

Depuis la fin des années 1970 et surtout le début des années 1980, nous assistons à une multiplication des lieux de l'art contemporain en France. C'est en grande partie la conséquence d'une plus grande intervention de l'État, puis des collectivités territoriales, après la Décentralisation, mais aussi des acteurs privés. L'annuaire de l'art contemporain, publié en ligne par le Ministère de la Culture et de la Communication depuis 2001, présente plus de 1300 références de lieux de l'art contemporain. Il est constamment mis à jour car de nouveaux espaces apparaissent chaque année. Il s'agit de lieux d'exposition, mais aussi de création, de diffusion, d'enseignement, de recherche...

Le terme de lieu est ici perçu dans une acception très large: « Partie circonscrite de l'espace où se situe une chose, où se déroule une action »¹. On retrouve le sens étymologique du locus latin ou du *lokhos* grec. 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. La définition du lieu par les géographes est sujette à débat. Depuis P. Vidal de la Blache qui concevait sa discipline comme « la science des lieux et non des hommes » et pensait que « faire de la géographie, c'est reconnaître et nommer la différence entre les lieux », 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, bâti 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!) »².

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 aussi 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. Il ne sont que des média, entre l'artiste et le spectateur. Cependant, une salle multimédia, conçue pour permettre l'accès du public aux œuvres numériques, peut être perçue comme un lieu. De même, le Lieu Unique de Nantes, transformé en « très grande librairie », dans le cadre de l'opération « Le livre et l'art », qui dure trois jours, 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 pourrait inclure les créations de tous les artistes vivants. Or, de nombreux artistes d'aujourd'hui travaillent comme leurs prédécesseurs du XIX^e siècle (les peintres de marines à la manière des impressionnistes, les portraitistes de la place du Tertre à Paris...ou même certains peintres des « galeries de la rue Matignon »). 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 celle d'avant-garde, de 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 sa 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^e 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 États-Unis. Pour d'autres encore, l'art contemporain est celui qui est

* Thèse en cours sous la direction de Jean-Pierre Peyon.

1 Dictionnaire Larousse 2000.

2 Rémy Allain, 2001, « Le désir de lieu », *ESO, travaux et documents*, n°16, p. 13..

reconnu et donc 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 »³.

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). De même, certains responsables des Fonds Régionaux d'Art Contemporain reconnaissent Marcel Duchamp (ses premiers *ready-mades*⁴ 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, 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 la disqualifier »⁵.

Face à ces multiples définitions, nous adopterons une

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

4 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 fait de ces objets des œuvres d'art.

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

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 de nous intéresser aux *lieux alternatifs* de créations et d'exposition (micro-aménagement de l'espace), sans nous soucier de l'appartenance « officielle » de ces artistes à l'art contemporain.

Nous réduirons l'art contemporain aux seuls arts plastiques (peinture, sculpture, photo, vidéo, art numérique...), écartant ainsi volontairement l'architecture, sauf quand il s'agit des bâtiments ayant une fonction directement liée à l'activité artistique contemporaine (lieux d'exposition, de création...). En effet, inclure l'architecture contemporaine, reviendrait à beaucoup trop élargir notre domaine d'étude, jusqu'à perdre toute sa spécificité, car la plupart des réalisations des architectes contemporains ont une efficacité spatiale liée avant tout à leur fonction et non à leur caractéristiques architecturales.

Nous avons exclu de notre étude l'art plus ancien, y compris l'art moderne car la situation est beaucoup plus figée que pour l'art contemporain. On ne crée plus de musées, de lieux d'exposition, pour les productions artistiques de ces périodes. L'intérêt d'une étude géographique de l'art antérieur à la période contemporaine est donc beaucoup plus limité.

La multiplication des 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).

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 envisager les conséquences sur l'aménagement du territoire.

Ce sujet, pourtant rattaché à des branches fertiles de la géographie (urbaine, culturelle, sociale, aménagement) a

été peu abordé par les géographes, tout au moins dans sa globalité, alors qu'il a été largement exploré par les économistes et surtout par les sociologues. Nathalie Heinich⁶ 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 »⁷. La troisième génération, datant des années soixante, 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 »⁸. Certains sociologues, de la deuxième ou troisième génération, ont eu une approche parfois géographique et économique de la question. 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 décentralisation⁹, les évolutions des localisations des galeries à Paris¹⁰.

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 méconnaissance de cette forme d'art explique peut-être la réticence des étudiants et des chercheurs à s'intéresser à ce sujet. La multiplication des lieux de l'art contemporain en France et l'importance des investissements auraient pu pourtant susciter la curiosité et l'intérêt des géographes. Certains ont travaillé sur les fêtes et les festivals¹¹, mais sans approfondir l'étude des événements liés aux arts plastiques.

La géographie culturelle telle que l'entend P. Claval¹² qui s'attache aux représentations et aux sentiments d'identité liés aux genres de vie et aux paysages, ne s'intéresse pas non plus à cette question qui relève plutôt d'un travail de réflexion sur l'aménagement, prenant en compte les évolutions culturelles.

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

7 *Ibid.*, p. 14.

8 *Ibid.*, p. 15.

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

10 *Ibid.*, p. 184.

11 Voir Guy Di Méo (Dir.), *La géographie en fêtes*, Paris, Géophysys, 2001, 270 p.

12 Paul Claval, *La géographie culturelle*, Paris, Nathan, 1995, 384 p.

La multiplication des lieux de l'art contemporain est une conséquence des politiques culturelles mises en place, après 1958 avec le Ministère de Malraux. A partir de cette date, nous étudierons l'évolution des interventions de l'État et leurs conséquences sur le plan spatial, à différentes échelles (France, Régions, Départements, Villes, quartiers), jusqu'à nos jours. L'art contemporain est effectivement devenu un véritable secteur d'activité culturelle, créateur d'emplois, de richesses... et d'espaces.

Nous montrerons en quoi les nouvelles pratiques artistiques relevant de l'art contemporain ont rendu nécessaires 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.

Nous pourrions alors décrire l'organisation de ces lieux d'exposition et de création, analyser leur répartition spatiale, en tentant de cerner des évolutions. Nous essayerons de mettre en évidence des réseaux et des flux (financiers, humains, d'œuvres...). Ce travail sera effectué à différentes échelles, locale, régionale et nationale. Nous approfondirons plus particulièrement le cas de la Région Pays de la Loire dans la dernière partie.

PREMIÈRE PARTIE: ART CONTEMPORAIN ET POLITIQUE CULTURELLE EN FRANCE DEPUIS 1959

Depuis 1959, les interventions de l'État dans le domaine culturel se sont généralisées, on parle désormais de *politique culturelle*. Les seize (en 2003) 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 soixante, 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'État 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 soixante, 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, à partir de 1974, symbolisent bien l'importance des conflits suscités par cette politique avant-gardiste. Aujourd'hui « Beaubourg » est le plus grand musée d'art moderne et contemporain du Monde, un des lieux culturels français les plus visités et 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 démantèlement.

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 Fonds régionaux d'art contemporain, 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. 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 »¹³.

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 Français¹⁴ 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 »¹⁵.

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'Éducation Nationale. C'est d'ailleurs Jack Lang, ancien ministre de la Culture, devenu ministre de l'Éducation 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 2002¹⁶, 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 forma-

13 *Intervention publique et art contemporain: invention, insertion et acquisitions des fonds régionaux d'art contemporain*, Thèse de Doctorat de l'Institut d'Études Politiques de Paris, mention science politique, 1995, cit. p. 585

14 DONNAT (O.), *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, Paris, Ministère de la Culture, La Documentation Française, 1998, 359 p.

15 Olivier Donnat, in *Beaux-Arts Magazine* n°215, Avril 2002, p. 105.

16 Conseil National des Programmes, *Qu'apprend-on au collège ?*, Paris, XO/CNDP, 2002, p. 99.

tion 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 XX^e siècle. L'option histoire de l'art existe en théorie, pour les baccalauréats littéraires, mais n'est accessible, généralement, que dans un lycée par académie. Le CAPES et l'agrégation d'histoire de l'art, promis par J. Lang, n'ont d'ailleurs toujours pas 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 »¹⁷.

Parallèlement à la mise en place de toutes ces mesures politiques visant à promouvoir l'art contemporain, l'État 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'État ne pourront jamais garantir une vie confortable pour tous les artistes. La générosité de l'État 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 autres¹⁸. 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'État, en particulier depuis 1981, aux artistes contemporains français, n'a pas empêché que ceux-ci ne bénéficient plus que d'une reconnaissance rela-

tivement modeste, à l'échelle mondiale. En effet, la France, et plus particulièrement Paris, est 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). C'est la thèse développée en 2001 dans le rapport Quemin¹⁹, qui a suscité de nombreuses réactions. Il met effectivement en évidence un duopole des États-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 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 »²⁰.

Ces politiques culturelles, qui ont favorisé, avec une efficacité toute relative, la diffusion réelle de l'art actuel, ont

17 Op. cit. p. 587

18 Ceci constituait une des principales critiques formulées par les syndicats d'artistes plasticiens lors du 3^eme Congrès Interprofessionnel de l'Art Contemporain du 15 et 16 novembre 2001 (Nantes).

19 (A.) QUEMIN, *op.cit.*, 158 p.

20 *Ibid.*, p. 12.

cependant entraîné une considérable évolution de l'inscription spatiale de l'art contemporain, qui est étudiée dans la deuxième partie de la thèse. Ceci est particulièrement vrai depuis 1981, en raison d'un élan, impulsé au plus haut niveau de l'État et répercuté sur le territoire national, grâce aux lois de décentralisation, selon des logiques de répartition et de propagation très complexes, et avec une inégale efficacité. Il faudra, à ce sujet, bien distinguer la diffusion effective vers les publics, de l'inscription des différents lieux, de création ou d'exposition, dans l'espace français.

DEUXIÈME PARTIE : L'INSCRIPTION SPATIALE DE L'ART CONTEMPORAIN

1. Les nouvelles pratiques de l'art contemporain et l'évolution du rapport des œuvres et de l'artiste avec l'espace de création et d'exposition.

Cette partie de la thèse met en évidence les conséquences spatiales de l'évolution des pratiques artistiques. Nous présentons les principaux courants de l'art contemporain (Nouveaux Réalistes, land art, installations...) en montrant en quoi ils ont fait évoluer la géographie de l'art contemporain. Ces nouvelles pratiques artistiques, mais aussi la modification du contexte socio-économique, ont provoqué de nouveaux rapports entre les artistes et l'espace. 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^e ou au début du XX^e siècle, ne sont plus adaptés à 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, d'accepter la mise en réserve d'une partie de ses collections.

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'œkoumène 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 un phénomène déjà bien amorcé. Le réseau Internet, utilisé par un nombre croissant d'artistes, a justement été créé pour les militaires américains, afin de supprimer la fonction centrale. 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 »²¹.

L'étude d'exemples précis, dans le cadre de notre approche typologique, ou de l'analyse régionale, permettra de mettre en évidence ces tendances.

2. L'organisation spatiale de l'art contemporain en France

Il s'agit tout d'abord d'étudier la répartition des lieux de l'art contemporain en raisonnant en termes d'aménagement culturel du territoire.

Notre source principale est l'annuaire de l'art contemporain publié en ligne²² par le centre de ressources du Centre national des arts plastiques (Cnap). Il est constamment mis à jour et constitue une liste quasi exhaustive des lieux de l'art contemporain (environ 1300). Nous avons aussi constitué des bases de données, notamment pour les Fonds régionaux d'art contemporain.

Le travail de cartographie est actuellement en cours de réalisation. Il mettra en évidence des disparités que nous tenterons d'expliquer.

Il convient aussi de présenter ces lieux de l'art contemporain, en montrant les conséquences spatiales qu'ils induisent. La diversité des lieux de l'art contemporain rend nécessaire l'élaboration d'une typologie, en présentant,

²¹ 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.

²² www.cnap.culture.gouv.fr

pour chaque type, des exemples pertinents. La difficulté réside dans le fait que l'art est désormais exposé dans tous les types de lieux, à la fois dans l'espace urbain et rural, et même dans l'espace virtuel du réseau Internet. Nous avons précédemment pu affirmer qu'avec l'évolution des pratiques artistiques, l'œkoumène des artistes était désormais le monde lui-même, dans son intégralité et sa complexité. La construction d'une typologie géographique 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 seulement 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... Outre le fait que nous avons déjà présenté les caractéristiques administratives et juridiques de ces structures, l'intérêt d'une telle typologie est mince pour le géographe. Un Frac peut être, par exemple, implanté dans l'espace péri-urbain, en centre-ville, dans une ancienne friche industrielle, dans un bâtiment moderne construit spécifiquement... voire ne pas disposer de lieu d'exposition, et n'exister que « hors les murs », sous la forme d'expositions nomades. Nous verrons, notamment dans notre étude régionale, que l'efficacité spatiale d'un lieu de diffusion s'explique plus par sa localisation et son mode de fonctionnement que par sa structure juridique et administrative.

En prenant en compte toutes ces difficultés, nous avons tenté d'élaborer une typologie s'appuyant à la fois sur des critères de localisation et d'architecture, sans retenir de critères administratifs :

Type 1: 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.

Quelques exemples :

- La commande publique sur les lignes de tramway à Nantes.
- L'esplanade de la Défense.
- Le jardin des Tuileries.
- Le Sentier d'art contemporain à Jaujac en Ardèche.
- Le Domaine de Kerguehennec à Bignan dans le Morbihan.
- Le Festival des jardins de Chaumont-sur-Loire, dans le Loir-et-Cher...

Nous avons également étudié les œuvres installées le long des autoroutes.

Type 2: Bâtiment ouvert au public, n'étant pas consacré uniquement à l'art contemporain, mais offrant un lieu d'exposition tem-

poraire ou permanent.

Exemples :

- Les lieux de cultes (vitraux essentiellement)
- Les espaces commerciaux (hôtel, magasins...)
- Les établissements d'enseignement (notamment dans le cadre du 1 %)...

Type 3: Lieux d'exposition ou de vente consacrés (totalement ou en partie) à l'art contemporain construits spécialement à cet effet.

Quelques exemples :

- Le Centre Pompidou
- Le Frac des Pays de la Loire à Carquefou...

Type 4: Lieux d'exposition ou de vente consacrés (totalement ou en partie) à l'art contemporain dans un bâtiment initialement prévu pour une autre fonction :

Quelques exemples :

- Ancien bâtiment à vocation industrielle (lieu unique à Nantes)
- Ancien bâtiment à vocation tertiaire (rue Louise Weiss à Paris (13ème))
- Bâtiment historique (Château d'Oiron dans les Deux-Sèvres, Château des Adhémar à Montélimar dans la Drôme)

Type 5: Les parcours d'art contemporain

A Nantes, Paris, Fontenay-le-Comte (Vendée), en Anjou...

Le bilan de cette partie n'a pas encore été réalisé car les cartes sont inachevées.

TROISIÈME PARTIE : LA GÉOGRAPHIE DE L'ART CONTEMPORAIN DANS LA RÉGION PAYS DE LA LOIRE

Il s'agira d'étudier de façon plus exhaustive la géographie de l'art contemporain dans le cadre d'une région. Nous avons juste abordé, à ce jour, l'étude géographique du Frac de Carquefou. Nous tenterons notamment de montrer comment son activité s'inscrit dans l'espace régional, national et international.

Remarque concernant la bibliographie

Nous ne mentionnons pas, en dehors des ouvrages cités plus haut, de références bibliographiques. Les publications des géographes sur la question de l'art contemporain sont effectivement très rares.