

UNE APPROCHE COMPARATIVE DE LA TATE LIVERPOOL ET DU BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART

Gabriel Gee Centre Pierre Francastel. Paris

Introduction

La "Tate Gallery" ouvrit sa première branche à Liverpool en 1988. Une décennie plus tard, à Gateshead dans le nord-est de l'Angleterre, le "Baltic Centre for Contemporary Art" – achevé en 2002 – devint un des plus grands espaces consacré à l'art contemporain à ouvrir ses portes au Royaume-Uni, en dehors de Londres. Les deux institutions présentent un nombre important de points communs : leurs inscriptions dans le contexte post-industriel du Nord de l'Angleterre, leurs contributions à un effort visant à redynamiser des économies régionales et urbaines en déclin, leurs vocations à exposer des œuvres d'art modernes et contemporaines.... Mais elles présentent également des différences importantes, reliées notamment à leurs contextes et conditions de création, leurs modes de fonctionnement, ainsi que les rapports obligés qu'elles ont pu avoir avec les sphères politiques, locale et nationale, et leurs agendas respectifs, et des positionnements stratégiques dans des champs artistiques locaux et internationaux qui ont pu en résulter.

Une approche comparative de l'historique de ces deux institutions permettra de souligner la nature et l'évolution du phénomène des "industries créatives" en Grande-Bretagne, tout en s'attachant à relever les caractéristiques spécifiques de chacune des galeries, prises dans des contextes géographiques, urbains et sociaux-politiques à la fois particuliers et similaires. On pourra ainsi s'interroger sur le rôle, les objectifs et certaines des implications sociologiques et artistiques engendrées par la présence d'organisations vouées à une culture dite "haute" dans les restes d'un passé industriel disparaissant, au sein de deux villes contraintes de se réinventer. On observera les parallèles et les différences de ces deux "musées" au travers de quatre grands axes, les conditions de création et les premières intentions, l'architecture et l'inscription des bâtiments dans un environnement réadapté, les stratégies tournées vers la conquête d'un public existant et potentiel, et enfin la nature même de la programmation en relation avec ces points sera abordée.

Genèse

Les deux espaces d'exposition n'ont pas vu le jour sous les mêmes auspices, et les différences de conception témoignent de deux stratégies et contextes différents de régénérescence urbaine. L'activité artistique, ici essentiellement la diffusion, ne s'insère pas de la même manière dans le cadre urbain local, selon la nature des volontés ayant présidé à la naissance des deux parties.

La création de la Tate Liverpool se caractérise par un mouvement du haut vers le bas. D'une part, elle est une branche de la Tate londonienne – à l'époque la première à voir le jour – , une créature du centre : l'idée de créer un pôle régional fut relancée par Alan Bowness, lorsqu'il fut nommé directeur de la Tate en 1980, après le départ de (Sir) Norman Reid⁷⁴. Le terme "*Tate in the North*" apparut alors, produit des discussions avec Lord Bullock, le président⁷⁵. Le choix de la ville élue fit l'objet d'une visite du directeur, allant à l'automne 1980 à la rencontre des acteurs locaux de cinq des plus grandes villes du Nord de l'Angleterre : Leeds, Manchester, Newcastle-upon-Tyne, Sheffield et Liverpool. Le but était de trouver un bâtiment susceptible d'accueillir la

⁷⁴ SPALDING 1998 p.223

⁷⁵ "Alan Bowness MSS History of Tate's Liverpool's early day" transcript 17 juin 1988, www.tate.org/archive/journeys/history, archive number T6/65b/08/1

galerie. Le site et le bâtiment des Albert Dock parut au final le plus adéquat à A. Bowness, avec une anticipation positive : le site en effet, avait été classé dans l'après-guerre, mais laissé périliclitant dans la spirale du déclin économique de la ville.

D'autre part, ce projet de galerie régionale prit place dans une initiative plus vaste, la réhabilitation d'une partie des quais liverpudlien par la "*Merseyside Development Corporation*" (MDC). Le "*Local Government, planning et Land Act*" de 1980 avait donné à Michael Heseltine, alors "*Secretary of State for the environment*" le pouvoir de créer des "*Urban Development Corporation*", des agences chargées de redynamiser physiquement, économiquement, socialement, des zones urbaines abandonnées⁷⁶. Liverpool fut une des premières villes à bénéficier de ces investisseurs, en partie contre son grès. Le conseil municipal à l'époque travailliste était opposé à l'action de ses agences utilisant des fonds privés⁷⁷, et émanant d'une politique gouvernementale hostile aux autorités locales accusées notamment de dépenser trop et à mauvais escient⁷⁸.

La Tate comme le gouvernement britannique, au travers de la MDC, purent s'accorder sur un projet commun, où les intérêts des uns complétaient ceux de l'autre : la Tate trouvait une inscription physique et idéologique propice à l'obtention des fonds nécessaires, c'est à dire l'aide indispensable de l'Etat ; la MDC trouvait un client prestigieux et approprié à ses objectifs.

La reconversion du *Baltic Flour Mill* en centre d'art contemporain s'inscrit au contraire dans une volonté et une évolution locale. La naissance, l'élaboration et la finalisation du projet ont été documenté dans le style héroïque caractéristique de l'auto-documentation publique artistique de la fin de siècle en Grande-Bretagne⁷⁹. Une idée promue au niveau local trouve les moyens de se matérialiser au terme d'une aventure humaine menée avec un esprit d'entreprise déterminé. Ici, la municipalité de Gateshead joua un rôle premier dans la conduite du projet, né aux alentours des années 1993-94, aidé par le conseil régional des arts du Nord de l'Angleterre, "*Northern Arts*"⁸⁰. Les financements furent obtenus de la toute nouvelle loterie nationale, créée en 1992 et opérationnelle à partir de 1994. Un projet, coordonné par Peter Stark, qui avait occupé le poste de directeur de Northern Arts dans les années 1980, fut proposé avec une anticipation judicieuse de cette nouvelle forme de financement des arts. Mais il faut noter que le Baltic s'inscrit aussi dans une certaine continuité, qui conduit des premières initiatives de la ville dans les années 1980, des commandes de sculpture publique, au monumental Ange du Nord d'Antony Gormley⁸¹. La conversion du bâtiment en un espace d'exposition dédié à l'art contemporain est le résultat donc d'une volonté politique locale. Elle fut préparé par l'intérêt progressif de la municipalité travailliste envers le potentiel des industries créatives comme source de redynamisation, économique et identitaire, mais aussi de l'organisation régionale, Northern Arts, qui parallèlement à l'arrivée de

⁷⁶ COUCH pp. 35-55.

⁷⁷ Id. P.39 L'argument principal rapporté par C. Couch, outre l'implication du secteur privé, était que ces agences concentrent sur une friche réduite des investissements que la municipalité doit répartir sur une aire bien plus importante : ce serait des investissements ciblés inégalitaires.

⁷⁸ EDGELL & DUKE, pp. 86-116. On peut ajouter qu'elles étaient attaquées en tant que nid de militantisme socialiste, si abhoré par Margaret Thatcher. Une des mesures prises à l'encontre des pouvoirs régionaux fut notamment la suppression des "*County Council*" en 1984, ce qui priva la Tate du soutien d'un de ses partenaires local, le "*Merseyside County Council*".

⁷⁹ BALTIC 2002 (1) (2)

⁸⁰ Le territoire du conseil régional recouvrait à l'époque les comtés de Cleveland, Tyne & Wear, County Durham, soit essentiellement le nord-est de l'Angleterre, ainsi que la région du Cumbria.

⁸¹ L'érection de l'Ange du Nord, à l'entrée de Gateshead, eut lieu en 1998. Ce projet cristallisa l'essentiel des polémiques locales autour des investissements publics dans l'art contemporain, et sur la trajectoire pensée alors par le conseil municipal pour la ville.

ces nouveaux systèmes de financement des arts avait mis en avant la nécessité d'obtenir un espace d'exposition majeur, jugé si manquant aux structures locales⁸².

On constate donc que la création de ces deux institutions fut le résultat de deux courants différents. La Tate Liverpool est une antenne de l'institution mère, et son implantation à Liverpool est le résultat de réflexions presque externes à la ville de Liverpool. Quand au Baltic, il est une émanation locale, un produit de stratégies locales. Cela ne signifie naturellement pas pour autant qu'il reflète les désirs de toute une population. Il est avant tout le reflet des préoccupations d'acteurs particuliers, aux intérêts ciblés, et surtout, il s'inscrit dans un système national, sans lequel il ne pourrait exister et dont il doit en contrepartie respecter les critères, même si le moteur de sa réalisation reste régional⁸³.

Les bâtiments

En s'intéressant aux bâtiments, on peut relever au moins trois grandes similarités, la reconversion, la présence de l'eau à leur proximité, et l'intégration dans un cadre alliant plusieurs activités que l'on pourrait qualifier de complémentaires.

Le plus frappant dans les deux cas, c'est que l'architecte, James Stirling à Liverpool et Ellis Williams à Gateshead, a été amené à réhabiliter un bâtiment préexistant, plutôt qu'à en construire un de toutes pièces. Le choix de la reconversion permet de marquer la nouvelle institution du sceau de l'authenticité. Si elle implique la résolution de problèmes techniques particuliers (et onéreux), notamment le dégagement des parties internes de façon à obtenir des espaces d'exposition, ou l'installation d'un système d'aération adapté, la conservation de l'enveloppe originelle inscrit le nouveau musée dans une continuité. Les Albert dock, conçu par l'architecte Jesse Hartley dans les années 1840, comme le Baltic Flour Mill construit dans les années quarante possèdent certainement une qualité architecturale intrinsèque qui contribua à leur conservation⁸⁴. Mais dans le contexte post-industriel de la ville du Nord, l'investissement dans la réhabilitation suggère un lien avec le passé, permettant *"au cube blanc de devenir une réalité vivante et respirante"*⁸⁵. Le transfert de fonction, de zone marchande, d'entrepôts, de moulin, à espace d'exposition d'art, permettrait le maintien d'un patrimoine historique grâce à une nouvelle "consommation" du bâtiment et du lieu⁸⁶. Il permet aussi dans une certaine mesure de faciliter l'arrivée de l'art dans un milieu qui ne lui est pas nécessairement propice – classe moyenne insuffisante, prédominance dans la population des catégories "travailleurs manuels", spécialisés, non spécialisés ect..., traditionnellement moins susceptibles de fournir le corps des visiteurs du musée d'art – en le colorant positivement d'une touche locale. Il permet enfin de conserver dans la ville un signe identitaire fort, un atout dans l'orientation vers les industries des services et du tourisme des deux villes, contribuant à la construction d'une image positive. Celle-ci en combinant

⁸² Ce plaidoyer avait été particulièrement mis en avant lors de l'organisation de l'année des arts visuels – *"Visual arts UK 96"* – dans la région en 1996.

⁸³ La reproduction des critères passe directement par la réalisation des candidatures au financement de la loterie, qui contribua à hauteur de 33.4 million de livres, sur les 45.7 million au final. La Tate Liverpool, pour lancer la première phase de construction, obtint 4.5 million de livres de la MDC, qui se chargeait donc de restorer les bâtiments, 0.5 million du ministère des arts, et se devait de trouver 1.5 million d'investissements privés, indispensables pour assurer le gouvernement des "bonnes intentions" du musée. La galerie ne fut complètement achevée qu'en 1998, après la seconde phase du projet, qui avait été scindé en deux car jugé trop coûteux pour convaincre le gouvernement de sa viabilité.

⁸⁴ *Minutes of Board Meeting*, Tate Gallery, 18/03/1982. L'architecte Richard Rogers, membre du bureau de la Tate, était une des personnalités les plus sensibles aux bénéfices esthétique de la conversion : *"Mr Rogers concéda que ce n'était pas une façon économique de créer une galerie, mais qu'il était important de prendre également en considération l'opportunité de faire revivre une superbe pièce d'architecture, avec l'impact simultané sur une aire abandonnée de la ville"*.

⁸⁵ *Baltic Flour Mill Business plan. Preliminary Draft Report to Northern Arts*, Gateshead MBC and project sponsors, by L & R leisure PLC, september 1994.

⁸⁶ MILES & MILES 2004

un dynamisme culturel importé et une évocation de l'histoire locale contribue à la constitution du "sense of place", fierté spécifique du lieu et stratégie marketing.

Par ailleurs, la présence de l'eau ajoute une qualité aux lieux. Celle-ci fut d'abord un point positif dans le choix des bâtiments. Pour ce qui concerne les Albert Docks on a vu qu'ils furent dans un premier temps le réceptacle d'un projet existant ; la Mersey et surtout le bassin qu'entoure l'architecture furent certainement perçus comme des atouts potentiels. Dans le cas du Baltic, on peut penser que c'est précisément le bâtiment et son emplacement qui rendirent possible l'implantation de la galerie. Les quais laissés plus ou moins en friche, se trouvent naturellement dans un cadre géographique privilégié, c'est à dire scénique. La terre tombe sur la Tyne, et plusieurs ponts, notamment "le Tyne Bridge", traversaient depuis longtemps cet ancien couloir d'importation et d'exportation de matières premières, non loin des aires de construction des bateaux qui furent si durement touchées après la guerre⁸⁷. L'environnement propice de la ville d'eau est ainsi utilisé en adéquation avec le contexte modifié dans lequel doit se positionner la ville⁸⁸. Là où abordaient les bateaux de commerce et où les bâtiments servaient aux stockage et échanges de marchandises, l'architecture abandonnée est soumise à la fin ici surprenante de l'appréciation visuelle. Le Baltic dispose de plusieurs points de vue, l'un à l'arrivée des ascenseurs, tout en haut du bâtiment, donne sur les ponts. L'autre est comme à la Tate Modern de Londres avec qui la galerie partage également de multiples points communs⁸⁹, ouvert en terrasse sur le pan du bâtiment donnant sur le fleuve. Comme à Londres, l'architecture a favorisé l'installation d'un restaurant panoramique sur le toit. A Liverpool, où la Tate n'occupe qu'une partie d'une architecture plus horizontale, l'inévitable restaurant se trouve au rez-de-chaussé, donnant sur le magasin de la Tate et, grâce à une large vitrine, sur le Dock.

Enfin les bâtiments s'insèrent dans un tableau où ils ne constituent qu'une partie du tout. La Tate Liverpool occupe un coin des Albert Dock, à côté de petites boutiques, de restaurants et de bars, où l'on peut venir faire des courses et manger dans un cadre relativement luxueux⁹⁰. Mais on y trouve aussi des appartements et des bureaux, ainsi que le musée de la marine et un musée consacré aux Beatles. Le complexe, ainsi qu'on a pu l'évoquer, est une entité pensée par une organisation (la MDC), en vue de créer une zone économiquement dynamique. La Tate Liverpool participe donc en cela à la construction d'un espace où ses propres objectifs sont instrumentalisés par une réflexion concernée par le thème de la régénérescence économique. Cette préoccupation est tout aussi visible autour du Baltic, mais le cadre s'est ici constitué progressivement – même si au final très rapidement – conformément à la nature différente de l'impulsion. Après la réalisation de l'Ange de Nord, qui obtint aussi des fonds de la loterie, la municipalité engagea le projet du centre d'art contemporain. Celui-ci entraîna à sa suite le projet de la Sage, la salle de concert conçue par l'architecte Norman Foster pour accueillir le "Northern Sinfonia"⁹¹. Parallèlement à cette rénovation des quais, des appartements assez chics se sont érigés à l'arrière et au dessus du moulin, et un plus loin sur les quais, au niveau du Tyne Bridge, un hôtel Hilton est même apparu.

⁸⁷ Natasha Vall, *the Emergence of the Post-Industrial Economy in Newcastle, 1914-2000* ds COLLS 2001.

⁸⁸ Dans le Nord de l'Angleterre, ce sont les deux exemples les plus importants, mais on peut aussi mentionner la réhabilitation des quais du canal à Manchester. Le "imperial war museum" et le complexe abritant le Lowry museum ont été installés au bord de l'eau, et des appartements huppés apparaissent au bord de l'eau dont les abords sont l'objet de travaux de rénovation, destruction et construction permanents aujourd'hui.

⁸⁹ Un des curieux entrecroisements de ces bâtiments fut la propension à partir de son ouverture à qualifier le Baltic de "Tate in the North", "la réponse du Nord à la Tate Gallery" – "Baltic, our Tate in the North, opens up", Kate Rees, West Cumbria news and stars. Si cette appellation stigmatise les ressemblances entre la Tate Modern et le Baltic, elle témoigne aussi des tentatives de récupération de logos identitaires, ici celui de Nord de l'Angleterre.

⁹⁰ Voir www.albertdock.com pour se faire une idée de la publicité affichée officiellement par la compagnie chargée de gérer le lieu.

⁹¹ Ouvert au public en 2004.

Sur les bords de la Tyne comme de la Mersey – les docks se trouvent à deux pas des trois Grâces – un chemin de promenade s’est constitué. La rénovation des quais permet au badaud de déambuler entre l’ancien et le moderne, ou plutôt les vestiges de l’ancien adaptés aux besoins contemporains. La construction du “pont du millénium”, conçu par *Wilkinson & Eyre architects*, permet en outre de relier les quais de Gateshead aux quais également rénovés de Newcastle, par la Tyne & Wear Development corporation dans un style conventionnel des quartiers d’affaires. Ce passage est crucial car il donne un accès au centre de Newcastle, la partie historique de l’agglomération, et à ses classes moyennes, sa population estudiantine et aux touristes arrivant en train ou en avion. On peut noter par contraste que les Albert Dock et la Tate sont séparés du centre de la ville tout proche par un énorme boulevard, qui matérialise une coupure entre les habitations et un îlot où se confine le chemin des visiteurs. La promenade entre Gateshead et Newcastle, susceptible de former un parcours, offre par contre le loisir de la déambulation avec la tentation de la visite culturelle.

L’accès au musée

Le Baltic avait un certain nombre de modèles de référence, étudiés afin d’établir le positionnement d’une nouvelle galerie vouée à l’art contemporain à Gateshead. Le Magasin à Grenoble, ouvert en 1986, ou le CAPC à Bordeaux en France, ouvert en 1987, offrait des exemples de conversion européenne d’anciens abattoirs et entrepôts [vérifier]. On peut citer aussi le Bonner Kunstverein à Bonn (1964), situé dans un ancien marché au fleur, ou le tramway à Glasgow (1988), installé dans l’ancien terminus et dépôts de tramway de la ville. Deux musées étaient utilisés comme modèles relativement à leurs politiques et stratégies tournées vers le(s) public(s) : le “Irish Museum of Modern Art” à Dublin, amené à convaincre des audiences locales peu amènes, et la Tate Liverpool, véritable pionnière semble-t-il de l’insertion du champ artistique dans un contexte difficile. Sont ainsi résumés les points forts du musée :

“Le développement des audiences fait partie des principaux buts de la galerie, et le programme éducatif est reconnu comme étant un des plus innovatifs du pays. Des ateliers, des discussions, des journées d’études, l’ouverture des studios des artistes en résidence et les projets de prise de contact hors de la galerie sont conçus, bien souvent en association avec d’autres organisations, en vue de satisfaire les besoins des familles et des individus intéressés, des groupes éducatifs et communautaires, ainsi que des groupes aux besoins spécifiques”⁹²

La Tate Liverpool, se positionnant comme une pointe expérimentale de la Tate londonienne, s’est construite en accord avec les nécessités locales de son implantation, et le nouvel agenda culturel imposé par le gouvernement conservateur de Margaret Thatcher, dont elle est en partie, comme on l’a vu, une émanation directe. Il fallait d’une part convaincre un public local de son intérêt, public qui n’était pas nécessairement acquis à la vocation de la galerie, exposer des œuvres d’art moderne et contemporain, et à l’instar des acteurs politiques locaux convaincre de l’inscription honnête de l’institution dans la ville – par opposition à une implantation pouvant de fait être perçue comme “colonisatrice”. Comme le remarque Emma Barker, le nom “*Tate in the North*” soulignait l’imposition à la ville d’une galerie par le centre et pour un public situé au Nord, et non à Liverpool⁹³. D’autre part, il ne s’agissait pas ici de convertir une structure existante aux impératifs des temps, mais d’appliquer directement dans la création

⁹² Baltic Flour Mill Business plan. op. Cité 1994 “Audience development is central to the gallery’s aims, and the education programme is recognised as among the most innovative in this country. Workshops, talks, study days, open studios with the artist in residence, and outreach projects are designed, often in partnership with other organisations, to meet the needs of families and interested individuals, educational and community organisations and special needs groups”

⁹³ BARKER 1999 pp. 184-86

les préceptes que toutes les institutions artistiques britanniques, au premier rang desquelles se trouvait le conseil des arts britanniques⁹⁴, se virent obliger d'adopter dans les années 1980. Les principes de rentabilité et d'efficacité furent imposés, comme partout ailleurs, aux institutions et organisations culturelles, ce que l'on a appelé : "de la valeur pour de l'argent"⁹⁵. L'impact sur le domaine culturel de ce que l'on a appelé « un changement paradigmatique », pour désigner l'ensemble des changements, des mutations sociales générées par le thatchérisme⁹⁶ et l'arrivée de la « culture d'entreprise »⁹⁷, est résumé avec enthousiasme par E. Hooper-Greenhill, dans un livre intitulé « Museums and their visitors » :

*"Les musées sont à un moment critique de leur histoire. S'il veulent survivre dans le prochain siècle, ils se doivent de démontrer leur apport à la société. Ceci implique qu'ils doivent développer leur fonction publique en devenant plus attentif aux besoins de leurs visiteurs et plus à même de fournir des expériences plaisantes et appréciables"*⁹⁸

Le musée aura le droit d'exister s'il se tourne vers le public, et qu'il adapte sa vocation aux besoins des visiteurs, en particulier ceux qu'il ne possède par encore. La Tate Liverpool offre à la fin des années 1980 une image symbolique des objectifs muséals modifiés. La nécessité impérieuse de communiquer est mise en avant, et des activités parallèles viennent entourer les œuvres dans le but d'attirer un public élargi :

*"Le but positif de la Tate du Nord est d'exposer un plus grand nombre d'œuvres d'art modernes à un public nouveau et élargi"*⁹⁹

Parmi les premiers efforts visant à l'accroissement ou le développements des audiences, on remarque notamment la tripartition originelle de l'équipe éducative, entre "Outreach – community", "Mobil art", "in house – academic".¹⁰⁰ Cette répartition indique une volonté de toucher un spectre de visiteurs aussi large que possible : avec des communautés locales spécifiques¹⁰¹ à travers le "outreach programme", avec des déplacements d'ateliers dans les écoles, et l'organisation de visites de groupes scolaires – l'un favorise l'autre.

Eduquer les audiences, c'est aussi se garantir un public à l'avenir. Avoir des activités avec les écoles, c'est d'abord organiser des visites, donc s'assurer d'une part de la présence d'un public réel, et d'autre part préparer l'avenir, en sensibilisant la tranche des 5 – 15 ans, et même placer "plus d'importance sur les jeunes gens, particulièrement sur les plus jeunes qui sont encore à une étape influençable de leur développement, et sur qui les arts peuvent laisser les plus durables impressions"¹⁰². A cela s'ajoute le déroulement d' "événements", (ateliers, pratiques...) pour les familles et les enfants autour des expositions, comme pour les étudiants et les acteurs du monde

⁹⁴ "Arts Council of Great Britain"

⁹⁵ HEWISON 1995 p. 251-94 "Value for Money".

⁹⁶ HEFFERNAN 2000 p. 9 et p. 1-2 On peut entendre par un paradigme politique une structure sur laquelle reposerait une ensemble de pratiques acceptées sous-tendant les mesures et les décisions politiques relevant de la faisabilité.

⁹⁷ HEWISON 1995 p. 209-50 "the enterprise culture". Ce terme souvent repris pour désigner le nouvel esprit des années 1980 en Grande-Bretagne, décrit bien l'importance accordée au secteur privé aux entrepreneurs, et au règne du marché et du libéralisme.

⁹⁸ HOOPER-GREENHILL 1994. "Museums are at a critical moment in their history. In order to ensure survival into the next century, museums and galleries must demonstrate their social relevance and use. This means developing their public service functions through becoming more knowledgeable about the needs of their visitors and more adept at providing enjoyable and worthwhile experiences"

⁹⁹ "Tate Report" 1984-86 p. 21 "The positive aim of the Tate in the North is to exhibit more modern works of art to a new and larger public"

¹⁰⁰ "Tate Report" 1992-94 p. 29

¹⁰¹ "Tate Report" 1988-90 p. 32

¹⁰² "More emphasis on young people, particularly the very young who are still at the most malleable stage in their development, and upon whom the arts may make the most lasting impressions"

de l'art local autour de séminaires. La structure de ce pôle change au début des années 1990 pour gagner en précision : des officiers sont chargés de cibler des audiences spécifiques, "higher education", "Continuing education", "écoles", "families and special needs", "Adultes", "Youth Groups"¹⁰³. Dans ces initiatives figurait également la très remarquable présence de surveillants éclairés, "invigilators". Le surveillant de salle n'est plus seulement chargé d'empêcher le visiteur de mettre à mal un tableau, ou de garder un oeil sur la présence d'une sculpture, mais aussi de pouvoir l'expliquer à un visiteur, de fournir une aide à l'interprétation.

Cette attention à la sensibilisation de publics variés fut donc aussi capitale dans l'élaboration du Baltic dans les années 1990 et pour son fonctionnement actuel. La galerie a développé un panel d'activités similaires, alliant aux expositions des ateliers, des visites guidées, des "Baltic events" etc... La ligne de la galerie est bien résumée par le titre des programmes distribués aux visiteurs : "Des choses à voir et à faire"¹⁰⁴. Le musée pour voir le jour dut donc présenter un dossier à la loterie britannique/anglaise. Ceci implique que pour convaincre le jury que le projet était non seulement viable mais approprié, le dossier dut remplir les critères requis, qui mettent précisément au premier plan le service rendu à la communauté et l'accès de toute la population aux arts¹⁰⁵. Plus encore qu'à Liverpool, il s'agit outre le calcul et le ciblage de différents groupes socio-économiques précis, la zone urbaine Newcastle - Gateshead et la région du Tyne & Wear comprenant bien moins d'habitants que la région de la Merseyside – de convaincre et de convertir toute une frange de la population locale statistiquement peu enclin à visiter des expositions, aux vertus de l'art moderne et contemporain. Dans les deux cas, le rapport du musée avec le public est minutieusement analysé, car la satisfaction du plus grand nombre garantie un aval financier indispensable¹⁰⁶. A Gateshead, pour séduire le visiteur potentiel, il fut accentué dès la conception du bâtiment la possibilité pour celui-ci de proposer des attractions alternatives :

*"Dans son programme de développement des audiences le Baltic cherchera à attirer des visiteurs qui ne sont pas nécessairement intéressés par son programme d'expositions et d'événements, mais qui souhaitent simplement apprécier les vues de la terrasse sur le toit, ou rencontrer des amis dans une ambiance nouvelle et rafraichissante. Cette approche reconnaît la difficulté que beaucoup de personnes rencontrent lorsqu'elles entrent pour la première fois dans une galerie d'art, et repose sur la conviction qu'en encourageant les gens à entrer dans le bâtiment, on peut les convaincre d'explorer les possibilités offertes par le programme"*¹⁰⁷

¹⁰³ "Tate Report" 1992-94 p. 29

¹⁰⁴ "Things to see and Do"

¹⁰⁵ Dans un rapport daté de février 1996, écrit par Peter Hewitt et Andrew Dixon pour Northern Arts, des points essentiels relatifs au fonctionnement de la loterie et des critères qui y sont appliqués sont dégagés, dans le but de fournir une interprétation des orientations gouvernementales, et du rôle, de "la mission" assigné aux arts :

- transformer et améliorer les grandes structures existantes ("capital facilities")
- élargir le spectre des arts, pour servir un public plus important.
- Assurer l'accès aux arts (participants ou audiences) de toute la population.
- Donner la priorité à l'art pour ou par les jeunes
- Nourrir le talent et la créativité
- créer une différence qualitative via/grâce aux art

¹⁰⁶ Les zones ciblées sont schématiquement les suivantes, marché régional primaire – la population locale intéressée par les expositions d'art, le marché régional secondaire – la population locale qui n'est pas intéressée par ces expositions, le marché non-régional primaire – les touristes culturels, le marché non-régional secondaire – les hommes d'affaire de passage etc...

¹⁰⁷ "In its commitment to audience development the Baltic will seek to attract visitors who may initially not be drawn by its programme of exhibitions and events but may simply wish to enjoy the views from the roof-top terrace or meet friends in an ambient which is new and fresh. This approach recognises the difficulty that many people face in making that first step to cross the thresholds into an arts venue, and is predicated on the belief that by encouraging people into the building they can ultimately be encouraged and persuaded to begin to explore the possibilities offered by the programme"

On voit que la pomme de l'art contemporain prend ici la forme des services annexes du bâtiment, un café, deux restaurants et une vue panoramique d'une terrasse presque conçue à cet effet. Il ne s'agit plus seulement de venir voir les œuvres, mais aussi de s'adonner à une activité physique proche du loisir, de la détente, ou de l'action *clairement saisissable*.

Le musée n'est pas seulement le réceptacle d'une collection, et l'espace de présentation des œuvres portées à l'attention d'un public dans un cadre "neutre" ou adapté à l'appréciation. Il offre un panel d'activités qui viennent entourer sa fonction première. Si celle-ci demeure au centre du réseau, elle est cependant obligée de s'associer à ces activités, en particulier didactiques, sans lesquelles elle ne pourrait peut-être exister.

*"Durant la dernière décennie des changements énormes ont eu lieu dans les musées et les galeries du monde entier. Le sens de ces modifications est clair – les musées se transforment de grenier statique pour artefacts en environnements interactifs pour les gens"*¹⁰⁸

La Tate Liverpool et le Baltic centre for Contemporary Art ont tous deux clairement endossé ce principe ; la Tate s'estimait heureuse avec près de 600 000 visiteurs par an dans ses premières années, le Baltic avec un total annuel en 2003-04 de 641 314 visiteurs – cumulant les visiteurs de toutes les expositions – pourrait sembler récompensé¹⁰⁹. Cependant, n'étant pas des musées éducatifs mais des espaces dédiés à l'exposition des arts, il nous reste à voir en quoi consiste leur programmation artistique effective dans le contexte évoqué.

Des espaces pour l'art moderne et contemporain

Les différences notables dans la nature même de l'activité muséale des deux espaces résultent de leurs modes de fonctionnement respectifs, eux-mêmes les produits de leurs conditions d'apparition propres : ainsi la Tate Liverpool, conformément aux objectifs qui lui avaient été fixés initialement, pouvait utiliser et utilise toujours comme base de sa programmation les collections londoniennes. Par contre, le Baltic ne dispose d'aucune collection, et présente chaque année une série d'expositions temporaires assemblées systématiquement pour l'occasion.

Le système d'exposition de la Tate peut-être qualifié de plus ou moins classique. Il consiste en l'alternance autour d'une présentation thématique des collections qui consitue l'accrochage officiel - semi-permanent¹¹⁰, d'expositions plus spécifiques issues aussi des fonds de la Tate, d'expositions itinérantes programmées dans le musée, et d'expositions *commissionées* par la galerie même. Cependant, on peut noter que la balance entre ces différentes activités, qui correspondent par ailleurs aux schémas des autres Tate, *Millbank*, *Modern* et *St Yves*, et aux systèmes de fonctionnement des grands musées internationaux, a pu évoluer de façon assez visible entre l'ouverture de la galerie, et ses pratiques au début du vingt-et-unième siècle. Dans les plans et les objectifs premiers de la Tate Liverpool, définis par le bureau exécutif de la Tate et le bureau des Trustees au début des années 1980, l'accent est mis sur la capacité de la galerie à exposer les œuvres de la collection, et les mentions d'activités plus indépendantes sont d'abord rares puis timides¹¹¹. Un prospectus format A4 paru en mars 1985 afin de présenter les grandes

¹⁰⁸ HOOPER-GREENHILL p. 1 "In the past decade enormous changes have taken place in museums and galleries across the world. The *thrust* of the shift is clear – museums are changing from being static storehouses for artefacts into active learning environments for people"

¹⁰⁹ Même si le futur de la galerie, et son rapport avec ses audiences, et la questions des bénéfices – l'entrée est gratuite, ne sera véritablement réglé que lorsque la galerie sortira de sa période de financement initiale, qui était allée aux coûts structurels.

Baltic Annual Summary 2003/04 Baltic Archive "Tate Report" 19990-92 p. 28

¹¹⁰ Cet accrochage changeait tous les deux – trois ans.

¹¹¹ "Confidential. *Tate in the North*" Momo d'A. Bowness, 30 juillet 1981, Heyman Kreitman Research Centre, 65b/64/56/19-C, ou lettre de A. Bowness à Basil Bean (MDC) au sujet de la "*Tate in the North*", id. 65b/04/56/2a-a.

lignes du projet s'intitulait "*Tate in the North. A gallery for Modern Art in Liverpool*"¹¹². Si la possibilité d'organiser des expositions d'art contemporain n'est pas écartée, c'est la diffusion des œuvres d'art moderne qui est privilégiée, et les toutes premières années de la Tate Liverpool sont en effet marquées par l'omniprésence de variations sur des grands courants modernes (tels Surréalisme – 1988, Minimalisme – 1989, sculpture britannique moderne 1988-91), ou des grandes figures de l'art moderne (tels Mark Rothko – 1998, WR. Sickert – 1989, Francis Bacon - 1990). Mais on peut considérer que progressivement mais assez rapidement dans les années 1990, l'équilibre s'est établi entre ces expositions issues des fonds de la Tate, et les expositions plus audacieuses de praticiens contemporains, et les expositions issues de commandes plutôt que du seul assemblage des fonds¹¹³.

Le centre d'art contemporain de Gateshead avait bien songé à accueillir une collection, mais devant les difficultés soulevées par cette option, la voie de la galerie muséale ou exposante et non commerçante fut adoptée, en insistant sur une vocation tournée vers "*le seuil le plus pointu des pratiques contemporaines*"¹¹⁴. Le premier directeur de l'institution, le suédois Sune Nordgren, sur cette lancée fut le grand promoteur de l'idée d'"*usine d'art*"¹¹⁵, le centre se devant aussi d'exposer des artistes en résidence, qui procureraient une énergie motrice interne vitale à la galerie. Au final, la programmation de la galerie durant ses trois premières années repose sur la complémentarité d'expositions ou rétrospective d'artistes jouissant d'une réputation internationale et en activité, au côté d'expositions plus petites – et plus courtes – d'artistes ancrés dans le champ de l'art contemporain à l'échelle mondiale, mais moins connus d'un public même averti¹¹⁶. Ainsi les expositions d'artistes tels Antony Gormley, le sculpteur presque officiel de la ville (2003), Carol Rama (2004) ou Susan Hiller (2004), sont associés aux productions des artistes en résidence – Chad Mc Cail, Mike Stubbs, Eva Grubinger ... –, des expositions d'artistes importés du champ international travaillant dans divers media – Sigurdur Gudmundsson (photographie sculpture 2003), Carlos Capelan, Barnaby Furnas (peinture 2005) etc, et d'interventions d'artistes britanniques voire locaux – les soeurs Wilson bénéficièrent ainsi de leurs origines dans le Nord-est pour exposer deux fois au Baltic (2002 et 2003).

D'une part, il faut noter que la présence et l'usage des collections à la Tate Liverpool lui garantit un filet de sécurité dont ne dispose pas le Baltic. Les choix provenant des collections implique l'exposition des fonds dits "modernes", et on peut s'accorder à dire selon un processus d'assimilation des œuvres décrit par N. Heinich, que les présentations d'art britannique moderne, cubiste ou même d'expressionnisme abstrait sont des valeurs relativement sûres et mûres pour l'appréciation d'un public élargi. Le pari de l'art le plus contemporain est certainement plus risqué, car plus difficile à vendre aux populations locales, impliquant comme on l'a vu d'astucieuses stratégies parallèles à la seule publicité artistique. La contre-partie de ce pari est un

¹¹² Heyman Kreitman Research Centre 656/04/5B/1

¹¹³ Les premiers pas dans cette voie furent pris avec l'accueil du festival local de vidéo organisé par Moviola – avant que les organisateurs parviennent à fonder le FACT centre à Liverpool. Parmi les artistes exposés que l'on peut classer comme actifs et reconnus dans la sphère de l'art contemporain, citons Rachel Whiteread (1996), Richard Deacon (1999), Douglas Gordon (2000), Mark Wallinger (2000), Marc Quinn (2002), Thomas Ruff (2003)... Voir aussi "*Tate Report*" 2002-04

¹¹⁴ "the leading edge of contemporary practice", Baltic Flour Mill Business plan, op. Cité.

¹¹⁵ BALTIC 2002 Ce concept est le complément du titre du livre consacrant sa création. Il a été évoqué avec constance par S. Nordgren lorsqu'il occupait le poste de directeur – créé à la fin des années 1990, avant l'ouverture du Baltic. Mais ce mode de fonctionnement dépend directement des intentions du directeur, et peut être écarté.

¹¹⁶ Cette catégorisation correspond aux espaces disponibles dans le bâtiment. Antony Gormley aura lors de son occupation de l'été 2003 avec "*Domain Field, Allotment, Body, Fruit, Earth*", l'usage de la galerie supérieure, mais aussi des galeries deux et trois et Sirkka-liisa Konttinen, une des artistes du collectif Amberside basé à Newcastle depuis les années soixante, l'espace plus restreint au rez-de-chaussé, où les expositions de photographies sont le plus souvent programmées, tout comme le niveau un accueille les artistes moins connus et émergents.

positionnement (ou une tentative de positionnement) du musée dans un champ outre local, national et surtout international. Pour la ville, cela doit résulter en une modification extrême de son image, de "cité dortoire miséreuse"¹¹⁷ à lieu doté de valeurs culturelles positives. L'accent "art contemporain" rend cette transformation potentiellement plus aisée que l'exposition de seules œuvres modernes. Et on peut au final précisément noter que la Tate Liverpool en modifiant sensiblement son programme au cours des années 1990 aboutit à un résultat assez proche, avec un nombre accru d'expositions individuelles d'artistes contemporains, et une ligne généralement renforcée dans ce domaine. La galerie se faisant semble avoir engagé un ancrage plus solide dans le cadre urbain local, et un effort (relatif) de distanciation de la maison-mère, compensé par une plus grande autonomie. L'équilibre entre ses deux activités principales, moderne-collection-Londres, et contemporain-commissions-Merseyside, contribue à la rendre cruciale à la future ville de la culture 2008, remportée justement devant le tandem Newcastle-upon-Tyne-Gateshead où le Baltic constitue son alter-ego.

Conclusion

La Tate Liverpool et le Baltic à Gateshead ont donc chacun leur spécificité, et se sont construits autour de discours adaptés à leurs particularités. Ceux-ci furent définis notamment en relation avec leurs environnements urbains respectifs, les identités locales que le musée vient servir, et les caractéristiques propres de fonctionnement des deux institutions : collection et commissions pour l'une, commission et production pour l'autre. Face à ces différences, un grand nombre de fortes similitudes viennent dévoiler à la fois un contexte élargi qui encadre, conditionne leur apparition et leur modalité, et un parallélisme géographique plus restreint, où les institutions se démarquent conjointement. Tout d'abord, de la Tate au Baltic se trace une lignée de stratégies de régénérescence économique via les activités artistiques. Dans les années 1980, La Tate Liverpool peut paraître représenter la première phase du phénomène en Grande-Bretagne, caractérisée par l'apparition de l'esprit entrepreneurial dans la sphère culturelle, et conduit par le centre vers la périphérie. Au début de troisième millénaire, les objectifs d'efficacité sont toujours bien présents, comme l'accent sur "l'inclusion sociale", que la Tate avait développé de façon originale, et que le Baltic dut répéter pour pouvoir exister selon ses conditions de financement, où l'apport aux communautés locales et à un spectre le plus large possible de la population est devenu capital. Les deux institutions illustrent ainsi l'usage importé de la culture dans les stratégies de redynamisation économiques, avec la différence dans l'orientation du mouvement initial, du centre vers la région, et de la région même. A ce titre, on peut penser que les divergences premières se sont aplanies, dans la mesure où les galeries ont été tournées résolument vers un positionnement autonome dans un champ européen et international – avec plus ou moins de réussite – passant par le prestige de l'art contemporain. Dans son enveloppe ancienne, le musée participe, dans le contexte d'échanges accrus des informations et à la circulation curieuse de millions de touristes, à promouvoir la ville et la région, en contribuant à l'élaboration d'une nouvelle image sur les débris des industries recyclés en ornements. Il faut d'ailleurs noter que dans le territoire du Nord de l'Angleterre, les deux galeries se distinguent non comme étant les seuls exemples d'investissements dans les arts, mais certainement par leur taille non égalées à Manchester, Sheffield ou Leeds, pour leur vocation. Cela ne répond pas à la question "*quelle culture est*

¹¹⁷ SYKES 2002 p.8 Une qualification noté par Pevsner dans son ouvrage "bâtiments de Grande-Bretagne". En effet, mis à part la mairie, et quelques bâtiments victoriens dans le centre-ville, Gateshead est essentiellement formé de zones d'habitats sans prétention, bâties pour répondre aux besoins fonctionnel de la population active.

commercialisée dans les intérêts de qui ?”¹¹⁸, sinon en induisant une modification jugée précieuse dans la construction d’une nouvelle culture.

Références :

- Contemporary Cultures of Display*, ed. Par Emma Barker, Yale University Press, en association avec the open university, 1999.
BALTIC 2002 (1) *Baltic :the Art Factory*, Gateshead, Baltic, 2002.
BALTIC (2) *Baltic, the Centre for contemporary Art*, Gateshead, Baltic, 2002.
COLLS R. & LANCASTER B., eds, *Newcastle upon Tyne, A Modern history* Phillimore & Co. Ltd, Chichester 2001.
C. COUCH “Urban Generation in Liverpool”, ds *Urban Regeneration in Europe*, ed. C. Couch, C. Fraser, S. Percy, Oxford, 2003, Blacwell Science Ltd,
S. EDGELL & V.DUKE, *A measure of Thatcherism. A sociology of Britain*, Londres, 1991, Harpercollins Academic
HEFFERNAN R., *New Labour and Thatcherism. Political change in Britain*, Chippenham, Wiltshire, Palgrave, 2001.
HEWISON R., *Culture and Consensus. England, art and politics since 1940*, Londres, Methuen, 1995.
HEINICH N., *Le triple jeu de l’art contemporain*, les éditions de minuit, Paris 1998.
HOOPER-GREENHILL E., *Museums and their Visitors* 1994
MILES S. & MILES. M. *Consuming Cities*, Pgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, 2004
SPALDING F. *The Tate. A History*, Tate Gallery Publishing, Londres, 1998

¹¹⁸ MILES 2004 “Whose culture is being marketed in whose interests ?”