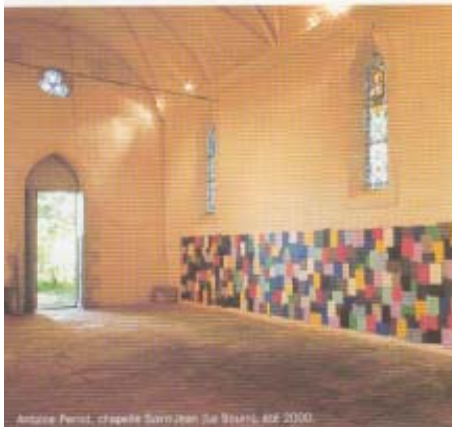
(Extrait de la Brochure de présentation du programme « L'art dans les chapelles »)



Bénard Théo-Carnat, chapelle Saint-Nicodème, été 2000

L'art dans les chapelles

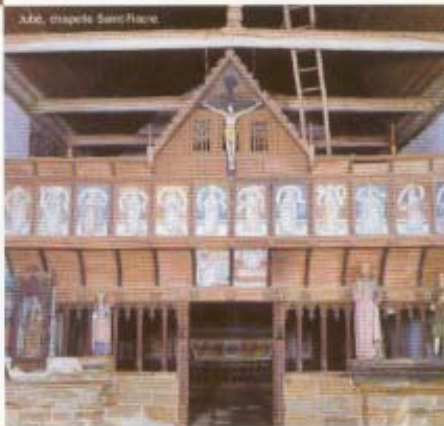
invite, chaque été, depuis 10 ans, des artistes (peintres, sculpteurs, plasticiens) à dialoguer avec un patrimoine d'une richesse et d'une diversité exceptionnelles - des chapelles, pour la plupart des XV^e et XVI^e siècles, qui jalonnent la vallée du Blavet, en Morbihan, dans la région de Pontivy. Chaque artiste investit temporairement une chapelle.



Antoine Perrot, chapelle Saint-Jean de Blavet, été 2000

Quatre circuits, au départ de Saint-Nicodème, en Pluméliau, lieu d'accueil du festival, conduisent le visiteur dans un parcours qui relie le paysage à la chapelle, les tableaux contemporains à la statuaire polychrome, l'architecture religieuse à la sculpture d'aujourd'hui. Une double invitation à découvrir la création de notre époque et à porter un nouveau regard sur notre patrimoine.

Programme complet avec la carte des circuits sur demande, tél. 02 97 51 97 21.



ADG, chapelle Saint-Raon

Four circuits start from St Nicodème in Pluméliau, the meeting point for the festival, and lead the visitor onto an itinerary which links landscape to chapel, contemporary painting to polychromatic statuary, religious architecture to modern sculpture. A twofold invitation to discover contemporary artistic creation and to take a new look at our patrimony.

An exhaustive programme including a map of the four circuits is available on request. Tel. 02 97 51 97 21.

Document 13 : « L'art dans les chapelles » (photos et texte), Pontivy (Morbihan)
(Extrait de la Brochure de présentation du programme « L'art dans les chapelles »)



L'art dans les chapelles

art contemporain et patrimoine religieux



Chapelle Saint-Nicodème
Point de départ
des quatre circuits

• Jours et heures d'ouverture

Tous les jours sauf le lundi, de 14h30 à 19h.

Du 30 juin au 16 septembre, y compris le 14 juillet et le 15 août. Entrée libre.

Visites commentées pour les individuels et pour les groupes.

• Accueil et informations

Maison du chapelain - Chapelle Saint-Nicodème - 56930 Pluméliau - Tél. 02 97 51 97 21

Des informations, de la documentation sur les artistes invités, un programme complet comprenant une carte détaillée et des informations pratiques (restauration, hébergements, etc) sont mis à disposition des visiteurs.

Sur internet : www.artchapelles.com - E-mail : accueil@artchapelles.com



Pour se rendre à Saint-Nicodème

Depuis Rennes : N24 direction Lorient, sortie Guérin-Plumelin-La Chapelle-Neuve, direction Guélin/Keh-Roë, puis fechtage (115 km).

Depuis Lorient : N24 direction Rennes, sortie Baux/Pontivy puis D788 direction Pontivy. Sortie Saint-Nicolas-des-Eaux, puis fechtage (50 km).

Depuis Vannes : D767 direction Pontivy jusqu'à Lacomère, puis D1 direction Pluméliau (40 km).

Depuis Auray : D768 direction Pontivy sortie Saint-Nicolas-des-Eaux puis fechtage (40 km).

Depuis Pontivy : D788 direction Baux, sortie Saint-Nicolas-des-Eaux, puis fechtage (12 km).
Carte Michelin n° 56.
Carte départementale IGN n° 56.

Gares TGV : Vannes - Auray - Lorient.
Aéroport : Lorient.



L'art dans les chapelles a le soutien des communes de Bieuzy-les-Eaux, Bubry, Guélin, Guern, Hennebont, Le Sourn, Malguénac, Meirand, Moustoir-Remungol, Noyal-Pontivy, Pluméliau, Pontivy, Quistinic, Saint-Thuriau ; du Conseil Général du Morbihan, du Conseil Régional de Bretagne et du Ministère de la Culture - Direction Régionale des Affaires Culturelles de Bretagne.



Document 14 : L'art dans les chapelles (plan), Pontivy (Morbihan)
(Extrait de la Brochure de présentation du programme « L'art dans les chapelles »)

A Paris, la Chapelle Saint-Louis de l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière, accueille régulièrement des expositions d'art contemporain. Dans le cadre du Festival d'Automne, du 17 octobre au 3 novembre 2002, on y a installé une œuvre d'Alain Séchas, *Les Somnambules*. Elle a été réalisée dans le cadre d'une commande publique du Centre national des arts plastiques et du Festival d'Automne, avec le soutien des mécènes Guy de Wouters et de Pierre Bergé et le concours de la Caisse des dépôts et consignations.



Photo 69 : La chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière au cœur des bâtiments anciens de l'hôpital, Paris (13^{ème} arrondissement)

Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 70 : L'installation d'Alain Séchas *Les Somnambules* à l'intérieur de la chapelle de la Salpêtrière, Paris (13^{ème} arrondissement)

Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

« (...). Les Somnambules, personnages à tête de chat, se livrent à une course-poursuite. Les deux premiers, clairement identifiés comme un homme et une femme, juchés sur des oreillers, sont poursuivis, par le troisième, en plein émoi, au rythme lancinant d'une pièce pour piano de Morton Feldman intitulée *Three Hands*. Ils glissent sur un rail telles des figures muettes dans un train fantôme et dessinent dans l'espace de ce haut lieu de la folie des méandres labyrinthiques aux allures de chorégraphie fantôme. Echappés d'un baldaquin de meringue, ils se coursent dans l'espace et tétanisent le spectateur, tant le dispositif apparaît comme une métaphore cocasse d'un désir inaccessible.(...) »

(Extrait de la plaquette éditée par le festival d'Automne et rédigée par Bernard Blistène)

Cette exposition était ouverte au public extérieur et aux usagers de l'hôpital. Les offices religieux étaient maintenus dans une salle adjacente.

3.3. Les espaces commerciaux non spécialisés dans l'art

3.3.1. L'Hôtel Hyatt (Paris)

L'hôtel Hyatt de la rue de la Paix a été inauguré à la fin de l'été 2002. Il s'agit du premier palace créé à Paris depuis plus de cinquante ans. Le groupe Hyatt³⁷² possède trois hôtels de luxe dans la capitale. L'objectif était de construire un nouveau type de palace et de proposer « un lieu résolument contemporain, sans sacrifier à l'exigence de confort et de service qui fait la réputation des hôtels Hyatt dans le monde.(...) Pour ce

³⁷² Qui gère 203 hôtels à travers le Monde. En France, le groupe gère le Hyatt Regency Paris-Madeleine, le Hyatt Regency Paris-Charles de Gaulle et le Park Hyatt Paris-Vendôme.

projet, le parti-pris architectural d'Ed Tuttle³⁷³, qui est un passionné d'art, a été de créer un lieu où les œuvres d'art occupent une place prépondérante dans la décoration. Pour Ed Tuttle, qui vit à Paris depuis 1977, l'art est, en effet, un des éléments qui lui paraissent indissociables de cette ville qui a depuis toujours accueilli les artistes.»³⁷⁴. Les œuvres exposées ont été sélectionnées par l'architecte, en collaboration avec la galeriste américaine Darthea Speyer. Les principaux artistes représentés sont Ed Paschke, Sam Gilliam, Llyn Foulkes, Sideo Fromboluti, Nora Speyer, Viswanadhan, Roy de Forest, Ursula Schultze-Bluhm... Ils sont presque tous peintres et américains. Les œuvres du sculpteur français Roseline Granet sont exposées dans le hall et sont ensuite déclinées sous forme de poignées de portes et d'appliques dans tout l'établissement. Toutes ces pièces exposées peuvent certes relever de l'art dit « contemporain » mais en aucun cas d'une quelconque « avant-garde ». Il s'agit avant tout d'un art à fonction décorative.

Les concepteurs et dirigeants de ce palace parisien ont eu une démarche originale. Le hall de l'hôtel et le bar sont effectivement ouverts au public, même non consommateur. La communication externe, notamment par le biais des revues d'art, visait à attirer le public habituel des centres d'art contemporain. Cette stratégie peut être payante si l'on estime que ce public est souvent qualifié de « haut de gamme », comme les clients des hôtels Hyatt. Les responsables du palace, interrogés à ce sujet, craignent toutefois qu'une trop forte fréquentation de curieux en tous genres, ne nuise à la tranquillité de leurs hôtes. Cette démarche est donc avant tout commerciale et la fréquentation des véritables amateurs d'art contemporain risque de baisser rapidement, une fois passé l'effet d'annonce. Il n'est effectivement pas prévu de renouvellement des accrochages. L'hôtel Park Hyatt Paris-Vendôme a certainement été qualifié un peu à la légère par ses dirigeants de « haut lieu de l'art contemporain»³⁷⁵. Il est intéressant de voir comment cette appellation peut constituer un élément de valorisation pour un établissement aussi sensible à son image haut de gamme. A une autre échelle, cette démarche rappelle celle des élus des différentes collectivités territoriales qui cherchent à améliorer l'image de leur ville ou de leur région en implantant une structure dédiée à l'art contemporain.

³⁷³ L'architecte (américain) du projet, spécialisé dans la conception d'hôtels de luxe.

³⁷⁴ Dossier de presse diffusé à l'occasion de l'inauguration de l'établissement.

³⁷⁵ Dans le dossier de presse.



Photo 71 : L'entrée de l'hôtel Park Hyatt Paris-Vendôme avec deux appliques réalisées par le sculpteur Roseline Granet, Paris (2^{ème} arrondissement)
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 72 : Sculpture de Roseline Granet dans le hall d'entrée de l'hôtel Park Hyatt Paris-Vendôme, Paris (2^{ème} arrondissement)
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

3.3.2. L'art contemporain dans les grands magasins

Bazart se présente comme un hypermarché itinérant d'art contemporain. Il est organisé depuis Barcelone, en Espagne, au sein de l'agence de communication Avalanche. Un comité de sélection choisit 32 artistes dont les œuvres seront commercialisées dans différents pays européens. Sept étapes sont prévues en France pour l'année 2002. Bazart s'implante pendant environ un mois dans chaque ville et est hébergé essentiellement par des grands magasins, mais aussi par des librairies, qui perçoivent une rémunération à cet effet.



Document 15 : Circuit 2002 de Bazart en France
(Extrait de la brochure de Bazart)



Photo 73: Exposition du Bazart au 4^{ème} étage des Galeries Lafayette à Nantes



Photo 74: Les œuvres sont en libre-service dans 32 « artotems », Galeries Lafayette à Nantes

Clichés : Teodoro Gilabert (2002)

Le mobilier est fourni et est composé de 32 « artotems » comprenant des bacs où les œuvres, toutes des originaux, sont présentées en libre-service. Les prix vont de 60 à 160 euros et constituent le principal argument de Bazart. Le but est de faciliter l'acquisition d'œuvres contemporaines grâce à ce nouveau mode de commercialisation. Il s'agit essentiellement de peintures, très décoratives, choisies pour leur caractère consensuel.

En mars 2001, la designer Andrée Putman a invité 14 artistes contemporains à intervenir dans le rayon décoration au 4^{ème} étage du Bazar de l'Hôtel de Ville, à Paris, rue de Rivoli. Le choix de ce lieu s'explique en partie par le fait que c'est dans ce magasin que Marcel Duchamp a acheté, en 1913, le fameux séchoir à bouteilles qu'il a transformé en *ready-made*.

Ce clin d'œil est repris par Bertrand Lavier qui filme en permanence cet objet dans le magasin et utilise le système de vidéo-surveillance pour diffuser son image. Didier Marcel utilise les cabines de douche pour présenter ses natures mortes composées de fruits et légumes. Rebecca Bournigault a demandé à des clients, le premier jour de l'exposition, de raconter leur histoire d'amour. Elle a ensuite diffusé ces enregistrements sur le système de sonorisation du magasin, tout en maintenant les annonces publicitaires.

A Paris, lors de La Nuit blanche, du 5 au 6 octobre 2002, deux artistes étaient exposés dans les Galeries Lafayette. Pablo Reinoso avait construit un immense cocon dans lequel les visiteurs pouvaient glisser la tête, et le vidéaste Pierrick Sorin avait installé son « Petit théâtre optique » dans une vitrine.

Ces expériences ont tendance à se multiplier, elles permettent aux grands magasins de moderniser et valoriser leur image et aux plasticiens de toucher un nouveau public. Si, dans les années 1960 et 1970, de nombreux artistes étaient dans une attitude critique face à la société de consommation, il semble qu'aujourd'hui, art et commerce soient à nouveau compatibles.

3.4. Les établissements d'enseignement

Presque tous les établissements scolaires et universitaires possèdent une œuvre réalisée dans le cadre du 1% culturel, à partir de 1951. Nous avons vu précédemment que cette démarche n'est en rien novatrice, puisqu'il s'agit, très classiquement d'intégrer une œuvre dans une architecture.

Certaines interventions sont toutefois liées à une démarche plus complexe. C'est notamment le cas pour « NaONed, formule chimique de Nantes », l'œuvre de Claire Roudenko-Bertin réalisée dans les nouveaux bâtiments de la Faculté des sciences de Nantes.

Le travail de l'artiste autour de la notion de relation entre pensée et territoire s'est concrétisé ici, dans le cadre du 1%, par la publication d'un livre « NaONed, Manuel technique » et par la reproduction des pages de son carnet de recherche sur les murs du bâtiment.

A propos de NaONeD, formule chimique de Nantes.

«La chimie de l'émotionnel, de la poésie, la mathématique de l'ultime, de l'expérience vécue : invention d'un ion inutile mais utilisable, là, dans une durée ! »

Invitée en résidence à Nantes en 1996-97 par le Fonds régional d'art contemporain (Frac) des Pays de la Loire. Claire Roudenko-Bertin a travaillé à la vérification d'hypothèses sur les relations entre pensée et territoire. Ces recherches ont donné lieu à divers projets, dont notamment *Naoned* *prima*, *invention de la terre nantaise*, et *Nantes en réalité, Parfum de la ville*. L'ensemble de ces 5 années de travail a été "livré" à la ville le 14 septembre 2000 à l'occasion de l'inauguration du nouveau bâtiment du Frac à Carquefou. Un livre*, *NaONeD, Manuel technique*, conçu comme un élément à part entière de l'œuvre, intégré au 1 % artistique, paraîtra fin novembre 2000.

Ce sont les pages de son carnet de recherche qui sont ici dépliées à l'échelle du bâtiment, passant ainsi du dessin à la sculpture, de l'intime au monumental.

Les dessins édifient sur les murs une structure autonome, réceptacle d'une mise en présence physique et visuelle des 19 substances géologiques natives de la région nantaise qui ont constitué la base matérielle de l'élaboration du carnet - sculpture: galène, magnétite, serpentinite, kaolinite, wolframite, scheelite, molybdénite, béryl, cassitérite, électrum, lépidolite, stibine, quartz, ilménite, apatite, chalcopyrite, pechblende, pyrite, sphalérite.

Remontées du sous-sol vers le haut du mur et enchâssées dans une matière optique, elles génèrent au vu de tous, là sans avoir à y penser, un lien immédiat avec la terre. rappelant le fait d'un usage permanent de la "prise de tête" et de la "prise de terre" !

Elles constituent avec les dalles de verre et les antennes de laiton des "transistors", agents d'activation des multiples relations entre le bâtiment, ses usagers et les réalités du site, et vecteurs d'une transformation possible du paysage (physique autant que mental). Le *Détonateur NaONeD* est inséré dans le sous-sol du Frac.

Il s'agit, dans ce haut lieu de résonance des connaissances qu'est la Faculté des Sciences, de mêler aux informations, aux élaborations qui s'agissent, se rangent dans les têtes en même temps que dans l'espace du bâtiment, d'autres informations non fonctionnelles qui parlent du monde aussi, dans sa réalité première.

Terrain d'expérimentations, Nantes est abordée selon de multiples dimensions (physique, chimique, sociale, économique, historique, humaine, autobiographique...) comme un composé dynamique avec et pour lequel l'artiste élabore des agencements autres, et ouvre des flux vers d'autres "lieux". Elle puise pour cela dans tout le champ cognitif et scientifique et invente un

langage résolument artistique, une sorte de poésie matérielle propre à définir la sculpture comme "lieu de l'inscription de la pensée dans la matière", et l'art comme outil à penser le monde dans sa complexité.

* L'original du carnet appartient à la collection du Frac des Pays de la Loire, comme l'ensemble des éléments constituant "l'échafaudage" des projets de l'artiste sur la ville de Nantes.

(Extrait de la fiche de présentation diffusée par le Frac pays de la Loire)

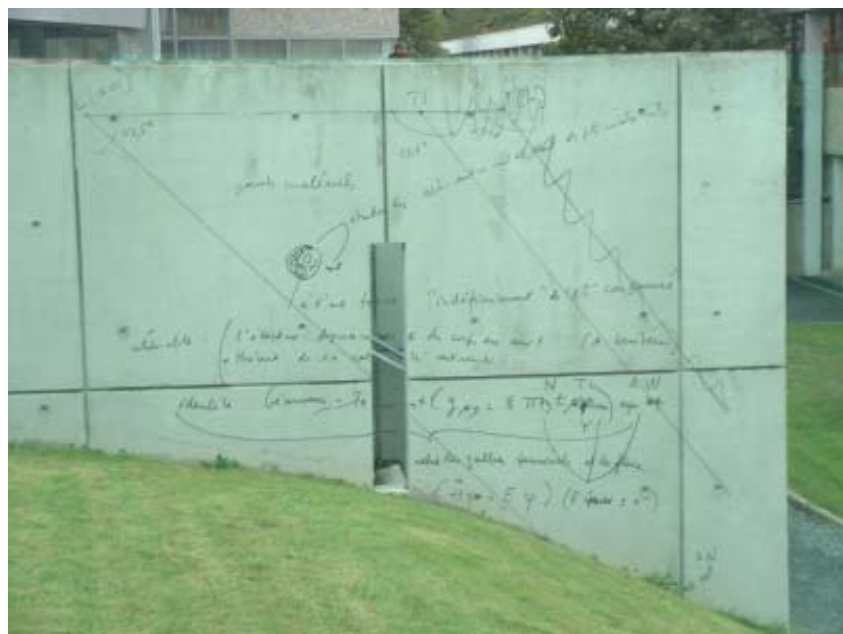


Photo 75: Sérigraphie des extraits du carnet de Claire Roudenko-Bertin sur un des murs de la Faculté des sciences de Nantes

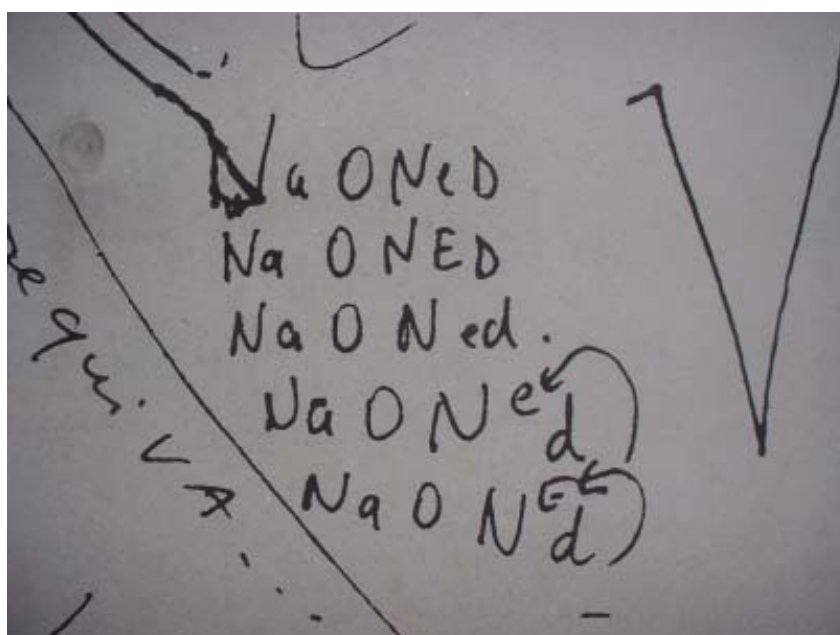


Photo 76: Fragment de la formule chimique à l'intérieur des locaux la Faculté des sciences de Nantes

Clichés : Teodoro Gilabert (2002)

A l'Institut Universitaire de Formation des Maîtres de Nantes, un budget d'environ 10 000 euros est attribué chaque année pour financer des résidences d'artistes. Certaines œuvres réalisées dans ce cadre sont pérennes, il s'agit notamment du travail photographique d'Arnaud Théval qui est accroché dans le hall.



Photo 77: Une oeuvre d'Arnaud Théval, réalisée à partir de photographies des usagers de l'IUFM de Nantes
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

D'autres œuvres sont plus éphémères. De septembre 2001 à juin 2002, les deux plasticiens Bruni et Babarit (B&B) étaient en résidence et ont créé une installation paysagère, dans le parc de l'IUFM.

Cette intervention, d'une grande emprise spatiale *in situ*, a été présentée dans trois lieux :

- Le Théâtre universitaire de Nantes - Campus du Petit-Port (« Présentation de photos documentaires représentant la construction chronologique de l'installation

paysagère. Elle permet au public d'éprouver l'écart spatial et temporel qui existe entre le site et l'œuvre photographique qui intègre les murs de l'IUFM »³⁷⁶)

- A l'extérieur de l'IUFM – rue Launay-Violette : Installation paysagère par les deux plasticiens B&B.

- Dans le hall de l'IUFM – rue Launay-Violette : Exposition d'une photographie de l'installation du site (« L'installation paysagère étant éphémère, nous resterons désormais confrontés à son souvenir (pour ceux qui l'ont vu) ou en tout cas à son aspect transitoire. Nous vous convions donc à faire ce parcours, et ceux qui auront la chance de voir l'installation paysagère à son stade optimal, fin juin, pourront se remémorer, mesurer les écarts. Les trois lieux se font échos d'un même objet insaisissable... Entre documentation et reportage de chantier, l'exposition apparaît comme un constat de modification des lieux. »¹²)



Photo 78: Installations dans les jardins de l'IUFM de Nantes par les plasticiens Bruni et Babarit

Cliché: Teodoro Gilabert (2002)

³⁷⁶ Fiche de présentation des expositions (IUFM Nantes).

3.5. Un lieu très inhabituel: la culée du pont Alexandre III à Paris

Il s'agit d'un vaste espace constituant l'appui d'extrémité du pont sur le quai situé rive droite (8^{ème} arrondissement). Il n'est habituellement visité que par les employés des service techniques chargés de son entretien. La surface est de 1 500 mètres carrés, couverte par des arches massives avec des entretoises en fonte qui soutiennent le tablier du pont. Ce lieu n'est, bien entendu, pas adapté à l'accueil du public et ne correspond pas aux normes de sécurité, notamment à cause des risques d'inondation. L'autorisation, n'a d'ailleurs été accordée, à titre exceptionnel, que deux jours avant l'ouverture de l'exposition « l'Art dans le monde ».



Photo 79 : Entrée de l'exposition sur les quais de la Seine, culée du pont Alexandre III à Paris (8^{ème} arrondissement)

Clichés : Teodoro Gilabert (2000)

Celle-ci a rassemblé, de septembre à novembre 2000, cent artistes de cinquante pays, choisis par les rédacteurs en chef de trente-six revues du monde entier. Elle a été organisée à l'initiative la revue *Beaux-Arts*, par la ville de Paris et l'Association

Française d'Action Artistique. Elle permet d'offrir un panorama d'une partie de la création contemporaine mondiale et de confronter les différentes pratiques.

Le choix de ce lieu s'explique avant tout par la volonté d'attirer l'attention du public, en proposant un espace original et inconnu, au cœur de Paris. D'autres espaces étaient disponibles dans la capitale, mais on a recherché une certaine correspondance entre l'espace d'exposition, très original, et le contenu, à savoir l'avant-garde artistique mondiale. Le critique d'art du Monde, Harry Bellet, propose même une autre justification : «l'art d'aujourd'hui est nomade. Quoi de plus normal que de le retrouver sous les ponts ? »³⁷⁷



Photo 80 : Installation d'un artiste africain à l'intérieur de la culée du pont Alexandre III à Paris (8^{ème} arrondissement)
Clichés : Teodoro Gilabert (2000)

4. Type 4: L'art dans l'espace public

4.1. L'espace urbain

4.1.1. L'entrée de la station de métro Louvre Palais Royal (Paris)

La RATP a voulu célébrer le centenaire du métro en créant une nouvelle entrée place Colette (Métro Louvre Palais Royal). Cette mission a été confiée, en interne, à l'Unité de Design dirigée par Yo Kaminagai. Le concours a été remporté par un jeune artiste contemporain français (né en 1964), Jean-Michel Othoniel, cent ans après Hector Guimard. On peut noter en effet que la collaboration des autorités responsables du

³⁷⁷ Le Monde, 12-09-2000.

métro (la Mairie de Paris en 1998, la RATP aujourd'hui) avec un artiste contemporain, se place dans une continuité. En effet, Hector Guimard, en 1900, avait 33 ans et l'Art nouveau suscitait alors autant de critiques, de la part des défenseurs du retour au classicisme, que l'art contemporain aujourd'hui. Devant les plaintes d'une partie de la population parisienne, on a même dû remplacer certaines bouches « Guimard », par d'autres, de style néoclassique, construites en pierres. Si la RATP a pu obtenir aujourd'hui l'autorisation de détruire l'ancienne bouche de la place Colette, c'est justement parce qu'elle n'était pas réalisée par Guimard, et donc non classée monument historique.

Il a toutefois été difficile de faire accepter le projet par les autorités compétentes en matière d'urbanisme (et notamment par les architectes des Bâtiments de France). En effet, la proximité de monuments historiques de premier rang comme le Louvre rendait l'entreprise périlleuse. Mais, ces autorités ont été sensibles à la volonté de l'artiste et du maître d'ouvrage de prendre en compte leurs remarques. Il faut également préciser que si la place Colette est effectivement au cœur du « Paris historique », elle est aussi à proximité immédiate de la *Pyramide* de Pei et des *Colonnes* de Buren. Ces trois projets, outre leur inscription commune dans l'art contemporain, reposent sur une réflexion assez proche sur les rapports entre la surface et le sous-sol; Jean-Michel Othoniel parle d'un « passage de l'ombre à la lumière, métaphore du passage du siècle ».



Photo 81 : Entrée de la station de métro Louvre Palais Royal, place Colette, par Jean-Michel Othoniel, Paris (1^{er} arrondissement)
Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

La RATP a toutefois tiré les leçons du scandale suscité par les colonnes de Buren et s'est engagée à faire un travail pédagogique d'explication en direction du public, composé des passants et des 4 000 utilisateurs du métro devant théoriquement emprunter cette bouche. Notons que la RATP déborde ici largement du cadre initial de sa fonction de transporteur de passagers pour tenter d'embellir l'espace urbain et de contribuer à l'enrichissement culturel des passants et des usagers.

Au départ, il s'agissait uniquement de faire d'une œuvre d'art un mobilier urbain, en se limitant à la bouche du métro, mais la municipalité a décidé de revoir totalement l'aménagement de la place en prenant en compte le travail d'Othoniel. C'est donc, une fois encore, l'art contemporain qui joue un rôle de moteur dans l'aménagement de l'espace, dépassant la simple fonction décorative.

4.1.2. L'esplanade de la Défense (Hauts-de-Seine)

Elle constitue une des rares applications de la Charte d'Athènes³⁷⁸ qui prévoit une séparation des circulations piétonnes et automobiles. Cette dalle piétonne totalise 22 hectares. Dans ce quartier, les espaces publics (espaces verts et voiries) représentent 60% de l'espace total, contre 25% dans le centre de Paris. C'est le seul grand quartier d'affaires au monde à offrir autant d'espace pour les piétons. Le choix de l'implantation d'œuvres d'art contemporain remonte à la fin des années 1960. Le programme a été achevé à la fin des années 1980 et comprend 65 œuvres. Il s'agissait d'animer cet espace qui n'était fréquenté qu'aux heures d'entrée et de sortie des bureaux. Sylvie Lagnier³⁷⁹ affirme que « l'implantation d'œuvres d'art à la Défense a été motivée par la nécessité de créer des repères. Au début des années 1970, le futur quartier des affaires était encore un vaste chantier. L'apport d'éléments telles que des sculptures devait aider les habitants à s'approprier les lieux. ». Ce n'est en fait qu'avec la construction de l'Arche de la Défense, en 1989, et la multiplication des centres commerciaux, que cet espace a été réellement investi par des visiteurs. La création de ce véritable musée d'art

³⁷⁸ Rédigée par Le Corbusier en 1933. Elle précise notamment que « Le piéton doit pouvoir suivre d'autres chemins que l'automobile ».

³⁷⁹ In *Sculpture et espace urbain en France, histoire de l'instauration d'un dialogue 1951-1992*, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 154.

contemporain en plein air, associée à un programme de manifestations culturelles³⁸⁰ a augmenté l'attractivité du quartier. Selon Yann Lecoanet, architecte-urbaniste, directeur de l'urbanisme et du paysage à l'Etablissement Public pour l'Aménagement de la région de la Défense, « Cette politique culturelle a notamment permis à la Défense de bien résister à la crise immobilière à partir de 1991. Le retour des investisseurs étrangers, surtout américains, à partir de 1996, en est un signe indiscutable. »³⁸¹

Ce programme exemplaire d'implantation de sculptures contemporaines dans l'espace urbain a cependant été bloqué par la crise immobilière du début des années 1990. Le service culturel de l'EPAD a d'ailleurs fermé en 1993. Il n'y a pas eu depuis de réalisation d'ampleur équivalente en France. Les conditions financières et techniques offertes aux artistes par l'EPAD ne peuvent plus être réunies ailleurs, dans le contexte politique et économique actuel.



Photo 82 : Sculpture de Joan Miro (1978). Une des premières à avoir été installée dans le quartier. Ces éléments biomorphiques s'opposent à la rigueur de l'architecture des immeubles de l'esplanade de la Défense
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

³⁸⁰ La plus spectaculaire a été, 1990, le spectacle de Jean-Michel, admiré par deux millions de spectateurs, entre l'Arc de Triomphe et la Grande Arche.

³⁸¹ In *La Défense, histoire d'un centre d'affaires en région parisienne*, Paris, EPAD, 1997, p. 11.



Photo 83 : Bassin de Vassilakis Takis (1988), 49 feux multicolores sur un miroir d'eau de 2600m². L'équipe de l'EPAD souhaitait un œuvre qui ne bloque pas la perspective sur l'Arche, esplanade de la Défense
 Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 84 : Le Bâtiment du Fonds National d'Art Contemporain, les œuvres sont stockées dans le sous-sol. La sculpture de François Morellet (1991), *la Défoncée*, s'enfonce dans le sol et dans le FNAC, montrant ainsi que l'essentiel se trouve en dessous. L'implantation de ce lieu central de l'art contemporain, à partir duquel les œuvres sont diffusées dans le monde entier, à la Défense, contribue à valoriser l'image de cet espace
 Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

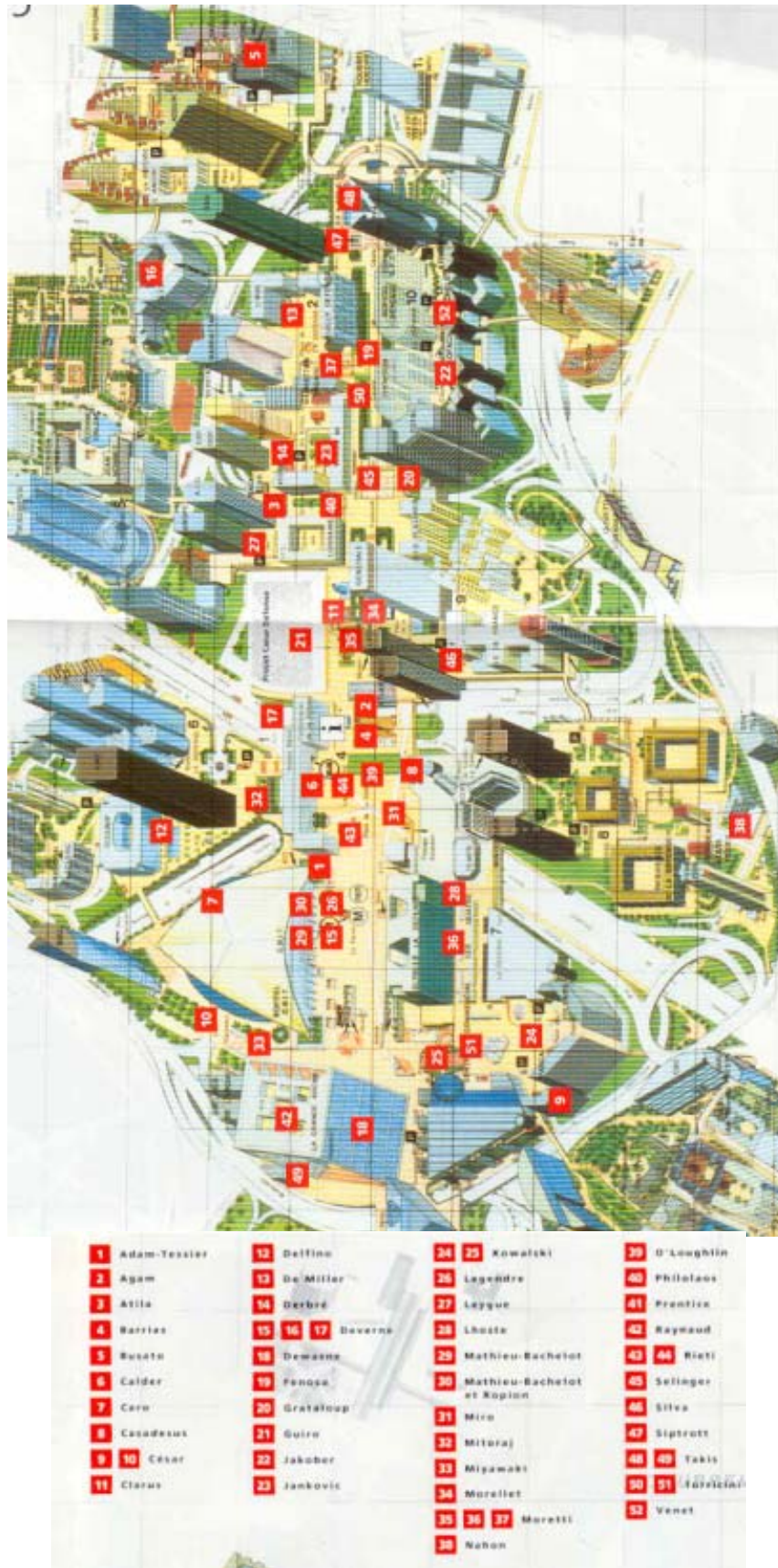


Figure 26 : Plan des sculptures dans le quartier d'affaires de la Défense
(Extrait du *Guide des œuvres d'art*, EPAD, 1994)

4.2. Les parcs et jardins

Nous avons montré que la confrontation entre le patrimoine et l'art contemporain peut se faire à l'intérieur des bâtiments historiques. Les parcs et jardins de ces monuments historiques constituent également des lieux d'exposition de plus en plus utilisés. Dans un premier temps, il s'agissait de disposer des sculptures contemporaines dans le jardin, comme s'il s'agissait d'un simple lieu d'exposition en plein air. Une autre étape a consisté à faire intervenir des artistes *in situ* dans l'espace du parc, pour réaliser des sculptures. Depuis quelques années, des artistes plasticiens se mettent à concevoir des jardins, qui passent ainsi du statut de lieu d'exposition, à celui d'œuvre d'art autonome. Ces artistes effectuent alors un travail réservé jusqu'alors aux paysagistes, mais avec d'autres préoccupations. Le jardin devient ainsi un médium au même titre que la peinture, la sculpture ou la photographie.

4.2.1. Le Domaine de Kerguehennec à Bignan (Morbihan)

Le domaine de Kerguehennec a la particularité d'offrir plusieurs types d'espaces :

- Le château dont les dépendances peuvent accueillir des expositions de peinture, sculptures, installations....

- Le parc qui rassemble à la fois des sculptures conçues sans prendre en compte les spécificités du lieu, mais aussi des œuvres réalisées *in situ*.

Le domaine est situé dans une petite commune de 2 605 habitants, Bignan, à vingt kilomètres au nord de Vannes. Le château a été construit en 1710 par l'architecte vannetais Olivier Delourme pour un banquier suisse de la Compagnie des Indes. La propriété est acquise au XIX^{ème} siècle par le Comte de Langjuinais qui entreprend d'importants travaux. Il charge Denis Bühler, le paysagiste créateur du parc de la Tête d'Or, à Lyon, mais aussi des jardins du Thabor, à Rennes, d'aménager le parc de 175 hectares. Celui-ci crée un *arboretum* rassemblant des essences rares en provenance du monde entier, ainsi qu'un étang.



Photo 85 :Le château du domaine de Kerguéhennec à Bignan (Morbihan)

Cliché : Teodoro Gilabert (2004)

En 1972, le département du Morbihan devient propriétaire du Domaine de Kerguehennec, et l'ouvre alors au public.

A partir de 1983, Françoise Chatel, alors conseillère aux arts plastiques de la DRAC de Bretagne, se lance à la recherche d'un lieu pour implanter un centre d'art. Elle est séduite par les possibilités du domaine de Kerguéhennec, qui permet à la fois des expositions à l'intérieur des locaux mais aussi dans le parc. Le choix de la petite commune de Bignan ne correspond pas à une volonté délibérée de s'implanter dans l'espace rural. Françoise Chatel aurait préféré trouver un lieu offrant des possibilités équivalentes au centre de Rennes, mais cela s'est avéré impossible.

En 1985, elle parvient à réaliser la première exposition en s'appuyant sur les collection du FRAC de Bretagne, avec le soutien du ministère de la Culture. Le Domaine devient un parc de sculptures contemporaines comprenant une vingtaine d'œuvres. Celles-ci proviennent des commandes de l'Etat (FNAC), du FRAC Bretagne, mais aussi de dépôts. Le Domaine relève de la structure juridique et administrative des centres d'art conventionnés et à ce titre, ne peut pas faire d'acquisitions et ne possède donc pas de collection.

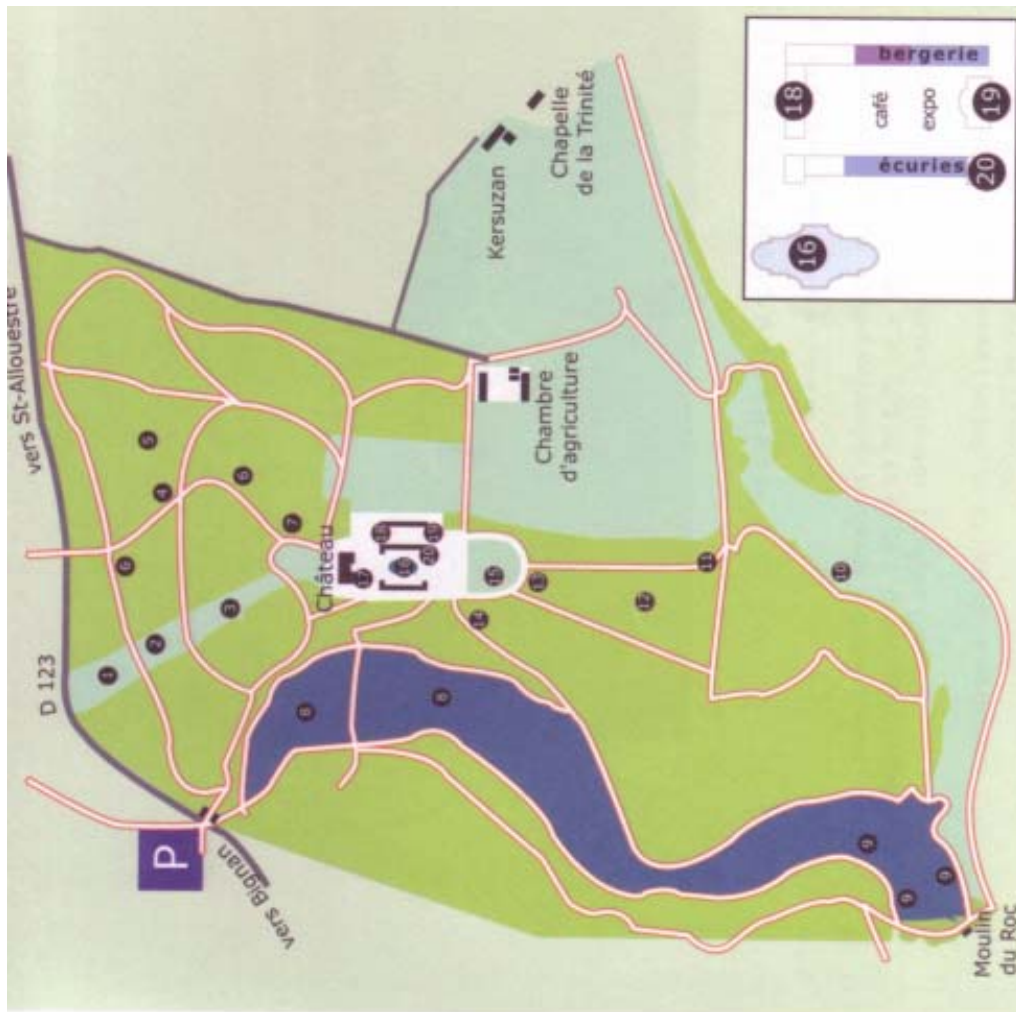
Le Conseil général du Morbihan reste propriétaire du Domaine et poursuit les travaux de rénovation du château et des communs, qui deviennent des lieux d'exposition et de restauration.



Photo 86 : La cafétéria et l'accueil dans la bergerie du domaine de Kerguéhenec à Bignan (Morbihan)

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

En 1998, le domaine devient Centre Culturel de Rencontre (tout en restant Centre d'Art). Les CCR sont installés dans des monuments historiques accueillant des manifestations culturelles, souvent pluridisciplinaires. Neuf CCR ont été créés depuis 1972 : l'Abbaye royale de Fontevraud, la Corderie royale de Rochefort, l'abbaye aux Dames de Saintes, la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, l'Abbaye de Royaumont, la Saline royale d'Arc-et-Senans, le Domaine de Kerguehenec, l'Abbaye d'Ardenne et le Château du Grand Jardin à Joinville. Ces structures, subventionnées par le ministère de la Culture et les collectivités territoriales (Commune, département, région), avaient été créés du temps de Jacques Duhamel, afin de concilier la sauvegarde du patrimoine et le soutien à la création contemporaine.



la collection de sculptures

- 1 Richard Artschwager, *Step to Entropy*, 2003
- 2 Richard Long, *Un cercle en Bretagne*, 1986
- 3 Markus Ractz, *Mimi*, 1989
- 4 Ulrich Rückriem, *Bild Stock*, 1985
- 5 François Bouillon, *Cène d'extérieur*, 1987
- 6 Ian Hamilton Finlay, *Noms de plaques, noms d'arbres*, 1986
- 7 Carrel Visser, *L'oiseau Phénix*, 1989
- 8 Marta Pan, *Parcours flottant n°1 & 2*, 1986
- 9 François Morellet, *Le naufrage de Malévitch*, 1990
- 10 Elisabeth Ballet, *Trait pour trait*, 1993
- 11 Etienne Hajdu, *Sept colonnes à Mallarmé*, 1971
- 12 Giuseppe Penone, *Sentier de Charme*, 1986
- 13 Tony Cragg, *Gastéropodes*, 1988, collection FRAC Champagne-Ardenne
- 14 Keith Sonnier, *Porte vue*, 1987
- 15 Toni Grand, *Sans titre*, 1988
- 16 Malachi Farrell, *Bubbles*, 1993
- 17 Harald Klingelhöller, *Mit Buchstaben der Worte : Unrecht schreit*, 1995-2003 (avec les lettres d'Injustice crie)
- 18 Maria Nordman, *Fragment pour une cité future*, 1987
- 19 Jean-Pierre Raynaud, *1000 pots bétonnés peints pour une serre ancienne*, 1986
- 20 Marina Abramovic, *Cristal cinéma*, 1992

Figure 27 : Plan fourni par le domaine de Kerguéhennec à Bignan, dans le Morbihan (2003)



Photo 87 : Les anciennes écuries servent de lieu d'exposition, domaine de Kerguéhennec à Bignan (Morbihan)
Cliché : Teodoro Gilabert (2004)



Photo 88 : Trait pour trait, une œuvre *in situ* d'Elisabeth Ballet, 1993, domaine de Kerguéhennec à Bignan (Morbihan)
Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

Le Domaine de Kerguéhennec présente donc la particularité d'être à la fois un parc de sculptures, un centre d'art et un Centre Culturel de Rencontre. Cela permet de

drainer plus de financements, mais aussi d'augmenter la notoriété et la fréquentation du Domaine.

Le Conseil général continue à financer les travaux de rénovation du château, l'objectif étant d'y ouvrir de nouvelles salles d'exposition et de spectacle.

Si certains mettent l'accent sur les contradictions apparentes entre les politiques de sauvegarde du patrimoine et celles de promotion de l'art contemporain, il apparaît clairement ici, que c'est l'art contemporain qui a permis la conservation et la mise en valeur du parc et du château.

Actuellement, le financement du centre d'art est assuré par le département, l'Etat et la région. La part accordée par les différents partenaires varie d'une année sur l'autre, mais le Département reste toujours le premier bailleur de fonds, il est vrai qu'il est le seul propriétaire du Domaine.

Le centre d'art ne génère que très peu de recettes, assurées exclusivement par la cafétéria – librairie. En effet, les entrées sont gratuites, ce qui pose une nouvelle fois le problème de la fiabilité de l'évaluation de la fréquentation. Celle-ci est estimée à 30 000 visiteurs annuels.

Parmi ceux-ci on peut distinguer trois types :

- Les promeneurs, venant avant tout pour la visite du parc, mais se trouvant confrontés, *de facto*, avec les sculptures.
- Les visiteurs venus spécialement pour les sculptures contemporaines.
- Les scolaires, public captif, entraîné par les enseignants.

L'analyse qualitative, fournie de façon intuitive par le personnel du domaine, semble montrer que les promeneurs viennent, le plus souvent de moins loin que les amateurs d'art contemporain. La fréquentation est ici d'autant plus difficile à évaluer qu'il est parfois impossible de distinguer un promeneur d'un visiteur, venu spécialement pour les sculptures.

Cela rend problématique toute tentative de mesure de l'impact économique du domaine. Il est certes le premier pôle touristique de la commune de Bignan et des alentours. Il figure dans la plupart des guides touristiques et culturels français et étrangers. Cependant, son impact sur l'activité économique locale est assez limité. Son développement, depuis 1986, n'a pas eu d'effet d'entraînement sur l'activité économique et touristique de la commune, centrée sur l'agriculture.

Aux dires de M. Paul, directeur du centre d'art, la fréquentation pourrait être bien supérieure s'il faisait de la publicité. En se passant d'une communication externe

efficace, il limite volontairement le nombre d'entrées. Il estime effectivement que la structure actuelle, sur le plan de l'accueil et de la restauration, ne permet pas une augmentation de la fréquentation. Il est vrai que le fait que les visites soient gratuites ne pousse pas à accroître le nombre d'entrées, ce qui aurait pour effet d'augmenter les dépenses sans générer des recettes équivalentes. Nous retrouvons ici un élément récurrent dans le milieu de l'art contemporain. L'objectif affiché n'est pas d'attirer un nombre maximum de visiteurs, mais de réaliser des expositions de qualité, répondant aux exigences d'un public averti. Il s'agit également d'obtenir la reconnaissance du milieu de l'art contemporain : artistes, collectionneurs, galeristes, responsables des autres centres d'art et du ministère de tutelle.

4.2.2. Le Festival international des jardins à Chaumont-sur-Loire (Loir-et-Cher)



Photo 89 : Véronique Airiau et Marie-Yvonne Gimmerthal, *Eh ! Tu me soutiens ?*, Festival international des jardins à Chaumont-sur-Loire (Loir-et-Cher)

Ce jardin a été réalisé avec le concours de Denis Huneau, chef-décorateur et Emmanuel Rodrigues, élève à l'École des Beaux-Arts d'Angers.

« Ce paysage organique d'où a surgi, d'un tendre tapis de fleurs, un gigantesque bourgeonnement, n'agiterait-il pas en nous le spectre de l'étouffement? Ce symbole universel, magnifié, célébré, est une tendre provocation où nous exhibons un modèle peu conventionnel, un peu " décalé " de par l'énormité de sa taille, de sa position étrangement contrainte et enfin de sa couleur gourmande. Vous voulez les caresser, les embrasser et immortaliser cette rencontre par une photo ? Alors passez derrière le jardin, et trouvez l'échelle ! »

Texte : Festival des Jardins Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

Le jardin, et le jardinage, n'ont été perçus comme médium pour les plasticiens contemporains que depuis très peu de temps. Si l'on excepte quelques initiatives isolées, on peut considérer que c'est le Festival international des jardins de Chaumont-sur-Loire, créé en 1992, près de Blois, qui a lancé ce mouvement.

Du 1^{er} juin au 20 octobre, des paysagistes, des urbanistes, des architectes et des plasticiens créent et exposent 30 jardins éphémères dans le parc du château Renaissance de Chaumont. Ils disposent chacun d'une parcelle de 240 m² et d'un budget maximum de 12196 euros. Ils doivent respecter un thème imposé par les organisateurs : en 2002, il s'agissait de « l'érotisme au jardin ». Cette manifestation connaît un grand succès : la première édition a accueilli 35 000 visiteurs, la fréquentation actuelle frôle les 200 000 visiteurs.

4.2.3. Le jardin des Tuileries (Paris)

Le Domaine national du jardin des Tuileries rassemble la plus importante collection française de sculptures modernes et contemporaines exposées en plein air dans l'espace urbain. Il comprend aujourd'hui 27 hectares d'arbres, de pelouses, de bassins et d'allées situés entre le musée du Louvre, l'Orangerie et la Galerie du Jeu de Paume. Ces sculptures bénéficient, du fait de leur localisation, d'une excellente visibilité et constituent un prolongement spatial et temporel du Grand Louvre. La fréquentation du jardin des Tuileries est estimée, par le ministère de la Culture, à près de six millions de visiteurs par an.

Le jardin des Tuileries a d'abord été Jardin royal, puis national, il dépend aujourd'hui de l'Etat et du Ministère de la Culture et de la Communication (Direction de l'Architecture et du Patrimoine).

Les premières sculptures ont été installées au XVII^{ème} siècle. Dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, le jardin a connu des évolutions importantes. En 1963, Malraux crée le jardin Maillol grâce à la donation d'une vingtaine de sculptures par Dina Vierny. Il déclare, le 9 novembre 1963 qu'« ...il est inutile de rappeler que Maillol, en son temps, était le plus grand sculpteur de plein air. Nous retirerons du jardin du Louvre un certain nombre de statues, sur lesquelles je préfère ne pas insister, pour les remplacer exclusivement par les statues d'un très grand sculpteur en l'occurrence

Maillol, et nous poursuivrons notre action sur tout le jardin des Tuileries avec Rodin et les antiques qui sont de très belles statues encore en place. »³⁸²

La voie est alors tracée pour la prise en compte des artistes contemporains dans cet espace , après celle des sculpteurs modernes:

- En 1970, Mark di Suvero expose dans les jardins.

- En 1983, l'œuvre de Richard Serra, *Clara-Clara*, est installée devant le bassin octogonal de Le Nôtre. Cette pièce monumentale de 36 m de longueur et 3,4 mètres de haut, composée de deux plaques d'acier Corten courbées, n'a pas fait l'unanimité. Certains admiraient cette intégration spectaculaire de l'art contemporain dans un jardin historique, répondant à l'exposition consacrée alors à l'artiste américain au Centre Pompidou³⁸³. La mise en relation de l'œuvre et du lieux, que tout semblait opposer pouvait être effectivement perçue comme exemplaire. L'opposition d'une partie des Parisiens, choqués surtout par l'immensité de l'œuvre, a toutefois été virulente même si l'installation n'en a été que provisoire. Elle a ensuite été installée au centre du square de Choisy, dans le XIIIème arrondissement.

- En 1985, l'œuvre du sculpteur Alain Kirili, le *Grand Commandement*, réalisée dans le cadre de la commande publique, est installée dans le jardin.

- En 1997, le ministre de la Culture, Philippe Douste Blazy, lui confie la mission d'installer des œuvres significatives de l'art moderne et contemporain dans les Tuileries. Ce programme a été poursuivi en 1998 par Catherine Trautmann, qui a fait entrer dans le jardin les œuvres de Jean Dubuffet, Max Ernst, Henri Laurens, Jacques Lipchitz, Etienne Martin, Henry Moore, Germaine Richier et Rodin.

- En 2000, Catherine Tasca procède à l'acquisition et fait installer des pièces plus contemporaines de Roy Lichtenstein, de Daniel Dezeuze, Ellsworth Kelly, Magdalena Abakanowicz, Louise Bourgeois, François Morellet, Erik Dietman, Giuseppe Penone, Carl André, Tony Cragg...

- A l'automne 2000, le programme « Prière de toucher », conçu par Alain Kirili, est démarré. Il réunit des œuvres que l'on est invité à s'approprier par un contact direct, le toucher. Cela a nécessité l'accord des artistes et le choix d'œuvres non fragiles. C'est le cas, notamment des *The Welcoming Hands* de Louise Bourgeois et d'autres œuvres de Erik Dietman, Eugène Dodeigne et Daniel Dezeuze.

³⁸² André MALRAUX, cité par Alain KIRILI in *La sculpture contemporaine au jardin des Tuileries*, Paris, Ministère de la Culture, 2000, p. 2.

³⁸³ Elle devait être initialement exposée dans le centre Pompidou, mais son poids a été jugé trop important.

Toutes ces sculptures ont été acquises dans le cadre de la commande publique.

Ce programme constitue un exemple rare de continuité dans la mise en œuvre d'un projet culturel majeur, faisant abstraction des querelles politiciennes.



Photo 90 : Jean Dubuffet, *Bel costumé*, Epoxy peint au polyuréthane, 1973, jardin des Tuileries, Paris (1^{er} arrondissement)

Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

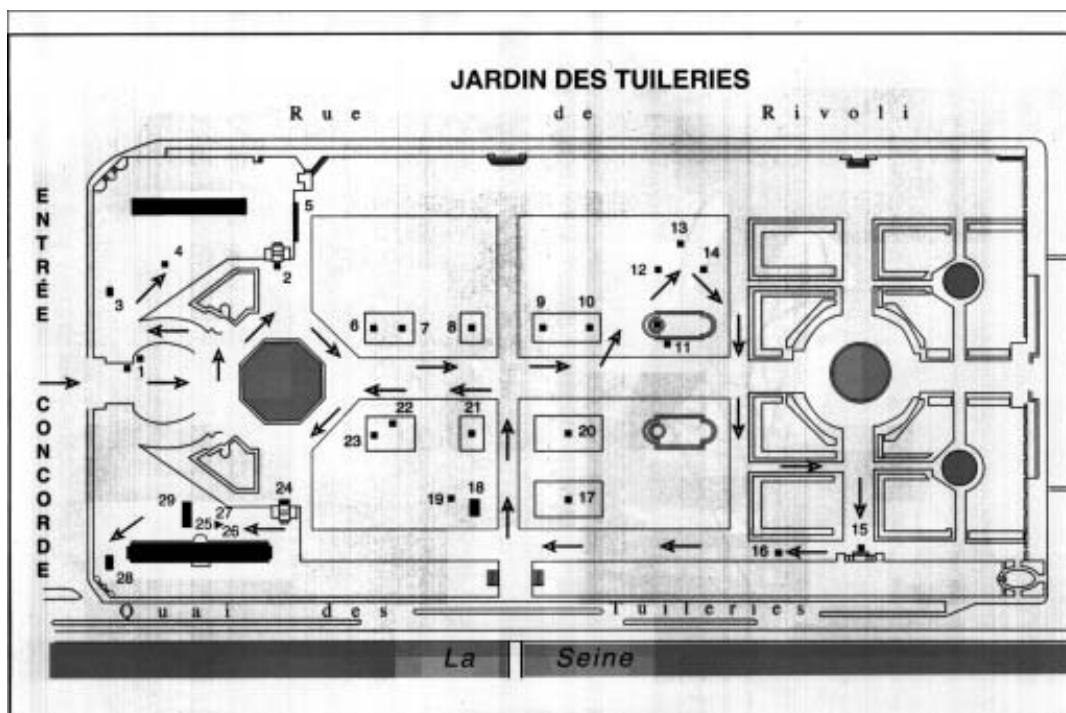


Photo 91 : Giuseppe Penone, *Arbre aux voyelles*, bronze et végétation, 1999, jardin des Tuileries, Paris (1^{er} arrondissement)

Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

Cette intégration de la création contemporaine, dans ce lieu chargé d'histoire, poursuit la démarche initiée par le Président Mitterrand dans le cadre de la création du Grand Louvre, marquée notamment par la construction de la pyramide de Pei, dans la cour Napoléon III. C'est d'ailleurs en liaison avec I. M. Pei, architecte du Grand Louvre, que la recomposition du jardin a été décidée. Elle a été financée par un budget de 150 MF. La maîtrise d'ouvrage a été confiée à l'Etablissement public du Grand Louvre et le chantier a duré de 1992 à 1997. La Direction de l'Architecture et du Patrimoine a assuré la maîtrise d'ouvrage du mouvement des œuvres et la mise en place des sculptures contemporaines dans le jardin des Tuileries. Le plan général du jardin, conçu par Le Nôtre a été préservé, comme les espaces qui ont été créés par Louis Philippe et restaurés par Napoléon III. Cette rénovation a notamment nécessité la plantation de 3 000 arbres. Le département des sculptures du musée du Louvre a été chargé de la restauration de la statuaire et les statues de Maillol ont été réinstallées dans les jardins du Carrousel.

Ce programme ambitieux s'est inscrit dans le prolongement des fonctions antérieures du jardin. Il a pu diffuser l'art contemporain auprès d'un large public en montrant que la cohabitation avec le patrimoine ancien était possible et judicieuse. De plus, il est cohérent avec la démarche adoptée dans le quartier, dans la cour du Palais-Royal, avec Daniel Buren, au Louvre avec la pyramide de Pei et sur la place Colette avec Jean-Michel Othoniel. Le fait qu'il n'y ait pas eu d'oppositions majeures au projet est significatif de l'évolution de la perception de l'art contemporain à Paris. Ce quartier Louvre Palais-Royal, réputé mondialement pour son patrimoine historique ancien, est ainsi devenu un des hauts lieux de l'art contemporain.



ART DU XX^e SIECLE
LES SCULPTURES DU JARDIN DES TUILERIES

LES SCULPTURES DU JARDIN DES TUILERIES	
I	
1. <u>Arcs de cercle complémentaires</u>	Morellet François
2. <u>La Foule</u>	Mason Raymond
3. <u>The welcoming hands</u>	Bourgeois Louise
4. <u>Bel costumé</u>	Dubuffet Jean
5. <u>(Placé) sur... (Pris) depuis...</u>	Wiener Lawrence
6. <u>Galetea et Coup de chapeau</u>	Lichtenstein Roy
7. <u>Personnages III</u>	Étienne-Martin
8. <u>Grande femme II</u>	Giacometti Alberto
9. <u>Roaring forties</u>	André Carl
10. <u>Primo Plano II</u>	Smith David
11. <u>Manus Ultimus</u>	Abakanowicz Magdalena
12. <u>L'ami de personne</u>	Dietman Érik
13. <u>Force et Tendresse</u>	Dodeigne Eugène
14. <u>Confidences ou Love Seat</u>	Dezeuze Daniel
15. <u>Sans titre</u>	Cragg Tony

LES SCULPTURES DU JARDIN DES TUILERIES	
II	
16. <u>Place</u>	Vermeiren Didier
17. <u>Arbre des voyelles</u>	Pénone Giuseppe
18. <u>Comptine</u>	Rochette Anne
19. <u>Sans titre</u>	Cabanes Damien
20. <u>Échiquier grand</u>	Richier Germaine
21. <u>Microbe vu à travers un tempérament</u>	Ernst Max
22. <u>Le cri</u>	Lipchitz Jacques
23. <u>La Grande musicienne</u>	Laurens Henri
24. <u>Reclining figure</u>	Moore Henry
25. <u>Ève</u>	Rodin Auguste
26. <u>La Méditation avec bras</u>	Rodin Auguste
27. <u>L'Ombre</u>	Rodin Auguste
28. <u>Le baiser</u>	Rodin Auguste
29. <u>Grand commandement blanc</u>	Kirli Alain

Figure 28 : Plan du jardin des Tuileries, Paris (1^{er} arrondissement)
(Extrait de Mylène CAILLETTE, *Promenade au jardin des Tuileries autour de 29 sculptures*, Ed. Mylène Caillette, 2000.)

Des expositions temporaires sont également organisées dans le jardin. En 2003, le ministère de la Culture, avec le soutien financier des sociétés Arcelor et Clear Channel, a permis au sculpteur Bernar Venet d'y installer ses *Arcs* en acier.



Photo 92 : *Arcs* en acier de Bernar Venet dans le jardin des Tuileries, Paris (1^{er} arrondissement)

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

4.3. L'espace rural

4.3.1. Le Sentier d'Art Ephémère à Jaujac (Ardèche)

Il s'agit d'une manifestation artistique organisée par la commune de Jaujac (Ardèche) d'avril à octobre 2002. Elle est située en espace rural, en moyenne montagne, et compte 1 000 habitants. Cinq artistes, choisis parmi les vingt-cinq qui ont déposé un dossier, ont réalisé des installations *in situ* entre le cratère du volcan (Coupe de Jaujac) et la vallée du Lignon. Ces œuvres sont inscrites dans un circuit constituant Le Sentier d'Art Ephémère : « Un circuit balisé empruntant le chemin du volcan (coupe de JAUJAC - type strombolien parfait - plus jeune volcan de France avec une dernière éruption datée à 12 000 ans) , chemin de crête et d'accès dans le cratère, les sources

d'eau douce et d'eau minérale naturelles, la zone humide (mare abritant des espèces végétales et animales répertoriées par les scientifiques comme espèces rares et à protéger), les prairies, les bois (feuillus, résineux, châtaigniers...) entourant le château de Rochemure (ferme castellisée, les jardins du château, bassin, serre, cour intérieure), les coulées basaltiques les plus longues d'Europe, les berges du Lignon. »³⁸⁴

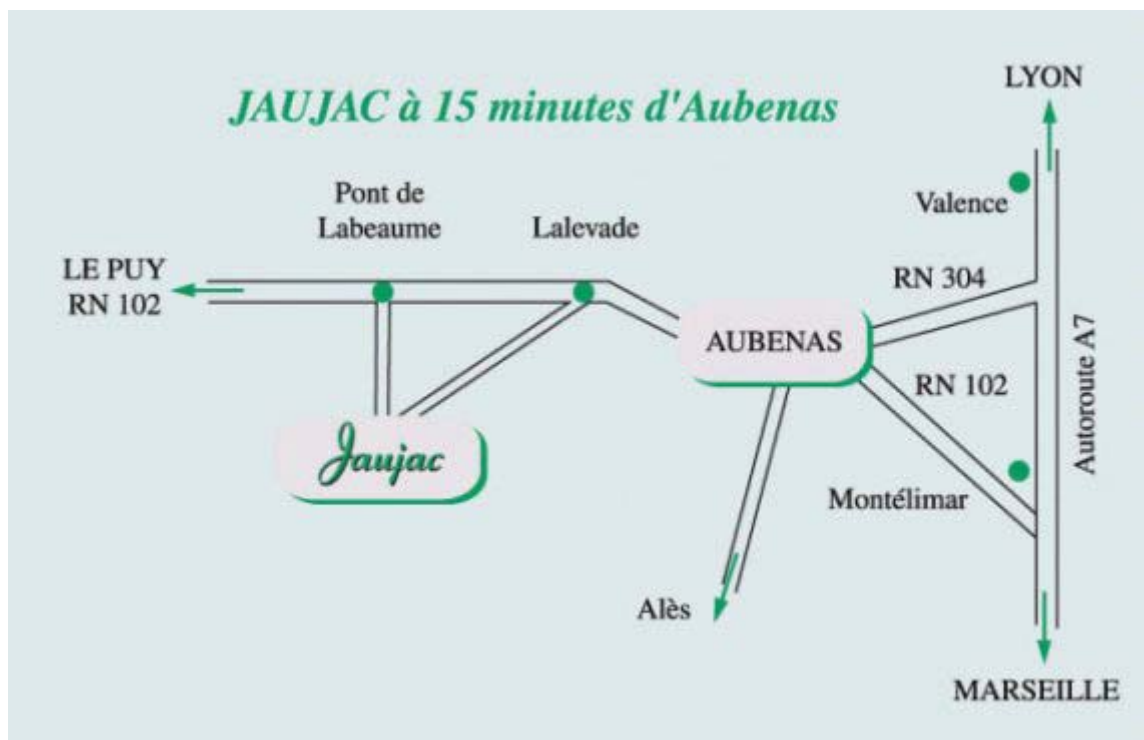


Figure 29 : Plan d'accès à Jaujac (Ardèche)
(Extrait de la brochure du Syndicat d'initiative, 2002)

Le public est invité à suivre ce parcours à l'aide d'un plan fourni par le Syndicat d'initiative. L'accès est libre, mais des visites guidées gratuites sont organisées. Le Sentier d'art éphémère est présenté comme un circuit artistique et touristique.

³⁸⁴ In brochure de présentation du projet, destinée aux artistes candidats, diffusée par la Commune de Jaujac.

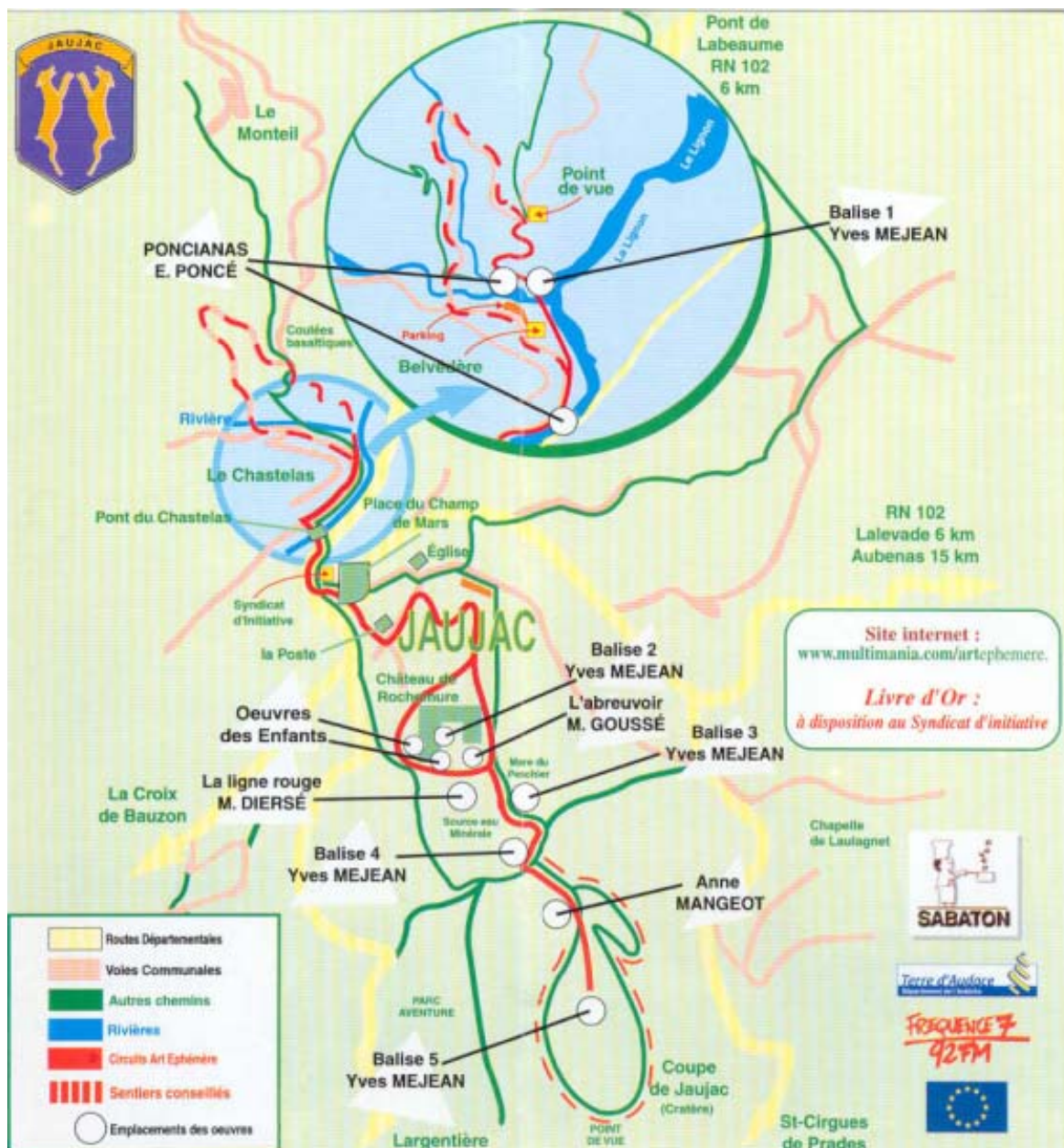


Figure 30 : Plan du Sentier d'art éphémère diffusé par le Syndicat d'Initiative de Jaujac, Ardèche (2002)



Photo 93 : Eduardo Poncé, *Les Poncianas*, Jaujac, Ardèche (2002)

« Les Poncianas, sont des traits de couleur qui traversent l'espace et interviennent plastiquement. Un peu comme s'il était possible de dessiner aux crayons de couleur dans l'air. Lianes, ponts suspendus, liens reliant une rive à l'autre. Je suis fier et très heureux de cette réalisation qui n'ose pas rivaliser avec la beauté du lieu, qui ne dérange pas la vue du site et qui, somme toute, trouve sa place et justifie sa présence d'une façon (presque) naturelle ».

Cliché : Yves Méjean - Texte : Eduardo Poncé

Dans la brochure présentant le projet, les responsables présentent leurs motivations :

« Les arts plastiques en général et l'art contemporain en particulier sont peu représentés dans nos régions rurales. Il s'agit donc de provoquer une rencontre entre des artistes, les populations des villages de la vallée du Lignon, du Salyndre et des environs, et d'associer à ces rencontres les lieux culturels que sont l'école, la bibliothèque municipale, les associations à vocation artistique. (...)

Le tourisme est un élément important du développement de notre région. Mais aujourd'hui l'accueil des touristes doit être accompagné d'une offre sportive et culturelle. L'offre sportive existe actuellement. L'offre culturelle est surtout une offre musicale pendant l'été. L'art contemporain est très peu représenté. Les œuvres éphémères exposées en pleine nature peuvent également toucher un public nouveau peu habitué des musées et autres lieux de cultures institutionnels: randonneurs. VTTistes, cavaliers, promeneurs... »

Ce programme est donc ici perçu comme un facteur de développement économique et culturel, dans cette commune qui a été fortement touchée par l'exode rural. Elle comptait effectivement 2850 habitants en 1850, et seulement 1000 en 2002. Les initiateurs du Sentier d'art éphémère tentent aussi de pallier les carences d'un département particulièrement pauvre en lieux consacrés à l'art contemporain. Il s'agit également pour eux de moderniser l'image de la vallée à travers le vecteur de l'art. Cette démarche en milieu rural est née d'une initiative locale, en dehors des institutions

officielles (FRAC, DRAC, centres d'art...). Elle a toutefois permis de diffuser l'art contemporain, suivant une approche pédagogique efficace (brochures, visites guidées, participation des élèves du primaire). L'édition 2002 du Sentier d'Art Ephémère a bénéficié d'un budget de 10 976 euros financé par la commune, le Conseil général, la Fédération départementale de la randonnée pédestre, le programme européen Objectif II et des entreprises locales.



Photo 94 : Martine Diersé, *La ligne rouge*, Jaujac, Ardèche (2002)

« 250 mètres de bois brut peint en vermillon où court un texte écrit en bleu au pochoir, ligne poème de Christian Bontzolakis. L'ensemble évoque le temps qui passe, l'éphémère et les bouleversements telluriques. Ce trait traverse le paysage de la base du volcan au bassin de Rochemure. Il se transforme alors en floraison céramique, terres chargées d'oxydes vitrifiées et émaillées, signe de la transformation par le feu et par l'eau. Montées sur de grandes tiges métalliques, ces fleurs en métamorphose, accompagnent les souffles du vent. L'eau du bassin renvoie leur reflet et l'image d'un paysage inversé. »

Cliché : Yves Méjean

Texte : Martine Diersé.

La fiche suivante, extraite du site Internet du Sentier d'Art Ephémère, présente les conditions de sélection des artistes. On peut y noter que des frais de déplacement sont attribués aux candidats, afin qu'ils puissent prendre la mesure des lieux. Cela

permet d'élargir géographiquement le recrutement des plasticiens, et de lui donner un retentissement national. La création d'un site Internet et une bonne couverture médiatique devraient également y contribuer.

- Vous enverrez un avant-projet avant le 30 octobre 2002 (plus tôt si vous devez également participer au projet école). Pensez à joindre votre C.V.
 - Le comité de sélection parrainé par Ralph PETTY pourra vous demander de venir une journée sur place pour découvrir les sites en vue d'une sélection définitive (frais de déplacement remboursés 0,4 €/ km).
 - La sélection définitive interviendra en décembre 2002.
 - Le comité de sélection soumettra son choix à l'approbation des Maires.
 - Vous devrez réaliser votre œuvre entre le 19 avril 2003 et le 3 mai 2003.
 - Le choix des sites et le calendrier des interventions sera établi en accord avec les organisateurs.
 - Les communes et les populations vous aideront, si vous le souhaitez, dans la mesure de leurs possibilités.
 - Les œuvres ayant un caractère éphémère, les organisateurs les déplaceront ou les détruiront lorsqu'ils le jugeront nécessaire, en accord avec les artistes, en principe pas avant l'automne 2003.
 - Les organisateurs garderont des photographies pour exposition et promotion de leurs prochaines rencontres d'Art et Nature.
 - Les artistes restent propriétaires des droits photographiques de leurs œuvres.
 - La rémunération est de 610 € par artiste, dans le cadre du projet communal.
 - Les organisateurs prennent à leur charge les frais de matériaux nécessaires à la réalisation des œuvres (penser à estimer ces coûts dans votre projet).
 - Possibilité d'hébergement chez l'habitant ou en gîte communal (à préciser par la suite).
 - Pour qu'une rencontre s'établisse entre les artistes et les villageois il est nécessaire que les artistes séjournent dans nos villages pour la durée de leur travail.
 - Les artistes s'engagent à participer à une soirée de présentation de l'ensemble de leur travail (15 à 20 minutes par artiste) le vendredi soir 2 mai et à être présent le samedi après midi 3 mai, jour de l'inauguration du sentier d'Art Ephémère.
 - Les œuvres réalisées ont un caractère éphémère mais doivent être visibles d'avril à octobre 2003.
 - Les organisateurs feront découvrir les sites à tous les artistes qui le demanderont.
 - Tous les artistes ayant présenté un projet seront personnellement informés de la décision du comité de sélection.
- Cahier des charges spécifique au projet école
- L'artiste devra accompagner de jeunes enfants dans une démarche de création en liaison avec le patrimoine naturel du domaine décrit dans le projet communal.
 - Joindre un projet pour l'école – travail avec 1 classe de 20 enfants – enfants de moyenne et grande section maternelle 4 à 6 ans.
 - Présenter si possible des exemples de projets réalisés auprès de jeunes enfants.
 - Il faudra prendre contact avec l'enseignant pour préciser ce projet et établir un calendrier des interventions d'une durée de 20 heures environ.
 - L'artiste sélectionné pour le projet école et pour le projet communal réalisera son œuvre sur le sentier d'Art Ephémère en présence de la classe et commentera sa démarche.
 - Date de réalisation de cette œuvre : avant le 19 avril 2003 début des vacances de Pâques, calendrier à définir avec l'enseignant concerné.
 - Budget prévu : Education nationale, classe A.P.A.C. ou A.P.A. Pour A.P.A. agrément D.R.A.C. indispensable.
- Hébergement possible en gîte communal ou chez l'habitant selon les possibilités.

(Extrait du site <http://membres.lycos.fr/artephemere>)

4.3.2. Les autoroutes

L'impact des autoroutes, ou des lignes de TGV sur le paysage est le plus souvent jugé de façon négative. Le polémique sur le tracé du TGV au cœur des espaces peints par Cézanne en Provence est révélatrice de la volonté largement répandue de conserver le paysage, comme s'il n'était pas issu d'une constante évolution. Les constructeurs d'autoroutes, conscients de cette demande sociale, tentent toutefois d'intégrer au mieux leurs réalisations. Dans l'introduction de son ouvrage, « *Eléments pour une théorie du paysage autoroutier* »³⁸⁵, Jacques Houlet³⁸⁶ analyse la perception des autoroutes :

« Les autoroutes suscitent chez nos contemporains des réactions contrastées, qui vont de la détestation la plus franche à une certaine admiration. Les uns voient dans cette création comme un compendium de toutes les nuisances de la vie moderne: bruit excessif, pollution de l'atmosphère, pollution des eaux lorsque s'éventre un camion chargé de matières toxiques, pollution des paysages qui sont balafrés, tranchés, rabotés, comblés, bref, pollution universelle, ou peu s'en faut. Les autres, et parfois les mêmes, reconnaissent qu'elles sont considérablement utiles, qu'elles écoulent des flux de voitures qui peuvent devenir gigantesques, et constatent qu'on ne saurait plus s'en passer. Mais cette constatation ne les conduit pas encore à les accepter sans restriction. Elles sont un pis-aller engendré par les sociétés modernes. Il subsiste chez les plus indulgents comme un fond de méfiance et de rejet. Et ce rejet est si fort et si répandu qu'un mouvement politique a compris dans son programme l'arrêt de la construction de nouvelles autoroutes, sans nous dire comment on réglerait le problème de la multitude des voitures en circulation. »

La thèse centrale de son ouvrage est que : « ...les autoroutes, bien loin d'être inéluctablement une succession d'atteintes aux paysages, constituent le plus souvent une beauté paysagère nouvelle, et que cette beauté peut-être à l'occasion éclatante. »³⁸⁷. Il démontre donc, en s'appuyant sur les écrits de l'historienne de l'art Anne Cauquelin³⁸⁸, que les goûts et la perception du paysage ont changé au cours du temps. Il affirme que : « Si le paysage est conçu comme une série de tableaux, et plus précisément comme les tableaux paysagers des XVIIIème et XIXème siècles, il est vraisemblable qu'il est en voie de disparition, et nous pourrions même ajouter que cette disparition est inéluctable. »³⁸⁹ La conservation³⁹⁰ des paysages, comme unique moyen de protection des sites, lui apparaît donc comme un non-sens. L'intégration réussie des autoroutes et des ouvrages d'art dans le paysage doit pouvoir contribuer à leur valorisation. Les

³⁸⁵ *Autoroutes du Sud de la France*, Paris, 1993, 109 p.

³⁸⁶ Inspecteur général honoraire des Monuments Historiques chargé des sites et paysages et conseiller du président d'Autoroutes du Sud de la France.

³⁸⁷ *Op. cit.* p. 14.

³⁸⁸ *L'invention du paysage*, Plon, Paris, 1989.

³⁸⁹ *Op. cit.* p. 16.

³⁹⁰ Permises notamment par l'application de la loi du 2 mai 1930 sur la protection des « monuments naturels » et de la loi du 8 janvier 1993 sur les paysages.

ingénieurs semblent aujourd'hui plus préoccupés par l'esthétique qu'aux débuts du programme autoroutier français. Jacques Houlet distingue donc le respect du paysage et l'immobilisme, qui n'a d'ailleurs jamais existé. Il prétend que c'est aussi la perception du spectateur qui a évolué et qu'il a fallu du temps pour découvrir la « beauté autoroutière ».



Photo 95 : *Les Veilleurs Cathares*, de Jacques Tissinier, sur l'aire de Pech Loubat (A 61), près de Narbonne (Aude). Il s'agit d'une évocation de l'histoire de l'hérésie cathare. Les Veilleurs de 13 mètres de haut signalent aux voyageurs l'approche des Corbières

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Ces préoccupations esthétiques se retrouvent dans le choix qui a été effectué, d'installer des sculptures d'artistes contemporains le long des autoroutes. Jean-Claude Quynet, président d'Autoroutes du Sud de la France, présente l'intérêt de cette décision et la replace dans une continuité historique :

« L'autoroute c'est donc aussi cet espace de communication, sans entrave entre le ciel et la terre, cette exposition permanente qui offre au regard des dizaines de milliers de voyageurs les œuvres d'artistes contemporains, érigées en des lieux choisis, au détour de la route. Mystérieuses et hors du temps, elles sont à la fois signes, points de repère et moments d'émotion livrés au mouvement du voyage. Ainsi, Autoroutes du Sud de la France renoue avec la tradition des grands bâtisseurs qui donnent sens et forme à la présence humaine, confrontée à l'ampleur des terres qu'elle conquiert et apprivoise. Le conducteur passe et recueille cette vision qu'il emporte avec lui, dans le secret de son voyage. »³⁹¹

³⁹¹ Dans la préface de *L'art au détour de la route*, ASF, Paris, 1995.

Les autoroutes constitueraient donc un élément majeur de la recomposition paysagère depuis les années 1970. Celles-ci marquent la rupture avec les paysages routiers hérités de la première moitié du XXème siècle, au même titre que l'art contemporain. Leurs clients, captifs, forment ainsi involontairement un très large public.



Photo 96 : Apologie du paysage autoroutier (A 72 dans les monts du Forez)

« Il est bien connu qu'il ne faut pas juger de l'aspect d'un nouveau site d'après un chantier, mais un bouleversement aussi général inquiète de façon quasi viscérale l'amateur des sites le plus soigneusement cuirassé de raisons rassurantes. Et pourtant il faut passer par des étapes de cette nature pour obtenir ces tracés souples qui s'inscrivent si naturellement dans le paysage. Ici, l'A72 dans les monts du Forez. »

Texte : Jacques Houlet - Cliché : Jérôme Chatin³⁹²

³⁹² Op. cit. p. 13.

4.4. Espace maritime et littoral

L'artiste Nicolas Floc'h a développé en 1995 le concept d'« écriture productive ». Il s'agit de produire du sens grâce à un simple produit. Il sème des graines en reproduisant la forme des lettres qui composent le nom des fruits ou des légumes qui naîtront de ces semences. Ainsi en écrivant le mot tomates dans son jardin de La Turballe, il produit quelques mois plus tard, des tomates qui obtiennent ainsi le statut d'œuvres d'art. Il procède ensuite à la vente de ses légumes et fruits sur les marchés en délivrant aux acheteurs un certificat d'authenticité précisant : « Chaque produit est travaillé de ma main et est issu du mot le désignant, par ce fait il est considéré comme Produit Art authentique ». L'artiste sollicite aussi la participation du consommateur en lui demandant de photographier l'utilisation du produit, pour constituer des archives de ses « écritures productives ». Cette démarche, induisant un échange peut alors être rattachée à l'esthétique relationnelle définie par le critique Nicolas Bourriaud. L'historien de l'art Paul Ardenne, évoquant le travail de Nicolas Floc'h, parle d'art participatif lorsque « ...l'artiste recourt au groupe pour inventer une œuvre vouée à un minimum de pérennité, et dont la réalisation va supposer une action non pas anarchique mais concertée »³⁹³.

La même année, selon une démarche identique, Nicolas Floc'h a construit des bassins reprenant les formes du mot SEL dans les marais salants de Guérande. Le sel qui y a été extrait a été commercialisé comme le résultat d'une écriture productive.



Photo 97 : Nicolas Floc'h, *Ecriture Productive, Sel*, 1995, 18 x 2,75 m , Guérande (Loire-Atlantique)

Cliché: Nicolas Floc'h(c), Courtesy: Galerie Le Sous-sol

³⁹³ Paul ARDENNE, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p. 187.

Voici l'histoire du mot sel selon Nicolas Floc'h :

« La construction du mot sel débuta au mois de mars. Disposant initialement d'un bassin rectangulaire en argile de 18 x 2,5 mètres, je dus combler des espaces et en creuser d'autres pour écrire les trois lettres de 6 x 2,75 chacune. Ensuite, il fallut remettre en état le circuit de chauffe de l'eau qui précède le mot, soit reconstruire les ponts, les enduire d'argile et dans un dernier temps préparer le fond des bassins. Une fois le circuit terminé, le mot fut mis à sec pour pouvoir retirer la vase qui s'était accumulée et obtenir des fonds lisses composés uniquement d'argile. Cette construction et préparation du mot furent terminées début juin.

Au départ, seuls le L et le E produisaient du sel. A la fin juin, l'eau ayant atteint un fort taux de salinité, chaque lettre produisait 10 à 15 kilos de sel par jour. Les pluies du mois de juillet ont plusieurs fois ralenti la cristallisation du sel. La production de la saison s'éleva, pour l'ensemble du mot, à environ 400 kilos de sel et 150 kilos de fleur de sel. »

L'artiste a également utilisé l'espace maritime pour réaliser ses écritures productives. Il décrit ainsi le processus complexe qui lui a permis d'écrire et de produire du poisson au *large de La Turballe* :

« Le mot poisson fut écrit dans la nuit du 21 au 22 octobre 1995, par le tracé d'un chalutier en pêche. Il s'agit du parcours du bateau sur la mer et donc de celui du chalut au fond de la mer. Les poissons se trouvant sur le tracé de cette écriture furent donc pêchés. Le bateau est équipé d'un système informatique. Les cartes des fonds marins sont insérées dans les programmes de l'ordinateur qui est relié au GPS (appareil donnant la position par satellite à quelques mètres près). Au fur et à mesure que le bateau se déplace, son tracé s'affiche sur l'écran et y reste inscrit. C'est donc avec l'aide de ces appareils que le mot put être écrit et visualisable »³⁹⁴

La suite de l'histoire du mot poisson, racontée par Nicolas Floc'h, met en évidence les différents espaces investis par l'artiste :

« La sortie du port de La Turballe s'effectua vers 18 heures. Une fois au large, vers 20 heures, le filet fut mis à l'eau à la base du "P". Le patron du bateau et moi n'étions pas sûrs de réussir à écrire ce mot car son tracé impliquait de nombreux virages qui sont difficiles à réaliser lorsque l'on traîne un équipement de pêche de plusieurs tonnes. Le courant et le risque de faire chavirer les panneaux (plaques métalliques de 300 kg servant à écarter le filet) nous empêchaient de tourner trop rapidement. Pour pouvoir écrire ce mot nous devions aussi trouver une surface suffisamment grande en bon fond (zone de fond mou sans roches et donc sans risque de déchirer le filet) car il était évident que le mot s'étendrait sur plusieurs kilomètres. Le

³⁹⁴ Revue 303 n°49, 1996, p. 192.

point le plus périlleux que nous dûmes affronter, après deux heures et demie de pêche, fut le point du "i". Le passage de la base de chaque "s" fut aussi assez délicat. Dans la descente du "O" et pour pouvoir écrire le "N" nous dûmes contourner une zone rocheuse.

L'écriture de l'ensemble du mot dura 7 heures pour un parcours de 40 kilomètres. Le mot s'étalait sur 7 kilomètres de long par un peu plus d'un kilomètre de large. Le mot produisit 500 kg de poissons (merlans, merluchons, merlus, maquereaux, calamars, lieus jaunes, saint-pierre, mulets, congres...). 150 à 200 kg furent vendus le dimanche 22 octobre 1995 sur le marché de Talensac, à Nantes, où j'avais pu obtenir pour cette occasion une poissonnerie. Le reste du poisson fut vendu à la criée. »

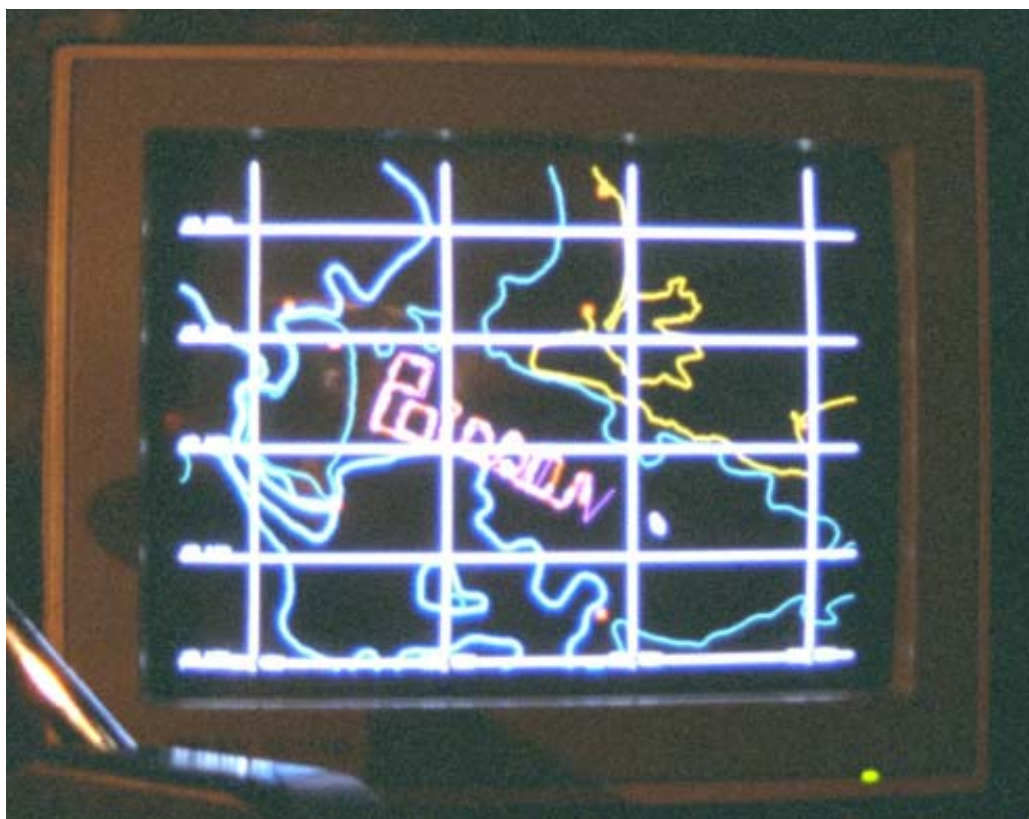


Photo 98 : Nicolas Floc'h, *Ecriture Productive, Poisson*, 1995, 1200 x 7000 m , la Turballe (Loire-Atlantique)

Cliché: Christophe Beaulieu (c), Micha'l Di Costanzo(c), Eric Morin(c), Courtesy: Galerie Le Sous-sol.

Nicolas Floc'h est donc un artiste qui présente une attitude originale dans son rapport à l'espace. Son œuvre s'inscrit en effet dans plusieurs lieux :

- l'espace de production : marais salant, jardin, océan.
- l'espace de commercialisation : marché, galerie.

- le réseau construit entre le producteur et l'acheteur consommateur.

5. Type 5: Les parcours

Ils sont composés de lieux mis en réseau, dans un espace relativement restreint, une ville ou un département. Si ce parcours est conçu comme un ensemble indissociable, nous pouvons aussi le considérer comme un lieu. Nous étudierons plusieurs parcours, dans l'espace urbain et (ou) rural.

Nous avons vu, dans notre première partie, qu'il s'agissait d'une nouvelle forme de monstration, particulièrement bien adaptée aux interventions *in situ* de plusieurs artistes. Il semble effectivement difficile de regrouper ces artistes dans un même lieu, en prétendant les faire travailler *in situ*. L'espace muséal classique apparaît, dans ce cas, inadapté. La mise en réseau de lieux choisis et réellement investis par les artistes constitue une solution simple et *a priori* efficace qui impose cependant un effort supplémentaire de la part du public. Celui-ci n'est effectivement plus captif du musée où la circulation est certes libre³⁹⁵, mais à l'intérieur d'un espace bien délimité. Cette dispersion se traduit effectivement par une perte de visiteurs difficilement quantifiable au fur et à mesure de la progression dans le parcours.

L'accès à ces parcours étant le plus souvent gratuit, l'absence de billetterie, rend difficile une évaluation de la circulation du public. Si l'éthologie des espaces publics³⁹⁶, et notamment la circulation dans les expositions³⁹⁷, ont été bien étudiées, l'analyse du fonctionnement de ces parcours reste à faire.

Nous étudierons quatre parcours, à deux échelles différentes, celle d'une ville et d'un département.

5.1. « La Beauté en Avignon » (Vaucluse)

Dans le cadre des manifestations culturelles organisées à l'initiative de la Mission 2000, des expositions et interventions artistiques ont été organisées en Avignon du 27 mai au 1^{er} octobre 2000 dans les rues et des bâtiments très divers, le Palais des Papes...mais aussi une friche industrielle. « La beauté » constituait le thème commun imposé à tous les intervenants, essentiellement plasticiens (C. Boltanski, N. Goldin, T.

³⁹⁵ Lire, à ce sujet, Sophie MARIANI-ROUSSET, « La méthode des parcours d'exposition », pp. 29-44 in : *L'espace urbain en méthodes*, Marseille, Parenthèses, 2001.

³⁹⁶ Jacques COSNIER, « L'éthologie des espaces publics », pp. 13-28 in *L'espace urbain en méthodes*, Marseille, Parenthèses, 2001.

³⁹⁷ Voir notamment, Hana GOTTESDIENER, « Comportement des visiteurs dans l'espace des expositions culturelles », in *Psychologie française*, Paris, n°32, 1987, pp. 55-64.

Hirschhorn, J. Kalman, B. Nahon...), mais aussi architectes (V. Acconci, G. Pesce), couturiers (C. Lacroix, A. Mac Queen) et musiciens (Björk...). Cette vaste manifestation a pris la forme d'un parcours dans la ville :

Figure 31 : Plan du parcours la Beauté en Avignon



(Extrait du numéro spécial Beaux-Arts Magazine Mai 2000)



Photo 99 : Un ancien transformateur d'EDF de 500m² a été réaménagé en un immense laboratoire de formes et d'images, faisant appel aux technologies nouvelles, autour de l'idée de la métamorphose du corps, Avignon (Vaucluse)

Cliché : Teodoro Gilabert (2000)

L'exposition « La Beauté » a attiré 195 000 visiteurs payants, ce qui est beaucoup, pour une exposition d'art contemporain. En 1999, la Biennale de Lyon a accueilli 110 000 visiteurs, celle de Venise 200 000. Les chiffres avignonnais sembleraient signifier un grand succès, pour une première exposition à cette échelle dans la Cité des Papes. Ils furent toutefois insuffisants pour équilibrer le budget qui a dépassé les 60 millions de francs (9,15 millions d'euros).

5.2. « Sous le soleil », un projet d'Arnaud Théval à Saint-Herblain (Loire-Atlantique)

« Sous le soleil » est un projet de l'artiste nantais Arnaud Théval qui a été réalisé dans cinq lieux, sur le territoire de la ville de Saint-Herblain. Il est intégré dans un programme plus vaste intitulé « Passe Partout ».

Voici un extrait de la plaquette de présentation du projet *Passe Partout* publiée par l'agence de développement culturel de la ville :

Passe-partout

Est

une ballade

un parcours,

une exploration

de la ville de Saint-Herblain, en tous sens.

Passe-partout est né d'une interrogation, d'un désir de comprendre, de trouver des clés de lecture d'un paysage urbain morcelé lié au développement singulier que la ville de Saint-Herblain a connu ces cinquante dernières années.

Pour cela, l'Agence culturelle a imaginé et élaboré un projet de médiation culturelle, entendu comme un échange et une rencontre entre la population et son territoire.

Passe-partout se lance ainsi dans un inventaire original, à la recherche des repères, des ruses, des parcours mis en place par chacun lors de ses déplacements à Saint-Herblain.

Trois volets permettent d'asseoir cette démarche sur le territoire herblinois en investissant, simultanément ou non, plusieurs quartiers ou micro-quartiers de la ville d'octobre 2001 à décembre 2002 :

1. La déboussole

Petit pliage bien connu des cours de récréation (la *salière*), la déboussole permet d'entrer dans le vif du sujet grâce à quelques questions se rapportant à la perception de la ville, du quartier. Elle permet de bousculer les repères de chacun pour en faire paraître de nouveaux, plus surprenants, plus drôles. ..

Plusieurs équipes de "déboussole" sont constituées et sillonnent la ville dans tous les sens à la rencontre des passants. Après chaque rencontre, tout "déboussolé" peut à sa guise repartir avec l'objet et prolonger l'aventure en déboussolant à son tour famille, amis, voisins, ...

Durée de faction: de mars 2001 à septembre 2002

2. l'épistole

Lettre d'information "irrégulomadaire" elle est envoyée aux personnes rencontrées dans le cadre de Passe-partout (dans la rue, dans des bureaux, à la campagne...). L'épistole donne des nouvelles de Passe-partout : les échos de la déboussole, les projets des lucioles, les inattendus...

3. les lucioles

Ce sont des artistes, collectifs d'artistes et intervenants qui ont développé une approche singulière de la ville, du territoire et qui accompagnent Passe-partout dans ses explorations herblinoises, en relation avec la population dans un travail de proximité, de dialogue, d'échanges.

F. BRAUD -J.-L. DUC -R. MARTINEZ Arnaud THÉVAL La LUNA
ARTECHERI Le 7ème OEIL Sandrine BERGER

Dans le cadre de ce projet, le plasticien nantais Arnaud Théval a été retenu pour réaliser cinq installations dans l'espace public de la ville de Saint-Herblain. La plaquette de présentation précise que « Chacun des cinq lieux retenus est choisi par l'artiste pour sa densité particulière et pour sa charge poétique et politique. Les images et les lieux entrent en interaction et soulignent les problématiques liées au déplacement. à la frontière, à la liberté et à la surveillance de l'individu dans l'espace public. »



Photo 100 : La ligne de désir, par Arnaud Théval Saint-Herblain (Loire-Atlantique)

« Une ligne de désir est un chemin emprunté par des personnes désirant se rendre à un endroit le plus rapidement, voir le plus logiquement possible et dont le tracé n'a pas été prévu dans l'aménagement du site. Dans le pôle Atlantis, une ligne de désir énorme existe entre deux grands magasins. Les passages successifs ont raviné la pente et les risques de chutes sont forts, mais moins que les désirs de raccourcir les parcours. L'image sur le panneau est celle d'un homme surpris en train d'emprunter cette ligne de désir. Le flagrant délit se passe de nuit (décalage fictionnel) et la personne prise en flagrant délit reste anonyme. son geste du bras le protégeant d'une identification. L'installation dans le lieu est une image de 3 m x 1,90 m. »

Texte et cliché: Arnaud Théval (2002)



Photo 101 : Transgression d'une frontière provisoire Saint-Herblain (Loire-Atlantique)

« Les entrées du val de Chézine ont été obstruées afin d'empêcher les gens du voyage de passer. Le paysage se trouve ainsi complètement modifié ainsi que le déplacement des personnes. L'obstruction du passage pose là un interdit qui ne s'adresse pas au passant lambda mais qui lui pose cependant des problèmes. L'image sur le panneau est une image vidéo dévoilant une personne peu identifiable gravissant un tas de terre. Il est question ici, de la transgression d'une frontière provisoire, qu'une caméra vidéo aurait surpris L'installation dans le lieu est une reconstitution, comprenant un tas de terre et un panneau de 2 m x 1,60 m. »

Texte : Arnaud Théval Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 102 : Avenue de la Baule Saint-Herblain (Loire-Atlantique)

« Une succession de ronds-points et un terre plein central constituent le décor (avenue de la Baule): un non-lieu entre deux territoires.

Ce flux de voitures, ces rotations permanentes plongent l'endroit dans un vide et créent une sensation vertigineuse pour celui qui traverse à pied.

Sur le terre-plein entre les flux des voitures et avec en toile de fond une grande surface commerciale, une image présentant une ronde de quatre personnes est installée. Ce groupe reste énigmatique et non-identifiable, comme une apparition doublée d'une sensation de précarité. L'installation dans le lieu est une image de 2 m x 3 m. »

Texte : Arnaud Théval Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 103 : La Harlière - Bellevue Saint-Herblain (Loire-Atlantique)

« Le quartier de la Harlière-Bellevue constitue une frontière entre deux villes, la question du territoire et de son contrôle est représenté dans l'imaginaire collectif dans des groupes ou bandes de jeunes personnes. Ces conflits entre équipes rivales tiennent souvent de la mythologie, cependant des tensions importantes ou impressions subsistent. La réalité ou la fiction liées à ces groupes sont mises en scène. L'organisation d'un chahut nous entraîne dans un espace où finalement le doute est constant entre un réel potentiel agressif et une immense camaraderie. Cette limite est accentuée à la fois par l'image par les jeux de codes liées aux vêtements ; images que l'on nous renvoie, que l'on voit ou qu'on attend ? L'installation dans le lieu est une image de 2m x 2,80m. »

Texte : Arnaud Théval Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

Le projet comprend également une exposition collective réalisée dans un bâtiment industriel, Terminus 3. Arnaud Théval y a invité trois plasticiens : Laurent Lavolé, Dominique Leroy et Yan Rambaud pour réaliser des pièces relevant « du croisement des recherches personnelles des artistes et du projet développé à Saint-Herblain ». C'est dans ce bâtiment, situé dans une zone industrielle peu accessible, qu'il était possible d'obtenir une plaquette d'information sur l'ensemble du projet. Le comptage des visiteurs n'était possible que dans ce lieu. De 15 mars au 28 avril 2002, 250 personnes ont visité l'exposition, en comptant les invités du vernissage. Cette très faible fréquentation s'explique par la localisation excentrée de ce bâtiment, par un manque de communication, et par le fait qu'il s'agissait de la première exposition dans ce lieu.

Dans la ville, le public a été confronté à des œuvres sans obtenir d'informations sur celles-ci. Cela correspondait à une volonté de l'artiste qui voulait « susciter une interrogation, un déplacement de celui qui regarde »³⁹⁸.

Ce travail, très intéressant, d'Arnaud Théval, commandé et financé par l'Agence Culturelle de Saint-Herblain, n'a donc pas été mis en valeur. Le budget, de 18 000 euros, ne prévoyait pas le financement d'un accompagnement des publics. La démarche de l'artiste n'ayant pas été toujours expliquée aux riverains, ces installations ont parfois suscité des réactions de rejet, voire de franche hostilité. C'est notamment le cas de l'œuvre installée sur le terrain de jeu d'un lotissement, qui mettait en avant les conflits d'usage autour de ce lieu semi-public. Les riverains ont demandé le retrait de ces panneaux et des taggeurs y ont apposé leur signature. Arnaud Théval avait pourtant dialogué avec certains habitants du quartier :

« J'ai pour ma part expliqué ma démarche aux riverains (ceux que j'ai rencontré) les échanges étaient parfois très violents, mais à chaque fois, les discussions prenaient des tournures intéressantes sur les enjeux de l'art et sur les enjeux que contenaient les images dans leurs relations au lieu. Des propositions de rencontres plus larges ont été faites aux riverains, mais sans suite (désintérêt, peur ou autre chose?).»³⁹⁹

Un travail pédagogique était nécessaire, il n'a pas été effectué. En fait, les seules personnes qui ont obtenu l'information sont celles qui, *a priori*, en avaient le moins besoin. Des visites guidées par l'artiste ont été effectivement effectuées, lors du vernissage et pour des présentations aux personnalités locales. Ce public restreint est donc composé essentiellement d'amateurs d'art contemporain, familiers de ce genre de

³⁹⁸ Courrier d'Arnaud Théval, 2002.

³⁹⁹ Courrier d'Arnaud Théval, 2002.

démarche. De plus, la complexité du parcours⁴⁰⁰, ne bénéficiant d'aucune signalétique, rend impossible une visite totale autonome, même pour ceux qui possédaient une plaquette fournissant des plans peu lisibles. Il est vrai que l'artiste n'avait pas conçu son intervention sous la forme d'un parcours, et tenait à l'autonomie des œuvres. L'absence de signalétique correspond à une volonté d'Arnaud Théval « pour ne pas signaler de façon publicitaire les installations, donc de brouiller les pistes quant à leur sens »⁴⁰¹.



Photo 104 : Lotissement Saint-Herblain (Loire-Atlantique)

« Un espace vide entre les maisons d'un lotissement, avec quelques jeux pour enfants, paraît être en déshérence. Ces petits terrains de jeux semblent appartenir au passé, comme un souvenir ouvert pour des adolescents qui, à un certain moment ne trouvent plus la place qu'ils occupaient avant (sauf, la nuit peut-être). Ces lieux-ci sont devenus des espaces frontière entre la vie d'aujourd'hui et les souvenirs de l'enfance. Trois images sont installées présentant des adolescents fuyant en courant dans tous les sens, comme l'éparpillement d'un groupe.

L'installation présente trois images de 3 m x 1,90 m. »

Texte : Arnaud Théval Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

Cette démarche, dans une ville qui ne possède pas de lieu permanent pour l'art contemporain, permet d'aller à la rencontre d'un nouveau public, qui s'ajoute à celui des habitués. Des lacunes, volontaires, mais aussi involontaires, dans la médiation de ces installations, ont toutefois minimisé leur impact. Cela est renforcé par le fait qu'elles

⁴⁰⁰ Arnaud Théval n'a pas conçu son travail comme un parcours, chaque œuvre est autonome. Toutefois, la présentation du projet global « Passe partout » par la Municipalité induisait l'idée de parcours.

⁴⁰¹ Courrier d'Arnaud Théval, 2002.

étaient conçues comme éphémères et qu'elles ont été démontées à la fin de l'exposition. La pérennisation par le biais de la commande publique aurait peut-être permis une plus large visibilité. L'efficacité de ce travail est toutefois perceptible à travers les réactions du public, favorables ou bien hostiles, voire parfois violentes. L'obtention d'un consensus n'est pas une priorité pour les artistes et ne doit pas être perçue comme un critère d'évaluation de leur travail.

5.3. La Nuit de l'art contemporain : Nantes (Loire-Atlantique) 15-16 novembre 2001

Dans le cadre du 3^{ème} Congrès Interprofessionnel de l'Art Contemporain qui s'est déroulé à Nantes les 15 et 16 novembre 2001, la scène artistique nantaise (musées, galeries, associations, artistes, collectifs d'artistes) et la ville de Nantes se sont associées pour organiser une « Nuit de l'art contemporain ». Cette manifestation a pris la forme d'un parcours entre 27 lieux de l'art contemporain de la ville et même de la métropole Nantes / Saint-Nazaire. Une des œuvres présentée constitue d'ailleurs elle-même un parcours. Il s'agit du travail de Pierre Huyghe⁴⁰², intitulé « Passagers » et qui comprend une vidéo réalisée en plein jour dans les quartiers des Dervallières, Bellevue, Zola et dans la zone commerciale Atlantis. « Cette vidéo sera diffusée dans un car de tourisme qui effectuera le même parcours mais cette fois à la tombée de la nuit. Inévitablement, des décalages de rythme, de lumière, de flux de circulation se produiront entre la vidéo et le paysage réel défilant sous les yeux des passagers du car. »⁴⁰³

Le parcours de cette « Nuit de l'art contemporain » constitue une vitrine artistique pour la Municipalité de Nantes, qui profite de la présence de plus de 500 congressistes issus du milieu de l'art contemporain, pour mettre en avant sa politique culturelle. Ce parcours permet aussi de montrer une sélection d'œuvres de la commande publique, réalisées des années 1980 à nos jours.

Il s'agit du premier parcours de cette ampleur, consacré à l'art contemporain à Nantes. Toutefois le concept de fête éclatée dans tout l'espace urbain nantais ne constitue pas une première. Le festival des Allumées, créé en 1990 par Jean Blaise, directeur du Centre de Recherche et de Développement Culturel, reposait sur ce principe. Pendant six années, des artistes (troupes de théâtre, danseurs, musiciens, plasticiens...) de six villes, pendant six nuits, ont investi l'espace nantais. Certains lieux

⁴⁰² Voir plaquette ci-jointe.

⁴⁰³ Extrait de la brochure diffusée par la Mairie de Nantes.

ont pu ainsi être « découverts ou redécouverts par les Nantais : la « fabrique à glace », anciens entrepôts frigorifiques, lieu improbable entre le fleuve et le marché du MIN, le tunnel Saint-Félix qui relie l'Erdre à la Loire, les anciens chantiers navals sur l'île Sainte-Anne, des appartements squattés dans le quartier de la Madeleine et des appartements privés répartis dans de nombreux secteurs de la ville. L'événement festif avait réussi à « perturber » la géographie nantaise, il s'était inscrit dans des itinéraires urbains. »⁴⁰⁴

Document 16 : Les lieux de la Nuit de l'art contemporain, Nantes

★ DAS

PIÈCES À CONVICTIONS

Les associations réunies au sein du collectif DAS proposent une exposition-dossier consacrée aux pratiques para-institutionnelles dans le champ culturel sous la forme de contributions publiées dans un numéro hors-série de la revue "02". Contact : 02@geniee.fr
Tél. : 02 40 25 41 53 - www.02geniee.fr

★ DRÔLE D'ORGANE

TERMINUS, DU CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE BUS

8 novembre - 18 novembre

Une exposition collective de 9 artistes, à Nantes et dans 7 communes de l'agglomération, aux terrasses de bus de la SEMITAN, fréquentés par un public peu habitué aux lieux d'art contemporain. Chacune des 8 expositions fera l'objet d'un vernissage indépendant accompagné d'une dégustation des "carnets à la ficelle" d'Étienne Baboulière et du "bon vin" de Nicolas Simarik.

Les 15 et 16 novembre à 19h00, un bus gratuit sera mis à disposition du public devant la Cité des Congrès, pour un parcours des expositions sud-Loire le 15 nov., et des expositions nord-Loire le 16 nov. (durée approximative : 1h30). Chacun des parcours se terminera par le vernissage d'une des expositions.
Tél. : 02 40 89 45 77 - drôle.d.organe@wanadoo.fr

★ ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Éva et Adèle ENCORE

15 novembre - 24 novembre

Galerie de l'école et Place Dulcie September

Cette exposition a été spécialement conçue pour l'ERBAN par les deux artistes berlinoises qui, depuis 10 ans, forment un personnage unique et hermaphrodite devenu populaire dans le monde entier. Fruit d'une réflexion sur le statut et le rôle de l'artiste dans la société, l'exposition comporte plusieurs centaines de diapositives, des films vidéos et une image monumentale sur la Place Dulcie September.

Aurélien Froment WAITING FOR

15 novembre - 24 novembre - Atelier sur l'herbe

Présentation de la vidéo de cet ancien élève de l'ERBAN. Adresse : 13 rue Flétoin

DIPLÔMES 2001 DE L'ERBAN

15 novembre - 20 novembre - Chapelle de l'Oratoire

Nuit de l'art contemporain : le jeudi 15 novembre, vernissage des expositions dans les trois lieux de 18h00 à 23h00 puis nocturne jusqu'à minuit avec des concerts, des performances, des accrochages des étudiants et anciens de l'ERBAN.

Horaires : de 19h00 à 19h00
Tél. : 02 40 25 30 20 - www.erban-nantes.fr

★ ENTRE-DEUX

Pierre Huyghe PASSAGERS

les 13 et 16 novembre (départ de la place Emile Zola à 19h00, et le 15 novembre à 19h30)

L'œuvre de Pierre Huyghe, présentée par l'association Entre-Deux, comprendra une vidéo réalisée en plein jour dans les quartiers de Dervallières, Bellevue, Zola ainsi qu'un car dans la zone commerciale Atlantis. Cette vidéo sera diffusée dans un car de tourisme qui effectuera le même parcours mais cette fois à la tombée de la nuit. Intégralement, des rituels de rythme, de lumière, de flux de circulation se produisent entre la vidéo et le paysage réel diffusé sous les yeux des passagers du car.
(réservation obligatoire au 02 40 25 31 41)

Abraham Poincheval, Clémentine Henriot et Johann Van Aerden RMI

15 et 16 novembre - aux abords de la Cité des Congrès
Les 3 artistes vont danser sur la scène à bord de plusieurs gabarits fluviaux les années RMI, qui seront ensuite fixés sur un ponton embarcadere à proximité

de la Cité des Congrès. Une vidéo rendra compte de la performance. Tél. : 02 40 25 31 41 - www.erban-nantes.fr

★ LES ESCALES PHILOSOPHIQUES

16 - 19 novembre

ERBAN, Lieu Unique, Piano/Chtail de Bouguenais

4 jours de tables rondes, de conférences, de débats avec des philosophes de réputation internationale qui s'attachent cette année à l'analyse des relations entre sensibilité, art et philosophie (avec la participation de Gérard Miller, Jacques Rancière...)

★ FRAC

Sarkis TRANSFLAMMATION

6 octobre - 16 décembre - salle d'exposition du FRAC

Le thème de la brûlure est au cœur de "Transflammation", film réalisé par l'artiste en 1996 et présenté à l'intérieur du dispositif imaginé par lui dans la salle d'exposition. Dialogue ouvert avec l'artiste les mercredis, jeudis, vendredis, de 7 au 20 novembre à 15h00.

Thierry Frey

LES HISTOIRES D'AMOUR SE PASSENT EN ESPAGNE

14 novembre - 23 décembre - salle Mario Tatan

Il y a ceux qui gravent leurs souvenirs sur des pellicules. Thierry Frey, lui, les enferme dans ses boîtes optiques, maquettes hyperminiatures d'intérieurs qui ont marqué son existence. Il les présentera au FRAC dans un projet spécifique sur le thème de la rupture amoureuse.

Vernissage de cette exposition le 14 novembre à 18h00 au FRAC.

Horaires : du mercredi au vendredi de 13 à 18h, le samedi et le dimanche de 15h à 19h. Adresse : La Roulerie à Candeux
Accès : En transport en commun depuis Nantes : Damway (ligne n°1) arrêt Beaupré, puis bus 26 - En voiture : direction Angers/Poitiers (A10) sortie Candeux centre - Tél. : 02 40 28 00 00 - www.fracnantespaysdeloire.com

★ LE GRAND CAFÉ

Klaus Rinke SOLAR, ACQUA, TEMPUS

Un parcours inédit dans l'œuvre de l'artiste allemand articulé autour de trois thèmes récurrents de sa genèse : le soleil, l'eau, le temps. Klaus Rinke a conçu cette exposition, comme un laboratoire de la pensée en action, et les espaces qu'il propose sont à mi-chemin entre l'atelier et l'espace mental où s'élabore le travail.

Nuit de l'art contemporain : le jeudi 15 nov., navette partant de Nantes à 19h00, retour prévu vers 23h45. Le vendredi 16 nov., navette partant de Nantes à 19h00, intervention de Klaus Rinke à 20h30, retour vers 23h00.

Adresse : Place des quatre Portiers à St Nazaire
Tél. : 02 40 25 37 66 - kachef@legrandcafe.com

★ IPSO FACTO

Agnès Geoffroy, Laurent Moriceau

EXPOSITION

20 novembre - 1^{er} décembre

Ouvertures spéciales les 15 et 16 novembre de 14h00 à 23h00

Le samedi de 14h00 à 18h00 - 16 boulevard Saint-Agnès
Tél. : 02 40 89 42 35 - info@ipsofacto.fr

★ LIEU UNIQUE

D'ANVERS ET D'ART, DE MODE ET D'AILLEURS

Jusqu'au 18 novembre - 1^{er} étage du Lieu Unique

L'hôte à l'occasion du festival "Allez Retour Anvers 2001" en octobre au Lieu Unique, cette exposition évoque la question sociale de la mode, du corps et de sa représentation : singularité, unité, universalité, reconnaissance, appartenance à un groupe, identité. 25 livres d'articles de jeune critique féministe et d'articles et de petites performances.

⁴⁰⁴ DEP / Ministère de la Culture – CNRS / UMR 6590, L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les

Horaires : de 13h00 à 19h00 du mardi au vendredi et de 15h00 à 19h00 le samedi. Fermé le lundi

LES MERCREDIS DU PETIT JAUNAIS avec Sara V. Bernard

Les 7 et 14 novembre de 13h00 à 19h00 + dernier tirage le 15 novembre à l'occasion du CIPAC, cage du Rez de Chaussée de LU

Des plaques de marbre, des tables et un peu d'eau : les éditions du Petit Jaunais installeront leur "atelier volant" au LU et proposeront au public d'assister à l'évolution d'une composition murale de Sara V. Bernard. Tél. du Petit Jaunais : 02 40 49 63 20

Nuit de l'art contemporain : nocturne jusqu'à minuit - Je voudrais rencontrer quelqu'un(e), Agence fictive de rencontre avec Marika Blükmann 19h00 à minuit - Nantes : Projets d'artistes de Pierrick Sorin 21h00 - Sonoguidée 4 de A. de Sterk et Y. Chaudouët 22h30 - Performance de Merlin Spie - 1^{er} ét. de 19h00 à 23h00 - Défilé Art Point M - 1^{er} ét. de 19h00 à minuit

Adresse : quai Ferdinand Favre
Tél. : 02 40 12 14 34 - www.lieuunique.com

MUSÉE DES BEAUX-ARTS

DIALOGUE ININTERROMPU jusqu'au 19 novembre - salles du 1^{er} étage

Dix artistes de réputation internationale instaurent un dialogue avec les œuvres de la collection d'art ancien du musée : Jean-Pierre Bertrand, Christian Boltanski, Bernard Frize, Cristina Iglesias, Annette Messager, Juan Munöz, Giuseppe Penone, Sigmar Polke, Thomas Schütte, David Tremlett.

PICASSO, LA PEINTURE SEULE. INÉDITS ET CHEFS D'ŒUVRE, 1961 A 1972.

jusqu'au 15 janvier 2002 - patio

Jamais exposé ou demeuré inaccessible depuis la fameuse exposition au Palais des Papes d'Avignon en 1973, cet ensemble exceptionnel issu de la collection de Bernard-Ruiz Picasso, petit-fils du peintre, permet de saisir, avec la fraîcheur de l'inédit, la pleine dimension du génie de Picasso.

Nuit de l'art contemporain : nocturne gratuite le jeudi 15 novembre jusqu'à 22h00.

Horaires d'ouverture : ouvert du lundi au dimanche de 10h00 à 18h00. Nocturne le vendredi jusqu'à 20h00. Fermé le mardi.
Adresse : 10 rue Georges Clemenceau Tél. : 02 40 41 65 50

MUSÉE DE L'IMPRIMERIE

ÉDITION D'ŒUVRES DE L'ARTOTHÈQUE

12 novembre - 9 décembre

Le Musée de l'imprimerie présentera 33 œuvres originales éditées par l'Artothèque dont 29 ont été tirées sur les presses du musée.

Nuit de l'art contemporain : Le jeudi 15 nov. ouverture de 18h00 à 22h00. Œuvres proposées à la vente.

Horaires : de 10h00 à 12h00 et de 14h00 à 18h00 (fermeture le lundi). Adresse : 24 quai de la fosse - Tél. : 02 40 73 26 55

LE RAYON VERT

Patrick Cornillet, Jean-Jacques Pigeon et Franck Lemasson

EXPOSITIONS

jusqu'au 18 novembre - galerie et 1^{er} ét. de la cure

Nuit de l'art contemporain : nocturne en présence des artistes le jeudi 15 nov. de 20h à 22h.

Horaires : les mercredis, jeudis et vendredis de 15h00 à 19h00 - le samedi de 13h00 à 17h00 et de 15h00 à 19h00 le dimanche de 13h00 à 17h00. Adresse : 13 avenue Sainte Anne - Accès : Bus 21, arrêt Garennes/Tram: gare maritime (près du Musée Jules Verne).
Tél. : 02 40 71 88 27 - www.rayonvert.com

LE RING

EXPOSITION DES ACQUISITIONS 2001

jusqu'au 1^{er} décembre

EXPOSITION DES ŒUVRES MAJEURES

9 novembre - 7 décembre

L'Artothèque change de nom et devient "le Ring" : collection d'œuvres d'Art Contemporain sur papier, expositions, galerie de prêts, galerie virtuelle.

Nuit de l'art contemporain : le jeudi 15 nov. de 19h00 à 23h00 : Rencontres et échanges entre artistes et professionnels de l'art contemporain sur le site du Ring : www.le-ring.com

Horaires : les mardi et vendredi de 9h00 à 12h00 puis de 14h00 à 19h00 - les mercredis et jeudis de 14h00 à 19h00 - le samedi de 14h00 à 18h00 - Adresse : Espace Jacques Demy - 24 Quai de la fosse - Tél. : 02 40 73 12 78

ZOO GALERIE

Neal Beggs ADULT PASS

10 novembre - 10 décembre - Espace Delrue

Nuit de l'art contemporain : ouverture exceptionnelle de 15h00 à minuit le jeudi 15 novembre avec cocktail et bar associatif.

Horaires : du mardi au samedi de 15h00 à 19h00 - Adresse : 49 Chaussée Madeleine - Tél. : 02 40 35 41 55 - www.zoogalerie.fr

ŒUVRES DANS L'ESPACE PUBLIC VILLE DE NANTES

A l'occasion du CIPAC, la ville de Nantes propose une sélection d'œuvres de la commande publique, réalisées, des années 80 à nos jours.

A HÔTEL DE REGION

F. MORELLET : PORTAIL 0'-90', PORTAIL 8'-98' (1987)
E. FONTENEAU : CADRAN SOLAIRE & CARTE DE LA RÉGION.

1 rue de la Loire (à l'extérieur, à l'intérieur)

B DRAC

F. MORELLET : L'ANGLE DRAC (1987)
1 rue Stanislas Baudry (à l'extérieur)

C MANUFACTURE DES TABACS

B.-X. VAILHEN, A. FLEISCHER, C. BOLTANSKI :
VITRINES ET PHOTOGRAPHIES (1982)
11 boulevard Stalingrad (à l'intérieur et à l'extérieur)

D CITÉ DES CONGRÈS

T. CARMEL : FRESQUE (1992)
B. FLANAGAN : LA DANSE (1992)
A. CASSEL : LA PALABRE (1992)
5 rue Volmy (à l'intérieur et à l'extérieur)

E PARKING BRETAGNE

T. MOURAUD : RHIZOMES (2000)
à l'intérieur et à l'extérieur

F PLACE DU COMMANDANT L'HERMINIER

D. GRAHAM : NOUVEAU LABYRINTHE POUR NANTES (1994)

G FACULTÉ DES SCIENCES ET TECHNIQUES

C. ROUDENKO-BERTIN : NAONED, FORMULE
CHIMIQUE DE NANTES (1997-2000)
2 chemin Houssinière (à l'intérieur)

H ISITEM (INSTITUT DES SCIENCES D'INGÉNIEURS DU THERMO-ÉNERGÉTIQUE ET MATÉRIAUX)

V. SKODA : SPHÈRE (1990)
6 rue Christian Pauc (à l'extérieur)

I LIEU UNIQUE

P. RAYNAUD ET P. BOUCHAIN : LE GRENIER DU
SIÈCLE (1996) - Quai Ferdinand Favre

J MAISON DES SPORTS BRACO

DIMITRIJEVIC : PHOTOGRAPHIES DE SPORTIFS (1997)
Quartier Bellevue, 44 rue Romain Rolland (à l'extérieur)

K GYMNASSE GASTON TURPIN

F. HYBERT : LES DIFFÉRENTES ÉVOCATIONS
DU "SPORT" (1986) 33 rue Gaston Turpin (à l'intérieur)

L PLACE SAINTE ÉLISABETH

P. CORILLON : ARBRE IMAGINAIRE (2001) (à l'extérieur)

M SQUARE ÉLISA MERCEUR

E. FONTENEAU : FONTAINE DE VERRE (1991) (à l'extérieur)

(Extrait de la plaquette officielle de présentation de la nuit de l'art contemporain)

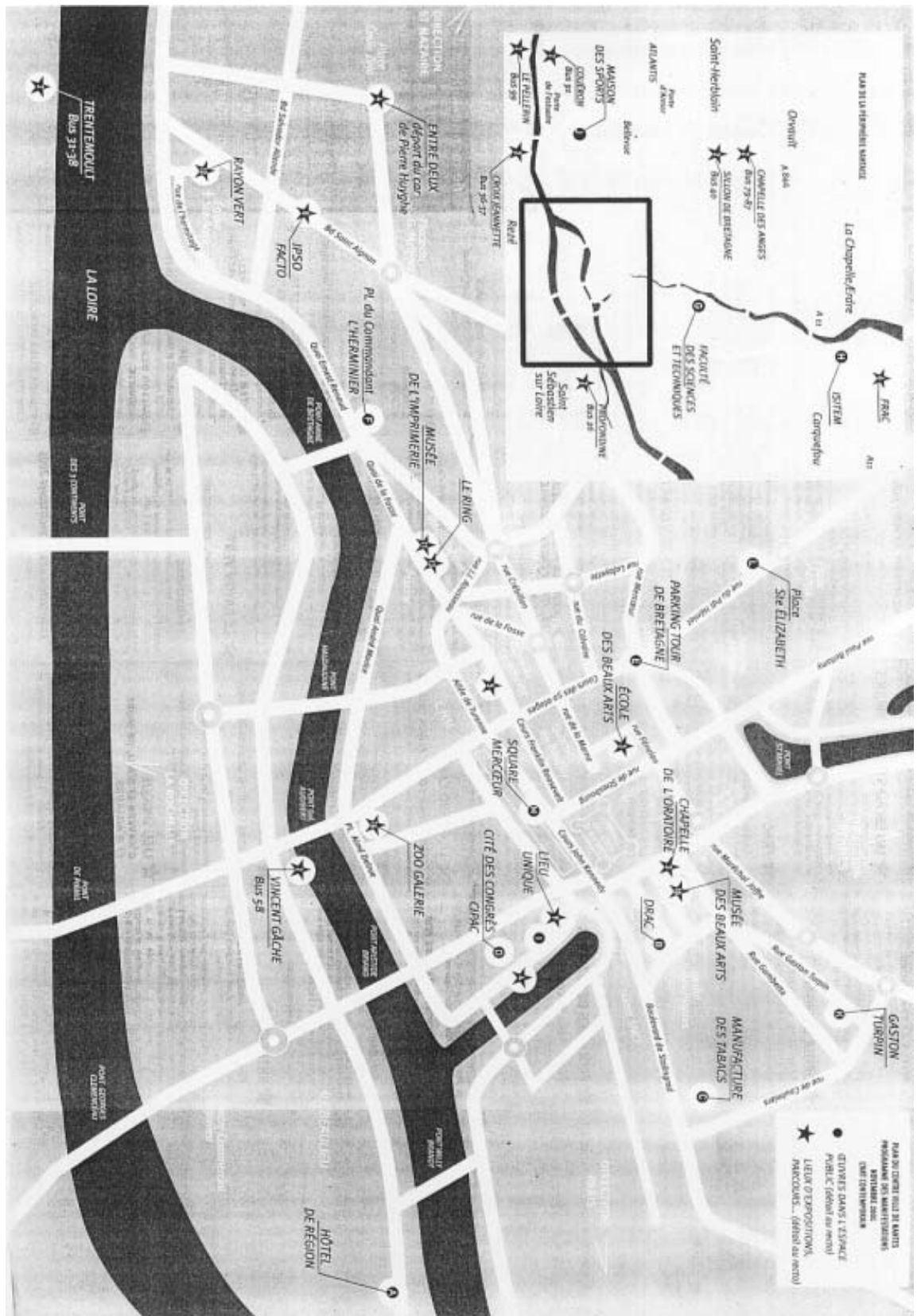


Figure 32 : Plan de la Nuit de l'art contemporain
 (Extrait de la plaquette officielle de la Nuit de l'art contemporain)

5.4. La Nuit blanche, à Paris, du 5 au 6 octobre 2002

La municipalité de Paris a demandé à Jean Blaise, le créateur du lieu unique de Nantes et des fêtes des « Allumées », d'organiser une promenade nocturne, à l'échelle de la capitale. Durant cette nuit, des lieux parisiens, parfois inconnus du grand public, sont investis par des artistes relevant de la plupart des champs disciplinaires. L'organisateur a choisi de les distinguer en opérant un classement en fonction des cinq sens. Ceux qui ont rassemblé le plus d'artistes sont la vue (arts plastiques) et l'ouïe (la musique). L'événement est aussi l'occasion de faire tomber les barrières entre les disciplines et de confronter les pratiques. Ainsi, c'est un plasticien, Claude Lévêque, qui intervient à la Sudac, l'ancienne usine d'air comprimé, en diffusant un parfum « dont la chimie est une interprétation olfactive de l'activité de l'établissement ». Pour le toucher, aux Galeries Lafayette, les visiteurs sont invités à mettre la tête dans un immense cocon⁴⁰⁵ conçu par Pablo Reinoso, également plasticien. Pour l'ouïe, Sophie Calle, photographe plasticienne, a installé son lit au sommet de la Tour Eiffel, et écoute les histoires que ses visiteurs lui racontent. Cette expérience a été retranscrite sous forme de textes et de photographies.

Les cinq sens sont réunis dans les anciennes Pompes Funèbres de Paris, rue Curial, dans le 19^{ème} arrondissement. On a pu y entendre *Spatial sounds*, une Installation d'Edwin van der Heide et Marnix de Nijs, *le Requiem profane* de Pierre Henry ou le duel électronique d'Arthur H et Samon Takahashi, voir des vidéos de Caroline Bourgeois, le feuilleton *Les feux de l'amour* présentés sous la forme d'une installation par François Yordamian...et goûter les vins et produits offerts par l'Association Œnologique et Culinaire.

En ce qui concerne plus spécifiquement les arts plastiques, neuf sites étaient investis :

-La piscine de la rue Pontoise, V^{ème} (les nageurs ont évolué dans les eaux éclairées par Nathalie Junod Ponsard).

-La Galerie de la paléontologie et de l'anatomie comparée, Muséum d'histoire naturelle, V^{ème} (installations lumineuses de Nam-June Paik)

-Les Galeries Lafayette, IX^{ème} (Petit théâtre optique du vidéaste Pierrick Sorin)

⁴⁰⁵ « Vous pénétrez en pleine nuit dans l'antre d'un grand magasin endormi et vous y découvrez un immense cocon translucide suspendu dans l'espace... Vous êtes invités à y introduire la tête afin de vivre un moment onirique hors du temps. Cette installation monumentale de Pablo Reinoso ouvre l'imagination et la conscience du spectateur, et invite à de nouvelles sensations. » (site Internet officiel de la Nuit blanche)

-La Fédération de Paris du Parti Communiste Français, 120 rue Lafayette, X^{ème}
(exposition, pour la première fois, des tableaux du PCF)

- Rue Oberkampf, XI^{ème} (à l'initiative de Yann Toma et Isabelle Lévénéz, les habitants de la rue communiquent par morse, leurs messages sont traduits en signaux lumineux)

- Une façade de la Bibliothèque nationale de France, XIII^{ème} (projections d'images géantes par l'équipe du Chaos Computer Club)

- Les serres du Parc Citroën, Port de Javel, XV^{ème} . (Alberto Grozio sculpte une pieta à la manière de Michel-Ange)

- Au Plateau, près des Buttes Chaumont XIX^{ème} (Vidéos et performances de Fiorenza Menini et Yvan Salomone)

D'autres parcours sont imbriqués dans cette vaste promenade nocturne. Il s'agit tout d'abord de *Constellation*, un circuit permettant de visiter quinze galeries:

Constellation :

15 galeries en décalage horaire pour une Nuit Blanche

Jeux de piste: 2, 3, 4, 6, 10, 11, 14, 15, 20^{èmes} arrondissements

Depuis 1999, Constellation propose une exploration de la jeune création à travers un parcours reliant espaces associatifs, lieux publics et galeries privées travaillant ponctuellement sur une thématique commune.

À l'occasion de Nuit Blanche, 15 d'entre-eux tentent l'aventure d'une Constellation de nuit avec des installations et des performances en boucle ou en épisodes, investissant leurs espaces respectifs et débordant toujours un peu et même beaucoup sur la rue.

Au programme, **le plus grand piano du monde de Goran Vejvoda** (Immanence, 21 avenue du Maine, 14^{ème}), **un road movie urbain d'Olga Kisseleva** projeté en vitrine près de Montparnasse (Fondation Cartier, 261 bld Raspail, 14^{ème}), une soirée inspirée par le théâtre de boulevard proposée par IAT rue Montorgueil (Cerise, 46 rue Montorgueil, 2^{ème}), **une Nuit du Roman Noir** (Espace Huit Novembre, 51 bld Voltaire, 11^{ème}), un « sons et lumières » au cœur du très animé quartier turc/kurde du 10^{ème} arrondissement (Paris Project Room, 19 rue de l'Echiquier), un concert de **hard rock muet** et les pleurs de Sol Gee Li (Public, 4 impasse Beaubourg, 3^{ème}), **une nuit laboratoire** avec notamment Jason Karaïndros et Hugues Decointet (Hôtel d'Albret, 31 rue des Francs-Bourgeois, 4^{ème}), des vidéos/performances venues du grand nord dans le marais (Galerie Zürcher, 56 rue Chapon, 3^{ème}), **une dégustation d'assiettes tchèques et de plats suisses** tout au long de la nuit orchestrée par Raoul Marek (Musée Zadkine, 100 bis rue d'Assas, 6^{ème}), des vidéos promenades sur le littoral de Marcel Dinahet dans un camion noir (Galerie Le Sous-Sol, 57 rue de Bretagne, 3^{ème}), Une **nuit de débats** sur la

résistance culturelle (En Cours, 56 rue de la réunion, 20^{ème}), vidéos, performances, installations à découvrir (L'Espace Beaurepaire, 28 rue Beaurepaire, 10^{ème}), **Improvisions**, de l'apéro-concert au brunch de l'aube (Console, 14 rue de la Folie-Régnault, 11^{ème}).

Extrait du site Internet officiel de la Nuit blanche (nuitblanche.paris.fr)

Le *Paris c'hybert rallye* est organisé par le plasticien Fabrice Hybert à travers une soixantaine de lieux parisiens entre le 2 et le 5 octobre :

Le Paris c'hybert rallye – du 2 au 6-10-02

Fabrice Hybert : POF : prototype d'objet en fonctionnement

Circuit Nuit Blanche Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 11 avenue du Président Wilson.75016 Paris

Le rallye imaginé par **Fabrice Hybert** a pour point de départ une installation de ses POFs au Musée d'art moderne de la ville de Paris.

Le principe ? Retrouver, à l'aide d'énigmes et d'épreuves, des œuvres de Fabrice Hybert dans une soixantaine de lieux spécialement choisis de la capitale. Objets non formatés, en perpétuelle évolution, les POFs sont le fil rouge de ce jeu de piste, chasse au trésor parisienne...

Pourquoi ? Tout en reprenant les principes des rallyes traditionnels, l'artiste propose une autre pensée. Il s'agit pour lui d'utiliser une action déjà connue pour la transformer à sa manière. Hybert offre ainsi aux concurrents une situation décalée qu'il conçoit comme une « une proposition de liberté ».

Quand ? Le top départ sera donné le 2 octobre lors du vernissage, au musée d'art moderne de la ville de Paris, de l'exposition Fabrice Hybert.

La clôture aura lieu le 5.10 au musée avec la remise des road-books dûment complétés par les concurrents. Remise des prix le dimanche 6 octobre.

Comment ? Il sera remis à chaque équipe inscrite un Hybag, édité en série limitée, qui contiendra tous les outils nécessaires pour franchir les différentes étapes : road-book (201 questions & 60 énigmes), carnet de voyage, carte détaillée de la ville, carnet de croquis, etc.

Qui ? les 500 premiers inscrits seront les 500 participants.

Et ? les 4 premiers prix remporteront des œuvres de Fabrice Hybert.

Inscription ? à partir du 1 09 02 au **01 42 05 92 74** / c_hybertrallye@hotmail.com

Musée d'Art moderne de la ville de Paris

Un show ? Pour Nuit Blanche, le POF Cabaret clôturera le Paris c'hybert rallye après la remise des hybags par les participants au Musée d'art moderne. Sur une idée originale de Fabrice Hybert, Eliane Pine Carrington présentera les POFs dans un show échevelé d'une heure trente.

Horaires : 22h, 2h, et 6h.

Extrait du site Internet officiel de la Nuit blanche (nuitblanche.paris.fr)

Cette manifestation a connu un succès très important, le nombre de participants a été estimé à 450 000. Les principaux lieux étaient assaillis par le public qui devait faire la queue en pleine nuit pour espérer y accéder. Cela a été notamment le cas des sites inconnus des parisiens comme la SUDAC ou les Pompes Funèbres. A six heures du matin, il y avait encore une file d'attente pour aller se baigner dans les eaux de la piscine Pontoise, illuminées par Nathalie Junod Ponsard.

Il est bien entendu impossible de distinguer le public de l'art contemporain des autres noctambules, mais les différents plasticiens qui ont participé à cette Nuit blanche ont connu, en quelques heures une audience largement supérieure à celle qu'ils obtiennent lors d'une exposition classique. Toutes les visites étant gratuites, il n'a pas été possible de gérer les flux, ce qui a entraîné des désordres importants. Les moyens de transports étaient débordés, d'autant plus que les métros ont cessé de circuler dès une heure du matin.

Pour Christophe Girard, adjoint au Maire de Paris, chargé de la culture, le bilan est très positif⁴⁰⁶ :

« ...j'ai le sentiment que les Parisiens, mais aussi les gens venus nombreux des régions ou de l'étranger à cette occasion, ont eu du plaisir à découvrir ces lieux grâce à la création contemporaine. C'est aussi pour eux, toutes catégories sociales confondues, un moyen de se réapproprier la ville(...). Nous avons choisi la gratuité⁴⁰⁷. Peut-être faudra-t-il revenir sur cette décision. On peut aussi envisager de multiplier les lieux, voire les jours ou plutôt les nuits. Nous devons réfléchir à tout cela. »⁴⁰⁸

Notons que cette dernière proposition reviendrait à suivre l'idée des « Allumées », les fêtes nocturnes, également organisées par Jean Blaise à Nantes.

⁴⁰⁶ Malgré l'attentat dont le Maire a été victime dans l'Hôtel de Ville.

⁴⁰⁷ Contre l'avis de Jean Blaise, le directeur artistique, qui voulait établir un passe payant afin de mieux réguler les flux.

⁴⁰⁸ Propos recueillis par E. de Roux, le Monde, 8-10-2002.

Conclusion de la deuxième partie:

Avant les années 1980, les lieux de l'art contemporain étaient peu nombreux et essentiellement concentrés à Paris. La nouvelle politique culturelle mise en oeuvre à partir de 1981 a favorisé le développement de toutes les formes de créations contemporaines, notamment dans le domaine des arts plastiques. L'impulsion est venue du ministre de la Culture, Jack Lang, soutenu par le président de la République, François Mitterrand. L'augmentation importante du budget consacré à la culture a permis à la fois le soutien à la création et la mise en place des lieux et structures de diffusion. En 1982, les lois de décentralisation, ont impliqué fortement les régions, dotées de moyens spécifiques, dans l'action culturelle. La décentralisation a ainsi accru, sur le terrain, l'efficacité d'une politique définie au sommet de l'Etat.

Nous avons particulièrement développé l'exemple des FRAC. Leur création, en 1982, a été effectivement l'élément essentiel de la politique d'aménagement culturel du territoire, dans le domaine des arts plastiques. Elle représente une volonté forte de prise en compte des avant-gardes artistiques, mais aussi une action concrète et efficace de décentralisation culturelle. Le principe de la parité de la participation de l'Etat et des régions a encouragé les Conseils régionaux, toutes tendances politiques confondues, à se lancer dans l'aventure de la création des FRAC, alors que rien ne les avait préparés à cette nouvelle mission. Les différents degrés d'implication des régions s'expliquent autrement que par les couleurs politiques. Elles sont liées à l'engagement inégal des différents acteurs, fonctionnaires ou élus. Le rôle des artistes, pourtant directement concernés, est négligeable. Le désengagement progressif de l'Etat, dans le cadre d'une décentralisation accrue, accentue encore ces disparités. Sur le plan des politiques d'acquisitions, certains craignent que « si les FRAC dépendent des collectivités territoriales, ils seront confrontés à la tentation régionaliste »⁴⁰⁹. Effectivement, le ministre de la Culture, Jean-Jacques Aillagon « regrette parfois une mauvaise gestion de la production artistique locale »⁴¹⁰ et encourage les FRAC à mieux prendre en compte les artistes régionaux.

La création des FRAC de « deuxième génération », caractérisés par la construction de bâtiments spécifiques devrait donner un nouveau souffle à ces

⁴⁰⁹ Yves-Marie Lehmann, président du FRAC de Franche-Comté, in *Le Monde*, 3 juillet 2003.

⁴¹⁰ In *Le Monde*, 3 juillet 2003.

institutions. L'importance du budget consacré à ces lieux d'exposition, puis à leur fonctionnement, risque toutefois de détourner les FRAC de leur fonction initiale visant à constituer un fonds d'œuvres contemporaines. Les expositions « hors les murs » sont souvent plus efficaces en termes de diffusion culturelle et d'aménagement du territoire, mais la tentation est forte, pour les présidents des Conseils régionaux, de marquer leur mandat par une construction prestigieuse. Il est vrai que l'exemple a été donné au plus haut niveau de l'Etat... Le succès du projet d'aménagement et de développement de Bilbao, lié à l'implantation du musée Guggenheim a aussi fait rêver nos élus. L'art contemporain est trop souvent perçu comme la solution miracle de l'aménagement urbain, en utilisant l'alibi de l'aménagement culturel du territoire.

Si les critiques et divergences de point de vue n'ont jamais cessé, la pérennité des FRAC semble toutefois assurée. La célébration, pendant l'été 2003, des « 20 ans des FRAC » a été l'occasion de dresser un bilan des actions menées dans toutes les régions. Cet événement a constitué la plus grande exposition, éclatée en de multiples lieux, d'art contemporain en France, et probablement au monde. Elle a effectivement attiré près de 300 000 visiteurs⁴¹¹. Fabrice Bousteau, rédacteur en chef de la revue *Beaux-Arts*, insiste bien sur le caractère exceptionnel de cette expérience française :

«Grâce aux FRAC, la France est le seul pays au monde où, quelle que soit la région où l'on vit, on peut voir des œuvres majeures de la scène internationale. Ils constituent un outil essentiel dans la politique culturelle française pour lutter contre les inégalités d'accès à la culture. Organisant de nombreuses expositions, développant un travail unique de diffusion, de sensibilisation et de pédagogie, les FRAC représentent l'une des initiatives culturelles les plus innovantes du XX^{ème} siècle. De plus, ils jouent le rôle d'un véritable CNRS de l'art. On l'oublie souvent, mais les FRAC sont en effet de formidables laboratoires de recherche où les artistes expérimentent ce qui, quoi qu'on en dise, est indispensable à notre société. »⁴¹²

Cette intervention de l'Etat et des régions dans le domaine de l'art contemporain constitue d'autant plus un succès à l'heure où, aux Etats-Unis, le modèle libéral de diffusion de l'art contemporain montre ses limites. Les mécènes privés, fragilisés par la conjoncture économique, limitent leurs participations aux financements des musées qui connaissent une crise financière sans précédent.

⁴¹¹ Source : ministère de la Culture.

⁴¹² « Guide des 20 ans des FRAC », *Beaux-arts magazine*, n°230, juillet 2003, p. 1.

La création des 24 FRAC a entraîné la mise en place d'un maillage, certes inégal, de l'ensemble du territoire français, y compris dans le monde rural. Elle a permis à la fois de soutenir les artistes et de favoriser la formation d'un nouveau public. Les FRAC ont aussi contribué à la formation des élus dans le domaine de l'art contemporain. Cet environnement (artistes – lieux – public – élus plus réceptifs) a été propice à l'émergence d'autres lieux d'exposition ou de création. Les FRAC ont donc été à la fois des pépinières d'artistes et des incubateurs de nouveaux lieux.

La multiplication du nombre de lieux d'exposition, ils sont plus de 1 000 en 2004 à être recensés par le CNAP, ne s'explique pas uniquement par une intervention forte de l'Etat et des régions. Le rôle des acteurs locaux, amateurs d'art, artistes, élus, fonctionnaires des DRAC... a aussi été essentiel. Les nouveaux moyens humains et financiers disponibles ont permis d'accompagner ces initiatives locales. L'implication des régions, imposée par les nouvelles compétences liées à la décentralisation, a encouragé les départements et les villes à favoriser également la création de nouveaux lieux.

L'implantation des lieux de l'art contemporain est régie par deux facteurs radicalement opposés: la centralisation parisienne et la volonté récente de décentraliser les équipements culturels dans le cadre de l'aménagement du territoire. La carte des lieux d'exposition d'art contemporain reflète ces deux éléments. Elle est marquée à la fois par l'hypertrophie parisienne, mais aussi par une diffusion relativement homogène sur tout le territoire français, privilégiant toutefois les aires urbaines. Nous avons montré qu'il convenait de distinguer les lieux institutionnels de l'ensemble des autres lieux. Ce sont effectivement ceux qui reflètent le mieux, du fait de l'implication directe de l'Etat et des collectivités territoriales, la politique d'aménagement culturel du territoire. Si Paris apparaît en position largement dominante, lorsqu'il s'agit de l'ensemble des lieux, ce n'est plus le cas pour les lieux institutionnels. En effet, ils sont souvent situés dans de petites villes, voire de très petites communes rurales (Vassivière : 135 habitants, Oiron : 956 habitants...). Le classement en fonction de la « densité » de lieux institutionnels par rapport à la population place même Paris en dernière position... et Vassivière à la première place. Nous avons toutefois nuancé la réelle volonté d'aménagement culturel du territoire en précisant que ces localisations, en dehors des centres urbains, correspondent souvent à des initiatives d'acteurs locaux, soutenues ensuite par les collectivités territoriales et l'Etat.

L'hégémonie parisienne, dans le domaine de l'art contemporain, n'est toutefois pas remise en cause. Elle est cependant moins importante que dans d'autres champs culturels tels que le théâtre, la danse et *a fortiori* l'opéra. L'explication est en partie liée au fait que la monstration et la production, dans le domaine de l'art contemporain nécessitent des budgets nettement moins importants.

Cet aspect financier est essentiel, il est expliqué par le faible coût⁴¹³ de production des œuvres. La multiplication des lieux de monstration est due aussi à la possibilité d'exposer de l'art contemporain dans des espaces très divers, sans nécessiter forcément des aménagements spécifiques onéreux. Notre présentation typologique a permis de faire l'inventaire des types de lieux investis par les artistes. Les bâtiments construits spécialement pour exposer l'art contemporain représentent une faible part de l'ensemble des lieux. Cette capacité d'adaptation des artistes et des commissaires d'exposition face aux contraintes des espaces investis constitue un élément stimulant qui enrichit la production artistique. Cela implique une géographie complexe, évoluant sans cesse, et marquée par l'émergence d'une multitude de lieux éphémères.

⁴¹³ Les records observés par des artistes phares dans certaines salles des ventes ne doivent pas masquer une réalité moins dorée. Certains jeunes plasticiens, vivant souvent grâce au RMI, sont prêts à exposer leurs œuvres sans être rémunérés.

Troisième partie : Géographie de l'art contemporain dans la Région des Pays de la Loire

Introduction :

Après avoir abordé la géographie de l'art contemporain à l'échelle nationale, il nous a semblé indispensable de travailler à une plus grande échelle. Le cadre du territoire national, du fait de l'importance du nombre des lieux, ne permet pas de saisir leurs interrelations et complémentarités, leurs inscriptions spatiales à l'échelle d'un territoire. Nous n'avons pu aborder cet aspect de notre étude qu'à travers des exemples précis, dans le cadre de notre approche typologique. Le choix d'une autre échelle a été assez simple. En effet, celle de la région s'est imposée du fait de l'organisation du ministère de la Culture et des lieux institutionnels. Si la décentralisation a accru les responsabilités et les compétences des collectivités territoriales, la déconcentration du ministère de la Culture s'est traduite par la délégation d'une grande partie des anciennes missions de l'Etat aux Directions régionales des affaires culturelles (DRAC). Elles sont chargées d'appliquer les dispositions législatives et réglementaires. Toutefois, et cela les distingue des autres services déconcentrés de l'Etat, elles jouent un rôle essentiel dans la diffusion et le soutien à la création. Elles négocient notamment des partenariats avec les collectivités locales et les acteurs de la vie culturelle. Elles assurent aussi des missions de conseil, d'expertise et d'assistance technique. Elles servent également de relais avec le Ministère lorsqu'elles ne peuvent soutenir des actions avec leurs moyens propres, issus des crédits déconcentrés. Le Directeur régional des affaires culturelles applique « ... les programmes d'action du Ministère en fonction des réalités locales tout en veillant à la cohérence des interventions publiques dans le développement culturel. Il veille à la mise en œuvre du contrôle scientifique, administratif et technique prévu par la réglementation et évalue l'efficacité des actions entreprises. Il contribue à l'élaboration et au suivi des « contrats de plan Etat - Régions » ainsi qu'à l'application des grandes politiques interministérielles. »⁴¹⁴ En ce qui concerne les arts plastiques, l'essentiel de ces missions est assuré par un spécialiste, le conseiller aux arts plastiques. Il n'existe pas de Directions départementales des affaires culturelles, ni de conseillers départementaux. L'échelle de la région semble bien adaptée pour gérer les affaires

⁴¹⁴ Jean-Luc Bodiguel, *Dictionnaire des politiques culturelles*, Paris, Larousse – CNRS Editions, 2001, p. 213.

culturelles de façon globale et locale, en relation avec les communes. Celle du département présente moins d'intérêt, tout du moins pour les arts plastiques, car le nombre de lieux y est le plus souvent insuffisant.

C'est également au niveau de la région, que l'Etat, dans le cadre de la décentralisation, a décidé de constituer des fonds d'art contemporain. Nous avons déjà évoqué le rôle essentiel des FRAC, sur le plan de la diffusion et de la constitution d'un patrimoine. Il existe un seul Fonds départemental d'art contemporain en France, celui du Val-de-Marne, qui comprend plus de 1 000 œuvres. La construction d'un musée, destiné à montrer cette importante collection, est en cours, à Vitry-sur-Seine. Il devrait ouvrir en 2005. Le musée départemental d'art contemporain de la Haute-Vienne, à Rochechouart, constitue un des rares autres lieux gérés à cette échelle.

Le choix des Pays de la Loire, s'explique également par les orientations de notre laboratoire de recherche, le CESTAN (Centre d'Etude sur les Sociétés, les Territoires, l'Aménagement – Nantes), dont une des orientations scientifiques est fondée justement sur l'analyse du processus de métropolisation à l'échelle de cette région. La carte présentée précédemment, qui permet de localiser l'ensemble des lieux de l'art contemporain référencés par l'annuaire du CNAP à l'échelle nationale, montre que sur le plan du nombre de lieux (32), la région des Pays de la Loire se situe dans la moyenne. Elle est considérée par le milieu de l'art contemporain comme particulièrement dynamique, sans toutefois présenter un caractère exceptionnel. Ce dynamisme s'est exprimé récemment par la construction d'un bâtiment spécifique pour le FRAC, à Carquefou, fait unique en 2000. Cette initiative a lancé la création des FRAC de « seconde génération », aujourd'hui encouragée par le Ministère. Cette région présente aussi l'intérêt d'offrir un large éventail de lieux consacrés à l'art contemporain. Il y manque cependant un véritable musée d'art contemporain. Il n'y a pas non plus de centre d'art conventionné, mais cette absence est compensée par l'existence de structures équivalentes, à Château-Gontier ou à Saint-Nazaire.

Dans un premier temps, nous effectuerons un travail d'inventaire approfondi des lieux de l'art contemporain dans la région des Pays de la Loire, en effectuant une mise à jour critique de l'annuaire du CNAP. Nous changerons ensuite une nouvelle fois d'échelle pour aborder la géographie de l'art contemporain dans la métropole de Nantes - Saint-Nazaire, qui regroupe aujourd'hui le plus grand nombre de lieux. Les autres lieux de la région seront étudiés en reprenant le découpage départemental. En effet, si

cette échelle ne s'avérait pas pertinente pour effectuer un travail d'analyse globale, l'étude régionale a justement mis en évidence des spécificités départementales.

1. La répartition des lieux de l'art contemporain dans la région des Pays de la Loire

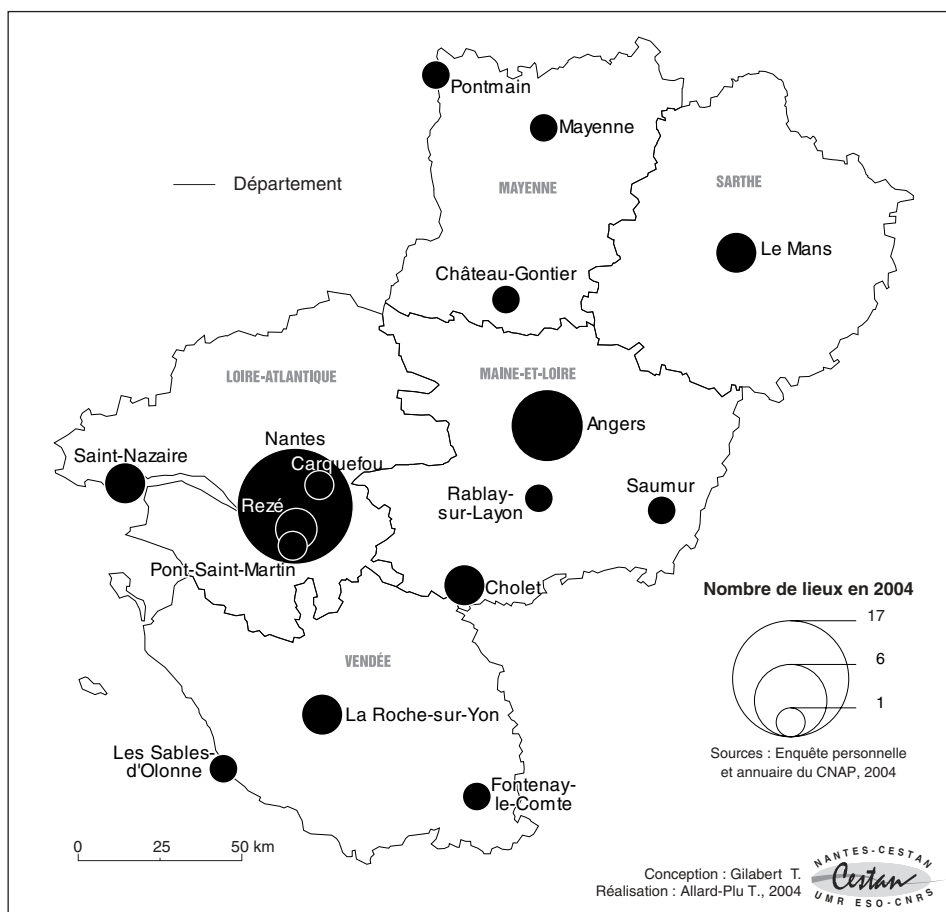


Figure 34 : Lieux d'exposition de l'art contemporain dans les Pays de la Loire, 2004

La carte des lieux d'exposition de l'art contemporain dans la région des Pays de la Loire met en évidence de grandes inégalités entre les départements. On peut notamment opposer la Loire-Atlantique, ou plus justement la métropole nantaise qui concentre l'essentiel des lieux, aux quatre autres départements. Lorsque l'on calcule le ratio entre le nombre d'habitants et le nombre de lieux d'exposition consacrés à l'art contemporain, que nous avons appelé précédemment « densité », ces quatre

départements apparaissent nettement en retrait. On peut expliquer ce phénomène par le processus de métropolisation. La métropole nantaise (ou de Nantes Saint-Nazaire) domine effectivement les autres villes de la région, tant sur le plan de l'effectif de la population que de la concentration des fonctions, notamment dans le domaine culturel.

Tableau 13 : Densité des lieux d'exposition d'art contemporain en Pays de la Loire

Département	Nombre de lieux d'exposition d'art contemporain (CNAP 2004 et enquête personnelle)	Population totale (RGP 1999)	Densité (nombre de lieux pour 100 habitant)
Loire-Atlantique	24	1 134 266	0.0021
Maine-et-Loire	10	732 942	0.0014
Vendée	4	539 664	0.0007
Sarthe	2	529 851	0.0004
Mayenne	3	285 338	0.0011

Nous observons également une logique perçue à l'échelle nationale, de concentration dans les grandes villes. Comme ailleurs en France, on note aussi des implantations dans des petites villes. Nous verrons ultérieurement qu'elles sont liées essentiellement à des initiatives individuelles, qui ont obtenu le soutien des institutions (FRAC, DRAC, DAP).

La présentation de l'étude des lieux de l'art contemporain à travers le découpage départemental est très discutable. Il n'existe effectivement pas de politique définie à cette échelle pour ce qui concerne les arts plastiques. Nous n'avons d'ailleurs pas réellement fondé notre étude sur ce classement. Nous avons d'abord travaillé à l'échelle de la métropole de Nantes Saint-Nazaire car elle concentre tous les lieux de l'art contemporain du département de Loire-Atlantique. Nous ne prenons en compte le découpage départemental que pour étudier les autres lieux de la région. Cela permet de tenter de définir des spécificités départementales, comme l'intégration de l'art dans le vignoble en Maine-et-Loire, mais aussi de faciliter le repérage et l'inventaire.

2. Géographie de l'art contemporain dans la métropole de Nantes Saint-Nazaire

2.1. Nantes et les arts plastiques

« Favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit, tel est le fondement de la politique culturelle de la ville de Nantes, dans un équilibre constamment recherché entre les œuvres patrimoniales et une extrême ouverture à la création d'aujourd'hui. »⁴¹⁵. Le maire de Nantes, Jean-Marc Ayrault, insiste bien, dans l'éditorial de « La lettre culturelle » éditée par la ville, sur la nécessité « extrême » de la prise en compte de la création contemporaine. Elle est tout d'abord basée sur le soutien aux institutions gérées par la municipalité: le musée des Beaux-Arts, l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Nantes et Le Ring (artothèque). De nombreuses associations et collectifs d'artistes sont également subventionnés. La ville possède aussi quatorze ateliers attribués gracieusement à des plasticiens pour une durée de deux à quatre ans. Dix d'entre-eux sont situés dans l'entrepôt Delrue, chaussée de la Madeleine, et quatre dans un immeuble HLM de Malakoff, rue d'Angleterre. Elle offre aussi des lieux d'exposition spécifiques aux arts plastiques. La Maison du Change, place du Change, est spécialisée dans la photographie. La Temple du goût, rue Kervégan, le patio de l'entrepôt Delrue, l'espace Peignon, rue des Olivettes et le manoir du parc de Procé permettent à des artistes d'exposer gratuitement pour une durée d'un mois. L'atelier Le Bras, rue Malherbe a la double vocation d'accueillir des expositions et de permettre des résidences de plusieurs mois à des artistes invités. Des espaces de création sont également mis à la disposition de collectifs d'artistes : ETR à Chantenay et le Lieu-dit, rue Emile Péhant. Ce patrimoine immobilier consacré aux artistes contemporains est certes important, mais ne suffit pas pour faire face à la demande. Les artistes voulant exposer ou bénéficier d'un atelier doivent être sélectionnés par un jury. Un Prix des Arts Plastiques de la Ville de Nantes est décerné chaque année à trois plasticiens qui reçoivent chacun une bourse de 4 574 euros, répartie sur deux ans. Les lauréats bénéficient aussi du prêt d'un atelier à Malakoff et d'un soutien logistique et technique de la part l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Nantes (ERBAN).

⁴¹⁵ Jean-Marc Ayrault, *La Lettre culturelle de Nantes*, novembre 2001, p. 2.

L'ouverture sur l'étranger est favorisée par le financement d'échanges artistiques dans le cadre d'une convention signée avec l'AFAA⁴¹⁶ en 1995. De même, la filière post-diplôme de l'ERBAN, permet d'accueillir des artistes étrangers qui choisissent parfois de rester vivre et travailler à Nantes. Il se forme ainsi un réseau d'artistes qui contribue au dynamisme de la scène artistique.

La commande publique constitue aussi une des priorités de la ville, en lien avec les projets d'aménagement urbain. Depuis 2003, un programme est mis en œuvre sur la ligne 3 du tramway et sur le prolongement de la ligne 1. Il est financé par la Communauté urbaine de l'agglomération nantaise, le ministère de la Culture et la SEMITAN.

Tous ces facteurs expliquent la formation d'un important foyer d'artistes. La présence d'une école des Beaux-Arts particulièrement active et reconnue à l'échelle européenne, constitue un élément essentiel de cette dynamique. De nombreux artistes réputés, en France ou à l'étranger, sont issus de ce vivier. Certains, comme Pierrick Sorin, travaillent encore à Nantes, d'autres, comme Fabrice Hybert⁴¹⁷, sont devenus des nomades, à l'échelle mondiale.

Les artistes nantais

Dans le Cahier n°3 de l'Institut Kervégan⁴¹⁸, Robert Fleck, alors directeur de l'ERBAN, et donc observateur privilégié de la scène artistique locale, propose une typologie des artistes nantais :

1. *La génération des années 90* :

Saâdane Afif, Patrick Aib, Nil Altindere, Virginie Barré, Mircea Cantor, Chang Sia-Fei, Béatrice Dacher, Alain Declercq, Esra Ersen, Christelle Familiari, Michel Gerson, Guillaume Janot, Mathieu Mercier, Jean-François Moriceau & Petra Mryk, Laurent Moriceau, Tanja Ostojic, Bruno Peinado, Renata Poljak, Fabien Verschaere....

2. *Les artistes phares de la jeune scène nantaise des années 80* que Robert Fleck estime « au milieu de leur parcours ». Il font partie des rares artistes français reconnus à l'étranger et notamment aux Etats-Unis :

Philippe Cognée, Eric Fonteneau, Fabrice Hybert et Pierrick Sorin.

3. *Les professeurs de l'Ecole des beaux-arts très présents sur la scène française et internationale* :
Michel Aubry, Jean-Sylvain Bieth, Jean-Gabriel Coignet, Patrick Corillon, Anne Frémy, Claire-Jeanne Jezequel, Philippe Mairesse ou Bernard Moninot.

⁴¹⁶ L'Association Française d'Action Artistique, est une structure à vocation interministérielle. Elle met en œuvre la politique culturelle extérieure définie par le ministère des Affaires Etrangères, en concertation avec le ministère de la Culture et le ministère de la Coopération, principalement dans le domaine des échanges artistiques.

⁴¹⁷ En 1997, il a été le premier artiste français, depuis 1962, à obtenir le grand prix de la Biennale de Venise.

⁴¹⁸ « *Cultures nouvelles, Nantes s'éclate* », septembre 2002, p. 49.

4. Les artistes de la génération des années 70/80 qui, tout en ne bénéficiant pas à l'heure actuelle du soutien des institutions ou d'une grande galerie, mènent une œuvre importante:

Khaled Benfredj, Jean Fléaca, Gérard Hauray et Joachim Pfeufer.

5. Une nouvelle jeune génération d'artistes issus de la situation nantaise, en train d'émerger et qui ont le potentiel de faire une carrière internationale durable :

Emmanuelle Bodevin, David Michael Clarke, Nico Dockx, Camille Fallet, Anabelle Hulaut, Amélie Labourdette, Alban Mannisi, Ines Pais, Mi-Jin Park, Nicolas Simarik et Julien Sirven.

Robert Fleck conclut en affirmant qu' : « Un tel nombre d'artistes issus d'une ville moyenne est un fait relativement rare. On pourrait rapprocher l'exemple nantais de l'Ecole de Nice, cette fameuse nébuleuse d'artistes autour d'une situation de vie exceptionnelle dont surgissent, entre 1958 et 1968, des œuvres décisives comme le Nouveau Réalisme, avec Yves Klein, César, Arman, Raymond Hains et Jacques Villeglé (ex-étudiant nantais), mais également l'œuvre de Ben Vautier ou les œuvres tardives de Pablo Picasso ou de Hans Hartung. La situation de Nantes est quelque part comparable, sans que l'on puisse déjà comparer les artistes, bien évidemment. »

S'il n'existe pas d' « Ecole de Nantes », l'appellation « artiste nantais » est couramment employée, même par les nombreux artistes qui ont quitté la ville à la fin des années 1990. Robert Fleck présente les deux raisons qui ont provoqué cette fuite : « ...la difficulté de trouver un atelier à cause de la montée des prix immobiliers dans l'agglomération nantaise. Un peu comme dans les années soixante à Paris ou pendant les années quatre-vingt à New York, le boom économique nantais et la pression immobilière ont ainsi repoussé les artistes vers la périphérie de la ville, incitant certains parmi les meilleurs à s'installer ailleurs. A ces facteurs conjoncturels s'ajoute l'actuelle absence, à Nantes, d'une galerie privée d'envergure nationale et tournée vers les jeunes artistes, capables d'assurer un revenu de base et les débuts d'un réseau de collectionneurs aux jeunes artistes issus du milieu nantais. La plupart des jeunes artistes ont quitté Nantes entre 2000 et 2002, en faveur de New York, Bruxelles, Paris ou Berlin. Ce qui persiste, c'est un « esprit nantais ». Tout ce monde continue à se réclamer de Nantes.(...) L'exode de la plupart des jeunes artistes issus de la scène nantaise des conséquences positives, puisque ces artistes parlent de Nantes dans le monde entier. »⁴¹⁹

La carte suivante est construite à partir de l'annuaire du CNAP, et d'une enquête personnelle permettant d'affiner et de corriger les données. Elle met en évidence une nette concentration dans le centre-ville, ce qui correspond aux logiques d'implantations de la plupart des autres équipements culturels. Plusieurs lieux sont toutefois situés dans le péri-centre, à Chantenay ou sur l'Ile de Nantes. Trois lieux sont implantés en banlieue : le FRAC à Carquefou, Tripode à Rezé et le centre d'arts contemporains de la Rairie à Pont-Saint-Martin. L'étude du fonctionnement et de l'inscription spatiale de ces lieux sera conduite ultérieurement. Nous approfondirons notamment l'analyse de l'évolution des localisations et des structures des galeries.

⁴¹⁹Op. cit. p. 52.

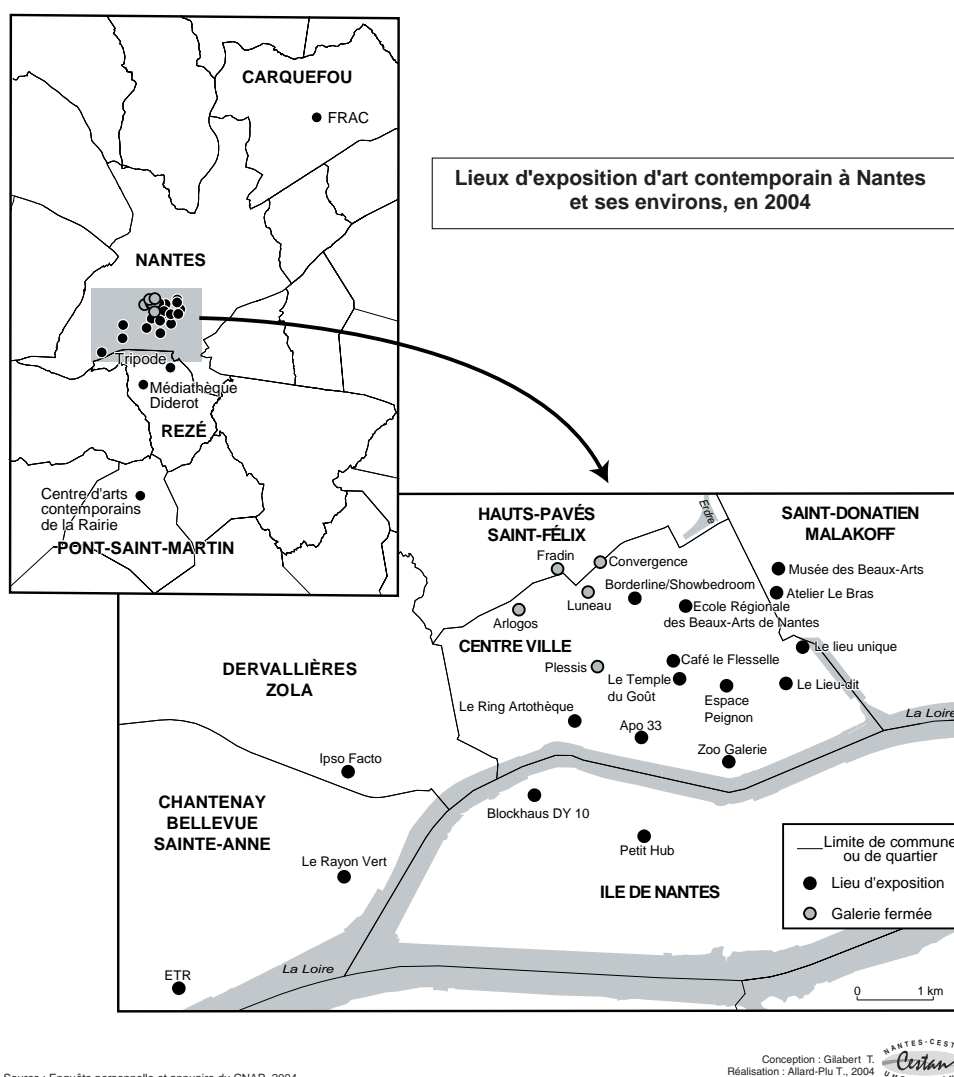


Figure 35 : Lieux d'exposition d'art contemporain sur la commune de Nantes et ses environs, 2004

2.2. Le musée des Beaux-Arts de Nantes

Le musée des Beaux-Arts de Nantes fut créé par un arrêté consulaire du 14 fructidor an IX (31 août 1801), au même titre que quatorze autres musées de province. Le bâtiment de l'ancienne halle aux toiles, qui abritait les collections du musée depuis 1830, a été rapidement trop étroit. La décision de construire un nouvel édifice n'a été prise qu'en 1891. Le nouveau musée en forme de palais, construit selon les plans de l'architecte Clément Josso⁴²⁰, a été inauguré en 1900. Il a été réalisé dans un style architectural éclectique, inspiré de plusieurs bâtiments classiques parisiens. Alors que

⁴²⁰ Qui a réalisé, selon les mêmes plans, le musée de Lille.

l'académisme y triomphait, comme dans les collections des autres musées français, la création de la Société d'Initiative et de Documentation Artistiques, en 1919, a permis la prise en compte des artistes modernes. Elle fut fondée par des artistes⁴²¹ et amateurs d'art nantais, avec le soutien financier de la municipalité. C'est l'écrivain Marc Elder, auréolé par le prix Goncourt obtenu en 1913, qui devient président de l'association. Sa notoriété et ses relations avec les milieux artistiques parisiens lui ont permis d'entretenir des relations privilégiées avec des galeries ouvertes à la modernité comme celle de Bernheim-Jeune, principal marchand de Claude Monet. En 1920, Claude Monet offre deux pastels afin d'encourager cette nouvelle association. En 1922, le chef de file du mouvement impressionniste attend toujours vainement un achat, valant reconnaissance officielle, de la part des Musées Nationaux. C'est ainsi qu'il fait don à Marc Elder, qui vient de publier un article sur « Monet à Giverny », d'une toile importante *Les Nymphéas à Giverny*. C'est donc à l'initiative d'amateurs et de collectionneurs privés que le musée de Nantes, avec celui de Grenoble⁴²², deviennent progressivement des exceptions dans le paysage muséal français, en intégrant des artistes modernes...ou contemporains du début du siècle, dans leurs collections. La plupart des œuvres exposées dans la première salle du rez-de-chaussée⁴²³, le sont à l'initiative de l'association, devenue depuis la Société des Amis du Musée des Beaux-Arts (SAMBA). Notons que, sans cette politique d'acquisition audacieuse, le musée n'aurait jamais pu acheter ultérieurement ces œuvres enviées aujourd'hui par les autres musées français ou internationaux.

Cette démarche s'est poursuivie en s'ouvrant notamment, après 1944, aux artistes modernes nantais, souvent installés à Paris, comme Camille Bryen. Dans les années 1980, la SAMBA s'ouvre à l'art contemporain. Robert Fleck, directeur de l'école des Beaux-Arts de Nantes, précise que les achats s'effectuent :

« presque systématiquement dans les expositions du musée, notamment celles de la Salle Blanche⁴²⁴. On peut contester un tel « suivisme » des Amis du Musée par rapport au musée dont ils avaient été l'avant-garde. Mais, ce faisant, ils ont joué un rôle important. Souvent, un musée n'obtient une exposition d'un artiste international

⁴²¹ Jean-Emile Laboureur, Paul Deltombe, Henry Ottmann et Pierre Roy.

⁴²² Nous avons déjà évoqué son rôle dans la diffusion de l'art moderne et contemporain, dans notre première partie.

⁴²³ Tableaux de Monet, Signac, Dufy... Depuis 2003, avec la nomination d'une nouvelle directrice, Corinne Diserens, les politiques d'accrochage ont évolué et mettent moins en valeur les œuvres acquises par la SAMBA.

⁴²⁴ Cette salle est consacrée aux expositions temporaires d'art contemporain.

qu'avec une promesse d'achat. La collection des Amis du Musée se retrouve ainsi avec quelques très belles œuvres de l'époque récente. »⁴²⁵

Le musée des Beaux-Arts de Nantes peut ainsi s'enorgueillir de posséder une des plus belles collections d'art contemporain en France, pour un musée de province non spécialisé. Il s'agit en effet d'un musée classique présentant un panorama de l'art des primitifs italiens jusqu'aux créateurs les plus contemporains. En principe, deux ailes du rez-de-chaussée sont consacrées à l'art contemporain, aux côtés de l'art moderne. L'étage est réservé à l'art plus ancien. Le patio central est souvent occupé par les expositions temporaires et se prête très bien, du fait de son volume, à des installations d'art contemporain nécessitant des architectures éphémères.

Ces divisions entre époques différentes ont fait l'objet d'une remise en question lors de l'exposition « Dialogue ininterrompu », qui s'est déroulée de juillet à novembre 2001. Elle a constitué un exemple particulièrement pertinent de dialogue de dix artistes contemporains de réputation internationale⁴²⁶, avec des œuvres des collections permanentes du musée, allant du XIII^e siècle à la fin du XIX^e siècle. Cette rencontre a eu lieu au premier étage qui regroupe les collections allant des primitifs italiens jusqu'à la fin du XIX^e siècle, ainsi que dans l'entrée.



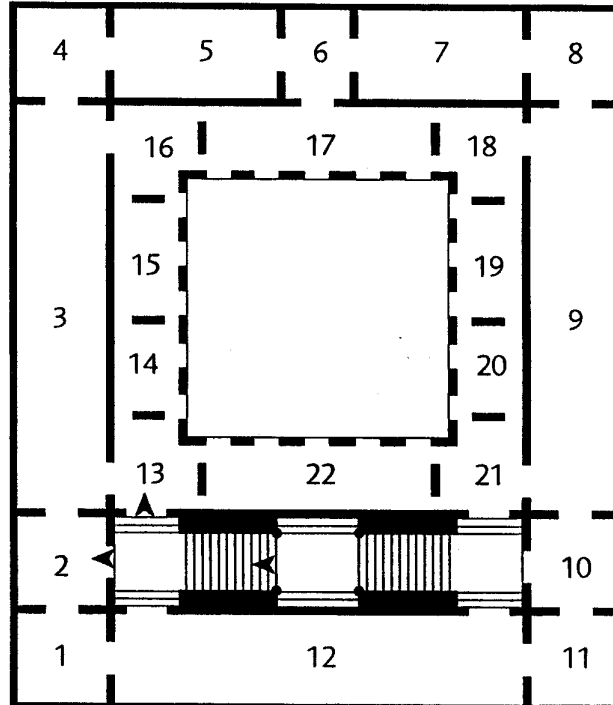
Photo 105 : Dialogue entre la plasticienne Annette Messenger (née en 1943), Emmanuel Frémiet (né en 1820) et Léon Comerre (né en 1850), musée des Beaux-Arts de Nantes

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

⁴²⁵ Société des Amis du Musée des Beaux-Arts de Nantes, *De Monet à Cognée*, Nantes, SAMBA, p. 13.

⁴²⁶ Jean-Pierre Bertrand, Christian Boltanski, Bernard Frize, Cristina Iglesias, Annette Messenger, Juan Muñoz, Giuseppe Penone, Thomas Schütte, David Tremlett et Sigmar Polke.

PLAN DE L'EXPOSITION - 1^{ER} ETAGE DU MUSÉE



JEAN-PIERRE BERTRAND :	Salles 3, 5, 9, et 11
CHRISTIAN BOLTANSKI :	Salle 4
BÉRNARD FRIZE :	Salles 6 et 15
CRISTINA IGLESIAS :	Salle 10
ANNETTE MESSAGER :	Salles 12 et 16
JUAN MUÑOZ :	Salle 3
GIUSEPPE PENONE :	Salle 2
SIGMAR POLKE :	Salle 8
THOMAS SCHÜTTE :	Hall d'entrée du musée et salle Blanche
DAVID TREMLETT :	Salles 17 et 22

Figure 36 : Plan de l'exposition « Dialogue ininterrompu », musée des Beaux-Arts de Nantes

(Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2001)

Guy Tosatto, le directeur du musée et commissaire de l'exposition, présente son travail :

« (...) Lieu de survivance, lieu de mémoire, le musée est aussi un lieu de rencontre. Dans les boucles du temps qui se font et se défont perpétuellement dans l'espace des salles

d'exposition, sans souci aucun de hiérarchie, d'écoles et d'époques, des rencontres sont offertes, comme autant de possibilités de voyage au travers des constructions mentales, des sentiments et des rêves de ceux qui ont donné en partage, telles des bouteilles jetées à la mer, leur vision. Ces rencontres, nous avons souhaité en provoquer certaines comme l'on met en présence deux de ses amis qui ne se connaissent pas. Ainsi, à la croisée du temps et des regards, prendre le temps précisément de permettre à des créateurs d'aujourd'hui de renouer un dialogue avec ceux d'hier : telle fut l'invitation adressée à dix artistes, tel est le propos de cette manifestation. Les réponses, si elles dépassent largement nos espérances par leur qualité, dépassent également nos attentes par leur pertinence, fruit de la réflexion de chaque auteur, comme d'heureuses occurrences qui, quelquefois, ont accompagné ce projet.

(...) Notes furtives, confessions à demi-mot, les quelques lignes qui précèdent constituent seulement, à dire vrai, le témoignage sur le vif d'une aventure à ses débuts. Les protagonistes ont pris pied dans des espaces qui leur sont habituellement fermés. Le présent parle au passé et soudain les frontières, les classifications, les catégories s'effritent, se délitent, s'effacent; des tableaux que l'histoire, l'habitude, avaient peu à peu confinés dans une époque révolue se mettent à nouveau à vivre, à délivrer un message qui nous concerne et nous touche. Grâce à l'intrusion de dix artistes d'aujourd'hui dans le monde d'hier, un dialogue est rendu à nouveau audible. Par son pouvoir, il éclaire d'un jour nouveau les œuvres anciennes qui, en retour, confèrent aux démarches actuelles une profondeur renouvelée. Cet échange fructueux, vivant, s'installe dans un présent dilaté, à l'échelle des siècles, qui est déjà demain. »⁴²⁷

Guy Tosatto

Il convient de noter que ce dialogue est facilité, dans le cadre du musée de Nantes, par le fait que l'art contemporain y cohabite en permanence avec l'art plus ancien. Les collections contemporaines sont désormais installées dans des salles du rez-de-chaussée et notamment dans le patio. Cela fait que depuis les balcons de l'étage, le dialogue ou la confrontation peut s'instaurer. Ce qui, ailleurs, aurait pu être perçu comme une contrainte, est présenté, à Nantes comme un atout permettant de renforcer l'image et l'attractivité du musée.

La cohabitation de l'art contemporain avec l'art plus ancien permet le brassage des publics et donc leur élargissement. C'est un des arguments formulés par les responsables du musée et de la municipalité, pour justifier l'absence de musée d'art contemporain à Nantes. Alors que les autres villes de taille équivalente comme

⁴²⁷ Fiches pédagogiques du musée des Beaux-Arts de Nantes

Bordeaux, Nice ou Grenoble possèdent un musée entièrement consacré à l'art contemporain, les projets nantais n'ont jamais abouti.

En 1979, deux étudiants de l'École d'architecture de Nantes, Pascal Rousseau et Lucien Bessière, ont présenté un projet de fin d'études⁴²⁸ visant à construire un musée d'art contemporain sur l'île Beaulieu. C'est le frère de Pascal Rousseau, Vincent Rousseau, conservateur au musée des Beaux-Arts de Nantes, spécialiste en art moderne et contemporain, qui était à l'origine de cette idée. Ce projet n'a jamais été réalisé, malgré tous les efforts effectués pour tenter de convaincre la municipalité.

Dans le cadre du concours d'architecture pour le réaménagement du centre-ville de Nantes, au niveau du Cours des cinquante otages et de l'île Feydeau, organisé en 1991, les architectes Bertrand et Clotilde Barto avaient proposé un musée d'art contemporain. Ils voulaient l'enterrer dans l'ancien lit de la Loire, sous le cours F. Roosevelt, au Nord de l'île Feydeau. Le plafond, composé d'une verrière transparente, aurait été au niveau du sol actuel et aurait offert un éclairage zénithal. Les architectes pensaient créer un musée d'ampleur internationale, pour moderniser l'image de Nantes. C'est finalement l'architecte italien Italo Rota qui a été lauréat du concours. Le projet de musée du couple Barto (plus connu sous le nom de Barto Barto) avait toutefois séduit le jury. Le maire de Nantes a effectivement demandé une étude de faisabilité, qui a été effectuée par les architectes, mais le bâtiment n'a jamais été commandé. Clotilde Barto, interrogée à ce sujet, nous a répondu que Jean-Marc Ayrault avait certes été séduit par le concept du bâtiment, mais ne voulait surtout pas qu'il soit destiné à abriter un musée d'art contemporain.

On aurait également pu envisager un équipement de ce type dans le cadre du réaménagement de l'île de Nantes, reprenant ainsi un concept éprouvé à Bilbao et reproduit sur l'île Seguin. La municipalité et l'architecte Paul Chemetov, chargé du projet, se limiteront toutefois à une intervention d'artistes contemporains dans l'espace public.

Le musée restera donc dans le centre historique de Nantes, à proximité de la cathédrale et du château, mais aussi du lieu unique. Un projet d'extension est envisagé. Il devrait permettre d'augmenter les surfaces consacrées à l'art contemporain et de bénéficier plus largement des dépôts du FRAC. La nouvelle directrice du musée, choisie

⁴²⁸ Pascal Rousseau et Lucien Bessière, *Musée, miroir de la région. Réhabilitation du musée des Beaux-Arts. Projet d'un musée régional d'art contemporain*, Ecole d'Architecture de Nantes, 1979, non paginé.

par le maire de Nantes en 2003, Corinne Diserens, est une spécialiste de l'art contemporain. Ce choix confirme une ouverture encore plus sensible de ce musée polyvalent vers la création contemporaine. Il fait ainsi de Nantes une exception remarquable sur le plan national.

2.3. Le lieu unique, à Nantes, dans un ancien bâtiment à vocation industrielle

Le lieu unique (sans majuscules, peut-être pour ne pas imposer une référence à LU), à Nantes, constitue un exemple remarquable de reconversion d'une friche industrielle en espace culturel. Le bâtiment est situé sur le quai Ferdinand Favre, en bordure du canal Saint-Félix qui relie l'Erdre à la Loire. Il a été construit à partir de 1895 par Louis Lefèvre-Utile. Il constituait une annexe de l'usine du biscuitier nantais, destinée à la fabrication des Pailles d'Or. En 1945, la superficie totale de l'usine, qui avait échappé aux bombardements, atteignait 5 hectares. Sa conception correspondait aux standards de l'époque : une structure et des planchers métalliques, des murs en béton, des verrières au plafond, soutenues par des colonnes en fonte... Louis Lefèvre-Utile a décidé d'embellir cette architecture fonctionnelle, en faisant ajouter deux tours d'angle d'inspiration Art Nouveau réalisées par l'architecte Auguste Bluysen entre 1903 et 1909. Celles-ci font désormais partie de la mémoire collective des Nantais et de l'image de la ville, liée à celle de LU. C'est pourquoi, après la destruction des bâtiments, on a finalement décidé de reconstruire une tour en matériaux composites, copie conforme de l'original. Elle constitue, en quelque sorte, l'emblème du lieu unique. Louis Lefèvre-Utile, qui était amateur d'art, mais aussi un habile publicitaire, disait que « pour susciter la gourmandise, rien de tel que de séduire l'œil ». ⁴²⁹

En 1986, l'usine LU est fermée et un nouveau site de production, plus moderne est créé à la Haye-Fouassière, au sud de Nantes. L'annexe Ferdinand-Favre est le seul bâtiment qui a échappé à la destruction, sa tour est restée en place, mais a perdu sa coupole. Elle est devenue une friche industrielle désertée avant d'être réinvestie par des artistes sous la forme d'un squat culturel toléré, voire soutenu, par les propriétaires et la municipalité. C'est notamment dans cet espace que la troupe Royal de Luxe réalisait les décors et les machines destinés à ses représentations de théâtre de rue. Des concerts, des spectacles et des expositions y sont organisés. En 1994, la friche industrielle devient le

⁴²⁹ Cité par Sylvie Capocci, in *le lieu unique*, Paris, Scala, p. 10.

lieu central du festival « les Allumées » organisé par le Centre de Recherche pour le Développement Culturel⁴³⁰, consacré à la ville du Caire. Depuis ces six nuits de fêtes, où l'ancienne usine s'était transformée en souk oriental, d'autres manifestations ont été organisées dans ce lieu qui s'avère très polyvalent et adaptable.



Photo 106 : La tour LU, reproduite en matériaux composites, Nantes
Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

Finally, Jean Blaise, the director of CRDC, managed to convince the mayor of Nantes, Jean-Marc Ayrault, and his team, to buy this industrial site at the end of the year 1995. He was helped in this task by the force of public opinion, favorable to the preservation of this industrial heritage, symbol of the success of Nantes in the biscuit industry. The CRDC, until then nomadic, now has a place that remains to be put to the test to welcome the public in a permanent way. Jean Blaise then presents his project of « unique place » of spectacles and exhibitions for all domains of contemporary creation, but also of life and encounters :

⁴³⁰ Le CRDC constitue de fait une maison de la culture de gauche, financée par la municipalité de Nantes et par l'Etat, s'opposant dans ses choix artistiques et politiques à la Maison de la Culture de Loire-Atlantique, qui dépend du Conseil général dirigé par la droite.

« Notre installation dans le lieu unique constitue une nouvelle étape de notre parcours. Nous ne souhaitons pas construire un théâtre de plus mais plutôt un centre d'art ouvert en permanence au public. LU doit devenir le bistro du coin à l'échelle d'une ville en même temps qu'une des plates-formes européennes des arts contemporains. D'où l'importance que nous attachons aux espaces sociaux de LU qui ne sont pas à côté des espaces réservés à la création artistique mais au contraire en soutien, et pensés pour la préserver de la tentation de l'isolement pour la relier à la vie. LU doit être un lieu unique, au sens d'extraordinaire. Un lieu qui ne laisse ni l'artiste ni l'œuvre tranquilles. »⁴³¹



Photo 107 : Le bar du lieu unique, Nantes

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

Le lieu doit donc pouvoir disposer de salles d'expositions et de spectacles polyvalentes ainsi que d'espaces conviviaux : restaurant, café, librairie... Il a même été prévu, dès le début du projet, de créer une crèche, pour intégrer le lieu à la vie quotidienne des habitants du quartier.

Le concours d'architecture a été remporté par Patrick Bouchain, réputé pour ces opérations de réhabilitations de bâtiments divers en espaces culturels. Il est ainsi à l'origine du Magasin, centre d'art contemporain à Grenoble, de la Manu, à Nantes, du Théâtre équestre Zingaro à Aubervilliers, du Musée des Arts Modestes, à Sète et plus récemment, de l'Académie d'art équestre de Bartabas, ouverte en 2003, dans les grandes écuries de Versailles. Dans un autre domaine, mais cela montre son intérêt pour l'art contemporain, c'est également lui qui avait assisté Daniel Buren, pour la

⁴³¹ Jean Blaise, cité par Sylvie Capocci, in *le lieu unique*, Paris, Scala, p. 44.

construction de ses colonnes du Palais-Royal. Sa collaboration avec cet artiste a été renouvelée à l'occasion de l'exposition « Le musée qui n'existait pas » au centre Pompidou, en 2002. Patrick Bouchain y a réalisé la scénographie sur 2400 m², du sous-sol au sixième étage.

A Nantes, pour le lieu unique, il a fait le choix, imposé aussi par les contraintes budgétaires, d'une intervention très légère sur le bâtiment. Il s'agissait pour lui de « ne rien faire sinon une simple mise aux normes thermiques, électriques et acoustiques »⁴³² pour permettre l'accueil du public. On a donc installé l'électricité, du chauffage, des sanitaires, des escaliers..., mais on a volontairement omis de refaire la peinture, les sols et les enduits. Le résultat peut paraître surprenant, car on a l'impression que les travaux ne sont pas achevés. Toutefois, en terme de coût, cette démarche a été très économique, par rapport à une rénovation classique ou à une construction neuve. Le montant des travaux a été de 65 millions de francs (9.9 millions d'euros). Pour obtenir les mêmes surfaces (8 000 m²) avec l'aspect du neuf, on estime que le budget aurait été multiplié par deux. Le fait que les murs et les sols soient laissés bruts, présente l'avantage de permettre toutes les audaces aux différents intervenants, et notamment aux plasticiens, qui peuvent percer et salir sans craintes.



Photo 108 : L'absence de cloison dans « la cour », au rez-de-chaussée, permet toutes les audaces. Ici, une intervention *in situ*, de Hans Hemmert en janvier 2001, lieu unique à Nantes

Cliché : Vincent Jacques (in Sylvie Capocci, *le lieu unique*, Scala, Paris, 2001, p. 55)

⁴³² Patrick Bouchain, cité par Sylvie Capocci, in *le lieu unique*, Paris, Scala, p. 34.



Photo 109 : L'absence de finitions pour cet entourage de fenêtre est à l'image du reste du bâtiment, lieu unique à Nantes

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

L'architecture de Patrick Bouchain renforce positivement l'image du lieu auprès d'un public réceptif à ce genre de démarche originale. C'est d'ailleurs une attitude apparemment assez proche qui a été adoptée pour la restructuration du Palais de Tokyo inauguré à Paris en janvier 2002. Le bâtiment, construit en 1937, a été traité selon un style « déglingué chic »⁴³³ qui semble désormais très « branché », par les architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal. En fait, la démarche est radicalement différente. A Nantes, Patrick Bouchain a rénové un ancien bâtiment industriel, sans s'attacher aux finitions. Pour le Palais de Tokyo, les architectes ont voulu donner une image de friche industrielle à un bâtiment qui avait été destiné à une fonction muséale dès sa création. Ils ont donc cassé des murs, des parements, des enduits... pour atteindre le béton. On a ainsi transformé l'ancien Musée national d'art moderne en fausse friche industrielle. Le caractère quelque peu grotesque de ce travail apparaît clairement quand on compare le

⁴³³ Geneviève Breerette, Le Monde, 26 janvier 2002.

Palais de Tokyo à son voisin symétrique, le Musée d'art moderne de la ville de Paris. Il a été effectivement rénové à la même époque, mais dans un style complètement opposé.



Photo 110 : Le « déglingué chic » du Palais de Tokyo, Paris
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 111 : On a retiré volontairement les revêtements muraux du Palais de Tokyo pour laisser apparaître le béton, Paris
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

Afin de lier ce lieu avec les bâtiments clés de la culture et du patrimoine à Nantes, le Château des Ducs de Bretagne et la cathédrale, l'architecte a prévu l'entrée par la « banane », la partie courbe donnant sur le canal. Ce choix a été au départ très controversé car il allait à l'encontre des logiques habituelles. L'entrée est à l'ombre l'après-midi et tourne le dos à l'axe routier principal.



Photo 112 : Entrée du lieu unique, par le bar, côté « banane », face au Canal Saint-Félix...et non sur l'avenue Carnot, le grand axe menant au centre-ville, Nantes
Cliché: Teodoro Gilabert (2001)



Photo 113 : Le sigle et la tour LU, emblèmes d'un passé industriel à forte valeur patrimoniale pour les Nantais (vue de l'avenue Carnot, Nantes)
Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

Les modifications ont été très limitées, la structure générale du bâtiment est inchangée. Le seul nouvel espace créé est la salle de spectacle, baptisée « le Grand Atelier ». Il a toutefois été construit en partie avec des matériaux de récupération⁴³⁴ pour ne pas être trop en rupture avec l'esprit du lieu. Il n'y a pas, à proprement parler, de salles d'expositions ; en effet tout l'espace peut être investi par les artistes.

Le lieu unique constitue lui-même une œuvre d'art, conçue par Patrick Raynaud⁴³⁵, puisqu'une façade du bâtiment, dotée d'une double paroi transparente, rend visible de l'extérieur le *Grenier du siècle* scellé le 31 décembre 1999 à minuit. Il rassemble, dans des boîtes métalliques hermétiques, les objets donnés par 11855 personnes. Ce grenier, gardien d'une mémoire collective de la fin du XXème siècle, ouvrira ses portes le 1^{er} janvier 2100 à 17 heures.



Photo 114 : Le *Grenier du siècle* sur la façade Sud, lieu unique Nantes
Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

Aujourd'hui, le lieu unique connaît une forte fréquentation, de huit heures (ouverture de la crèche) à 3 heures du matin (fermeture du bar). Les expositions sont

⁴³⁴ Des bidons découpés par des forgerons maliens, pour le faux plafond, et des planches provenant du cimetière marin du Guilvinec, pour la passerelle.

⁴³⁵ Patrick Raynaud, artiste français né en 1946, travaille depuis une quinzaine d'années sur les notions d'emballage et de conservation, de stockage et de déplacement des objets d'art, des objets quotidiens, des idées.

ouvertes de 12 heures à 20 heures. Ces horaires d'ouverture montrent que les expositions ne constituent qu'un élément du lieu unique, avant tout conçu comme un espace convivial. Sur le plan administratif, il bénéficie du statut de Scène Nationale et est subventionné par la ville de Nantes et par le ministère de la Culture et de la Communication. Ce label a été créé en 1990 et a été attribué à une soixantaine de structures, comprenant notamment les anciennes Maisons de la Culture. Il concerne surtout les établissements consacrés aux arts de la scène et au spectacle vivant. Les Scènes Nationales qui se consacrent également aux arts plastiques, comme à Nantes, sont assez rares.

Le cas du lieu unique constitue un bon exemple d'intervention efficace d'une municipalité, dans le domaine culturel, dans le cadre plus large d'un projet d'aménagement de l'espace urbain. Cette friche industrielle, placée à proximité du centre stratégique de la ville, aurait pu susciter la convoitise des promoteurs immobiliers. L'intervention de la municipalité, tardive mais efficace, a permis la réalisation d'un espace culturel qui contribue au développement local et au rayonnement national de la ville de Nantes. Sur le plan de l'art contemporain, nous avons déjà évoqué le fait que Nantes ne possède pas de musée spécifique, ni de centre d'art, alors que les artistes nantais sont nombreux, très actifs et reconnus, pour certains, sur le plan national. Le lieu unique, pluridisciplinaire, mais laissant une large place à l'art contemporain, permet de pallier en partie ces lacunes.

Il se situe à proximité du nouveau Palais des Congrès⁴³⁶, ces deux structures, aux programmations très différentes, fonctionnent en synergie, et constituent un pôle culturel majeur, au cœur du quartier Madeleine-Champ de Mars. Celui-ci a été reconstruit dès la fin des années 1980, après la fermeture des Halles de Nantes, en 1967, et celle des derniers ateliers LU, en 1986. Ces implantations de structures culturelles de prestige ont contribué à la revalorisation de ce quartier, autrefois populaire, avant d'être plus ou moins délaissé. La Société d'Economie Mixte Nantes-Aménagement, chargée du projet a toutefois tenté de maintenir en place les populations les plus fragiles. Ce phénomène rappelle, toute proportion gardée, les mutations observées autour de la place de la Bastille, à Paris, après l'implantation de l'Opéra. Toutefois, l'atonie du commerce de l'art contemporain à Nantes explique que, contrairement à ce qui s'est passé dans le quartier de la Bastille, il n'y ait pas eu d'implantations de galeries autour du lieu unique.

⁴³⁶ Architecte : Yves Lion

La population du quartier Madeleine-Champ de Mars, « qui était tombée à 2 000 habitants en 1982, est remontée à 5000 habitants et le quartier a regagné 3 000 emplois ⁴³⁷. (...) Maîtrisant environ 25% du foncier, la Société d'Economie Mixte est parvenue à redresser des situations très dégradées. De petites places ont été créées. Des venelles privées ont été rachetées par la Ville, puis réaménagées. De vieux immeubles rénovés ont accueilli des activités « branchées » (artistes, graphistes, sociologues...). Quelques immeubles neufs ont été réalisés, avec des arcades sur rue (commerces, crèche, école de danse)....» ⁴³⁸.



Figure 37 : Madeleine – Champ de Mars, requalification d'un ancien faubourg en quartier central, en s'appuyant sur des équipements culturels

(Plan extrait de « Nantes : la Loire dessine le projet », sous la direction d'Ariella Masbouni, Paris, Editions de la Villette, 2003, p. 67)

Finalement, dans ce vieux quartier entièrement réaménagé et requalifié, c'est le lieu unique, pourtant consacré à la création contemporaine, qui garde la mémoire urbaine, par la sauvegarde d'un patrimoine majeur de l'architecture industrielle nantaise et par la présence du *Grenier du siècle*.

⁴³⁷ Le plus gros employeur est la banque CIO qui a construit son siège social en face du Palais des congrès.

⁴³⁸ In revue Urbanisme/ supplément au n°323, mars-avril 2002.

C'est donc une nouvelle fois l'art contemporain, et toutes les formes de cultures vivantes, qui contribuent à faire œuvre de mémoire et de sauvegarde du patrimoine.

2.4. Le Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire (FRAC) à Carquefou

2.4.1. Localisation du FRAC

Le FRAC des Pays de la Loire a été créé en 1982. Il a d'abord été hébergé, à partir de 1984, à l'Abbaye de Fontevraud (Maine-et-Loire), puis dans la villa néo-classique de la Garenne Lemot à Clisson (Loire-Atlantique), en 1988, avant de s'installer dans d'anciens entrepôts, rue Frédéric Kühlmann, dans le centre de Nantes, en 1994. Les Ateliers du FRAC, réunissant des artistes en résidence pendant l'été, ont d'abord été accueillis à l'Abbaye de Fontevraud, puis dans le Grand Café, à Saint-Nazaire (Loire-Atlantique), jusqu'en 2000. Ce nomadisme ne constituait pas une exception en France, où certains FRAC ne disposent toujours pas de lieu d'exposition fixe. Le directeur du FRAC, Jean-François Taddei, présente les intérêts de cette formule :

« Nous avons longtemps été nomades ; ce qui n'était pas pour me déplaire car j'aime cette idée liée à la fois à la dérive situationniste et à l'héritage surréaliste. La souplesse et la non-inscription dans un lieu correspondent à la spécificité de l'institution qui est une structure régionale et se doit d'être présente dans la région. »⁴³⁹

Le président du FRAC, Jean-Jacques Viguié, autre partisan du nomadisme, avait même proposé d'installer le FRAC sur un bateau. Cette formule, inédite et relativement bien adaptée à la géographie des Pays de la Loire, présentait quelques problèmes techniques et surtout, excluait tout une partie de la Région de son aire d'intervention.

Finalement, les élus de la région et les responsables du FRAC ont décidé de construire un bâtiment conçu spécifiquement pour exposer et stocker des œuvres d'art contemporain. A partir de ce point fixe, le FRAC peut diffuser, dans toute la région, sous la forme d'expositions temporaires « hors les murs ».

⁴³⁹ In « Art contemporain en Pays de la Loire », supplément hors-série de 303, 2001, p. 10.



Photo 115 : Le FRAC des Pays de la Loire à Carquefou, une construction contemporaine en bois et béton de l'architecte Jean-Claude Pondevie
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)



Photo 116 : Le FRAC, au cœur de la clairière du château de la Fleuriaye, Carquefou
Cliché : Teodoro Gilabert (2002)

C'est la ville de Carquefou, dans la banlieue nantaise, qui a été retenue. Le choix de cette localisation est liée au contexte géopolitique. Les élus de la région des Pays de la Loire, dirigée par la droite, n'ont pas voulu renforcer l'équipement culturel de la ville de Nantes, détenue par la gauche. Ils ont préféré construire le FRAC dans une commune de la périphérie administrée par un maire de centre droit, Gisèle Gautier, qui est également sénatrice, Vice-Présidente de la Communauté urbaine de Nantes et ancienne Vice-Présidente du Conseil régional. D'autres arguments liés à l'aménagement urbain ont été avancés. Il s'agissait aussi de déconcentrer l'offre culturelle et de profiter d'un prix du foncier plus abordable. Il convient toutefois de noter que la Ville de Nantes proposait également des sites adaptés.

A plus grande échelle, le choix de l'implantation du FRAC dans le site technopolitain de la Fleuriaye a été effectué par la municipalité de Carquefou. Ce site est un des pôles d'Atlanpole, la technopole de l'agglomération nantaise. Les élus de la municipalité ont fait le choix d'un site mêlant des activités de haute technologie et culturelles dans un cadre bucolique. Il est présenté comme « Un quartier d'arbres et de valeur ajoutée »⁴⁴⁰, rentrant bien dans le cadre de la devise de la ville « cœur vert et matière grise »:

«Quand les grands arbres redeviennent les témoins de l'ingéniosité des hommes, quand l'univers de la *technè* retrouve les traditions de l'humanisme, science et culture sont réunies par une respiration plus équilibrée, plus ample (...) Ah !, la vie de quartier, quand vos voisins sont des oiseaux ! Ecoutez les chanter par la fenêtre des labos. Ce soir, ils se tairont, étonnés et ravis de cette musique qui leur parvient, assourdie, mêlée au bruissement des feuillages. Non loin de l'IUT, par delà l'allée des Renaudières, il y a concert au Théâtre de la Fleuriaye...Quartier des sciences, quartier des arts. Dans le parc, ce sont les visiteurs du Fonds Régional d'Art Contemporain, contournant le château et le Centre des Affaires. Animation paisible, cœur vert et matière grise...richesses. Les habitants du quartier rejoignent leurs logements en cheminant parmi les allées d'arbres. Les voici sur le mail dont la perspective, en surplomb du Vallon du Charbonneau et de son chemin piétonnier, ouvre au loin sur les ciels de Loire, la Tour de Bretagne, les autres sites d'Atlanpole...»⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ In Brochure de présentation du Site de la Fleuriaye, Société d'Équipement de la Loire-Atlantique / Ville de Carquefou, 1997.

⁴⁴¹ Idem.

On voit qu'au delà de l'argumentaire classique des technopoles, résumé par l'expression « un quartier latin aux champs », formulée par Pierre Lafitte, le fondateur de Sophia Antipolis, il s'agit ici d'intégrer la population de la ville, dont le centre n'est qu'à quelques centaines de mètres. L'objectif est donc de créer un lieu de vie et non seulement de travail.

« Vivre à la Fleuriaye, c'est vivre à Carquefou. Une ville dynamique : 15 000 habitants, 13 500 emplois, c'est dire ! Plus de 600 entreprises. (...) C'est, à deux pas du centre-ville, vivre à plein poumons dans un paysage magnifié par la présence de l'eau. A l'ouest, les rives de l'Erdre. Au Sud, le Vallon du Charbonneau. (...) Que demandent les habitants ? Les voitures circulent facilement, mais les piétons, les vélos, le sport et la promenade ont toute leur place. Activités économiques et culturelles, loisirs, habitat, facilités urbaines, tout y est. Ici se construit un quartier du XXIème siècle. »⁴⁴²

Le Théâtre de la Fleuriaye existait avant la création du site technopolitain. L'implantation du FRAC, en 2000, n'a donc fait que poursuivre une démarche déjà amorcée. Ces infrastructures culturelles contribuent à la valorisation de l'image de la ZAC. Notons que si les entreprises de la Fleuriaye profitent de cette « valeur ajoutée » culturelle, dans leur politique de communication, le FRAC ne tire pas réellement d'avantages de cette localisation. Les clients et les employés de la ZAC visitent peu les expositions du FRAC. La synergie entre ces différentes activités, envisagée dans toute technopole, comme un des principes de base du fonctionnement, ne concerne pas vraiment le FRAC. Des applications artistiques des technologies de l'image développées par des entreprises d'Atlanpole sont toutefois envisagées.

Le bâtiment du FRAC a été construit dans la clairière du château de la Fleuriaye et constitue l'extrémité de la perspective de « l'Axe Bretagne », imaginé par les architectes Christian de Portzamparc et Yves Steff. Cet axe est censé structurer les projets d'urbanisme qui relie la Tour de Bretagne, dans le centre de Nantes, et les différents équipements situés le long de l'Erdre, jusqu'à la Fleuriaye.

Cette localisation, excentrée par rapport à Nantes, mal desservie par les transports en commun, constitue en fait une réelle contrainte pour le FRAC. Les clients et employés des entreprises de la ZAC n'ont pas le temps ou l'envie de visiter les expositions. Il n'y a pas de visiteurs de passage, comme dans les centres-villes. On ne passe jamais devant le FRAC, on doit y aller. Cela suppose une démarche plus motivée,

⁴⁴² Idem

que seuls possèdent les vrais amateurs d'art contemporain. Pour les encourager à faire le déplacement les soirs de vernissage, le FRAC met en place une navette gratuite entre le centre de Nantes et la Fleuriaye. Il y a bien également une petite clientèle de promeneurs, le dimanche, mais le reste de la semaine, la fréquentation est très faible. Cette situation, dissuasive pour les Nantais⁴⁴³, qui n'ont pas l'habitude d'aller en banlieue pour accéder à la culture, est perçue différemment par les non Nantais. L'accès par l'autoroute est effectivement très facile et le parking, gratuit, est assuré. La clientèle visée par le FRAC, au départ régionale, est aujourd'hui nationale. Une exposition fortement médiatisée dans les journaux nationaux, comme celle consacrée à Orlan, du 28 novembre 2002 au 16 février 2003, a drainé un public régional et national assez important (3 931 visiteurs). Il semble donc clair que cette localisation ne favorise pas la démocratisation et l'élargissement du public de l'art contemporain. Le public visé est celui des vrais amateurs, prêts à consacrer du temps pour satisfaire leur curiosité. L'accès du public scolaire est également freiné par les problèmes de dessertes en transport en commun. Cette analyse intuitive est limitée par l'absence d'une étude qualitative des publics. En fait, les responsables du FRAC n'ont jamais fait réaliser ce genre d'enquête, pourtant tout à fait possible, même gratuitement, par des étudiants de sociologie. Ceci semble montrer qu'ils ont peur d'affronter une réalité, cependant bien perceptible, à savoir l'absence de démocratisation réelle de leur public. Il est vrai que les expositions de Carquefou (9 486 visiteurs en 2002) ne constituent pas la seule activité du FRAC des Pays de la Loire. Les expositions en région (23 689 visiteurs en 2002) jouent sûrement mieux leur rôle de diffusion de l'art contemporain en élargissant le public, tant sur le plan spatial que social. Le bâtiment de Carquefou, par son architecture remarquable, permet cependant d'assurer une visibilité nationale pour le FRAC, et constitue un lieu idéal pour les grands rassemblements des amateurs et des professionnels de l'art contemporain, notamment lors des vernissages. Cet aspect, apparemment accessoire, est pourtant essentiel. Le FRAC est aussi perçu comme un outil de communication.

⁴⁴³ Le FRAC est à environ 30 minutes de voiture du centre-ville de Nantes.

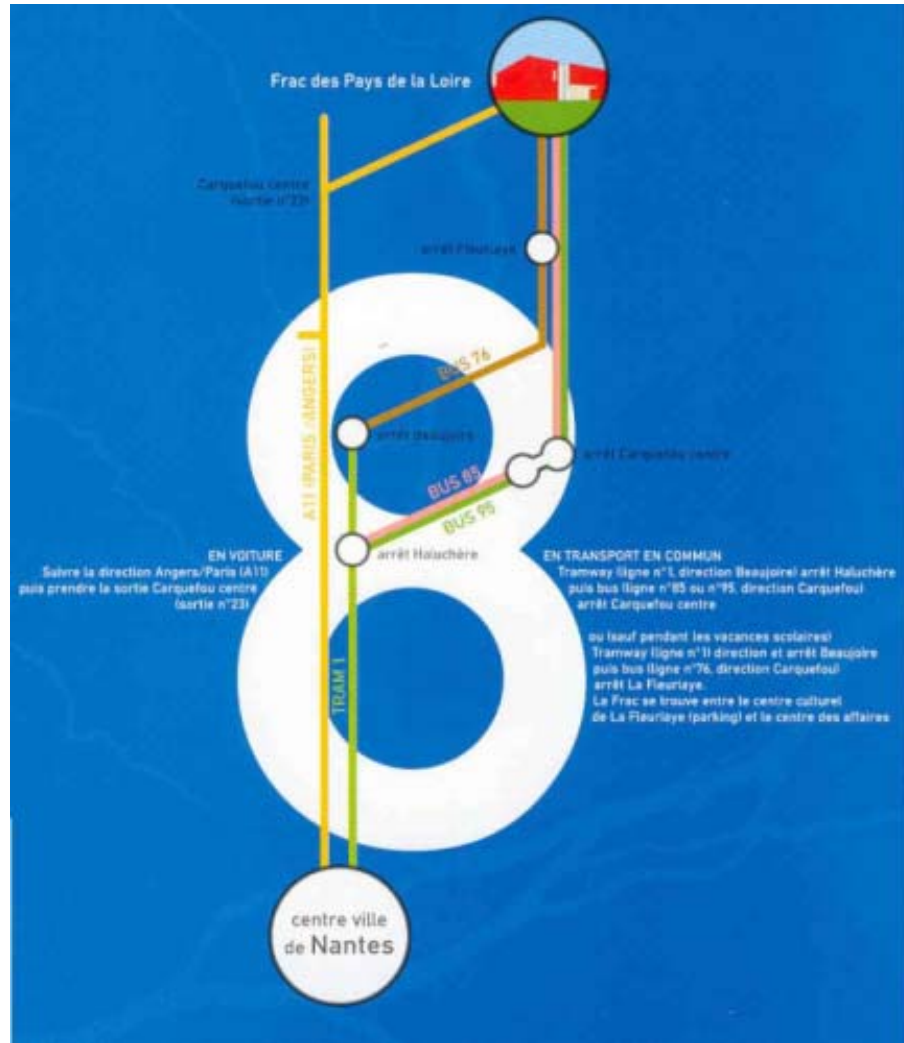


Figure 38 : Plan d'accès fourni par le FRAC des Pays de la Loire lors de l'inauguration. La réalité est plus complexe que l'image donnée par ce plan. Les bus sont peu nombreux, mais l'accès par l'autoroute est très facile. Cette situation est surtout profitable aux visiteurs ne venant pas de Nantes.

Une des spécificités du FRAC des Pays de la Loire, depuis 1984, est d'organiser des Ateliers internationaux pendant l'été. Des artistes sont invités pendant deux mois en résidence et produisent des œuvres qui sont ensuite exposées au public. Le FRAC assure ainsi un rôle d'aide à la production d'œuvres, qui relève habituellement plutôt des centres d'art. Le site de Carquefou se prête très bien à ce type d'expérience car des espaces spécifiques sont aménagés dans les anciens communs du château de la Fleuriaye. Les artistes en résidence estivale peuvent profiter du cadre bucolique et réaliser des œuvres dans le parc. Il est évident que ce type de fonctionnement aurait été plus problématique en centre-ville.



Photo 117 : Les anciens communs du château de la Fleuriaye offrant des ateliers et des logements pour les artistes en résidence, Carquefou
Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

2.4.2. Emprise spatiale du FRAC des Pays de la Loire : approche cartographique

Le FRAC des Pays de la Loire a la double fonction de constituer un fonds d'art contemporain et de diffuser ces œuvres à l'intérieur de la région. L'outil cartographique semble particulièrement approprié pour tenter de mesurer l'emprise spatiale de cette institution.

L'inscription spatiale du FRAC se traduit avant tout par l'organisation d'expositions et la diffusion des œuvres de la collection. La carte ci-dessous permet de mettre en évidence le maillage très inégal du territoire régional, à travers la représentation de la fréquentation des expositions du FRAC en 2002, à Carquefou et « hors les murs ». La Loire-Atlantique se démarque nettement, à la fois sur le plan du nombre de communes qui ont accueilli des expositions, mais aussi sur celui de la fréquentation. La Vendée se place au second rang. Les départements de la Mayenne et de la Sarthe, qui n'ont bénéficié chacun que d'une seule exposition, peu fréquentée, font figure de parent pauvre de la région sur le plan de l'intervention du FRAC.

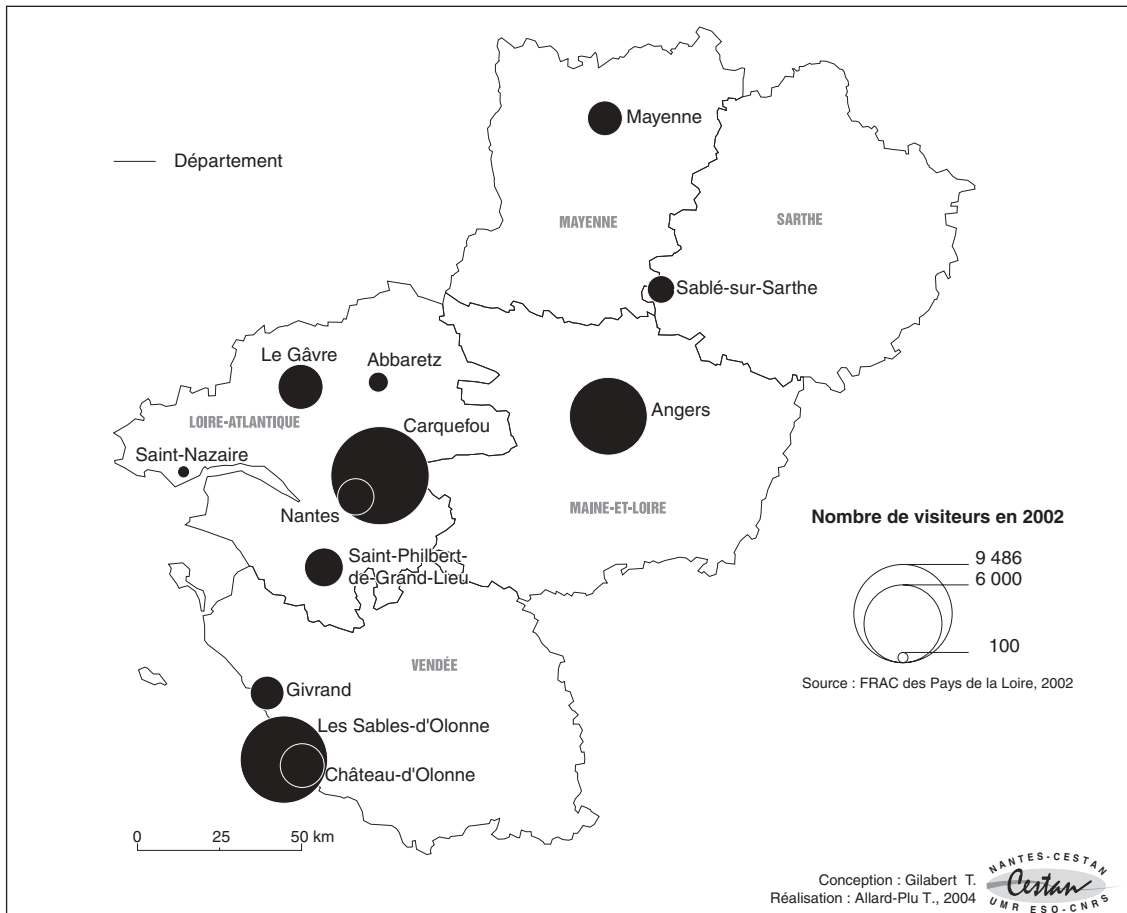


Figure 39 : fréquentation des expositions du FRAC des Pays de la Loire en 2002

Le bilan de l'action du FRAC sur le plan de la déconcentration de la diffusion de l'art contemporain est donc très complexe et mitigé. L'agglomération de la capitale régionale reste très favorisée, de même que le département de Loire-Atlantique. La fréquentation des expositions réalisées à Carquefou (9 486 visiteurs) est supérieure à celle de chacun des autres lieux. Elle reste toutefois nettement inférieure à celle de l'ensemble des expositions organisées « hors les murs » (23 689 visiteurs), ce qui semble confirmer le constat d'une relative déconcentration.

L'exposition consacrée à Orlan à Carquefou, du 28-11-2002 au 16-02-2003, a attiré 3 931 visiteurs. Il s'agit d'une artiste réellement renommée sur le plan international, l'exposition était d'une grande qualité et a été fortement médiatisée. Sa fréquentation a cependant été très inférieure à celle de l'exposition des œuvres graphiques de la collection du FRAC, organisée pendant l'été 2002, aux Sables-d'Olonne (7 500 visiteurs), pourtant *a priori* moins intéressante. Les critères de localisation semblent donc essentiels pour expliquer la fréquentation d'un lieu et

apparaissent ici plus importants que la qualité des expositions. La présence des touristes de la station balnéaire des Sables-d'Olonne explique l'importante fréquentation de l'exposition organisée pendant l'été 2002 au prieuré Saint-Nicolas. Ce bâtiment, édifié au XXII^{ème} siècle, situé à l'entrée du port, à proximité de la plage, constitue un des rares monuments historiques de la ville. Son entrée est gratuite et il est visité par un grand nombre de touristes. Il est difficile de distinguer ceux qui viennent pour voir l'exposition d'art contemporain, de ceux qui visitent uniquement le bâtiment.

Nous avons critiqué précédemment le choix du site de la Fleuriaye, à Carquefou, et expliqué pourquoi sa fréquentation était très limitée. Cela peut sembler regrettable car il s'agit du principal investissement de la région dans le domaine de l'art contemporain et du seul bâtiment construit spécifiquement. Cependant, sa faible fréquentation peut paradoxalement être perçue comme une preuve de son efficacité. Le fait que les expositions « hors les murs », réalisées dans la région, rassemblent plus de visiteurs que celles de Carquefou, peut effectivement être présenté comme la preuve d'un véritable aménagement culturel du territoire, à l'initiative du FRAC. Cet argument n'est pas très solide. En effet, une fréquentation plus importante du FRAC, à Carquefou, n'aurait sûrement pas freiné la diffusion en région.

Il est difficile de parler d'une réelle politique volontariste. Nous avons vu effectivement que le maillage du territoire régional par les expositions « hors les murs » est très inégal. La diffusion de l'art contemporain dans les petites communes rurales est une réalité, mais ne concerne que quelques exceptions (le Gâvre, Abbaretz et Givrand avec respectivement 966, 1 532 et 1 331 habitants). Ces différents lieux ne sont pas répartis de façon homogène à l'échelle du territoire régional, et l'absence d'un véritable maillage volontariste du territoire apparaît ici évident. Dans la plupart des cas, les expositions en région, sont nées à l'initiative d'acteurs locaux, qui obtiennent ensuite le soutien du FRAC qui prête les œuvres de la collection. Il s'agit donc essentiellement d'une politique d'accompagnement.

Ces expositions en région sont organisées dans des lieux très divers. Nous retrouvons tous les types de lieux présentés dans la typologie retenue pour la thèse:

Type 1 : Lieux d'exposition ou de vente consacrés (totalement ou en partie) à l'art contemporain, construits spécialement à cet effet :

-Bâtiment du FRAC à Carquefou (Loire-Atlantique)

Type 2 : Lieux d'exposition ou de vente consacrés (totalement ou en partie) à l'art contemporain dans un bâtiment initialement prévu pour une autre fonction :

- La chapelle des Calvairiennes à Mayenne (Mayenne)

Type 3 : Bâtiment ouvert au public, n'étant pas consacré à l'art contemporain, mais offrant un lieu d'exposition temporaire ou permanent :

- Théâtre Athénor à Nantes (Loire-Atlantique)
- Abbatiale de Saint-Philbert-de-Granlieu (Loire-Atlantique), Prieuré aux Sables-d'Olonne (Vendée), un ancien presbytère à Givrand (Vendée)
- Les anciennes Forges d'Abbaretz (Loire-Atlantique)
- Une bibliothèque au Château-d'Olonne (Vendée)
- Le centre culturel de Sablé-sur-Sarthe

Type 4: Espace public

- La plage de Monsieur Hulot à Saint-Nazaire (Loire-Atlantique)

Type 5 : Les parcours

- Le FRAC participe, en prêtant des œuvres, au Parcours contemporain de Fontenay-le-Comte. Il n'est pas représenté sur cette carte car il ne s'agit pas d'une exposition organisée par le FRAC.

Il apparaît clairement que le FRAC organise la plupart de ses interventions « hors les murs » dans des bâtiments qui ne sont pas consacrés à l'art contemporain. Il s'agit souvent de lieux, initialement conçus pour une autre fonction et aménagés pour accueillir des expositions de différentes natures. *A priori*, il est possible d'organiser une exposition dans n'importe quelle commune de la région. La diversité des œuvres de la collection du FRAC permet effectivement de s'adapter à toutes les situations, à l'intérieur de tous types de locaux, ou à l'extérieur.

Après avoir dressé et analysé le bilan de l'inscription territoriale du FRAC à travers les expositions⁴⁴⁴ organisées dans la région des Pays de la Loire, il est nécessaire d'étudier la circulation des œuvres de la collection. La fonction d'un FRAC est avant

⁴⁴⁴ Avec des œuvres provenant de la collection du FRAC des Pays de la Loire, mais aussi d'autres FRAC, du FNAC, de musées, de collections publiques et privées...

tout de constituer un fonds d'œuvres contemporaines. Elles sont ensuite montrées dans le cadre d'expositions réalisées par le FRAC, mais aussi prêtées à des musées, des communes, des établissements publics... La carte ci-dessous représente les prêts à l'échelle nationale et mondiale.

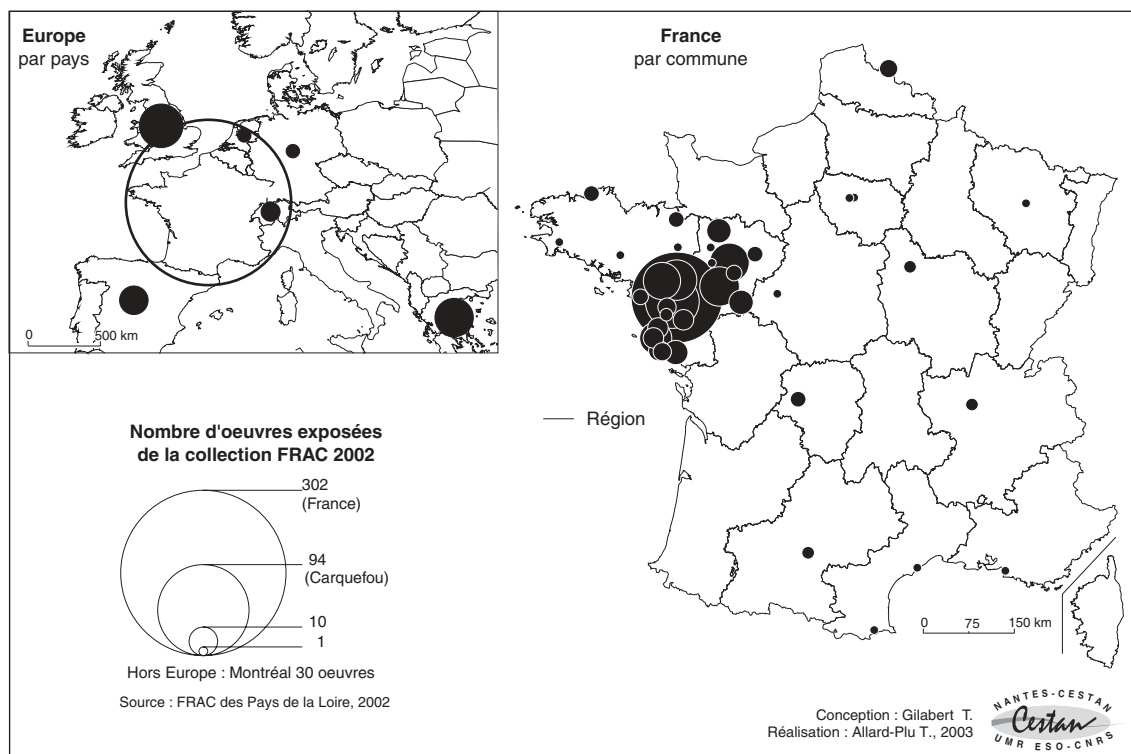


Figure 40 : Diffusion des œuvres de la collection du FRAC des Pays de la Loire, en France et à l'étranger, 2002

Ils sont essentiellement concentrés dans la région des Pays de la Loire, et notamment sur la Loire-Atlantique et la Vendée. La seconde région concernée par les prêts est la Bretagne. Cela ne s'explique pas seulement par la proximité, car les autres régions limitrophes ne bénéficient pas de plus de prêts que celles qui sont plus éloignées. Il est donc difficile de définir des logiques spatiales ou des politiques de diffusion. Il faudrait réaliser cette étude sur plusieurs années pour tenter de mettre en évidence des réseaux d'échanges, ce qui supposerait également d'étudier la provenance des œuvres exposées dans les Pays de la Loire, et qui proviennent des autres FRAC.

A l'échelle mondiale, les prêts concernent surtout les pays limitrophes. Le Canada constitue la seule exception extra-européenne.

La diffusion extérieure à la région des Pays de la Loire est donc relativement importante. Les prêts en dehors du continent européen sont cependant très limités. Ils sont le reflet de la faible reconnaissance des artistes français à l'étranger analysée notamment par le sociologue Alain Quemin⁴⁴⁵. Cette diffusion hors région constitue une sorte de reconnaissance pour le FRAC et assure une visibilité nationale ou internationale pour les Pays de la Loire. Il ne faut toutefois pas exagérer l'importance de cette activité hors région : l'essentiel des actions du FRAC s'effectuant dans le cadre des Pays de la Loire.

L'inscription spatiale du FRAC ne se limite pas à la circulation des œuvres et à l'organisation d'expositions. Elle est aussi dépendante de l'origine des artistes représentés dans la collection. Il est notamment intéressant de savoir si le comité de sélection privilégie ou non les artistes des Pays de la Loire, si le FRAC est en fait un FACR (Fonds d'Art Régional Contemporain). La carte ci-dessous représente les pays et communes (pour les Français) de résidence des artistes présents dans la collection du FRAC des Pays de la Loire. Nous avons choisi de prendre en compte leur domicile, à la date de l'acquisition de leur travail par le FRAC.

La plupart des artistes de la collection du FRAC habitent Paris et l'Ile-de-France. Ceux qui résident dans les Pays de la Loire, et notamment à Nantes, sont beaucoup moins nombreux, mais cette région constitue le deuxième bassin de recrutement du FRAC. Les autres artistes de la collection habitent essentiellement dans les villes de Marseille, Nice, Nîmes, Lyon, Dijon, Bordeaux, Tours et Rennes.

La prédominance de Paris, qui concentre la plus grande part de la population des artistes en France (cf tableau ci-dessus), n'a rien de surprenant. Les plasticiens des Pays de la Loire sont au second rang, mais sont nettement plus représentés que leurs collègues des autres régions. La collection du FRAC met donc l'accent sur la création régionale, sans nier la domination évidente du vivier d'artistes parisiens. On note également, autour des Pays de la Loire, un arc de villes allant de La Rochelle à Rennes, en passant par Tours, dont les artistes sont également bien représentés. Le littoral méditerranéen constitue aussi un autre bassin de recrutement privilégié.

⁴⁴⁵ *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Rapport d'étude, Paris, Ministère des Affaires étrangères, 2001, 158 p.

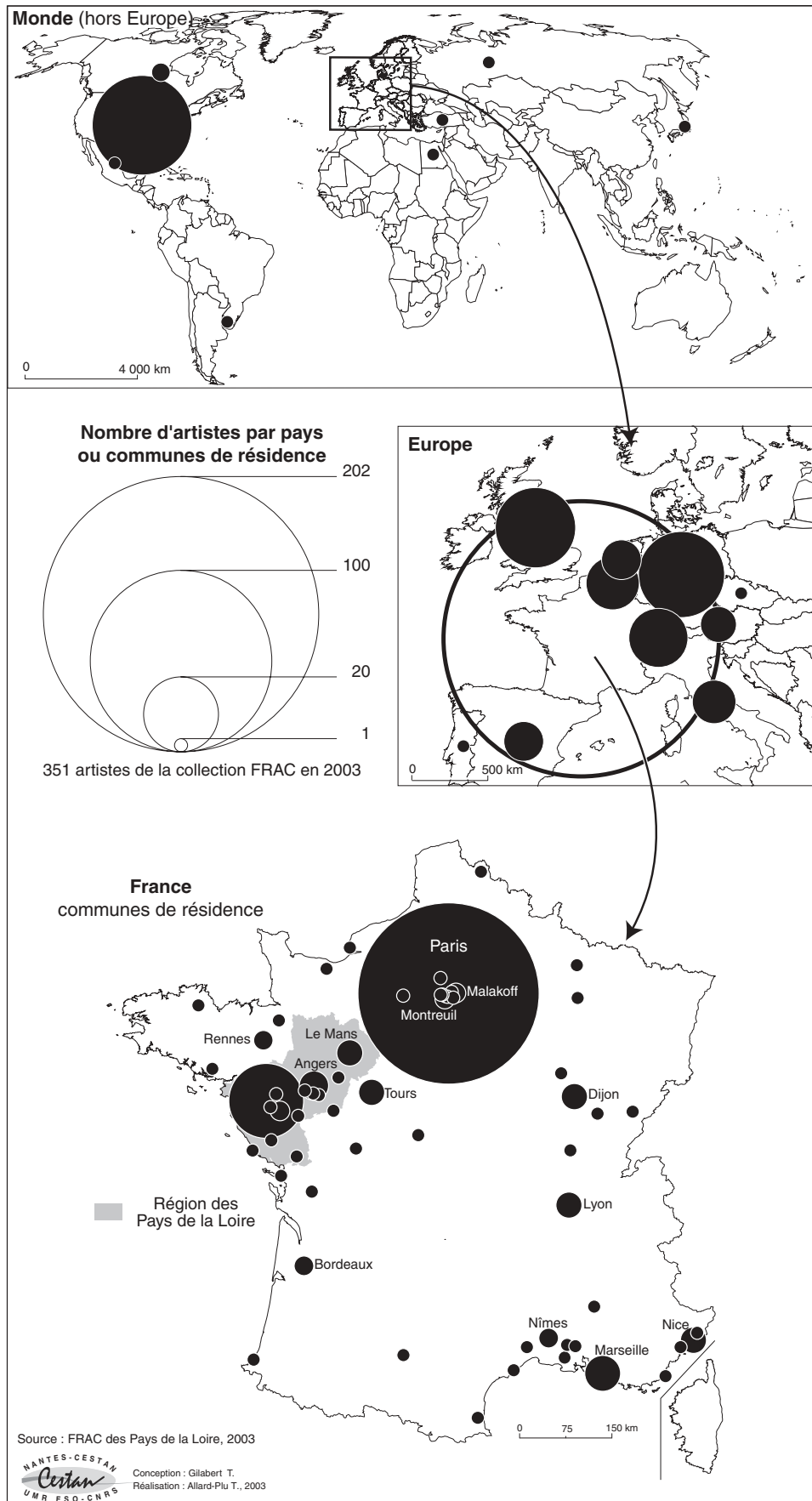


Figure 41 : Pays et communes de résidence des artistes présents dans la collection du FRAC des Pays de la Loire

Tableau 14 : Nombre de plasticiens par région

Nombre d'artistes plasticiens	Région du lieu de travail
7 212	Ile-de-France
196	Champagne-Ardenne
281	Picardie
259	Haute-Normandie
592	Centre
291	Basse-Normandie
401	Bourgogne
264	Nord-Pas-de-Calais
228	Lorraine
323	Alsace
186	Franche-Comté
518	Pays de la Loire
852	Bretagne
351	Poitou-Charentes
695	Aquitaine
657	Midi-Pyrénées
143	Limousin
1 225	Rhône-Alpes
199	Auvergne
876	Languedoc-Roussillon
1 681	Provence-Alpes-Côte d'Azur
62	Corse
82	Hors Métropole
17 574	France

Ce tableau, fourni par le Département des Etudes et de la Prospective du ministère de la Culture, a été réalisé à partir du recensement (INSEE) de 1999. Il s'agit de la seule source officielle sur la répartition des artistes plasticiens en France. L'analyse à l'échelle du département ou de la commune n'a pas été effectuée par l'INSEE. La définition de l'« artiste plasticien » de l'INSEE ne permet pas de distinguer les artistes contemporains. Ces imprécisions et ambiguïtés nous ont poussé à renoncer à cartographier la répartition des artistes contemporains en France. Nous reproduisons toutefois ce tableau afin de montrer, avec toutes les réserves évoquées précédemment, l'importance relative du nombre d'artistes en fonction des régions, et notamment la forte concentration en Ile de France. Ceci nous permettra d'envisager, avec beaucoup de prudence, une comparaison avec les résidences des artistes de la collection du FRAC des Pays de la Loire.

A l'étranger, le recrutement s'effectue surtout dans les pays limitrophes, notamment en Allemagne et en Grande-Bretagne, mais aussi aux Etats-Unis. Il s'agit effectivement des trois pays en tête du « Kunst Kompass»⁴⁴⁶ de 2000, qui constitue un classement prenant en compte la réputation des artistes, publié chaque année par la

⁴⁴⁶ L'analyse critique de cet indicateur est notamment réalisée par Alain Quemin, in *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Rapport au ministère des Affaires étrangères, Paris, 2001, p. 38.

revue allemande Capital. Le recrutement des artistes de la collection du FRAC correspond donc à la hiérarchie actuelle de la réputation des artistes contemporains, sur le plan national et international. La prise en compte des créateurs régionaux est réelle mais limitée et ne permet sûrement pas de qualifier le FRAC des Pays de la Loire de Fonds d'Art Contemporain Régional (FACR).

2.4.3. Les publics du FRAC

Nous avons déjà évoqué l'absence d'étude sur les publics du FRAC, hormis les statistiques sur le nombre de visiteurs. Depuis 2001, j'ai demandé si une enquête plus approfondie, permettant de mettre en évidence, au moins les origines sociales et géographiques des visiteurs, pouvait être réalisée. La proposition de confier cette tâche (très lourde, s'il s'agissait de cerner l'ensemble du public, y compris dans les expositions « hors les murs ») à un étudiant en sociologie n'a jamais suscité d'enthousiasme auprès des responsables du FRAC. Les enseignants en sociologie de l'Université de Nantes, contactés à ce sujet, m'ont fait part de leurs réticences, suite à un échec d'une de leurs étudiantes, qui n'avait pas pu obtenir, de la part de l'administration du FRAC, le soutien nécessaire pour mener à bien ses travaux de recherche.

Les réticences mesurées à Carquefou semblent concerner également les autres FRAC, très peu d'études sont effectivement publiées. On comprend facilement le caractère sensible de ces études qualitatives sur les publics. A l'heure où la culture est fréquemment menacée par des coupes budgétaires, il est nécessaire d'éviter de donner des arguments à ceux qui pourraient estimer que les FRAC ne jouent pas assez leur rôle sur le plan de la démocratisation de l'art contemporain.

J'ai finalement décidé de réaliser l'enquête moi-même, au printemps 2004, à partir du public d'une seule exposition. Après un accord verbal du régisseur (qui assure, de fait, l'intérim du directeur, Jean-François Taddei, décédé début 2004), la responsable des publics a finalement refusé, prétextant un projet d'enquête, plus lourde (dont j'entends parler depuis trois ans). J'ai donc dû me contenter d'entretiens réalisés, sans réelle autorisation, auprès de quelques visiteurs du FRAC. Cela ne permet pas de dresser de façon scientifique le profil du public, mais de mettre en évidence certains de ses aspects. Les responsables du FRAC, et notamment les médiateurs, avec qui j'ai discuté à ce sujet, connaissent d'ailleurs bien leur public, de façon empirique, mais uniquement pour le site de Carquefou. Il s'agit essentiellement de véritables amateurs d'art contemporain, d'artistes et d'étudiants des Beaux-Arts. Ce public vient surtout en

fin de semaine, notamment le dimanche. Les promeneurs, non amateurs d'art contemporain, sont peu nombreux. Dans la semaine, les personnes qui fréquentent la ZAC de la Fleuriaye dans le cadre de leur activité professionnelle viennent très rarement visiter le FRAC. Le seul véritable élargissement du public, en dehors du cercle des amateurs d'art contemporain, est effectué à l'occasion des visites scolaires, qui sont toutefois très rares, à cause notamment⁴⁴⁷ des difficultés d'accès.

Les entretiens ont été réalisés auprès du public du FRAC, à Carquefou, le dimanche 11 avril 2004, pendant les vacances scolaires de la Zone A (dont fait partie l'Académie de Nantes). Deux expositions étaient présentées : Patrick Tosani (*Au devant des images*) et Nicolas Floc'h (*Peintures*). La journée était ensoleillée, il faisait 13°C à l'ombre. Il y a eu 54 visiteurs pendant les horaires d'ouverture, entre 15h et 19h. Pour relativiser ce chiffre, nous rappelons les fréquentations du FRAC, à Carquefou, durant les deux semaines qui ont précédé notre travail.

Semaine du 31 mars au 4 avril :

Mercredi 31 mars : 40 visiteurs
Jeudi 1^{er} avril : 5 visiteurs
Vendredi 2 avril : 5 visiteurs
Samedi 3 avril : 17 visiteurs
Dimanche 4 avril : 64 visiteurs

Semaine du 7 avril au 11 avril (vacances scolaires zone A):

Mercredi 7 avril : 13 visiteurs
Jeudi 8 avril : 15 visiteurs
Vendredi 9 avril : 13 visiteurs
Samedi 10 avril : 19 visiteurs
Dimanche 11 avril 2004 : 54 visiteurs

Le vernissage de l'exposition de Patrick Tosani avait rassemblé plus de 270 personnes, ce qui représente plus de deux semaines de fréquentation normale.

(Source : FRAC)

Une grande partie des visiteurs du dimanche 11 avril semblaient être des habitués du FRAC et étaient connus des deux médiatrices chargées de l'accueil du public. Elles ont d'ailleurs embrassé une dizaine de personnes, des artistes nantais et leurs familles. Aucun visiteur n'est arrivé seul, il s'agissait essentiellement de groupes

⁴⁴⁷ Les enseignants préfèrent souvent visiter le musée des Beaux-arts de Nantes, qui offre aussi des expositions d'art contemporain et présente l'intérêt d'être proche d'autres lieux de visites culturelles (château des Ducs, cathédrale, lieu unique...)

de deux à cinq personnes, des familles avec parfois des enfants. La durée moyenne de la visite était d'environ 45 minutes.

J'ai choisi d'interroger quelques visiteurs, afin de présenter leur profil et leur opinion sur le choix du lieu d'implantation du FRAC. Ils ont été sélectionnés de façon empirique, avec l'aide des médiatrices, qui connaissaient presque toutes les personnes présentes, pour tenter de représenter les différents types de publics.

15h50, trois amies, 50 ans environ :

Mme L. habite Nantes et semble guider ses amies dans un lieu qu'elle fréquente régulièrement.

Mme B. habite à Saint-Brévin, elle est moins assidue dans les lieux de l'art contemporain.

Mme C. habite Nantes et est déjà venue une fois au FRAC avec Mme L.

Teodoro Gilabert: *Etes-vous déjà venue au FRAC de Carquefou ?*

Mme L. : *Oui, une dizaine de fois.*

T.G.: *Avez-vous vu des expositions organisées par le FRAC en dehors de Carquefou ?*

Mme L. : *Oui, au château de Nantes cet été (...)*

T.G.: *Comment êtes-vous venue au FRAC aujourd'hui ?*

Mme L. : *En voiture, depuis le centre de Nantes.*

T.G.: *Quelle durée de trajet ?*

Mme L. : *¼ d'heure*

T.G.: *Visitez-vous d'autres lieux de l'art contemporain ?*

Mme L. : *Oui, les musées, les expositions d'arts plastiques, oui, bien sûr.*

T.G.: *Possédez-vous des œuvres d'art contemporain ?*

Mme L. : *Oui, des œuvres de (transcription impossible), sinon je les loue à l'artothèque.*

T.G. : *Quelle est votre profession ?*

Mme L. : *Sans*

T.G.: *Et celle de votre mari ?*

Mme L. : *Je n'ai pas de mari*

T.G.: *Votre niveau d'étude ?*

Mme L. : *BEPC*

T.G. : *Quelle est votre opinion au sujet du choix de la localisation du FRAC sur le site de la Fleuriaye, à Carquefou ?*

Mme L. : *L'environnement est bien, par exemple l'été pour les vernissages, pour les buffets, c'est parfait, à la campagne, c'est très sympa. Mais pour le lieu, c'est trop loin. J'adore me déplacer à pieds, ou venir par les transports en commun. Je trouve qu'ici le lieu c'est trop excentré, par rapport à Nantes.*

T.G.: *Penseriez-vous différemment si vous étiez non nantaise ?*

Mme L. : *Ah, oui, si j'étais non nantaise, je n'ai pas pensé à cela...*

T.G.: *Oui, un des arguments justifiant cette localisation consiste justement à dire que le site est facile d'accès, en venant de l'autoroute.*

Mme L. : *Ah oui, je ne pensais qu'à moi! Mais il y a aussi beaucoup d'étudiants et cela les bloque....*

T.G.: *Qu'est-ce que vous auriez préféré comme autre implantation ?*

Mme L. : *J'aimais bien quand il était dans les vieux locaux vers la place Mellinet. C'est vrai qu'à la limite en pleine campagne c'est pas mal non plus. Ce serait très bien de tout regrouper, le musée, le lieu unique, le FRAC. Ce qui malheureusement ou heureusement est d'ailleurs en train de se mettre en place au musée des Beaux-Arts où on a supprimé beaucoup de collections classiques et on met beaucoup d'art contemporain, ce qui fait, paraît-il fuir les visiteurs.*

T.G.: *Vous iriez plus souvent au FRAC s'il était dans le centre-ville ?*

Mme L. : *Oui, sûrement, j'irai en allant faire mes courses, en me baladant, je peux passer l'après-midi. Si j'habitais Carquefou, je viendrais peut-être en vélo.*

Mme B. : *Simplement pour le lieu, pour le reste je n'ai rien à dire. Je pense que si c'était regroupé à Nantes, moi je viens à Nantes et je vois ceci, cela. C'est trop décentré.*

T.G.: *Vous habitez Nantes ?*

Mme B. : *Non, j'habite Saint-Brévin et je ne vais pas faire l'effort de venir jusqu'à Carquefou. D'abord il faudrait prendre une carte, car c'est mal indiqué. Je ne me déplace pas pour voir quelques œuvres, ou alors je me déplace pour voir plusieurs expositions ...*

T.G.: *Vous voulez rentabiliser le déplacement ?*

Mme B. : *Oui c'est cela, je veux rentabiliser le déplacement, exactement !*

Mme C. : *Oui, moi c'est pareil. Moi qui suis un peu timide pour rentrer dans des lieux. Je passerais à Nantes, par exemple je rentrerais plus facilement, que de venir ici seule.*

Mme L. : *Un jour, on a voulu venir à pieds, on était un peu perdu, on a demandé aux gens et personne ne connaissait le FRAC. J'ai des amis à Nantes, même un peu artistes sur les bords comme D., qui n'a jamais entendu parler du FRAC. Alors je me dis qu'il faudrait faire un peu de pub.*

Mme C. : *Il n'y a pas assez de choses à voir. Il n'y a pas d'autres salles?*

Commentaire : Une femme du centre-ville, très branchée art contemporain, qui initie ses amies. Elle préférerait un lieu dans le centre-ville, mais la distance n'est pas réellement un frein, sa passion la pousse à se déplacer beaucoup plus loin que Carquefou. Un peu mondaine, cette femme apprécie aussi les réceptions, à la campagne, dans la clairière de la Fleuriaye. Ses amies, moins motivées, perçoivent mieux les contraintes liées à l'éloignement de Nantes.

16h30 Deux jeunes étudiants italiens :

T. G. : *D'où venez-vous ?*

Isabella : *On vient d'Italie, moi je viens d'Aoste.*

Roberto : *Moi, je viens de Bergame.*

T.G. : *Quel âge avez-vous ?*

I. : *24 ans.*

R. : *Moi 22.*

T.G. : *C'est la première fois que vous venez ici ?*

I. : *Oui, à Nantes, oui...*

R. : *Nous sommes tombés ici par hasard.*

T.G. : *Vous êtes étudiants ?*

I. : *Oui, nous sommes étudiants à Grenoble.*

T.G. : *Pourquoi êtes-vous venus à Nantes ?*

R. : *Nous sommes en vacances, nous avons visité la Bretagne...*

I. : *Et on a terminé par Nantes.*

T.G. : *Et comment avez-vous connu le FRAC ?*

R. : *J'ai vu le plan de la ville et j'ai vu qu'il y avait un centre d'art contemporain.*

T.G. : *Et vous êtes venus comment ?*

R. : *En voiture*

T.G. : *Vous avez trouvé facilement ?*

I. : *(Rires), oui, mais on est tombé sur d'autres maisons avant...mais....*

T.G. : *Que pensez-vous du choix de l'implantation, ici à Carquefou, plutôt que dans le centre de Nantes ?*

I. : *C'est étrange, c'est bien, il est placé au milieu de rien du tout.*

R. : *Je pense qu'ici c'est mieux.*

I. : *Oui, c'est bien, si quelqu'un veut trouver celui-là, il doit chercher et trouver, c'est mieux.*

Commentaire : Témoignage qui tend à montrer que l'éloignement n'est pas un frein pour un public motivé.

17h 10, Un couple et un enfant (environ 8 ans), à vélo. Le mari (environ 45 ans) se propose de répondre aux questions :

T.G. : *Est-ce que vous visitez le FRAC de Carquefou pour la première fois ?*

M. R. : *Non.*

T.G. : *Combien de visites avez-vous effectué au FRAC ?*

M. R. : *Je viens régulièrement en fait, je ne viens pas à chaque expo mais régulièrement. Tosani, je voulais voir et Nicolas Floc'h, j'ai entendu une bonne critique hier sur France Culture et j'ai dit « Tiens, je vais jeter un œil pour voir ».*

T.G. : *Avez-vous visité des expos organisées par le FRAC en dehors de Carquefou ?*

M.R. : *Pas beaucoup, c'est occasionnel, si je suis sur le parcours, je m'arrête pour aller voir. (...). Cela peut m'arriver occasionnellement que j'aille à Fontenay-le-Comte...aux Sables-d'Olonne.*

T.G. : *D'où venez-vous ?*

M.R. : *De Nantes, à vélo, depuis la Beaujoire.*

T.G. : *En combien de temps ?*

M.R. : *10 minutes, on ne roule pas vite.*

T.G. : *Est-ce que vous visitez d'autres lieux d'exposition d'art contemporain ?*

M.R. : *Oui fréquemment, oui.*

T.G. : *Est-ce que l'on peut vous définir comme un amateur ou un passionné d'art contemporain ?*

M.R. : *Passionné, pratiquant aussi, même si ce n'est pas forcément ce que l'on peut appeler art contemporain aujourd'hui, mais plutôt peinture.*

T.G. : *Est-ce que vous possédez des œuvres d'art contemporain ?*

M.R. : *Très peu, sans doute à cause de l'investissement et les expositions ne se présentent pas vraiment sous un aspect marchand.*

T.G. : *Quelle est votre profession ?*

M.R. : *Je suis animateur arts plastiques justement et peintre plasticien aussi.*

T.G. : *Et votre niveau d'études ?*

M.R. : *Bac*

T.G. : *Et que pensez-vous du choix du site de Carquefou, à la Fleuriaye, pour le FRAC ?*

M.R. : *Ici, c'est dans la nature, en soi, c'est bien, mais j'aimais bien aussi en ville, rue Kühnman...par contre le lieu, je m'intéresse à l'architecture contemporaine...le lieu est captif d'un attrait, l'architecture de Pondevie est belle aussi, on vient aussi pour le lieu, et après pour ce qu'il y a dedans.*

T.G. : *Pour vous l'implantation importe peu, puisque de toute manière, vous avez l'intention de voir l'expo, donc vous y allez ?*

M.R. : *Oui, moi je vais voir l'art contemporain à Anvers ou....c'est ce qu'on peut y voir qui m'intéresse plus que le lieu spécialement ou l'endroit où il est. Bon, si un coup il est à la campagne ou aux Sables-d'Olonne, au bord de la mer, il va se fixer à d'autres centres d'intérêts...*

T.G. : *Est-ce que vous pensez que le choix du lieu a un effet sur la démocratisation de l'art contemporain ?*

M.R. : *Tout à fait, oui. Ici vous avez des familles, des enfants, des étudiants des Beaux-Arts, comme des personnes âgées, tous milieux confondus, tous âges et tous niveaux confondus. Des gens qui viennent à la fois pour la ballade et la curiosité...(...) Ici c'est proche des banlieues, de la ville, ici c'est assez ouvert.*

Commentaire : Un homme passionné d'art contemporain, pour qui la distance n'est pas un frein. Il ne se rend pas compte que le public du FRAC est composé essentiellement de véritables amateurs d'art, comme lui.

17h30, un artiste, la trentaine, accompagné de sa femme, de son enfant et de trois amis.

T.G. : *Venez-vous au FRAC pour la première fois ?*

M. L. : *Oui*

T.G. : *Est-ce que vous avez visité d'autres expositions organisées par le FRAC ?*

M.L. : *Quand le FRAC était à Nantes, j'y allais plus souvent.*

T.G. : *Par quel moyen de transport êtes-vous venu ?*

M.L. : *En voiture.*

T.G. : *De quelle ville venez-vous ?*

M.L. : *De la Varenne, de l'autre côté de la Loire.*

T.G. : *Visitez-vous d'autres lieux d'art contemporain ?*

M.L. : *Un petit peu, oui.*

T.G. : *Vous êtes donc un habitué des lieux de l'art contemporain ?*

M.L. : *Moins maintenant, mais un petit peu plus avant, quand j'étais étudiant à Nantes.*

T.G. : *Possédez-vous des œuvres d'art contemporain ?*

M.L. : *Euh...oui, autres que les miennes ?*

T.G. : *Oui, vous êtes artiste, c'est votre profession ?*

M.L. : *Oui.*

T.G. : *Quel est votre niveau d'études ?*

M.L. : *DNAP⁴⁴⁸*

T.G. : *C'est surprenant que ce soit la première fois que vous venez au FRAC...*

M.L. : *Je suis déjà venu, mais à chaque fois, soit que c'était l'installation qui n'était pas terminée, soit c'était fermé. C'est la première fois que je viens et que j'arrive à rentrer.*

T.G. : *Que pensez-vous du choix de l'implantation, de la localisation à Carquefou ?*

⁴⁴⁸ Diplôme National d'Arts Plastiques, délivré notamment par l'Ecole des Beaux-Arts de Nantes.

M.L. : *En gros c'est pas mal, le cadre est super.*

T.G. : *Et au niveau de l'accessibilité ?*

M.L. : *Bah, quand j'étais à Nantes et que je n'avais pas de voiture, je ne pouvais pas venir. Maintenant, j'habite à la campagne et j'ai une voiture et je suis à...pas loin d'ici. Oui, je trouve cela super.*

T.G. : *Donc, le fait que vous ne veniez pas n'était pas lié à l'implantation ?*

M.L. : *Bah...si car avant j'habitais pas loin donc c'était plus simple d'accès.*

T.G. : *Et si on estime que l'objectif du FRAC est aussi de démocratiser l'accès à l'art contemporain. Dans cet esprit, que pensez-vous du choix du site de Carquefou ?*

M.L. : *Je ne sais pas si la délocalisation démocratise l'art, mais, moi je suis pour le principe de sortir du centre des villes...*

Commentaire : Le public des artistes (plutôt jeunes, de moins de trente ans) et de leurs familles représentait environ un quart des visiteurs du dimanche 11 avril (ceux qui font la bise aux médiatrices). M.L., que nous avons interrogé, était toutefois atypique, dans le sens où il n'est pas un habitué des lieux. Notons que ces plasticiens sont peu nombreux à figurer dans les collections du FRAC. Nous avons montré que le FRAC des Pays de la Loire mettait peu l'accent sur les créateurs de la région. Sans le dire vraiment, ils espèrent tous être « fraquisés », avoir une œuvre acquise par le FRAC, ce qui constitue un élément important dans la constitution d'une carrière.

Le FRAC des Pays de la Loire apparaît donc comme un lieu dont l'inscription spatiale est particulièrement importante et complexe. Ceci est lié à ses missions, basées sur la diffusion et la constitution d'une collection. Cela implique nécessairement une emprise spatiale se traduisant par la mise en place de réseaux et de flux, à l'échelle régionale, essentiellement, mais aussi nationale et mondiale. Notre étude, limitée à l'exemple des Pays de la Loire ne permet pas d'envisager la question dans son ensemble, à l'échelle de la France. Il pourrait effectivement être intéressant d'étudier de la même façon l'ensemble des FRAC, pour tenter de déterminer la réalité du réseau fondé sur les interrelations entre ces 24 structures.

2.5. Histoire et géographie des galeries d'art contemporain à Nantes

2.5.1. La fin des galeries commerciales

En 2004, il n'existe plus de véritable galerie commerciale spécialisée dans l'art contemporain à Nantes. Cette situation peut sembler paradoxale, dans une ville qui marque un fort dynamisme dans ce domaine. Il convient donc de revenir sur l'histoire récente des galeries nantaises, en nous attachant à l'aspect économique, sans perdre de vue leurs inscriptions dans l'espace.

En 1998, alors que le marché de l'art avait été déjà ébranlé par une crise importante commencée en 1991, il restait cependant six galeries d'art contemporain à Nantes. La plus ancienne était Convergence, rue Jean Jaurès, la deuxième⁴⁴⁹ galerie d'art contemporain installée à Nantes à l'initiative de Jean et Jeannette Blanchet en 1975. La galerie Arlogos, créée en 1978 par Didier Larnaque est située Boulevard Guist'hau. La galerie Plessis, rue Crébillon, Luneau, rue Mercoeur et Fradin, place Edouard Normand, formaient ce que leurs propriétaires appelaient un « triangle d'art » dans l'hyper-centre nantais. La galerie Art Comparaison présentait des artistes contemporains, mais moins avant-gardistes, dans le passage Pommeraye. Entre 1998 et 2000, toutes ces galeries ont fermé leurs portes les unes après les autres. Didier Larnaque ferme Arlogos en 1998, pour s'installer à Paris. Il estimait que seul le marché parisien était porteur. Il affirme aussi que « Nantes n'est pas capable d'apporter un soutien autre que moral à l'art contemporain ; c'est un problème politique. (...) La municipalité n'a pas fait l'effort de voir où était l'important, (...) donnant l'hégémonie culturelle à un seul partenaire⁴⁵⁰. »⁴⁵¹

Fin 1998, c'est au tour de Michel Luneau et de Jean-Christian Fradin de fermer leurs galeries. La galerie Plessis, le dernier sommet du « triangle d'art », disparaît en juin 1999. L'activité n'était pas rentable, elle survivait grâce à l'argent injecté par madame Plessis⁴⁵² qui tient une pharmacie, place Graslin. En février 2000, c'est Art Comparaison, puis Convergence qui ferment leurs portes.

Depuis cette date, il n'existe plus de galerie commerciale d'art contemporain à Nantes. Parmi la vingtaine de galeries ayant encore pignon sur rue aujourd'hui, certaines exposent tout de même ponctuellement des artistes relevant de l'art contemporain. Toutefois, leur éclectisme, imposé par les goûts de la clientèle, fait

⁴⁴⁹ Après la galerie Argos qui a fermé en 1972.

⁴⁵⁰ Le galeriste parle du CRDC, qui est à l'origine du projet du lieu unique.

⁴⁵¹ In Presse-Océan, 4-01-1998.

⁴⁵² Qui investissait environ 6000 francs par mois dans la galerie.

qu'elles ne sont pas reconnues par les institutions comme « galeries d'art contemporain ». Des galeries associatives ont pris le relais, afin d'offrir des lieux d'exposition aux artistes, sans avoir nécessairement le souci de la rentabilité commerciale .

Deux des principales galeries nantaises, Plessis et Luneau, subsistent toutefois, malgré leur fermeture annoncée, mais sous d'autres formes.

Charles-Yves Plessis est toujours inscrit au registre du commerce comme galeriste. Il ne possède pas de lieu d'exposition et de vente, mais est encore en contact avec les artistes qu'il présentait dans sa galerie de la rue Crébillon. Il fait ainsi parfois du courtage pour ses anciens clients et artistes. Interrogé à ce sujet, il a affirmé qu'il maintenait cette activité à la fois pour son plaisir, pour soutenir les artistes, et pour s'assurer une couverture sociale avant de prendre sa retraite.

Michel Luneau a également gardé une activité de galeriste aujourd'hui. Après la fermeture de sa galerie de la rue Mercœur en 1998, il a ouvert le centre d'arts contemporains de la Rairie à Pont Saint-Martin, à 12 kilomètres au Sud de Nantes. C'est dans une dépendance (300m²) du château où il réside qu'il expose ses artistes.



Photo 118 : Le centre d'arts contemporains de la Rairie à Pont Saint-Martin (Loire-Atlantique). Au premier plan, le drapeau (réalisé à partir d'une peinture de Tony Soulié) du « Territoire libre de la Rairie », fondé par Michel Luneau en 2003
Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Son activité commerciale était déficitaire dans le centre-ville, le déplacement vers la périphérie de l'agglomération n'a rien changé, le chiffre d'affaire est resté pratiquement le même. En fait, le nombre de vrais acheteurs est identique, les curieux de passage ont seulement été remplacés par les visiteurs du dimanche. Il s'agit avant tout, pour Michel Luneau, d'une activité satisfaisant son plaisir personnel, mais qui n'est aucunement rentable. Il est actuellement à la retraite et dispose de revenus suffisants pour vivre sans gagner d'argent dans le cadre du centre d'arts contemporains de la Rairie. Il n'est ouvert que le samedi et le dimanche après-midi, ce qui rend cette activité peu contraignante. Michel Luneau organise régulièrement des partenariats avec la Maison de la Culture de Loire-Atlantique, qui expose une partie des œuvres des artistes présentés à la Rairie, dans son espace du passage Pommeraye, dans le centre de Nantes. Il monte également des expositions en collaboration avec le centre culturel de Guérande, Athanor. Ces partenariats permettent de combler les déficits du centre d'arts.



Photo 119 : Une salle d'exposition (tableaux de Jacques Bosser), donnant sur le piscine et le parc, Pont Saint-Martin (Loire-Atlantique)

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

2.5.2. Les galeries associatives

Les galeries associatives ont pris le relais des galeries commerciales. Leur dynamisme s'explique justement par leur statut qui permet de bénéficier du bénévolat de ses membres et du soutien de la municipalité ou de la DRAC, par le biais des subventions.

La galerie le Rayon Vert, est installée sur la Butte Sainte-Anne, à Chantenay, depuis décembre 1992. Elle doit son nom au roman de Jules Verne. Un musée consacré à l'écrivain nantais est effectivement situé au bout de l'avenue Sainte-Anne, à 300 mètres de la galerie. Elle a été créée par une association composée au départ de «copains du quartier». Elle a pour objectif de diffuser l'art chez les non-initiés, d'animer le quartier et de permettre à des artistes, qui n'avaient pas accès aux galeries commerciales, d'exposer. Elle s'est installée dans une ancienne épicerie et peut disposer du bâtiment de la cure de l'église de Sainte-Anne, prêté par la municipalité qui soutient aussi l'association par des subventions. Toutefois, la DRAC ne reconnaît pas cette galerie, qui ne reçoit donc pas d'aide de la part du ministère de la Culture. On lui reproche son ouverture vers des artistes très divers, pas toujours professionnels, ou considérés comme n'étant pas réellement contemporains. Les responsables du Rayon Vert préfèrent toutefois garder leur indépendance plutôt que de se caler sur les critères du Ministère. Cette indépendance est permise par les ventes réalisées par la galerie, les artistes reversant à l'association 30% du montant des œuvres vendues. La première présidente et fondatrice du Rayon Vert, Cécile Nivet, professeur d'arts plastiques, a quitté l'Education nationale pour devenir salariée de l'association. Il s'agit pour elle, du fait de l'importante baisse de son salaire (elle touche moins d'un SMIC), d'un véritable engagement personnel pour la diffusion de l'art contemporain.



Photo 120 : La galerie du Rayon Vert située dans une ancienne épicerie de Chantenay, Nantes
Cliché : Teodoro Gilabert (2003)



Photo 121 : La cure, située à 200 mètres de la galerie, Nantes

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Au mois de décembre, la galerie organise le « Petit marché de l'art ». Il s'agit de proposer aux acheteurs des œuvres de petit format, à petit prix. L'objectif est à la fois de démocratiser l'achat d'œuvres d'art et d'équilibrer les comptes de l'association. Le Rayon Vert est donc une galerie commerciale, au statut associatif, ce qui peut sembler ambigu aux yeux de l'administration fiscale.

Les autres galeries associatives nantaises sont beaucoup moins orientées vers la vente. Leur objectif est avant tout d'exposer des artistes, et éventuellement de les mettre en relation avec des acheteurs. Pour Norbert Duffort, conseiller aux arts plastiques de la DRAC, « il s'agit plus de centres d'art associatifs, que de galeries associatives »⁴⁵³. C'est probablement pour cette raison que certaines d'entre-elles reçoivent des aides financières de la DRAC.

La plus ancienne galerie associative nantaise, Zoo Galerie, est actuellement installée dans les locaux de l'espace Delrue, chaussée de la Madeleine. Il s'agit d'une structure consacrée à la production, mais surtout à la monstration d'un art qui n'est pas

⁴⁵³ Entretien du 12-11-03.

forcément destiné à être vendu. C'est en cela que cette galerie, subventionnée par la municipalité de Nantes et la DRAC, se rapproche plus d'un centre d'art que d'une véritable galerie. Les prix des œuvres ne sont d'ailleurs pas mentionnés. Si cette galerie permet rarement aux artistes exposés de gagner de l'argent, elle constitue cependant un tremplin reconnu pour accéder à une galerie parisienne, passage obligé pour faire carrière. Le responsable de Zoo Galerie, Patrice Joly, est également directeur de la publication et rédacteur en chef de la revue 02. Elle était au départ consacrée à l'actualité de l'art contemporain dans le grand ouest (zone de l'indicatif téléphonique 02), mais elle a aujourd'hui une audience nationale. La revue est tirée à 15 000 exemplaires et dispose d'environ 110 points de diffusion, dont 40 à Paris.



Photo 122 : L'espace d'exposition et les ateliers de l'impasse Delrue, 49 chaussée de la Madeleine, Nantes

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Cette revue gratuite est éditée par Zoo Galerie, et est financée par la publicité, la DRAC et par des institutions comme le FNAC ou le Festival d'Automne⁴⁵⁴. Ses articles, souvent consacrés aux événements de la région des Pays de la Loire, contribuent à leur donner une visibilité nationale.

⁴⁵⁴ Dans le cadre de la réalisation de numéros spéciaux.



Photo 123 : A l'étage, les ateliers loués par la ville de Nantes, au rez-de-chaussée, l'espace d'exposition

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

La galerie Ipso Facto est une association constituée par deux artistes, un Nantais, Jean-François Courtillat, et un Parisien, Jean-François Guillon. L'objectif est de faire connaître le travail d'artistes de Nantes, mais aussi d'autres villes, en établissant des échanges. Le but des responsables d'Ipso Facto est de former un réseau avec d'autres structures équivalentes en France ou à l'étranger. La galerie est installée depuis 1998 dans un ancien magasin de fleuriste, boulevard Saint-Aignan. la galerie se compose d'un rez-de-chaussée de 35m² sur rue, et d'une pièce de 10m² à l'étage. Le choix du lieu d'implantation a été dicté par la recherche d'un loyer peu élevé, ce qui était le cas, dans ce quartier relativement excentré, déserté par les commerces de proximité. Les œuvres sont parfois proposées à la vente, dans la galerie ou sur son site Internet⁴⁵⁵. Le chiffre

⁴⁵⁵ <http://galerieipsofacto.free.fr>

d'affaires étant très faible, les responsables de la galerie vivent grâce à leurs salaires d'enseignants.



Photo 124 : La galerie Ipso Facto, 56 Bd Saint-Aignan, dans l'ancien magasin d'un fleuriste, Nantes

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

En 2000, ils créent une compagnie de danse, « Ipso facto danse », avec Angela Fagnano et David Rolland, danseurs et chorégraphes. Le but est «de creuser les affinités entre la danse et les arts plastiques dans un vaste éventail de préoccupations socio-artistiques. »⁴⁵⁶. Cette ouverture correspond à une tendance actuelle vers une démarche de plus en plus transdisciplinaire chez de nombreux artistes contemporains.

En 2003, l'échange entre le collectif d'artistes Ateliers Associés, basé au Havre, et la galerie Ipso Facto, a donné lieu à une exposition « Still virgin » dans chacune des deux villes. A cette occasion, trois lieux ont été investis à Nantes par des artistes havrais : la galerie Ipso Facto, l'Atelier Malakoff, situé dans un immeuble d'une cité

⁴⁵⁶ Site Internet <http://galerieipsufacto.free.fr>

HLM et l'Atelier Delrue, chaussée de la Madeleine. La galerie a ainsi réussi à tisser un réseau assez complexe entre Nantes et le Havre, mais aussi à l'intérieur des deux villes.



Photo 125 : Exposition dans un appartement-atelier d'une tour HLM au 23 rue d'Angleterre, huitième étage, quartier de Malakoff, Nantes
Cliché : Teodoro Gilabert (2003)



Photo 126 : Expo « Still virgin », 23 rue d'Angleterre, huitième étage, palier 8, quartier de Malakoff, Nantes
Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Début 2002, une autre galerie associative, Tripode, a été créée à Rezé, dans la banlieue sud de Nantes. Elle s'est installée provisoirement dans un ancien local commercial situé au rez-de-chaussée, rue Félix Faure. Elle fonctionne selon le même principe qu'Ipso Facto et bénéficie également du soutien financier de la DRAC. Sa pérennité semble toutefois remise en question par la vente de l'immeuble qui abritait la galerie. Les responsables de Tripode souhaitent poursuivre leur activité dans un autre lieu. Nous les avons interrogés à ce sujet, il semble que la localisation importe peu, le critère essentiel étant le coût du loyer, dans le cadre d'une activité non rentable sur le plan commercial.

2.5.3. La nouvelle géographie des galeries d'art contemporain nantaises

La géographie des galeries d'art contemporain nantaises a connu des évolutions majeures depuis une quinzaine d'années (cf figure 35 p. 367). Elles étaient toutes situées dans le centre-ville, espace de prédilection de ce type de commerce plutôt haut de gamme. La crise du marché de l'art contemporain, à partir de 1991, a entraîné une baisse très nette des ventes. Les galeries les plus solides financièrement ont encore pu tenir quelques années. Mais entre 1998 et 2000, elles ont toutes disparu de la scène nantaise. Seules les galeries Plessis et Luneau ont maintenu une présence, mais sous une autre forme. Cette survie s'explique par la forte motivation de leurs responsables, et aussi par le fait qu'il s'agit des deux⁴⁵⁷ galeries nantaises qui avaient une réelle visibilité nationale et qui exposaient notamment à la FIAC⁴⁵⁸. Plessis est devenu une galerie sans lieu d'exposition et Luneau s'est installé sur son lieu de domicile, au Sud de Nantes. Les galeries associatives, installées dans le péri - centre, qui ont pris le relais des entreprises commerciales, exposent des œuvres, mais ne vendent que très rarement⁴⁵⁹. Nous assistons donc à une remise en question du mode de fonctionnement économique, mais aussi des logiques d'inscriptions spatiales des galeries nantaises. Des évolutions semblables sont observables dans les autres villes de province, mais le cas

⁴⁵⁷ Avec Arlogos, qui s'est déplacée à Paris

⁴⁵⁸ Foire Internationale d'Art Contemporain de Paris

⁴⁵⁹ Sauf le Rayon Vert, dont nous avons montré la spécificité.

nantais apparaît presque caricatural par sa contradiction entre une vie artistique très active, reconnue sur le plan national, et l'absence de marché. Les différents acteurs du marché de l'art contemporain, interrogés à ce sujet, expliquent cela par le faible nombre de vrais collectionneurs dans la région et par là l'importance de l'offre sur Paris. Ils n'ont jamais pu concurrencer leurs collègues parisiens dans un marché de plus en plus oligopolistique⁴⁶⁰, combinant concentration financière et géographique. Michel Luneau⁴⁶¹ estime que, pour survivre, les galeries commerciales nantaises auraient dû unir leurs moyens et leurs artistes pour créer un vaste espace d'exposition, en plein centre-ville. Il reproche aussi aux institutions (FRAC, musée des Beaux-Arts de Nantes, DRAC) de n'avoir pas soutenu les galeries locales, en leur achetant des œuvres. Il pense aussi que la municipalité aurait dû aider ce commerce qui contribuait au prestige culturel de Nantes. L'aide apportée aux associations aurait aussi nourri une concurrence jugée déloyale.

La multiplication des modes de vente alternatifs, parfois sans déclarations fiscales, par le biais des associations, des collectifs d'artistes, ou directement dans les ateliers, rend actuellement illusoire l'idée d'un retour des galeries d'art contemporain dans le centre-ville. La création d'un lieu d'exposition permanent vraiment important, entièrement dédié à l'art contemporain, pourrait, par synergie, faciliter de nouvelles implantations de galeries. Il permettrait d'attirer un public d'amateurs et de collectionneurs qui est actuellement focalisé sur Paris ou les autres grandes villes européennes. Le potentiel d'acheteurs nantais étant insuffisant, il est effectivement nécessaire d'attirer des clients extérieurs à la ville. On observe presque toujours un lien direct entre la présence d'un important musée ou centre d'art contemporain et les galeries d'art. Le choix politique de la municipalité de Nantes de renoncer à la création d'un véritable musée d'art contemporain a donc certainement contribué à la disparition des galeries commerciales.

Depuis le 1^{er} octobre 2003, un nouveau lieu est venu perturber le paysage des galeries nantaises. Il s'agit de L'Epicier d'art, installé au 3 rue Affre, en plein centre de Nantes, près de l'église Saint-Nicolas.

⁴⁶⁰ Cf Françoise Benhamou, Nathalie Mourau, Dominique Sagot-Duvaurox, *Les galeries d'art contemporain en France*, Paris, La Documentation Française, 2001, p. 126.

⁴⁶¹ Entretien en octobre 2003.



Photo 127 : Entrée de l'Épicier d'art, 3 rue Affre, dans un vieil immeuble, en plein centre-ville de Nantes

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Il s'agit d'un dépôt-vente d'œuvres qui peuvent parfois relever de l'art contemporain. Il a été créé par Claude Savinel, un ancien RMIste, qui a su prouver à son banquier, plutôt réticent, que l'activité était viable sur le plan financier. On y trouve, sur deux niveaux, dans un ancien local désaffecté, plusieurs centaines d'œuvres exposées, qui ont la particularité d'être proposées à la vente à des prix très bas, entre un et cinquante euros. Au terme de la vente, 60% du prix reviennent à l'artiste.

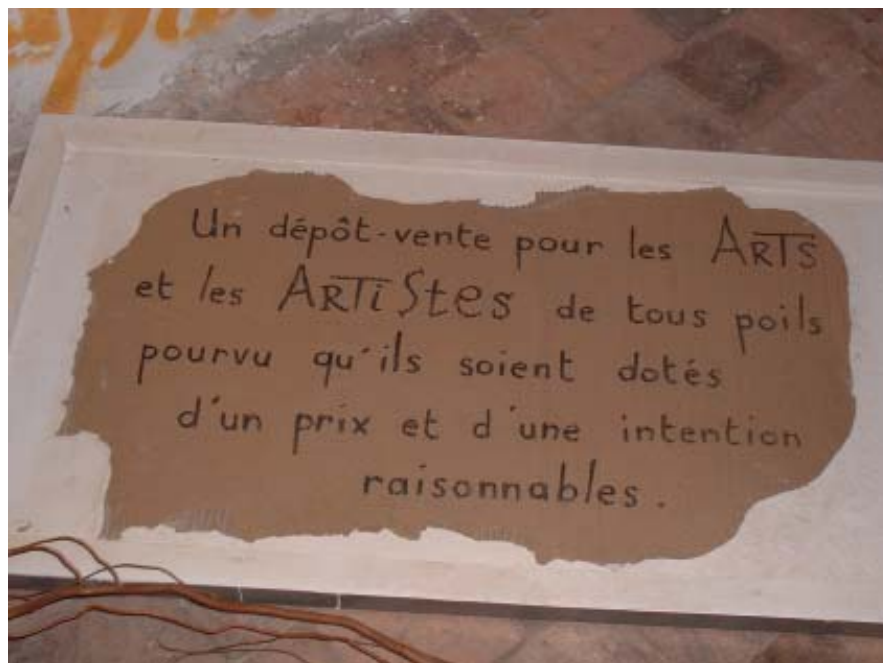


Photo 128 : L'Épicier d'art veut aussi jouer un rôle d'incubateur de jeunes artistes. Il accepte tous les dépôts d'œuvres et le pire (souvent) côtoie souvent le meilleur (parfois), Nantes

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Les horaires d'ouverture sont atypiques, de 14 heures à 22 heures, mais semblent correspondre à la clientèle. L'épicier d'art a effectivement vendu plus de 1 500 œuvres en sept mois. Les 200 personnes qui déposent leurs travaux sont le plus souvent de jeunes artistes amateurs ou encore étudiants. Bien entendu, les plasticiens professionnels boudent ce lieu, qui casse le marché de l'art. Les « vrais » galeristes sont également déroutés par ce phénomène nouveau d'engouement pour l'achat d'œuvres, alors qu'ils se plaignent de ne pas vendre assez pour vivre de leur activité. Il s'agit sûrement du lieu de l'art contemporain actuellement le plus fréquenté de Nantes et de la région, avec en moyenne cent visiteurs par jour. Il semblerait donc qu'il existe bien une clientèle pour l'art contemporain à Nantes, à condition que les prix soient à un niveau très accessible. S'il permet à un galeriste de vivre, ce système remet en cause l'existence même des artistes professionnels. Il est effectivement impossible de vivre en vendant ses œuvres au prix des fournitures. Il est encore trop tôt pour envisager la pérennité de cette entreprise et pour savoir si la clientèle de l'Epicier d'art sera un jour tentée par des achats dans des galeries traditionnelles (commerciales ou associatives), où les premiers prix avoisinent les mille euros.



Photo 129 : L'Epicier d'art, au milieu de d'une multitude d'œuvres, accrochées du sol au plafond, Nantes

Cliché : Teodoro Gilabert (2004)

2.6. Les lieux alternatifs ou intermédiaires

Ces lieux jouent un rôle essentiel pour les artistes contemporains nantais. Leur existence permet de pallier l'insuffisance du nombre d'espaces d'exposition et de création par rapport à la demande effective des plasticiens. Comment vendre et exposer, alors que les galeries commerciales classiques consacrées à l'art contemporain ont déserté Nantes ? Nous avons évoqué précédemment la place prise par les galeries associatives qui, d'une certaine manière, constituent une alternative à l'activité commerciale classique. Elles ne parviennent toutefois pas à faire face à la demande importante des artistes nantais. Si leur logique n'est pas uniquement commerciale, elles restent néanmoins très sélectives et inaccessibles pour la plupart des plasticiens, notamment ceux qui n'ont pas emprunté la filière classique de l'école des Beaux-Arts. Notons une nouvelle fois que la création de ces lieux alternatifs, ou intermédiaires, ne correspond pas à une demande d'un public d'acheteurs ou d'amateurs, mais à un besoin essentiel des artistes, qui consiste à montrer leur travail.

Le caractère alternatif de ces lieux est plus lié à leur localisation et leur mode de fonctionnement qu'à leur structure juridique. C'est peut-être un des paradoxes du système, la plupart des structures évoquées ci-après sont déclarées à la Préfecture et relèvent de la loi de 1901 sur les associations à but non lucratif. Un « squat »⁴⁶², illégal sur le plan de l'occupation des locaux, peut être tout à fait légal sur le plan de sa structure administrative: recevoir des subventions d'organismes officiels, bénéficier des Emplois Jeunes, avoir un compte en banque... Il existe toutefois peu de véritables « squats », mais le paysage artistique nantais est marqué par une multitude d'initiatives collectives et individuelles, plus ou moins en marge des institutions et de la législation. La municipalité nantaise, dirigée par la gauche depuis deux décennies, a fait de la culture, et notamment tout ce qui concerne la création contemporaine, une de ses priorités. Cela explique en partie le fait qu'il existe peu de situations conflictuelles aiguës entre les artistes et la municipalité. Les occupations illégales de bâtiments entraînent souvent la recherche de solutions légales : baux précaires ou relogement dans des locaux prévus à cet effet. Le terme alternatif est peut-être ici inadapté, puisqu'il concerne les pratiques d'une large majorité de plasticiens nantais. Les artistes reconnus par le marché et les institutions sont effectivement très minoritaires. Fabrice Lextraït,

⁴⁶² Ou squat artistique.

dans son rapport⁴⁶³, préfère parler de lieux « intermédiaires ». Il estime probablement que le mot alternatif est aujourd'hui un peu daté, rappelant plutôt la fin des années 1970. Ces termes nous semblent toutefois refléter une même réalité, en marge des institutions et du marché classique. Il convient cependant d'être bien conscient de leurs ambiguïtés.

2.6.1. Une nébuleuse d'associations

A côté des initiatives individuelles, nous observons un nombre important d'associations d'artistes, généralement régies par la loi 1901, même si certaines sont complètement informelles. Elles ont généralement localisées dans le péri-centre ou la périphérie de Nantes. Le Petit Hub est situé Boulevard de la Prairie aux Ducs, à proximité de la Gare SNCF pour les marchandises. APO 33 est localisé derrière le CHU, rue Bias. ETR est installé à proximité des quais de Chantenay...

Certaines associations ne possèdent pas de lieu fixe. Le collectif d'artistes La Valise intervient dans l'espace public, en essayant d'obtenir des financements publics ou privés pour ses projets. La Luna, spécialisée dans « l'action artistique coopérationnelle engagée sur l'espace public et dans le champ social », a centré son travail sur le quartier des Dervallières.

Le Blockhaus DY 10 est une association, ou plutôt un collectif d'associations, installée illégalement dans un blockhaus situé rue Léon Bureau, à proximité de l'ancien site des chantiers navals Dubigeon. Ce bâtiment a connu diverses affectations depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il a notamment servi d'atelier pour un artisan sous-traitant des chantiers navals, qui a quitté les lieux après leur fermeture. Lors de la construction du blockhaus, les Allemands ne se sont pas préoccupés du cadastre. Cela explique qu'aujourd'hui, il est difficile de déterminer à qui appartient ce bâtiment. Une parcelle est la propriété du diocèse et une autre appartient à un particulier, mais les limites sont très floues. Face à ces incertitudes, la municipalité de Nantes, qui était intéressée par ce blockhaus pour stocker le *Grenier du siècle*, a dû renoncer à se porter acquéreur. Cette situation fait le bonheur des squatteurs de DY 10 qui ont investi les lieux en janvier 1995. Ils ont formé un collectif d'associations. Certaines utilisent le blockhaus comme simple boîte à lettres, d'autres sont réellement implantées dans les locaux : Robonom, Star and Kee et Zébra 3. Les deux premières associations sont

⁴⁶³ « Une nouvelle époque de l'action culturelle », rapport à Michel Duffour, Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, 2001, 2 volumes 210 et 80 p.

spécialisées dans la musique et Zébra 3 s'inscrit dans un programme beaucoup plus large d'aide aux projets.



Photo 130 : Entrée principale du blockhaus DY 10, 5 bis rue Léon Bureau, Nantes
Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Le document suivant, réalisé par Zébra 3, présente l'ensemble de ses missions :

Etudes et diagnostics

- Programmation urbaine et architecturale
- Développement local
- Organisation du travail
- Politique sociale
- Evaluation de projet

Projets individuels, collectifs et associatifs

- Orientation stratégique
- Aide technique
- Budgétisation, microfinancement
- Suivi légal et administratif

Depuis sa création, Zébra 3 a accompagné

Patrick Aib - B52, Alternantes FM, Arbres Avenir, ACCOORD, CIO, Culture et Promotion, Drôle d'Organe, ETR.

Ressources

Zébra 3 regroupe les compétences adéquates en fonction des projets assistés.

- architecte,
- chercheur en droit de l'environnement,
- ergonome,
- médiateur culturel,
- technico-commercial,
- urbaniste.

Recherches

Zébra 3 porte un regard externe sur :

- le cadre juridique et économique du travail
- les modes de fonctionnement des organisations
- la place des personnes et la valeur des actions dans les domaines social, culturel, économique et spatial.

Zébra 3 expérimente un lien de solidarité en contribuant à la solvabilisation de projets :

création d'activités, manifestations culturelles, aménagement d'espaces, ingénierie sociale, développement local.

Document 17 : Fiche de présentation de Zébra 3, 2002

Elle fonctionne donc comme un bureau d'étude, plutôt spécialisé dans la production culturelle. Ces prestations permettent d'assurer le financement de l'association, qui ne reçoit pas de subventions, mais elle a bénéficié, jusqu'en mai 2004, de quatre postes d'emplois jeunes. Dans le domaine des arts plastiques, Zébra 3 assure des organisations d'interventions d'artistes dans l'espace public ou des expositions, pour le compte des municipalités ou d'organismes divers.

TRANSFORMEURS
35h de recyclage artistique

35 heures durant, une trentaine d'équipes de créateurs, architectes, artisans, décorateurs, designers, graphes, ouvriers, plasticiens, peintres, sculpteurs, troupes de spectacles... interviennent sur des objets et matériaux de récupération et les vendent au public entre 3 et 230 euros.

Samedi 20 décembre de 16h à 2h
Dimanche 21 décembre de 10h à 20h

Hangars Alstom Hall 4
Renseignements : 02.40.89.45.72 ou zebra3-projets@wanadoo.fr

Avec le soutien de :  **NANTES** MAIRIE  communauté urbaine de Nantes

Document 18 : Un exemple de manifestation organisée par Zébra 3



Zébra 3 organise aussi des expositions dans le blockhaus. Durant l'été 2003, les frères Paulico y ont été invités en résidence et ont exposé leurs œuvres. Ils ont bénéficié, de la part de Zébra 3, d'une aide financière à la production.



Photo 131 : Entrée de l'exposition des frères Paulico, blockhaus DY 10, Nantes
Cliché : Teodoro Gilabert (2003)



Photo 132 : Peinture et installation des frères Paulico à l'intérieur du blockhaus DY 10, Nantes
Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

2.6.2. La « Balade des ateliers »

Il s'agit d'une opération menée par un collectif d'artistes depuis 2000, dans le quartier de Chantenay, situé au Sud-Ouest de Nantes, le long de la Loire. Ce quartier a

été marqué par la désindustrialisation, notamment depuis la fermeture des chantiers navals Dubigeon en 1987. Du fait de l'activité industrielle et portuaire, il se caractérisait par une forte présence d'un habitat ouvrier, notamment sur la Butte Sainte-Anne, qui domine la Loire. Aujourd'hui, une mutation économique s'est opérée, et la composition sociale de la population a évolué. Le quartier, qui restait accessible sur le plan des prix de l'immobilier, du fait de son caractère populaire, constituait une exception, dans une ville fortement touchée par l'augmentation du prix des logements. C'est à partir de la fin des années 1980 que des ménages aisés ont commencé à s'intéresser aux possibilités immobilières de Chantenay qui, outre l'attrait du prix, offrait certains caractères de la vie de village, à proximité du centre-ville. Ce nouvel engouement a contribué à une flambée du prix des logements, qui restent toutefois nettement plus accessibles qu'en plein centre, et à un embourgeoisement de la population.



Photo 133 : Les anciens bâtiments des chantiers Dubigeon au 23, Bd de Chantenay, Nantes

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Ce phénomène a surtout touché la partie située sur la butte Sainte-Anne. Les espaces situés le long de la Loire sont encore aujourd'hui occupés par des bâtiments industriels et portuaires, en partie désaffectés. Certaines de ces friches ont été réappropriées par d'autres activités économiques. C'est ainsi que la Société Civile Immobilière des Docks de Chantenay a acquis des anciens bâtiments des chantiers Dubigeon, situés entre la Boulevard de Chantenay et la Loire. Cette SCI loue aujourd'hui des locaux utilisés pour des activités très différentes. On trouve, dans ces

anciennes friches : un chantier de réparation navale pour la plaisance, un fabricant de montures de lunettes, un brasseur, des photographes, un maçon, un atelier de fabrication d'objets pour enfants...et des artistes plasticiens. Ceux-ci ont réussi à négocier, selon des conditions avantageuses, des sous-locations d'ateliers. C'est notamment le cas des frères Paulico et de Tanaquil Pétry.



Photo 134 : Vue de l'extérieur des ateliers des frères Paulico et de Tanaquil Pétry, Nantes

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)



Photo 135 : L'atelier des frères Paulico et de Tanaquil Pétry, Nantes

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Juste en face de cet immense bâtiment, une ancienne usine de peinture a été investie par un collectif d'artistes ETR (Et Tout Renaître). Les locaux ont été acquis par la municipalité de Nantes, qui offre aux artistes un bail gratuit depuis 15 ans. ETR est avant tout un atelier, autogéré, qui peut parfois servir d'espace d'exposition. Des fêtes y sont également organisées, souvent sans lien direct avec l'art contemporain. Il s'agit aussi d'un des lieux réputés de l'*underground* nantais.



Photo 136 : Et Tout Renaître, au 30 Bd de Chantenay, un des hauts lieux de l'*underground* nantais

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)



Photo 137 : Salle d'exposition et d'atelier de Et Tout Renaîtra, au 30 Bd de Chantenay, Nantes

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

L'atelier d'Arno Rocher est situé plus en aval, le long de la Loire, dans le Hangar 19, appartenant au Port Autonome. Ce jeune plasticien a d'abord tenté vainement de louer ce local directement auprès des autorités portuaires, qui ne semblent pas vouloir favoriser l'implantation d'artistes dans leurs hangars désaffectés. Il n'a pu s'y implanter que par le biais d'une sous-location auprès de la société SOGEBRAS, spécialisée dans le fret maritime.



Photo 138 : Le Hangar 19, vu de la Loire, Saint-Herblain (Loire-Atlantique)

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

2.7. La commande publique à Nantes

Les commandes publiques d'œuvres d'art contemporain sont très nombreuses sur le territoire de la ville de Nantes. Cela rentre dans le cadre de la politique d'ouverture à l'art, et notamment à la création contemporaine, que nous avons présentée précédemment et qui est appliquée par l'équipe municipale dirigée par Jean-Marc Ayrault depuis 1989. Yannick Guin, adjoint au maire de Nantes chargé de la culture, est un des principaux initiateurs de cette démarche, mais regrette de ne pas pouvoir aller plus loin : « Ah, si je pouvais donner carte blanche à un artiste pendant plusieurs années pour qu'il puisse véritablement modeler la ville ! »⁴⁶⁴.

Laurent Gilbert-Padarowski a réalisé un catalogue⁴⁶⁵ exhaustif des commandes publiques à Nantes en 2001. Il a adopté une définition très large qui dépasse largement celle de la commande publique officielle, réalisée dans le cadre d'une collaboration entre les services de l'Etat (DRAC) et les collectivités territoriales. L'« *Index 1983/2001 de la Commande Publique* », publié en 2001 par la Délégation aux Arts Plastiques, ne recense que sept œuvres relevant de cette procédure officielle à Nantes alors que Laurent Gilbert-Padarowski en dénombre 144. La « commande publique officielle » ne constitue donc pas le modèle dominant pour l'acquisition d'œuvres d'art destinées à l'espace public. Nous avons déjà évoqué, dans notre première partie, la lourdeur et le caractère restrictif de cette procédure, ce qui explique, avec les contraintes budgétaires de la Délégation aux Arts Plastiques, son usage relativement limité. La municipalité de Nantes souhaite effectivement être autonome dans le choix des œuvres, et pouvoir donner notamment la priorité aux artistes locaux, même s'il ne sont pas reconnus comme réellement contemporains par les instances officielles. Laurent Gilbert-Padarowski a également pris en compte des œuvres réalisées dans le cadre du 1%, autre procédure lourde et restrictive, mais aussi des commandes effectuées directement auprès des artistes par la municipalité, par des administrations, ou des organismes para-publics.

Voici la répartition de ces 144 œuvres selon des critères administratifs :

- 11 dans les centres sportifs et de loisirs
- 11 dans les centres sociaux, maisons de quartiers et maisons de retraite

⁴⁶⁴ In Le Point, n°1566, 20-09-2002, p. 315.

⁴⁶⁵ Laurent GILBERT-PADAROWSKI, *50 ans de commande publique et privée à Nantes*, Mémoire de stage de DESS « Chargé de développement territorial, tourisme et culture », ESTHUA Université d'Angers, 2001, 105 p.

- 18 dans des administrations
- 9 dans des équipements culturels
- 44 dans des écoles primaires
- 8 dans des collèges et des lycées
- 14 dans des établissements d'enseignement supérieur
- 29 sur la voie publique

Nous nous intéresserons uniquement à cette dernière catégorie, en présentant quelques œuvres significatives et localisant les commandes installées « sur la voie publique ».



Photo 139 : Un élément du *Labyrinthe* vitré de Dan Graham, place du Commandant l'Herminier, qui laisse entrevoir, en arrière-plan, le paysage de l'Île de Nantes

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Voici un extrait d'une fiche du catalogue de Laurent Gilbert, concernant le *Labyrinthe* de Dan Graham, Place du Commandant l'Herminier :

Sujet de l'œuvre : « Nouveau Labyrinthe pour Nantes »
Artiste : Dan Graham (Urbana (USA) 1942) 84 Eldridge Street, 10002 New York
Propriétaire de l'œuvre : Ville de Nantes
Année : 1994
Coordinateurs :
 Maîtrise d'ouvrage : Ville de Nantes, DGAU (Direction Générale de l'Aménagement et de l'Urbanisme)
 Maîtrise d'œuvre : Erik Recke, François Cabanes (GCA Ingénierie), Ville de Nantes (Direction générale des Directions Techniques)
 Contrôle Technique : SOCOTEC
 Entreprises : Devin Lemarchand Environnement SACER Construction métalliques Richard

Concept (extrait de la publication qui a accompagné cette œuvre) :

« La place du Commandant l'Herminier assimile deux références importantes ; d'une part le jardin, espace public de détente et de jeux et d'autre part la place, croisée des chemins, que l'on emprunte au quotidien. [...] Sur ce lieu public, autrefois un parking, Dan Graham développe l'idée de la convivialité : plus qu'un lieu de passage à traverser, la place voudrait provoquer un autre type de circulation. C'est sans doute pourquoi il a conçu cet aménagement d'après l'héritage ludique et métaphysique du labyrinthe. Un labyrinthe suggéré par un dallage et surtout par les miroirs, vitres, passerelles et haies de lierre qui l'articulent. [...].

Le labyrinthe peut se proposer de rappeler à l'homme ses errements le long du chemin de la vie ou bien la difficulté de trouver le salut éternel. Il peut être dicté par la simple volonté de jeu ou par le désir d'étendre un espace limité. C'est surtout ces deux perspectives qui sont à considérer dans la réalisation de la place. [...]

Dan Graham explique sa volonté de se fondre avec l'environnement pour lequel il travaille : « Je voulais réaliser une œuvre qui soit plus qu'une installation ou une exposition temporaire, une œuvre qui s'harmonise avec l'environnement urbain plutôt qu'un simple contenant capable de susciter une impression artistique. Un ensemble « architectural » et artistique réellement situé dans l'environnement urbain pourrait amener le spectateur à s'intéresser aux réalités géographiques et historiques de ce contexte urbain ». La transparence du verre permet de lier un espace architectural à un environnement naturel, explique Mies Van Der Rohe. Au lieu d'établir une opposition entre la façade extérieure, la nature et la production culturelle, ce travail les fait fusionner et crée ainsi un nouveau langage.

Pour cette réalisation, Dan Graham a choisi de rester fidèle à ses premiers engagements en poursuivant sa réflexion sur les supports de monstration, ici l'espace public. Le statut de la commande publique ne se légitime qu'à partir du moment où les habitants sont mobilisés. Il s'agit de leur permettre de rencontrer une attitude personnelle, une réflexion singulière, celle d'un artiste contemporain. C'est pourquoi Dan Graham s'est attaché à aménager des voies d'accès pour les handicapés, des balustrades de protection pour les enfants et a choisi d'installer des bancs pour les flâneurs ou les gens qui veulent se reposer. Il est important de créer une relation entre un public qui souhaite voir son quotidien facilité et l'art contemporain au service des besoins des usagers.

Un paysage agréable peut aider à limiter les agressions de la ville en se constituant en repère et en devenant un espace de détente.

L'utilisation des parois réfléchissantes est récurrent dans le travail de l'artiste. Elles permettent au passant de se voir et aussi de porter un regard neuf sur sa ville grâce à une multiplication du paysage urbain. L'utilisation du verre a été développée dans les années 70 dans une optique écologique. Il s'agissait d'économiser l'énergie en utilisant celle du soleil. On assiste ici à une allégorie et à une conjonction emblématique du jardin (espace naturel) et de la ville (espace urbain). Alors qu'aujourd'hui, on a tendance à séparer définitivement ces deux types d'espaces de vie, Dan Graham les fait se rejoindre dans le même esprit qui régit son travail sur l'architecture vernaculaire, à mi-chemin entre la campagne et la ville. Le jeu des miroirs renvoie aux parois de verdure et permet de tisser un fil social. Le choix d'une plante vivace comme le lierre apporte des éléments dramatiques, une lecture romantique. En projetant son ombre, il fait apparaître des monstres, des formes inconnues. Le lierre détourne l'aspect urbain de la place vers le jardin. Ces remparts de végétation sont opaques de loin ; mais si l'on s'en approche de très près, ils deviennent transparents. La transparence et l'opacité, si justement interrogées par des réalisations antérieures, retrouvent ici tout leur sens : le verre réfléchit le ciel et l'environnement, la nature et la Loire. La ville se révèle dans une mise en scène du quotidien. Le labyrinthe est lié à l'histoire que la France entretient depuis longtemps avec l'espace de jeux, lieu de plaisir ou de flânerie : les haies de lierre rappellent les jardins à la française qui ont disparu au XIX^e siècle. Par tous ces aspects, la place du Commandant l'Herminier peut être lue dans la continuité du projet général que Dan Graham poursuit depuis la fin des années 60.

En théâtralisant un lieu auquel les gens prêtaient peu d'attention, il dégage un nouveau point de vue : un nouveau labyrinthe. »



Photo 140 : La place du Commandant l’Herminier à Nantes, souvent déserte, « où rien ne se passe réellement, ni mouvement, ni plaisir sensible »⁴⁶⁶

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Si la fiche de présentation de l’œuvre insiste sur la « convivialité » de cette place et sur le caractère « agréable » du paysage, la réalité montre que les Nantais ne se sont pas réellement appropriés cet espace. La commande publique de Dan Graham est d’ailleurs souvent citée comme un exemple d’intervention ratée d’un artiste contemporain dans l’espace urbain. La philosophe Gaëtane Lamarche-Vadel insiste sur le : « ...froid et cet ennui qu’inspire la place où rien ne se passe réellement, ni mouvement, ni plaisir sensible. A cette abstraction concourent les tentatives échouées de plantations. A la place des vitres, certains murets portent des grillages sur lesquels sont censés grimper des lierres. Ceux-ci ont manifestement beaucoup de difficulté à pousser ; ils sont donc rares, mités, secs, ce qui n’égaie pas beaucoup le lieu. La seule qualité qu’on peut lui reconnaître est de s’ouvrir sur les berges de la Loire en cet endroit abandonné des hommes mais non des herbes folles. »⁴⁶⁷.

L’adjoint au maire de Nantes chargé de la culture, Yannick Guin, reconnaît aussi « L’échec du Nouveau labyrinthe pour Nantes, installé il y a une quinzaine d’années place du Commandant-Lherminier, qui a créé une telle polémique que cela a tétanisé les

⁴⁶⁶ Gaëtane LAMARCHE-VADEL, *De ville en ville, l’art au présent*, La Tour d’Aigues, , Editions de l’Aube, 2001, p. 63

⁴⁶⁷ Ibid. p. 63.

élus »⁴⁶⁸. Cela n'a pas empêché, après une période de frilosité, la reprise des commandes publiques.

Les dernières ont été réalisées dans la cadre de l'extension des lignes de tramway. Elles ont été financées par le ministère de la Culture (305 000 €) et par la Communauté urbaine de Nantes. L'œuvre de Patrick Corillon a coûté 71 800 euros, celle de Liliana Moro, 87 700 euros. Il s'agit d'un art souvent fonctionnel, se traduisant par la création de mobilier urbain, dont les degrés d'appropriation par les usagers sont très inégaux.



Photo 141 : *Aurélia*, de Patrick Corillon, installée en 2001 place Sainte-Elisabeth à Nantes. Cette plante imaginaire, sortant du sol en constituant des éléments de mobilier urbain : banc et « sucette Decaux ». Elle change de nom en fonction des saisons. En hiver, elle s'appelle *Aurélia Sonotrope*. « Grâce à ses feuilles pavilloscopiques, l'*Aurélia Sonotrope* capte les sons environnants, dont les vibrations sont nécessaires à sa bonne croissance. Les premières années, ses racines apparentes grandiront dans le bourdonnement sourd de la ville, puis chacune de ses pousses se sensibilisera à un son particulier et ne tendra ses feuilles que pour mieux distinguer ce son dans le bruit ambiant. »⁴⁶⁹

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

⁴⁶⁸ In Le Point, n°1566, 20-09-2002, p. 315.

⁴⁶⁹ Texte de l'artiste, affiché sur l'œuvre. Il évolue en fonction des saisons.



Photo 142 : *L'attente occupée par une assise*, œuvre de Liliana Moro, installée fin 2001, Place Alexandre Vincent. A chacun des quatre coins de la place, l'artiste a installé dix chaises. L'objectif était de rendre cette place plus attractive. En fait, il s'agit plus d'un carrefour que d'une place et ces sièges sont surtout utilisés par les usagers du tramway

Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

La *Fontaine de verre* d'Eric Fonteneau est située dans un jardin public, face au Château des Ducs. Il s'agit d'une commande (1 586 233 francs) effectuée directement à l'artiste par la municipalité, à l'initiative de Patrick Rimbart, adjoint au Maire de la ville de Nantes. Elle a été réalisée « ...dans le cadre du développement de la politique de la protection de l'environnement de la Ville de Nantes, celle-ci cherche à accroître la collecte sélective du verre. Il est actuellement récupéré entre 2 500 et 2 600 tonnes de verre par an et l'objectif est d'atteindre en 1995 les 5 000 tonnes. Parallèlement au lancement de campagnes de communication en direction de la population, il a été recherché un moyen permettant aux Nantais de mesurer leurs efforts pour atteindre cet objectif. Compte tenu de l'importance de l'eau à Nantes ce symbole sera une fontaine

alliant l'eau et le verre et dont le caractère primordial sera son évolution dans le temps en fonction de l'accroissement des tonnages de verre récupérés. »⁴⁷⁰.



Photo 143 : La fontaine de verre, d'Eric Fonteneau (1993)

Cliché : Teodoro Gilabert (2004)

Dans la pratique, l'œuvre n'a pas évolué en fonction des tonnages de verre collectés, mais la fontaine, après plus de dix années de fonctionnement, est encore en bon état. La fréquentation est plutôt familiale dans la journée, malgré la présence des SDF qui se sont appropriés cet espace. L'été, les enfants peuvent patauger dans l'eau de la fontaine, qui joue aussi, du fait de la nébulisation, un rôle de climatiseur. L'ambiance y devient toutefois vraiment glauque dans la soirée du fait du caractère interlope des usagers du jardin.

Il est indéniable que la municipalité de Nantes a véritablement développé la commande publique d'œuvres contemporaines. Il est cependant regrettable que ces

⁴⁷⁰ Fiche de présentation officielle de l'œuvre, citée par Laurent Gilbert

nombreuses interventions d'artistes contemporains n'aient pas joué un rôle structurant essentiel dans la création d'espaces publics et dans leur appropriation par les usagers. Il n'y a pas, à Nantes, d'œuvre ayant une efficacité spatiale comparable à celle des *Deux plateaux* de la cour du Palais Royal, à Paris. Cette réalisation de Daniel Buren a véritablement créé de nouveaux espaces, appropriés par un large public, et modifié la perception de la ville. Il aurait peut-être fallu intégrer les artistes à la réflexion sur l'aménagement urbain, au lieu de les cantonner à la décoration. Il est dommage que la seule expérience d'intervention vraiment ambitieuse, celle de Dan Graham, qui a pu tenter de construire entièrement une nouvelle place, se soit traduite par un échec. Il faut dire, à la décharge de l'artiste, que sa tâche n'était pas facilitée par la localisation décentrée de la place du Commandant l'Herminier. Les artistes contemporains ne doivent pas être perçus comme les intervenants de dernier recours, pour sauver les espaces urbains, lorsque les urbanistes sont à court d'idées. Les élus nantais auront-ils un jour le courage de confier la Place du Commerce ou la Place Royale à Daniel Buren ou à un de ses collègues ? L'immense projet de réaménagement de l'Ile de Nantes aurait pu être un terrain favorable pour ce type de démarche. Il semble toutefois que les artistes contemporains n'y soient intégrés qu'en tant que décorateurs d'extérieur.

2.8. L'art contemporain à Saint-Nazaire

2.8.1 Le Grand Café, un centre d'art municipal

A Saint-Nazaire, avant 1997, il n'existait pas de véritable politique cohérente en faveur de l'art contemporain, mais seulement des initiatives ponctuelles. C'est ainsi que la municipalité a commandé en 1990 une installation à Yann Kersalé, la *Nuit des Docks*. L'artiste est intervenu dans l'espace portuaire de Saint-Nazaire en installant des projecteurs de lumière reliés à des ordinateurs qui font varier l'éclairage en fonction de différents critères liés à l'environnement et à l'activité portuaire. Voici comment est présentée, dans la brochure de l'Office du Tourisme de Saint-Nazaire, l'installation de Yann Kersalé:

« Un port est toujours en éveil. Le port de Saint-Nazaire, plus que les autres, lorsque s'essoufflent le jour et son labeur, la *Nuit des Docks*, imaginée par Yann Kersalé, transfigure ses bassins jusqu'à l'aube, dans une lumineuse scénographie. Dans la nuit, la lumière épouse les formes et les matières; lumières granuleuses ou coupantes, couleurs cinglantes ou diluées dans l'eau, taches, traits : c'est à la peinture que la lumière emprunte ses artifices. Mais lorsqu'elle

s'empare d'une grue, elle sublime sa banalité d'outil en une sculpture inédite et géométrique: l'art réinvente le port ; et son écriture se fait théâtrale lorsque, sensible au vent, aux déplacements, au trafic ou aux marées, elle dirige à travers tout le port son spectacle changeant... »



Document 19 : La Nuit des Docks de Yann Kersalé, une œuvre d'art contemporain au service de la communication de la ville de Saint-Nazaire et de son projet urbain (Saint-Nazaire Magazine n°115, Avril 1999)

L'art est ici au service du projet politique de la municipalité qui vise à réaffirmer la présence de la mer et du port aux Nazairiens. Cette intervention artistique a devancé et annoncé l'action urbanistique du projet Ville-Port. Ce vaste programme d'aménagement urbain, conçu par l'architecte Manuel de Sola Morales, lauréat du concours lancé en 1995, visait à reconquérir l'espace situé entre la Base sous-marine et le centre-ville. Le projet Ville-Port est aujourd'hui en phase d'achèvement.

Il n'y avait pas non plus de lieu consacré exclusivement aux expositions d'art contemporain. La galerie des Franciscains, dans une ancienne église, constituait la seule salle d'exposition de la ville pour les arts plastiques et présentait rarement des œuvres contemporaines. C'est le FRAC des Pays de la Loire qui a joué un rôle déterminant dans la mise en place d'une nouvelle politique municipale en faveur de l'art contemporain. Il a implanté ses Ateliers internationaux pendant six étés, de 1994 à 1999, dans les bâtiments du Grand Café, Place des Quatre z'Horloges. Il s'agit d'un ancien café datant de 1864, fondé par le père d'Aristide Briand et qui a été racheté par la ville de Saint-Nazaire en 1994. Il a donc servi pendant ces étés d'atelier de production, puis de lieu d'exposition...et de cantine pour les artistes invités en résidence à Saint-Nazaire par le FRAC. C'est à partir du succès de cette expérience que les élus, et notamment le maire, Joël Batteux, ont souhaité pérenniser une activité jusqu'alors saisonnière. L'expérience réussie des Ateliers du FRAC avait montré que le bâtiment du Grand-Café permettait d'accueillir, de façon satisfaisante, des expositions d'art contemporain. Sa localisation, entre le centre-ville et le site du projet Ville-Port était tout à fait stratégique, sur le nouvel axe de développement urbain programmé par la municipalité. C'est ainsi qu'en 1997, la municipalité de Saint-Nazaire décide de créer un service art contemporain dont l'objectif est d'être « le lieu fédérateur des actions conduites par la ville en faveur de la création plastique contemporaine »⁴⁷¹. Ce type de structure municipale est très rare en France, où ce qui relève de l'art contemporain est généralement géré par un service culturel non spécialisé.

Une des premières tâches de la chargée de mission recrutée par la municipalité en 1997, Sophie Legrandjacques, a été de transformer cet ancien café en un véritable lieu consacré à l'art contemporain, d'une superficie totale de 398 m². Une rénovation

⁴⁷¹ Plaquette d'information du Grand-Café, 2002.

sommaire, par le personnel municipal, a permis d'organiser la première exposition en janvier 1998.



Photo 144 : Le bâtiment du Grand Café, place des Quatre Z'Horloges à Saint-Nazaire

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

Depuis cette date, le Grand Café a organisé entre quatre et cinq expositions par an. Une des particularités de la politique de programmation du Grand Café réside dans la prise en compte des spécificités de l'espace urbain nazairien et de son contexte socio-économique. Les artistes réalisent le plus souvent leurs œuvres sur place, dans le cadre de résidences. La ville possède d'ailleurs des appartements qui sont attribués aux artistes, qu'ils soient écrivains, invités par la Maison des Ecrivains Etrangers et des Traducteurs (MEET), musiciens ou plasticiens.

Le recrutement des artistes dépasse largement le cadre régional. La carte suivante met en évidence une ouverture vers des plasticiens étrangers ou d'autres régions et notamment de Paris. Les principaux foyers de l'art contemporain sont représentés. Ce choix s'explique par la volonté d'exposer des artistes choisis en fonction de leurs qualités, indépendamment de leur localisation. C'est peut-être aussi le moyen d'acquérir une visibilité et une reconnaissance internationales.

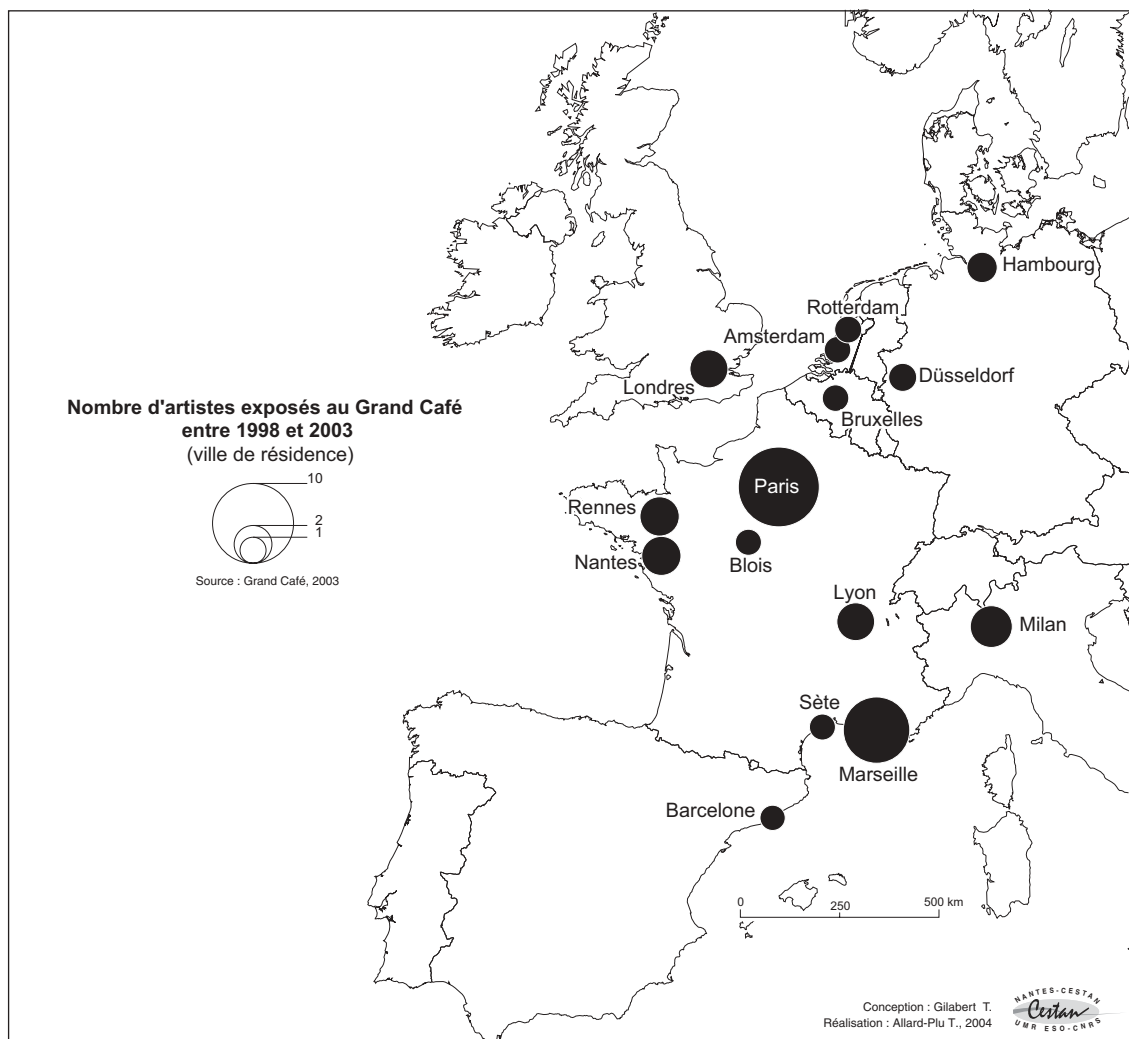


Figure 43 : Lieux de résidence des artistes exposés au Grand Café de Saint Nazaire entre 1998 et 2003

Les activités industrialo-portuaires constituent une des thématiques retenues par les artistes invités à exposer au Grand Café. C'est ainsi que le plasticien nantais Arnaud Théval a installé, en janvier 2001, six panneaux de trois mètres sur quatre sur le site des Chantiers de l'Atlantique, représentant une mosaïque de photos d'ouvriers. Dans le même temps, le Grand Café présentait différentes phases de la préparation du projet. Sophie Legranjacques évoque le contexte et le cadre de la réalisation de ce travail :

« Ce contexte, si singulier, identitaire même pour les habitants de Saint-Nazaire, offre aussi un cadre de travail plus général aux artistes : celui de l'entreprise. Ce cadre, qui est aussi le hors-cadre des lieux autorisés de l'art constitue de plus en plus souvent le terrain d'action d'un certain nombre d'artistes et déplace, ailleurs, les enjeux du travail artistique. Le territoire, mais

aussi les territoires de l'art constituent d'ailleurs une constante des invitations faites aux artistes par la ville de Saint-Nazaire. »⁴⁷².



Photo 145 : Une œuvre d'Arnaud Théval exposée sur le site des Chantiers de l'Atlantique à Saint-Nazaire, réalisée à partir des photos des salariés de l'entreprise

(Cliché: A. Théval, 2001)



Photo 146 : La participation des salariés à la réalisation de *Proximités* a été perçue par le département de la communication des Chantiers de l'Atlantique de Saint-Nazaire comme un élément favorisant la cohésion de l'entreprise...et donc une meilleure productivité

(Cliché: A. Théval, 2001)

⁴⁷² In Emmanuel Hermange, *Proximités Arnaud Théval*, Nantes, Editions Joca Seria, 2004, p. 17.

Le Grand Café fonctionne selon le principe d'un centre d'art, sans toutefois bénéficier du statut de centre d'art conventionné. Il ne possède pas de collection, mais participe à la production des œuvres exposées. Il est essentiellement financé par la municipalité, à hauteur de 86 000 euros pour 2003, et par la DRAC, à hauteur de 18 000 euros. Cette participation financière de la ville ne prend pas en compte les salaires des cinq personnes employées, fonctionnaires municipaux ou contractuels. La DRAC et la Délégation aux Arts Plastiques, après évaluation du fonctionnement du Grand-Café sur une longue période, ont estimé que la participation de l'Etat serait augmentée de moitié en 2004. Cette reconnaissance officielle, confirme celle du public, dont la fréquentation varie entre 7 000 et 8 000 visites par an. Il n'y a pas eu d'enquête qualitative sur les publics, mettant en évidence sa composition sociale et son origine géographique. Cependant le Grand-Café dispose de données précises concernant la part des visiteurs individuels et des groupes. Il semble toutefois, d'après notre analyse empirique, confirmée par la directrice du Grand-Café et les chargés des publics, que l'audience déborde largement le cadre de l'agglomération nazairienne. L'été, ce lieu bénéficie de la proximité de la Baule, et de la nouvelle attractivité du quartier Ville-Port, liée au développement du tourisme industriel et à l'implantation du musée Escale Atlantique, pour élargir le recrutement de ses visiteurs. En dehors de cette période, le public est essentiellement nazairien, mais certains amateurs d'art et artistes de la région fréquentent aussi le Grand-Café. Si l'on excepte le FRAC, qui dispose de moyens beaucoup plus importants et rayonne, du fait de ses expositions « hors les murs », dans tous les Pays de la Loire, le Grand Café constitue certainement le lieu offrant la meilleure qualité de programmation dans la région des Pays de la Loire. Dans la plupart des cas, les expositions sont produites sur place, les œuvres sont conçues pour le lieu ou en lien avec la ville. Cette démarche contribue encore à donner au Grand-Café le caractère d'un centre d'art qui aurait la spécificité, assez rare, d'être municipal, alors que les centres d'art conventionnés sont le plus souvent de nature associative.

Interrogée sur les perspectives de développement du Grand Café, Sophie Legranjacques, chargée de mission art contemporain auprès de la municipalité assurant la direction du centre d'art, n'envisage pas la possibilité d'une construction d'un nouveau bâtiment, plus grand ou mieux adapté. Ce projet avait été pourtant vaguement esquissé par les architectes chargés de l'aménagement du quartier du Petit Maroc, situé entre le Grand Café et la Loire. Une telle réalisation aurait pu toutefois, en s'appuyant

sur l'expertise acquise depuis 1998, contribuer à faire de ce lieu un centre majeur pour la production et l'exposition d'art contemporain dans les Pays de la Loire. Elle aurait pallié l'absence de véritable centre d'art à Nantes. Un tel investissement n'aurait pu être envisagé qu'à l'échelle de la métropole Nantes Saint-Nazaire, dont les réalisations communes sur le plan culturel sont actuellement très limitées.

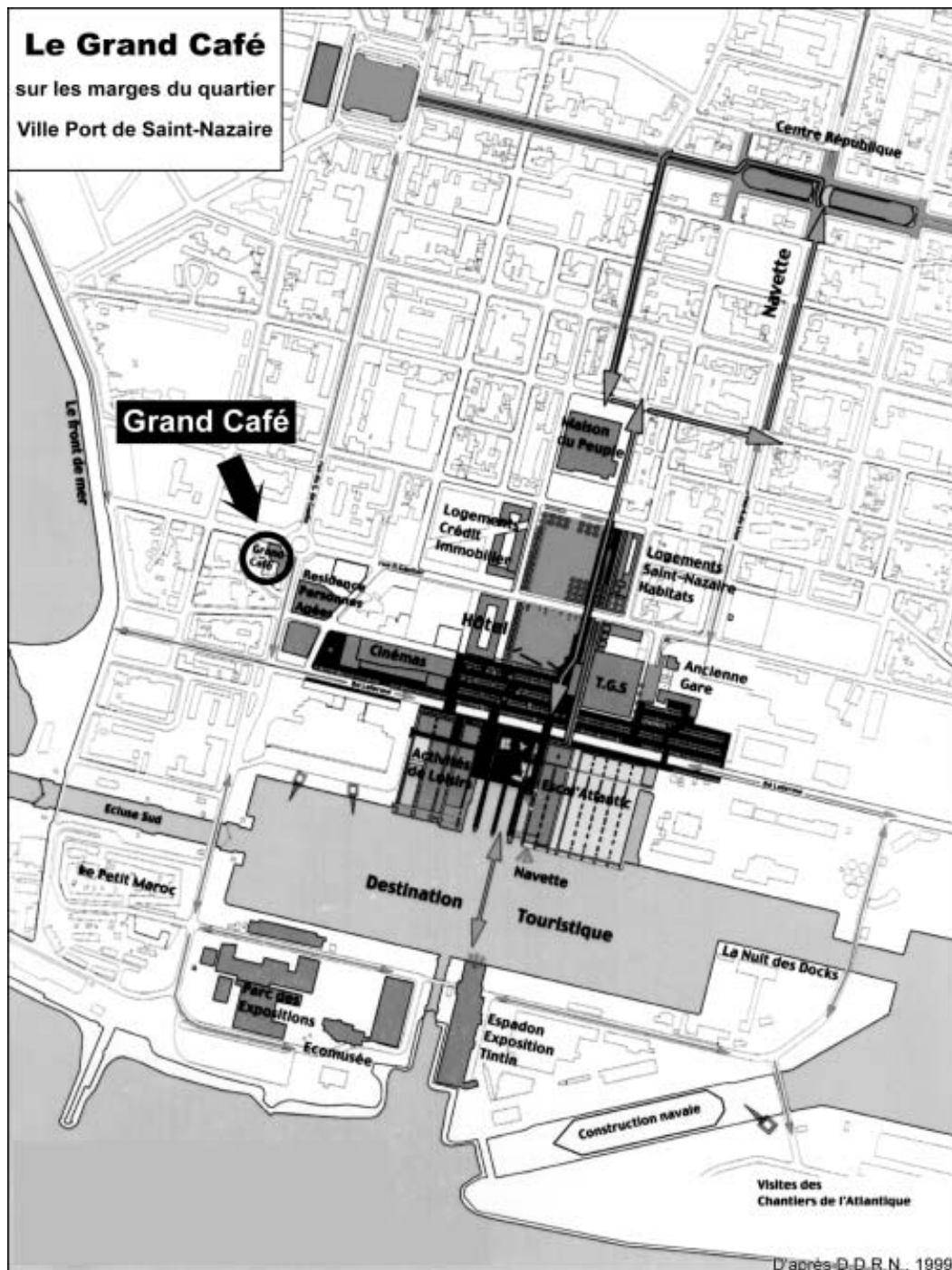


Figure 44 : Plan de situation du Grand Café, sur les marges du quartier Ville-Port à Saint-Nazaire. Il est prévu de transformer l'ancienne gare en centre culturel (le Fanal) et de créer une salle de concert (VIP) dans une des alvéoles de la base sous-marine

Un autre projet aurait pu être réalisé dans le cadre de la réhabilitation de la Base sous-marine, actuellement inachevée. Il aurait permis, en fonctionnant en synergie avec le musée Escale Atlantique consacré aux paquebots, de compléter l'offre culturelle existante, en renforçant l'attractivité de la ville. On ne peut s'empêcher, une nouvelle fois, de faire référence au succès du musée Guggenheim à Bilbao, une ville qui possède quelques points communs avec Saint-Nazaire. Le problème réside bien entendu sur le financement. La municipalité a effectivement choisi de concentrer ses efforts sur le projet d'Escale Atlantique, qui connaît un grand succès populaire. Une autre alvéole de la Base sous-marine abritera une salle de concert pour les « musiques amplifiées », le VIP. L'ancienne gare de Saint-Nazaire, située en face de la Base, sera rénovée pour accueillir le Fanal, la scène nationale de Saint-Nazaire. Ce nouveau quartier Ville-Port, construit sur une friche militaire et portuaire, intègre donc fortement une dimension culturelle. Le Grand Café, situé sur ses marges devrait bénéficier de la synergie liée à la proximité de ces équipements.

2.8.2. Analyse de la politique du Grand Café pour la médiation de l'art contemporain

La volonté de la municipalité était, grâce à cette nouvelle structure, de favoriser le développement culturel de la ville et d'offrir un accès à l'art contemporain pour tous les Nazairiens. Dès l'ouverture du Grand Café, un poste de « chargé des publics » a été créé dans le cadre des « emplois jeunes ». C'est ainsi qu'Eric Gouret, diplômé des Beaux-Arts, a été recruté. Sa tâche consistait à accueillir les visiteurs, les guider, présenter les expositions, mais aussi de tenter d'élargir le public du Grand Café. Ce travail correspondait alors à un nouveau métier, rentrant dans le cadre du dispositif « Nouveaux services – nouveaux emplois » mis en œuvre dans le cadre de la loi du 16 octobre 1997. Il s'agissait de lutter contre le chômage des jeunes âgés de 18 à 26 ans en créant des emplois dans des structures associatives, les établissements publics et les collectivités territoriales, grâce à un financement de l'Etat. Ces nouveaux emplois devaient répondre à des besoins collectifs non satisfaits. Ce dispositif a été très largement utilisé dans les structures de diffusion de l'art contemporain. Il a contribué à leur développement et à l'élargissement des publics en améliorant les conditions de la médiation de l'art contemporain.

Au terme du contrat, en 2002, le poste d'Eric Gouret a été pérennisé. Il est actuellement employé comme contractuel par la mairie de Saint-Nazaire. Il constitue donc un acteur et un témoin essentiel de la médiation de l'art contemporain. C'est pour cette raison que nous l'avons interrogé en mai 2004 afin d'essayer de définir le profil du public du Grand Café et les politiques mises en œuvre pour son élargissement.

Teodoro Gilabert : *Quelle est la politique menée par le Grand Café en faveur de l'élargissement des publics ?*

Eric Gouret : *On peut parler de différentes phases dans l'accueil des publics. Dans chaque exposition, une personne est présente sur place afin d'accueillir le public se présentant de manière individuelle, pour donner des informations sur le travail des artistes et répondre aux questions, discuter avec le public, afin de ne pas le laisser seul dans son approche. En n'étant pas là pour le convaincre, mais pour donner des informations pour avoir une bonne lecture des œuvres et de la politique d'exposition. Un autre travail est destiné à l'accueil de groupes (...) on a un certain nombre de contacts avec des groupes constitués, scolaires, d'adultes, de comités d'entreprises, d'associations. L'idée, c'est d'ouvrir les expos au plus grand nombre, de leur faire découvrir le lieu, sa politique. Ce travail s'effectue dans deux ordres : soit les groupes constitués nous contactent, soit c'est l'inverse, c'est nous qui faisons des propositions à des nouveaux groupes, de nouveaux partenaires. L'idée étant vraiment de faire découvrir ces expositions au plus grand nombre.*

T. G. : *Les visites sont gratuites ?*

E. G. : *Oui*

T. G. : *Comment démarchez-vous le nouveau public ?*

E. G. : *On a un certain nombre de partenaires à qui nous envoyons de la documentation, les cartons d'invitation. Il sont donc susceptibles de nous contacter pour organiser des visites. Puis en fonction de la teneur des expositions, du sujet abordé, des artistes et de leurs propos, et bien on peut proposer à un certain nombre de groupes des visites si on pense qu'il y a une relation avec leur activité directe. Par exemple, avec des expositions qui parlent d'architecture, les personnes que l'on va convier sont par exemple des écoles d'architecture...mais aussi sur la ville des personnes qui s'occupent du patrimoine urbain. Mais il n'est pas exclu, dans une exposition, si on aborde des questions liées au jardin, d'organiser des choses avec par exemple les espaces verts, je ne sais pas...des associations d'horticulture. L'idée, c'est vraiment d'ouvrir et de faire découvrir.*

T. G. : *Au niveau de l'élargissement, non plus social, mais spatial, concernant l'aire de recrutement des visiteurs. Débordez-vous la ville de Saint-Nazaire ?*

E. G. : *Oui. (...) On va plus loin que la ville de Saint-Nazaire. Mais ça reste quelque chose qui s'inscrit dans la région. On peut parler des écoles d'art, par exemple, qui sont situées, pour les plus proches à Nantes...écoles d'art et d'architecture. Mais ça va plus loin aussi, on organise des choses avec d'autres écoles d'art, en Bretagne, à Rennes. On a aussi organisé des visites avec des écoles d'art qui sont au Mans ou à Angers. Donc effectivement ça sort du territoire nazairien. Mais si on parle d'éloignement, ça devient des groupes plus spécialisés qui sont déjà dans une professionnalisation entre guillemets, qui ont trait à l'art dans tous les cas.*

T. G. : *Avez-vous l'impression de constituer un réseau avec d'autres écoles d'arts ou centres d'art ?*

E. G. : *Oui, à travers des partenariats qui ne sont pas systématiques mais qui s'effectuent au travers d'un projet. On peut prendre pour exemple une exposition qui s'est déroulée en 2002, de Klaus Rinke, qui était montée en parallèle avec une autre exposition à Pougues-les-Eaux et qui se trouve à l'autre extrémité de la Loire. L'artiste exposait dans ces deux lieux avec ce point d'ancrage qui était la Loire, en fait. Mais on peut aussi envisager ces partenariats en termes d'éditions de catalogues d'expositions avec des FRAC ou des centres d'art, mais il peut aussi y avoir des partenariats à l'étranger.*

T. G. : *Il n'y a pas de partenaires privilégiés ?*

E. G. : *Non. (...)*

T. G. : *Puisque vous n'avez jamais voulu réaliser ou faire réaliser une enquête qualitative sur les publics du Grand Café, avez-vous une perception précise, même empirique de la composition de ce public ?*

E. G. : *C'est un public assez diversifié, qui fait d'ailleurs sa qualité, je pense. Si on parle du public adulte qui viendrait d'une manière individuelle ou collective, on a un public assez diversifié qui est pour la grande majorité un public nazairien ou de la région nazairienne et du Grand Ouest, du fait de la proximité du lieu, pour parler de géographie. Un public surtout nazairien qui découvre l'art contemporain qui ne sont pas des spécialistes, qui viennent plutôt dans l'idée de découvrir des choses (...) qui sont curieux mais qui ne sont pas spécialistes. Et puis des gens qui se spécialisent un petit peu plus, soit parce-qu'il ont pris des cours d'arts plastiques ou suivi des cours d'histoire de l'art ou des conférences au Grand Café et qui ont un œil plus averti. Et puis un public de spécialistes, plutôt professionnels même, du milieu de l'art, que ce soit sur Saint-Nazaire ou Nantes. Et puis, venant de toute la France qui se déplace aussi pour voir des expositions d'artistes, parce-qu'il y a des expositions avec des artistes qui n'ont pas été montrés depuis longtemps.*

(...)

T. G. : *Est-ce que la localisation du Grand Café à proximité du centre-ville et du nouveau quartier Ville-Port est, selon vous, un atout pour permettre l'élargissement du public ?*

E. G. : *Je ne sais pas, c'est vrai que l'espace est plutôt bien situé, à proximité de la mer, du port, de la ville, donc géographiquement, cet espace est intéressant, y compris pour développer des travaux d'artistes (...). Après, est-ce que c'est un atout pour le public, oui je pense, parce-qu'il y a un public qui vient le week-end, par exemple, de manière individuelle, dans le cadre de balades, tout simplement, pouvant aussi s'effectuer dans ce périmètre, la zone du port, le boulevard de mer, la base sous-marine par exemple, largement fréquenté par les touristes, les promeneurs (...). Le Grand Café est dans ce périmètre, je pense effectivement que c'est un atout. Il y a une accessibilité de l'espace qui est très facile. On peut y venir à pied, à vélo, en bus, en voiture...il n'y a pas trop de soucis de déplacement que ce soit pour les individuels ou les scolaires. En effet, le fait de se retrouver, comme certains centres d'art ou FRAC, en périphérie ou en pleine campagne, je pense que c'est un peu plus compliqué pour eux, mais c'est aussi un choix.*

T. G. : *Est-ce que vous avez l'impression que la visite du Grand Café fait partie de parcours ou circuits à l'échelle de la ville ou de la région ?*

E. G. : *Oui, si on parle de circuit effectivement, il y a deux circuits, mais cela rejoint le type de public (...) qui serait le circuit des lieux culturels d'art contemporain dans la région ou en France, donc on fait partie de ce territoire.*

T. G. : *Est-ce qu'il existe des parcours organisés de visites des lieux d'art contemporain ?*

E. G. : *Non, pas de façon concrète, mais ça existe évidemment. Après, à l'échelle de la ville, il n'y a pas de parcours organisé mais ce lieu fait partie des lieux culturels, des lieux de promenades. Il se trouve que le Grand Café est aussi un lieu historique, on peut aussi avoir un public qui vient pour découvrir l'espace. Des gens qui viennent parce-que le Grand Café figure dans le Guide du Routard, pas tellement comme lieu d'exposition, mais comme patrimoine immobilier de la ville.*

T. G. : *Fonctionnez-vous en synergie avec l'Escale Atlantique ?*

E. G. : *Non, il n'y a pas de partenariat, il n'y a rien d'organisé à ce niveau là. Les enjeux et les intérêts sont différents. A l'Escale Atlantique, on est plus dans le spectacle et dans les visites de masse, tous les gens arrivent en bus et repartent en bus, sans avoir découvert autre chose que cet espace là. Il n'y a pas tellement de temps libre pour ces personnes là pour découvrir autre chose. Ce n'est pas le même type de public.*

T. G. : *On est en train de poursuivre la rénovation de la base sous-marine et de l'ancienne gare en intégrant des structures à vocation culturelle, scène nationale et salle de concert. Aurait-on pu aménager une des alvéoles de la base en lieu d'exposition d'art contemporain ?*

Que pensez-vous de cette idée visant à créer un gros pôle culturel dans et autour de la base ?

E. G. : *Ce n'est pas à moi de répondre mais cela aurait pu être intéressant. En même temps, c'est un lieu, un espace qui est chargé de sens, qui est très lourd. Est-ce qu'un centre d'art a sa place dans cette architecture ? Je ne sais pas.*

Mais c'est intéressant de développer tout un tas de lieux culturels dans ce secteur de la base sous-marine. Toute l'offre culturelle de la ville va être centralisée dans ce territoire. Le Grand Café en fait partie puisque l'on est vraiment à proximité de cet espace.

Commentaire : Les chiffres de fréquentation fournis par le Grand Café confirment l'ouverture vers des publics diversifiés annoncée par Eric Gouret. Il est regrettable que nous n'ayons pas pu réaliser d'enquête plus fine auprès des publics⁴⁷³. En 2002, le Grand Café a accueilli 8072 visiteurs. Le nombre des visiteurs individuels (3 710) est légèrement inférieur à celui de ceux qui viennent dans le cadre d'un groupe (4 362). Ces groupes sont essentiellement constitués de scolaires.

Tableau 15 :Visiteurs scolaires du Grand Café

Niveau des élèves	Nombre de visiteurs en 2002 (source : Grand-Café)
Maternelle	989
Primaire	1322
Collège	866
Lycée	279
Enseignement supérieur	151

Ecoles maternelles et primaires :

L'originalité du public scolaire du Grand Café réside notamment dans la forte participation des classes des écoles maternelles et primaires. Cette fréquentation, très importante, correspond à environ 88 classes, essentiellement nazairiennes (la ville de Saint-Nazaire possède 53 écoles maternelles et primaires). Elle contribue à la démocratisation de l'accès à l'art contemporain, dans une ville encore marquée par une forte présence de la population ouvrière. La localisation au centre d'une ville dotée d'un réseau de bus satisfaisant, constitue manifestement un atout pour l'ouverture au public scolaire. Les élèves bénéficient des tarifs réduits pour les transports en commun et de la

⁴⁷³ La directrice du Grand Café a estimé qu'une enquête sur une seule exposition risquait de donner une image incomplète du public. L'étude sur une année entière, idéale pour déterminer la réalité du public, est bien entendu trop lourde à gérer. Notons que nous n'avons pas été confronté aux mêmes réticences qu'au FRAC. Il semble que le Grand Café a vraiment joué un rôle sur le plan de l'ouverture vers de nouveaux publics. La directrice affirme effectivement qu'elle « n'a rien à cacher ». Elle se méfie toutefois, comme les autres responsables de lieux de l'art contemporain, des interprétations et des conclusions qui pourraient être effectuées à partir d'une étude plus fine de la réalité des publics.

gratuité des visites guidées du Grand Café. Cette politique municipale en faveur de la démocratisation culturelle est donc facilitée par le choix de la localisation du centre d'art.

Les collèges :

La fréquentation plus faible des collégiens s'explique avant tout par les différences au niveau de l'organisation de l'enseignement. L'organisation d'une visite est plus facile pour un professeur des écoles qui est totalement maître son emploi du temps. Les professeurs d'arts plastiques des collèges, qui ont chacun 18 ou 15 classes pendant une seule heure par semaine, ont forcément des contraintes d'organisation plus fortes. Il peut sembler dommage, en terme d'utilisation des compétences, que des professeurs spécialisés emmènent moins souvent leurs élèves voir des expositions d'art contemporain que leurs collègues, polyvalents, du premier degré.

Les lycées :

Les lycées nazairiens, en dehors du lycée expérimental⁴⁷⁴, ne disposent pas de professeurs d'arts plastiques, ce qui explique la faible fréquentation des lycéens. Ils proviennent essentiellement du lycée expérimental, situé à cent mètres du Grand Café et du Club histoire de l'art que j'anime au lycée Aristide Briand, situé à plus de deux kilomètres. Ce club fonctionne en dehors des cours, avec des élèves volontaires et propose des visites commentées d'expositions, essentiellement d'art contemporain, à Saint-Nazaire ou ailleurs. Cette activité a été mise en place car il était regrettable que les élèves du plus grand lycée de Saint-Nazaire (2 110 élèves) ne puissent pas profiter des expositions du Grand Café et ne bénéficient d'aucun véritable enseignement en histoire de l'art. Il convient toutefois de relativiser l'efficacité de cette action sur le plan de la démocratisation de l'accès à l'art contemporain. Elle concerne peu d'élèves, une trentaine, issus généralement de milieux plutôt favorisés⁴⁷⁵ sur le plan culturel.

La faible fréquentation des élèves de lycée est expliquée par plusieurs facteurs liés aux problèmes d'organisation et aux contenus des programmes officiels. Tout d'abord, il est difficile d'organiser ce type de visite dans le cadre des cours, car on empiète forcément sur les heures d'un autre collègue (qui ne peut pas accompagner la

⁴⁷⁴ Il s'agit du lycée créé en 1982 par Gabriel Cohn-Bendit, pour accueillir des élèves « différents », en marge du système scolaire classique. L'enseignement y est notamment marqué par l'interdisciplinarité. Un enseignant, architecte, assure les cours d'arts plastiques.

⁴⁷⁵ 80% des membres du club histoire de l'art ont des parents ayant fait des études supérieures.

classe car il manquerait des cours avec d'autres classes...). L'art contemporain n'est d'ailleurs pas réellement au programme d'histoire de terminale⁴⁷⁶, même dans les classes littéraires. De plus, les professeurs de philosophie du lycée Aristide Briand, qui doivent pourtant enseigner la philosophie de l'art, mais qui sont peu sensibilisés à l'art contemporain, n'emmènent pas leurs élèves au musée, et encore moins dans un centre d'art contemporain. Les visites organisées par les professeurs restent donc exceptionnelles, liées à des initiatives ponctuelles de quelques rares enseignants de lettres ou d'histoire.

Il n'existe pas officiellement de préparation à l'épreuve facultative et, *a fortiori*, obligatoire d'arts plastiques, au lycée Aristide Briand. Nous avons pu contourner cette lacune en créant un atelier d'expression artistique d'arts plastiques, financé en partie par la DRAC. Un professeur, Jean-Claude Chupin, qui enseigne en collège, assure donc l'encadrement⁴⁷⁷. Les moyens accordés pour cet atelier, théoriquement réservé à la pratique artistique, permettent aux élèves qui le souhaitent de préparer l'option facultative du baccalauréat. La DRAC finance aussi l'intervention d'un artiste. En 2004, le professeur d'arts plastiques, en accord avec le proviseur du lycée, a décidé d'utiliser ces moyens pour faire réaliser une œuvre *in situ*. C'est Eric Gouret, chargé des publics au Grand-Café, mais aussi artiste plasticien⁴⁷⁸, qui a été recruté cette année. Son œuvre, réalisée avec de l'adhésif collé sur des vitres, a permis de confronter quotidiennement l'ensemble des élèves et des personnels du lycée et de la cité scolaire, ce qui représente plus de 4 000 individus, avec la création contemporaine. Cet exemple permet de montrer que la diffusion de l'art contemporain dans un lycée, devenu « lieu de l'art contemporain », dépend de l'engagement personnel de quelques personnes, permettant de contourner l'absence de moyens accordés par le ministère de l'Education nationale.

⁴⁷⁶ Où on enseigne la période de 1945 à nos jours. Cependant, en première, l'étude de l'art moderne figure au programme.

⁴⁷⁷ En dehors de son service, le mercredi après-midi, payé en heures supplémentaires.

⁴⁷⁸ Le dispositif des emplois-jeunes a permis de fournir un travail aux étudiants sortant des écoles des Beaux-Arts. La plupart ont continué leur production artistique, en vivant de leur salaire de médiateur. Eric Gouret espère un jour pouvoir se consacrer uniquement à sa carrière de plasticien.



Photo 147 : Assemblage n°3, IS 0013.21, 2003-2004 (passerelle entre deux bâtiments du lycée Aristide Briand), Saint-Nazaire

« Les lignes jaunes et noires d'Assemblage n°3, réalisées à partir de bandes adhésives utilisées habituellement dans le domaine publicitaire, créent un rythme en rupture avec l'architecture, elles fragmentent l'espace tout en formant une entité.

Véritable dessin à la dimension du lieu, l'intervention d'Eric Gouret stimule le regard. Les traits obliques, qui dynamisent la surface vitrée, se présentent comme autant de lignes de fuites vers l'extérieur de la passerelle. Par un glissement simple de la grille - elle est inclinée à 45° - l'artiste donne l'illusion que son dessin déborde littéralement du cadre, lui conférant ainsi une continuité virtuelle »

Texte : communiqué de presse d'Eric Gouret, Cliché : Teodoro Gilabert (2004)

L'enseignement supérieur :

Les visiteurs du Grand-Café, provenant des établissements d'enseignement supérieur sont peu nombreux (151). Ils viennent essentiellement des écoles des beaux-arts de Nantes et de Rennes, ainsi que de la faculté d'arts plastiques de Rennes. Difficile de parler d'élargissement des publics à ce niveau. Cette faible fréquentation s'explique en grande partie par l'éloignement de ces établissements d'enseignements artistiques. A Rennes et à Nantes, les écoles et facultés d'arts plastiques ou d'histoire de l'art nouent des liens étroits avec les lieux d'exposition et parfois de commercialisation. Le Grand Café est complètement en marge de ce réseau.

Les autres publics:

Eric Gouret, au cours de notre entretien, a évoqué la politique visant à faire des: « ...propositions à des nouveaux groupes, de nouveaux partenaires. L'idée étant vraiment de faire découvrir ces expositions au plus grand nombre. ».

Il faut toutefois nuancer le bilan de cette démarche. L'essentiel du public venant en groupes constitués relève du système scolaire classique: maternelle, primaire, secondaire ou supérieur. Une autre partie provient d'autres types d'établissements ou structure d'enseignement ou d'éducation.

Tableau 16 : Autres groupes de visiteurs du Grand Café

Dénomination	Nombre de visiteurs en 2002 (source : Grand-Café)
Ecole municipale d'arts plastiques	103
Institut médico-éducatif	35
Ecole de théâtre Athénor	10
Ecole de musique	40
Ecole de danse	17
Centre d'Aide par le Travail	9
Université Inter-Age	9
Hôpital de jour	114
Centre aéré	18

Eric Gouret a expliqué sa démarche pour tenter d'attirer de nouveaux publics : « ...en fonction de la teneur des expositions, du sujet abordé, des artistes et de leurs propos, et bien on peut proposer à un certain nombre de groupes des visites si on pense qu'il y a une relation avec leur activité directe. ».

C'est ainsi qu'à l'occasion de l'exposition de Céleste Boursier- Mougenot, présentant des installations relevant à la fois des arts plastiques et de la musique, le Grand Café a invité les écoles de danse, théâtre et musique de Saint-Nazaire.

La présence de groupes en provenance d'un Centre d'Aide par le Travail, de l'hôpital de jour et d'un institut médico-éducatif est la preuve d'une volonté d'ouverture vers un public défavorisé sur le plan de l'accès à la culture, en marge du système éducatif classique.

Les expériences artistiques mettant en scène la population nazairienne ont également joué un rôle important sur le plan de l'ouverture de l'art contemporain vers de nouveaux publics. Le travail mené par Arnaud Théval en 2001 en collaboration avec le personnel des Chantiers de l'Atlantique a permis de leur faire découvrir le travail d'un plasticien contemporain. Le contact direct avec l'artiste, qui a pris ses photos en collaboration avec le personnel, a facilité la réception de l'œuvre qui est accrochée dans

les Chantiers. Cela a encouragé les travailleurs des Chantiers à franchir les portes de l'exposition organisée en parallèle au Grand Café.

Ce centre d'art met donc en pratique une véritable politique d'ouverture vers de nouveaux publics, même s'il est difficile d'en mesurer l'étendue, à partir des indicateurs disponibles. Elle passe notamment par l'accueil de groupes d'origines très diverses, mais la plupart proviennent toutefois d'établissements scolaires, notamment du premier degré. La localisation joue sur ce plan un rôle essentiel. A l'échelle du département ou de la métropole Nantes Saint-Nazaire, ce centre d'art est excentré par rapport au foyer nantais, caractérisé par une forte concentration de lieux et d'acteurs de l'art contemporain. Le public nantais, même si les expositions proposées sont de grande qualité, fréquente relativement peu le Grand Café. Il serait bien évidemment intéressant, au travers d'une étude plus fine, de déterminer la réalité de ce public nantais car nous devons nous contenter d'analyses empiriques, fondées toutefois sur les observations des médiateurs⁴⁷⁹ du Grand Café. C'est en partie parce qu'une partie du public nantais échappe au Grand Café que ses responsables doivent se recentrer sur le public nazairien, en tentant de mettre en place des stratégies en vue de son élargissement. Du fait de l'effectif de la population nazairienne et de ses composantes socio-culturelles, le Grand Café ne peut pas se contenter d'accueillir le public habituel des lieux de l'art contemporain. La politique d'ouverture vers de nouveaux publics est donc imposée par la localisation, en marge de la métropole nantaise.

C'est dans ce contexte que le Grand Café organise aussi des conférences d'histoire de l'art destinées à un auditoire très diversifié, allant des retraités de l'Université Inter-Ages aux étudiants des Beaux-Arts. Cette démarche contribue plus à la formation intellectuelle d'individus déjà motivé qu'à l'ouverture vers de nouveaux publics.

Le fait que le Grand Café soit situé au centre-ville, bien irrigué par le réseau de bus, facilite la fréquentation des visiteurs nazairiens, en groupes ou individuels. La proximité du quartier Ville-Port, caractérisé par une concentration récente d'équipements culturels, ne semble pas, d'après Eric Gouret, favoriser l'attractivité du Grand-Café:

« A l'Escale Atlantique, on est plus dans le spectacle et dans les visites de masse, tous les gens arrivent en bus et repartent en bus, sans avoir découvert autre chose que cet

⁴⁷⁹ Qui « connaissent » effectivement bien leur public. Cette « connaissance » empirique explique en partie le fait qu'ils ne soient pas demandeurs d'une enquête qualitative.

espace là. Il n'y a pas tellement de temps libre pour ces personnes là pour découvrir autre chose. Ce n'est pas le même type de public. »

Nous pensons cependant que la renaissance de ce quartier, attirant touristes et Nazairiens ne peut que contribuer à la hausse de la fréquentation du centre d'art. Pourrait-on envisager d'intégrer la visite du Grand Café au programme des voyageurs, au même titre que l'Escale Atlantique, les chantiers navals et la Brière? La démocratisation de l'accès aux lieux de l'art contemporain est peut-être dépendante de leur intégration dans les circuits touristiques. Toutefois, l'art contemporain se prête difficilement aux « visites de masse », car il n'y a pas de « spectacle » et l'accès aux œuvres suppose un certain effort (plutôt qu'un bagage) intellectuel qui nécessite une démarche volontaire. Il ne semble pas que les responsables du Grand Café soient prêts à sacrifier leurs exigences de qualité pour s'ouvrir au tourisme de masse.

3. Les lieux de l'art contemporain hors du département de Loire-Atlantique

3.1. L'art contemporain en Maine-et-Loire.

3.1.1. Angers

La deuxième ville de la région, Angers, possède beaucoup moins de lieux consacrés à l'art contemporain que Nantes. Cela ne s'explique pas seulement par le fait que la population soit moins importante, ou par la concentration des fonctions culturelles dans la capitale de région. Angers, mais aussi l'ensemble du département, possèdent un riche patrimoine historique, dont la valorisation a longtemps tenu lieu de politique culturelle. Le principal monument angevin est le château, construit au XIII^{ème} siècle et qui abrite la célèbre *Tapisserie de l'Apocalypse*⁴⁸⁰, datant de 1375. C'est la présence de cette tenture remarquable de 103 mètres de long, et d'ateliers de fabrication, qui a incité les élus angevins à orienter leur politique de soutien à la création et à la diffusion vers la tapisserie, plutôt que vers les autres arts plastiques. Angers est ainsi resté, avec Aubusson, un des principaux centres de la tapisserie en France. Depuis 1967, l'hôpital Saint-Jean, qui constitue un des plus anciens témoins de l'architecture hospitalière française, abrite le *Chant du Monde* de Jean Lurçat (1892-1966). Il s'agit d'un ensemble de dix tapisseries (plus de 80 mètres linéaires au total) qui constitue une réponse moderne (plutôt que contemporaine, comme l'affirment les guides touristiques) à la tenture de l'*Apocalypse*. Ce monument historique a été restauré et aménagé en 1986

⁴⁸⁰ Commandée à Nicolas Bataille en 1373 par Louis 1^{er}, Duc d'Anjou, sur des cartons de Jean de Bruges.

pour créer le Musée Jean Lurçat de la tapisserie contemporaine. Jusqu'à cette date, la création plastique contemporaine était absente des musées angevins. Le musée des Beaux-Arts, essentiellement consacré à la peinture, est plutôt pauvre. Il a certainement pâti de la politique affirmée de la ville en faveur de la tapisserie. Après une période de fermeture pour cause de rénovation⁴⁸¹, il a réouvert ses portes en juin 2004 et offre désormais une collection plus conséquente d'art contemporain, dans des salles spécifiques. Une nouvelle salle pour les expositions temporaires de 550 m² devrait permettre au musée de présenter des œuvres contemporaines. L'exposition inaugurale, consacrée à Niki de Saint-Phalle, est peut-être révélatrice d'une nouvelle volonté d'ouverture, certes prudente, vers l'art contemporain.



Photo 148 : Le musée Jean Lurçat de la tapisserie contemporaine, dans l'Hôpital Saint-Jean (XIIème siècle) à Angers

Cliché : Teodoro Gilabert (octobre 2003)

⁴⁸¹ La superficie des salles d'exposition est passée de 3 000 m² à 7 000 m².

L'absence de lieu entièrement dédiés à l'art contemporain, en dehors de la tapisserie, a été compensée par l'organisation du Salon d'Angers, qui s'appelle désormais Triptyque. Il s'agit d'une exposition temporaire réalisée simultanément dans l'abbaye du Ronceray, dans la salle Chemellier et dans l'Hôtel de Ville.



Figure 45 : Plan des expositions du Triptyque fourni par la Mairie d'Angers (2003)



Photo 149 : L'abbaye du Ronceray, le nouveau lieu angevin consacré à l'art contemporain dans le quartier de la Doutre
Cliché : Teodoro Gilabert (2003)



Photo 150 : La salle Chemellier, proche de l'Hôtel de Ville d'Angers
 Cliché : Teodoro Gilabert (2003)



Photo 151 : Une salle de l'Hôtel de Ville d'Angers est transformée en lieu d'exposition
 Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Cette volonté d'ouverture vers la création contemporaine correspond à un changement de politique culturelle, décidé par le maire d'Angers, Jean-Claude Antonini, qui a succédé à Jean Monnier en 2000. La tapisserie ne constitue plus le seul médium subventionné par la municipalité. Cette ouverture est toutefois très relative. Les

services municipaux, chargés de mettre en œuvre la politique municipale, sont très prudents et ne présentent pour l'instant que de la peinture, pour ne pas dérouter un public encore peu habitué à l'art contemporain. L'abbaye du Ronceray, achetée à l'Etat par la municipalité en 1998, est devenue, avec ses trois expositions par an, le lieu principal d'exposition d'art contemporain à Angers.

On observe donc une évolution prudente, mais certaine, encouragée par les artistes et amateurs d'art contemporain angevins. L'Ecole des Beaux-Arts, qui dispose aussi d'une galerie d'exposition, constitue un foyer actif de jeunes créateurs, demandeurs de lieux d'exposition et de travail.

3.1.2. L'art dans le vignoble d'Anjou

Le département du Maine et Loire est marqué par une forte prise en compte d'un riche patrimoine historique, mais aussi par l'importance du vignoble. Celui-ci marque encore le paysage rural et contribue, avec les monuments historiques, à la valorisation de l'image du département. Le principe de l'association de la création contemporaine au patrimoine ancien, avec pour objet et effet, une valorisation réciproque, a déjà été analysée précédemment. Le lien avec le vignoble, également fortement marqué par la tradition, relève du même ordre d'idée. Cette intégration de l'art contemporain dans l'espace viticole a été notamment menée par un acteur public, le Conseil général et privé, la société Bouvet Ladubay.

3.1.2.1. *Extraits*

Depuis 1998, le Conseil général de Maine-et-Loire tente de lancer une politique d'aide à la création contemporaine, en s'appuyant notamment sur le dispositif du Fonds d'aide à la création contemporaine. C'est dans ce contexte que se situe l'action du Conseil d'Architecture d'Urbanisme et de l'Environnement de Maine-et-Loire, intitulée *Extraits*, qui souhaitait également innover dans ces méthodes et démarches, en adoptant une approche pluridisciplinaire et non plus uniquement architecturale.

Lorsqu'en 1999, le CAUE est sollicité pour étudier la restauration de la maison de la vigne au Clos Cristal, domaine viticole appartenant à l'hôpital de Saumur, « il

associe à son activité de conseil architectural traditionnelle, la proposition originale de l'intervention d'un artiste comme « révélateur » du lieu »⁴⁸².

Le projet aurait pu se limiter à l'intervention d'un artiste dans ce vignoble de Champigny, mais le Conseil général, appuyé par la DRAC et le FRAC, en a profité pour lancer un vaste programme, à l'échelle du département de Maine et Loire.

Voici la présentation de ce programme par le CAUE dans un dossier destiné à la presse (2001) :

« Le projet s'étend sur une année, d'octobre 2000 à octobre 2001.

L'idée est de faire intervenir des artistes de renommée internationale sur des paysages emblématiques de l'Anjou, en illustration des liens existants entre ces territoires et l'économie locale. « Arts plastiques, paysages et économies », tel était le titre initial de l'opération avant que le générique « Extraits, cinq lieux investis » lui soit attaché.

La campagne implique cinq territoires du département :

- la région de Durtal: Durtal et le village des Rairies
- la région d'Angers: Trélazé et le site ardoisier
- la région de Saumur: Saumur, le Clos Cristal et le vignoble du Champigny
- la région du Layon: Saint-Lambert-du-Lattay et le Musée de la Vigne et du Vin d'Anjou.
- la région des Mauges : Chemillé, Saint-Georges-des-Gardes et la colline des Gardes.

Elle comprend quatre temps forts :

- une intervention "introductive" de Jacques Vieille, sculpteur français, au Clos Cristal en octobre 2000 (cette œuvre est visible jusqu'à l'automne 2001).
- cinq expositions du FRAC des Pays de la Loire pendant l'hiver 2000-2001. Ces lieux, situés non loin et en écho des sites investis, sont les suivants:
- la salle des mariages de l'Hôtel de Ville et le collège Les Roches de Durtal.
- la salle des expositions du Centre d'artisanat d'art de Trélazé.
- l'église Notre-Dame de Chemillé.
- le Musée de la Vigne et du Vin d'Anjou de Saint-Lambert du Lattay.
- la salle du péristyle du Théâtre Municipal de Saumur.

(...)

Quatre interventions d'artistes sur les quatre autres lieux référencés, au cours au printemps 2001 (Jacques Vieille étant déjà intervenu à l'automne 2000) :

Il s'agit de Johan Creten, céramiste, au village des Rairies, François Dallegret, plasticien et architecte, sur le site ardoisier de Trélazé, Erik Dietman, sculpteur, sur un vignoble des

⁴⁸² Communiqué de presse du CAUE, 2001.

coteaux au Layon, François Lorient et Chantal Melia, artistes travaillant à Clisson, dans l'église Notre-Dame de Saint Georges-des-Gardes

-Durant tout l'été 2001 une invitation à la découverte - L'itinéraire de l'été 2001 : Paysages, Arts Plastiques et Economie - est faite aux Angevins et touristes par l'intermédiaire d'une brochure diffusée à 50 000 exemplaires dans les OTSI mairies....(...) »

Ce projet a donc débouché sur une ébauche de maillage de l'espace rural du Maine et Loire par des lieux investis par des artistes contemporains.



Figure 46 : Plan du parcours Extrait dans le vignoble d'Anjou
(brochure du CAUE, 2001)

Aux Rairies, Johan Creten, sculpteur céramiste, a travaillé à partir de la terre, utilisée pour la confection des carrelages qui ont fait la réputation du village. Ses œuvres sont exposées dans l'espace public (cf plan).



Photo 152 : Double croix pour l'Anjou de Johan Creten au village des Rairies (Maine-et-Loire)

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

A Souzay-Champigny, Jacques Vieille a investi les murs de la vigne du Clos Cristal. Il met en relation l'espace de ce vignoble appartenant à l'hôpital de Saumur, avec celui des Hospices de Beaune. Il inscrit sur des fragments de cartes routières, insérés dans des petits blocs de verre, la déclaration d'amour de Nicolas Rolin (fondateur des Hospices de Beaune), à son épouse Guigone de Salin : « Seulle ma vigne... ». Ces blocs sont ensuite disposés dans les niches du mur⁴⁸³ de la vigne.

⁴⁸³ Qui permettent au cep de vigne de passer, le pied est au nord, les grappes, au sud. Ce système de culture est très rare.



Photo 153 : Entrée du Clos Cristal à Souzay-Champigny (Maine-et-Loire)
 Cliché : Teodoro Gilabert (2001)



Photo 154 : Extrait de la déclaration d'amour de Nicolas Rolin (fondateur des Hospices de Beaune), à son épouse Guigone de Salin : « Seulle ma vigne... », Souzay-Champigny (Maine-et-Loire)
 Cliché : Teodoro Gilabert (2001)



Photo 155 : Œuvres de Jacques Vieille insérées dans les trous du mur de la vigne, à Souzay-Champigny (Maine-et-Loire)
Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

A Trélazé, François Dallegret, a construit une porte lumineuse sur le boulevard du site ardoisier. Il s'agit de la seule œuvre destinée à rester en place de façon pérenne .



Photo 156 : La porte lumineuse de François Dallegret, Trélazé (Maine-et-Loire)
Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

A Saint-Lambert-du-Lattay, commune réputée pour son Coteau du Layon, Erik Dietman, a installé sa sculpture en bronze dans la vigne, à proximité du sentier de Grande Randonnée GR 3 D.



Photo 157 : Les cloches protègent la vigne, le fromage et les gens, même sous l'eau : une œuvre d'Erik Dietman plutôt difficile d'accès, Saint-Lambert-du-Lattay (Maine-et-Loire)

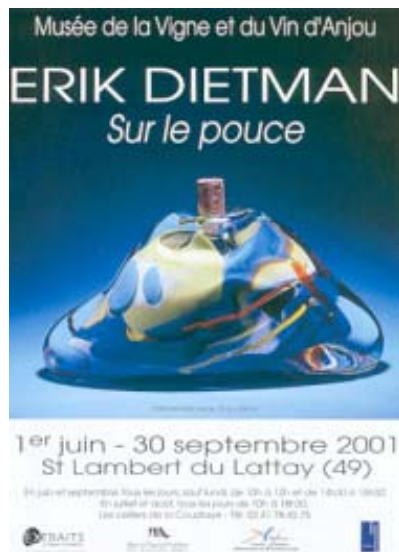
Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

D'autres œuvres d'Erik Dietman ont été exposées dans le musée de la Vigne et du Vin d'Anjou de Saint-Lambert du Lattay, parallèlement aux collections permanentes.



Photo 158 : Le Musée de la Vigne et du Vin d'Anjou, lieu de confrontation entre la tradition, le patrimoine et l'art contemporain

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)



Document 20 : Affiche du musée de la Vigne et du Vin d'Anjou (2001)



Photo 159 : A Saint-Georges-des-Gardes (Maine-et-Loire), dans l'église Notre-Dame, François Lorient et Chantal Méliat ont réalisé une installation utilisant le médium de la lumière pour présenter une sorte de révélation

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

Ce parcours constitue donc, en théorie, un moyen de diffuser cette forme d'art, là où elle était ignorée, en s'appuyant sur la mise en relation d'un patrimoine économique ou architectural ancien et d'œuvres contemporaines. Cette méthode

originale pourrait constituer une forme d'aménagement culturel du territoire qui semble séduisante, a priori. Nous avons toutefois pu constater, en effectuant nous-même ce parcours, que les populations locales semblaient peu intéressées, voire ignoraient la présence de ces œuvres à proximité de chez eux. Des élèves des collèges du département ont visité certains sites, sans pouvoir effectuer la totalité du parcours. Les rares⁴⁸⁴ visiteurs à effectuer l'intégralité du parcours étaient les habitués amateurs d'art contemporain, prêts à accepter de rouler une journée entière en voiture, pour voir des œuvres finalement peu nombreuses. Les autres visiteurs, confrontés à une seule œuvre, et sans informations permettant de la comprendre, risquent fort d'être déçus. La diffusion de l'art est ici confrontée au problème de sa dilution, dans le temps et dans l'espace, qui nuit à son efficacité. Seule, l'exposition des œuvres de Johan Creten, au village des Rairies, pouvait constituer un but de visite se suffisant à lui seul. Il s'agissait, en fait, d'un parcours local, inclus dans le parcours départemental.



Figure 47 : Plan du parcours dans le village des Rairies (Maine-et-Loire)
(Maison de la Terre Cuite, 2001)

⁴⁸⁴ Du fait de la gratuité des visites et de l'absence de contrôle, il est impossible d'estimer le nombre de visiteurs. Nous fondons notre jugement sur les propos du responsable du Musée de la Vigne et du Vin d'Anjou de Saint-Lambert du Lattay et des différentes personnes rencontrées, dont la plupart ignoraient l'existence du parcours.

La confrontation des œuvres d'Erik Dietman, avec les collections permanentes du musée de la Vigne et du Vin d'Anjou, à Saint-Lambert du Lattay a permis également de toucher un assez large public. Très rares étaient les personnes venant spécialement pour les œuvres de Dietman, l'essentiel du public était constitué des amateurs de vignes, de vin et de patrimoine local. D'après le responsable du musée, cette confrontation n'a pas suscité d'hostilité, ni d'intérêt majeur de la part des visiteurs. Rares ont été les personnes à demander des renseignements sur le reste du parcours. Des brochures avaient toutefois été distribuées, à 50 000 exemplaires⁴⁸⁵, avec un concours destiné à inciter les visiteurs à effectuer l'ensemble du parcours.

3.1.2.2. Le centre d'art contemporain Bouvet Ladubay

Le centre d'art contemporain Bouvet Ladubay a été créé en 1991 à Saumur. Il est né d'une initiative entièrement privée de Patrice Monmousseau, Président Directeur Général des caves Bouvet Ladubay. Il s'agissait pour lui d'assouvir sa passion pour l'art contemporain, tout en valorisant l'image de sa société.

Il justifie sa démarche dans un texte publié à l'occasion des « 10 ans » du centre d'art : « Pour beaucoup, le centre d'art Bouvet Ladubay est une question. Après 10 années de rencontres, d'expositions, de découvertes, la réponse est claire : l'art du vin et l'art de vivre. Rien n'est plus évident pour le rayonnement que la lumière de leurs créations. Rien n'est plus évident que le superflu et qui pourtant de façon intuitive apparaît ici exactement à sa place. »⁴⁸⁶

Ce centre d'art privé, ne répond donc pas à une volonté affichée d'aménagement culturel de l'espace, mais il y contribue largement. C'est effectivement le seul lieu d'exposition permanent d'art contemporain dans le département de Maine et Loire. La structure est très légère puisque la programmation est gérée par le PDG des caves et une responsable du centre d'art, qui est aussi chargée de la communication pour la société Bouvet Labubay. L'été, une personne est chargée de l'accueil du public. L'espace d'exposition de 800 m² au total, situé en face des caves, est composé de neuf salles. Deux d'entre-elles sont destinées plus particulièrement à de jeunes artistes que les responsables du centre d'art ont décidé de mettre en avant. Les autres accueillent des

⁴⁸⁵ Dans des Offices du Tourisme et les Syndicats d'Initiatives, les mairies et les Caisses d'Epargne.

⁴⁸⁶ *10 ans*, Saumur, Centre d'art contemporain Bouvet Ladubay, 2001, p. 3.

artistes renommés comme Valerio Adami, Bernard Aubertin, Jean-Marie Basquiat, Ben, César, Miguel Chevalier, Jean Cortot, Robert Combas, Olivier Debré, Gérard Deschamps, Erro, Gottfried Honegger, Peter Klasen, Peter Knapp, Julije Knifer, Jean Le Gac, Loïc le Groumellec, Federica Matta, Jean-Paul Marcheschi, Véra Molnar, Jacques Monory, François Morellet, Roman Opalka, Bernard Rancillac, Patrick Raynaud, Christian Renonciat, Niele Toroni, Felice Varini, Bernar Venet, Claude Viallat, Jacques Villeglé, Jan Voss....

La fréquentation annuelle dépasse les 50 000 visiteurs. Il est toutefois difficile de faire la part de ceux qui viennent spécialement pour le centre d'art. La plupart d'entre-eux vient d'abord pour visiter les caves et profite de l'occasion pour entrer dans les salles d'exposition.



Photo 160 : L'entrée du centre d'art Bouvet Ladubay, Saumur (Maine-et-Loire)
Cliché : Teodoro Gilabert (2003)



Photo 161 :La verrière du centre d’art Bouvet Ladubay, Saumur (Maine-et-Loire)
Cliché : Teodoro Gilabert (2003)



Photo 162 : Travail de Michel Verjux, exposé dans le centre d’art Bouvet Ladubay, Saumur (Maine-et-Loire)
Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

Le PDG de Bouvet Ladubay, Patrice Monmousseau a également demandé à un sculpteur, Philippe Cormand, de travailler dans les caves de tuffeau où sont stockées les bouteilles de mousseux. Il s’agissait de réaliser une *Cathédrale engloutie*, en faisant resurgir des parois calcaires, des morceaux d’architecture romane. Cette œuvre a été

inaugurée en juillet 2002. Les puristes estimeront qu'il ne s'agit pas vraiment d'art contemporain, et que l'artiste, Vice-Champion du monde de sculpture sur glace, n'en a ni le profil ni la prétention. Néanmoins, cela rentre dans une démarche globale d'ouverture très éclectique de cette société vinicole.



Photo 163 : La Cathédrale engloutie de Philippe Cormand
Cliché : Teodoro Gilabert (2003)

3.2. L'art contemporain en Vendée

Les industriels vendéens ont su donner une image moderne de leur département, grâce à leurs réelles capacités d'innovation. Toutefois, sur le plan culturel, l'énorme succès du spectacle du Puy-du-Fou, a eu tendance à masquer et freiner toutes les tentatives de créations contemporaines. Ce fait a contribué au renforcement de la réputation des Vendéens, perçus comme traditionalistes, à l'image de leur président du Conseil général...ou de leurs ancêtres contre-révolutionnaires. C'est peut-être en partie pour cette raison qu'il n'existe aucun musée, centre ou galerie d'art contemporain en Vendée.

3.2.1. La Roche-sur-Yon et les Sables-d'Olonne

Le spectacle vivant est bien représenté à la Roche-sur-Yon, la préfecture, qui est aussi la seule ville moyenne gouvernée par la Gauche. Cette ouverture vers la danse et

le théâtre contemporain s'applique peu aux arts plastiques. Nathalie Heinich⁴⁸⁷ a bien analysé l'opposition d'une partie de la population yonnaise, lors de la construction d'une sculpture de Bernard Pagès, en 1986, dans le cadre de la commande publique. Ce conflit n'a probablement pas encouragé les élus à persévérer dans l'intégration de l'art contemporain dans l'espace public.

Le seul lieu mentionné dans l'annuaire du CNAP, pour cette ville de 53 000 habitants, est une médiathèque qui inclut un service d'artothèque. En fait, il existe aussi un musée généraliste, incluant une partie consacrée aux Beaux-Arts. Depuis 1983, le musée a commencé à procéder à l'acquisition de photographies contemporaines⁴⁸⁸. Des travaux d'aménagement sont prévus et cette collection, enrichie, sera ainsi valorisée à partir de 2004.

Le musée le plus intéressant de Vendée se situe aux Sables-d'Olonne. Le musée de l'Abbaye Sainte-Croix, inauguré en 1964, est installé dans un prieuré fondé en 1632. Ce bâtiment, inscrit aux monuments historiques, offre 2000 m² de surfaces d'exposition, jusque dans les combles, datant du XVII^e siècle et caractérisés par leur forme de coque de bateau renversée.

Au début des années 1960, le bâtiment, qui avait été acquis par la municipalité, était dans un très mauvais état. Dans le contexte du développement de l'activité touristique sur le littoral, ce vaste espace en centre-ville suscitait des convoitises de la part des promoteurs immobiliers. La survie du vieux prieuré est due aux initiatives d'un adjoint au maire à la culture, Jean Huguet, qui a su profiter de cette opportunité pour créer un espace dédié à la culture. Didier Ottinger, un des anciens conservateurs, rappelle le contexte culturel de l'époque : « Au début des années soixante, quand une municipalité avait en charge un bâtiment patrimonial, la solution qui s'imposait à tous, était d'y implanter un centre culturel. C'était l'époque où Malraux essaimait ses maisons de la culture sur tout le territoire national et ici, comme dans beaucoup d'autres endroits, l'idée à rebondi. Qui dit « maison de la culture » dit activités polyvalentes, c'est ce qui marque encore l'Abbaye Sainte-Croix, qui est à la fois un musée, un conservatoire de musique et une bibliothèque. »⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ *L'art contemporain exposé aux rejets*, Editions J. Chambon, Nîmes, 1998, 215 p.

⁴⁸⁸ Ce qui montre les limites de l'annuaire du Cnap, qui est pourtant la plus fiable.

⁴⁸⁹ In *L'ami de Musée*, n°12, décembre 1993, p. 8.



Photo 164 : Le musée de l'abbaye de Sainte-Croix aux Sables-d'Olonne (Vendée)
Cliché : Teodoro Gilabert (2004)

Les élus décident donc de créer tout d'abord un musée, mais se pose alors la question du contenu, puisque les Sables-d'Olonne ne possédaient aucune collection digne d'être exposée. Nous verrons que l'ouverture vers l'art contemporain est justement liée à cette absence de collections, de dons de l'Etat sous le Second Empire ou la III^{ème} République, qui ont constitué souvent des héritages facteurs d'immobilisme, dans les autres villes de province. Le premier conservateur, Pierre Chaigneau, à qui l'on a demandé de transformer ce lieu en musée, n'était pas spécialiste en art contemporain, mais archéologue. Il a donc, dans un premier temps, exposé des vestiges archéologiques vendéens et tenté de constituer une collection ethnographique, à partir du patrimoine local. L'orientation vers l'art contemporain est due avant tout au fait que c'était, à l'époque, le seul moyen de constituer une collection cohérente, à un prix abordable. La ville des Sables-d'Olonne, qui comptait alors 15 000 habitants, ne pouvait effectivement pas se lancer dans l'achat des Impressionnistes ou des grands maîtres de la peinture classique. Ce sont les élus qui ont poussé le conservateur archéologue dans cette voie, essentiellement par réalisme économique. Ils ont été relayés par une association des Amis du Musée particulièrement dynamique et ouverte à la création moderne et contemporaine. Au début des années 1960 la démarche mise en œuvre aux Sables-d'Olonne, est exceptionnelle en France où les musées polyvalents qui s'intéressaient réellement à l'art contemporain étaient très peu nombreux. C'est donc

cette orientation, apparemment audacieuse, mais en fait dictée par le bon sens des élus, qui a permis au musée de devenir très rapidement célèbre. Les grandes rétrospectives d'artistes importants comme Gaston Chaissac et Jean Hélion ont favorisé sa visibilité nationale.

L'arrivée, en 1972, d'un conservateur passionné d'art contemporain, Claude Fournet, a permis de renforcer l'orientation initiale donnée un peu timidement par son prédécesseur. Les Sables-d'Olonne devenaient alors vraiment un des hauts lieux des avant-gardes artistiques en France.

C'est Henry-Claude Cousseau, nommé en 1976, qui a pu rassembler une véritable collection cohérente. Elle a constitué l'ossature de celle qui est montrée actuellement. Il a eu notamment la chance de pouvoir bénéficier d'une importante donation de la part de la veuve de Gaston Chaissac, qui vivait alors en Vendée. Sa fille a ensuite donné d'autres œuvres au musée, qui dispose aujourd'hui de la plus belle collection de cet artiste majeur du XX^{ème} siècle. Au début des années 1980, Henry-Claude Cousseau bénéficie d'un nouvel outil: le Fonds Régional d'Acquisitions des Musées. Cela lui permet de constituer l'autre élément clé de la collection en se portant acquéreur d'un ensemble d'œuvres de Victor Brauner. La veuve de l'artiste a ensuite légué à l'Etat des centaines de dessins et peintures, à condition que le legs soit réparti entre les musées qui possédaient déjà des œuvres de son mari. Le musée des Sables-d'Olonne a pu ainsi, à bon compte, rassembler une collection très importante. Avec Chaissac et Brauner⁴⁹⁰, le musée dispose d'une charpente solide enviée par des musées beaucoup plus importants, en France ou à l'étranger. Si le musée est avant tout réputé pour ses salles d'art moderne⁴⁹¹, il possède aussi des œuvres plus récentes de Georg Baselitz, Robert Combas, Jean-Michel Sanejouan, Roger Bissière, Philip Guston... Aujourd'hui le conservateur, Benoît Decron, poursuit la ligne tracée par ses prédécesseurs. Interrogé à ce sujet, il tient à garder une autonomie totale dans ses choix, au delà des modes et de l'art défendu notamment par la DAP. A l'époque où la plupart des musées d'art contemporain avaient plus ou moins renoncé à exposer de la peinture, il a fait partie de ceux qui ont osé aller à l'encontre de cette mode, même si cela lui a parfois attiré les sarcasmes de ses pairs.

⁴⁹⁰ Ces deux artistes ne sont parfois plus considérés comme réellement contemporains Ils figurent toutefois dans le *Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Pascale LE THOREL-DAVIOT, Paris, Bordas, 1996, 287 p.

⁴⁹¹ Avec notamment des œuvres de le Fauconnier, Albert Marquet, Alberto Magnelli, Marcelle Cahn, Jean Hélion, Jean Dubuffet, Max Beckmann...

Ce musée permet de lier le patrimoine historique et la création moderne et contemporaine, puisqu'il possède aussi des salles présentant les traditions industrielles et ethnographiques du Pays des Olonnes et des marais avoisinants. Une salle est également consacrée à l'archéologie vendéenne et à la préhistoire.

Cet éclectisme, qui ne nuit pas à l'excellente qualité des collections modernes et contemporaines, fait du Musée Sainte-Croix une exception dans le paysage muséal français.

3.2.2. Le Parcours contemporain à Fontenay-le-Comte en Vendée

Le parcours a été mis en place en 1999, à l'initiative de la municipalité de Fontenay-le-Comte. Sur les conseils de la DRAC, le Maire entre en relation avec Martine Buissart, commissaire d'exposition, qui possède un bureau d'étude à Nantes. L'objectif était d'analyser la vie culturelle de la ville et de proposer un programme de développement axé sur l'art contemporain. La ville de Fontenay-le-Comte (16 000 habitants), située au Sud du département de la Vendée, connaît une activité touristique, essentiellement estivale. Celle-ci est surtout orientée autour de la découverte du patrimoine architectural du XVI^{ème} et XVIII^{ème} siècles et du Musée Vendéen, centré sur l'histoire locale. Elle bénéficie d'ailleurs du label « ville d'art et d'histoire » accordé par le ministère de la Culture. La ville profite de la proximité du littoral et joue de la complémentarité avec le tourisme balnéaire.

Le choix de l'art contemporain comme support de la nouvelle politique locale de développement culturel, correspond à une volonté de s'appuyer sur l'expérience déjà acquise dans ce domaine par l'association locale Perce-Oreilles Production, qui organise régulièrement des expositions. Deux lieux acquis par la Ville étaient consacrés aux arts plastiques : la Maison Billaud⁴⁹² transformée en salles d'expositions et la Maison Chevolleau¹, ancienne demeure d'un artiste local d'inspiration post-cubiste, où il était parfois possible de visiter l'atelier et de voir quelques tableaux du peintre.

En prenant en compte le patrimoine architectural local, dispersé dans toute la ville, Martine Buissart propose de mettre en place une exposition estivale conçue sous la forme d'un parcours. Pour des raisons de budget, les œuvres exposées sont essentiellement issues des collections du FRAC des Pays de la Loire, mais aussi du FNAC et parfois, des collections personnelles des artistes. Le FRAC joue ainsi

⁴⁹² Cf plan

pleinement son rôle de diffusion de l'art contemporain à l'échelle de la région. Il a aussi été prévu de créer des résidences d'artistes de un à deux mois, pendant l'été, dans la maison Chevolleau.

Le texte suivant, extrait du dossier de presse du Parcours Contemporain, précise à la fois les objectifs et les moyens employés :

FONTENAY -LE-COMTE PARCOURS CONTEMPORAIN 2001

La Ville de Fontenay-le-Comte tient à renouveler pour la troisième année consécutive son programme culturel

« Fontenay-le-Comte, Parcours Contemporain ».

La manifestation consiste en l'établissement des échanges entre domaines patrimoniaux et culturels par une perception nouvelle et singulière: promouvoir la création contemporaine à travers le patrimoine. Cette thématique art contemporain / patrimoine consiste à faire un va et vient entre l'héritage architectural et la création d'aujourd'hui. Les fonctions de lecture-découverte, de déambulation, d'invitation, de diffusion, de création et de sensibilisation y sont manifestes.

Cette manifestation, cohérente et pédagogique, tient compte des sites. Elle consiste à sortir l'art du cadre traditionnel qu'est le musée et exposer les œuvres dans des lieux chargés d'histoire (lieux de culte, des espaces publics, des hôtels particuliers, etc.). Il existe une interrelation entre chaque artiste et le lieu qu'il occupe, que ce soit par l'espace ou l'histoire, une interaction du milieu sur l'œuvre.

Le visiteur s'approprie la ville en la parcourant, seul ou par des visites accompagnées, celles-ci étant un dispositif essentiel à la compréhension et à l'initiation à l'art contemporain.

En plus du parcours, la Maison Jean Chevolleau, ancienne demeure du peintre et siège de la manifestation, est l'espace même de la construction d'une relation entre le public, l'œuvre d'art et l'artiste. Elle est le lieu d'apprentissage des arts plastiques, d'expression, en invitant de jeunes plasticiens à y résider pour une durée d'un mois et demi à deux mois. Cette invitation favorise un nouveau sens ou une nouvelle direction de leur création. En effet, ils sont confrontés à un nouveau lieu et rencontrent des artistes venant d'autres horizons. Leur travail est ainsi mis en dialogue avec un environnement inhabituel.

La résidence, accompagnée de rencontres entre les artistes et le public fontenaisien, s'achève par des « portes ouvertes », où ils peuvent dialoguer autour des œuvres créées par les résidents durant leur séjour .

La Ville de Fontenay-le-Comte décide ainsi d'axer sa politique culturelle sur la résonance entre son bâti et les arts plastiques d'aujourd'hui.

Cette manifestation a une double mission: sociale (manifestation gratuite) et culturelle. Elle tient à impliquer les fontenaisiens, le milieu scolaire et la clientèle touristique. (...)

Pour la première édition , en 1999, on a totalisé 6 662 visiteurs (il s'agit des participants aux visites guidées, les visiteurs libres ne sont pas comptabilisés) et 5 494 en 2000.

L'édition 2001 du Parcours Contemporain comprenait la visite de neuf sites, dans le centre-ville. Les lieux choisis mettent en confrontation des œuvres plastiques contemporaines avec une architecture ancienne qui est parfois prise en compte par l'artiste, dans le cadre des pièces conçues *in situ*. Les plasticiens exposés sont parfois très connus comme Ben ou Gérard Collin-Thiébaud, mais aussi de jeunes artistes régionaux comme Laurent Moriceau.

ARTISTES AYANT DEJA EXPOSE ET LIEUX DEPUIS 1999

.Olga BOLDYREFF

Dans la ville

.Jean-Pierre BERTRAND

A la chapelle de l'Union Chrétienne, à l'église Saint-Jean et à la crypte de l'église Notre-Dame

.Patrice CARRE

A la Maison Chevolleau

.Robert COMBAS

A la Maison Billaud

A l'église Notre- Dame et à l'église Saint-Jean

.Patrick CORILLON

Au Parc Baron

.Laurent MORICEAU

Dans la ville

.PRESENCE PANCHOUNETTE

Dans le Jardin de l'Hôtel de Ville

.Jean- Luc et Titi PARANT

A l'Hôtel de Grimouard

.Patrick RAYNAUD

Au Parc Baron

.Jean-Michel SANEJOUAND

A la Maison Billaud

.Carmelo ZAGARI
A la Maison Billaud

.Ben VAUTIER
Dans les rues et les bâtiments publics

.Collection du FRAC des Pays de la Loire
Au Musée Vendéen

Le parcours complet prend environ deux heures. Un guide propose des visites gratuites.

Figure 48 : Plan extrait de la brochure du parcours d'art contemporain 2001



(Mairie de Fontenay-le-Comte)

Le plasticien Jean-Luc Parant est exposé de façon permanente à l'Hôtel de Grimouârd, un hôtel particulier datant de la fin du XVII^{ème} siècle. Il s'agit d'une œuvre *in situ* qui a été achetée par le FRAC en 1999 : *Les boules se projettent où les oiseaux s'envolent*.



Photo 165 : Boules installées dans la cave de l'Hôtel de Grimouârd, Fontenay-le-Comte (Vendée)

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)



Photo 166 : Oiseaux, installation réalisée à partir de la collection municipale d'oiseaux naturalisés, Fontenay-le-Comte (Vendée)

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)



Photo 167 : Intervention de Marc Couturier dans l'Eglise Saint-Jean : *Grand dessin métaphysique*, Fontenay-le-Comte (Vendée)

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)



Photo 168 : *Histoires naturelles* de Patrick Corillon, intégrées dans des boîtes grillagées fixées sur des arbres dans le Parc Baron, Fontenay-le-Comte (Vendée)

Cliché : Teodoro Gilabert (2001)

Le Parcours contemporain peut être présenté comme une initiative d'aménagement culturel du territoire à deux échelles :

Ce projet, aidé par le FRAC (prêt, transport et assurance des œuvres), la région (30 000 francs), le Conseil général de Vendée (15 000 francs) et la DRAC (155 000 francs), constitue donc une action de décentralisation culturelle, dans une petite ville d'un département très rural.

A une autre échelle, le parcours est fondé sur la diffusion de l'art contemporain, dans l'ensemble du centre-ville, et non sur la concentration des œuvres et des moyens dans un seul lieu d'exposition, comme dans le cas des musées. Les œuvres d'art quittent donc les lieux traditionnels d'exposition et investissent des bâtiments très divers (églises, maisons...) et l'espace public (parcs, places).

La municipalité, à travers ce parcours, raisonne donc à la fois en terme d'aménagement urbain, et de développement culturel, perçu comme facteur de développement économique. Elle vise également à forger une image de ville de culture, tournée à la fois vers le patrimoine et la modernité. Le choix du parcours, temporaire, permet de créer un événement culturel et médiatique, dans une ville qui n'aurait pas les moyens de proposer, tout au long de l'année, une offre culturelle de bonne qualité, dans le domaine de l'art contemporain. Le travail effectué auprès des classes de tous les niveaux, qui sont accueillies pendant l'année scolaire pour travailler notamment sur les relations entre le patrimoine et l'art contemporain, permet de valoriser les investissements réalisés. Il contribue à l'ouverture de l'art contemporain vers de nouveaux publics, dans une région où l'offre est plutôt rare dans ce domaine.

3.3. L'art contemporain en Mayenne et dans la Sarthe

Ces deux départements ont en commun le faible nombre de lieux consacrés à l'art contemporain. Cela peut s'expliquer par leur faible urbanisation. La proximité de Paris, c'est surtout vrai pour la Sarthe, peut aussi jouer un rôle limitant. La carte des lieux d'exposition d'art contemporain par commune, à l'échelle nationale, montre la concentration des lieux sur Paris et sa proche périphérie. La Mayenne, et surtout la Sarthe, se trouvent dans une zone d'ombre, de largeur inégale, observable tout autour de Paris, au-delà des départements limitrophes.

La Mayenne présente une forte spécificité sur le plan des lieux de l'art contemporain. Seulement trois espaces d'exposition ont une activité régulière : la Chapelle du Géneteil à Château-Gontier, le centre d'art sacré contemporain, à Pontmain

et un nouveau lieu dépendant du centre culturel de Mayenne, la chapelle des Calvairiennes. Tous ces lieux sont situés dans des petites villes, éloignées de Laval, la préfecture et la plus importante agglomération, qui ne possède aucun espace d'exposition consacré à l'art contemporain.

L'action menée à Château-Gontier est exemplaire sur le plan de l'aménagement culturel du territoire. Cette expérience a commencé à la fin des années 1980. Le district de Château-Gontier, formant une agglomération de 16 000 habitants, prend conscience de la richesse de son patrimoine architectural et de la nécessité de le sauvegarder. Il s'agit notamment du manoir de la Touche datant du XV^{ème} siècle et du couvent des Ursulines construit au XVII^{ème} siècle, qui commence à tomber en ruines.

C'est Jean Arthuis, ancien ministre et sénateur-maire de Château-Gontier qui est à l'initiative, en 1990, du projet de réhabilitation du couvent des Ursulines, dans le cadre du district de Château-Gontier. Il s'agissait de créer un centre pluridisciplinaire consacré aux arts de la scène, en prenant en compte la formation, la diffusion et la création artistique. Ce projet s'appuie sur les participations de l'Etat, de la région des Pays de la Loire, du département de la Mayenne et du district de Château-Gontier. Il se traduit, en 1991, par la création du Carré, Centre culturel des Ursulines. Ce nom trouve son origine dans la forme du cloître du couvent et dans la vocation du centre culturel qui vise à développer quatre côtés égaux : le théâtre, la danse, la musique et les arts plastiques. Les travaux commencent alors et, en 1995, une école de musique agréée et une école de danse ouvrent dans les locaux entièrement rénovés du couvent des Ursulines. En 1999, le Théâtre des Ursulines est inauguré. Il s'agit certainement d'un des plus beaux théâtres français, alliant le confort moderne, et le charme des théâtres à l'italienne. En 1997, un lieu destiné à l'art contemporain est ouvert au public, dans la Chapelle du Géneteil, également dans le centre-ville de Château-Gontier. Il s'agit d'une chapelle romane, édifiée au début du XII^{ème} siècle par les bénédictins de Saint-Nicolas d'Angers, et qui a constitué le premier élément du faubourg de Château-Gontier.

Cette expérience audacieuse, dans une petite ville, a été validée par la fréquentation du public, aussi bien sur le plan du spectacle vivant que des arts plastiques. La chapelle du Géneteil reçoit environ 6 000 visiteurs par an, pour quatre expositions. Cette validation a été confirmée par l'attribution, en 2001, du label de Scène Nationale, par le ministère de la Culture. Le Carré constitue une double exception au sein du réseau des 71 Scènes Nationales, du fait de la taille de la ville et de l'intégration de l'art contemporain. Ce label permet notamment d'accroître la

participation de l'Etat au budget du Carré, complétant celle des différentes collectivités territoriales. La chapelle du Génêteil ne bénéficie pas du statut de centre d'art conventionné, mais se rapproche de ce type de structure par son mode de financement et la qualité de sa politique de programmation. Comme dans un centre d'art, l'essentiel du budget est consacré à la production d'œuvres.



Chapelle du Génêteil
PROGRAMME 2003.04
expositions // conférences // rencontres
LE CARRÉ
*le Carré national
d'art contemporain*

Document 21 : Programme de la Chapelle du Génêteil, Château-Gontier
(Le Carré, 2003)

La Sarthe ne possède que deux lieux consacrés à l'art contemporain, situés au Mans. Il s'agit principalement de l'Ecole Régionale des Beaux-Arts du Mans, localisée dans le centre-ville. Elle possède des espaces permettant de réaliser quatre expositions par an. L'espace culturel Espal, scène conventionnée, est implanté au cœur des tours HLM du quartier des Sablons, classé zone franche depuis 1997. C'est une structure polyvalente qui organise chaque année plusieurs expositions consacrées à la peinture ou à la photographie.

En dehors du Mans, la diffusion de l'art contemporain dépend des actions « hors les murs » du FRAC. C'est ainsi, par exemple, qu'au début 2004, le centre culturel Joël Le Theule de Sablé-sur-Sarthe, a exposé des œuvres de la collection du FRAC, choisies par une douzaine d'habitants de la ville.

Ce département, soumis aux aires d'influences concurrentes de Nantes, la capitale régionale, et de Paris, a des difficultés à mettre en œuvre une politique culturelle forte et autonome. C'est particulièrement vrai dans le domaine de l'art contemporain. Les artistes manceaux, une fois formés à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts du Mans quittent la ville pour Nantes ou Paris. Les rares actions du FRAC, sont toutefois intéressantes sur le plan de la diffusion de l'art contemporain, elles suscitent cependant peu d'initiatives locales.

Conclusion de la troisième partie:

L'étude de la géographie de l'art contemporain, à l'échelle de la région des Pays de la Loire, nous a permis de mieux cerner la réalité de l'inscription territoriale des différents lieux de diffusion et de création. Nous avons pu également constater que notre source de référence, l'annuaire du CNAP, sous-évaluait largement l'importance du nombre de lieux. Encore faut-il rappeler que nous ne prétendons pas à l'exhaustivité au niveau de l'inventaire. Certains lieux nous ont échappé, d'autres ont peut-être été jugés à tort comme ne relevant pas réellement de l'art contemporain. Si les bases de cette géographie, fondées sur les lieux institutionnels, restent stables, il existe aussi toute une nébuleuse volatile, et difficile à saisir. Les Pays de la Loire ne nous sont pas apparus comme un exemple exceptionnel. Ils sont plutôt représentatifs de ce que l'on observe dans les différentes régions, formant ainsi un résumé de la situation française, l'exception parisienne étant mise à part. La répartition des lieux, à échelle régionale, est très inégale. Elle est caractérisée par une forte concentration sur la Loire-Atlantique et à l'échelle de ce département, dans l'agglomération nantaise. Celle-ci est toutefois marquée par l'absence d'un musée important véritablement consacré à l'art contemporain. La capitale régionale ne s'est pas donné les moyens de créer ce type d'institution, ce qui ne signifie pas pour autant un manque d'intérêt pour la création contemporaine, comme l'attestent les nombreuses initiatives dans ce domaine. Cela peut sembler regrettable; un tel équipement aurait pu jouer un rôle structurant et dynamisant, pour les autres lieux d'exposition, de création, mais aussi de commercialisation de l'art contemporain. Il aurait été probablement plus judicieux de regrouper, comme dans les Abattoirs de Toulouse, qui reçoivent 180 000 visiteurs par an, un musée d'art contemporain, un centre d'art et le FRAC. L'efficacité d'un tel projet aurait pu se mesurer à différentes échelles. Au niveau local, il aurait pu, par exemple, donner une âme et dynamiser le projet d'aménagement de l'Ile de Nantes, avec ou sans l'utilisation des friches industrielles existantes, tout en animant la scène artistique. A l'échelle régionale, il aurait pu avoir un rôle structurant, en s'appuyant sur un FRAC renforcé par la synergie liée à la présence d'un musée et d'un centre d'art. Sur le plan national et international, cet équipement majeur aurait largement contribué au rayonnement de la ville et de la région.

C'est finalement le FRAC situé à Carquefou, dans la périphérie nantaise, depuis 2000, qui joue ce rôle structurant à l'échelle régionale. Son action de diffusion « hors les murs », dans toute la région, a permis de mailler le territoire, y compris parfois dans les espaces les moins équipés sur le plan culturel. Si nous avons émis des doutes sur l'intérêt de son installation hors de Nantes, il est indéniable qu'il a joué, depuis un peu plus de vingt ans, un rôle essentiel à l'échelle régionale, sur le plan de l'aménagement culturel du territoire. Globalement, la création des lieux de l'art contemporain rentre dans le cadre du processus de métropolisation, comme l'atteste la carte qui met en évidence une forte concentration sur Nantes. Cependant, le FRAC, en partie par sa localisation un peu périphérique, mais surtout par son activité, a eu un effet décentralisateur. Il a eu aussi une action indirecte, en induisant d'autres initiatives par effet d'entraînement ou du fait de l'action pédagogique menée sur le long terme en direction des publics et des élus. Le centre d'art du Grand Café, à Saint-Nazaire, n'aurait peut-être jamais été créé si le FRAC n'avait pas installé ses Ateliers Internationaux, pendant plusieurs étés dans ses locaux. Le FRAC a aussi été le principal partenaire du parcours « Extraits » dans le vignoble d'Anjou en 2001, et facilite chaque année la réalisation du « Parcours contemporain » de Fontenay-le-Comte.

Le fait qu'il soit impossible de localiser ou de dénombrer les artistes contemporains de la région, constitue une limite de notre travail. Nous pouvons toutefois retrouver leur trace à travers les lieux qu'ils investissent et ouvrent au public. Les artistes, confrontés à la pénurie de lieux d'exposition, s'organisent eux-mêmes afin de pouvoir montrer leur travail. Ces collectifs sont peu nombreux dans la région et sont surtout concentrés sur Nantes. Ce mode d'organisation, aboutissant parfois à la création d'associations subventionnées par les municipalités ou la DRAC, permet de pallier la disparition des dernières véritables galeries commerciales. Les artistes se retrouvent confrontés à la réalité de l'absence d'un réel marché et à la difficulté de vendre leurs œuvres. Ils sont toutefois aidés par la DRAC au titre de « l'Aide individuelle à la création »⁴⁹³, de « l'installation d'atelier »⁴⁹⁴, ou des « résidences »⁴⁹⁵. Il est important de noter que la multiplication du nombre de lieux de l'art contemporain, dans les Pays de la Loire comme ailleurs, est liée aussi à la nécessité essentielle, pour les artistes, de montrer leur travail, plutôt qu'à une demande d'un public et, *a fortiori*, d'acheteurs. Une

⁴⁹³ Huit artistes aidés pour une somme totale de 34 800 euros en 2003. (Source : DRAC)

⁴⁹⁴ Cinq artistes aidés pour une somme totale de 15 200 euros en 2003. (Source : DRAC)

⁴⁹⁵ Aide totale de 17 000 euros en 2003. (Source : DRAC)

politique d'aménagement culturel du territoire doit effectivement s'envisager à la fois en direction du public, à travers l'offre culturelle, mais aussi des artistes, en leur permettant de travailler. L'analyse du budget de la DRAC des Pays de la Loire permet de mettre en évidence la mise en œuvre dans la région des politiques définies par le ministère de la Culture. En 2003, sur un budget total de 45 millions d'euros, la part consacrée aux arts plastiques a été de 5,37% (2,41 millions d'euros), ce qui est très faible, mais correspond à la part des arts plastiques dans le budget total du ministère de la Culture. La part du budget arts plastiques consacrée aux artistes sous la forme des aides à l'installation et à la création, des résidences ou des bourses d'études a été de 25% (603 934 euros) en 2003. Le reste du budget est essentiellement destiné à la diffusion : organisation d'expositions, participation au fonctionnement des différentes structures, ce qui rentre dans le cadre plus large de la politique de l'offre culturelle.

Nous avons toutefois montré que l'Etat (ou la DRAC) n'est pas le seul prescripteur de politiques culturelles dans la région, le rôle des communes y est de plus en plus important, ce qui ne fait qu'accroître les inégalités.

Conclusion générale

Etudier la géographie de l'art contemporain revient à analyser l'inscription spatiale de cette forme d'expression artistique, en insistant sur le rôle des différents acteurs. La spatialité de l'art contemporain se réalise tout d'abord à travers des créations de lieux spécifiques, consacrés notamment à la monstration des oeuvres. On est passé de deux lieux institutionnels d'exposition au début des années 1960 à plus de quatre cents⁴⁹⁶ en 2004. Si l'on prend en compte tous les lieux de l'art contemporain, leur nombre atteint 2 657⁴⁹⁷, mais encore beaucoup plus si on ne se limite pas aux lieux sélectionnés par le Centre National des Arts Plastiques. Chaque mois, les revues et sites Internet spécialisés annoncent l'ouverture de nouveaux lieux de l'art contemporain. Juin 2004 a été marqué, pour ce qui concerne Paris, par l'inauguration de la Maison rouge : la fondation d'art contemporain Antoine de Galbert, et du siège social du groupe LVMH qui contient des sculptures de Richard Serra et Matthew Barney. Dans le même temps, le FRAC Lorraine s'est installé au cœur de Metz, dans un bâtiment médiéval entièrement rénové. Dans un autre registre, le cimetière du Montparnasse, à Paris, confirme⁴⁹⁸ son statut de lieu de l'art contemporain, puisque l'artiste Jean-Pierre

⁴⁹⁶ La carte figurant dans notre deuxième partie ne prend en compte que les « principaux lieux institutionnels », ce qui ramène leur nombre à 185.

⁴⁹⁷ Source : annuaire du CNAAP disponible sur Internet (<http://www.cnap.fr>) en mai 2004.

⁴⁹⁸ On y trouve deux autres sculptures contemporaines : une de César sur sa propre tombe et une de Niki de Saint-Phalle sur celle d'un de ses assistants.

Raynaud y est intervenu, le 2 juin 2004, sur la tombe⁴⁹⁹ du critique d'art Pierre Restany, l'inventeur du Nouveau Réalisme, décédé le 29 mai 2003.

Nous avons insisté sur le rôle essentiel de l'Etat sur le plan de la création des lieux de l'art contemporain, dans le contexte de la naissance des politiques culturelles, sous le ministère d'André Malraux, mais surtout à partir de celui de Jack Lang. Les collectivités territoriales, dans le cadre de la décentralisation, jouent désormais un rôle de plus en plus important. Le mécénat, encouragé par une nouvelle législation, plus favorable, semble également se développer comme les deux exemples cités précédemment tendent à le prouver.

Les mutations majeures, observées dans le domaine des arts plastiques depuis les années 1960, ont également favorisé l'émergence de nouveaux lieux de travail, mais surtout de diffusion et d'intervention artistiques. Les plasticiens contemporains ont élargi leurs champs disciplinaires et leurs domaines d'action. L'art et les artistes sortent désormais du musée et de la galerie traditionnels. Nous avons vu dans quelle mesure ces démarches ont favorisé l'appropriation de nouveaux lieux par les artistes, dont l'oekoumène est de plus en plus élargi. Les artistes constituent des acteurs essentiels de la géographie de l'art contemporain.

La multiplication du nombre de lieux est donc liée à la conjonction des mutations dans les pratiques artistiques, et de l'intervention de l'Etat, qui met en avant sa fonction de prescripteur de politiques culturelles, à partir de 1959.

Un tel phénomène ne s'était encore jamais produit dans l'histoire des arts plastiques en France. La comparaison avec l'art moderne permet de bien mesurer son ampleur et son caractère exceptionnel. Alors que l'Etat avait mis des dizaines d'années avant de comprendre l'intérêt de soutenir (modestement) l'art moderne, l'art contemporain est aujourd'hui pris en compte en temps réel. La Délégation aux Arts Plastiques, qui dépend directement du ministère de la Culture, ne soutient d'ailleurs que l'art et les artistes « très » contemporains, négligeant ceux qui ne relèvent pas d'une démarche assez novatrice. Seulement trois lieux institutionnels avaient été créés spécialement pour l'art moderne alors qu'ils sont plus de 400 à être actuellement référencés par le CNAP, pour ce qui concerne l'art contemporain. L'exemple donné par

⁴⁹⁹ Qu'il a peint en bleu et rouge, afin de constituer avec le blanc de la pierre tombale, un drapeau français. Après les pots de fleurs et la faïence, les drapeaux nationaux constituent le nouveau mode d'expression de Jean-Pierre Raynaud.

l'Etat a servi d'impulsion aux initiatives des acteurs privés ou des collectivités territoriales qui se sont traduites par la création de structures très diverses.

De nombreux musées des beaux-arts se sont adaptés pour présenter de l'art contemporain. Il existe aujourd'hui huit musées d'art contemporain créés spécifiquement. Toutefois, l'art exposé ne se cantonne plus aux musées, d'autres structures ont été mises en place. Les 24 Fonds Régionaux d'Art Contemporain constituent certainement la meilleure réussite, sur le plan de la constitution d'un patrimoine, de la pédagogie, mais aussi de l'aménagement culturel du territoire. Ils marquent à la fois la volonté de l'Etat d'imposer la reconnaissance de l'art contemporain et de déconcentrer l'offre culturelle, tout en encourageant les initiatives des régions dans ce domaine. Les 39 centres d'art (conventionnés) jouent également un rôle essentiel en favorisant la production d'œuvres et en organisant des expositions temporaires sans les contraintes liées à la constitution et à la gestion d'une collection. 53 artothèques ont été également mises en place, souvent par des municipalités, afin de favoriser, à travers le prêt d'œuvres, le contact direct d'un plus large public, avec la création contemporaine. Nous évoquons le rôle essentiel de l'Etat, des régions et des communes. Toutefois, il est important de comprendre que les initiatives émanent le plus souvent du niveau local, de la part d'acteurs individuels, particulièrement motivés. Le rôle du ministère de la Culture et des DRAC n'est pas d'imposer des projets, mais de faciliter leur mise en œuvre, en s'appuyant sur les acteurs locaux.

Aux côtés de ces lieux institutionnels, marqués par l'implication directe ou indirecte du ministère de tutelle, des lieux indépendants, beaucoup plus nombreux, ont été créés par des associations, des collectifs d'artistes, des amateurs d'art, des municipalités... Certains, comme la plupart des « squats⁵⁰⁰ » sont réellement « alternatifs », avec un mode de fonctionnement à la marge du système juridique et administratif en vigueur. Les autres sont toutefois parfaitement légaux et complètent l'offre existante en permettant à des artistes de travailler et d'exposer indépendamment du système institutionnel.

La géographie de l'art contemporain est marquée par des ruptures par rapport aux réalités préexistantes. La première, on l'a vu, concerne le nombre de lieux, qui a connu une importante augmentation. La seconde est relative à la répartition de ces lieux.

⁵⁰⁰ Squats artistiques

Cette deuxième rupture interpelle peut-être plus le géographe que la première, qui s'expliquait avant tout par l'histoire de l'art et des politiques culturelles.

L'analyse de la répartition des lieux de l'art contemporain doit être menée avec prudence. Il convient tout d'abord d'évoquer une des limites de notre recherche. Nous avons essentiellement travaillé sur les lieux d'exposition. Il est effectivement impossible d'inventorier ceux qui sont consacrés à la production et à la création. L'absence de sources fiables disponibles nous a également empêchés de représenter et d'étudier de façon fine la répartition des artistes contemporains en France. Cela explique la place modeste que nous leur avons accordée dans notre travail. Nous n'avons étudié les lieux de production qu'à travers des exemples précis, jugés particulièrement pertinents. Une analyse de l'évolution des pratiques a toutefois été conduite afin de déterminer les nouveaux modes d'inscription de l'art et des artistes dans l'espace.

La répartition des lieux d'exposition est régie par deux facteurs opposés : la concentration des fonctions culturelles dans les villes et principalement sur Paris, mais aussi la déconcentration de l'offre culturelle, résultat d'une politique d'aménagement culturel du territoire.

Lorsque l'on prend en compte l'ensemble des lieux d'exposition de l'art contemporain, la concentration dans les grandes villes, et notamment Paris qui domine largement, semble être la règle. Pourtant, une analyse plus fine, à plus grande échelle, laisse percevoir un semis d'implantations, y compris hors des aires urbaines. L'ensemble du territoire français est effectivement maillé par des lieux de l'art contemporain, même si des inégalités apparaissent au niveau de leur concentration. Les espaces marqués par une faible densité de population possèdent également des lieux consacrés à l'art contemporain. L'approche statistique confirme ce que l'on observe empiriquement à savoir l'absence de proportionnalité entre le nombre de lieux et la population des communes, même si ce sont les plus grandes villes qui en possèdent le plus.

Pour comprendre ce phénomène, il faut distinguer différents types de lieux. Si l'on prend en compte uniquement les lieux institutionnels (FRAC, centres d'art, musées et artothèques), la prédominance de Paris et des grandes villes est gommée. De nombreux centres d'art sont effectivement situés dans des petites communes. Il nous est donc apparu nécessaire de calculer les densités des lieux institutionnels par rapport à la population communale. C'est alors Paris qui se retrouve avec la plus faible « densité »,

alors que des petites communes rurales comme Beaumont-du-lac, le Crestet ou Bignan possèdent les plus fortes « densités ».

Il serait simple de conclure en vantant les mérites d'un aménagement culturel du territoire, effectué à l'initiative de l'Etat. La réalité est plus complexe et si le ministère de la Culture a effectivement favorisé ces implantations en dehors des grandes aires urbaines, l'initiative dépend souvent de l'action d'acteurs locaux, particulièrement motivés, qui ont su obtenir le soutien de l'administration et du monde politique. Le ministère de la Culture s'est contenté dans la plupart des cas d'accompagner ces projets, de les rendre possibles, en accordant des financements.

Cependant, pour le géographe, la motivation des acteurs importe moins que le résultat de leur action, qui contribue effectivement à l'aménagement culturel du territoire. Il s'agit bien d'une réalité qui marque le caractère spécifique de la diffusion de l'art contemporain. Dans les autres domaines artistiques : danse, musique, théâtre..., la déconcentration n'a pas été aussi forte ni aussi rapide. Cette spécificité de l'art contemporain est liée avant tout à des aspects financiers. Le budget d'un centre d'art est nettement inférieur à celui d'un orchestre, d'une compagnie de danse ou de théâtre... Ceci est dû avant tout aux frais de personnels, mais aussi à la différence du coût de construction et de fonctionnement des bâtiments consacrés à la diffusion de ces différentes formes d'art. L'entrée dans les centres d'art et les FRAC est généralement gratuite et ne constitue pas un élément essentiel pour l'équilibre budgétaire, contrairement à ce que l'on observe pour les arts vivants. La répartition des lieux de l'art contemporain, tout au moins pour ce qui concerne les FRAC et centres d'art, n'est donc pas liée à des critères économiques de rentabilité et de fréquentation. Cet aménagement culturel du territoire par l'implantation de lieux d'art contemporain a eu peu de retombées économiques. Les centres d'art créent toutefois quelques emplois et constituent un facteur de développement d'un tourisme culturel dans le monde rural. Les exemples de Vassivière, Oiron et Bignan, développés dans la thèse, montrent bien qu'il y a eu création d'une nouvelle activité, *ex nihilo*. Les retombées fiscales, pour ces petites communes, sont peu importantes, du fait de la faiblesse du chiffre d'affaire. Cette nouvelle attractivité, liée à la présence de l'art contemporain, génère des flux humains assez importants, mais les visiteurs sont souvent de passage et logent rarement sur place. Le comportement des amateurs d'art contemporain, et en particulier leur inscription spatiale à travers les déplacements et les modes d'hébergement constituent aussi un trou noir de la géographie sociale. Ce sujet mériterait une étude approfondie

dans le cadre d'une approche pluridisciplinaire en liaison notamment avec des sociologues.

Il convient désormais d'envisager les effets de cet aménagement culturel du territoire en termes de diffusion et de démocratisation de l'art contemporain. La diffusion est facilement quantifiable en s'appuyant sur l'outil cartographique pour mesurer le maillage de l'espace, et sur l'outil statistique pour prendre en compte la fréquentation des lieux. Nous avons notamment effectué ce travail à travers l'exemple du FRAC des Pays de la Loire, dans notre étude régionale. Il est apparu clairement que la diffusion « hors les murs » était particulièrement efficace puisque la fréquentation de l'ensemble de ces expositions périphériques dépasse largement celle du lieu central, à Carquefou. La circulation des œuvres d'une collection est également mesurable. Elle permet à la fois de prendre en compte l'ampleur de l'inscription spatiale d'un FRAC et son efficacité sur le plan de la diffusion de l'art contemporain. La mesure de la démocratisation de l'art contemporain est beaucoup plus compliquée. Il n'existe pas de véritables études sociologiques à l'échelle nationale sur les publics de l'art contemporain. Les seules informations disponibles à l'échelle de la France concernent le public des musées. La dernière enquête sur les pratiques culturelles des Français⁵⁰¹ réalisée par Olivier Donnat, dans le cadre du Département des Etudes et de la Prospective du ministère de la Culture, date de 1997. Elle ne distingue pas le public de l'art contemporain, mais l'analyse globale du public des musées est déjà significative. En 1973, 27 % des Français étaient allés dans un musée au cours des douze derniers mois. En 1997, on est passé à 33 %. Olivier Donnat conclut pourtant qu'il « n'y a pas eu, à l'échelle de la population française, de « rattrapage » des milieux sociaux les moins investis dans la vie culturelle. »⁵⁰² entre l'enquête menée en 1973, et celle de 1997. En effet, « quand on pousse l'analyse, on constate que cette légère tendance à la hausse renvoie beaucoup plus à l'évolution structurelle de la population française, autrement dit au fait qu'il y a plus de cadres supérieurs et de personnes diplômées aujourd'hui qu'il n'y en avait dans les années soixante-dix... »⁵⁰³. La multiplication de l'offre muséale, n'a pas entraîné la démocratisation du public. L'absence d'études fiables à l'échelle nationale n'est que faiblement compensée par des analyses locales très rares. Un travail

⁵⁰¹ Olivier DONNAT, *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, Paris, Ministère de la Culture, La Documentation Française, 1998, 359 p

⁵⁰² In Circular n°19, revue en ligne du ministère de la Culture (culture.gouv.fr)

⁵⁰³ Olivier DONNAT, « Les études de publics en art contemporain au ministère de la Culture », *Publics et musées*, n° 16, p. 144.

approfondi a été mené par l'Observatoire permanent des publics sur 100 musées⁵⁰⁴, avec un seul exemple pour l'art contemporain, le CAPC de Bordeaux ! Un groupe de sociologues s'est intéressé à « La réception de l'exposition d'art contemporain *Hypothèse de collection* »⁵⁰⁵ présentée par le FRAC PACA au musée du Luxembourg en 1999. La seule étude publiée, réalisée à l'échelle d'une ville, est celle qui a été menée par Sylvia Girel à Marseille, dans le cadre de sa thèse de doctorat. L'auteur précise dans sa conclusion que « L'exemple de Marseille ne peut être envisagé comme représentatif de la situation générale de l'art contemporain en France »⁵⁰⁶. Elle parle de diversification des publics à Marseille, mais se garde bien de conclure sur une réelle démocratisation. Les analyses sociologiques ponctuelles confortées par des discussions informelles et l'observation empirique, semblent montrer que la démocratisation de l'art contemporain a été un échec relatif. Ce constat est difficile à admettre lorsque l'on prend en compte les moyens et les efforts engagés pour tenter d'ouvrir l'art contemporain au plus grand nombre. Le sociologue Philippe Urfalino parle à ce sujet d'un tabou concernant l'enjeu social de la politique culturelle : « Ne dites surtout pas que la politique culturelle ne sert pas à démocratiser mais qu'elle sert à quelque chose de très simple qui est de financer la vie artistique. (...). On a prêté à la politique culturelle un objectif social noble qu'elle n'est pas réellement capable d'atteindre. »⁵⁰⁷

Ce tabou complique la tâche des chercheurs qui souhaitent combler cet autre trou noir de la connaissance. Les sociologues, ou les géographes qui empruntent leurs méthodes, sont *a priori* suspects auprès des responsables des lieux de l'art contemporain. Ils font probablement les frais de l'hostilité déclenchée dans les milieux de l'art contemporain par la publication de certains ouvrages jugés particulièrement critiques, comme ceux de Nathalie Heinich⁵⁰⁸ ou Alain Quemin⁵⁰⁹.

Nathalie Heinich a d'ailleurs éprouvé le besoin de publier un petit fascicule pour évoquer la réception de ses études chez les professionnels de l'art contemporain

⁵⁰⁴ Lucien MIRONER (L.) et al., *Cent musées à la rencontre du public*, Paris, France Edition – Direction des musées de France, 2001, 455 p.

⁵⁰⁵ Jacqueline EIDELMAN, *Formes de la médiation, réception et interprétation par les visiteurs de l'exposition « Hypothèses de collection » (FRAC PACA, Musée du Luxembourg)*, 1^{ère} partie : structure du public, Paris, CERLIS / DAP, 1999, 42 p. (et annexes)

⁵⁰⁶ Sylvia GIREL, *La scène artistique marseillaise des années 90 : une sociologie des arts visuels contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 298.

⁵⁰⁷ In *Beaux-Arts magazine*, n° 232, septembre 2003, p. 54.

⁵⁰⁸ C'est notamment le cas de : *L'art contemporain exposé aux rejets, études de cas*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1998, 215 p. et de : *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Editions de minuit, 1998, 381 p.

⁵⁰⁹ *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, 2001, 158 p.

caractérisée par une absence de « « retours » (...) quelques articles (rarement élogieux) dans les revues spécialisées, quelques échanges en passant, quelques méchancetés, beaucoup de silences.»⁵¹⁰

Cette attitude méfiante ou hostile explique peut-être pourquoi nous n'avons pas eu l'autorisation de réaliser une enquête auprès des publics du FRAC des Pays de la Loire, qui formait un élément essentiel de notre étude régionale. Nous avons alors dû nous contenter d'entretiens dont les enseignements sont forcément plus limités. Il peut sembler étonnant que les responsables d'une institution qui fonctionne depuis plus de vingt ans n'aient jamais éprouvé le besoin de mesurer de façon objective la composition de leur public, et par voie de conséquence, la réalité de la démocratisation de l'art contemporain, qui constitue un des objectifs des FRAC.

Au niveau national, Olivier Donnat, chargé de recherche au Département des Etudes et de la Prospective du ministère de la Culture, nous a confirmé qu'il « n'y a jamais eu de demande d'enquête sur les publics de l'art contemporain de la part de la Délégation aux Arts Plastiques »⁵¹¹. Il a toutefois précisé qu'il existe d'autres trous noirs de la connaissance sociologique, dans d'autres domaines culturels, notamment au niveau du public des concerts, mais que les « réticences au niveau de la diffusion de la composition des publics se manifestaient avec une particulière acuité pour ce qui concerne l'art contemporain »⁵¹². Il affirme aussi que « des résistances idéologiques continuent à entraver la démarche d'étude, surtout quand elle a une visée d'évaluation. Aussi est-il clair que ceux qui entendent développer une approche scientifique des publics (...) ont encore dans bien des cas un combat à mener. »⁵¹³

Cette absence d'analyse qualitative approfondie des publics constitue une des limites de notre travail. Il semble actuellement difficile de lever le « tabou » évoqué par Philippe Urfalino car les enjeux sont importants, dans un contexte économique et politique où la vie artistique n'est pas une priorité. Il pourrait être effectivement tentant, dans le cadre de la politique de rigueur budgétaire, imposée par le gouvernement à tous les ministères, de s'appuyer sur des chiffres concernant la fréquentation, pour déterminer les priorités sur le plan de la diffusion et de la création culturelle. Il semblerait toutefois que l'accès à l'art contemporain soit moins lié à l'offre culturelle et

⁵¹⁰ Nathalie HEINICH, *Face à l'art contemporain : lettre à un commissaire*, Paris, L'Echoppe, 2003, p. 17.

⁵¹¹ Entretien téléphonique du 27 mai 2004.

⁵¹² Id.

⁵¹³ Olivier DONNAT, « Les études de publics en art contemporain au ministère de la Culture », *Publics et musées*, n°16, p. 148.

à la proximité des équipements, qu'au niveau d'éducation artistique. La question de la démocratisation de l'art contemporain ne peut donc pas être traitée de manière sectorielle. Les carences de l'Education nationale sur le plan des enseignements artistiques sont les principales causes de l'absence de démocratisation de l'art contemporain. L'accès physique aux œuvres, rendu équitable par la multiplication des lieux de l'art contemporain, est souvent dépendant d'un accès intellectuel qui n'est plus lié à la géographie. L'enseignement obligatoire des arts plastiques s'arrête en classe de troisième. Cette discipline (au même titre que la musique) n'est pas obligatoire dans les lycées d'enseignement général et technologique⁵¹⁴. En 2004, dans l'Académie de Nantes, sur 66 lycées publics, seulement 27 d'entre-eux proposaient une préparation à l'option facultative du baccalauréat et 16 offraient la possibilité de passer un baccalauréat littéraire avec un enseignement obligatoire d'arts plastiques. Il faut de plus noter que dans ces lycées, la part des élèves concernés est très faible. Par ailleurs, les programmes d'histoire n'accordent qu'une importance infime à l'histoire de l'art, les références à l'art contemporain sont d'ailleurs inexistantes dans les nouveaux programmes de terminale entrant en vigueur en septembre 2004.

L'absence de cohérence entre la politique du ministère de la Culture, qui offre des moyens importants pour la diffusion de l'art contemporain, et celle du ministère de l'Education nationale qui montre peu d'intérêt pour les enseignements artistiques, nous apparaît comme la principale cause de la faible démocratisation de l'art contemporain. Le fait que l'on sépare le ministère de la Culture, depuis sa création en 1959, de celui de l'Education nationale, symbolise bien cette contradiction. On a bien créé pour Jack Lang, en avril 1992, un ministère d'Etat de l'Education Nationale et de la Culture. Il n'a toutefois pas eu le temps, ni les moyens financiers, de mettre en œuvre son programme en faveur de l'éducation artistique avant la fin de son ministère en mars 1993, suite à la défaite de la gauche aux législatives. En fait, la situation actuelle s'explique essentiellement par le manque de moyens financiers, traduisant une absence de réelle volonté politique, à droite comme à gauche. Pourtant, la loi sur les enseignements artistiques du 6 janvier 1988, affirmant le caractère obligatoire de ces enseignements dans les établissements scolaires, avait été votée à l'unanimité, par l'Assemblée nationale et le Sénat, à la fin de la première cohabitation. Seize ans après, elle n'est que très partiellement appliquée, car elle n'a été accompagnée d'aucune programmation

⁵¹⁴ Les lycées professionnels offrent un enseignement d'arts appliqués, qui s'appuie moins sur l'histoire de l'art et s'ouvre moins vers l'art contemporain que l'enseignement des arts plastiques.

financière. De nombreuses autres mesures ont été mises en place depuis 1988 : les Plans locaux d'éducation artistique⁵¹⁵, le développement des services éducatifs des musées, FRAC et centres d'art, les « sites Toubon »⁵¹⁶, le « plan de cinq ans pour le développement des arts et de la culture à l'école »⁵¹⁷... Aucune n'a cependant permis d'appliquer ce qui avait été prévu en 1998, à savoir l'enseignement obligatoire des disciplines artistiques dans les établissements scolaires. Cela se traduit par des situations très diverses, liées avant tout aux politiques définies localement, avec le soutien des DRAC et des collectivités territoriales, mettant ainsi en cause les principes de l'Ecole de la République, fondée sur le respect de programmes nationaux.

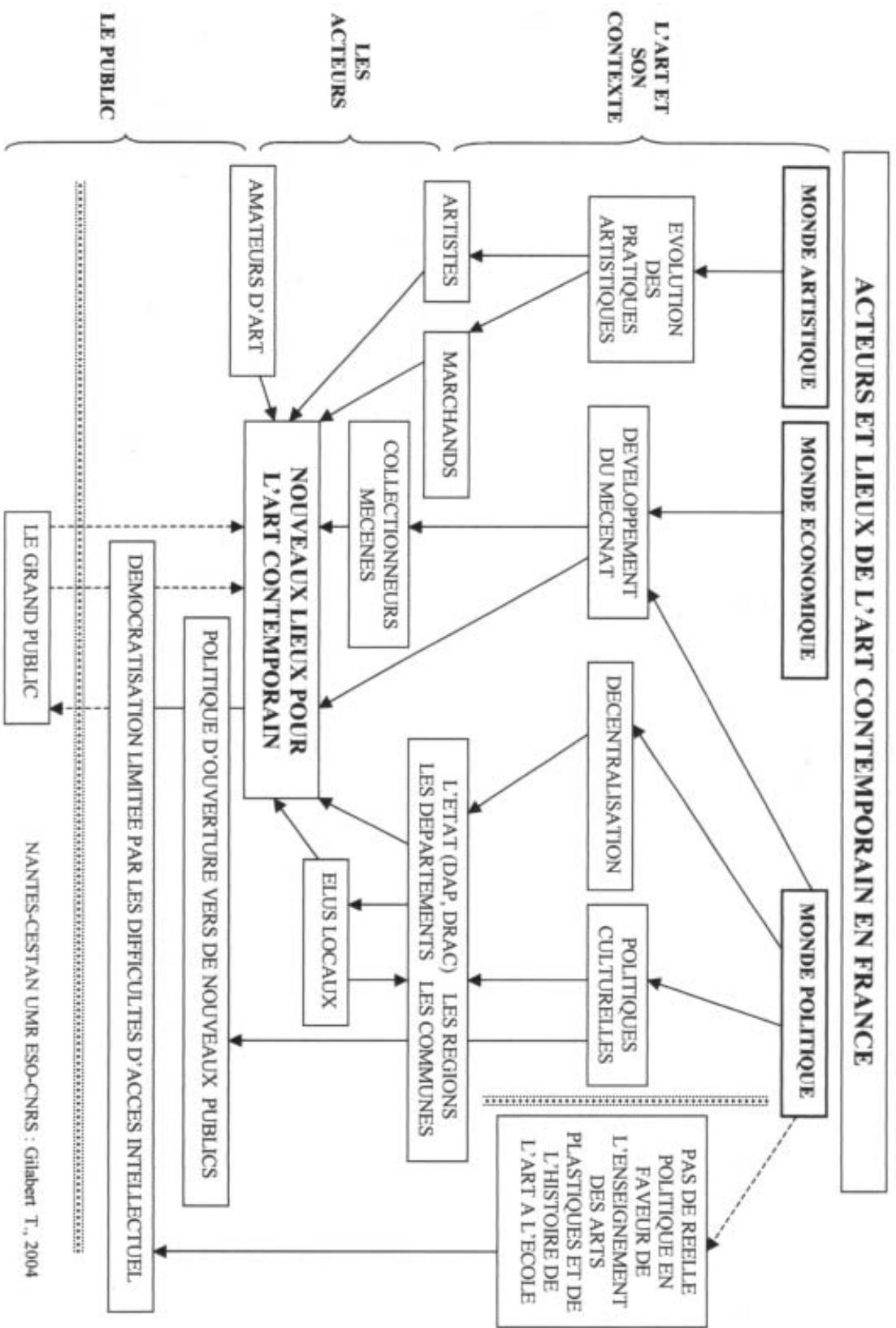
La présence de plus en plus sensible de l'art contemporain dans l'espace public est peut-être susceptible, par l'immersion dans une sorte de « bain artistique », de favoriser l'éveil et la curiosité du grand public. Cette démarche, efficace pour l'enseignement des langues étrangères, semble moins pertinente pour l'art contemporain. Il faudrait peut-être que les artistes et les médiateurs fassent preuve de plus de pédagogie pour rendre leur langage accessible au grand-public qui reste trop souvent un « non-public » de l'art contemporain. On retrouve encore le problème de l'absence d'éducation que la proximité des œuvres, seule, ne permet pas de compenser. Notons que les médias non spécialisés, quand ils ne tournent pas l'art contemporain en dérision, font peu d'efforts en vue de sa vulgarisation. Il y a cependant des exceptions. L'audience de l'excellente émission « L'art contemporain en un mot », le deuxième mardi de chaque mois à minuit sur Arte, correspond à 2,9% de part de marché, soit 69 000 téléspectateurs. C'est environ trois fois le nombre annuel de visiteurs d'un centre d'art !

Le schéma suivant permet de dresser le bilan de notre travail, en insistant sur le rôle des différents acteurs, issus du mode artistique, économique et politique et de leurs rapports avec les lieux de l'art contemporain. Nous avons mis en évidence la nature des liens entre le public et ces lieux, en tentant de fournir des explications sur les causes d'une absence de réelle démocratisation.

⁵¹⁵ Qui dépendent des ministères de la Culture, de l'Education nationale et de la Jeunesse et les Sports, ainsi que d'une collectivité territoriale, commune ou département. Ces plans rentrent dans la logique de la décentralisation culturelle.

⁵¹⁶ Il s'agissait, en 1993, de mettre en place des « parcours d'initiation artistique » pendant le temps scolaire, complétés par des activités extra-scolaires. Ces parcours étaient organisés en concertation avec les ministères de l'Education nationale, de la Culture, de la Jeunesse et les Sports et de l'Enseignement supérieur. En 1997, le ministère de l'Education nationale a décidé de mettre fin à cette expérience qui n'a pas été poursuivie par les autres partenaires.

⁵¹⁷ Présenté par Jack Lang en décembre 2000 en collaboration avec la ministre de la Culture, Catherine Tasca.



La géographie a donc montré ici ses limites. Elle peut expliquer un phénomène dont l'inscription spatiale est particulièrement forte, mais elle se montre incapable, même dans le cadre d'une géographie appliquée à travers l'aménagement culturel du territoire, de fournir une réponse à un problème lié avant tout aux politiques éducatives. L'offre culturelle est un facteur nécessaire, mais non suffisant, pour permettre la démocratisation de l'accès à la culture. Notre étude a cependant permis, en utilisant les méthodes et démarches spécifiques à la géographie, de contribuer à la connaissance globale d'un domaine de la culture, que les autres sciences humaines avaient déjà exploré. Les apports spécifiques de notre discipline permettraient, dans le cadre de recherches pluridisciplinaires, d'affiner la compréhension d'un système complexe, qui ne peut pas être envisagé à travers une approche uniquement spatiale. Il serait alors possible d'établir un diagnostic plus fiable pour définir les politiques culturelles et éducatives. Il serait aussi pertinent d'élargir notre champ d'étude et de comparer avec la situation observée dans d'autres pays, où la présence de l'Etat, prescripteur de politiques culturelles, est moins forte. Cela ne signifie pas pour autant que l'on y délaisse les enseignements artistiques. Le faible nombre de références bibliographiques étrangères sur la question, semblerait montrer que ce vaste champ d'étude est également à défricher par les géographes.

Bibliographie générale

- ABROUDAR (B.-N.), *Nous n'irons plus au musée*, Paris, Aubier, 2000, 234 p.
- Actualité de l'art public / ouvrage collectif*, Vitrolles, Parenthèses, 1985, 115 p.
- Affaires culturelles et territoires* / sous la direction de Philippe Poirrier et Jean-Pierre Rioux, Paris, la Documentation Française, 2000, 333 p.
- AGENCE FRANCAISE DE L'INGENIERIE TOURISTIQUE, Cahiers Espaces n°37, Juin 1994, *Tourisme et culture*, AFIT, Paris, 151 p.
- AGUILON (Y.), *Un art de fonctionnaires : le 1%*, Nîmes, J. Chambon, 1998, 314 p.
- AGULHON (M.), « De la Belle époque à nos jours, flux et reflux de monuments », *Histoire de l'Art*, n°27, octobre 1994.
- Annales de la recherche urbaine (Les), « Lieux culturels », n°70, mars 1996, 176 p.
- ARDENNE (P.), *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, 255 p.
- ARGAN (G.- C.), *Histoire de l'art et de la ville*, Paris, Les Editions de la passion, 1995, 224 p.
- Art et espaces publics* / sous la direction d'Alain Charre, Givors, OMAC – Maison du Rhône, 1992, 128 p.
- Art / Lycée : le 1% artistique en Ile de France* / ouvrage collectif, Paris, Conseil régional d'Ile de France, 1994, 150 p.
- Atlas des activités culturelles*, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, La documentation Française, 1998, 95 p.
- AUGUSTIN (J.-P.), FAVORY (M.), « Bordeaux et la métropolisation culturelle du département », *Sud-Ouest Européen* n°2, 1998, pp. 79-91.
- AUGUSTIN (J.-P.), LATOUCHE (D.), *Lieux culturels et contextes de villes*, Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1998, 212 p.
- AZAM (M.), *Parcours d'artistes ou le talent en question. La reconnaissance de l'artiste en Midi-Pyrénées*, 419 p.
Thèse : Doctorat de sociologie, Université de Toulouse Le Mirail, 1998.
- BARRE (J.), *Vendre le tourisme culturel*, Paris, Economica, 1995, 316 p.
- BASSO PERESSUT (L.), *Musées architectures 1990/2000*, Arles, Actes Sud, 1999, 279 p.

- BEDEL (C.), *Acheter de l'art à Paris*, Paris, Parigramme, 2001, 109 p.
- BENHAMOU-HUET (J.), *Art business, le marché de l'art ou l'art du marché*, Paris, Assouline, 2001, 147 p.
- BENHAMOU (F.), *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 1996, 120 p.
- BERNIE-BOISSARD (C.), *Espaces de la culture, politiques de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2001, 398 p.
- BIDAINE (P.), *Centre Pompidou, l'esprit du lieu*, Paris, Scala, 2000, 65 p.
- BILLIARD (O.), *Le guide des galeries art moderne et contemporain*, Paris, Dissonances, 400 p.
- BODIGUEL (J.-L.), *L'implantation du Ministère de la Culture en région, naissance et fonctionnement des DRAC*, Paris, la Documentation Française, 2001, 373 p.
- BONNET (C.), *Les espaces culturels nantais : approche géographique du loisir culturel*, 241 p.
Mémoire de maîtrise: géographie: Nantes: 1988.
- BOOGARTS (I.), « Festivalomanie », *Les annales de la recherche urbaine*, n° 57-58, pp. 114-119.
- BOUILLIN-DARTEVELLE (R.), THOVERON (G.), NOEL (F.), *Temps libre et pratique culturelle*, Liège, Mardaga, 1991, 277 p.
- BOURDIEU (P.), DARBEL (A.), *L'amour de l'art, les musées européens et leur public*, Paris, Editions de Minuit, 1969, 247 p.
- BOURRIAUD (N.), *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 2001, 122 p.
- BROWNSTONE (G.) ROUET (A.), *L'Eglise et l'avant-garde. De la provocation au dialogue*, Paris, Albin Michel, 2002, 154 p.
- BUREN (D.), *Au sujet de...(entretiens avec Jérôme Sans)*, Paris, Flammarion, 1998, 237 p.
- CAILLET (E.), *A l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996, 306 p.
- CAPELLA I MITERNIQUE (H.), « L'importance des lieux culturels dans le développement endogène de régions marginales », *Sud-Ouest Européen n°8*, septembre 2000, p. 57-64.
- CAPOCCI (S.), *Le lieu unique, l'esprit du lieu*, Paris, Scala, 2001, 65 p.

CAUNE (J.), *La culture en action, de Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, PUG, 1999, 376 p.

CAUQUELIN (A.), *L'art contemporain*, Paris, PUF, 1998, 127 p.

CHALUMEAU (J.-L.), *Où va l'art contemporain ?*, Paris, Vuibert, 2002, 267 p.

CHALUMEAU (J.-L.), *L'art dans la ville*, Paris, Cercle d'Art, 2000, 212 p.

CHALUMEAU (J.-L.), *Histoire critique de l'art contemporain*, Paris, Klincksieck, 1994, 163 p.

CHAMBON (C.), *La Fondation Marguerite et Aimé Maeght*, Paris, Maeght, 1993, 205 p.

CHARBONNEAUX (A.-M.), HILLAIRE (N.), *Architectures de lumière : vitraux d'artistes 1975-2000*, Paris, Marval, 2000, 201 p.

CHAUVEZ (J.) et al., « Les galeries d'art à Nantes », *Les Annales de Nantes et du Pays Nantais*, n°290, 2003, p. 1-23.

CHRISTO, de MONTGOLFIER et al., *Le Pont Neuf empaqueté*, Paris, Adam Biro, 1990, 588 p.

Cinquante ans d'art contemporain / sous la direction de Didier Ottinger, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1995, 131 p.

CLAVAL (P.), *Géographie culturelle : une nouvelle approche des sociétés et des milieux*, Paris, Armand Colin, 2003, 287 p.

CLAVAL (P.), « Qu'apporte l'approche culturelle à la géographie ? », *Géographie et cultures*, n°31, 1999, p.5-25.

CLAVAL (P.), *La géographie culturelle*, Paris, Nathan, 1995, 384 p.

Comité des galeries d'art en France, *Les galeries d'art en France*, Paris, L'Harmattan, 1997, 142 p.

CONSEIL DE L'EUROPE, *La politique culturelle de la France*, Paris, La Documentation française, 1996

CORTANZE (G. de), *Ateliers*, Paris, Ed. du Chêne, 1994, 184 p.

COUCHOT (E.), HILLAIRE (N.), *L'art numérique*, Paris, Flammarion, 2003, 260 p.

CUECO (H.), GAUDIBERT (P.), *L'arène de l'art*, Paris, Galilée, 1988, 226 p.

CURNIER (J.-P.), *Yann Kersalé*, Paris, Norma, 2003, 223 p.

- CURVAL (P.), *Yann Kersalé*, Paris, Hazan, 1994, 118 p.
- DAGEN (P.), *L'art impossible*, Paris, Grasset, 2002, 247 p.
- DAGEN (P.), *La haine de l'art*, Paris, Grasset, 1997, 250 p.
- DAIX (P.), *Pour une histoire culturelle de l'art moderne, le XXème siècle*, Paris, Odile Jacob, 2000, 377 p.
- DAVAL (J.-L.), *Paris – La Défense, l'art contemporain et l'axe historique*, Paris, Skira EPAD, 1992, 139 p.
- DAVILA (T.), *Marcher, créer, déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, Paris, Regard, 2002, 192 p.
- DEBARDIEUX (B.), « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'Espace géographique*, n°2, 1995, p. 97-112.
- DEBBASCH (C.), LANGERON (P.), *Les fondations*, Paris, PUF, 1992, 127 p.
- DEBRE (M.), *Gouverner 1958-1962. Mémoires*, Paris, Albin Michel, 1988, 476 p.
- DELANGE (J.-P.), *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*, Paris, Gründ, 2001, 1368 p.
- DELEGATION AUX ARTS PLASTIQUES, *Index 1983/2001 La commande Publique*, Paris, 2001, 86 p.
- DELEGATION AUX ARTS PLASTIQUES, *La commande publique*, Paris, 2001, 34 p.
- DELEGATION AUX ARTS PLASTIQUES, *Colloque sur le 1% avant et après la décentralisation*, Paris, 3-5 mai 1994, *Rapport final*, Paris, DAP, 1994, 24 p.
- DELORME (J.-C.), DUBOIS (A.-M.), *Ateliers d'artistes à Paris*, Paris, Parigramme, 1998, 190 p.
- DEPARTEMENT DES ETUDES ET DE LA PROSPECTIVE / Ministère de la Culture – CNRS / UMR 6590, *L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs*, volume monographique de synthèse et volume de synthèse, Paris, 2002, 286 p. et 76 p.
- Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959* / sous la direction d'Emmanuel de WARESQUIEL (E. de), Paris, Larousse CNRS Editions, 658 p.
- DI MEO (G.), « Le sens géographique des fêtes », *Annales de géographie*, n°622, 2001, pp. 624-646
- DI MEO (G.), *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, 1997, 317 p.

DOMECQ (J.- P.), *La misère de l'art : essai sur le dernier demi-siècle de création*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, 262 p.

DOMINO (C.), *A ciel ouvert*, Paris, Scala, 1999, 128 p.

DOMINO (C.), *L'art contemporain: tableaux choisis*, Paris, Scala, 1994, 128 p.

DONNAT (O.), OCTOBRE (S.), *Les publics des équipements culturels, méthodes et résultats d'enquêtes*, Paris, DEP – Ministère de la Culture, 2001, 261 p.

DONNAT (O.), « Les études de publics en art contemporain au ministère de la Culture », *Publics et musées*, n°16, 1999, p. 141-150.

DONNAT (O.), *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, Paris, Ministère de la Culture, La Documentation Française, 1998, 359 p.

DONNAT (O.), *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, Ministère de la Culture, La Documentation Française, 1996, 229 p.

DONNAT (O.), *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994, 368 p.

Droit au Musée, droit des musées / sous la direction d'Edouard BONNEFOUS, Paris, Dalloz, 1994, 153 p.

DUBOIS V., *La politique culturelle, genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999, 381 p.

DUCRET (A.), *Art dans l'espace public : une analyse sociologique*, Zürich, Séismo, 1994, 294 p.

EIDELMAN (J.), PEIGNOUX (J.), CORDIER (J.-P.), *Formes de la médiation, réception et interprétation par les visiteurs de l'exposition « Hypothèses de collection » (FRAC PACA, Musée du Luxembourg), 1^{ère} partie : structure du public*, Paris, CERLIS / DAP, 1999, 42 p. (et annexes)

Espaces de la culture, politiques de l'art / sous la direction de Catherine BERNIE-BOISSARD, Paris, L'Harmattan, 2000, 397 p.

ESQUENAZI (J.-P.), *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2003, 123 p.

ETABLISSEMENT PUBLIC POUR L'AMENAGEMENT DE LA REGION DE LA DEFENSE, *Guide des œuvres d'art*, Courbevoie, EPAD, 1994, 15 p.

Etat des lieux, commandes publiques en France 1990-1996 / ouvrage collectif, Paris, Ed. du Regard, CNAP, 1996, 107 p.

FACHARD (S.), *L'art et la ville, intervention des artistes dans les villes nouvelles*, Paris, Secrétariat du Groupe Central des Villes Nouvelles, 1976, 120 p.

FAUX (M.), SMADJA (G.), « L'art dans les villes nouvelles ou une démarche réinventée », *Cahiers de l'IAURIF*, 87-88, janvier 1989, pp. 107-114.

FOREST (F.), *Fonctionnement et dysfonctionnement de l'art contemporain*, L'Harmattan, Paris, 2000, 268 p.

FOREST (F.), *Pour un art actuel, l'art à l'heure d'Internet*, Paris, L'Harmattan, 1998

FOUR (P.-A.), *Intervention publique et art contemporain: invention, insertion et acquisitions des fonds régionaux d'art contemporain*, 592 p.

Thèse : Doctorat de l'Institut d'Etudes Politiques de Paris, mention science politique, 1995.

FOURRIER (A.), *L'art dans l'espace public dans l'aménagement culturel du territoire*, 138 p.

Mémoire DESS : Action artistique, politique culturelle et muséologie Université de Bourgogne, 2001.

FUMAROLI (M.), *L'Etat culturel : essai sur une religion moderne*, Paris, Editions de Fallois, 1992, 411 p.

GAILLARD (Y.), *Le marché de l'art français aux enchères*, Paris, Economica, 2000, 248 p.

GARAT (I.), « Vivre Bayonne intensément. Mise en scène de l'identité et de la citoyenneté urbaine à travers la fête », *Sciences de la Société*, n°31, pp. 109-124.

GAUGUE (A.), *Géopolitique des musées en Afrique tropicale : la mise en scène de la nation*, 569 p.

Thèse : Géographie : Paris 8 : 1995.

GAULT (M.), *Action culturelle et coopération intercommunale - actes d'un séminaire de travail collectif de décembre 1991*, Paris, La Documentation Française, 1992, 136 p.

GAULT (M.), *Projets et modes de gestion des équipements culturels territoriaux*, Paris, La Documentation Française, 1994, 199 p.

GENEAU DE LAMARLIERE (I.), « L'espace et le lieu dans la géographie économique culturelle », *Géographie et cultures*, n° 49, 2004, p. 3-43.

Géographie des odeurs : colloque de Pierrefonds (mai 1995) / sous la direction de Robert DULAU et Jean-Robert PITTE, Paris, L'Harmattan, 1998, 247 p.

GILABERT (T.), « Bilan de l'action des Fonds Régionaux d'Art Contemporain, approche géographique », in : *Annales de géographie*, (à paraître en 2005), 25 p.

GILABERT (T.), « L'inscription spatiale du Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire », in *Cahiers Nantais*, (à paraître en 2005), 14 p.

GILBERT-PADAROWSKI (L.), *50 ans de commande publique et privée à Nantes*, 110 p.

Mémoire de stage de DESS : Chargé de développement territorial, tourisme et culture, ESTHUA Université d'Angers, 2001.

GIQUEL (P.), « Les écritures productives de Nicolas Floc'h », 303, XLIX, 1996, p. 191-1994.

GIREL (S.), *La scène artistique marseillaise des années 90 : une sociologie des arts visuels contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2003, 358 p.

GIREL (S.), *La réception des arts visuels contemporains dans les années 90. Les lieux de diffusion de l'art à Marseille et leurs publics*, 476 p. (2 vol.)

Thèse : Doctorat de sociologie, EHESS Marseille, 2000

GRESILLON (B.), *Berlin, métropole culturelle : essai géographique*, 554 p.

Thèse: Géographie: Paris 1: 2000.

GRISON (L.), *Figures fertiles : essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2002, 271 p.

GRODWOHL (M.), « Les territoires de l'Ecomusée d'Alsace », *Géographie et cultures*, n°16, 1995, p.45-59.

GUILLEMETAUD (F.), *L'Entrepôt CAPC Bordeaux, l'esprit du lieu*, Paris, Scala, 2000, 65 p.

GOLDBERG (R.), *Performances : l'art en action*, Paris, Thames et Hudson, 1999, 240 p.

GRAVARI BARBAS (M.), « La ville modelée par l'événement ou l'Avignon du festival : marquage territorial d'un événement culturel », in J.-R. PITTE et J.-L. SANGUIN (sous la direction de): *Géographie et liberté, hommage au professeur Paul Claval*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 387-402.

GRAVELEAU (F.), *L'art contemporain dans la ville : comparatif entre les commandes publiques réalisées autour des lignes de tramway à Nantes, Orléans et Montpellier*, 136 p. , annexe 25 p.

Mémoire de maîtrise: géographie: Angers: 2002.

GROUPE CENTRAL DES VILLES NOUVELLES, *L'art renouvelle la ville. Urbanisme et art contemporain. Rencontres débats, octobre-novembre 1992*, Paris, Association UAC, 1995, 219 p.

Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945 / sous la direction de Mathilde Ferrer, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001, 350 p.

GUIN (Y.), *L'engagement des collectivités locales, manifeste pour une nouvelle étape de la décentralisation*, Edition In 8^e, 124 p., 2000.

HALL (T.), «Opening up Public Art's Spaces : art, regeneration and audience », p. 110-117 in: *The city cultures reader*, Londres, Routledge, 2004, 508 p.

HAUMONT (A.), « L'équipement culturel des villes », *Les annales de la recherche urbaine*, n°70, 1996, p. 148-154.

HAUTECOEUR (L.), *Architecture et aménagement des musées*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, 76 p.

HEINICH (N.), *Face à l'art contemporain: lettre à un commissaire ; suivie de retour sur les retours*, Paris, L'Echoppe, 2003, 22 p.

HEINICH (N.), *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2001, 123 p.

HEINICH (N.), *L'art contemporain exposé aux rejets, études de cas*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1998, 215 p.

HEINICH (N.), *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Editions de minuit, 1998, 381 p.

HEINICH (N.), « La peinture et son public », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°49, 1983, 115 p.

HEINZ (A.), *Ateliers d'artistes : propositions spatiales et opérationnelles*, Paris, Archétypes, 1999, 258 p.

HERSCHER (G.), *Jardins et musées*, Paris, Le Passage, 2002, 158 p.

HOOG (M. et E.), *Le marché de l'art*, Paris, PUF, 1991, 127 p.

HOULET (J.), *Eléments pour une théorie du paysage autoroutier*, Paris, Autoroutes du Sud de la France, 1993, 109 p.

IGNASSE (G.), GENISSEL (A.), *Les collectivités territoriales françaises et les cultures européennes*, Paris, Ellipses, 1994, 94 p.

INSTITUT KERVEGAN, *Cultures nouvelles, Nantes s'éclate ?*, Cahiers n° 3, 2002, 106 p.

KIS (M.), « Osez l'art contemporain dans la ville », *Courrier des maires*, n°63, 12 juillet 1996, p. 10-12.

La Défense, l'avant-garde en miroirs / sous la direction de Jean-Claude Béhard, Paris, Autrement, 1992, 197 p.

La géographie en fêtes / sous la direction de Guy Di Méo, Paris, Géophrys, 2001, 270 p.

LAGNIER (S.), *Sculpture et espace urbain en France : histoire de l'instauration d'un dialogue 1951-1992*, Paris, l'Harmattan, 2001, 290 p.

LAHIRE (B.), *La culture des individus - Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004, 777 p.

LAMARCHE-VADEL (G.), *De ville en ville, l'art au présent*, La Tour d'Aigues, l'Aube Edition, 2001, 144p.

LAMARCHE-VADEL (G.), *Les œuvres d'art dans l'espace public : le parti pris de la ville*, Dijon, Association Disjonction, 1998, 181 p.

L'aménagement culturel du territoire / sous la direction de Bernard Latarget, Paris, La Documentation Française, 1992, 127 p.

La négociation des politiques contractuelles / sous la direction de Jean-Pierre CEPEL – GAUDIN, Paris, L'Harmattan, 1996, 227 p.

L'art au détour de la route / ouvrage collectif, Paris, Autoroutes du Sud de la France, 1993, 56 p.

L'art contemporain, l'homme, la ville. Histoire, méthodes, observatoire, Topos 92, n° 16, 1995, 159 p.

L'art de l'exposition/ ouvrage collectif, Paris, Editions du Regard, 1998, 423 p.

L'art et la ville: urbanisme et art contemporain / ouvrage collectif, Genève, Skira, 1990, 259 p.

L'art et la ville. Art dans la vie. L'espace public vu par les artistes en France et à l'étranger depuis 10 ans / ouvrage collectif, Paris, La Documentation française, 1978, 163 p.

L'art exposé, quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies/ ouvrage collectif, Sion, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1995, 316 p.

L'art renouvelle la ville / Sous la direction de Monique Faux, Paris, Urbanisme et Art Contemporain, 1995, 219 p.

LATERJET (B.), *L'aménagement culturel du territoire*, Paris, La Documentation Française, 1992, 127 p.

LAWLESS (C.), *Artistes et ateliers*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, 251 p.

LEHALLE (E.), *Musées et visiteurs, un observatoire permanent des publics*, Paris, Direction des Musées de France, 1993, 129 p.

LELONG (G.), *Daniel Buren*, Paris, Flammarion, 2001, 182 p.

LE MAGNEN (C.), VALABREGNE (C.), *Guide des ateliers d'artistes à Paris*, Paris, Ed. Alternatives, 1998, 222 p.

Le(s) public(s) de la culture / Sous la direction d'Olivier Donnat et Paul Tolila, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, 393 p. et un cédérom.

Les centres d'art contemporain, Association des Directeurs des Centres d'Art, Paris, Flammarion, 1994, 401 p.

Les fondations, un mécénat pour notre temps ? / sous la direction de Charles DEBBASCH, Marseille, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 1987.

L'espace urbain en méthode / sous la direction de Michèle Grosjean et Jean-Paul Thibaud, Marseille, Parenthèses, 2001, 220 p.

Les publics des équipements culturels : méthodes et résultats d'enquête / sous la direction de Olivier Donnat et Sylvie Octobre, Paris, DEP Ministère de la Culture, 260 p.

LEVERATTO (J.-M.), *La mesure de l'art, sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000, 414 p.

L'esthétique de la rue, actes du colloque d'Amiens, Paris, L'Harmattan, 1998, 235 p.

LE STRAT (P.-N.), *Mutations des activités artistiques et culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2000.

LE THOREL-DAVIOT (P.), *Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Paris, Bordas, 1996, 287 p.

LEXTRAIT (F.), *Une nouvelle époque de l'action culturelle*, rapport à Michel Duffour, Paris, Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, 2001, 2 volumes 210 et 80 p.

Lieux de culture, culture des lieux / sous la direction de Maria Gravari-Barbas et Philippe Violier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, 304 p.

LIOT (F.), *Les carrières artistiques en Aquitaine : Les transformations de la profession d'artistes face aux politiques de soutien à la création*, 641 p.

Thèse: sociologie: Bordeaux II: 1997.

LISMONDE (P.), *Les arts à l'école : le plan de Jack Lang et Catherine Tasca*, Paris, Gallimard, 2002, 254 p.

LUCCHINI (F.), « Les équipements culturels des villes françaises », p. 113-126 in : *Données urbaines 2* / sous la direction de Denise Pumain et Marie-Flore Mattei, Paris, Anthropos, 1998, 472 p.

LUCCHINI (F.), *Les équipements culturels des villes françaises*, 338 p.

Thèse: Géographie: Paris 1: 1997.

LUCIE-SMITH (E.), *Les mouvements artistiques depuis 1945*, Paris, Thames et Hudson, 1999, 304 p.

- MADIOT Y., *Aménagement du territoire*, Paris, Armand Colin, 1996, 215 p.
- MALRAUX (A.), *La Politique, la Culture, Discours, articles, entretiens (1925-1975)*, textes présentés par Janine Mossuz-Lavau, Paris, Gallimard, 1996, 409 p.
- MALRAUX (A.), *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965, 287 p.
- MARCHAL (N.), *L'art contemporain en espace public extérieur à Paris, de 1981 à nos jours*, 90 p., annexes.
Mémoire de DEA, Hist. de l'art, Paris I, 1995.
- MARTIN (J.), « If baseball can't save cities anymore, what can a festival market do ? », *Journal of Cultural Geography* n°5, 1984, p. 33-46.
- MASSEY (D.), « Economie, culture et lieu : quelques réflexions sur les relations en jeu », *Géographie et cultures*, n°49, 2004, p. 59-71
- MENGER (P.-M.), *Portrait de l'artiste en travailleur: métamorphose du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002, 96 p.
- MERENNE-SCHOUMAKER (B.), *La localisation des services*, Paris, Nathan, 1996, 190 p.
- MESNARD (A.-H.), *Droit et politique de la culture*, Paris, PUF, 1990, 487 p.
- METRAL J. (coord.), *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2000, 254 p.
- MICHAUD (Y.), *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2003, 205 p.
- MICHAUD (Y.), *L'artiste et les commissaires*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1989, 245 p.
- MICHAUD (Y.), *L'art contemporain*, Paris, La documentation française, 1998, 63 p.
- MILES (M.), *Art, space and the city: public art and urban futures*, Londres, Routledge, 1997, 266 p.
- MILLET (C.), *L'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1997, 128 p.
- MILLET (C.), *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1994, 352 p.
- MIRONER (L.), AUMASSON (P.), FOURTEAU (C.), *Cent musées à la rencontre du public*, Paris, France Edition – Direction des musées de France, 2001, 455 p.
- MIRONER (L.), « Les publics du CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux », *Publics et musées*, n°16, 1999, p. 193-202.

- MOLLARD (C.), *Le cinquième Pouvoir, la Culture et l'Etat, de Malraux à Lang*, Paris, A. Colin, 1999, 572 p.
- MONNIER (G.), *L'art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, 460 p.
- MONNIER (G.), *Des beaux-arts aux arts plastiques, une histoire sociale de l'art*, Paris, La Manufacture, 1991, 356 p.
- Monument et modernité à Paris : art, espace public et enjeux de mémoire 1891-1996 /* ouvrage collectif, Paris, Fondation Electricité de France / Paris musées, 1996, 192 p.
- MOULIN (R.), *Le marché de l'art*, Paris, Flammarion, 2000, 127 p.
- MOULIN (R.), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997, 437 p.
- MOULIN (R.), *La valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, 127 p.
- MOULINIER (P.), *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, l'Harmattan, 2002, 336 p.
- MOULINIER (P.), *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, 2001, 127 p.
- MOULINIER (P.), « L'Etat et les équipements culturels (1959-1995) », *Les annales de la recherche urbaine*, n°70, 1996, p. 140-148.
- MOUREAU (N.), *Analyse économique de la valeur des biens d'arts. La peinture contemporaine*, Paris, Economica, 2000, 36 p.
- NAVARRA (E.), *L'art à la plage*, Paris, Galerie Navarra, 1994, 90 p.
- NURIDSANY (M.), *Daniel Buren au Palais Royal*, Paris, Art Edition CNAP, 1993, 123 p.
- NURIDSANY (M.), *La commande publique, 1982-1990*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, 200 p.
- O'DOHERTY (B.) , *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica & San Francisco, Lapis Press, 1976/1986, 100 p.
- OLIVEIRA (N. de) et al., *Installations, l'art en situation*, Paris, Thames et Hudson, 1997, 208 p.
- ORY (P.), *L'entre-deux-mai : histoire culturelle de la France mai 1968-mai 1981*, Paris, Seuil, 282 p.
- PACQUEMENT (A.), (Ouvrage collectif), *Collections en mouvement : les FRAC*, Paris, Flammarion, 1995, 191 p.

PAILHE (J.), « Les festivals musicaux dans l'espace aquitain », *Sud-Ouest européen* n°8, p. 31-37.

PANVINI (B.), *L'éphémère et le quotidien. L'invention de l'espace comme expression de l'identité : le squat artistique de la Grange aux Belles de Paris*, 112 p.
Mémoire de DEA, EHESS, Paris, 2000.

Passions privées / sous la direction de Suzanne PAGE, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1995, 720 p.

PATRIAT (C.), *La culture, un besoin d'Etat*, Paris, Hachette, 1998, 224 p.

Penser la ville par l'art contemporain / Sous la direction de Ariella Masboungi, Paris, Ministère de l'Équipement - Editions de la Villette, 2004, 112 p.

Penser la ville par la lumière / Sous la direction de Ariella Masboungi, Paris, Ministère de l'Équipement - Editions de la Villette, 2003, 112 p.

Penser la ville par le paysage / Sous la direction de Ariella Masboungi, Paris, Ministère de l'Équipement - Editions de la Villette, 2002, 99 p.

PIGUET (P.), *Guide des lieux de l'art contemporain en France*, Paris, Adam Biro, 1998, 223 p.

PITTE (J.-R.), *Histoire du paysage français de la préhistoire à nos jours*, Paris, Taillandier, 2003, 444 p.

PITTE (J.-R.), *Gastronomie française: histoire et géographie d'une passion*, Paris, Fayard, 1991, 246 p.

POCHE (B.), « L'art plastique contemporain dans la région lyonnaise », *Les annales de la recherche urbaine*, n°70, 1996, p. 16-26.

POINSOT (J.-M.), *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco, Villeurbanne, Art Edition, 1999, 328 p.

POINSOT (J.-M.), *L'atelier sans mur*, Villeurbanne, Art Edition, 1991, 262 p.

POINSOT (J.-M.), FROMENT (J.- L.), *Sculpture-Nature*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1978, 60 p.

POIRRIER (P.), *Les politiques culturelles en France (recueil de textes)*, Paris, La documentation Française, 2002, 637 p.

POIRRIER (P.), *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, Dijon, Bibliest / université de Bourgogne, 1996, 129 p.

POULOT (D.), *Patrimoine et musées, l'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001, 224 p.

- PRADEL (J.-L.), *L'art contemporain*, Paris, Larousse, 1999, 143 p.
- Public Art, Kunst im öffentlichen Raum* / ouvrage collectif, München, Hatje Cantz, 2001, 718 p.
- PUTNAM (J.), *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Thames et Hudson, 2002, 208 p.
- QUEMIN (A.), *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, 2001, 158 p.
- RASSE (P.), *Les musées à la lumière de l'espace public*, Paris, L'Harmattan, 1999, 238 p.
- RAYNAUD (J.-P.), *Un jardinier dans la ville*, Arles, Actes Sud, 1998, 125 p.
- RENARD (J.), *L'élan culturel. La France en mouvement*, Paris, PUF, 1987.
- RESTANY (P.), KARAVAN (D.), *Dani Karavan : l'axe majeur de Cergy-Pontoise*, Cergy, EPACERGY, 1987, 71 p.
- RIGAUD (J.), *Les deniers du rêve, essai sur les politiques culturelles*, Paris, Grasset, 2001, 276 p.
- RIOUX (Jean-Pierre), SIRINELLI (Jean-François), *Histoire culturelle de la France*, tome 4, Paris, Seuil, 1998, 404 p.
- RITZ (M.-P.), *L'art dans la ville. La collaboration d'artistes à la planification urbanistique. A l'exemple de la participation du sculpteur Ervin Patkai au quartier du Pavé Neuf à la ville nouvelle de Marne-la-Vallée. Une tentative de généralisation de la loi du 1%*, 238 p.
Mémoire de maîtrise : arts plastiques : Strasbourg : 1980.
- ROBIN (A.), « *L'art et la manière* » : *monographies comparées de trois galeries nantaises*, 105 p.
Mémoire de maîtrise: Sociologie: Nantes: 2002.
- ROGER (A.), *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 2001, 202 p.
- ROUGET (B.), SAGOT-DUVAUROUX (D.), PFLIEGER (S.), *Le marché de l'art contemporain en France*, Paris, La documentation française, 1991, 207 p.
- ROULLEAU-BERGER (L.), « Cultures de friches à Marseille », *Les annales de la recherche urbaine*, n°70, 1996, p. 4 -16.
- RUBY (C.), *L'art public. Un art de vivre la ville*, Bruxelles, La lettre volée, 2001, 66 p.
- RUBY (C.), « L'art public, un art de vivre en ville », *Urbanisme*, n°289, juillet-août 1996, pp. 35-40.

- RUSH (M.), *Les nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames et Hudson, 2000, 224 p.
- SAINT-PULGENT (M. de), *Le gouvernement de la culture*, Paris, Gallimard, 1999, 378 p.
- SENNEVILLE (G. de), *La Défense : expression des arts urbains du XXème siècle*, Paris, Albin Michel, 1992, 194 p.
- Sociologie de l'art* / Sous la direction de Raymonde Moulin, Paris, L'Harmattan, 1999, 459 p.
- THRIFT (N.), « Les géographies de l'économie, une boîte de Pandore ? », *Géographie et cultures*, n°49, 2004, p. 23-43.
- THURIOT F., *Culture et territoires : les voies de la coopération*, Paris, L'Harmattan, 1999, 334 p.
- TIBERGHIE (G. A.), *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud, 2001, 231 p.
- TIBERGHIE (G. A.), *Land art*, Paris, Carré, 1993, 311 p.
- TURGEON (L.) (dir.), *Les entre-lieux de la culture*, Paris, L'Harmattan, 1998, 493 p.
- SAULE-SORBE (H.), « Du sentiment géographique en art : quelques exemples du dialogue entre artistes et territoires, en Sud-ouest », *Sud-Ouest Européen*, n°8 septembre 2000, p. 83-90.
- SCHAER (R.), *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 1993, 144 p.
- SELBACH (G.), *Les musées d'art américains : une industrie culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2001, 247 p.
- STRÖM (M.), *Métro-art et métro-poles*, Paris, ACR Editions, Paris, 1994, 239 p.
- STRÖM (M.), *L'art public, intégration des arts plastiques à l'espace public, étude appliquée à la région de Stockholm*, Paris, Dunod, 1980, 200 p.
- SUMMERS (D.), *Real spaces : world art history and the rise of western modernism*, Londres, Phaidon, 2003, 664 p.
- TADDEI (J.-F.), « Bâtir pour un Frac », *Pratiques: réflexions sur l'art*, n°8, 2000, p.98-132.
- TEBOUL (R.), CHAMPARNAUD (L.), *Le public des musées*, Paris, L'Harmattan, 1999, 134 p.
- TROCHET (J.-R.), « Sciences humaines et musées: du musée d'ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions Populaires », *Géographie et cultures*, n°16, 1995, p. 3-31.

URFALINO (P.), *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française (Comité d'histoire du ministère de la Culture), 1996, 361 p.

URFALINO (P.), VILKAS (C.), *Les FRAC, la délégation du jugement esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1995, 208 p.

URFALINO (P.), « Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *L'année sociologique*, vol 39, 1989, p. 81-109.

VANDER GUCHT (D.), *L'art contemporain au miroir du musée*, Bruxelles, La lettre volée, 1998, 118 p.

VANHAMME (M.), LOUBON (P.), *Arts en friches*, Paris, Editions Alternatives, 2001, 123 p.

VERDIER (O.), *Le désenchantement de l'art contemporain. La mise en place de la médiation humaine au Palais de Tokyo*, 98 p.

Mémoire de maîtrise de sociologie, Université Paris 5 – Sorbonne, 2002

VERGARA-BASTIAND (A.), « Les publics de l'art contemporain », *Publics et musées*, n°16, 1999, p. 205-213.

VESSILIER-RESSI (M.), *La condition d'artiste*, Paris, Maxima, 1997, 382 p.

VINCENT (H.), *Un musée précurseur, le musée de peinture et de sculpture de Grenoble de 1920 à 1950*, 2 vol.

Thèse de doctorat : histoire de l'art : Université de Lyon II : 1980

VOLVEY (A.), *Art et spatialités d'après l'œuvre d'art in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude. Objet textile, objet d'art et oeuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique*, 3 vol. 1131 p.

Thèse : Géographie : Paris 1 : 2003.

ZUKIN (S.), *The cultures of cities*, Cambridge, Blackwell publishers, 1995, 322 p.

ZUKIN (S.), *Loft living: culture and capital in urban change*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982, 212 p.

PRINCIPAUX SITES INTERNET UTILISES Sites portails renvoyant vers des centaines d'autres sites (liens valides en juin 2004):

<http://www.artfactories.net>

Artfactories est une plate-forme internationale de ressources pour les lieux de culture et d'art nés de projets artistiques citoyens et fondés sur un engagement avec des populations sur des territoires.

<http://www.cnap.fr>

Site officiel du centre de ressources du Centre national des arts plastiques, dépendant du ministère de la Culture. Il fournit notamment le guide annuaire qui a servi de base à notre travail de cartographie et un calendrier de l'art contemporain avec les dates des expositions et événements. Il présente aussi des informations institutionnelles et professionnelles.

<http://www.culture.fr>

Le portail culturel officiel du Ministère, présentant l'actualité artistique et offrant de nombreux liens vers des sites non officiels.

<http://www.culture.gouv.fr>

Site du ministère de la Culture présentant l'actualité du Ministère et des informations officielles.

<http://www.fraap.org>

Site de la Fraap, fédération des réseaux et associations d'artistes plasticiens.

<http://www.teh.net>

Site de TransEuropeHalles, le réseau européen qui regroupe 27 lieux de culture indépendants et multidisciplinaires dédiés aux nouvelles formes de création culturelle, artistique et sociale et aux nouvelles générations.

<http://www.videomuseum.fr>

Site de vidéomuseum, organisme chargé de numériser les œuvres des collections des musées français et des FRAC afin de les rendre accessibles en ligne.

PRINCIPALES REVUES ET PERIODIQUES UTILISES :

Archistorm (mensuel sur « l'architecture, l'art ... de A à Z », Avrillé)

Art Press (mensuel « d'information et de réflexion sur l'art contemporain qui a pour vocation de couvrir l'ensemble de la scène artistique mondiale », Paris)

Beaux-Arts magazine (mensuel généraliste sur l'art et son actualité, Paris)

Connaissance des arts (mensuel généraliste sur l'art et son actualité, Paris)

Développement culturel (Bulletin du Département des Etudes et de la Prospective, ministère de la Culture, Paris)

Le Journal des arts (bimensuel, actualité des arts et de son marché à travers le monde, Paris)

Le Monde (quotidien national, Paris)

Mouvement (tous les deux mois, « revue indisciplinaire », Paris)

303 (trimestriel, « défense et illustration des richesses culturelles des Pays de la Loire », Nantes)

Zéro deux (trimestriel, actualité de l'art contemporain dans le Grand Ouest et en France, Nantes)

Liste des principales personnes rencontrées ou contactées :

Responsables de lieux de l'art contemporain:

Vincent Rousseau, conservateur du musée des Beaux-Arts de Nantes
Guy Tosatto, ancien directeur du musée des Beaux-Arts de Nantes
Sophie Legranjacques, responsable du Grand-Café, Saint-Nazaire
Frédéric Paul, directeur du Domaine de Kerguéhennec
Dominique Marchès, ancien responsable du centre d'art de Vassivière
Jean-François Taddei, ancien directeur du FRAC des Pays de la Loire
Benoît Decron, directeur du Musée des Sables d'Olonne
Gaspard, responsable du squat « chez Robert électron libre », Paris
Patricia Solini, responsable des arts plastiques au lieu unique, Nantes
Jean-Michel Jagot, régisseur, FRAC des Pays de la Loire
Jean-Luc Commanay, direction générale de la culture, Mairie de Nantes

Galeristes:

Pierre Nahon, Galerie Beaubourg, Vence
Yvon Lambert, Galerie Yvon Lambert, Paris
Charles-Yves Plessis, Galerie Plessis, Nantes
Michel Luneau, centre d'arts contemporains de la Rairie, Pont-Saint-Martin
Jean-Christian Fradin, Galerie Fradin, Nantes
Claude Savinel, Epicier d'art, Nantes
Patrice Joly, Zoo Galerie, Nantes
Jean-François Courtillat, Ipso Facto, Nantes
Cécile Nivet, le Rayon Vert, Nantes

Artistes:

Les frères Paulico, Nantes
Tanaquil Pétry, Nantes
Eric Gouret, Saint-Nazaire
Arnaud Théval, Nantes
Arno Rocher, Nantes
Nicolas Floc'h, Paris

Représentants des DRAC et du ministère de la Culture:

Françoise Chatel, DAP
Gilbert Hotz, DAP
Elisabeth Ratier, DAP
Jean-Hughes Piettre, CNAP
Yves Jauneau, DEP
Chantal Lacroix, DEP
Norbert Duffort, Conseiller aux arts plastiques, DRAC Nantes

Mais aussi des anonymes :

Collectionneurs, visiteurs.....

Table des figures

	Pages :
Figure 1 : Les lieux d'exposition d'art contemporain par commune, en 2003 (hors galeries commerciales)	9
Figure 2 : Plan de l'exposition « Le musée qui n'existait pas » au Centre Pompidou, Paris	48
Figure 3 :Le sixième étage du Centre Pompidou était entièrement investi par l'artiste qui a bâti 61 cellules en collaboration avec l'architecte Patrick Bouchain	49
Figure 4 : Micro situations à partager.....	60
Figure 5 : Inscription spatiale du travail de Francesco Finizio.....	62
Figure 6 : Les lieux d'exposition d'art contemporain (hors galeries commerciales) par commune	200
Figure 7 : Les lieux d'exposition d'art contemporain (hors galeries commerciales) par arrondissement, à Paris, en 2003	201
Figure 8 : Les principaux lieux d'exposition institutionnels d'art contemporain, 2003	204
Figure 9 : Densité en lieux institutionnels d'art contemporain par commune, 2003....	206
Figure 10 : Plan du parc de sculptures de Vassivière	210
Figure 11 : Les œuvres de la commande publique, par commune entre 1983 et 2001	212
Figure 12 : Diffusion des commandes publiques entre 1983 et 2001	214
Figure 13 : Les sièges administratifs des FRAC en 2001	217
Figure 14 : Les surfaces des bâtiments des FRAC en 2001	219
Figure 15 : Plan du parcours Des voisinages.....	222
Figure 16 : Les budgets d'acquisitions des FRAC en 2001	224
Figure 17 : Les collections des FRAC en 2001	225
Figure 18 : Budget des FRAC et efforts financiers des régions, 2001	227
Figure 19 : Les galeries d'art contemporain en France	232
Figure 20 : Les galeries d'art contemporain parisiennes, par arrondissement, 2004 ...	233
Figure 21 : Les principaux lieux de l'art contemporain à Paris.....	234
Figure 22 : Plan du projet d'aménagement de Boulogne-Billancourt.....	255
Figure 23 : Localisation des structures présentées dans le rapport L'extrait.....	262
Figure 24 : Graphique croisant des données liées au caractère institutionnel et à la localisation.....	263
Figure 25 : Les galeries de la rue Louise Weiss, Paris (13 ^{ème} arrondissement)	279
Figure 26 : Plan des sculptures dans le quartier d'affaires de la Défense	314
Figure 27 : Plan fourni par le domaine de Kerguéhenec à Bignan, dans le Morbihan (2003)	318
Figure 28 : Plan du jardin des Tuileries, Paris (1 ^{er} arrondissement)	326
Figure 29 : Plan d'accès à Jaujac (Ardèche).....	328
Figure 30 : Plan du Sentier d'art éphémère diffusé par le Syndicat d'Initiative de Jaujac, Ardèche (2002).....	329
Figure 31 : Plan du parcours la Beauté en Avignon	340
Figure 32 : Plan de la Nuit de l'art contemporain	350
Figure 33 : Circuit en bus pour la Nuit de l'art contemporain	351
Figure 34 : Lieux d'exposition de l'art contemporain dans les Pays de la Loire, 2004	362
Figure 35 : Lieux d'exposition d'art contemporain sur la commune de Nantes et ses environs, 2004	367

Figure 36 : Plan de l'exposition « Dialogue ininterrompu », musée des Beaux-Arts de Nantes	370
Figure 37 : Madeleine – Champ de Mars, requalification d'un ancien faubourg en quartier central, en s'appuyant sur des équipement culturels.....	382
Figure 38 : Plan d'accès fourni par le FRAC des Pays de la Loire lors de l'inauguration. La réalité est plus complexe que l'image donnée par ce plan. Les bus sont peu nombreux, mais l'accès par l'autoroute est très facile. Cette situation est surtout profitable aux visiteurs ne venant pas de Nantes.....	388
Figure 39 : fréquentation des expositions du FRAC des Pays de la Loire en 2002	390
Figure 40 : Diffusion des œuvres de la collection du FRAC des Pays de la Loire, en France et à l'étranger, 2002	393
Figure 41 : Pays et communes de résidence des artistes présents dans la collection du FRAC des Pays de la Loire	395
Figure 42 : Plan de la Balade des ateliers réalisé par le collectif chargé de l'organisation (2003)	426
Figure 43 : Lieux de résidence des artistes exposés au Grand Café de Saint Nazaire entre 1998 et 2003	440
Figure 44 : Plan de situation du Grand Café, sur les marges du quartier Ville-Port à Saint-Nazaire. Il est prévu de transformer l'ancienne gare en centre culturel (le Fanal) et de créer une salle de concert (VIP) dans une des alvéoles de la base sous-marine	443
Figure 45 : Plan des expositions du Triptyque fourni par la Mairie d'Angers (2003)	456
Figure 46 : Plan du parcours Extrait dans le vignoble d'Anjou	460
Figure 47 : Plan du parcours dans le village des Rairies (Maine-et-Loire).....	466
Figure 48 : Plan extrait de la brochure du parcours d'art contemporain 2001	477

Table des photographies

	Pages :
Photo 1 : Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme, 1960, craie sur papier peint en bleu (100 x 66 cm).....	24
Photo 2 : <i>Long Term Parking</i> , une sculpture monumentale d'Arman à Jouy-en-Josas	26
Photo 3 : <i>Pouce</i> de César face au Musée d'Art Contemporain de Marseille	26
Photo 4 : Exemple de sculpture d'artistes Nouveaux Réalistes en centre-ville : Niki de Saint-Phalle et Jean Tinguely, <i>Fontaine Stravinsky</i> , Plateau Beaubourg, Paris, 1983	28
Photo 5 : Jacques Villeglé, <i>10 juin 1968, 122 rue du Temple</i>	29
Photo 6 : Projet d'un mur provisoire de barils de pétrole, par Christo et Jeanne-Claude, rue Visconti, Paris. Collage, 1961	30
Photo 7: <i>Le Pont neuf empaqueté</i> par Christo et Jeanne-Claude, Paris.....	32
Photo 8: <i>Le Pont Neuf empaqueté, projet pour Paris</i> . Collage, mine de plomb, fusain, pastel, crayon de couleur, photographie aérienne et données techniques 1985	33
Photo 9 : Exposition à la FIAC de Paris des travaux préparatoires pour <i>The Gates</i> , à Central Park, leur vente a permis de financer le projet	34
Photo 10: Dessins préparatoires pour <i>The Gates</i> exposé à la FIAC, Paris.....	34
Photo 11: Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , 1970, Rochers, terre, cristaux de sel, 457x4.5m. Grand Lac Salé, Utah. Une des œuvres emblématiques du <i>Land Art</i> ou du <i>Earthwork</i> , aucun travail de cette ampleur n'est visible en France. Cette œuvre a disparu à la suite de la montée des eaux du lac, avant d'émerger à nouveau depuis 2001	38
Photo 12: Changement d'échelle avec Nils-Udo, <i>Glace, fougères, 4-02-1987</i> . Photographie. Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin, un des parcs de sculptures (et de <i>Land Art</i>) les plus remarquables en France	39
Photo 13 : Cette oeuvre de Richard Long, exposée sur la terrasse de l'Entrepôt (Musée d'art contemporain de Bordeaux) ne peut pas être assimilée au <i>Land Art</i> , il s'agit d'une sculpture exposée dans l'espace public	39
Photo 14 : Giuseppe Penone, <i>Sentier de charme</i> , 1986. Une œuvre réalisée <i>in situ</i> dans le Domaine de Kerguéhennec à Bignan (Morbihan).....	41
Photo 15: Tony Cragg, <i>Gastéropodes</i> , 1988. Une sculpture exposée en plein-air dans le Domaine de Kerguéhennec à Bignan (Morbihan).....	42
Photo 16: Installation de Team Zoo, au lieu unique à Nantes, pendant l'été 2001. Les visiteurs sont invités à parcourir l'installation, pieds nus et yeux bandés.....	45
Photo 17 : <i>Cinéma liberté et bar lounge</i> , une installation de Douglas Gordon et Rikrit Tiravanija au Musée d'Art Contemporain de Marseille.....	46
Photo 18 : <i>The billiard table</i> de Gabriel Orozco, au fond, Art action de fortifier le corps de Frédéric Coupet au Musée d'Art Contemporain de Marseille.....	46
Photo 19 : Le sous-sol du Centre Pompidou, transformé en parking, avec un marquage au sol réalisé par Daniel Buren, en utilisant son « outil visuel » habituel (bandes de 8.7 cm de large).	50
Photo 20 : Les structures métalliques du toit du Centre Pompidou ont également été investies par l'artiste.....	50
Photo 21 : Photographie panoramique permettant d'observer, à l'aide des longues vues, les différents drapeaux installés dans Paris depuis le Centre Pompidou.....	51
Photo 22 : Drapeau de Daniel Buren installé sur le toit du BHV, Paris.....	51

Photo 23 : Installation de Team Zoo au lieu unique de Nantes pendant l'été 2001	52
Photo 24 : Pour l'exposition Pharaon Noir, au Palais des Arts de Toulon, Jean-Paul Marcheschi a transformé une salle en bassin rempli d'eau. Son œuvre, réalisée à partir de feuilles de classeur 21x29.7, noircies à la bougie, collées aux murs, se reflète dans l'eau.....	53
Photo 25 : Le plafond du FRAC des Pays de la Loire à Carquefou est équipé de système permettant d'accrocher des cloisons mobiles.	54
Photo 26 : Sol en béton verni (qui a gardé les traces de la précédente exposition) et murs peints en blanc semblent être la nouvelle norme pour les lieux de l'art contemporain souvent présentés comme des <i>white cubes</i> (FRAC des Pays de la Loire à Carquefou, exposition de photographies de Philippe Gronon en 2001)	54
Photo 27 : Œuvre <i>in situ</i> achevée de Krijn de Koning au Grand Café à Saint-Nazaire .	55
Photo 28: ...œuvre détruite (Grand Café à Saint-Nazaire).....	55
Photo 29 : <i>Maison</i> de Jean-Pierre Raynaud, percement d'une porte (La Celle Saint-Cloud)	56
Photo 30 : La <i>maison</i> de Jean-Pierre Raynaud vue du jardin (La Celle Saint-Cloud) ...	57
Photo 31 : Station de réception, dans le Musée d'Art Contemporain de Marseille	62
Photo 32 : Laurent Moriceau : <i>L'Annuaire Diffus de Fontenay-le-Comte</i> , 2000.....	64
Photo 33 : Yves Klein, Illumination en bleu de l'obélisque de la Concorde , Paris, 1996	70
Photo 34 : <i>L'Axe Majeur</i> et la tour de D. Karavan et les bâtiments de R. Bofill, Cergy-Pontoise	75
Photo 35 : <i>L'Axe Majeur</i> relie la ville à la rase campagne, Cergy-Pontoise	75
Photo 36 : L'espace nouveaux médias du Centre Pompidou, Paris	89
Photo 37 : A la Biennale de Lyon, en 2001, Mathieu Briand a présenté, dans le Musée d'Art Contemporain, une œuvre numérique interactive <i>Sys*016.jex*02/15.fx/360°</i> assez imposante. Elle était installée dans une grande salle contenant un trampoline, des tapis de protection, 75 caméras et 2 vidéo projecteurs. Les visiteurs étaient invités à utiliser le trampoline et leurs images, numérisées et retravaillées par l'ordinateur, étaient projetées sur les murs avec un décalage temporel	89
Photo 38 : Ateliers - logements gérés par la ville de Paris (Rue Darius Milhaud XIXème arrondissement).....	94
Photo 39: ORLAN, <i>Self hybridation n°2</i> , 2000, Œuvre de la collection du FRAC des Pays de la Loire	98
Photo 40 : Le Centre Pompidou tant décrié, avant de devenir un des hauts lieux du tourisme culturel parisien	115
Photo 41 :Fragment des palissades du chantier du Palais Royal présenté en 2002 à l'occasion de l'exposition de Daniel Buren, « Le musée qui n'existait pas » au Centre Pompidou, Paris	132
Photo 42 : François Léotard accusé de trahison, Centre Pompidou, Paris	132
Photo 43 : <i>Les deux plateaux</i> de Daniel Buren, une œuvre qui montre la difficulté mais aussi l'intérêt de la confrontation entre le patrimoine et l'art contemporain. Elle semble aujourd'hui bien acceptée par le public. Cet espace était auparavant un parking réservé à la Comédie Française et au Conseil d'Etat, Paris	134
Photo 44: Au premier plan : <i>Moulage</i> , œuvre de Roland Cognet, réalisée in situ en 1995 (séquoia, ciment). Au second plan, le bâtiment du centre d'art contemporain de Vassivière-en Limousin, construit par les architectes Aldo Rossi et Xavier Fabre en 1991	209
Photo 45 : Exposition de Gabriele di Matteo organisée par le FRAC Bretagne dans la galerie du TNB	219

Photo 46 : La Criée, centre d'art rennais, situé dans l'ancienne criée municipale.....	220
Photo 47 : Le Plateau, situé au rez-de-chaussée d'un immeuble d'habitations, dans le XIXème arrondissement, rue des Alouettes	221
Photo 48 : Allée principale du parc bordée de sculptures d'Arman, galerie Beaubourg à Vence (Alpes-Maritimes)	239
Photo 49 : Une <i>Nana</i> , sculpture de Niki de Saint-Phalle devant l'entrée du château, galerie Beaubourg à Vence (Alpes-Maritimes)	240
Photo 50 : Un des médaillons scellés par Jan Dibbets le long du méridien de Paris ...	245
Photo 51 : Le Centre Pompidou, dont l'architecture constitue elle-même une gigantesque culture contemporaine monumentale, au cœur de Paris. Au premier plan le <i>Pot Doré</i> de Jean-Pierre Raynaud, installé sur la piazza depuis 1998 (après avoir circulé de Jouy-en Josas (1985) à Pékin (octobre 1996), en passant par Berlin (mai 1996)).	250
Photo 52 : Une des entrées de la friche de la Belle de Mai, Marseille	268
Photo 53 : Un des bâtiments de l'ancienne manufacture des tabacs, Marseille	269
Photo 54 : La Friche intègre désormais des organismes qui n'ont rien à voir avec l'art vivant : Centre interrégional de conservation du patrimoine, atelier de restauration de la ville de Marseille, archives municipales	269
Photo 55 : Entrée du squat, ouvert tous les jours de 13h30 à 19h30, sauf le dimanche, rue de Rivoli, Paris (1 ^{er} arrondissement)	278
Photo 56 : Façade du squat au 59 rue de Rivoli, au milieu des espaces commerciaux, Paris (1 ^{er} arrondissement)	278
Photo 57 : La rue Louise Weiss, Paris (13 ^{ème} arrondissement)	280
Photo 58 : La Galerie Praz-Devallade, 28 rue Louise Weiss, Paris (13 ^{ème} arrondissement). Son responsable est à l'origine du projet, en 1999	281
Photo 59 : Le château d'Oiron (Deux-Sèvres), bâti à partir du XVIème siècle par une famille de puissants mécènes, abrite aujourd'hui une importante collection d'art contemporain	283
Photo 60 : Les aristocrates devaient pouvoir légitimer leur rang en présentant les effigies de leurs ancêtres ou des rois dont ils tenaient leurs pouvoirs. <i>Les Ecoliers d'Oiron</i> de Christian Boltanski permettent ici d'engager une autre réflexion, plus intime, sur le temps et les origines, château d'Oiron (Deux-Sèvres)	284
Photo 61 : <i>La Salle à Manger</i> de Raoul Marek, une œuvre permettant de faire participer la population locale, château d'Oiron (Deux-Sèvres)	285
Photo 62 : Le château des Adhémar (XIIème siècle), centre d'art contemporain, à Montélimar (Drôme)	287
Photo 63 : Jeux de couleurs et de miroirs dans une cabane éclatée de Daniel Buren, à Montélimar (Drôme)	287
Photo 64 : Une peinture murale de Pierre Alechinsky, Assemblée nationale, Paris (7 ^{ème} arrondissement)	288
Photo 65 : Affiche de l'exposition sur les grilles du Palais Bourbon, Paris Paris (7 ^{ème} arrondissement)	288
Photo 66 : Une œuvre permanente de Jean-Charles Blais, renouvelée à chaque législature, reproduisant les silhouettes des députés, station de métro Assemblée nationale, Paris	289
Photo 67 : L'Église Notre-Dame des Sablons, Aigues-Mortes (Gard)	291
Photo 68 : Vitrail de Claude Viallat réalisé en verre antique soufflé à la bouche, Aigues-Mortes (Gard)	291
Photo 69 : La chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière au cœur des bâtiments anciens de l'hôpital, Paris (13 ^{ème} arrondissement)	297

Photo 70 : L'installation d'Alain Séchas <i>Les Somnambules</i> à l'intérieur de la chapelle de la Salpêtrière, Paris (13 ^{ème} arrondissement).....	298
Photo 71 : L'entrée de l'hôtel Park Hyatt Paris-Vendôme avec deux appliques réalisées par le sculpteur Roseline Granet, Paris (2 ^{ème} arrondissement)	300
Photo 72 : Sculpture de Roseline Granet dans le hall d'entrée de l'hôtel Park Hyatt Paris-Vendôme, Paris (2 ^{ème} arrondissement).....	300
Photo 73: Exposition du Bazart au 4 ^{ème} étage des Galeries Lafayette à Nantes.....	302
Photo 74: Les œuvres sont en libre-service dans 32 « artotems », Galeries Lafayette à Nantes	302
Photo 75: Sérigraphie des extraits du carnet de Claire Roudenko-Bertin sur un des murs de la Faculté des sciences de Nantes	305
Photo 76: Fragment de la formune chimique à l'intérieur des locaux la Faculté des sciences de Nantes	305
Photo 77: Une oeuvre d'Arnaud Théval, réalisée à partir de photographies des usagers de l'IUFM de Nantes	306
Photo 78: Installations dans les jardins de l'IUFM de Nantes par les plasticiens Bruni et Babarit	307
Photo 79 : Entrée de l'exposition sur les quais de la Seine, culée du pont Alexandre III à Paris (8 ^{ème} arrondissement).....	308
Photo 80 : Installation d'un artiste africain à l'intérieur de la culée du pont Alexandre III à Paris (8 ^{ème} arrondissement).....	309
Photo 81 : Entrée de la station de métro Louvre Palais Royal, place Colette, par Jean-Michel Othoniel, Paris (1 ^{er} arrondissement).....	310
Photo 82 : Sculpture de Joan Miro (1978). Une des premières à avoir été installée dans le quartier. Ces éléments biomorphiques s'opposent à la rigueur de l'architecture des immeubles de l'esplanade de la Défense.....	312
Photo 83 : <i>Bassin</i> de Vassilakis Takis (1988), 49 feux multicolores sur un miroir d'eau de 2600m ² . L'équipe de l'EPAD souhaitait un œuvre qui ne bloque pas la perspective sur l'Arche, esplanade de la Défense	313
Photo 84 : Le Bâtiment du Fonds National d'Art Contemporain, les œuvres sont stockées dans le sous-sol. La sculpture de François Morellet (1991), <i>la Défonce</i> , s'enfonce dans le sol et dans le FNAC, montrant ainsi que l'essentiel se trouve en dessous. L'implantation de ce lieu central de l'art contemporain, à partir duquel les œuvres sont diffusées dans le monde entier, à la Défense, contribue à valoriser l'image de cet espace	313
Photo 85 :Le château du domaine de Kerguéhennec à Bignan (Morbihan).....	316
Photo 86 : La cafétéria et l'accueil dans la bergerie du domaine de Kerguéhennec à Bignan (Morbihan)	317
Photo 87 : Les anciennes écuries servent de lieu d'exposition, domaine de Kerguéhennec à Bignan (Morbihan)	319
Photo 88 : Trait pour trait, une œuvre <i>in situ</i> d'Elisabeth Ballet, 1993, domaine de Kerguéhennec à Bignan (Morbihan)	319
Photo 89 : Véronique Airiau et Marie-Yvonne Gimmerthal, <i>Eh ! Tu me soutiens ?</i> , Festival international des jardins à Chaumont-sur-Loire (Loir-et-Cher).....	321
Photo 90 : Jean Dubuffet, <i>Bel costumé</i> , Epoxy peint au polyuréthane, 1973, jardin des Tuileries, Paris (1 ^{er} arrondissement).....	324
Photo 91 : Giuseppe Penone, <i>Arbre aux voyelles</i> , bronze et végétation, 1999, jardin des Tuileries, Paris (1 ^{er} arrondissement).....	324
Photo 92 : <i>Arcs</i> en acier de Bernar Venet dans le jardin des Tuileries, Paris (1 ^{er} arrondissement)	327

Photo 93 : Eduardo Poncé, <i>Les Poncianas</i> , Jaujac, Ardèche (2002).....	330
Photo 94 : Martine Diersé, <i>La ligne rouge</i> , Jaujac, Ardèche (2002).....	331
Photo 95 : <i>Les Veilleurs Cathares</i> , de Jacques Tissinier, sur l'aire de Pech Loubat (A 61), près de Narbonne (Aude). Il s'agit d'une évocation de l'histoire de l'hérésie cathare. Les Veilleurs de 13 mètres de haut signalent aux voyageurs l'approche des Corbières.....	334
Photo 96 : Apologie du paysage autoroutier (A 72 dans les monts du Forez)	335
Photo 97 : Nicolas Floc'h, <i>Ecriture Productive, Sel</i> , 1995, 18 x 2,75 m, Guérande (Loire-Atlantique).....	336
Photo 98 : Nicolas Floc'h, <i>Ecriture Productive, Poisson</i> , 1995, 1200 x 7000 m, la Turballe (Loire-Atlantique)	338
Photo 99 : Un ancien transformateur d'EDF de 500m ² a été réaménagé en un immense laboratoire de formes et d'images, faisant appel aux technologies nouvelles, autour de l'idée de la métamorphose du corps, Avignon (Vaucluse).....	341
Photo 100 : <i>La ligne de désir</i> , par Arnaud Théval Saint-Herblain (Loire-Atlantique)	343
Photo 101 : Transgression d'une frontière provisoire Saint-Herblain (Loire-Atlantique)	343
Photo 102 : Avenue de la Baule Saint-Herblain (Loire-Atlantique)	344
Photo 103 : La Harlière - Bellevue Saint-Herblain (Loire-Atlantique).....	344
Photo 104 : Lotissement Saint-Herblain (Loire-Atlantique)	346
Photo 105 : Dialogue entre la plasticienne Annette Messager (née en 1943), Emmanuel Frémiet (né en 1820) et Léon Comerre (né en 1850), musée des Beaux-Arts de Nantes	369
Photo 106 : La tour LU, reproduite en matériaux composites, Nantes	374
Photo 107 : Le bar du lieu unique, Nantes	375
Photo 108 : L'absence de cloison dans « la cour », au rez-de-chaussée, permet toutes les audaces. Ici, une intervention <i>in situ</i> , de Hans Hemmert en janvier 2001, lieu unique à Nantes	376
Photo 109 : L'absence de finitions pour cet entourage de fenêtre est à l'image du reste du bâtiment, lieu unique à Nantes	377
Photo 110 : Le « déglingué chic » du Palais de Tokyo, Paris	378
Photo 111 : On a retiré volontairement les revêtements muraux du Palais de Tokyo pour laisser apparaître le béton, Paris	378
Photo 112 : Entrée du lieu unique, par le bar, côté « banane », face au Canal Saint-Félix...et non sur l'avenue Carnot, le grand axe menant au centre-ville, Nantes	379
Photo 113 : Le sigle et la tour LU, emblèmes d'un passé industriel à forte valeur patrimoniale pour les Nantais (vue de l'avenue Carnot, Nantes).....	379
Photo 114 : Le <i>Grenier du siècle</i> sur la façade Sud, lieu unique Nantes	380
Photo 115 : Le FRAC des Pays de la Loire à Carquefou, une construction contemporaine en bois et béton de l'architecte Jean-Claude Pondevie.....	384
Photo 116 : Le FRAC, au cœur de la clairière du château de la Fleuriaye, Carquefou	384
Photo 117 : Les anciens communs du château de la Fleuriaye offrant des ateliers et des logements pour les artistes en résidence, Carquefou.....	389
Photo 118 : Le centre d'arts contemporains de la Rairie à Pont Saint-Martin (Loire-Atlantique). Au premier plan, le drapeau (réalisé à partir d'une peinture de Tony Soulié) du « Territoire libre de la Rairie », fondé par Michel Luneau en 2003 ...	407
Photo 119 : Une salle d'exposition (tableaux de Jacques Bosser), donnant sur le piscine et le parc, Pont Saint-Martin (Loire-Atlantique)	408
Photo 120 : La galerie du Rayon Vert située dans une ancienne épicerie de Chantenay, Nantes	409

Photo 121 : La cure, située à 200 mètres de la galerie, Nantes	410
Photo 122 : L'espace d'exposition et les ateliers de l'impasse Delrue, 49 chaussée de la Madeleine, Nantes	411
Photo 123 : A l'étage, les ateliers loués par la ville de Nantes, au rez-de-chaussée, l'espace d'exposition	412
Photo 124 : La galerie Ipso Facto, 56 Bd Saint-Aignan, dans l'ancien magasin d'un fleuriste, Nantes	413
Photo 125 : Exposition dans un appartement-atelier d'une tour HLM au 23 rue d'Angleterre, huitième étage, quartier de Malakoff, Nantes	414
Photo 126 : Expo « Still virgin », 23 rue d'Angleterre, huitième étage, palier 8, quartier de Malakoff, Nantes	414
Photo 127 : Entrée de l'Epicier d'art, 3 rue Affre, dans un vieil immeuble, en plein centre-ville de Nantes	417
Photo 128 : L'Epicier d'art veut aussi jouer un rôle d'incubateur de jeunes artistes. Il accepte tous les dépôts d'œuvres et le pire (souvent) côtoie souvent le meilleur (parfois), Nantes	417
Photo 129 : L'Epicier d'art, au milieu de d'une multitude d'œuvres, accrochées du sol au plafond, Nantes	418
Photo 130 : Entrée principale du blockhaus DY 10, 5 bis rue Léon Bureau, Nantes...	421
Photo 131 : Entrée de l'exposition des frères Paulico, blockhaus DY 10, Nantes.....	423
Photo 132 : Peinture et installation des frères Paulico à l'intérieur du blockhaus DY 10, Nantes	423
Photo 133 : Les anciens bâtiments des chantiers Dubigeon au 23, Bd de Chantenay, Nantes	424
Photo 134 : Vue de l'extérieur des ateliers des frères Paulico et de Tanaquil Pétry, Nantes	425
Photo 135 : L' atelier des frères Paulico et de Tanaquil Pétry, Nantes	425
Photo 136 : Et Tout Renaîtra, au 30 Bd de Chantenay, un des hauts lieux de l' <i>underground</i> nantais	427
Photo 137 : Salle d'exposition et d'atelier de Et Tout Renaîtra, au 30 Bd de Chantenay, Nantes	428
Photo 138 : Le Hangar 19, vu de la Loire, Saint-Herblain (Loire-Atlantique)	428
Photo 139 : Un élément du <i>Labyrinthe</i> vitré de Dan Graham, place du Commandant l'Herminier, qui laisse entrevoir, en arrière-plan, le paysage de l'Ile de Nantes	430
Photo 140 : La place du Commandant l'Herminier à Nantes, souvent déserte, « où rien ne se passe réellement, ni mouvement, ni plaisir sensible ».....	432
Photo 141 : <i>Aurélia</i> , de Patrick Corillon, installée en 2001 place Sainte-Elisabeth à Nantes. Cette plante imaginaire, sortant du sol en constituant des éléments de mobilier urbain : banc et « sucette Decaux ». Elle change de nom en fonction des saisons. En hiver, elle s'appelle <i>Aurélia Sonotrope</i> . « Grâce à ses feuilles pavilloscopiques, l'Aurélia Sonotrope capte les sons environnants, dont les vibrations sont nécessaires à sa bonne croissance. Les premières années, ses racines apparentes grandiront dans le bourdonnement sourd de la ville, puis chacune de ses pousses se sensibilisera à un son particulier et ne tendra ses feuilles que pour mieux distinguer ce son dans le bruit ambiant. »	433
Photo 142 : <i>L'attente occupée par une assise</i> , œuvre de Liliana Moro, installée fin 2001, Place Alexandre Vincent. A chacun des quatre coins de la place, l'artiste a installé dix chaises. L'objectif était de rendre cette place plus attractive. En fait, il s'agit plus d'un carrefour que d'une place et ces sièges sont surtout utilisés par les usagers du tramway	434

Photo 143 : <i>La fontaine de verre</i> , d'Eric Fonteneau (1993).....	435
Photo 144 : Le bâtiment du Grand Café, place des Quatre Z'Horloges à Saint-Nazaire	439
Photo 145 : Une œuvre d'Arnaud Théval exposée sur le site des Chantiers de l'Atlantique à Saint-Nazaire, réalisée à partir des photos des salariés de l'entreprise	441
Photo 146 : La participation des salariés à la réalisation de <i>Proximités</i> a été perçue par le département de la communication des Chantiers de l'Atlantique de Saint-Nazaire comme un élément favorisant la cohésion de l'entreprise...et donc une meilleure productivité.....	441
Photo 147 : <i>Assemblage n°3, IS 0013.21</i> , 2003-2004 (passerelle entre deux bâtiments du lycée Aristide Briand), Saint-Nazaire.....	451
Photo 148 : Le musée Jean Lurçat de la tapisserie contemporaine, dans l'Hôpital Saint- Jean (XIIème siècle) à Angers.....	455
Photo 149 : L'abbaye du Ronceray, le nouveau lieu angevin consacré à l'art contemporain dans le quartier de la Doutre.....	456
Photo 150 : La salle Chemellier, proche de l'Hôtel de Ville d'Angers.....	457
Photo 151 : Une salle de l'Hôtel de Ville d'Angers est transformée en lieu d'exposition	457
Photo 152 : <i>Double croix pour l'Anjou</i> de Johan Creten au village des Rairies (Maine- et-Loire).....	461
Photo 153 : Entrée du Clos Cristal à Souzay-Champigny (Maine-et-Loire).....	462
Photo 154 : Extrait de la déclaration d'amour de Nicolas Rolin (fondateur des Hospices de Beaune), à son épouse Guigone de Salin : « Seulle ma vigne... », Souzay- Champigny (Maine-et-Loire)	462
Photo 155 : Œuvres de Jacques Vieille insérées dans les trous du mur de la vigne, à Souzay-Champigny (Maine-et-Loire)	463
Photo 156 : <i>La porte lumineuse</i> de François Dallegret, Trélazé (Maine-et-Loire)	463
Photo 157 : <i>Les cloches protègent la vigne, le fromage et les gens, même sous l'eau</i> : une œuvre d'Erik Dietman plutôt difficile d'accès, Saint-Lambert-du-Lattay (Maine-et-Loire).....	464
Photo 158 : Le Musée de la Vigne et du Vin d'Anjou, lieu de confrontation entre la tradition, le patrimoine et l'art contemporain.....	464
Photo 159 : A Saint-Georges-des-Gardes (Maine-et-Loire), dans l'église Notre-Dame, François Lorient et Chantal Mélia ont réalisé une installation utilisant le médium de la lumière pour présenter une sorte de révélation.....	465
Photo 160 : L'entrée du centre d'art Bouvet Ladubay, Saumur (Maine-et-Loire).....	468
Photo 161 : La verrière du centre d'art Bouvet Ladubay, Saumur (Maine-et-Loire)...	469
Photo 162 : Travail de Michel Verjux, exposé dans le centre d'art Bouvet Ladubay, Saumur (Maine-et-Loire).....	469
Photo 163 : La <i>Cathédrale engloutie</i> de Philippe Cormand.....	470
Photo 164 : Le musée de l'abbaye de Sainte-Croix aux Sables-d'Olonne (Vendée)...	472
Photo 165 : <i>Boules</i> installées dans la cave de l'Hôtel de Grimouard, Fontenay-le-Comte (Vendée)	478
Photo 166 : <i>Oiseaux</i> , installation réalisée à partir de la collection municipale d'oiseaux naturalisés, Fontenay-le-Comte (Vendée)	478
Photo 167 : Intervention de Marc Couturier dans l'Eglise Saint-Jean : <i>Grand dessin métaphysique</i> , Fontenay-le-Comte (Vendée)	479
Photo 168 : <i>Histoires naturelles</i> de Patrick Corillon, intégrées dans des boîtes grillagées fixées sur des arbres dans le Parc Baron, Fontenay-le-Comte (Vendée).....	479

Table des tableaux

Pages :

Tableau 1 : Les ministres de la Culture entre 1981 et 2000	130
Tableau 2 : Evolution de la part du budget du Ministère de la Culture dans le budget général de l'Etat, d'après les projets de loi de finances initiales.....	144
Tableau 3 : Part du budget du ministère de la Culture consacrée aux arts plastiques : Répartition d'après la loi de finances initiale des dépenses ordinaires et des autorisations de programme hors dépenses de personnel et fonctionnement courant des services.....	144
Tableau 4 : Crédits budgétaires pour la culture des autres ministères.....	145
Tableau 5 : Comptes spéciaux du trésor et taxes fiscales et parafiscales affectées.....	146
Tableau 6 : Financement des FRAC en 2000.....	160
Tableau 7 : Crédits d'acquisition des musées nationaux en 1999.....	169
Tableau 8 : Densité en lieux de l'art contemporain.....	202
Tableau 9 : Les centres d'art conventionnés situés dans des communes de moins de 50 000 habitants.....	205
Tableau 10 : Population et nombre de lieux institutionnels :	207
Tableau 11 : Evolution des crédits de la commande publique (1989-2001)	215
Tableau 12 : Fréquentation des principales expositions d'arts plastiques en 2001	249
Tableau 13 : Densité des lieux d'exposition d'art contemporain en Pays de la Loire .	363
Tableau 14 : Nombre de plasticiens par région	396
Tableau 15 : Visiteurs scolaires du Grand Café	448
Tableau 16 : Autres groupes de visiteurs du Grand Café	452

Table des documents

	Pages :
Document 1 : Programme de l'exposition « D'Anvers et d'Art, de Mode et d'Ailleurs » au lieu unique de Nantes.....	59
Document 2 : Carte de Francesco Finizio diffusées à Marseille (2001)	61
Document 3 : Cartes diffusées par Laurent Moriceau (2001)	63
Document 4 : Brochure de présentation de la <i>Tour aux figures</i> (mairie d'Issy les Moulineaux)	68
Document 5 : Lettre adressée par Yves Klein au Préfet de la Seine le 29 avril 1958....	69
Document 6 : « Actus du Web » in Beaux-Arts Magazine n°208 Septembre 2001	86
Document 7: Lettre manuscrite de Niki de Saint-Phalle (1990)	96
Document 8 : Pratiques culturelles des Français : Question n°86b : « Sont allés au cours des douze derniers mois dans... »	191
Document 9 : Pratiques culturelles des Français : Question n°87a « Genre de musées visités au cours des douze derniers mois »	192
Document 10 : Extrait de l'annuaire du CNAP.....	198
Document 11 : Circuits « Arts à la pointe », Cap Sizun (Finistère).....	293
Document 12 : Affiche du programme « L'art dans les chapelles », Pontivy (Morbihan)	294
Document 13 : « L'art dans les chapelles » (photos et texte), Pontivy (Morbihan).....	295
Document 14 : L'art dans les chapelles (plan), Pontivy (Morbihan)	296
Document 15 : Circuit 2002 de Bazart en France	301
Document 16 : Les lieux de la Nuit de l'art contemporain, Nantes	348
Document 17 : Fiche de présentation de Zébra 3, 2002	421
Document 18 : Un exemple de manifestation organisée par Zébra 3.....	422
Document 19 : <i>La Nuit des Docks</i> de Yann Kersalé, une œuvre d'art contemporain au service de la communication de la ville de Saint-Nazaire et de son projet urbain	437
Document 20 : Affiche du musée de la Vigne et du Vin d'Anjou (2001).....	465
Document 21 : Programme de la Chapelle du Généteuil, Château-Gontier.....	482

Table des matières

Introduction générale	p. 8
Première partie : L'art contemporain en France depuis 1959	p.22
I. Art contemporain : de nouvelles formes d'inscriptions spatiales	p. 23
9. Le Nouveau Réalisme.....	p. 23
10. Le Land Art.....	p. 36
11. Installation, environnement et travail <i>in situ</i>	p. 43
12. Une esthétique relationnelle.....	p. 58
13. Artistes travaillant sur l'espace public.....	p. 65
14. La déambulation et les œuvres d'art mobiles.....	p. 78
15. L'art numérique, Internet, le téléphone et l'espace géographique.....	p. 79
16. La fin des ateliers d'artistes ?.....	p. 91
9. Le musée comme médium dans l'art contemporain.....	p. 99
II. L'art contemporain dans les politiques culturelles (1959-2004).....	p. 101
7. La naissance du ministère d'Etat des Affaires Culturelles.....	p. 101
8. Malraux et l'art contemporain.....	p. 104
9. L'entre-deux – Mai : la culture dans le « domaine réservé du Président »	p. 112
10. Les années Lang : deuxième rupture (mai 1981 – mars 1986 et mai 1988 – mars 1993).....	p. 116
10.1. Une nouvelle politique culturelle.....	p. 116
10.2. La quête du 1%.....	p. 118
10.3. Nouvelles structures au service d'une nouvelle politique.....	p. 122
10.3.1. Un ministère réorganisé.....	p. 122
10.3.2. Une décentralisation limitée ailleurs, mais efficace dans le domaine de l'art contemporain.....	p. 122
10.3.3. Une décentralisation qui a fait évoluer la géographie de l'art contemporain.....	p. 127
11. Art contemporain, culture et cohabitations.....	p. 129

11.1.	Président de Gauche, gouvernement de Droite, les acteurs de l'art contemporain entrent en résistance.....	p. 129
11.2.	Président de Droite, gouvernement de Gauche, la politique culturelle devient plus ambitieuse.....	p. 135
11.2.1.	Les attributions de la Ministre et du Secrétaire d'Etat.....	p. 136
11.2.2.	Analyse du discours de Catherine Tasca du 20 septembre 2001.....	p. 137
11.2.3.	Michel Duffour et les « nouveaux territoires de l'art ».....	p. 143
11.2.4.	Analyse du budget 2000 du ministère de la Culture et de la Communication.....	p. 143
11.3.	Fin de la cohabitation avec Jean-Jacques Aillagon.....	p. 146
12.	L'Etat, l'art et les artistes : les aides à la constitution d'un patrimoine d'art contemporain et à la création.....	p. 151
12.1.	L'Etat et les collectivités territoriales commanditaires.....	p. 152
12.1.1.	La commande publique.....	p. 152
12.1.2.	Le 1%	p. 156
12.2.	Le Fonds national d'art contemporain (FNAC).....	p. 158
12.3.	Les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC).....	p. 159
12.4.	Les centres d'art.....	p. 162
12.5.	Les musées.....	p. 165
12.6.	Les salons, marchés, foires et les grandes expositions.....	p. 170
12.7.	Les galeries.....	p. 173
12.8.	Les aides à la création.....	p. 175
12.9.	Les mesures fiscales, juridiques et sociales.....	p. 176
12.9.1.	En direction des artistes.....	p. 176
12.9.2.	Les mesures fiscales concernant les collectionneurs et les entreprises.....	p. 179
	Conclusion de la première partie.....	p. 187

Deuxième partie : Les lieux de l'art contemporain en France...p. 196

I. Art contemporain et aménagement du territoire	p. 196
Introduction.....	p. 196
3. La répartition des lieux d'exposition de l'art contemporain.....	p. 199
4. Les lieux institutionnels et l'aménagement culturel du territoire.....	p. 203
6. La commande publique, un outil pour l'aménagement culturel du territoire ?	p. 211
7. Bilan de l'action des Fonds régionaux d'art contemporain : approche géographique.....	p. 216
4.1. Localisations et bâtiments.....	p. 216
4.2. Budgets et collections.....	p. 223
5. Les galeries d'art contemporain.....	p. 229
5.1. La répartition des galeries d'art contemporain.....	p. 229
5.2. Commerce de l'art contemporain et héliotropisme, l'exemple de la galerie Beaubourg à Vence (Alpes-Maritimes).....	p.237
 II. Etude typologique des lieux de l'art contemporain	p. 243
Introduction.....	p. 243
1. Type 1 : Lieux d'exposition ou de vente consacrés (totalement ou en partie) à l'art contemporain construits spécialement à cet effet.....	p.247
1.1. Le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (Paris)	p. 248
1.2. Le fondation Pinault à Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine)...	p. 252
3. Type 2: Lieux d'exposition ou de vente consacrés (totalement ou en partie) à l'art contemporain dans un bâtiment initialement prévu pour une autre fonction.....	p. 258
2.1. Les lieux alternatifs.....	p. 258
2.1.1. Le rapport L'extrait.....	p. 259
2.1.2. L'exemple de la friche de la Belle-de-Mai à Marseille (Bouches- du-Rhône).....	p. 266
2.1.3. Les squats d'artistes (squarts).....	p. 271
2.2. La rue Louise-Weiss à Paris (13 ^{ème} arrondissement) : une friche tertiaire investie par des galeries d'art contemporain.....	p. 279

3. Type 3: L'art dans des bâtiments ouverts au public, n'étant pas consacrés à l'art contemporain, mais offrant des lieux d'exposition temporaires ou permanents.....	p. 282
3.1. Les bâtiments historiques et officiels.....	p. 282
3.1.1. Le château d'Oiron (Deux-Sèvres).....	p. 283
3.1.2. Le château des Adhémar à Montélimar (Drôme).....	p. 286
3.1.3. L'art contemporain et l'Assemblée nationale (Paris).....	p. 288
3.2. Les édifices religieux.....	p. 289
3.3. Les espaces commerciaux non spécialisés dans l'art.....	p. 298
3.3.1. L'Hôtel Hyatt (Paris).....	p. 298
3.3.2. L'art contemporain dans les grands magasins.....	p. 301
3.4. Les établissements d'enseignement.....	p. 304
3.5. Un lieu très inhabituel: la culée du pont Alexandre III à Paris....	p. 308
4. Type 4 : L'art dans l'espace public.....	p. 309
4.1. L'espace urbain.....	p. 309
4.1.1. L'entrée de la station du métro Louvre Palais-Royal (Paris)	p. 309
4.1.2. L'esplanade de la Défense (Hauts-de-Seine).....	p. 311
4.2. Les parcs et jardins.....	p. 315
4.2.1. Le domaine de Kerguehennec à Bignan (Morbihan).....	p. 315
4.2.2. Le Festival international des jardins à Chaumont-sur-Loire (Loir-et-Cher).....	p. 321
4.2.3. Le jardin des Tuileries (Paris).....	p. 322
4.3. L'espace rural.....	p. 327
4.3.1. Le Sentier d'Art Ephémère à Jaujac (Ardèche).....	p. 327
4.3.2. Les autoroutes.....	p. 333
4.4. L'espace maritime et littoral.....	p. 336
5.Type 5 : Les parcours.....	p. 339
5.1.« La beauté en Avignon » (Vaucluse).....	p. 339
5.2.« Sous le soleil », un projet d'Arnaud Théval à Saint-Herblain (Loire- Atlantique).....	p. 341
5.3.« La Nuit de l'art contemporain » du 15 au 16 novembre 2001, à Nantes (Loire-Atlantique).....	p. 347
5.4. La Nuit Blanche, du 5 au 6 octobre 2002, à Paris.....	p. 352

Conclusion de la deuxième partie.....p. 356

**Troisième partie : Géographie de l’art contemporain dans la
région des Pays de la Loirep. 360**

**4. La répartition des lieux de l’art contemporain dans la région des Pays de la
Loire.....p. 362**

**5. La géographie de l’art contemporain dans la métropole de Nantes Saint-
Nazaire.....p. 364**

5.1. Nantes et les arts plastiques.....p. 364

5.2. Le musée des Beaux-arts de Nantes.....p. 367

5.3. Le lieu unique.....p. 373

**5.4. Le Fonds régional d’art contemporain des Pays de la Loire à Carquefou
.....p. 383**

5.4.1. Localisation du FRAC des Pays de la Loire.....p. 383

**5.4.2. Emprise spatiale du FRAC des Pays de la Loire : approche
cartographique.....p. 389**

5.4.3. Les publics du FRAC.....p. 397

5.5. Histoire et géographie des galeries d’art à Nantes.....p. 406

5.5.1. La fin des galeries commerciales.....p. 406

5.5.2. Les galeries associatives.....p. 408

**5.5.3. La nouvelle géographie des galeries d’art contemporain nantaises
.....p. 415**

5.6. Les lieux alternatifs ou intermédiaires..... p. 419

5.6.1. Une nébuleuse d’associations.....p. 420

5.6.2. La « Ballade des ateliers ».....p. 423

2.7. La commande publique à Nantes.....p. 429

2.8.L’art contemporain à Saint-Nazaire.....p. 436

2.8.1 Le Grand Café, un centre d’art municipal.....p. 436

**2.8.2. Analyse de la politique du Grand Café pour la médiation de l’art
contemporain.....p. 444**

3. Les lieux de l'art contemporain hors du département de Loire-Atlantique	
.....	p. 454
3.1. L'art contemporain en Maine-et-Loire	p. 454
3.1.1. Angers et l'art contemporain	p. 454
3.1.2. L'art contemporain dans le vignoble d'Anjou	p. 458
3.1.2.1. Extrait	p. 458
3.1.2.2. Le centre d'art contemporain Bouvet Ladubay à Saumur	
.....	p. 467
3.2. L'art contemporain en Vendée	p. 470
3.2.1. La Roche-sur-Yon et les Sables-d'Olonne	p. 470
3.2.2. Le Parcours contemporain à Fontenay-le-Comte	p. 474
3.3. L'art contemporain en Mayenne et dans la Sarthe	p. 480
Conclusion de la troisième partie	p. 484
Conclusion générale	p. 487
Bibliographie générale	p. 499
Table des figures	p. 517
Table des photographies	p. 519
Table des tableaux	p. 526
Table des documents	p. 527
Table des matières	p. 528