Formation des cadres culturels territoriaux DESS « Direction de Projets Culturels »

Caroline Coll-Seror

Artothèques : le goût des autres

Interrogations sur l'efficience du prêt d'œuvres d'art contemporain

Directeur de recherche: Xavier DUPUIS
Chargé de recherche, CNRS
Université de Paris I Panthéon-Sorbonne
Tuteur: Catherine TEXTER
Directrice de l'artothèque du Limousin
Directeur de la formation: Jean-Pierre SAEZ
Observatoire national des politiques culturelles

Cycle 2000-2001 octobre 2001

Université Pierre Mendès France
Institut d'Etudes Politiques de Grenoble
Observatoire des politiques culturelles / CNFPT
Ministère de la Culture et de la Communication

Formation des cadres culturels territoriaux DESS « Direction de Projets Culturels »

Caroline Coll-Seror

Artothèques : le goût des autres

Interrogations sur l'efficience du prêt d'œuvres d'art contemporain

Directeur de recherche: Xavier DUPUIS

Chargé de recherche, CNRS

Université de Paris I Panthéon-Sorbonne

Tuteur: Catherine TEXIER

Directrice de l'artothèque du Limousin

Directeur de la formation : Jean-Pierre SAEZ Observatoire national des politiques culturelles

Cycle 2000-2001 octobre 2001

Université Pierre Mendès France Institut d'Etudes Politiques de Grenoble Observatoire des politiques culturelles / CNFPT Ministère de la Culture et de la Communication

SOMMAIRE

INTR	ODU	UCTION	p 3
A. Pro	blé	matique	p 3
	1.	Un projet vite abandonné	p 3
	2.	Un statut hybride, des objectifs mal définis	p 4
	3.	Une mission constante : le prêt d'œuvres d'art	p 7
B. Ob	jet (et méthode	p 10
	1.	Objectifs, sources et méthode	p 11
	2.	Limites de ce travail	p 13
LE RO	ĴLЕ	RE PARTIE : E DES ARTOTHÈQUES EN QUESTION :	44
		nts de diffusion ou structures de médiation?	p 16
-		ique du ministère de la Culture et de la Communication et l'art contemporain et des publics : la place des artothèques	p 17
_	1.	L'origine du projet : sous le signe de l'ambiguïté	p 17
		1.1 Rappel historique	p 17
		1.2 La création des artothèques : une vision dépassée ?	p 18
	2.	Vingt ans après	p 21
		2.1 Une reconnaissance symbolique	p 21
		2.2 Peut-on concilier création et diffusion ?	p 22
		2.3 Comment accéder à l'art ?	p 24
	3.	L'avenir des artothèques en question	p 25
		3.1 Une vision idyllique ?	p 25
		3.2 L'éternelle question des moyens	p 26
		3.3 De nouveaux enjeux	p 28
B. Un	e m	ultiplicité de projets et d'expériences	p 30
	1.	Les différents types d'implantation	p 30
	2.	La diversité des projets culturels	p 32
	3.	L'hétérogénéité des collections	p 33
	4.	Quatre grandes lignes de force	p 35
		contemporain à l'aune de la décentralisation	
cultur			p 37
		Grenoble: l'utopie en marche	p 37
	2.	Caen: le jeu du catalogue	p 40
	3.	Limousin : les réalités du territoire	p 43
	4.	Vers une stratégie de développement culturel ?	p 46

LES MOI ARTOTH	ME PARTIE: DALITÉS DE MÉDIATION PROPRES AUX RÈQUES: entre l'individuel et le collectif,	50
	et le public	p 50
A. L'art	à valeur d'usage	p 53
1.	L'art à l'école	p 54
2.	Un outil de réinsertion sociale	p 57
3.	Favoriser le sentiment d'inclusion	p 59
4.	Les exigences de la médiation culturelle	p 64
	re d'art au quotidien, incidence sur le regard et la	- 60
	on du monde	p 68
1.	L'art au travail, trois entretiens	p 68
	1.1 L'amour du bleu, entretien avec Monsieur B.	p 69
	1.2 « C'est pas de l'art », entretien avec Madame R.	p 72
	1.3 « Ça représente quelque chose », entretien avec Madame L.	p 76
	Un pied dedans, un pied dehors; entretien avec Madame B.	p 81
3.	Peut-on sensibiliser à l'art contemporain?	p 83
C. Le suj	et au centre du processus culturel	p 86
1.	Le désir de culture	p 86
2.	Art de vivre, art à vivre	p 88
3.	L'emprunt, un acte qui engage	p 90
4.	L'impensé des politiques culturelles	p 92
	ues pistes pour établir un bilan de l'action des	
artothèqu	ies	p 95
1.	Création contre médiation ?	p 95
2.	Des objectifs impossibles à atteindre ?	p 97
3.	Des effets positifs et inattendus	p 100
CONCLU	SION	p 103
A. Les m	ondes en présence	p 103
B. Le sen	s de l'action des artothèques	p 105
1.	Les perspectives de développement	p 105
2.	Ce que l'art fait à l'économie	p 107
3	Ce que l'économie fait à l'art	p 109

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Didier BACQUEVILLE à qui je dois d'avoir pu suivre cette formation. Merci pour son soutien, sa confiance et le sens qu'il donne à l'action publique territoriale.
Je remercie Danièle sur laquelle j'ai toujours pu compter sans rien avoir à demander. Merci d'avoir si bien géré la continuité du service lors de mes séjours grenoblois, merci pour son indéfectible soutien.
Je remercie Olivier qui, armé de patience, a surmonté l'épreuve. Merci pour son écoute et son engagement à mes côtés.
Je remercie Anna et Martial qui ont sagement attendu de revenir au centre des préoccupations de leur maman.
Je tiens enfin à adresser mes plus vifs remerciements à toutes celles et tous ceux qui, lors des entretiens réalisés dans le cadre de ce travail, m'ont accordé un peu de leur temps. Merci pour leur accueil et leur confiance.

à mes parents qui m'ont donné le goût... de la vie

ARTOTHÈQUES : LE GOÛT DES AUTRES.

Interrogations sur l'efficience du prêt d'œuvres d'art contemporain en France. L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art.

Robert Filliou

Introduction:

A. Problématique

1. Un projet vite abandonné

On recense aujourd'hui une cinquantaine d'artothèques en France, inégalement réparties sur l'ensemble du territoire. Fréquemment implantées dans des établissements culturels (centres d'art ou autres), parfois rattachées à des médiathèques, plus rarement autonomes, les artothèques ont été créées à l'origine pour constituer des fonds d'œuvres d'art contemporain destinées à être prêtées au public. Il s'agit le plus souvent d'estampes, de photographies et de tous les multiples réalisés par des artistes. En 1982, la Délégation aux arts plastiques (Dap) initiait un mouvement de développement de ces structures en soutenant financièrement leur création. Une quinzaine d'artothèques seront ainsi ouvertes entre 1982 et 1986. Pour le ministère de la Culture, ces artothèques devaient être « à l'art contemporain ce que la bibliothèque est à la lecture ou la discothèque à la musique. Tout particulier peut choisir une œuvre et l'emporter chez lui, soit gratuitement, soit contre une somme très modique¹. » L'Etat pourtant se retirait rapidement du projet, laissant aux collectivités territoriales ou à la société civile le soin de le relayer.

Constatons que le relais a été pris puisque sur la cinquantaine d'artothèques que l'on dénombre aujourd'hui, une dizaine seulement de celles qui avaient été créées sous l'égide conjointe du ministère et des collectivités territoriales ont survécu; ce sont donc bien une quarantaine d'artothèques qui ont vu le jour sans incitation particulière de la part de l'Etat ni cadrage réglementaire. Selon le regard que l'on porte sur ces chiffres, ils peuvent traduire le succès de la formule (quarante créations spontanées soit environ deux par an, ce n'est pas un mauvais score) ou son échec (un tiers des artothèques créées sous l'impulsion de l'Etat a disparu). Reste à savoir si l'on peut comparer les unes aux autres. Il va de soi que le projet initial tel qu'il avait été défini par le ministère de la Culture en 1981-1982 a connu depuis lors

¹ cité par Pierre-Alain FOUR, « La politique des arts plastiques » in *Institutions et vie culturelles*, (dir.) SAEZ Guy et PERRET Jacques, notice n° 17, Paris, La Documentation française, 1997, p 113

toute une série de reformulations, de nature et d'ampleur différentes selon l'implantation géographique, administrative ou encore politique des structures, parfois aussi selon les hasards de l'histoire. Aujourd'hui le terme d'« artothèque » recouvre des réalités très diverses. Peut-on encore établir un lien entre les finalités définies par le ministère il y a une vingtaine d'années et celles poursuivies par les artothèques aujourd'hui? Peut-on opérer des rapprochements entre les artothèques elles-mêmes?

2. Un statut hybride, des objectifs mal définis

Dans la mesure où l'activité de prêt constitue à la fois leur dénominateur commun et le fondement de leur mission, on est tenté de les comparer, comme cela a été fait il y a vingt ans, aux bibliothèques ou aux discothèques. Mais en dissociant la fonction de prêt de son objet, on opère un parallèle naïf ou hasardeux entre des pratiques culturelles en réalité très éloignées les unes des autres (lire, écouter de la musique, emporter l'art chez soi).

D'un autre côté, même si les artothèques, comme les musées, constituent des collections d'œuvres d'art et, pour nombre d'entre elles, s'attachent à développer une programmation culturelle (expositions, publications, animations pédagogiques, conférences, soirées vidéo...), elles s'en différencient sur un point essentiel : la finalité de la collection. Les œuvres acquises par les artothèques ne sont pas d'abord destinées à être conservées ou exposées, elles sont empruntées, elles circulent.

Proches des bibliothèques et des musées par certains de leurs aspects, les artothèques sont finalement aussi éloignées de l'un que de l'autre. Leur spécificité est sans doute à rechercher dans ce caractère hybride, naviguant entre la sphère intime et l'espace public².

Doit-on imputer à cette hybridation le constat établi par les études que commande le ministère de la Culture en 1985 et 1989 —les plus récentes dont nous disposons-? Les artothèques y sont décrites comme des structures en quête d'identité, formant un ensemble hétérogène, difficile à décrire voire à appréhender. Comme le souligne Nathalie Heinich, auteur du rapport de 85, « l'impossibilité d'établir une synthèse devient objet d'étude dans la

² voir Claire TANGY, Actions/publics pour l'art contemporain. Supplément artothèques 2000. Ministère de la culture et de la communication, Paris, Editions Zéro heure, 2000, www. 00h00. com.

mesure où c'est la disparité des fonctionnements et des modes de gestion qui rendent difficiles le recueil des données et leur comparaison. » A quoi tient cette disparité, à la nature du projet ou aux conditions de sa mise en œuvre ?

Le rapport de 85 pose au conditionnel les objectifs des artothèques qui « devraient » avant tout être des instruments de diffusion de l'art contemporain, aider la création par le biais des achats effectués et jouer un rôle d'animation. L'objectif de diffusion est censé bénéficier de trois atouts spécifiques :

- proposer une alternative aux circuits commerciaux
- toucher un public élargi dans la mesure où les œuvres vont à lui sans qu'il ait besoin d'aller à elles
- permettre par la présence des œuvres dans un cadre de vie quotidien «une familiarisation et une formation du regard -même inconscientes-».⁴

Cette énumération justifie l'emploi du conditionnel car, laissant de côté les problèmes concrets de mise en œuvre, les objectifs invoqués soulèvent davantage de questions qu'ils n'en résolvent. Peut-on concevoir l'existence d'une « clientèle » en dehors des circuits commerciaux ? Comment susciter la demande des « non-pratiquants » ? Est-il plus simple pour un particulier non initié à l'art contemporain d'entrer dans une artothèque plutôt que dans un musée ou dans une exposition ? N'est-il pas naïf enfin de penser que le contact direct et le face-à-face avec l'œuvre d'art suffiront pour déclencher l'expérience esthétique, c'est-à-dire mettre en relation le sujet et l'objet ?

Selon le ministère, l'aide à la création se concrétise grâce aux achats effectués pour constituer les fonds. L'Etat préconise la constitution de fonds complémentaires ou en harmonie avec les orientations retenues par les Fonds régionaux d'art contemporain, il établit une liste d'auteurs d'œuvres (estampes et photographies) qui doit fournir au moins 50% des acquisitions; à l'occasion, il stimule la production en commandant des estampes aux artistes. Une note de présentation d'Eliane Lecomte, que le ministère avait appelée au sein du FIACRE pour transposer à l'échelon national ce qui avait été réalisé à l'artothèque de Grenoble précise que les estampes destinées à constituer ces fonds seront des œuvres

³ Nathalie HEINICH, Les artothèques, Association pour le Développement des Recherches et Etudes Sociologiques, Statistiques et Economiques, Ministère de la culture, Service des études et des recherches, Paris, 1985, p 11

⁴ Ibid, p 5

originales, l'estampe étant dite « originale » « lorsqu'elle n'est plus utilisée comme moyen de reproduction d'une œuvre unique, mais devient en soi une <u>création</u>. » L'on imagine en outre que « ce potentiel d'acquisition peut constituer pour les artistes un encouragement à produire des estampes » et qu' « à long terme, l'action des galeries devrait susciter des acheteurs » l'action des galeries devrait susciter des acheteurs » l'estampe de tout cela que l'objectif du ministère n'est pas seulement culturel, il est aussi économique. L'Etat veut relancer le marché de l'estampe originale, il estime que l'action des galeries de prêt, en modifiant l'image de marque de l'estampe, contribuera à en faire « un objet de consommation courant, comparable au disque ».

Le rôle d'animation des artothèques se décline à travers différentes activités : organisation d'expositions, constitution d'une documentation, possibilité de dialoguer avec le public devant les œuvres notamment au moment de l'emprunt. Objet créé, vendu, acheté, prêté, emprunté, montré, exposé, documenté, l'œuvre d'art acquiert ici le statut d'un objet « parlé ». L'accès à l'œuvre passe alors par un acte de médiation, par le biais d'une confrontation et d'un échange entre des subjectivités. Conçue comme « lieu » de production et de circulation de la parole, l'œuvre d'art reprend une fonction culturelle. Mais le sujet qui se rend sensible à l'œuvre par la construction d'une relation le fait aux dépens de la possession d'un bien ou de l'identification *im-médiate* à un objet, ce qui va à l'encontre des autres missions conférées aux artothèques.

Sommée d'être tour à tour et tout à la fois un bien de consommation courant, à l'instar d'un livre ou d'un disque, un objet « magique », dont l'aura est telle qu'il suffira au public de regarder pour être « touché » et enfin un enjeu de médiation, l'œuvre d'art est investie d'une multitude de significations et de fonctions très difficiles, voire impossibles, à concilier.

⁵ cité par N. HEINICH, opus cité, p 96

⁶ N. HEINICH, opus cité, p 5

3. Une mission constante : le prêt d'œuvres d'art

Que peut-on en dire au terme de vingt années d'existence? Indéniablement, les artothèques peinent à sortir de la confidentialité. Ces équipements modestes, contraints à une gestion empirique, constituent un ensemble hétérogène et se trouvent liés les uns aux autres par un plus petit dénominateur commun : le prêt aux publics d'œuvres d'art contemporain - encore faut-il préciser que l'emploi de ce qualificatif n'est pas toujours adapté-.

Dans la plupart des artothèques, le prêt d'œuvres d'art s'adresse aux collectivités tout autant qu'aux particuliers. L'œuvre empruntée circule. Elle s'installe dans des lieux de vie, espaces publics ou privés. Elle s'accroche sur le mur d'une chambre ou d'un salon, dans le hall d'entrée d'une école, dans les couloirs d'un hôpital ou d'une prison, dans un bureau ou une salle de réunion. L'activité de prêt sort l'art des lieux de légitimation artistique. En dépit de l'hétérogénéité des structures et des projets, elle constitue de ce fait une action suffisamment forte et originale pour qu'on s'y attarde. C'est sur la base de l'activité de prêt et de son double jeu, individuel et collectif, que l'on peut caractériser le fonctionnement et les spécificités des artothèques en matière de diffusion de l'art contemporain et de sensibilisation des publics.

Les responsables d'artothèques ont rapidement éprouvé des difficultés à développer les prêts individuels. Constatant qu'eu égard aux efforts engagés, le nombre d'adhérents demeurait particulièrement faible, ils ont été incités à renforcer leur action en direction des collectivités.

La difficulté à toucher le public des particuliers s'explique aisément. Pour ce que l'on en sait, les publics de l'art contemporain sont peu nombreux à l'échelon national et ils sont globalement plus riches, plus cultivés, plus parisiens et plus célibataires que la moyenne. De fait, l'on voit mal comment une population qui, dans son écrasante majorité, n'est pas sensibilisée à l'art contemporain et n'a guère l'habitude de fréquenter les musées ou les expositions sur ce thème s'y intéresserait soudain au point d'emporter des œuvres pour en faire un élément de son décor intime. L'acte d'emprunter une œuvre d'art suppose une démarche active et un engagement personnel. D'un point de vue strictement matériel, l'activité est contraignante ; il faut s'inscrire, être assuré, transporter les œuvres, les rendre à

l'heure... L'acceptation de ces contraintes ne va pas sans une réelle motivation. Combinées à un contexte général d'indifférence à l'égard de l'art contemporain, elles font craindre qu'il y ait peu d'amateurs. En toute logique, une personne qui n'éprouve pas un intérêt préalable pour l'art contemporain ne franchira pas la porte de l'artothèque.

A contrario, l'on peut supposer que les particuliers adhérents sont ceux qui ont le contact le plus personnel et le plus investi avec les œuvres. Celles-ci sont en général choisies par une ou deux personnes (on vient souvent en couple ou en famille), elles sont ensuite vues par le petit groupe des membres du foyer et des proches, amis, voisins, relations. L'appropriation individuelle de l'œuvre par les personnes dans le cadre d'une intimité – appropriation physique autant qu'intellectuelle ou affective- constitue à la fois le fondement et l'aboutissement de leur démarche. Elle entraîne tout un jeu d'hypothèses sur le désir de culture et le besoin d'art qui sous-tendent le geste de l'emprunteur.

L'action en direction des collectivités a été développée pour deux raisons. Premièrement parce qu'une œuvre exposée dans un cadre professionnel touche forcément davantage d'individus qu'une œuvre accrochée dans un intérieur privé. Deuxièmement parce que la présentation des œuvres dans des lieux banalisés est créditée de la capacité à toucher de nouveaux publics, différents de ceux des musées. Certaines artothèques se sont spécialisées (c'est le cas du Limousin qui jusqu'à une date récente (2000) ne fonctionnait qu'avec des collectivités) ou bien elles ont développé des formules spécifiques en s'implantant dans des lieux choisis (hôpitaux, lycées, entreprises...). Par ailleurs, beaucoup d'artothèques proposent aux collectivités des expositions itinérantes et s'investissent dans des actions hors les murs à destination de publics déterminés.

L'action en direction des collectivités attire l'attention sur un public spécifique, celui des emprunteurs qui, en intervenant au nom de ces collectivités, jouent un rôle de relais entre l'artothèque et les publics auxquels *in fine* sont destinées les œuvres. Dans ce cas, l'emprunteur n'est pas l'usager final. Sa position est active, elle s'apparente à celle d'un médiateur. Son attitude n'est pas neutre et revêt même parfois un caractère militant. C'est au sens propre du terme une attitude *politique* car concrètement elle invite l'art à prendre place dans la cité.

Ce public d'emprunteurs vient de différents secteurs d'activités : secteur scolaire, secteur socio-éducatif, entreprises, services, administrations, secteur médical et humanitaire ... Son intervention suscite de multiples questionnements. A quels usages sont destinées les œuvres empruntées ? Comment s'opère la médiation ? Quels effets produit-elle sur les personnes mises en contact avec les œuvres ?

L'activité de prêt, qu'elle concerne les particuliers ou les collectivités, crée de nouveaux rapports entre les œuvres et les publics. Elle fonde une nouvelle reconnaissance de l'art contemporain, saisi dans son intimité, d'une part, érigé en territoire d'expérimentation sociale, de l'autre.

Les artothèques sont ainsi amenées à coopérer avec des mondes très divers. Le monde de l'enseignement, celui du travail social, le monde de l'entreprise et du tourisme, les associations locales, les publics « cultivés » et ceux qui ne le sont pas, le milieu de l'art contemporain, les collectivités territoriales, le ministère de la culture ... collaborent tous, à des titres divers, au projet des artothèques. Cette variété d'acteurs et de partenaires fait à la fois l'intérêt et la complexité du projet de médiation qu'elles portent.

B. Objet et méthode:

Le travail d'enquête mené auprès des acteurs de terrain et des partenaires institutionnels qui se trouvent engagés dans l'action des artothèques et les entretiens réalisés auprès des publics, emprunteurs et destinataires des œuvres, tente de repérer et d'analyser les convergences et les divergences, ponctuelles ou structurelles, tissées autour de ces collaborations.

Les études conduites en 1985 et 1989 mesuraient les écarts entre les intentions du projet et sa réalisation effective, faisant apparaître un décalage notable entre les objectifs fixés, ambitieux, et la faiblesse des moyens octroyés, qu'il s'agisse des budgets, du personnel ou du rapide désengagement des administrations qui les avaient initiées.

N. Heinich évoque notamment les problèmes concrets de fonctionnement liés à la disparité des types d'implantation : « le facteur essentiel de différenciation entre artothèques tient sans doute à la structure d'accueil (...). On peut distinguer trois grandes catégories : implantation dans une bibliothèque ou une médiathèque ; implantation dans un établissement culturel (Maison de la Culture ou CAC) ; structure autonome enfin. 8 »

Les effets induits par l'implantation géographique et administrative des artothèques, la recherche d'une adéquation entre l'offre et la demande au sein d'un jeu dont les règles se trouvent déterminées par le choix des œuvres, les contraintes du marché et le goût du public sont les autres thèmes qui nouent, dès l'origine, la problématique des artothèques.

Tous ces éléments mettent en avant les insuffisances et les limites du dispositif. Le caractère trop général des objectifs invoqués, l'absence de cadrage réglementaire, la disparité des situations (implantation ; statut, qualification et reconnaissance des personnels ; moyens financiers...), tous les ingrédients sont réunis pour faire des artothèques un domaine d'activités dont le développement, voire la survie, allait de fait être institué par le dynamisme et l'engagement des acteurs de terrain.

⁸ N. HEINICH, opus cité, p 16

1. Objectifs, sources et méthode :

Sans revenir sur ces constats, l'objet de ce travail est d'exposer et de réfléchir au fonctionnement et aux modalités de médiation propres aux artothèques. Le fait que le prêt d'œuvres d'art se soit développé malgré le désengagement rapide des pouvoirs publics constitue une situation suffisamment rare et inédite pour que l'on s'y attache.

Cette situation pose la question du sens des pratiques culturelles. Qu'est-ce qui dans cette proposition convient aux emprunteurs sans finir de convaincre les administrations? Quelles pensées de l'art et de la culture révèlent l'action et les prises de position des uns et des autres? En quoi ces points de vue sont-ils conciliables ou au contraire radicalement opposés? Pour apporter des éléments de réponse, il convenait d'interroger et de mettre en perspective le jeu des forces en présence. Quel rôle a joué l'Etat dans la création des artothèques? Quels ont été ses motivations? Quelle place les collectivités territoriales qui se sont associées à cette initiative ont-elles voulu donné aux artothèques au sein des politiques culturelles qu'elles entendaient mettre en œuvre? A l'autre bout de la chaîne, quel est l'impact du dispositif sur les publics? Correspond-il aux effets attendus ou s'en écarte-t-il? Qu'indiquent ces corrélations ou ces écarts?

Sur la base de l'exploitation des sources écrites, du recueil des témoignages et d'entretiens avec les professionnels de la culture, la première partie de ce travail s'interroge sur l'inscription des artothèques dans les politiques publiques. Elle décrit le contexte historique et politique dans lequel a pris place la création des artothèques et fait le point sur la situation actuelle.

Les politiques publiques de la culture abordent un tournant de leur évolution. La création des artothèques il y a vingt ans, la somme de leurs échecs et de leurs réussites au cours de la période écoulée, mettent en évidence les insuffisances et les limites du partenariat qui jusqu'à présent a prévalu entre les services de l'État et les collectivités territoriales. Les lois de décentralisation de 1983 ont entraîné de profonds changements dans la composition du paysage culturel français. Le réseau des artothèques qui émane de ce processus permet d'en mesurer les effets. Quel est le bilan et les perspectives du rôle des artothèques dans la

décentralisation culturelle ? Trois structures : Grenoble, Caen et Limousin, emblématiques des enjeux culturels et territoriaux des artothèques seront évoquées plus précisément.

La caractérisation des différents cadres d'interprétation : ce que chaque monde met en jeu⁹ introduit l'observation et l'analyse de ce que révèlent les phénomènes de réception esthétique.

En s'attachant à l'activité de prêt développée par les artothèques, la seconde partie tente de décrire et d'approfondir les nouvelles relations instaurées entre art et publics. La définition des modalités de médiation propres aux artothèques permet de formuler de nouvelles hypothèses sur le sens de leur action. Plutôt qu'un véritable travail de recherche, il s'agit d'identifier des pistes de travail qui seraient à poursuivre pour être confirmées ou invalidées.

Des observations sont conduites pour tenter d'analyser ce qui se produit dans cette situation particulière de réception du phénomène artistique. Pour avoir une approche fiable de l'impact sur les publics, il importait de confronter les réactions des différents types d'usagers touchés par l'activité de prêt des artothèques. Ces usagers sont soit des emprunteurs – individus empruntant pour eux-mêmes ou relais de publics empruntant pour des collectifs (enseignants, travailleurs sociaux...) -, soit des utilisateurs « passifs », mis en présence des œuvres sans être eux-mêmes à l'origine de l'emprunt (personnel d'une mairie, jeunes adultes handicapés). La restitution d'expériences originales menées par les artothèques auprès de populations en situation d'isolement : habitants de communes rurales, détenus, familles du Quart-Monde permet d'apprécier la spécificité de l'action qu'elles conduisent. L'objectif global est de s'attarder sur l'incidence de ces actions, en termes de formation des publics et d'expérimentation sociale.

L'ambition de cette enquête sur les publics est limitée, il s'agit simplement de caractériser un certain nombre de « situations-types » et d'observer ce qui se produit dans chaque cas. Que signifie le geste de l'emprunteur ? En quoi l'appropriation individuelle et intime de l'œuvre permet-elle l'évolution du regard ? Quelle incidence l'irruption de l'art

⁹ cf. pour cette procédure de recherche Virginie MILLIOT-BELMADANI, « Quand l'art interroge l'espace public. Le graf, le travail social, l'art contemporain et le politique » in L'art contemporain : champs artistiques, critères, réception, Editions L'Harmattan, Paris, 2000, p. 179 à 195

dans des lieux de vie quotidiens a-t-elle sur le regard et la perception du monde? Peut-on opérer un rapprochement entre la nature de l'activité des artothèques et les sens nouveaux que notre société confère à la culture? Le phénomène de médiation élaboré autour du prêt d'œuvres d'art est-il un processus efficace pour construire des relations entre des espaces dont les frontières se modifient sans cesse?

Les conclusions auxquelles aboutissent les différents entretiens s'appliquent aux cas observés sans qu'on puisse les généraliser. Mais elles sont parfois suffisamment déroutantes pour conduire à s'interroger sur la place accordée aux publics dans la définition des politiques culturelles. Les constats livrés et les questions posées vont sans doute au-delà des situations observées et mettent en perspective le rôle des artothèques face à l'enjeu de la démocratisation culturelle.

2. Limites de ce travail :

En filigrane se pose un certain nombre de questions auxquelles ce travail apporte des éléments de réponse sans pouvoir prétendre les traiter véritablement. Comment s'articulent les différents mondes avec lesquels l'artothèque est amenée à coopérer? Notre approche n'est pas assez fine pour fournir une réponse convaincante; elle juxtapose les référentiels sans vraiment les articuler.

Comment les artothèques construisent-elles la cohérence de leurs projets culturels et artistiques à partir de données et de contraintes aussi variées? Peuvent-elles réellement accorder des demandes de nature aussi différentes les unes des autres? En particulier comment parviennent-elles à concilier les exigences de la médiation et celles de la création dans un domaine aussi « pointu » que celui de l'art contemporain? Qu'en est-il du statut de l'œuvre d'art? Est-il le même au moment de l'acquisition, de l'emprunt et lorsqu'une relation s'établit autour des œuvres « déplacées » et exposées? Ou bien ce statut varie-t-il insensiblement en fonction des enjeux dont sont investies les œuvres? Cette métamorphose s'opère-t-elle alors au prix d'un malentendu ou bien le passage d'un champ à l'autre (artistique, institutionnel, intime, social) fonctionne-t-il selon un schéma de continuité?

Ces différents points sont abordés sans pour autant faire l'objet d'une démonstration structurée. Les concepts très pointus auxquels renvoie la notion d'œuvre d'art dans le champ de l'art contemporain ouvrent la voie à une réflexion d'ordre sociologique et philosophique qui excède par sa complexité le cadre de cet exercice.

Par ailleurs, cette étude n'a pas pour objet d'établir un bilan de l'action des artothèques. Il aurait fallu pour cela avoir le temps et les capacités de mettre en place un dispositif scientifique d'enquête et d'évaluation, ce qui n'était pas le cas. Cette brève investigation permet néanmoins d'éclairer sur l'écart pouvant séparer les effets « attendus » d'une politique en faveur de l'art et des publics de ses effets « réels ».

De fait, les expériences dont rend compte ce mémoire se focalisent sur la question des publics et de ses attentes. Elles passent notamment sous silence l'action des artothèques dans le domaine du soutien à la création. Pour être *significatives*, ces expériences ne sont donc pas nécessairement *représentatives* de l'action des artothèques.

Ce choix est aussi le reflet d'une conviction personnelle. Les changements intervenus dans la société française au cours des trente dernières années et le bilan de douze ans d'activité professionnelle m'incitent à penser que c'est autour des publics que se jouera la majeure partie de l'évolution des politiques culturelles. Une fois tombée l'illusion plus que vacillante du tout économique et technologique où s'enracine largement le primat de la création, la redéfinition institutionnelle des finalités de l'action publique fera peut-être apparaître la nécessité de replacer l'humain au cœur des projets artistiques et culturels.

	ĕ						
S'il avait été po	ssible de b	âtir la To	ur de Babe	el sans l'e	scalader,	cela aui	rait été permis
							E K.O.
							Franz Kafka
					x		
	141						
			t,				
othèques : le goût des :	autres. Interro	ogations sur	l'efficience	du prêt d'œ	euvres d'ar	t contempo	orain. 15

PREMIÈRE PARTIE

LE RÔLE DES ARTOTHÈQUES EN QUESTION :

instruments de diffusion ou structures de médiation ?

A. La politique du ministère de la Culture et de la Communication à l'égard de l'art contemporain et des publics : la place des artothèques

1. L'origine du projet : sous le signe de l'ambiguïté

1.1 Rappel historique

L'historique du prêt d'œuvres d'art ¹⁰ aide à comprendre l'écart pouvant exister entre la conception que s'en fait l'Etat et le sens qu'il revêt pour les acteurs de terrain. La formalisation du concept par le ministère de Jack Lang reprend une idée ancienne. Avant de devenir la proposition formulée « de l'intérieur » par des fonctionnaires, au premier rang desquels l'on trouve Claude Mollard, conseiller auprès du ministre et premier délégué aux arts plastiques, la location d'œuvres aux particuliers fut une invention d'artistes. En 1906 à Berlin, un groupe de plasticiens dont le chef de file était Arthur Segal, prit l'initiative de louer les œuvres qu'ils ne parvenaient plus à vendre, dans un contexte de crise du marché de l'art. Il y avait dans cette démarche l'espoir de susciter chez les emprunteurs un acte d'achat mais également la volonté de les rencontrer et de les rapprocher de l'art. L'idée reprise entre les deux guerres à Berlin fut développée de façon systématique dans les années 60-70 en Europe du Nord, Allemagne, Pays-Bas, Danemark.

En France, les premières expériences virent le jour dans le cadre des Maisons de la Culture mises en place par André Malraux. Elles répondaient à un objectif affiché de démocratisation de l'accès à la culture et n'évitaient pas l'écueil d'une démarche descendante. Supposer que l'Art avec un grand A est constitutif d'une culture et d'une identité partagées revenait dans les faits à vouloir former au goût de l'élite une large population. Trois villes pionnières (Reims, Le Havre, Grenoble) tentèrent l'expérience. Seule l'artothèque de Grenoble survécut à cette période utopique.

source : Michèle DOLLMANN, texte introductif, catalogue de l'exposition Tout doit disparaître, l'artothèque s'expose, Grenoble, 1997, non paginé

Dans les années 70 marquées par l'avènement de la société de consommation, hommes politiques et artistes misent sur la culture pour accompagner et équilibrer le développement urbain. A Grenoble, exemple que nous détaillerons plus loin, la décision d'implanter l'artothèque dans un quartier de grands ensembles marque la conviction politique des élus. En intégrant l'art à la vie quotidienne des habitants, la municipalité veut consolider le « ciment social » et limiter les effets redoutés du consumérisme.

Inspirées par ce modèle, les subventions décidées en 1982 pour favoriser le développement de galeries de prêt d'œuvres d'art, bientôt dénommées artothèques, s'inscrivent dans un cadre différent. En créant au sein du ministère de la Culture une Délégation aux arts plastiques, le gouvernement entend investir l'art contemporain comme un secteur à part entière de l'intervention des pouvoirs publics. Selon Pierre-Alain Four, la « formation du sentiment d'une nécessité à agir »¹¹ résulte de trois facteurs : la détermination des fonctionnaires, le « sentiment d'exaspération des professionnels du secteur, ainsi que des circonstances favorables issues du changement de majorité politique »¹². Dans le but de mettre en place « une action globale et diversifiée d'aide à la création et à la diffusion »¹³, le ministère veille à faire relayer ses initiatives sur l'ensemble du territoire par un renforcement accru de la coopération avec les collectivités territoriales. Dans le même temps, il cherche à asseoir la légitimité de son fonctionnement en associant à ses projets un grand nombre de professionnels.

1.2 La création des artothèques : une vision dépassée ?

Concrètement, dans un contexte défini par le marché international de l'art contemporain, les propositions de Claude Mollard visent avant tout à redonner à la France une place sur la scène artistique internationale. L'objectif essentiel de cette politique dont on peut sans doute estimer au bout de vingt ans qu'il a été en partie atteint est de faire en sorte que les institutions publiques soient en phase avec les évolutions de la production plastique, en tout cas celles que le marché reconnaît. Pierre-Alain Four souligne « qu'en associant, par le système des commissions, un grand nombre de professionnels à son fonctionnement,

¹¹ Pierre-Alain FOUR: La politique de soutien aux arts plastiques in <u>Institutions et vie culturelles</u> sous la direction de PERRET (Jacques) et SAEZ (Guy), Paris: la Documentation Française, 1996, p 109 (notice 17) ¹² Ibid

¹³ Ibid

l'intervention publique s'est dotée d'une réelle capacité d'adaptation aux mutations constantes du monde des arts plastiques »¹⁴, fondant ainsi « une nouvelle légitimité »¹⁵.

Et c'est bien à cette ambition qu'a été consacrée l'augmentation spectaculaire des crédits alloués aux arts plastiques à partir de 1981.

Moyenne annuelle des crédits consacrés aux arts plastiques, en francs constants (en millions de francs):

267
644
573
731

L'absolue priorité donnée à la création comporte ses mérites. Le ministère de la Culture entend reconnaître « la liberté des créateurs, leur indépendance économique et sociale, le droit pour chaque artiste de disposer d'un outil de travail. » ¹⁶ De même, en rompant définitivement avec la suprématie de l'Académie des Beaux-Arts, la rénovation des enseignements et de la formation déplace le champ de la création artistique dans l'univers de la contemporanéité et entérine les nombreuses transformations qu'avait connu le monde des arts plastiques depuis une trentaine d'années.

En revanche, l'objectif assigné à la diffusion, sensibiliser le public à l'art contemporain, ne rencontre pas le succès escompté. L'ensemble des dispositifs mis en place, programmation d'expositions nationales, création de centres d'art contemporain installés principalement en région, mise en place de structures transversales et décentralisées comme les FRAC (Fonds Régionaux d'Art Contemporain), développement de la commande publique (création du Fonds d'aide à la commande publique en 1983, extension de la procédure du 1%) favorise les acquisitions et contribue au dynamisme de la création sans parvenir toutefois à toucher de nouveaux publics. « Par la commande publique, l'art doit faire irruption dans la

¹⁴ Ibid, p 114

¹⁵ Ibid

¹⁶ cité par P.-A. Four, opus cité, p 110

cité, s'offrir au regard de tous » estimait Jack Lang.¹⁷ En fait le hiatus entre les productions d'avant-garde et la population à laquelle on les destine semble se creuser. « Offrir l'art au regard de tous » ne suffit pas pour toucher un public différent de celui des musées.

Fondée sur la volonté d'accompagner l'évolution des systèmes de production et de monstration des œuvres, l'action des pouvoirs publics en faveur des créateurs, s'est faite au détriment de la médiation c'est-à-dire des activités de formation, d'éducation et d'expression des publics. Alors qu'au début du siècle et dans les années 70, les artistes envisagèrent le prêt d'œuvres d'art comme une hypothèse de travail, en prise directe avec la réalité économique et sociale à laquelle ils se trouvaient confrontés, la même proposition reprise par le ministère de la Culture dans un contexte de logique marchande prend une valeur de leurre ou d'alibi. Sous couvert d'un objectif affiché de démocratisation de l'accès à l'art, l'intervention publique s'emploie à conformer ses institutions aux règles du marché. Ce processus favorise la création, les créateurs et l'innovation mais il contribue aussi à creuser le fossé entre les producteurs de l'œuvre d'art (artistes et institutions) et ses destinataires supposés, les publics.

L'intention proclamée de démocratiser l'accès à l'art n'y change rien. La création d'institutions destinées à favoriser la diffusion de l'art contemporain non plus. D'abord parce que les moyens financiers et humains affectés à cette mission de médiation constituent la portion congrue des budgets des institutions culturelles et sont sans commune mesure avec l'ampleur du travail à accomplir, ensuite parce que ces institutions continuent presque toujours à se définir uniquement comme des espaces de diffusion et de réception des formes artistiques légitimées par le « monde de l'art ». Comme l'indique fort justement le sociologue Philippe Urfalino dans son étude consacrée à l'analyse du fonctionnement des Frac¹⁸, les professionnels de l'art, œuvrant dans les commissions et les institutions, loin de réévaluer leurs relations au public – y compris lorsque ce public est composé d'élus devant financer l'achat d'œuvres d'art – persistent à se penser comme ceux auxquels il convient de déléguer son jugement esthétique.

17 Ibid p111

voir Philippe URFALINO, Catherine VILKAS, Les fonds régionaux d'art contemporain. La délégation du jugement esthétique, L'Harmattan, Paris, 1996

2. Vingt ans après...

2.1 Une reconnaissance symbolique

Les délégués aux arts plastiques qui succédèrent à Claude Mollard et, après lui, à Dominique Bozo –commanditaire de l'étude de 89-, semblent s'être désintéressés du sort des artothèques. Contrairement à ses prédécesseurs, Guy Amsellem s'est manifestement soucié de leur apporter un soutien visible du ministère en prenant une part active à l'organisation des premières rencontres professionnelles les concernant –elles ont eu lieu à Caen en octobre 2000, soit une vingtaine d'années après leur création-. Bien qu'il demeure largement symbolique, ce soutien constitue un appui officiel et, à ce titre, il revêt déjà une grande importance, à la fois en direction des élus locaux et des professionnels de l'art contemporain.

De fait, les artothèques ne sont guère reconnues par le milieu de l'art contemporain. Les artothécaires constatent que les directeurs des autres structures -Frac, Ecoles d'art, Centres d'art... - ne s'intéressent guère à leur travail. Les collaborations sont difficiles à mettre en place. Même les structures très bien insérées dans ces réseaux, comme celles de Caen et du Limousin, notent qu'en dehors de leur rayon d'action « naturel », zones où elles se sont fait connaître et reconnaître comme des lieux d'art contemporain à part entière, elles pâtissent généralement auprès des experts de la mauvaise image de marque qui colle aux artothèques. Evidemment cette situation a des causes multiples, y compris la hiérarchie qu'opèrent inconsciemment ou non de nombreux responsables culturels entre les équipements dédiés à la création et ceux qui, comme les artothèques, sont d'abord des outils de diffusion.

L'état d'esprit n'est pas le même. Alors que les responsables des réseaux labellisés (FRAC, musées, centres d'art) se sont très rapidement constitués en associations professionnelles dont le fonctionnement et l'organisation générale sont emblématiques des enjeux de pouvoir et de légitimation à l'œuvre dans le milieu de l'art contemporain, ce n'est qu'au terme de vingt ans d'existence que les artothèques ont fondé leur association : l'ADRA. Dénommée dans un premier temps : Association des Directeurs et Responsables d'Artothèques, elle a rapidement été débaptisée pour devenir l'Association pour le Développement et la Recherche sur les Artothèques. Il s'agissait selon l'aveu de ses

fondateurs de ne pas céder au réflexe corporatiste et de demeurer attaché à la promotion des artothèques plutôt qu'à celle de leurs responsables.

Dans tous les cas, le ministère est bien placé pour revaloriser aux yeux du réseau qu'il a bâti et dans lequel il invite les artothèques à s'inscrire –sans pour autant envisager de les labelliser- des structures que son désengagement, tant au moment de leur mise en place que tout au long de leur évolution, a largement contribué à marginaliser.

2.2 Peut-on concilier création et diffusion?

L'actuel délégué aux arts plastiques, Guy Amsellem, estime le bilan de l'action des artothèques « a priori complètement positif.» ¹⁹ Selon lui, cela tient à trois points essentiels : comme les Frac, les artothèques enrichissent et renouvellent la notion de musée ; comme l'art public, elles sortent l'art des lieux de légitimation artistique et, pour finir, « ce qui constitue un apport incontestable par rapport aux Frac et aux commandes publiques », elles font entrer l'art dans l'espace privé.

La comparaison avec les Frac et la commande publique, deux dispositifs institué, pour le premier, et renforcé, pour le second, au moment où étaient créées les artothèques éclaire sur la manière dont l'Etat envisage désormais son action dans le domaine de l'art contemporain. Sa vision a considérablement évolué. Même si pour l'instant cette évolution ne se traduit pas dans les faits, elle indique un changement de mentalité. Confrontés à l'échec de la démocratisation culturelle, de hauts responsables s'interrogent sur le primat donné à la création et à l'institutionnalisation des pratiques artistiques. S'exprimant dans un autre contexte, le délégué aux arts plastiques écrit : « de nombreux acteurs culturels de terrain perçoivent une régression depuis une dizaine d'années de la demande de démocratisation de l'accès à la culture, tant de la part des pouvoirs publics, nationaux et locaux, que des intermédiaires sociaux (comités d'entreprises, opérateurs sociaux ...). On peut pourtant penser qu'il subsiste de la part des populations exclues de la « haute culture » une forte demande en ce sens, qui ne se révèle pas spontanément, faute d'être construite et relayée. »²⁰

¹⁹ Ces propos et tous ceux qui suivent transcrivent la communication du délégué aux arts plastiques aux rencontres professionnelles sur les artothèques, Caen, 17 octobre 2000

²⁰ « Le musée, la ville et les populations défavorisées » in <u>L'Art contemporain</u>. Champs artistiques, critères, réception, sous la direction de RASPAIL Thierry et SAEZ Jean-Pierre, L'Harmattan, Paris, 2000, p 288

Cet état de fait suggère, si l'on veut remédier à cette situation, la nécessité de construire la demande d'accès à la culture avant de la prendre en charge. Or cette nécessité devient une obligation si l'on considère comme le fait Guy Amsellem à propos des musées que « leur devoir d'ouverture sociale (...) découle logiquement de leur financement public », notant en outre que « le financement public de réserves « pétrifiées » est un système anti-redistributif entre classes sociales et entre générations : le contribuable d'aujourd'hui finance l'accès d'œuvres réservées demain à un public restreint et privilégié. »²¹

La naissance des Frac en 1982 répondait à plusieurs objectifs : constituer des collections d'art contemporain, former le public, diffuser l'art vivant -notamment dans des régions dépourvues de tout équipement-, construire un partenariat durable avec les Conseils régionaux. Guy Amsellem estime que le bilan des Frac s'est avéré positif sur deux points : le pays s'est doté d'une importante collection d'art contemporain, la création vivante a été diffusée en dehors des villes-centres.

Il note cependant que les Frac sont à un tournant de leur évolution. La tension inhérente à leur logique de fonctionnement oscillant en permanence entre les impératifs de la conservation (constitution et préservation d'une collection) et ceux de la diffusion (facilitation de l'accès aux œuvres) semble se résoudre au profit de l'institutionnalisation muséale des collections. Confrontés à une crise d'identité et à un manque de reconnaissance publique, de nombreux fonds régionaux d'art contemporain ont répondu à ces enjeux de maturité en ouvrant des lieux d'exposition. « Pour ne citer que les réalisations les plus récentes, le fonds régional d'art contemporain de Rhône-Alpes a inauguré un « Institut d'art contemporain » à Villeurbanne, le fonds régional de Haute-Normandie à Sotteville-les-Rouen, le fonds régional de Midi-Pyrénées a fusionné dans un syndicat mixte avec les collections de la ville de Toulouse pour créer le nouvel espace d'art contemporain « les Abattoirs », le fonds régional des Pays-de-Loire dispose d'un espace à Carquefou. » ²² Le Frac Ile-de-France a proposé à la Région de prendre en charge la gestion et la programmation d'un espace d'art contemporain, Le Plateau, situé dans le 19ème arrondissement de Paris, à côté des Buttes-Chaumont. Le projet d'en faire un lieu d'exposition mais aussi d'expérimentation, s'ajoute à l'objectif général du Frac qui est de favoriser l'émergence et la diffusion de la jeune création

²¹ Ibid, p 298

Rapport pour la commission permanente du Conseil régional d'Ile-de-France, « Evolution de l'activité du fonds régional d'art contemporain », présenté par M. Jean-Paul Huchon, Président du CRIDF, octobre 2000, n° CP 00. 588

contemporaine dans la région, en constituant et en développant à cette fin une collection d'œuvres graphiques et plastiques d'artistes.

Au vu de tous ces exemples, l'on ne saisit pas bien ce qui désormais distingue un Frac d'un musée d'art contemporain. Dans cette perspective, les artothèques qui ont placé la diffusion au cœur de leurs missions ont valeur de modèle. Loin de confiner leurs collections dans des réserves ou entre des murs clos, qui pour certaines populations constituent des barrières infranchissables, elles s'emploient à les délocaliser. Loin d'attendre que les populations qu'elles ne touchent pas surmontent seules leurs réticences, elles vont à leur rencontre en multipliant les actions hors les murs. Très attentives à la diversification sociale des publics, les artothèques justifient l'existence des collections par celles des publics, et non l'inverse.

2.3 Comment accéder à l'art?

La problématique de la commande publique s'enracine historiquement dans la période de la reconstruction. Aux dires de Guy Amsellem, le recours à la procédure du 1% -1% du budget de la construction devant être consacré à la décoration de l'édifice- a durant longtemps abouti à la production d'œuvres « vraiment décoratives ». Au cours des années 80, la procédure a été très largement étendue, des mesures nouvelles sont venues la renforcer et surtout le sens de l'intervention des artistes dans l'espace public s'est notablement modifié. Il ne s'agit plus de plaquer des décors sur les façades ni de « choisir sur le marché des œuvres déjà produites mais de susciter leur création. »²³ Les œuvres créées sont fortement contextualisées, elles résultent d'une observation critique et d'une analyse du contexte urbain où elles prennent place. Le propos des artistes est moins d'embellir la cité que de révéler le sens des éléments visuels, historiques et architecturaux qui la constituent. L'œuvre produite vise davantage à questionner son environnement qu'à s'y insérer.

Entre autres exemples, Guy Amsellem cite l'Hommage à Arago de Jan Dibbets, œuvre installée à Paris, consistant en « un socle sans rien dessus, faisant référence au fait qu'il y avait eu une statue, fondue pendant l'Occupation. » Ce seul exemple suffit à illustrer les difficultés qu'a la Délégation aux arts plastiques à articuler les deux objectifs de la commande

²³ P. -A. FOUR, opus cité, p 111

publique: soutenir la création d'une part, toucher des publics peu sensibilisés à l'art contemporain, d'autre part. Il va de soi que pour des populations qui ne possèdent pas les « codes d'accès symboliques » aux œuvres, le contact direct, sans explication, avec une œuvre de ce type a statistiquement très peu de chance de susciter l'adhésion. Logiquement on peut plutôt s'attendre à une réaction de rejet, voire à une absence de réaction. Si le passant ne remarque pas que l'Hommage à Arago est une œuvre d'art, hypothèse au demeurant vraisemblable, il ne portera pas de jugement esthétique sur ce qui s'offre à son regard. Curieusement il pourrait même penser que c'est un socle sans rien dessus, en attente de quelque chose, répondant en partie, mais en partie seulement, à la proposition (provocation?) artistique de Jan Dibbets.

L'accès matériel à l'œuvre ne suffit pas pour accéder aux contenus symboliques qui lui confèrent son statut d'œuvre d'art. La nécessité d'une médiation s'impose sous peine de générer malentendus et conflits. Cette problématique est aussi celle des artothèques.

3. L'avenir des artothèques en question

3.1 Une vision idyllique?

Guy Amsellem souligne enfin que la spécificité des artothèques tient à l'articulation originale qu'elles opèrent entre espace privé et public, redonnant aux œuvres le statut d'œuvres « à habiter » plutôt qu'à contempler sur des cimaises. La possibilité d'emprunter une œuvre et de l'emporter chez soi constitue une expérience singulière; le rapport dans la durée et le rapport d'intimité qu'elle permet de construire rompt avec la mise à distance symbolique opérée par le mode de présentation des œuvres dans un musée et s'écarte également d'un acte de consommation immédiate. Dans la réalité, les choses ne sont pas aussi simples. L'acte d'emprunter une œuvre d'art suppose une démarche volontaire, un engagement personnel. Dès lors convaincre une personne rétive à l'art contemporain de s'abonner à l'artothèque relève de la quadrature du cercle : la fréquentation des œuvres est supposée transformer les goûts et les attentes du public mais il va de soi qu'une personne peu ouverte à ce type d'offre ne songera nullement à en faire son pain quotidien. « Une

artothèque, c'est comme un magasin de vélos dans une ville où on ne sait pas en faire »²⁴ explique Claire Tangy, la directrice de l'artothèque de Caen. « Il n'y a aucune raison pour que les gens viennent vers nous car l'art contemporain est mal connu. »²⁵

Amener le public des individuels à fréquenter l'artothèque suppose donc un travail de longue haleine. Par expérience, Claire Tangy ne croit pas en l'efficacité des opérations traditionnelles de marketing. Les mailings ciblés n'ont pas produit l'effet escompté. Le « bouche à oreille » semble demeurer le meilleur relais : « les gens viennent parce qu'ils en ont entendu parler ou qu'ils l'ont vu quelque part, chez des amis, dans la famille... Tant qu'on ne le voit pas, ça paraît improbable de pouvoir emporter chez soi de vraies œuvres d'art. S'abonner à l'artothèque, c'est s'offrir un plaisir. Pour la plupart des gens, cela ne revêt pas un caractère d'urgence. D'ailleurs, presque tous les nouveaux abonnés l'avouent...ils en avaient envie depuis longtemps mais ils n'avaient pas trouvé le temps de venir! » ²⁶

3.2 L'éternelle question des moyens

La reconnaissance du travail accompli par les artothèques ne se traduit que très modestement dans les faits. Le ministère s'est engagé à financer des commandes publiques d'œuvres multiples qu'il compte mettre en dépôt dans les artothèques. Cette mesure qui devrait a priori être reconduite sur plusieurs années s'articule avec les recommandations faites aux artothèques sur leur politique d'achats. Le délégué insiste sur « la qualité des acquisitions qui en nourrissant le travail de diffusion et de médiation constitue un point essentiel pour le développement » ainsi que sur la nécessité « d'avoir des expertises pointues », et sur la garantie que constitue « la collégialité des décisions d'achat ». Il recommande à cette fin « la création de comités d'experts institués en comités techniques d'achat » -fonctionnement dont on peut noter qu'il est en vigueur dans certaines artothèques-.

Guy Amsellem suggère aussi que soit mis en œuvre un ensemble de dispositifs (publications, expositions, outils et actions pédagogiques, numérisation du fonds...) permettant une meilleure lisibilité de la collection et son enracinement dans des thématiques chronologiques, transversales, typologiques... Pour finir il préconise une professionnalisation

²⁴ cité par Catherine FIRMIN-DIDOT « 300 francs le maître », article paru dans Télérama, n°2612, 2 février 2000, p 67

²⁵ Ibid

²⁶ entretien avec Claire TANGY, Caen, novembre 2000

qui sans alourdir les projets devrait permettre l'acquisition de compétences techniques pour mieux remplir les missions.

Ces suggestions posent l'inévitable question des moyens. En dépit des capacités dont elle crédite les artothèques (capacité à toucher de nouveaux publics, capacité à déjouer les lieux de légitimation artistique, capacité à instaurer une nouvelle relation avec l'œuvre d'art), la Délégation aux arts plastiques ne prévoit pas une ligne budgétaire spéciale. Elle se contente de rappeler que les crédits déconcentrés dans les directions régionales des affaires culturelles, sont largement ouverts aux politiques en faveur des lieux de proximité, des espaces multimédia, des oeuvres numériques... dont elle recommande la diffusion aux artothèques. Le ministère qui par le passé, en a été le grand instigateur, se méfie désormais des processus d'institutionnalisation dont il a pu mesurer les limites et les effets pervers. La muséification des structures, l'uniformisation des projets artistiques liés aux effets de mode et de cooptation qu'entraîne la constitution des réseaux labellisés peuvent effectivement être redoutés.

Bien qu'ils concernent les lieux intermédiaires, les propos de Michel Duffour, secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, situent le contexte dans lequel s'arrime aujourd'hui la réflexion de l'Etat. L'émergence de nouvelles pratiques culturelles et artistiques définies par les artistes et les publics sans son intervention, relayées par des lieux « alternatifs » constituent un véritable défi. Michel Duffour estime que : « face à la multiplication des 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 puissent mieux les repérer, les écouter et les accompagner, sans pour autant les institutionnaliser, les enfermer dans des catégories ou créer un nouveau label. »

Ce contexte explique sans doute en partie l'ambiguïté du ministère à l'égard des artothèques. Mais il s'assortit du constat qu'en dépit d'objectifs affichés de démocratisation d'accès à la culture, l'Etat renonce dans les faits à agir en ce sens, considérant au fond que ce n'est pas de son ressort ou convaincu peut-être que la mission est impossible. Soit que la rigueur budgétaire, le poids de l'économique aient pris le pas sur le politique, soit que le ministère pense devoir aider en priorité les structures qu'il juge porteuses de l'excellence

artistique, son intervention dans le domaine des arts plastiques continue à se conformer aux règles du marché plutôt que de tenter d'agir sur la formation et la sensibilisation des publics.

3.3 De nouveaux enjeux

Quoiqu'il en soit, l'action des artothèques ne peut plus, elle, être appréhendée sur la base d'attentes, de discours et d'objectifs formulés il y a vingt ans. Il convient de s'attarder sur les pratiques culturelles qu'elle a suscitées, développées et considérer que c'est de leur existence qu'elle tire sa légitimité. Les artothèques ont-elles été et sont-elles encore aujourd'hui « un instrument de diffusion de l'art contemporain auprès du public »²⁷ ou bien leur action répond-elle à l'expression et à l'analyse d'un besoin qui n'est peut-être pas tant de favoriser la création et la diffusion de l'art contemporain que de donner une place spécifique à l'art dans la construction des rapports sociaux ?

Tenter ce changement de perspective revient à considérer l'action des artothèques en regard des tendances et des enjeux qui sont ceux de la société actuelle. Comme le remarque Jean Caune, l'œuvre d'art mais aussi le travail ou l'action politique ne sont plus investis comme des secteurs d'activité autonomes : « les caractères qui les distinguaient d'autres pratiques sociales comme l'engagement social, le loisir, l'éducation, le divertissement, etc. – n'ont plus de valeur discriminante. »²⁸ Dès lors, il apparaît nécessaire de repenser l'action des pouvoirs publics et les discours sur les pratiques de l'action culturelle à la faveur d'une approche critique de cette séparation d'activités dont on perçoit qu'elle n'est plus opératoire.

Nous reprenons ici à notre compte les perspectives de recherche et d'étude formulées par Jean Caune. Il écrit : « Les lignes de partage, les chemins de crête, les chemins qui ne mènent nulle part – pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Heidegger consacré à l'expérience de l'art -, ces fils qui servaient jusque là de repères ne sont plus identifiables pour dessiner les politiques culturelles. Et pourtant, celles-ci continuent de s'exercer selon des distinctions considérées comme naturelles. Les oppositions, en grande partie forgées par l'institutionnalisation des pratiques, sont pensées comme des oppositions d'essence : culturel et socioculturel ; création et diffusion artistiques ; information et communication ; amateur et

²⁷ N. HEINICH, opus cité, p 5

²⁸ Jean CAUNE, « La médiation culturelle : une construction du lien social », texte (10 p) déposé au centre de documentation de l'Observatoire des politiques culturelles, Grenoble, p 3

professionnel; Art et non-Art... Ces couples sont des instruments dépassés de la réflexion et de l'évaluation des politiques. Nul doute que ces distinctions duelles, héritées d'un découpage ancien des pratiques sociales, laissent peu de place à une logique ternaire qui est précisément celle de la médiation culturelle: relations entre le sujet, la manifestation concrète et signifiante de sa parole, le contexte de sa réception. »²⁹

Les modifications profondes qui affectent les processus de production et de réception des œuvres d'art, l'interpénétration croissante des sphères du privé voire de l'intime et du public, la mouvance des frontières entre des temps sociaux autrefois séparés, l'aspiration croissante des publics à se construire en tant que sujet au travers d'une pratique culturelle plutôt que de l'envisager comme la possession d'un bien ou l'accès à un domaine de connaissance invitent à repenser les critères sur lesquels se fondait jusqu'alors l'évaluation de l'action culturelle. Ce qui donnent leur sens aux pratiques culturelles et déterminent leur légitimité est-ce l'impact économique des dispositifs mis en œuvre, la qualité artistique du projet, sa capacité à enrichir l'offre et à accroître la demande ou bien faut-il substituer à cette approche de la culture une interrogation sur les rapports qu'elle crée entre les membres d'une collectivité et sur la manière dont elle participe à la construction du monde dont chacun de ces membres est acteur ?

²⁹ Ibid, p 3-4

B. Une multiplicité de projets et d'expériences

1. Les différents types d'implantation

Une photographie de la situation actuelle permettra d'apprécier en quoi les choses ont évolué. On trouvera dans le tableau joint en annexe³⁰ les principales données concernant la structure et le fonctionnement des artothèques recensées par la Dap (données 2000).

La diversité des types d'implantation administrative et juridique donne une idée de la disparité des situations et des modes de fonctionnement. Quatre grandes catégories d'implantation ont pu être recensées :

- implantation dans un établissement à vocation artistique ou culturelle
- implantation dans une médiathèque
- structure autonome qui dans certains cas peut être localisée (au niveau du bâtiment et non de la tutelle effective) dans un établissement culturel
- artothèques privées ou instituées dans d'autres secteurs que le secteur culturel, enfin.

Dix-neuf artothèques sont implantées dans des établissements à vocation artistique ou culturelle. On dénombre trois musées, six centres culturels, un théâtre, sept centres d'art dont un centre photographique et deux Ecoles d'Art. Quatorze artothèques sont abritées dans des bibliothèques ou des médiathèques. On compte huit structures autonomes, abritées pour certaines d'entre elles par des établissements du type centre socioculturel (comme à Hennebont dans le Morbihan) ou théâtre (comme à Angers). Deux de ces structures, celles du Limousin et de la Gironde, ont adopté un fonctionnement hors les murs et constituent des réserves d'œuvres destinées à circuler sur un territoire donné. Une dizaine de structures enfin relèvent de secteurs autres que le « culturel » : milieu éducatif (cinq artothèques, trois dans des établissements scolaires ou universitaire, deux dans des centres de documentation pédagogique), monde de l'entreprise avec l'ASCAP, association sportive et culturelle des automobiles Peugeot et A propos d'Art, association regroupant des chefs d'entreprise franciliens, la santé aussi est présente avec l'artothèque abritée par le Musée de l'Assistance

³⁰ voir annexe n° 1

Publique et des Hôpitaux de Paris, l'éducation populaire avec l'association Peuple et Culture et l'humanitaire enfin avec ATD Quart-Monde.

Cette dernière catégorie d'artothèques ne pouvait pas apparaître dans la classification opérée par Nathalie Heinich dans la mesure où son étude se limitait aux structures ouvertes entre 1983 et 1984 grâce aux subventions décidées par le ministère. Pour certaines d'entre elles, elles existaient déjà (artothèque de l'AP-HP créée en 1971, ATD-Quart-Monde); elles sont en majorité de création plus récente (de 1985 à 1998 pour les dates qui nous ont été communiquées). Deux d'entre elles —A propos d'art et ATD Quart-Monde- n'ont pas été recensées par le ministère. L'artothèque d'ATD ne pouvait l'être car elle a fait le choix de prêter des reproductions et non pas des œuvres originales; ce cas limite sera néanmoins étudié plus loin dans la mesure où il éclaire l'enjeu de démocratisation d'accès à l'art qui fonde la problématique des artothèques.

L'enquête menée par Sophie Biass-Fabiani en 1989 portait sur trente-cinq établissements, impulsés ou non par le ministère, elle prenait donc en compte les artothèques créées après 1985 en dépit de l'arrêt des subventions. Ce rapport reprend en grande partie les critiques déjà formulées par Nathalie Heinich. L'hétérogénéité des situations qui au départ pouvait comporter des avantages en facilitant les créations et en autorisant l'expérimentation, s'avère à terme un handicap lorsqu'il s'agit de constituer un réseau de diffusion. Sophie Biass-Fabiani pose en outre le problème de la conservation des fonds et souligne l'antinomie entre cette exigence et le principe du prêt des œuvres. Aucune suite ne sera donnée à ces deux études.

Une autre ligne de partage se dessine entre les projets nés à l'initiative des pouvoirs publics et ceux relevant d'une initiative privée. Que l'origine du projet soit « publique » ou « privée » n'a d'ailleurs pas nécessairement d'incidence sur le mode de gestion administrative et financière. Les artothèques créées à l'initiative de l'État et/ou des collectivités territoriales sont parfois de droit public (gestion en régie directe) et parfois de droit privé. Constituées alors en associations, elles sont en général signataires d'une convention qui les placent *in fine* sous le contrôle des autorités territoriales dont dépend très largement leur financement. Inversement parmi les artothèques dont la création est due à des initiatives personnelles (mobilisation de médecins, d'enseignants, de chefs d'entreprise), certaines ont un financement privé, d'autres public (Artothèque de l'Assistance Publique — Hôpitaux de Paris ; Lycée

Antonin Artaud, Marseille). La part publique du financement des artothèques demeure très largement majoritaire.

Ces différents points suffisent à montrer la complexité de ce terrain d'études. L'implantation des structures, leur mode de gestion, les moyens humains ou financiers concomitants ne sont pas seuls en cause; la définition des projets artistiques et culturels ajoute à la disparité des situations.

2. La diversité des projets culturels

Dans le domaine de l'action culturelle, les artothèques sont des outils indéfiniment adaptables aux objectifs des collectivités ou des structures qui les ont mises en place. Au-delà de l'objectif général qui vise à sensibiliser les publics à l'art contemporain, des objectifs opérationnels beaucoup plus précis ont été définis par telle ou telle entité. Les automobiles Peugeot veulent « ouvrir le monde du travail au développement culturel. » 31 L'Assistance Publique – Hôpitaux de Paris a, dans le cadre de la politique d'humanisation de ses hôpitaux, créé une commission des arts et de l'esthétique. « L'action de cette commission s'est orientée dans deux directions: la constitution d'une artothèque et l'implantation d'œuvres d'art monumentales dans les hôpitaux. »³² Pour le collège Jean Jaurès, « l'artothèque est conçue comme un outil qu'enseignants et élèves peuvent s'approprier à travers de multiples projets pédagogiques. »³³ Dans le monde culturel proprement dit, les projets mettront l'accent sur le soutien à la création artistique comme à Caen ou insisteront au contraire sur la mission sociale comme à Douchy-les-Mines (département du Nord) où le Centre régional de la Photographie souhaite « élargir l'audience de la création en particulier en direction d'un jeune public : lutter contre la ségrégation culturelle et favoriser la rencontre des œuvres par la population avec l'hypothèse que l'art peut aider à réarticuler l'identité. »³⁴

D'une artothèque à l'autre, la question des publics est envisagée de manière sensiblement différente. Certaines privilégient le prêt aux particuliers, d'autres prêtent essentiellement, voire exclusivement dans le cas d'un fonctionnement itinérant, aux

³¹ Ministère de la culture et de la communication, Actions/publics pour l'art contemporain. Supplément artothèques 2000, Paris, Editions Zéro heure, 2000, www. 00h00.com, p 27

³² Ibid, p 32

³³ Ibid, p 40

³⁴ Ibid, p 42

organismes collectifs: mairies, équipements culturels et socioculturels, établissements scolaires —éventuellement constitués en réseau-, entreprises, sites touristiques, organismes sociaux, prisons, hôpitaux...Les publics visés font parfois l'objet d'une définition large (habitants d'une agglomération, d'un département ou d'une région), d'autres fois, ils sont « ciblés ». C'est généralement le cas des artothèques nées d'une initiative « privée » ou « citoyenne ». Elles entendent toucher en priorité si ce n'est en exclusivité les publics fréquentant leur lieu d'implantation : salariés de l'entreprise ; personnels, patients et visiteurs de l'hôpital ; élèves et familles du collège ou du lycée...

3. L'hétérogénéité des collections

Dans plusieurs cas, l'assujettissement du projet artistique au projet culturel détermine des politiques d'acquisitions qui pour certaines d'entre elles n'offrent aucun point de comparaison avec le type de collections que le ministère souhaitait susciter à l'origine. Les artothèques créées dans les années 80 bénéficiaient d'une mise de départ de 200 000 francs allouée par le CNAP (Centre National des Arts Plastiques) et destinée aux achats. Ces derniers devaient répondre « aux deux préoccupations suivantes :

- 1°) La plus importante : donner à « voir » à un public *a priori* peu sensibilisé, une histoire ou un panorama de la création picturale des trente dernières années, lorsqu'elle s'est aussi exprimée à travers l'estampe
- 2°) L'estampe : elle doit être originale et d'une bonne qualité d'impression. Mais les préoccupations techniques sont secondaires : de bons graveurs d'expression traditionnelle ne figurent pas sur cette liste, ni les estampes décoratives largement commercialisées. depuis la fin des années 50 à nos jours. »³⁵

Les artothèques qui sont restées fidèles à ces principes d'acquisition ont constitué des collections qui présentent une double caractéristique: les fonds sont essentiellement constitués d'œuvres sur papier (estampes, photographies, dessins, collages, peintures sur papier...) et ces œuvres ont été produites au cours des cinquante dernières années par des artistes défendant un art d'avant-garde. Il s'agit bien d'art contemporain au sens où l'entendent les professionnels de ce milieu.

³⁵ Eliane LECOMTE, note de présentation des galeries de prêt, FIACRE, non paginée

Sans nier l'intérêt d'une connaissance et d'une analyse approfondie de ces collections -qui montreraient sans doute une ouverture (ne serait-ce que pour des questions de prix) sur la jeune création et les artistes vivant en région-, un examen rapide suffit pour déterminer qu'un certain nombre d'artothèques ont adopté un parti pris mettant en cause cette définition « professionnelle » de l'art contemporain. C'est le cas du Département de la Gironde ou encore du Syndicat d'Agglomération de la Ville Nouvelle de Fos-sur-Mer qui entendent promouvoir la création régionale en arts plastiques – à Fos un tiers des achats est réservé aux jeunes artistes de la région PACA-. Non pas que ces collectivités veuillent favoriser un courant de création d'inspiration régionaliste —de tels courants n'existent d'ailleurs sans doute plus en arts plastiques, domaine où les processus de création sont largement « mondialisés »-mais elles souhaitent valoriser le travail plastique de créateurs vivant et travaillant dans la région. Par là elles posent le problème de la place accordée aux artistes « régionaux » dans un marché de l'art contemporain où les réputations s'établissent plutôt à l'articulation des niveaux national et international.

Lorsque le territoire de prospection artistique se restreint à la commune et aux artistes locaux, comme c'est le cas à Saint-Maur-des-Fossés (Val-de-Marne), les tendances esthétiques représentées n'autorisent plus aucune comparaison entre une collection de ce type et celle des artothèques dédiées à l'art contemporain.

Autre exemple, celui de l'artothèque de l'Ecole des Beaux-Arts du Mans dont le fonds est constitué de « peintures, sculptures, photos, dessins, vidéos des étudiants diplômés, œuvres d'art multiples et estampes d'artistes, enseignants ou invités. »³⁶ Là aussi c'est le projet culturel qui a donné forme aux orientations artistiques et non pas l'inverse, le propos de l'Ecole étant de constituer « une collection, développée d'année en année, trace visuelle et tangible de ses activités, (...) nouvelle ouverture vers la ville et son public (...) et destinée à ce que chacun se rende compte du travail qui se fait dans cette école. »³⁷

³⁷ Ibid

³⁶ Ministère de la culture et de la communication, opus cité, p 54

4. Quatre grandes lignes de force

Derrière l'apparente univocité du principe du prêt d'œuvres d'art se manifeste donc ce qui constitue la caractéristique majeure des artothèques, l'hétérogénéité des structures et des fonctionnements. Hétérogénéité dont on peut se douter qu'elle rejaillit sur les profils, les statuts et les conditions de travail des artothècaires. Cette disparité ne s'exerce cependant pas dans n'importe quelle direction mais semble suivre quelques grandes lignes de force du point de vue des références implicites aux modèles de développement culturel existants.

Quatre tendances « idéal-typiques » peuvent être définies qui, signe supplémentaire de la complexité et du caractère insaisissable des artothèques, ne recoupent pas nécessairement les différents types d'implantation évoqués plus haut :

- la sensibilisation des publics semble primer dès lors que l'on met l'accent sur le prêt, la relation avec les publics et la fonction didactique ;
- le soutien à la création l'emporte avec l'accent mis sur la politique d'achats et la constitution d'une « véritable » collection dont l'ambition est de proposer des valeurs confirmées, voire historiques, mais aussi de porter une attention particulière aux talents et aux mouvements naissants. Dans ce cas les acquisitions sont souvent décidées par un comité technique réunissant des personnalités du monde de l'art; les expositions, les relations avec les artistes, l'aide à la production (édition ou commande de multiples) revêtent une importance particulière;
- le développement local constitue une priorité dès lors que l'on s'attache à adopter un fonctionnement itinérant pour toucher la plus large part possible de la population d'une région déterminée ou que l'on attribue à la création régionale le rôle d'une « carte de visite » culturelle et économique ;
- la fonction sociale enfin prédomine lorsque la rencontre avec l'œuvre d'art est invoquée comme un « levier » pour restructurer l'identité, combattre l'exclusion, redéfinir les conditions du « vivre ensemble ».

Ces quatre « idéaux-types », bien sûr, ne s'incarnent pas forcément de manière aussi systématique. Chaque artothèque fait, en réalité, figure de prototype dans sa tentative de combiner et d'équilibrer ces différentes actions. Objectifs, moyens, contenus, actions et publics diffèrent selon les situations. La complexité d'un projet comme celui des artothèques qui situent leur fonction à la croisée de l'art, de la culture, du travail social et du développement local en marque l'intérêt mais également les difficultés. Quel sens donner à cette action disparate? A quoi correspond cette expérimentation de cas de figure très différents? Est-elle le symptôme d'une impossible conciliation entre ces différents mondes ou au contraire le signe d'un cheminement de l'un à l'autre? Le projet des artothèques est-il une utopie ou bien sont-elles les grandes méconnues de la médiation culturelle?

C. L'art contemporain à l'aune de la décentralisation culturelle

La disparité de la situation des artothèques interdit une approche globale. La multiplicité de leurs projets artistiques et culturels, la variété de leurs modes de fonctionnement reflètent et interrogent la diversité des politiques territoriales. Le portrait de trois structures, emblématiques du point de vue de leur implantation, de leur fonctionnement et de leur histoire : Grenoble, Caen et Limousin révèlent les mécanismes et les enjeux des politiques culturelles territoriales. Il s'agit d'une étude de cas qui n'autorise pas de conclusions générales mais peut éclairer sur l'inscription des artothèques dans le développement culturel des territoires. A quelles conceptions de l'action territoriale et du développement culturel répond la création des artothèques ? Quel est le rôle dévolu à l'art contemporain ?

1. Grenoble : l'utopie en marche

Au début des années 80, la France ne comptait que deux artothèques, toutes deux situées à Grenoble, l'une à la Maison de la culture (Cargo), l'autre à la médiathèque de Grand' Place. L'expérience de l'artothèque du Cargo, liée à la mise en place des Maisons de la culture par André Malraux, répondait à une volonté politique de démocratisation de l'accès à l'art. Elle fonctionna sur une période de temps conséquente de 1968 à 1983, prêtant et vendant des œuvres d'art mises en dépôt par les artistes ou bien achetées dans les ateliers et les galeries. La formule du dépôt comportait de réels inconvénients : difficiles, voire impossibles à refuser, les dépôts conduisaient à intégrer des œuvres de qualité médiocre, ce qui, en termes d'offre, rendait délicate la gestion du fonds. Au final, les œuvres se vendaient peu.

Le projet généreux de mettre à la portée du plus grand nombre des œuvres uniques (peintures et sculptures essentiellement), ne résista pas à l'évolution des années 80. En privilégiant les créateurs à la direction des établissements culturels, les instances culturelles (ministère et collectivités) firent le pari que l'art rencontrerait le public sans qu'il soit besoin de construire une médiation. Ce faisant, la culture privilégiait la diffusion de pratiques

artistiques et savantes, la question du développement socio-éducatif se trouvait reléguée au second plan quand on ne l'évacuait pas complètement. Le Cargo se recentra sur le spectacle vivant, la Maison de la culture fut confiée aux créateurs, on abandonna les activités de jour et l'artothèque ferma ses portes en 1983.

Ouverte en 1976, la seconde artothèque de Grenoble, celle de Grand' Place fut la première en France à être implantée dans une médiathèque publique, et ce, dans le but d'élargir son audience. Cette artothèque était située dans un centre commercial municipal qui se voulait « centre de vie et de culture ». L'association des commerçants participait au financement de la médiathèque; l'artothèque montait des expositions sur la « place publique » aménagée au cœur des galeries marchandes.

Durant plus de dix ans, l'immense chantier de Grenoble-Echirolles, quartier d'implantation de la médiathèque, fut l'occasion d'inviter de nombreux artistes à confronter leurs créations, sculptures monumentales et décorations murales, « aux réalités d'un urbanisme en plein développement ». A la demande de la municipalité conduite par Hubert Dubedout, la Coopérative des Malassis (Cueco, Fleury, Latil, Parré, Tisserand) décora l'extérieur du centre. Cette création – l'une des plus spectaculaires parmi les soixante-dix interventions artistiques réalisées entre 67 et 78 – est aussi l'une des plus emblématiques. « Variations sur le radeau de la Méduse ou la dérive de la société » se compose de onze panneaux stigmatisant la société de consommation. Yves-Michel Bernard note que « ce programme exceptionnel d'une surface totale de 1500 m² est inauguré au moment où se constitue le fonds de la future artothèque implantée dans ce même centre commercial de « Grand' Place ». Si les maquettes du projet sont déposées au musée de peinture de la ville, l'artothèque ne tarde pas à recevoir les estampes co-signées par les artistes de la Coopérative des Malassis ». 38

En créant l'artothèque de Grand' Place, la ville de Grenoble jouait un rôle pionnier, seule en France parmi les pouvoirs publics, à prendre ainsi en compte le renouveau extraordinaire qu'avait connu l'estampe au cours des années 60 et 70. En effet, la pertinence de ces images facilement multipliables comme moyen de faire circuler des idées subversives, n'avait pas échappé à une génération d'artistes qui, à partir du milieu des années 60, voulaient

³⁸ Yves Michel BERNARD, « Grand'Place in situ », texte du catalogue de l'exposition *Tout doit disparaître,* l'artothèque s'expose, Grenoble, 1997, non paginé

abolir les frontières traditionnelles des mouvements artistiques. Ce mouvement de liberté coïncidait avec les grands bouleversements idéologiques et culturels que connaissait alors la société occidentale. Il s'accompagnait d'une stratégie cherchant à transformer les modes de production artistique pour mieux relier culture populaire et culture d'élite; d'où le succès de l'estampe, mode de production rapide et peu onéreux.

A Grenoble, cette période fut le théâtre d'un éveil culturel sans précédent. Artistes et hommes politiques prenaient acte de leur rôle dans la société et créditaient l'art et la culture d'une capacité à modifier les comportements et les sensibilités; en un mot, à transformer la société. Cette vision partagée n'allait pas sans heurts ni tensions. La création de l'artothèque, voulue par le maire-adjoint à la culture, Bernard Gilman, contre l'avis du maire, l'atteste; la faiblesse des moyens octroyés au fonctionnement de cet équipement aussi.

Jusqu'à aujourd'hui, la taille et l'organisation de l'artothèque de Grenoble lui confèrent le statut d'un modeste promoteur d'activités culturelles. Les données suivantes permettent d'en juger :

- l'artothèque compte un seul poste, celui de la responsable
- son intégration à la médiathèque ne lui confère aucune souplesse de gestion ni autonomie financière
- le budget annuel consacré à l'acquisition d'œuvres d'art s'élevait en 2000 à 87 000 francs.

Pour autant son poids symbolique est fort. Il s'est révélé à l'occasion de l'alternance politique qu'a connu la municipalité, lors du mandat d'Alain Carignon. Le secrétaire général de l'époque, « dérangé par le fait qu'on puisse emprunter des œuvres d'art plutôt que de les acheter »³⁹, envisageait de fermer l'artothèque. C'est sans doute son statut municipal – par comparaison avec un statut associatif – qui a préservé la structure de ce « coup de balai » électoral.

En réponse à cette situation, la responsable organisa une exposition sur la collection, intitulée « Tout doit disparaître ». Le titre faisait clairement allusion à la période difficile que traversait l'artothèque. Il interpellait aussi le ministère en suggérant que, dans l'esprit des agents de l'Etat, les photographies et les estampes avaient tendance à être considérées comme

³⁹ entretien avec Michèle DOLLMANN, Grenoble, 15 mars 2001

des sous-produits de l'art, appelés à disparaître. Enfin, il mettait en avant le geste de l'emprunteur.

En effet, l'exposition se déroulait de la façon suivante : les trois premières semaines étaient consacrées à l'exposition traditionnelle des œuvres sélectionnées par les deux commissaires d'exposition, l'un pour l'estampe, l'autre pour la photographie. La quatrième semaine, les visiteurs avaient la possibilité de partir chez eux avec une des œuvres exposées. A la place de l'œuvre, leur portrait instantané était punaisé « laissant une trace de ce qui justifie la collection : son public ».

Il y a vingt ans, l'artothèque de Grenoble servait de modèle au ministère de la culture. Aujourd'hui, il est prévu qu'elle déménage en centre-ville dans un ancien musée réhabilité. Selon la responsable actuelle cette reconnaissance « patrimoniale » s'accorde mal avec l'usage qu'en font les emprunteurs.

2. Caen: le jeu du catalogue

La création de l'artothèque de Caen intervient après 1982. Elle s'inscrit dans la politique de soutien aux arts plastiques développée à partir de cette date au sein du ministère de la Culture et de sa toute nouvelle Délégation aux arts plastiques. En 1985, la ville de Caen et le ministère de la Culture et de la Communication signent une convention de développement culturel centrée sur le thème des arts plastiques. L'objectif est « d'impulser une nouvelle dynamique à ce secteur de la vie culturelle et de lui assurer un rayonnement profond à Caen et dans la région »⁴⁰. Le plan de la convention prévoit la création de l'artothèque et y pourvoit grâce à une dotation de 400 000 francs, financée à parité par la ville et le ministère. Cette somme est destinée à constituer la collection. L'année suivante, un avenant à la convention de développement, renouvelle la participation financière des deux partenaires (350 000 francs / ville, 150 000 francs / Etat), afin de poursuivre les acquisitions d'œuvres d'art.

⁴⁰ Convention de développement culturel entre l'Etat (ministère de la culture et de la communication) et la ville de Caen, 1985

En 1987, la ville envisage de demander à l'Etat une subvention complémentaire de 300 000 francs pour « permettre l'aménagement des lieux, l'enrichissement du fonds, l'encadrement des œuvres et la création d'emballages particuliers pour le prêt »⁴¹. Cette demande n'aboutira pas. Elle montre l'insuffisance notoire, dans les phases préparatoires à l'élaboration de la convention, d'une concertation sur les modalités de financement du projet et met en lumière le hiatus, maintes fois dénoncé, entre les investissements réalisés à un moment donné et la prise en charge effective des coûts de fonctionnement qui en résultent. Du côté de la ville, le désengagement du ministère n'a pas été anticipé et il n'y a pas eu de véritable réflexion sur les moyens de fonctionnement à mettre en œuvre. Même désintérêt du côté du ministère à l'intention duquel Nathalie Heinich notait : « l'idéalité du cas de figure théoriquement programmé n'a que des chances minimes de se réaliser tel quel dans la pratique, étant donné la multiplicité des paramètres qui entrent en jeu. La prévision des dérives et des errements devrait faire partie de la construction du modèle »⁴².

Soucieuse de conforter sa place de capitale régionale, Caen -comme beaucoup d'autres grandes villes de France-, s'était engagée depuis le début des années 70, dans une « course » aux équipements visant à concentrer toutes les fonctions dites de centralité. Durant une trentaine d'années, la politique culturelle de l'agglomération caennaise s'est apparentée à ce « jeu du catalogue » décrit dans l'ouvrage de Philippe Urfalino 43. Cette tendance à l'exhaustivité qui traduit, en termes d'offre artistique et culturelle, un positionnement pluraliste et généraliste, se double d'un parti-pris centralisateur. En dotant la ville d'équipements prestigieux, en accueillant des artistes de renommée internationale, les élus ont voulu forgé l'image d'une agglomération dynamique, attractive pour les cadres et les étudiants. Mais la construction de cette identité s'est faite en partie au détriment de la vie des quartiers et d'un aménagement équilibré du territoire régional.

L'histoire chaotique de l'artothèque de Caen, en dépit d'une exceptionnelle stabilité politique - Jean-Marie Girault étant maire de 1970 à 2001 -, en fournit une illustration convaincante. De 1986 à 1990, la structure est implantée au sein du Théâtre municipal. Dans un premier temps, cette implantation favorise le développement de l'artothèque, le public vient à sa rencontre. A la longue, la dépendance à la ville et à une structure en mal d'identité

41 Ibid

⁴² N. HEINICH, opus cité, p 60

voir Erhard FRIEDHERG et Philippe URFALINO, Le jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes, Paris, la Documentation française, 1984

apparaissent préjudiciables à un bon fonctionnement. Lorsqu'en 1990, un audit préconise le recentrage des activités du théâtre sur le spectacle vivant, cette nouvelle configuration se met en place sans qu'ait été envisagé le devenir de l'artothèque.

De 1990 à 1994, l'artothèque ne devra sa survie qu'à la détermination conjointe de l'adjoint à la culture, de la directrice et... du public. Lorsque l'activité est interrompue, les adhérents, mécontents, adressent au maire des dizaines de lettres de protestation. C'est cette « réalité » du public qui, de manière constante, va conforter l'artothèque dans sa mission. Après six mois d'interruption totale de son activité, elle est provisoirement relogée. Son errance dans différents lieux de la ville durera jusqu'en 1994. A cette date, la mairie fait le choix de « donner de beaux murs à l'art contemporain ». L'artothèque s'installe à l'Hôtel d'Escoville, une superbe bâtisse d'époque Renaissance classée monument historique.

Cette décision accompagne l'évolution de l'artothèque vers une autonomie accrue dans la définition de son projet artistique et culturel et une formalisation de ses relations avec la Ville (signature en 1996 d'une convention triennale permettant de « régler précisément et dans la durée les relations entre la Ville et l'association ».) Aujourd'hui, la directrice des affaires culturelles, Pascale Leillard, a le sentiment que, devenue un exemple modélisant au plan national, l'artothèque agit comme une « vitrine » et masque les insuffisances de la politique municipale dans le domaine des arts plastiques.

Le Conseil général du Calvados contribue au financement de l'équipement. Le directeur des affaires culturelles, Jean-Pierre Tiphaigne⁴⁴, qui d'une manière générale refuse de soumettre les fonds départementaux à une « logique de guichet » justifie cet engagement. Il voit en l'artothèque « un outil et un contenu abordables » qui rejoint, dans son action, les préoccupations essentielles du département : « agir en profondeur et dans la durée, équilibrer sur le territoire départemental la répartition des richesses et des chances, rechercher de nouveaux publics ».

⁴⁴ entretien avec Jean-Pierre Tiphaigne, décembre 2000

Aujourd'hui à la croisée de son évolution, l'artothèque - en vertu de son statut associatif et d'un financement provenant à 80 % de fonds publics -, demeure exposée aux changements de cap électoraux. A la veille d'une nouvelle étape de décentralisation culturelle, plusieurs pistes s'ouvrent à elle : transfert à la structure intercommunale (si celle-ci se dote de la compétence culturelle), affirmation d'une vocation régionale à travers la mise en place d'un réseau de relais visant à irriguer le territoire, rattachement au département ou au « pays ». La direction régionale des affaires culturelles a du mal à se prononcer. Sur le terrain, le nouveau partage des responsabilités et des compétences culturelles reste à définir; les acteurs en présence se repèrent difficilement dans l'empilement des découpages territoriaux et des dispositifs qui en découlent...

3. Limousin : les réalités du territoire

A partir de 1983, la décentralisation culturelle, le soutien aux arts plastiques avaient présidé à la création du FRAC et des centres d'art en Limousin. La région disposait donc déjà d'un certain nombre de lieux et d'outils susceptibles de favoriser l'accès des publics à l'art contemporain. Mais la prise en compte des particularités géographiques et démographiques du Limousin, la volonté de répondre aux situations vécues par les communes avaient imposé d'imaginer des solutions originales et spécifiques. En 1982, des élus prirent l'initiative de créer le FACLIM, Fonds d'Art Contemporain des Communes du Limousin. Fondé sur un principe fort de mutualité, le FACLIM repose sur un réseau de communes qui choisissent de consacrer un franc par an et par habitant à l'acquisition d'œuvres d'art. L'engagement des élus s'est appuyé sur la conviction que « la démocratisation de la culture ne serait pas une utopie »45 et que l'accès à l'art demeurait « un élément essentiel de la construction d'une civilisation ». Le réseau s'est nourri de la solidarité qui permet à chaque commune (ville ou village) d'avoir accès dans des conditions identiques aux collections. Les élus s'attachent à ce que « les actions développées visent toutes à redonner à la création artistique une fonction sociale, éducative et populaire ». Dans un souci de rééquilibrage territorial, l'action du FACLIM s'est orientée vers les zones rurales, en difficulté pour organiser une politique culturelle ambitieuse.

⁴⁵ Cette citation et les suivantes sont extraites de la brochure éditée par le FACLIM

En 1986, la création de l'artothèque du Limousin dote la région d'un équipement suffisamment modulable pour répondre à ces exigences. La collection du FACLIM et celle de l'artothèque – constituée en partie grâce à la dotation de l'Etat - sont réunies. La gestion et l'animation du réseau des communes adhérentes (une soixantaine) sont confiées à l'artothèque.

L'artothèque du Limousin adopte le schéma d'un fonctionnement « hors les murs ». La collection et le personnel (3 postes) sont abrités dans des locaux administratifs situés dans l'enceinte de l'hôtel de Région. La gestion du service est confiée à l'Agence Technique Culturelle Régionale du Limousin (association loi de 1901) qui, outre l'artothèque, regroupe deux autres secteurs d'activité : l'orchestre symphonique régional de Limoges et du Limousin et le parc de matériel dont la mission est de faciliter l'organisation de manifestations culturelles dans les trois départements, Corrèze, Creuse, Haute-Vienne. La création de cette agence montre que la politique culturelle de la région a fait l'objet d'une réflexion approfondie et d'un véritable suivi. Tout autant que les réalités du territoire, la dimension opérationnelle des projets a été prise en compte.

Dès sa création, l'artothèque du Limousin s'est placée dans la perspective de créer un réseau de relais efficaces. Ses activités se sont d'abord tournées vers le jeune public, par le biais d'une collaboration étroite avec l'Education nationale (conventionnement avec le rectorat et les inspections académiques, abonnements des établissements scolaires). A partir de 1998, se sont mis en place de nouveaux relais, montrant une attention nouvelle pour le développement du prêt aux particuliers et une volonté de tisser des liens plus étroits entre création, artistes et public. Aujourd'hui l'artothèque articule et prolonge son action par l'organisation d'un réseau sur l'ensemble du territoire régional, expérience encore unique à ce jour. Les relais de l'artothèque sont le Centre d'art de Vassivière, la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges, l'association Peuple et Culture de Tulle, la ville de Guéret. « Chacun de ces relais assure une mission spécifique : la médiathèque de la ville de Limoges offre un environnement de grande qualité pour le prêt aux particuliers ; le centre d'art contemporain de Vassivière privilégie la relation directe aux œuvres de la collection dans la continuité des expositions et des activités du centre d'art ; la ville de Guéret, pour la Creuse, et *Peuple et*

Culture Corrèze à Tulle développent des actions particulières aux zones rurales (programme artobus de Peuple et Culture). »⁴⁶

Outre ces quatre organismes, les publics directs de l'artothèque sont essentiellement des relais de publics qui empruntent pour des collectifs. Sont ainsi ciblés les jeunes scolaires (partenariats développés par conventionnement avec le rectorat et les inspections académiques et à travers les abonnements des établissements scolaires), les enseignants du premier et du second degré au travers de stages organisés conjointement avec l'Éducation Nationale, le milieu du tourisme (expositions et animations réalisées en période touristique dans les communes adhérentes), le milieu hospitalier (abonnement des principales structures à l'artothèque), le milieu carcéral (l'artothèque initie des cycles de sensibilisation à l'œuvre d'art au centre de détention d'Uzerche en liaison avec l'atelier photographique de la prison), le monde de l'entreprise (il s'agit des abonnements principaux de l'artothèque qui réalise auprès de ces structures 3 450 prêts annuels)⁴⁷.

En Limousin, l'art contemporain a été perçu comme l'ultime ressort du développement d'un territoire enclavé, sans pôle économique fort. Après 1981 et la promulgation des lois de décentralisation, les élus locaux (maires, conseillers généraux, conseillers régionaux) se sont entendus pour imaginer et porter un projet pilote combinant trois axes de développement : soutien aux démarches artistiques contemporaines, accès à l'art contemporain pour l'ensemble de la population du Limousin, refondation de la carte des équipements culturels visant à réduire les inégalités. En plus du Frac et de l'artothèque, le Limousin compte aujourd'hui deux centres d'art et un musée d'art contemporain. Le budget annuel de l'artothèque s'élève à 245 000 francs pour les acquisitions auquel s'ajoute un budget net d'activités de 300 000 francs. Catherine Texier, directrice de l'artothèque remarque qu'en vingt ans, l'engagement des élus ne s'est jamais démenti. Cette constance a favorisé un fonctionnement très stable et une montée en puissance.

⁴⁶Ministère de la Culture et de la Communication, opus cité, p 35

⁴⁷ source: Ibid, p 36 et 37

4. Vers une stratégie de développement culturel ?

A l'échelle du territoire national, la situation des artothèques est inégalitaire, arbitraire et l'on serait bien en peine d'en discerner la règle républicaine. Les trois exemples évoqués en fournissent une illustration probante. Ce constat met en cause les règles du jeu culturel qui ont prévalu au moment de la création des artothèques dans les années 80. La politique de soutien aux arts plastiques définie par le ministère a constitué un terrain privilégié d'intervention pour rénover l'action culturelle des pouvoirs publics. Sans mettre en œuvre un véritable processus de décentralisation, elle a permis d'expérimenter des formes spécifiques de collaboration avec les collectivités territoriales et les professionnels du secteur. Expérience que nous pouvons aujourd'hui envisager avec un certain recul.

Dans le cas des artothèques, elle a consisté à fabriquer un modèle aux contours incertains et à le faire adopter par les collectivités territoriales tout en disjoignant totalement la réflexion sur les finalités de celle sur les financements. Deux éléments ont rendu la situation plus délicate encore : la création des artothèques s'est faite sans volonté systématique de maillage du territoire, comme cela a par exemple été le cas pour les Frac ; contrairement aux centres d'art, elle n'a pas été accompagnée d'une volonté de labellisation. L'implantation administrative de ces structures, leurs clefs de financement et le statut des personnels qui y sont affectés ont ainsi été laissés à la libre appréciation des collectivités territoriales. Avec la décentralisation, la disparité des politiques locales a explosé. De fait, le fonctionnement des équipements a souvent reposé sur l'ambition et le dynamisme des porteurs de projets, à charge pour eux de structurer et de pérenniser l'outil dont ils avaient hérité. L'autonomie des structures s'est imposée naturellement.

D'un autre côté, c'est sur cette autonomie et sur l'attention pleine et entière portée aux réalités locales que se sont développés des projets exemplaires. Dans le Limousin, la bonne échelle pour réaliser le travail de médiation qui incombe à l'artothèque est celle de la région, territoire « pertinent », ni trop grand, ni trop petit, compte tenu précisément des caractéristiques propres à cette région, en particulier de la faible densité de population. Ailleurs ce sera le département ou l'entité intercommunale. Cette recherche du niveau pertinent d'intervention assure l'efficacité des actions et leur inscription dans la durée là où l'importation d'un modèle de développement standardisé se heurte à la réalité des territoires.

Dans ces conditions l'engagement des élus locaux est un indéniable facteur de succès, en particulier s'il est porté par une réflexion approfondie sur les relations à instaurer entre culture et développement global. C'est à cette condition que les territoires « inventent » des structures souples, capables d'intervenir de manière efficace en terme de proximité et de s'adapter aux évolutions de la société.

Plusieurs facteurs concourent aujourd'hui à reconsidérer le partenariat entre l'Etat et les collectivités territoriales ainsi que le rôle dévolu aux professionnels dans l'élaboration de ce processus de coopération. Les études et les recherches menées à l'initiative du ministère sur les dépenses culturelles des collectivités territoriales ou sur les pratiques culturelles des Français ont débouché sur une double prise de conscience. L'échec relatif des politiques publiques en matière de démocratisation culturelle a été portée à la connaissance des élus et des responsables culturels. Le décalage constaté entre les moyens mobilisés et les effets produits a aussi montré que les collectivités territoriales s'engageaient davantage que l'Etat sur le plan financier. Par ailleurs, il apparaît désormais clairement que l'Etat et les collectivités territoriales ne sont pas ou en tout cas ne sont plus les seuls lieux de légitimation. Cette évolution est entérinée aussi bien par les pratiques des artistes que par celles des publics, - cf. émergence de nouvelles formes artistiques liées aux Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication, de nouveaux lieux (dits intermédiaires), de nouvelles pratiques-.

Ce faisceau d'indicateurs invite les collectivités publiques à se repositionner, à modifier en profondeur leurs modes d'intervention et leurs discours. Cette évolution est à l'ordre du jour. Une nouvelle étape de la décentralisation est en cours d'élaboration, à travers la redéfinition des compétences et des modes d'action de l'Etat et des collectivités territoriales en matière culturelle, tandis que les premiers protocoles de décentralisation culturelle se mettent en place.

Nous allons maintenant essayer d'observer et d'analyser les effets que l'action de ces trois artothèques, Grenoble, Caen et Limousin, peut avoir sur les pratiques culturelles et les représentations de l'art des publics. Pour autant, nous n'entendons pas démontrer le déterminisme du système ou, en d'autres termes, expliquer les phénomènes de réception artistique comme la conséquence logique et imparable des faiblesses ou des limites du projet des artothèques. Le décalage qui sépare les représentations « attendues » des représentations « effectives », révélant au passage des effets positifs et inattendus, devraient peut-être davantage inviter à repenser les finalités de l'action culturelle qu'à dévaluer l'action des artothèques.

Le monde est égal à la somme des connaissances que nous en avons.

Michel Houellebecq

DEUXIÈME PARTIE:

LES MODALITÉS DE MÉDIATION PROPRES AUX ARTOTHÈQUES: entre l'individuel et le collectif, l'intime et le public

La place singulière qu'occupent les artothèques dans les domaines de la diffusion de l'art contemporain et de la sensibilisation des publics induit un questionnement du point de vue de la perception qu'en ont les différents acteurs publics (Etat, communes, départements, régions) tout d'abord, du point de vue de l'usage qu'en font les emprunteurs ensuite et du point de vue de son impact sur les différents types de publics enfin.

Les publics des artothèques - cela constitue leur première marque distinctive - sont soit des particuliers empruntant pour eux-mêmes, soit des personnes-relais empruntant pour des collectifs (entreprises, établissements scolaires, hôpitaux, maisons d'arrêt, mairies...). Ce dernier mode de fonctionnement implique que l'emprunteur n'est pas le destinataire final des œuvres. De cette catégorisation des publics découlent trois modes de relation aux œuvres : l'art pour soi, l'art pour les autres et l'art malgré soi. Elle permet de distinguer des usagers « actifs » (emprunteurs) et des usagers « passifs » (mis en présence des œuvres sur leur lieu de vie).

Contrairement aux autres lieux d'art contemporain, musées, centres d'art et Frac, la seconde caractéristique des artothèques tient à la nature de leur activité. Leur fonction principale n'est pas d'exposer des œuvres d'art mais de les prêter. Bien que les artothèques exercent souvent les deux types d'activités, il n'en demeure pas moins vrai que l'emprunt demeure l'acte fondateur; l'œuvre empruntée quitte l'artothèque pour aller dans un lieu qui ne lui est pas dévolu, un lieu de vie (individuel ou collectif, professionnel ou privé). En outre, ces deux activités, le prêt et l'exposition, concernent les publics selon deux modes de relations diamétralement opposés. Alors que le visiteur d'une exposition demeure anonyme, « emprunter une œuvre exige que l'on soit identifié; la relation avec l'artothécaire est alors absolument personnelle, singulière »⁴⁸.

Les visites effectuées sur le terrain confirment cette observation. La venue à l'artothèque est l'occasion d'une rencontre et d'un échange autour des œuvres ; un dialogue se noue, les emprunteurs discutent de leurs choix avec les responsables de l'accueil, ces derniers leur font remarquer la spécificité de leur goût et les orientent parfois en conséquence. « Les emprunteurs sont connus pour ce qu'ils aiment et donc un peu pour ce qu'ils sont. »⁴⁹

49 Ibid

Elisabeth CAILLET, « Mieux connaître ses publics », texte diffusé à l'occasion des rencontres sur les artothèques, Caen, octobre 2000, p 2

En offrant la possibilité d'une appropriation individuelle des œuvres d'art d'une part, en les déplaçant dans des lieux banalisés d'autre part, les artothèques offrent des conditions quasi-expérimentales d'analyse de situations particulières d'accès à l'art. Nous tenterons de repérer et d'analyser ces « situations-types ».

La méthode utilisée est simple. Elle consiste à « balayer » le champ des utilisateurs (passifs et actifs, emprunteurs particuliers et relais de collectifs) en les rencontrant et en conduisant des entretiens. L'enquête a porté sur les publics des artothèques de Grenoble, de Caen et du Limousin. Malgré leurs différences ces trois structures autorisent une comparaison car elles se rejoignent sur deux points essentiels : leurs collections sont constituées d'œuvres d'art contemporain et leurs tutelles sont des administrations publiques. Il est donc possible de situer leur action par rapport aux problématiques qui ont cours dans le monde de l'art et dans le domaine des politiques publiques de la culture.

L'ambition de cette enquête demeure limitée. Il n'était pas envisageable pour des raisons méthodologiques évidentes de la généraliser. Elle a donc la portée d'un simple travail d'observation critique. Les exemples décrits correspondent à des situations-types mais ce ne sont que des exemples. Il s'agit donc ici d'exposer et d'analyser une série d'expériences, davantage que d'un véritable travail de recherche.

En filigrane, les modalités de médiation propres aux artothèques permettent de penser les effets qu'elles produisent sur les représentations de l'art et du monde qu'ont leurs publics. Une lecture transversale de l'ensemble des entretiens réalisés compare, rapproche, oppose et finalement révèle les logiques qui sous-tendent la « fréquentation » des œuvres. Pour singulier qu'il puisse être, cet éventail d'expériences peut nous instruire sur les rapports qu'entretiennent les publics des artothèques avec l'art contemporain ainsi que sur l'écart qui sépare objectifs théoriques et effets réels de l'action des artothèques.

A. L'art à valeur d'usage

Le prêt aux collectivités favorise la constitution et l'organisation d'un réseau de diffusion. La spécificité des collections autorise la circulation des œuvres. Ce principe de fonctionnement permet une véritable souplesse de diffusion. Y compris lorsque son implantation géographique lui confère une fonction de centralité, l'artothèque est amenée à jouer un rôle d'animateur de réseau. La délocalisation des œuvres, leur présentation dans des lieux qui ne sont pas dévolus à cette fonction permettent de répondre à des demandes spécifiques. Sous cet angle, les artothèques sont des structures mobiles, évolutives, capables de s'adapter aux demandes des acteurs sociaux et aux réalités géopolitiques d'un territoire. L'artothèque fonctionne comme une sorte de réserve ; en ce sens, elle répond à la question de l'aménagement culturel du territoire autrement que ne le font des équipements fixes, par définition, statiques.

L'implication des personnes-relais permet d'entretenir un dialogue permanent avec le secteur éducatif, socioculturel et le tissu associatif local. Ces emprunteurs interviennent comme des contacts sociaux fiables qui à partir d'un point donné, rendent possible par maillage et capillarité une territorialisation de l'action des artothèques. Lieux clos, quartiers périphériques, zones rurales, l'art contemporain se déplace, il va au-devant des publics. Ces modalités d'intervention distinguent les artothèques des autres institutions d'art contemporain et en font un terrain d'étude particulièrement pertinent pour s'interroger sur l'usage social de l'art. Comment se fait la relation entre l'initiateur et les destinataires autour de l'œuvre empruntée ? Comment les destinataires perçoivent-ils les œuvres qui leur sont présentées ? Comment caractériser ce phénomène de médiation ? Quelle est sa valeur opératoire dans la construction du monde social ?

Il a ainsi été possible d'appréhender l'action menée par les artothèques en milieu scolaire, dans une structure de réadaptation, en milieu carcéral, en milieu rural, ou encore auprès des familles du Quart Monde. Les informations recueillies lors de ces entretiens ne permettent pas d'avoir une vision exhaustive des actions menées dans ce domaine. L'objet de ce travail a consisté, sur la base de quelques expériences significatives, à esquisser une problématique sociale de l'art, à rendre compte du type de médiation qui s'opère, à tenter d'en mesurer les effets, à en souligner l'intérêt mais aussi les difficultés et les limites.

1. L'art à l'école

L'école maternelle de L., commune rurale située à quelques kilomètres de Caen, emprunte des œuvres tout au long de l'année scolaire. Les prêts sont régulièrement renouvelés, l'accrochage se fait dans le hall d'entrée de l'école. La directrice qui a longtemps travaillé en zone d'éducation prioritaire, a toujours misé sur les arts plastiques⁵⁰: « C'est un moyen de réussite et donc de valorisation pour l'enfant. Dans ce domaine, il n'y a pas d'échec. De ce point de vue, l'art contemporain est très abordable, il y a des choses simples à faire, donnant de beaux résultats. La manière dont je procède est la suivante, les enfants observent l'œuvre empruntée, ils la décryptent. Par la suite, ils travaillent avec des outils, des techniques et des objectifs qui ne sont bien évidemment pas les mêmes que ceux de l'œuvre de départ mais le résultat lui est le même, c'est une œuvre (...). L'abonnement à l'artothèque est une décision d'équipe. Tout le monde avait envie de cet échange. Au départ bien sûr, il faut aimer la peinture, avoir envie de transmettre, éprouver un intérêt pour les arts plastiques, leur pratique.

Cela permet aussi de sortir les enfants de leur cadre de vie habituel. L'abonnement permet à l'école d'effectuer cinq visites dans l'année. Les classes s'y rendent à tour de rôle. C'est important pour les enfants, ils vont quelque part pour faire quelque chose. Ça n'est pas la même chose par exemple que de recevoir un spectacle à l'école. Il y a l'intensité du départ, la sortie, l'émotion est importante. Un certain nombre de tableaux sont présentés aux enfants, en fonction d'un thème particulier ou pas. L'animatrice fait parler les enfants devant les tableaux puis les enfants votent et emportent les cinq tableaux élus. La formule de l'emprunt en imposant cette régularité de visite est une contrainte intéressante. Cela permet aussi aux enfants de découvrir les expositions présentées à l'artothèque. L'autre jour, ils ont vu un travail réalisé à partir d'objets détournés. C'était magique pour les enfants et ludique. C'est une ouverture (...).

⁵⁰ entretiens réalisés le 15 juin 2001 à L.

L'artothèque propose des œuvres de qualité, c'est important de pouvoir les exposer à l'école, ce serait dommage qu'il n'y ait que des choses de maternelle à l'intérieur, ça enrichit de montrer des choses d'une autre valeur, de véritables œuvres d'art (...). Le principe de renouvellement est bon aussi, ce changement induit une évolution, du mouvement et aide à voir. Si l'on présentait toujours les mêmes œuvres, on finirait par ne plus les voir (...). L'artothèque est un bon support de découverte. Et notamment de découverte de soi. Il est arrivé que les enfants utilisent leur propre main comme outil en l'enduisant de peinture. C'est une prise de conscience de soi, de son corps. Les mains servent à tenir des outils, à créer... Pouvoir comparer son travail à celui d'un artiste, c'est un peu faire l'artiste soi-même. On se prend pour des grands, on prend conscience de sa valeur. Se découvrir regardant, agissant, produisant un résultat, c'est une activité riche. Mon expérience en ZEP m'a montré à quel point c'est important de faire et de réussir. Cela met en confiance, donne conscience de sa propre existence. Ça compense les mauvais résultats dans les matières classiques. Malheureusement, il y a un hiatus avec l'école primaire. Il n'y a pas de suite, c'est dommage. »

Pour l'équipe enseignante, l'artothèque est avant tout un outil pédagogique; elle l'utilise comme tel et n'hésite pas à l'adapter à ses objectifs. Elle a ainsi retourné à son avantage une réflexion devenue emblématique des réactions contre l'art contemporain: « un enfant pourrait en faire autant! » (« Ça inspire les enfants...Il est possible de travailler à partir de l'œuvre, retrouver la démarche de l'artiste et reproduire avec des moyens transposés. Cela fait travailler l'imaginaire. Surtout l'art contemporain parce qu'il ne représente pas »; l'une des institutrices émet cependant des réserves sur le contenu artistique, elle se rend à l'artothèque avec sa classe mais trouve que « ça n'a pas beaucoup de sens quand ce n'est pas figuratif »).

Pour les enfants, chacune de ces activités -aller à l'artothèque, emprunter des œuvres d'art, les décrire et mener à leur tour un travail artistique- participe à la mise en œuvre d'une démarche de projet, de recherche, de création et d'expression. Les pratiques artistiques et culturelles apparaissent comme le complément nécessaire d'un enseignement trop exclusivement tourné vers des savoirs abstraits et rationnels. Elles sont constitutives à part entière de la formation de l'esprit et de la construction de la personnalité. L'accès à une éducation artistique offre aux enfants des expériences qui mettent en valeur l'émotion et les sens. Ce faisant, elle suscite un désir de connaissance, une motivation pour apprendre. Elle est

aussi au service d'une maîtrise plus assurée des langages. La présence des œuvres au sein de l'établissement scolaire facilite ces différentes phases d'appropriation et encourage les actes de parole. Les enfants, fiers de ce qu'ils ont rapporté, présentent les œuvres à leurs parents. A l'artothèque, c'est eux qui choisissent les « tableaux » qui prendront place à l'école. Ils discutent entre eux de ce qu'ils voient car il arrive que les « petits » n'aient pas la même interprétation que les « grands ». Contrairement à ce qui se passe dans une exposition, la rencontre avec les œuvres peut ici se construire dans le temps et s'enrichir de tous ces événements. Mais cela dépend aussi fortement de la motivation des enseignants et d'un intérêt préalable pour le domaine des arts et de la culture.

Dans le cas présent, l'opportunité d'observer les enfants placés dans ces différentes situations d'apprentissage ne s'est pas présentée. Il n'est donc pas possible de décrire leur comportement. On peut simplement remarquer que le témoignage de certains parents de l'école entre en contradiction avec celui des enseignantes. Monsieur B., parent d'élève, a accompagné une sortie à l'artothèque :

- les tableaux sont difficilement compréhensibles pour les enfants, ils ne savaient pas quoi dire ; à cet âge-là, c'est normal. Ils décrivent les formes bizarres, les couleurs mais ils ignorent ce que ça représente
 - cela les gênait?
 - non, à cet âge-là, ça ne gêne pas.

A contrario, la directrice indique: « les parents qui nous accompagnent découvrent l'artothèque. Ils sont surpris par l'art contemporain, surpris par l'attitude des enfants. Ils n'imaginaient pas que les enfants puissent parler, s'exprimer autant devant les tableaux. » L'institutrice constate, elle, que « les enfants qui réagissent le mieux sont les plus pauvres culturellement à la maison. Je ne sais pas. Est-ce qu'ils sont moins blasés, plus émotionnels, plus affectifs que les autres (...)? Depuis dix ans que je fréquente l'artothèque régulièrement avec des classes, il est arrivé une fois qu'une enfant aime tellement que ses parents se sont abonnés. Mais la maman peignait, des choses figuratives, classiques mais elle s'intéressait à l'art contemporain. Elle était très favorable à cette initiative ».

La question qui se pose à nous n'est pas d'expliquer le « pourquoi » de ces décalages ou convergences de points de vue qui renverraient à une pluralité de causes individuelles et collectives. Constatons cependant qu'il n'est pas simple d'analyser le contenu des entretiens et que l'attente des populations -éventuellement contradictoire d'un individu à l'autre- est difficile à cerner et par conséquent à satisfaire en terme d'offre publique. Le recours aux services de l'artothèque, précieux pour les enseignantes, peut paraître superflu aux parents. Cette offre de services est elle-même beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Elle ne se réduit pas à proposer un contenu artistique mais résulte d'une alchimie complexe, longue et délicate entre œuvres, publics et médiateurs.

2. Un outil de réinsertion sociale

Madame B., ergothérapeute dans un centre de réadaptation pour jeunes adultes handicapés, se rend régulièrement à l'artothèque de Grenoble pour emprunter une quinzaine d'œuvres destinées à orner les murs du foyer⁵¹ -c'est important de pouvoir en emprunter autant, dans un espace aussi grand, deux ou trois œuvres, ça n'aurait pas d'impact-. A tour de rôle et sur la base du volontariat, un jeune l'accompagne et procède au choix des œuvres.

Interrogés sur ce que représente pour eux la présence quotidienne des œuvres, les jeunes rencontrés sur place déclarent y être indifférents, plus rarement hostiles. Dans tous les cas, les mots leur manquent pour en parler. Certains même ont clairement indiqué par leur comportement —en quittant la pièce pour ne pas avoir à aborder le sujet- qu'ils n'avaient rien à en dire, que la question ne méritait pas qu'ils s'y arrêtent. D'une manière générale, les jeunes opposent leurs goûts personnels (paysages de mer, affiches de cinéma, voitures) aux « tableaux » exposés dans leurs locaux . « Ça ne me plaît pas, c'est pas de l'art, y a pas de personnages, on peut pas essayer de s'imaginer (...) Sur les affiches de ciné, y a des personnages, on arrive à distinguer, ça procure des émotions (...). C'est pas mon style mais en y regardant de plus près y a quelques tableaux que j'ai bien aimé. »

Contrairement à ce que suggèrent ces remarques, les œuvres vues sur place étaient en majorité figuratives, colorées et comptait plusieurs photographies réalistes et donc *a priori* abordables au vu des critères définis par les jeunes eux-mêmes. Ce qui confirme que les œuvres ne sont pas regardées mais perçues très rapidement, en passant. Evidemment l'impression procurée par un simple coup d'œil, est sans rapport avec ce que l'on retire d'une observation attentive et documentée. Comparé à des affiches de cinéma, de voitures ou à des

⁵¹ entretiens réalisés le 2 juillet 2001 à Grenoble

paysages de mer, l'impact visuel d'un accrochage d'art contemporain dont on ne détaille pas les éléments peut effectivement sembler abstrait, austère et incapable de susciter des émotions. Les choses ne peuvent évoluer qu'en y regardant de plus près; comme le souligne leur éducatrice « le regard des jeunes change quand ils vont à l'artothèque et qu'ils choisissent. »

Paradoxalement, bien que critiques à l'égard des œuvres exposées, les jeunes souhaitent se rendre à l'artothèque pour effectuer leur propre choix; la liste d'attente est longue et cela ne peut s'expliquer par le seul désir de sortir sachant qu'il existe de multiples autres occasions de le faire. « Ceux qui « reçoivent » les œuvres ne les regardent pas vraiment mais ceux qui les choisissent, oui. L'artothèque les surprend toujours, surtout à cause de la quantité d'œuvres proposées(...). Le fait de choisir, d'officialiser son choix et ses goûts est une démarche qui se place dans la continuité de la mission de réinsertion sociale de la structure. Il est possible que leurs choix soient appréciés ou pas mais personne ne leur en voudra. »

Interrogés à ce propos, les jeunes ont indiqué que s'ils allaient un jour à l'artothèque, ils feraient des choix différents de ceux de leurs camarades mais que, respectueux du goût des autres et ne souhaitant blesser personne, ils n'avaient pas pour habitude de faire connaître ouvertement leur désapprobation. Bien évidemment, les jeunes n'ont pas conscience du fait que, les collections de l'artothèque étant exclusivement constituées d'art contemporain, ils rapporteront le même type d'œuvres que leurs prédécesseurs, ni plus ni moins abstraites, sombres ou dénuées de charge émotive. Le fait qu'il ne s'agisse pas précisément des mêmes œuvres entretient leur illusion mais fondamentalement ce qui change, c'est moins le contenu artistique des œuvres exposées au Foyer, tout du moins en référence à ce qu'eux-mêmes sont susceptibles d'en percevoir, que le regard qu'ils portent désormais sur ces œuvres. Forts de les avoir empruntées, forts d'avoir accompli cet acte simple et efficace d'appropriation, ils sont entrés dans une relation intime et singulière avec l'œuvre d'art, valorisante pour eux-mêmes.

Madame B. souligne que choisir des œuvres à l'intention des autres fonctionne comme un processus de prise de confiance en soi. Elle cite le cas d'un jeune homme aphasique, ayant choisi sans l'ombre d'une hésitation ses quinze tableaux. « Dans l'ensemble, il est très difficile pour les jeunes de justifier leurs choix. Dans ce cas précis, faire un choix constituait un moyen d'expression fondamental. » D'autres cas sont évoqués, celui d'une

jeune fille qui est allée à l'artothèque puis a souhaité y retourner : « depuis, elle emprunte aussi à la bibliothèque et à la discothèque » ou encore ce jeune homme extrêmement réservé, « après avoir été à l'artothèque, son comportement s'est modifié. Depuis une semaine, il a démarré le bar du foyer. Il n'en aurait pas été capable auparavant. Le fait d'aller à l'artothèque a souvent fonctionné comme un élément déclencheur permettant de s'inscrire dans un projet de vie. Et puis décaler le regard de ces jeunes sur l'artistique, c'est vraiment important. Ils s'identifient au pékin moyen mais tout ce qui est vendu à ce pékin comme indispensable pour se réaliser dans la vie, ce sont des choses qui pour eux sont devenus inaccessibles du fait de leur handicap. Il faut qu'ils trouvent d'autres modes d'être, d'autres sources d'intérêt, des modes de pensée et de fonctionnement différents. La curiosité, l'ouverture que ça leur procure, ça donne envie « d'être », sur un mode plus riche, plus humain. »

3. Favoriser le sentiment d'inclusion

Roger Vulliez est photographe⁵², il enseigne à l'Ecole d'art de Limoges. Il a suivi toutes les étapes du développement de l'art contemporain en Limousin : « je suis tout ça depuis la création du FACLIM, je connais toutes les étapes de l'artothèque, j'ai aussi fait partie du comité de sélection du Frac. Et puis on a tous fini par démissionner. On faisait des propositions d'achat plus ou moins acceptées, elles étaient relayées par le conseiller aux arts plastiques. Mais en fait il soumettait d'autres propositions au comité d'élus. On avait le retour sans explication, c'était une trahison. Le comité qui a suivi est constitué de conservateurs, c'est du parisianisme, il n'y a plus d'enjeux locaux. Le Frac joue une carte internationale, c'est une vitrine qui fonctionne seule. A l'artothèque, c'est différent, il y a un réel intérêt pour ce qui se fait sur place (...). Là vraiment les projets se montent ensemble, c'est une autre façon de travailler qui modifie en profondeur les comportements. L'artothèque est un lieu de diffusion et de conservation. Le travail n'est pas enterré, il peut vivre contrairement au Frac où c'est planté, ça ne bouge pas. Il n'y a vraiment que l'artothèque qui puisse faire ça, c'est une structure souple avec de vraies capacités d'adaptation. L'artothèque fait son marché à Paris et elle co-produit avec d'autres structures. Elle arrive à porter une attention continue et réelle aux deux aspects : le marché national et international mais aussi le marché régional.

⁵² entretien réalisé le 7 juin 2001 à Limoges

Uzerche, ç'a été une facilité de rebondissement. Le conseiller de la Drac qui s'occupe entre autres du développement culturel a contacté l'artothèque pour un reportage photo sur l'arrivée des nouveaux prisonniers. Quand on m'a contacté à l'Ecole, j'ai dit que je n'étais pas reporter. Uzerche a été construite pour accueillir un trop-plein de prisonniers venant de partout. Moi je voulais combler une curiosité sur ce qu'est une prison. Prison est un mot interdit d'ailleurs. On parle de centre de détention quand le jugement est fait ou de maison d'arrêt quand on est en attente du jugement. Mon intérêt était humain, social. C'est l'intérêt d'un Français d'aujourd'hui, avec un mélange d'attirance, de répulsion, de fantasme, de peur. (...) Je me suis rendu à Uzerche quand le centre de détention était vide. J'avais 48h pour photographier avant l'arrivée des prisonniers. Ça correspond à ma pratique d'artiste, photographier l'urgence. Les photos que j'ai réalisées n'étaient plus possible après, j'ai visité une architecture carcérale sans prisonniers. Je ne pouvais pas confondre les deux choses : mon travail d'artiste et un projet avec les détenus. Pour travailler avec les détenus, il fallait d'abord que je fasse le travail que j'avais à faire en tant qu'artiste. C'était fondamental de bien séparer les choses.

Ensuite est venue l'idée d'installer un labo-photo dans la prison. Pendant six ans, la mercredi après-midi de 2h à 5h, j'y suis allé. C'était la première activité culturelle de la prison. A l'intérieur, on perd la notion du temps. Pour moi il y avait deux choses : être dans le monde de la photo et être avec des gens. J'avais besoin d'eux et eux de moi.(...) Le travail consistait en un enseignement comme à l'Ecole; des cours, de la pratique, les détenus proposent des sujets, on fait les photos, on les tire. Le bâtiment est construit en étoile, les expositions étaient montrées au cœur du bâtiment, dans un lieu de passage obligé. Le centre était abonné à l'artothèque, elle faisait le choix des œuvres, l'accrochage était fait en commun. C'était un apprentissage. Après l'accrochage, les prisonniers faisaient leurs photos différemment.

Pendant quatre ans, ça a bien marché. Ensuite, j'ai été débordé par les demandes d'images de soi faites pour envoyer aux familles. Ces photos c'était toujours de la manipulation. Pour les prisonniers, il s'agit d'apporter la preuve que tout va bien ou au contraire que tout va mal selon le message qu'ils veulent faire passer dehors. A un moment donné, ça redevient une pratique d'enfermement. Avec la pratique du photomontage, en partant de photos importées ou d'archives familiales, ils recomposent la réalité, l'embellissent, glorifient les choses par la surface, le souvenir. L'idée c'est de bloquer son

histoire. Là il n'y a pas d'ouverture sur le monde, sur l'art, sur l'Autre. Trois ou quatre détenus ont vraiment accroché, ils font encore de la photo, ils ont poursuivi après. (...)

Les choses se sont dégradées parce qu'à l'intérieur de la prison, la participation aux activités culturelles est bien vue, ça se sait dans la prison que ça donne lieu à des remises, ça aide les perms, les autorisations de voyage. La participation est devenue intéressée.

Dans l'atelier photo, j'étais amené à répondre à des questions très précises d'ordre technique. Les détenus éprouvaient deux satisfactions, celle de comprendre et celle de faire. Entre les détenus, ça rebondissait bien, il y avait des prises de parole. Avec l'artothèque, les choses résonnaient. Ça concrétisait ce qu'on pouvait dire sur les techniques, les artistes. On retrouvait des lieux aussi. Le groupe constituait un incroyable mélange racial et social. Les PDG en savaient trop et les voyous de banlieue s'en foutaient. Entre les deux, ça marchait. Il y avait l'envie d'apprendre, de comprendre, de s'ouvrir.

On tirait un triple profit de l'artothèque. Ça simplifiait l'approche de l'art. On élucidait des choses techniques et l'actualité concernant la production de faux. Et puis les photos s'affichaient sur le même mur que la collection de l'artothèque. La prison devenait un lieu de production au lieu d'être un lieu d'extinction. Une chose importante aussi c'est l'aspect gratuit de l'activité, ça ne sert à rien, ça ne rapporte rien. Et puis bien sûr, c'est un lien avec l'extérieur. Un jour dans le journal, il y a eu un article sur un photographe dont on avait vu les œuvres en prison, ça a marqué les esprits, ça voulait dire quelque chose. »

Ce témoignage est significatif à plusieurs titres. Il a d'abord le mérite de ne rien cacher des difficultés à intervenir en milieu carcéral. Demander à la culture de rassembler autour de ses valeurs—qui sont aussi celles de la société- ceux que cette même société a exclu constitue une situation limite. De fait, une telle situation pose toute la complexité de la dynamique des échanges entre l'art, la culture et le social. Elle marque clairement la séparation entre l'art dont le rôle peut être de bousculer les convenances, de casser les représentations sociales conventionnelles et la culture qui en agissant sur les comportements, en modifiant les sensibilités, en créant de nouveaux liens entre ceux qu'elle rassemble est lien social. Elle montre enfin que si l'art prend tout son sens dès lors que se construit à partir de lui un rapport au monde social, cette efficacité sociale se construit indépendamment du contenu

des œuvres. Le contexte dans lequel l'art se donne à voir compte tout autant; il peut tantôt favoriser l'ouverture à l'autre, tantôt exacerber le repli sur soi.

Il arrive d'ailleurs fréquemment que l'on constate des causalités aléatoires à cet égard. Catherine Texier⁵³ évoque le souvenir d'une exposition consacrée aux figures en vue de l'art contemporain espagnol: « c'était au milieu des années 80, il y avait des estampes de Saura, Arroyo, Tapiès, tous les noms connus, ils étaient très en vogue dans les musées à ce moment-là. Je présentai l'exposition comme nous avons l'habitude de le faire. Il s'agit de renseigner, de justifier les démarches artistiques, de leur donner une existence objective. Tous les habitants étaient là. Dans ces petites communes rurales, très enclavées, ça fait réellement figure d'événement, ça mobilise tout le monde. Bon le message passait plus ou moins mais il s'est trouvé que le petit-fils d'une personne du village, qui vivait à Paris et était là de passage a dit qu'il était scotché de voir ça dans le village. Il a fait savoir que c'était des artistes très connus et importants. Du coup, tout le monde s'est senti valorisé et a adhéré au discours que nous essayions de faire passer. Pour nous à l'artothèque, présenter des artistes internationaux, ce n'est pas une caution même si nous considérons que c'est une chance extraordinaire de pouvoir se trouver devant ces œuvres. Mais ce qui est sûr, c'est que pour le public, c'était réconfortant de découvrir cette notoriété. »

Cette expérience comme celle conduite en milieu carcéral ou encore le travail mené en direction des familles du Quart-Monde que nous décrivons un peu plus loin, quoique très différentes les unes des autres, se recoupent sur un point significatif. Les publics qu'elles touchent ne comprennent pas grand-chose aux œuvres présentées, ils ont du mal à les appréhender, mais dès qu'un élément concret, le plus souvent fortuit d'ailleurs, leur apporte la preuve que les œuvres sont cotées, qu'elles jouissent d'une notoriété certaine, ils les reconsidèrent et d'une certaine manière y adhèrent. C'est qu'alors elles sont perçues comme un facteur de reconnaissance sociale. Dans ces conditions, il est naturel de vouloir y adhérer. L'une des personnes interviewées, bénévole à ATD Quart-Monde, explique très bien ce processus : « à ce moment-là, l'œuvre devient une valeur partagée. Ça permet de se sentir appartenir au groupe, et ce sentiment d'inclusion bien évidemment est beaucoup plus agréable à vivre qu'un sentiment d'exclusion, surtout pour des gens qui sont tellement habitués à se sentir exclus. »

62

⁵³ entretien réalisé le 7 juin 2001 à Limoges

Les responsables de la section caennaise d'ATD Quart Monde ont, eux aussi, considéré que le prêt d'œuvres d'art était un outil pertinent pour accompagner le projet qui est le leur : soulager la misère et l'isolement des personnes très pauvres. En revanche, les choix esthétiques opérés par l'artothèque, le fait qu'on ne puisse y trouver que des œuvres d'art contemporain constituaient aux yeux de l'association un obstacle insurmontable pour l'usage qu'elle souhaitait en faire : aider les personnes à se construire ou à se reconstruire dans leurs rapports aux autres et à la société. « En 88, les volontaires permanents du mouvement ont eu connaissance de l'existence d'une artothèque dans la ville. Pour eux, l'idée était formidable (...). Les familles ont été consultées. Elles ont vu les œuvres. Ca ne leur parlait pas beaucoup mais elles étaient d'accord sur le principe d'emprunter des œuvres d'art. Nous avons copié le fonctionnement. Le règlement prévoit une cotisation annuelle de 15F et une périodicité des prêts. Dans le même temps, l'association ATD a souhaité adhérer à l'artothèque. Les œuvres sont présentées dans nos locaux.(...) Ici nous achetons des reproductions, pas des œuvres originales. Elles sont choisies par les familles. Les reproductions sont photographiées, mises dans des albums, on fait choisir les familles, on leur apporte (...) A l'artothèque, les familles portaient un regard attentif, neuf, ouvert sur les œuvres. Ils ne trouvent pas ça moche. Mais il n'y a pas de couleur, beaucoup de noir et blanc, ils trouvent ça triste.(...) Les gens aiment ce qui les fait rêver. Ce qu'ils choisissent le plus, ce sont les paysages, les maisons, les bouquets de fleurs. Ils aiment Dali et les impressionnistes, pas Gauguin ni Matisse, ni Picasso ».

Sans même évoquer l'hermétisme conceptuel de l'art contemporain, on pourrait s'attendre à ce que l'exigence plus classiquement esthétique portant sur la beauté des œuvres engendre une réaction de rejet. Mais ici ce qui détourne de l'art —aussi bien moderne que contemporain d'ailleurs-, ce n'est pas tant qu'il soit incompréhensible ou laid, c'est qu'il ne donne aucun motif d'espérer. Ce que les familles recherchent dans l'art, c'est un dépassement de leur quotidien. Pour que l'objet soit d'art, il doit représenter un monde meilleur. La présence sur le mur d'un paysage, d'une maison, d'un bouquet de fleurs a du sens parce qu'elle transfigure la réalité. Tout ce qui de près ou de loin rappelle la misère, la tristesse ou la banalité du quotidien est proscrit. Mais tout ce qui en est trop éloigné aussi. Car on ne peut espérer en un monde qui n'existe pas. Les mondes idylliques de Gauguin ou Matisse sont d'un point de vue stylistique des mondes irréels (simplification du dessin, déni de la couleur locale et de la perspective). L'irréalisme n'offre aucune prise à l'imaginaire, il ne permet pas de se projeter car dans un seul et même mouvement, il représente un monde et l'impossibilité de ce monde. On pourrait penser que les visions de Dali sont tout aussi irréalistes. Ce n'est

pas le cas, elles sont *surréalistes*. Combinaisons improbables d'éléments réels, elles ne déreprésentent pas, elles sur-représentent. Il est possible d'en rêver. C'est une forme d'art à laquelle des personnes exclues peuvent adhérer.

4. Les exigences de la médiation culturelle

Si comme le souligne Catherine Texier, responsable de l'artothèque du Limousin, le « potentiel de développement des artothèques réside dans le privilège qu'elles ont de pouvoir pénétrer là où normalement l'on ne va pas », cette vocation naturelle à rechercher de nouveaux publics ne s'accommode pas d'un discours général sur le lien social mais insiste sur ce que cela signifie au quotidien. «Les artothèques ne peuvent pas prendre en charge directement ce type d'opérations car c'est un énorme travail. Nous nous trouvons souvent dans des situations très tendues. Cela prend du temps, il y a un engagement énorme, beaucoup de difficultés peuvent surgir. C'est dans ces endroits-là que les engagements sont les plus forts mais aussi que l'usure est la plus forte. Une fois, nous avons tenté une expérience en milieu psychiatrique mais c'était top dur. Produire un discours, donner la parole, faire agir, tout posait problème. Notre rôle à nous c'est de trouver le bon relais, la bonne personne et c'est très difficile. Mener des opérations ponctuelles n'a pas d'intérêt et les prendre directement en charge, cela n'est pas possible pour nous. L'artothèque est complètement tributaire de ses relais, surtout lorsque nous agissons en lieu clos. C'est d'ailleurs un peu notre spécialité de pénétrer les lieux clos, les maisons de retraite, les écoles, les hôpitaux, les prisons, tous ces lieux qui fonctionnent repliés sur eux-mêmes. C'est une action exigeante, elle est rare. Le respect des personnes qui se trouvent à l'intérieur est fondamental. Arriver, « balancer » des œuvres, repartir, c'est pire que tout. Mieux vaut ne rien faire. Ou bien l'on se donne les moyens de structurer énormément ce type d'action ou bien l'on s'abstient. »

Les différentes expériences dont ce travail rend compte plaident sans exception pour une éthique de la médiation culturelle. Elles indiquent en filigrane que le sens des pratiques culturelles n'est pas donné par avance mais se construit patiemment en inventant au cas par cas un territoire d'expérimentation sociale, bâti dans le respect de chacun. Que le médiateur soit un enseignant, un travailleur social, un artiste, un animateur culturel ou un bénévole, il doit être prêt à s'engager dans une relation exigeante, consommatrice de temps et d'énergie.

Les actions n'aboutissent que dans la mesure où elles misent sur la durée et s'ancrent dans une connaissance fine des réalités du terrain. Pour jouer ce rôle, il faut au départ une envie personnelle, une réelle volonté d'agir en ce sens. Il faut aussi être prêt à renoncer aux mirages de l'efficacité; avant de produire des résultats, la médiation produit du sens. En nous appuyant sur les propos de Jean Caune, nous pourrions dire que la médiation est tout ce que la communication n'est pas.

« Les discours d'adaptation au changement, le recours aux techniques et à l'idéologie communicationnelle répondent aux exigences de mise en relation, de rapidité, de proximité, de transparence dans les échanges. Ces prescriptions se font pourtant, bien souvent, aux dépens de la nature du lien entre les acteurs sociaux. Ou plus exactement, l'acteur social est évoqué essentiellement comme agent d'une action rationnelle en vue de la réalisation d'un but. La communication est alors instrumentalisée : outil d'une action, elle vise un monde de choses d'où semblent avoir disparu les liens d'appartenance. L'individu est certes pris en considération aujourd'hui, mais il l'est d'abord comme cible de procédures qui transmettent des messages destinés à être reçus dans l'instant et dans la transparence. Electeur sondé, consommateur testé, habitant consulté : tout semble mis en œuvre pour raccorder le citoyen aux lieux de décision. Pourtant, ces processus de relation occultent ce qui fonde le lien social : l'appartenance à une communauté de culture qui n'est pas seulement constitué de signes transmis mais d'actes de parole, »⁵⁴

Avant tout, les emprunteurs qui interviennent pour des collectifs considèrent l'artothèque comme un outil, une ressource dont ils vont utiliser les possibilités en fonction de leurs besoins propres. Cet usage de l'art contemporain s'écarte notablement des objectifs et des critères d'évaluation assignés par l'Etat aux institutions labellisées, qui doivent avant tout être des pôles d'excellence. Cela explique sans doute en partie le peu de soutien, notamment financier, accordé aux artothèques. Si, comme le souligne Mireille Pongy [Note brève sur l'évaluation des politiques publiques appliquées au domaine de la culture, CERAT, 21 février 2001], « le ministère de la culture (...) dont le territoire d'administration est d'abord « la culture professionnalisée », développe des critères fondés sur l'excellence et la qualité esthétique et scientifique des projets artistiques ou patrimoniaux » -remarque générale qui rend parfaitement compte de l'ambiguïté ayant présidé à la création des artothèques-, force est

⁵⁴ Jean CAUNE, Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles , Presses universotaires de Grenoble, Grenoble, 2000, p 18

de constater que l'usager intervenant dans un domaine institutionnel spécifique (école, prison, structure de réadaptation, organisme caritatif... - pour se limiter aux exemples cités dans ce travail -) recherche, lui, une structure favorisant des opportunités de création ou de renforcement des pratiques sociales. Cette vision contrastée de la culture et du rôle des pouvoirs publics mérite d'être soulignée. Ici, ce que les usagers attendent, ce n'est ni le pilotage ni le contrôle du fait culturel mais la planification des ressources du secteur en fonction de leurs besoins⁵⁵.

L'usage social de l'art nous place au cœur des enjeux de la médiation culturelle. Il ne s'agit pas d'une ambition quantitative consistant à diffuser le maximum d'œuvres au maximum de gens. D'où l'inadéquation des évaluations et des études reposant essentiellement sur des données chiffrées, études qui, selon Jean Caune, ont « moins pour objet de comprendre les logiques qui conduisent aux inégalités culturelles, et éventuellement de s'opposer, que d'adapter les produits culturels à des publics ciblés. » ⁵⁶ D'où nécessairement le décalage entre les attentes de l'Etat – qui, lors de la création des artothèques, les plaçait dans la sphère du monde de l'art et en espérait des retombées immédiates – alors qu'en réalité surgissait une problématique que le ministère avait évacuée, celle des relations tendues entre la culture consacrée et les formes d'action socioculturelle, problématique requérant un traitement et une approche non pas quantitatifs mais qualitatifs.

Le constat récurrent du décalage observé entre les effets attendus et les effets réels des politiques culturelles tient souvent à la nature théorique et générale des objectifs poursuivis. L'analyse en profondeur des actions menées montre qu'elles visent davantage la construction du lien social que la conformité aux règles qui régissent le monde de l'art. Confrontée à l'épreuve du terrain, la problématique des artothèques se modifie sensiblement. Il s'agit moins de faire en sorte que ces institutions publiques soient en phase avec les productions d'avantgarde ou d'afficher un objectif de démocratisation d'accès à l'art que de s'employer à utiliser l'œuvre d'art – une œuvre délibérément conçue comme transmissible puisqu'empruntable – comme biais d'une relation à autrui et partant comme lien capable d'enrichir les rapports entre le sujet et le monde. Dans cette perspective et comme le souligne Jean Caune : « le sens,

voir Xavier DUPUIS, Culture et développement, De la reconnaissance à l'évaluation, Unesco / ICA, Paris

⁵⁶ Jean CAUNE, opus cité, p 37

auquel notre époque serait, dit-on, particulièrement attentive, n'est pas définition d'un but, d'une cause ou d'une idée. Sa quête ne saurait s'identifier à la recherche d'un principe prédéterminé: elle est de l'ordre d'une construction modeste et exigeante des conditions d'un vivre ensemble. Les relations interpersonnelles – les rapports courts – sont le lieu de l'affirmation de soi dans un rapport à l'autre; mais comme l'écrit Lévinas, « les rapports longs nous font marcher ensemble. » Le concept de médiation doit se concevoir dans la mise en rapport entre un axe horizontal, celui des relations interpersonnelles, et un axe vertical, celui d'un sens transcendantal qui oriente les rapports longs. C'est dire que la médiation comme projet social ne peut se contenter de forger des liens éphémères, elle doit aussi participer à la production d'un sens qui engage la collectivité. »⁵⁷

⁵⁷ Jean CAUNE, La médiation culturelle : une construction du lien social, Grenoble, p 1-2

B. L'œuvre d'art au quotidien, incidence sur le regard et la perception du monde

1. L'art au travail, trois entretiens

Le fait de sortir les œuvres des lieux de légitimation artistique pour les immerger dans l'univers quotidien facilite-t-il l'accès à l'art? La possibilité d'échanger avec des « usagers passifs », mis en présence des œuvres sur leur lieu de vie professionnel, a permis de vérifier cette hypothèse. Nous avons cherché à savoir si la présence des œuvres était déjà simplement remarquée; si, le cas échéant, cette présence procurait du plaisir, si un intérêt était porté à l'exploration des œuvres, et ce « quelque soit le contenu culturel ou perceptif de cet investissement ».58

Revenons à L., commune de 1785 habitants, située à proximité de Caen. La mairie est abonnée à l'artothèque depuis dix ans. L'initiative en revient à l'adjointe au maire, chargée de la culture et férue d'art contemporain. La mairie jouxte l'école maternelle évoquée plus haut. Le fait que les deux structures soient abonnées est une coïncidence. Elle s'est révélée précieuse pour cette enquête.

Le témoignage des employés de la mairie -trois entretiens ont pu être conduits dans ce cadre⁵⁹- était particulièrement intéressant à recueillir pour les comparaisons qu'il autorise. De surcroît, pour deux des personnes interviewées, leurs enfants sont scolarisés à la maternelle, ce qui a permis d'opérer des recoupements entre leurs réactions à titre personnel et en tant que parents d'élèves.

Par chance, ces trois interlocuteurs réagissent différemment à la présence d'œuvres d'art contemporain sur leur lieu de travail. Les réactions vont de la franche hostilité à l'adhésion enthousiaste en passant par une bienveillante indifférence. Le premier entretien reproduit ici correspond à ce dernier type de réaction.

Jean-Claude PASSERON, Le raisonnement sociologique, Nathan, 1992, p 262
 entretiens réalisés à L. le 15 juin 2001

1.1 L'amour du bleu, entretien avec Monsieur B.

Monsieur B. est secrétaire de la commune depuis deux ans, il est marié, âgé de 31 ans, a trois jeunes enfants. Contrairement à ses collègues, il connaît le motif de l'interview. Interrogé sur la présence du cadre qui lui fait face dans son bureau, M. B. indique :

En général, les tableaux qui se trouvent dans mon bureau ont une dominante bleue, c'est ce que je souhaite, Mme D. choisit en conséquence. J'aime le bleu depuis longtemps, depuis toujours en fait (...). Je suis déjà allé à l'artothèque, en tant que parent d'élève, j'ai accompagné mon enfant. La maternelle est abonnée, elle y va régulièrement mais ces tableaux sont difficilement compréhensibles pour des enfants (...). Ils ignorent ce que ça représente et ils sont trop jeunes pour le ressenti.

Que pensez-vous du tableau accroché dans votre bureau?

C'est un dessin amusant, le personnage a une bouille rigolote, ça égaie la pièce. Sinon ici, il n'y a que des dossiers et des papiers. Ça apporte une touche de personnalisation. Je suis favorable à cette initiative. En ce qui me concerne, je ne trouve pas que ce soit une dépense inutile mais s'il y avait des restrictions budgétaires, ça sauterait, on ne garderait que l'essentiel.

C'est quoi l'essentiel?

Les services que la collectivité doit assurer. Vous savez, moi, je suis très terre à terre.

Parlez-vous des tableaux avec Mme D.?

C'est très rare. Nous n'avons pas le temps d'en discuter, des fois quand Mme D. accroche et décroche, je ne suis pas là (...). Quand le tableau est enlevé, ça fait un vide sur le mur, ça fait nu. On remarque l'absence de quelque chose.

Vous arrive-t-il de vous approcher des tableaux, de les détailler?

Non, je ne vais jamais voir de près.

Savez-vous que derrière chaque tableau se trouve se trouve une fiche d'informations ?

Oui j'en ai connaissance, mais je ne les consulte pas.

Quel usage faites-vous des tableaux?

Je me définirai comme un consommateur passif.

Quelles sont vos loisirs? Pratiquez-vous des activités culturelles, sportives, artistiques?

Une ou deux fois par an, nous allons écouter la maîtrise Notre-Dame de la Gloriette. Nous aimons la musique classique. Je n'ai pas visité d'expo depuis des années. Le théâtre, le cinéma, on n'a pas l'occasion d'y aller non plus. Avec les enfants, on fait plutôt des activités qui bougent, des promenades, la piscine. On les a amené à la Galerie de l'Evolution. Ça s'est bien pour les enfants. Les animaux empaillés, ce sont des choses concrètes, impressionnantes. On a aussi visité le Château de Versailles en petit train. Ça aussi, c'était bien parce qu'on joue en même temps. Quand les enfants sont petits, on peut seulement les baigner dans la culture. Les sorties, faire la queue, piétiner, écouter le guide, c'est plus tard.

Vous pratiquez un sport?

Oui de la natation et puis de la voile. Dès que je peux, je fais de la voile. C'est une passion.

Est-ce que vous envisageriez de vous abonner à l'artothèque?

Non. Je n'ai pas assez de murs à la maison. J'ai déjà beaucoup de tableaux.

Quel genre de tableaux ?

Des reproductions, de grands posters de paysages, des photos. Je suis un amoureux de la mer.

Savez-vous si les œuvres de l'artothèque sont des originaux ou des reproductions ?

Je crois qu'il y a beaucoup d'originaux. Mais il y a des reproductions aussi, j'ai vu une affiche de Roland Garros.

Monsieur B. est et demeurera vraisemblablement un non-pratiquant du prêt d'œuvres d'art. Il n'est pas en position de critiquer ouvertement l'initiative du maire et de son adjointe mais l'on peut lire entre les lignes qu'il n'en perçoit pas vraiment l'intérêt et s'interroge même sur l'utilité de la dépense. Le sport qu'il pratique dès qu'il en a l'occasion est son loisir principal. Sans être hostile aux pratiques culturelles, il recherche des activités qui le divertissent ou qui le « portent » comme la musique classique mais il ne souhaite pas s'investir dans un domaine qui suppose l'acquisition d'un savoir spécifique. Son absence d'intérêt apparaît davantage comme une non-pratique par défaut, due au manque de temps et à la concurrence d'autres activités jugées plus attrayantes qu'une non-pratique par antipathie. Il perçoit les tableaux avant tout comme des objets décoratifs susceptibles de lui plaire dans la mesure où ils s'accordent avec ses goûts, c'est-à-dire ont une signification concrète, représentent quelque chose d'identifiable ou flattent son amour du bleu et des grands espaces. Il est enfin intéressant de noter que la distinction, essentielle pour les professionnels de l'art, entre original et multiple n'est guère pertinente pour un néophyte dont l'attention est surtout captée par le thème traité. Cela étant le malentendu persiste puisque « l'affiche » de Roland Garros dont la création est chaque année confiée à un artiste et dont l'artothèque a acquis une épreuve originale n'est pas perçue comme une œuvre d'art mais comme une reproduction.

Le filage de la comparaison entre les deux interviews qui suivent est riche d'enseignements en ce sens qu'il permet d'écarter comme peu convaincante la tentative de procéder à une interprétation directement sociologique des témoignages recueillis. En effet, en dépit de « profils » socio-démographiques quasi-superposables, nos interlocutrices ont une perception opposée des œuvres exposées sur leur lieu de travail. Ce constat, limité à la comparaison de deux cas, n'a qu'une valeur d'exemple. Mais les recherches menées dans ce domaine 60 et l'ensemble des constatations auxquelles nous avons pu aboutir dans le cadre de ce travail, corroborent l'hypothèse que la perception des œuvres d'art, notamment lorsque l'art sort des institutions et fait irruption dans le quotidien, touche à l'intimité des personnes et transcende de ce fait les caractéristiques socio-démographiques des « récepteurs ». Il paraît

voir Jean-Claude PASSERON et Emmanuel PEDLER, Le Temps donné aux tableaux, 1991

donc hasardeux de vouloir en faire l'unique source d'explication des phénomènes de perception décrits. De fait, en diversifiant les approches et les modes d'explication, nous avons tenté de formuler des observations respectueuses de la complexité du phénomène de réception artistique.

Bien entendu, les deux personnes devaient ignorer le sujet de l'enquête présentée en l'occurrence comme portant sur la qualité du cadre de vie. Madame R. et Madame L. ont respectivement 38 et 32 ans, elles vivent en couple, ont chacune deux jeunes enfants. Elles occupent des emplois d'agent administratif. Madame R. travaille à la mairie depuis 1984. Après avoir occupé pendant longtemps des emplois saisonniers, elle a pu bénéficier d'une titularisation. Madame L. effectue un remplacement depuis janvier 2001, elle a déjà travaillé à la mairie sur une période de trois ans, de 1994 à 1997.

1.2 « C'est pas de l'art », entretien avec Madame R.

Comment considérez-vous votre lieu de travail ? Constitue-t-il, selon vous, un cadre de vie agréable, peu agréable, indifférent ?

Regardez par la fenêtre, c'est la campagne ici. C'est super ce paysage, j'en profite tous les jours.

A l'intérieur de la mairie, avez-vous noté la présence d'éléments particuliers, d'aménagements ?

La mairie est divisée en deux, on doit sortir pour entrer dans l'autre bâtiment. Je vais toujours d'un endroit à l'autre, on me fait cavaler, j'ai beaucoup de boulot. Sinon le cadre est sympa, j'ai un boulot varié, c'est l'avantage par rapport aux grosses structures.

Avez-vous remarqué la présence de cadres sur les murs?

Ah oui, l'artothèque. Ah ben oui, l'artothèque je connais, j'y vais – C'est moi qui emmène les trucs. C'est sympa, il en faudrait plus mais on a pas les moyens.

Que vous apporte la présence de ces œuvres ?

On regarde le premier jour. Après, c'est tout. Ça égaie, ça change, mais bon...J'ai pas le temps.

Pouvez-vous me dire combien d'œuvres il y a à la mairie et où elles se trouvent ?

Ici y en a deux, dans le bureau de P. et dans le couloir. Sinon de l'autre côté, j'y vais pas.

Aimeriez-vous avoir des informations, des explications sur les œuvres ?

Pas spécialement. Là-bas, ils ont pas grand-chose, c'est vraiment pas terrible. Les enfants, à la maternelle, à côté, y font la même chose. L'art ça veut plus rien dire aujourd'hui pour moi. Un jour quelqu'un est venu chez moi, quelqu'un censé s'y connaître en art. Il a vu ce que j'avais mis sur le mur. Il m'a dit, oh c'est génial, mais où t'as acheté ça? C'était un truc de mon gamin. La maternelle, je vous dis.

Quels sont vos loisirs? Pratiquez-vous une activité sportive, culturelle, artistique?

Nous on aime la nature, la marche. On aime aller là où il n'y a pas grand monde. Les sorties, j'ai plus l'occasion avec les enfants mais avant je faisais...

Quoi?

Oh ben tout. Théâtre, cinéma, danse, musique...On reprendra plus tard, quand les enfants seront grands.

Vous faites du sport?

Oui. Enfin de la marche. Je marche beaucoup. Mon mari lui va au sport. Pas moi, j'ai pas le temps...et puis j'ai pas envie.

Au fur et à mesure que progresse l'entretien, la réaction à la présence d'œuvres d'art contemporain est révélatrice d'une attitude de rejet. L'argument invoqué est emblématique de la réaction contre l'art contemporain, l'accusation de manque de travail étant l'une des plus

stéréotypées. Cette argumentation s'appuie sur des réflexions faisant allusion au fait que des enfants pourraient en faire autant. Ici notre interlocutrice va plus loin et fait la démonstration que les enfants, en l'occurrence le sien, en font bel et bien autant que les artistes. Cette anecdote est particulièrement révélatrice des profonds malentendus que peut générer l'art contemporain lorsque, faute d'une perception proprement esthétique et d'une culture artistique, il est impossible au spectateur d'avoir une lecture formelle des œuvres ou de se représenter les pratiques proprement artistiques, et donc le travail, qui est derrière. En effet comme indiqué plus haut, il se trouve que dans l'école maternelle « d'a côté » les enseignantes utilisent les œuvres empruntées à l'artothèque comme modèle pour la réalisation de travaux d'arts plastiques par les enfants.

Les travaux exposés dans l'école au moment de cette enquête étaient en effet très difficiles, voire impossibles à distinguer de l'œuvre dont ils s'inspiraient. Pour autant, ces travaux d'enfants ont fait l'objet d'un travail long et réfléchi, à la fois sur le plan pédagogique et en terme de pratiques artistiques. Les enfants ont été conduits à observer et à décrire l'œuvre en question (une peinture abstraite sur papier), ils ont été amenés à expérimenter et à utiliser toute une série de techniques susceptibles de reproduire les effets visuels et esthétiques de l'œuvre originale : utilisation de trois couleurs pour peindre le fond (vert, violet, blanc), avec observation de consignes précises - pas de superposition, apposition informelle des aplats -, découpage de la feuille peinte en carrés pré-tracés sur le revers, recomposition du format initial par collage des carrés, en mélangeant les couleurs, enfin projection à l'aide d'une brosse à dents d'une quatrième couleur (jaune) produisant le motif : un effet aléatoire de lignes et de points. L'ensemble des travaux produits compose une série ; aucune peinture n'est semblable à une autre mais toutes se ressemblent et s'apparentent au modèle initial comme autant de variations sur un même thème.

Nathalie Heinich donne une explication convaincante du rejet pour manque de travail observé dans le cas de Madame R. « Immédiatement indexée à la valeur à la fois morale et économique du travail, cette lecture relève d'un rapport à l'art pré-esthétique, inscrit dans les catégories d'évaluation propres au monde ordinaire et non au monde de l'art. Elle ne peut donc intégrer – sinon au terme d'une longue acculturation et de grands efforts de mise à distance des valeurs communes – l'idée que la maîtrise des codes de représentation peut passer par leur déconstruction et non plus par leur parfaite mise en œuvre ; et que l'apparent manque de travail dans la matérialisation de cette déconstruction peut être le résultat d'un

long travail - invisible aux profanes mais sensible aux initiés - de jeu avec les codes, comme l'illustre le fameux mot de Picasso soulignant qu'il lui a fallu des années pour arriver à la simplicité de ce dessin si semblable en apparence à un dessin d'enfant. »⁶¹

Evoquant la collection de l'artothèque où elle s'est rendue sans réelle motivation, Madame R. exprime à travers son rejet un sentiment de vide. Elle utilise un terme particulièrement indéfini pour désigner les œuvres qu'elle qualifie de « trucs », elle considère que la collection ne représente « pas grand-chose » et conclut en indiquant que cet art-là « ne veut plus rien dire ». Ce qui choque, c'est moins ce qui est fait que ce qui ne l'est pas. Ce qui manque aux œuvres de l'artothèques ce sont bien évidemment « les marques du beau traditionnel, le poli, l'harmonieux, le net, le lisse, qui attestent un travail artistique bien fait » 62, bien fini serait-on tenté d'ajouter. En filigrane resurgit le rejet pour manque de travail et une conception pré-moderne de l'art. Ce qui dérange c'est moins la présence des œuvres que l'absence dont elles témoignent, d'où d'ailleurs au bout d'un certain temps - Madame R qui travaille à la mairie depuis 17 ans voit passer les œuvres depuis 10 ans -, le refuge dans l'indifférence.

Il est remarquable que Madame R. qui a déjà eu l'occasion de se rendre à l'artothèque et connaît le système du prêt d'œuvres d'art —elle a cité spontanément l'artothèque- ne parle des œuvres, de leur contenu et de ce qu'elle en pense, que sur relance, jamais spontanément. Il est hautement significatif que l'artothèque devienne d'une certaine manière l'objet qui cristallise une association négative de la culture et du monde du travail. Le refus de l'art contemporain se trouvant soutenu et comme justifié par le fait que pendant que certains s'éreintent, d'autres se livrent à des activités futiles. Il est probable que le volontarisme des élus en matière d'art contemporain, face au désintérêt de Mme R., conforte sa réaction de rejet contre une initiative perçue comme une contrainte imposée plutôt que comme une amélioration des conditions de travail.

62 Ibid, p 56

⁶¹ Nathalie HEINICH, Les Rejets de l'art contemporain, Ministère de la culture, Délégation aux arts plastiques, Association Adresse, Paris, 1995, p 55

1.3 « Ça représente quelque chose », entretien avec Madame L.

A l'intérieur de la mairie, avez-vous noté la présence d'éléments particuliers,

d'aménagements visant à améliorer le cadre de vie ?

[Madame L. prend le temps de réfléchir, regarde autour d'elle] Ah oui je sais c'est les

tableaux!

C'est effectivement de ça que je souhaiterais parler avec vous. Pouvez-vous me dire combien

il y a de tableaux à la mairie et où ils se trouvent?

Il y en a 5. Un dans l'entrée, ici derrière moi, un dans le bureau du maire, un ou deux dans

l'entrée là-bas de l'autre côté et un dans le bureau de Monsieur B.

Que vous apporte la présence de ces œuvres ?

C'est sympa, ça personnalise. Chacun choisit son tableau pour l'endroit où il travaille quand

Madame D. les ramène.

Vous-même, vous en avez choisi?

Oui, celui qui est au-dessus de moi, là. Je l'ai choisi, j'ai été la première à choisir.

Et le public qui vient, il remarque les tableaux?

Oui, en général, le public les remarque. Ils remarquent quand ça a changé. Ils font leurs

petits commentaires. En général, ils ont une bonne appréciation. Des fois ils me disent, c'est

joli, ça représente quoi ? Moi je réponds, ça va dépendre de vous, de ce que vous allez voir.

Chacun voit selon sa personnalité, c'est marrant. Par exemple, là, vous voyez ? Eh bien, pour

certains c'est des grenouilles, pour d'autres des pierres. Ça engage le dialogue.

Pourquoi avez-vous choisi ce tableau?

Celui-là, je l'ai choisi pour les couleurs. Les autres étaient plus sombres. Moi je suis d'un caractère gai, je choisis avec ma personnalité. Souvent beaucoup de tableaux sont morbides, surtout ceux qui sont mis dans le bureau de Monsieur le Maire. Je préfère les tableaux pleins de vie. Qu'ils représentent quelque chose ou pas, c'est pas important. Mais qu'ils donnent une impression de vie, oui.

Est-ce que vous faites un usage précis de ces tableaux ?

Je ne sais pas. Disons que quand y en a pas, quelque chose manque. Pour être honnête, ça n'est pas mon style de tableaux. Je ne les comprends pas mais ça représente quelque chose.

C'est quoi votre style de tableaux?

Moi, c'est l'impressionnisme.

Vous vous intéressez à l'impressionnisme?

Oui. Les expositions, les livres, les émissions de télé, je m'y intéresse à travers tous les supports, les reproductions, les cartes postales. J'ai une sœur qui est peintre.

Peintre professionnelle ou amateur?

Non, elle est amateur. Je lui demande de reproduire les tableaux que j'aime. Pas forcément au format, ça prendrait trop de place. Je décore la maison avec.

A part ces tableaux, il y a d'autres œuvres chez vous ?

Oui, moi j'aime beaucoup la photo. Vous savez là, j'aime beaucoup quand il y a trois photos. Je ne sais plus comment ça s'appelle ?

Je ne sais pas, un tryptique?

Oui, j'en ai. Qui représentent des scènes orientales. Et puis j'aime beaucoup les paysages, la mer. J'adore les paysages de mer. J'ai des lithos et des photos que je découpe dans des calendriers.

J'aimerais revenir un peu sur les œuvres présentées ici, avez-vous une idée du rythme auquel elles sont renouvelées ?

Oui, je pense que c'est tous les 2 ou 3 mois. Lorsque j'étais en CES, j'y suis allée avec Madame D., j'ai choisi trois œuvres, toutes colorées, même pour Monsieur le Maire.

Ah, vous connaissez l'artothèque, comment avez-vous trouvé?

Le lieu c'est très bien. C'est vraiment beau. Moi j'aime les choses anciennes, alors là c'est bien. Aussi j'ai aimé choisir les tableaux, c'est pratique leur système, on peut prendre du recul, on peut bien voir. Moi quand je suis là-dedans, j'ai envie de rester des heures, même si tout n'est pas à mon goût. En y allant, j'ai vu des choses qui me plaisent.

Que faudrait-il pour que vous vous abonniez à l'artothèque?

Ben si c'était gratuit j'irai. Mais là c'est trop cher pour moi.

Vous vous êtes renseignée sur les tarifs?

Non mais ici je vois passer les factures, c'est quand même cher.

Vous savez, le tarif pour les collectivités et pour les particuliers n'est pas le même. C'est beaucoup moins cher pour les particuliers

Ah bon? Mon mari lui sera pas d'accord, pour lui c'est du bazar en plus dans la maison. Mais moi je trouve ça formidable de pouvoir changer. C'est sympa, quand on reçoit des gens, ça fait des discussions. Ah moi, j'en mettrais beaucoup, plus tout ce que j'ai déjà. Je vais me renseigner sur les tarifs. J'aime bien ce qui apporte une vie intérieure à la maison, une touche personnelle. J'aime une maison qui parle, qui donne l'impression de vivre.

Est-ce que vous aimeriez avoir des explications, des informations sur les œuvres exposées ici ?

Oui, bien sûr. Sur les factures, il y a le titre de l'œuvre, je regarde, ça m'intéresse. Moi j'aimerais savoir ce que c'est pour l'artiste.

Savez-vous que derrière les tableaux, en général, il y a une petite notice explicative ?

Mmm, je ne sais pas, j'ai un vague souvenir. Je ne pense pas avoir eu l'info. Non si j'avais su qu'il y a des infos derrière ce tableau, j'aurais lu.

Quels sont vos loisirs?

Les promenades, boire un verre, se réunir en famille.

Pratiquez-vous une activité sportive, artistique ? Faites-vous des sorties culturelles ?

Non, je ne fais pas vraiment de sorties culturelles. Des fois on va au cinéma mais c'est rare. Je ne fais pas de sport.

Catégorie socio-professionnelle, lieu de résidence, lieu de travail, âge, situation familiale; les profils sociologiques de nos deux interlocutrices sont strictement comparables. En revanche, les commentaires que leur inspirent la présence d'œuvres d'art contemporain sur leur lieu de travail divergent et auraient même tendance à s'opposer. Nous sommes face à deux personnalités très différentes. On serait tenté d'en déduire ce qui est au fond une évidence : pour un public démuni de repères savants et de critères d'appréciation fondés en connaissance, les représentations de l'art, et partant du monde, sont directement liées aux représentations de soi. Il n'en demeure pas moins vrai que chacune de nos deux interlocutrices exprime à sa manière le sentiment du manque de sens. Dans un cas, cette attente prend la forme d'une « dénonciation déçue de l'absence de signification, caractéristique de la mise-en-énigme déceptive » – « L''art, ça ne veut plus rien dire pour moi aujourd'hui » -. Dans l'autre

cas est formulée «l'hypothèse qu'il existe bien derrière la matérialité de l'œuvre une signification cachée » (mise-en-énigme positive) ⁶³— «ça représente quelque chose (...) j'aimerais savoir ce que c'est pour l'artiste» -. Dans cette hypothèse, la jeune femme cherche d'ailleurs à construire elle-même une signification. Elle se transforme provisoirement en médiateur, aidant les autres à remplir ce vide qu'elle-même ressent en accompagnant leur demande de représentation, de figuration face à une œuvre abstraite qui loin de leur paraître dénuée de signification appelle une exégèse.

Madame L. a une vision positive de l'artothèque. Ce qu'elle en dit offre un matériel riche à exploiter pour cerner les motivations et les freins des emprunteurs réels ou potentiels. La proposition d'emporter l'art chez soi la séduit. L'idée que les œuvres d'art sont conçues pour l'espace privé, qu'elles sont à habiter autant qu'à regarder rejoint d'ailleurs le sens que de nombreux artistes du XXème siècle - pour lesquels il convenait d'abolir les frontières entre l'art et la vie - donnèrent à leur travail (de Kurt Schwitters à Robert Filliou). En ce sens l'artothèque constitue bien une alternative à cette culture de la séparation qui, en institutionnalisant l'art, le dissocie de la vie.

Tous les emprunteurs que nous avons interviewé ont ce rapport intime à l'art et tissent avec les œuvres intégrées à leur cadre de vie une relation singulière et durable. Notre panel était constitué de personnes aux revenus moyens ou modestes, voire très modestes. Soit que nous ayons visité leur intérieur, soit que nous en ayons recueilli la description, nous avons pu constaté que la personnalisation de leur lieu de vie passe par la présence d'objets sans grande valeur marchande mais avec lesquels ils entretiennent une relation affective, empreinte de souvenirs (un voyage, une rencontre, une époque de la vie) et d'attachement – attachement à la personne qui a réalisé l'œuvre (peinture de la sœur, aquarelle du grand-père, œuvres achetées à des amis artistes), attachement aux événements et aux lieux dont l'objet préserve la mémoire, attachement à la valeur esthétique dont sont investis œuvres et objets. Il semble que chez les emprunteurs, ce rapport intime à l'art préexiste à la fréquentation de l'artothèque plutôt qu'elle n'en découle. A tel point d'ailleurs que cette recherche d'intimité devient parfois un obstacle à une utilisation personnelle du prêt d'œuvres d'art.

⁶³ Pour ces notions, voir N. Heinich, Les Rejets de l'art contemporain, p 77

2. Un pied dedans, un pied dehors ; entretien avec Madame B.

Particulièrement caractéristique à cet égard sont les propos tenus par Madame B. Elle emprunte des œuvres à destination des jeunes adultes handicapés avec lesquels elle travaille – expérience décrite plus haut- mais confie :

A titre personnel, je ne suis pas inscrite à l'artothèque.

Pour quelles raisons?

Ce n'est pas pratique pour moi, j'habite au centre et puis j'ai déjà plein de choses chez moi.

Justement l'artothèque de Grenoble va déménager, elle va quitter Grand-Place pour s'installer dans l'ancien musée de peinture, en plein centre.

De toute façon, je ne le ferai pas.

Pourquoi?

Les tableaux que j'ai vu, ils ne me plaisent pas profondément. Il m'est arrivé quelquefois d'acheter des tableaux, des choses que j'aimais beaucoup, parfois j'ai acheté à des artistes, des gens que je connaissais. Là on voit des choses intéressantes mais les tableaux sont tous dans la même veine, c'est difficile de les faire rentrer chez soi.

Madame B. exerce deux métiers. Elle partage son temps entre une activité d'ergothérapeute et un travail de scénographe. Après avoir passé son diplôme d'ergothérapeute (formation bac + 3), elle a été responsable d'un centre d'accueil en montagne où elle s'occupait d'enfants handicapés et de personnes défavorisées. Puis elle a suivi une formation à l'école des beaux-arts de Grenoble. Elle dit avoir fait le choix de mener les deux activités de front « parce que les deux m'intéressent ». La relation qu'entretient Madame B. avec l'art (et avec l'artothèque) correspond à la formule du « un pied dedans, un pied dehors ». Elle sépare clairement l'usage professionnel qu'elle fait de l'art : « l'artothèque pour moi c'est un outil de travail », et la vision qu'elle en a à titre personnel, étant comme elle

le dit elle-même « dans le milieu artistique ». Lorsqu'il s'agit de mettre les résidents du foyer en contact avec des œuvres d'art, « le problème n'est pas [pour les résidents] d'aimer ou de ne pas aimer mais d'en parler. », en revanche lorsqu'il s'agit d'emporter les œuvres d'art chez soi, pour cette personne qui se considère comme appartenant elle-même au monde artistique, aimer ou ne pas aimer devient clairement le problème.

Il est apparu, au cours de la conversation, que Madame B., en dépit de son passage aux beaux-arts, n'a pas acquis une « érudition » en art contemporain. Selon toute vraisemblance la formation qu'elle a suivi à des fins de réorientation professionnelle témoigne des effets partiels d'un cursus axé sur la pratique, délaissant quelque peu les contenus théoriques et les référents historiques que détiennent et maîtrisent les spécialistes en art contemporain. A plusieurs reprises au cours de l'entretien, Madame B. fait le reproche à l'artothèque de ne pas offrir « un vrai choix. »

« Pour faire avancer les gens, il faut partir de ce qu'ils connaissent, là on est bien trop loin de ce qu'ils connaissent.(...) A l'artothèque, ça manque de choix réel, ce serait bien qu'il y ait des Matisse, des Magritte - je parle de ces deux peintres parce que je les connais, je les aime bien -, il faudrait des éléments figuratifs dedans, de quoi faire le lien entre la broderie de la grand-mère — pour la plupart des jeunes, ici, qui viennent de leur montagne, la référence c'est ça : la scène de chasse en tapisserie au-dessus du canapé du salon -, alors comment fait-on le lien ? Le chemin est long pour passer de ça à l'art contemporain ».

Cette demande de représentation et de figuration renvoie à cette exigence de sens que l'art contemporain appelle particulièrement. En empruntant des œuvres pour le foyer, Madame B. compense la difficulté à trouver un « sens » aux œuvres par la possibilité de se les approprier, matériellement et physiquement. Les termes qu'elle utilise, parlant des jeunes, pour caractériser ce qui se produit dans l'acte d'emprunter, correspondent peut-être aussi à sa propre expérience. Le fait de pouvoir choisir, de prendre position, « d'officialiser son choix et ses gôuts » sans avoir à le justifier par une analyse formelle - dont on se sent au demeurant incapable - s'apparente à un « processus de prise de confiance en soi. »

3. Peut-on sensibiliser à l'art contemporain?

Les expériences que nous avons décrites ne condamnent pas l'éventualité d'une rencontre entre les œuvres et une population peu préparée à l'art contemporain. Elles mettent en exergue l'écart qui sépare l'affirmation d'un objectif général de démocratisation d'accès à l'art et la demande faite aux institutions ou aux artistes d'établir du lien social sur la seule base de la présentation des œuvres. En dépit de cette évidence -à laquelle concluent implicitement ou explicitement tous les rapports d'enquête sociologique menée sur le sujet depuis plus d'une trentaine d'années-, l'idée que la simple mise en présence des œuvres d'art suffit à « toucher » de nouveaux publics - au sens d'éveiller leur intérêt et de susciter leur adhésion - demeure vivace.

Le projet des maisons de la culture d'André Malraux consistait à favoriser le contact et la rencontre entre les œuvres artistiques et le public. Cette conception visait « l'aptitude de l'amateur à entrer en résonance avec l'objet d'art et à se construire un « musée imaginaire » ⁶⁴. Cela revenait à accorder à l'objet d'art « un pouvoir immédiat d'affectation : le contact avec l'œuvre construit un lien symbolique entre les hommes qui en partagent les effets sensibles. » ⁶⁵

Force est de constater que « l'irruption de l'art » dans des lieux où on ne l'attend pas provoque aussi des réactions de rejet. Y compris lorsque la réaction est favorable, le chemin est long pour donner envie d'aller plus loin. Et lorsque l'envie existe, il peut encore s'écouler du temps avant le passage à l'acte. Même répétitif et inscrit dans la durée, le contact avec les œuvres d'art ne vient pas à bout des déterminismes psycho-sociologiques qui, en l'absence de repères culturels, modèlent la réception de l'art contemporain.

Dans un domaine différent, celui du théâtre, Christian Benedetti, metteur en scène, directeur de la friche d'Alfortville déclare: « on ne peut travailler sur le lien social qu'à partir d'un projet artistique et non pas l'inverse. Comment faire venir des gens au théâtre sans rien

65 Ibid

⁶⁴ Jean CAUNE, opus cité, p 26

avoir à leur montrer, sinon leur dire, venez au théâtre, vous verrez c'est bien, c'est un bâtiment, vous venez, vous payez, vous vous asseyez, puis vous partez ? » 66

Plus que tout autre domaine artistique, celui de l'art contemporain pose avec acuité le problème de l'articulation entre les conditions de production et de réception des œuvres. Si l'on concède que la transgression de l'art par les artistes (déconstruction des principes canoniques définissant traditionnellement l'œuvre d'art) résume l'ensemble des opérations réitérées depuis le début du siècle par les avant-gardes, l'on comprendra aisément que les œuvres produites sur ce principe ne manifestent pas im-médiatement leurs propriétés artistiques. L'intégration par les spécialistes (cadrage par les murs et les mots de l'institution) ne suffit pas à convaincre le public qu'il se trouve en présence d'œuvres d'art. Au contraire, cette intégration engendre des propositions un peu plus provocantes de la part des artistes, des rejets plus violents du public et des institutionnalisations toujours plus étonnantes, et ce jeu en forme de surenchère repousse toujours plus loin les limites de la notion d'œuvre d'art.⁶⁷

L'art contemporain est un art « savant ». Le corollaire de cette proposition est qu'il s'apprend. La pédagogie de l'art contemporain passe nécessairement par l'acquisition d'un savoir. Pour « voir » les œuvres, il faut acquérir la capacité de les décrypter, d'en maîtriser les codes et le langage. Le consensus sur ce qui est ou n'est pas de l'art supposerait un savoir partagé des principes canoniques de l'art, une approche critique commune des présupposés philosophiques, sociaux, politiques et économiques véhiculées, au cours de l'histoire, par les normes académiques de représentation, une conjonction d'intérêts pour une réalité esthétique dont l'enjeu est éminemment perturbateur, puisqu'il ne s'agit ni de conforter le spectateur à l'intérieur des frontières qui lui servent habituellement de repères, ni de l'inviter à s'en évader mais de l'entraîner méthodiquement dans un processus irréversible et déstabilisant qui, en révélant ces frontières, contribue à les déplacer⁶⁸.

Pour un public démuni de repères esthétiques, la rencontre avec l'art contemporain n'a rien de spontané. La relation anonyme de l'exposition demeure conjoncturelle. Bien souvent entre l'œuvre et le public, et en l'absence de médiation, il ne se passe rien ou en tout cas pas grand-chose. En substituant le « faire » au « voir », les pratiques artistiques et culturelles –il

⁶⁸ Ibid, p 9

article paru dans l'Humanité, 19 juin 2001
 voir Nathalie Heinich, le Triple jeu de l'art contemporain, les Editions de minuit, Paris, 1998

s'agit en l'occurrence de réaliser des œuvres, de les emprunter ou d'en parler- modifient la relation à l'art. Il ne s'agit plus de « lire » l'œuvre -rapport distancié- mais de se l'approprier -rapport intime-. Dans certaines situations, comme celles que nous évoquons, cette démarche pragmatique est adaptée au contexte. En revanche, son institution en lieu et place d'une véritable éducation du regard pose question car elle ne saurait remédier à l'absence d'une connaissance de l'art. La réforme de l'éducation artistique et culturelle à l'école mise en place par l'actuel ministre de l'Education Nationale, Jack Lang et par son conseiller, Claude Mollard incite à établir un parallèle avec la création des artothèques il y a vingt ans. Quelle sera la portée concrète d'une mesure qui dissocie les pratiques artistiques et culturelles des savoirs sur l'art et repose sur un dispositif expérimental, invitant chaque enseignant à devenir « un passeur d'enthousiasme et de sens dans le domaine des arts et de la culture » ?

C. Le sujet au centre du processus culturel

Le cas des emprunteurs particuliers pose d'autres questions que celui du prêt aux collectivités. Pour déterminer à quel type d'expérience esthétique ou relationnelle correspond le fait d'emporter l'art chez soi, il nous faut caractériser la relation singulière de l'emprunt en allant dans le détail du rapport aux œuvres. Doit-on opposer la relation singulière de l'emprunt à celle anonyme de l'exposition? Cette singularité favorise-t-elle une pédagogie de l'art contemporain? L'emprunteur est-il confiné au rôle de récepteur de l'œuvre d'art ou l'utilise-t-il à d'autres fins? Les artothèques font-elles le lien entre les pratiques et les problématiques du monde de l'art et celles de-l'amateur? Accompagnent-elles ou font-elles ressentir le besoin de l'art?

1. Le désir de culture

Monsieur K., emprunteur à Grenoble est agent hospitalier. 69 Il se définit comme un « rat de musée ». Il exprime sa nostalgie des musées à l'ancienne, de ces lieux « conviviaux », « emplis de charme » mais ayant désormais cédé la place à des lieux « plus froids », moins propices à satisfaire ce visiteur pour lequel la fréquentation des œuvres d'art « enlève le stress ». Visiteur régulier des expositions du Centre National d'Art Contemporain (« j'y vais pour confronter ma sensibilité au travail des autres »), notre emprunteur prend beaucoup de plaisir à se rendre dans des lieux chargés d'une atmosphère plus intime. Ainsi, le musée Hébert (à Grenoble), où l'on voit « une peinture évidente mais qui m'intéresse bien » et « des expositions de bonne qualité », où l'on a aussi le loisir de se promener dans « un très beau jardin, empli de buis parfumés » et de déambuler à l'intérieur d'« une grosse maison bourgeoise, qui respire bien, une chose précieuse qui a de plus en plus tendance à disparaître, une chose qu'on ne peut pas s'offrir ». Cette envie de vivre des moments privilégiés, cette recherche de lieux « habités » se retrouve chez d'autres emprunteurs ou « sympathisants » (« j'aime ce qui donne une vie intérieure à une maison » dit cette jeune femme, prête à s'inscrire à l'artothèque, tandis qu'un peu plus loin, décrivant ses loisirs, elle déclare aimer « boire un verre, se réunir en famille »).

⁶⁹ entretien réalisé à Grenoble le 4 juillet 2001

Au-delà de l'expérience qui consiste à « pouvoir disposer de ce qu'on ne pourrait pas se payer », ce qui est aussi recherché c'est l'expérience du changement ou plus exactement de l'intrusion du changement dans la vie quotidienne. Les emprunteurs paraissent se satisfaire de la possession provisoire des œuvres. « Si l'œuvre était là pour toujours, je ne la remarquerai plus (...). Plus l'échéance approche, mieux je la regarde » ou encore « n'avoir les œuvres qu'un moment, c'est bien. C'est rare que j'ai eu envie de garder des œuvres, le Wigman que j'ai en ce moment et puis la tête de Freud, d'Adami. ». « Moi je trouve ça formidable de pouvoir changer. »

La demande à laquelle répond le prêt d'œuvres d'art n'a évidemment pas de sens en termes de besoins, tels que peut les définir le marché. Vouloir faire des artothèques les supports de la relance économique du marché de l'estampe revient à méconnaître les motivations des publics. Ce que peuvent produire les effets de la culture de masse – dynamiser la vie économique par l'acquisition (massive) de biens culturels – est sans rapport avec le cheminement intérieur d'un individu, conduit au désir d'emprunter une œuvre d'art. Le passage à l'acte d'achat peut se produire mais il n'a rien de systématique. La comparaison avec le livre ou le disque qui sont à la fois des biens de consommation courants et des biens culturels n'est pas de mise. Sans être investie d'une valeur sacrée, l'œuvre d'art ne peut être ravalée au rang d'un marchandise. Sans la présence d'une aura, le besoin d'art tend à disparaître...

Cette quête d'un « mieux-être » plutôt que d'un « avoir plus » ne constitue pas un phénomène isolé. Elle fait écho à une tendance générale, montrant la préférence de plus en plus nette du public pour des pratiques culturelles de l'ordre de l'expérience et de l'appropriation plutôt que de la possession. Tendance que l'on peut mesurer, depuis plusieurs années, en remarquant le succès croissant des manifestations qui, en favorisant des pratiques conviviales et en proposant des formes peu contraignantes de participation laissent une part de liberté au public. A cet égard, la fréquentation des artothèques s'apparente davantage à celle des festivals, des ateliers d'artistes, de tous ces lieux un peu marginaux ou inédits (squatts, petites salles renouvelant le rapport scène – spectateurs...) qu'à celle de structures institutionnelles plus « dirigistes » qui s'emploient à transmettre un contenu (œuvre ou savoir) de celui qui produit à celui qui consomme ou, un peu comme à l'école, de celui qui sait à celui qui ignore.

2. Art de vivre, art à vivre

L'envie de vivre l'expérience du prêt d'œuvre d'art s'accompagne de l'envie de la partager. La présence des œuvres dans un lieu public « ça engage le dialogue » ; chez soi « quand on reçoit des gens, ça fait des discussions. » On peut lire ces lignes dans le reportage de Télérama publié en février 2000 : « Jacqueline Bohm a fait les frais de cimaises et d'une rampe de projecteurs pour accueillir les œuvres. Chez elle, chaque arrivage prend des allures d'adoption : les amis et voisins viennent découvrir les nouveaux accrochés. »

Voici ce que dit ce père de famille, d'un milieu modeste : « je vais à l'artothèque avec mon fils de 8 ans parce que l'art, ça peut sauver la vie. Et puis j'essaie d'éduquer son goût, lui montrer qu'il existe des choses plus fines que les choses colorées qu'on voit à la télé. C'est un jeu. Quand on emprunte des œuvres, on en prend une pour moi, une pour mon fils, éventuellement une troisième pour se mettre d'accord (...). Dans la maison, il y a des emplacements réservés, ici dans le salon, au-dessus du canapé et puis sur le mur à côté, et il y a aussi une place dans l'entrée. M. aime ce qui est coloré, géométrique; moi j'aime ce qui me parle, des choses torturées, d'autres choses encore. (...) Avec mon fils et avant aussi, avec ma fille — elle a 18 ans maintenant -, on va au CNAC. J'ai toujours pris des photos des enfants devant les œuvres.(...) A chaque fois qu'on ramène des œuvres de l'artothèque, là aussi je fais une photo du gamin devant les œuvres, c'est dans l'album de famille, vous voulez voir ? Je vais vous montrer...Quand on va à l'artothèque, M. veut emmener ce qui lui plaît à lui, il fait un tour, il fait son choix. Ça lui permet d'affirmer son goût propre. Il aime les choses colorées, en ce moment, il aime les choses vraiment géométriques. Mais là, la dernière fois, j'ai refusé qu'il emmène ce qu'il avait choisi. Ah là non vraiment, je ne pouvais pas.

C'était quoi, vous vous souvenez?

Oui c'était un Vasarely. Mais moi ça j'en veux pas chez moi. Non ça vraiment, c'est pas de l'art. (...) Pour le gamin aussi, aller à l'artothèque, eh ben, c'est le plaisir de prendre le tram, les trucs qui font plaisir aux gamins, quoi. C'est un moment de complicité. Entre un père et son fils, y a des rapports amicaux. (...) Souvent M., il passe son petit moment tout seul dans l'artothèque, il entre en discussion avec Michèle [la responsable de l'artothèque]. Il aime toujours aller à l'artothèque. »

L'expérience esthétique que vivent ou que cherchent à vivre les emprunteurs que nous avons rencontré est d'une toute autre nature que celles de l'amateur éclairé, du connaisseur, de l'érudit. Les registres de valeur sur lesquels reposent l'acte d'emprunter sont d'abord et avant tout d'ordre émotionnel et relationnel.

Même lorsque l'emprunteur a des connaissances en art contemporain, l'envie d'apprendre et de savoir n'est pas le motif prioritaire de sa venue à l'artothèque. Les particuliers semblent souvent ignorer le titre des œuvres qu'ils empruntent, le nom de l'auteur, le mouvement artistique de référence sans que cela porte préjudice à leur désir de culture. La présentation des œuvres en dehors d'un cadre institutionnel et la possibilité de les emprunter ne suffisent pas pour transmettre des savoirs. Le niveau d'instruction et le niveau de diplôme, l'absence d'apprentissage artistique et de formation culturelle à l'école conditionnent cette relation « savante » à l'art. Emprunteur régulier et assidu, Monsieur K confie : « Moi, je n'ai pas fait histoire de l'art, je connais pas mal la psycho, ce que je connaîs, c'est en lisant. J'ai pas fait de longues études mais bon je ne recherche pas vraiment ce genre d'explications. ».

L'article de Télérama décrit le comportement de l'emprunteuse citée plus haut: « Jacqueline, de famille ouvrière, aime les œuvres plutôt austères mais gestuelles, tout en ponctuant ses commentaires de « je ne connais pas les noms », « je ne fais pas partie des gens qui savent ». Comme la plupart des adhérents caennais, elle fonctionne au coup de cœur. » Peut-être que, comme le suggère la journaliste de Télérama : « petit à petit, l'œil s'affine, généralement sans le secours des mots ni du savoir. »

Si les emprunteurs manifestent rarement le désir d'acquérir des connaissances en art contemporain, cela tient sans doute précisément au fait qu'ils entretiennent une relation singulière avec l'art. Pouvoir emporter l'objet d'art le rend à la fois précieux et accessible. Reconnaître l'œuvre est donc plus essentiel que de la connaître. C'est par l'entremise de cette re-connaissance que l'œuvre prend sa place dans le quotidien et devient le lieu d'une expérience singulière. L'important pour l'emprunteur est moins d'acquérir une culture générale -dont il ne perçoit pas très bien ce qu'elle pourrait lui apporter à une époque de sa vie où les « jeux sont faits »- que de pouvoir exprimer librement son sentiment du beau. L'emprunteur aime manifestement certaines œuvres plus que d'autres. Il n'adhère pas globalement à l'art contemporain. Expression d'une appropriation individuelle de l'art, son

jugement traduit des sentiments qui ont souvent partie liée avec son histoire intime. La représentation que l'emprunteur se fait de l'art a beaucoup à voir avec la représentation qu'il se fait du monde et de sa propre place dans ce monde. C'est une affaire de goût, de goûts et de dégoûts.

3. L'emprunt, un acte qui engage

Les « personnes-relais » avec lesquelles nous nous sommes entretenues ont elles aussi souligné l'importance symbolique que revêt le geste d'emprunter. Soit qu'ils en aient l'intuition, soit qu'ils en fassent l'expérience, les « initiateurs » engagés dans ce type de médiation perçoivent tous à un moment ou à un autre la nécessité de ne pas imposer leurs choix aux destinataires des œuvres, s'écartant en cela du rôle d'un commissaire d'exposition. Autant que faire se peut, les initiateurs s'emploient à offrir à l'usager final la possibilité de se rendre lui-même à l'artothèque pour choisir les œuvres à emprunter. « Le fait d'aller chercher les œuvres est important. Les enfants les montrent plus à leurs parents quand c'est eux qui sont allés chercher les œuvres que quand ce sont les autres sections. »

Catherine Texier, directrice de l'artothèque du Limousin explique que : « la différence majeure entre l'action des artothèques et les autres structures de monstration et de diffusion de l'art contemporain tient à la responsabilisation des individus. Les artothèques offrent un espace de liberté, les gens choisissent et mènent à terme leur décision ». Grâce au principe de prêt, les artothèques même lorsqu'elles n'offrent pas un choix esthétique « réel » —le pluralisme dont elles se réclament demeure confiné à la sphère de l'art contemporain- ; offrent la possibilité de pouvoir choisir sans être jugé.

De deux choses l'une, soit l'emprunteur vient à l'artothèque parce qu'il est déjà sensibilisé à l'art contemporain, et dans ce cas il y a de fortes probabilités pour qu'il ait le profil classique des catégories socioprofessionnelles ayant une pratique culturelle intense et variée. Soit il n'a pas ce profil – cas des usagers passifs, cas des publics touchés par la médiation d'une personne relais, cas enfin de certains emprunteurs particuliers dont l'adhésion à l'artothèque s'explique par une trajectoire intime – et ces motivations sont d'un autre ordre. L'intérêt qu'une personne socialement et/ou culturellement « privilégiée » trouve à fréquenter des œuvres d'art contemporain est en dernier ressort, même si cela n'exclue pas

le plaisir esthétique ou cognitif, un intérêt de classe. L'intérêt que va y trouver une personne issue d'un milieu populaire sera très liée au sentiment d'accéder à un privilège. De fait, l'artothèque reconnaît implicitement à n'importe quel individu la capacité d'exprimer, à travers son choix, une préférence esthétique. En délèguant aux emprunteurs le soin d'apprécier la valeur de l'art, elle reconnaît la validité de leur jugement esthétique et met sur un pied d'égalité tous les emprunteurs. En cela elle leur confère une légitimité et une dignité. Là où l'œuvre exposée sur les cimaises des musées s'impose au regard comme le choix des dominants s'impose aux dominés, l'œuvre empruntée n'est pas une valeur « décrétée », c'est un choix librement consenti. « Cette prise en charge de l'œuvre d'art est un acte important, à condition bien sûr que l'on ait conscience que c'est une œuvre d'art » (Catherine Texier).

Lorsque le statut d'œuvre d'art est dénié à l'objet (cas de Madame R., pour laquelle ce qui est exposé dans la mairie s'apparente plutôt à de la fumisterie qu'à de l'art), le processus d'appropriation que nous avons décrit s'effondre et il n'y a aucune raison de devenir emprunteur. A contrario, les personnes qui utilisent ou souhaitent utiliser le service de prêt le font parce qu'en dépit d'une adhésion partielle (elles n'aiment pas tout, elles ne comprennent pas tout, voire pas grand-chose), elles ont l'intime conviction d'avoir affaire à des œuvres d'art. Catherine Texier décrit très bien ce qui se passe à ce moment-là ; par-delà tout jugement esthétique, accorder à ce qui pourrait être perçu comme une simple affiche dans un sousverre, le statut d'une œuvre d'art, c'est au fond, penser ou ressentir que l'objet en question est le résultat de « l'engagement fort d'une personne à un moment donné. »

Michèle Dollmann, directrice de l'artothèque de Grenoble, souligne, elle, que : « le geste de l'emprunteur et ce qui se passe quand il emprunte est beaucoup plus important que le statut de l'objet (original, multiple, unique) ». Le fait est que la question du statut de l'œuvre se pose différemment pour les spécialistes et pour le public. Dans le milieu de l'art, l'avènement de la vidéo et des nouvelles technologies a mis les multiples à la mode. Du coup, l'estampe et la photographie qui jusque là étaient considérées comme des arts mineurs, voire dépassée en ce qui concerne l'estampe, reprennent une place honorable à côté des œuvres uniques, peintures, sculptures et autres installations. Et il est désormais acquis que les multiples sont bel et bien des œuvres originales. Chez les professionnels, la hiérarchisation des œuvres s'est même inversée, la peinture de chevalet et la sculpture suscitent beaucoup moins d'intérêt que la vidéo ou la cyberculture. L'Etat compte ainsi sur les artothèques pour diffuser ces nouveaux supports (vidéos, créations numériques...).

Cette mission n'a en fait rien d'évident car pour que le public emprunte ce type d'œuvres, encore faudrait-il qu'il les identifie à de l'art. Pour des populations peu sensibilisées à l'art contemporain, cela ne va pas de soi. Lors des entretiens, un constat récurrent s'est imposé; il était capital pour les usagers de pouvoir considérer les œuvres qu'ils empruntent comme des œuvres d'art à part entière. Tous les emprunteurs rencontrés dans le cadre de cette enquête désignent les œuvres encadrées en utilisant le terme de « tableaux », qu'il s'agisse d'estampes ou de photographies. Lorsqu'ils apprennent que l'œuvre existe en plusieurs exemplaires, ils sont déçus et ne voient plus bien la différence avec une simple affiche. Il est alors important d'expliquer en quoi l'on peut considérer qu'il s'agit bien d'une « authentique » œuvre d'art. Dans ces conditions, il n'est pas dit qu'à l'heure de sa reproductibilité numérique, l'aura de l'œuvre d'art demeure suffisante pour susciter le désir des publics.

4. L'impensé des politiques culturelles

Le témoignage d'une bénévole d'ATD Quart Monde⁷⁰ reprend et synthétise les interrogations qui fondent le sens des pratiques culturelles. Prendre en considération le goût des autres, transformer à cette fin notre façon de penser l'art et la culture, œuvrer en faveur d'une démocratie culturelle...deviennent des enjeux de plus en plus pressants.

« Le fondateur du mouvement ATD Quart Monde a toujours considéré qu'au-delà des besoins élémentaires, habillement, nourriture, logement, les personnes très pauvres doivent aussi satisfaire un besoin fondamental, celui de la culture (...). Pour être véritablement homme, l'être humain a besoin d'une dimension culturelle dans sa vie. Il a besoin de beau, de choses qui le dépassent. Au départ du mouvement, il y a eu beaucoup d'actions autour du partage du savoir et de l'art (...). Il faut savoir que les gens très pauvres vivent enfermés. L'une des caractéristiques de la misère, c'est le manque de relations. Souvent les familles ne voient personne d'autre que les travailleurs sociaux. Se déplacer, aller seuls dans un lieu comme une artothèque ou un musée c'est très difficile. La barrière est énorme, infranchissable.

⁷⁰ entretien réalisé à Caen le 15 juin 2001

Aujourd'hui, soixante-cinq familles empruntent, 200 reproductions sont disponibles. Les familles disent que ça leur apporte une reconnaissance, de la dignité. Avoir un tableau comme les riches, cela signifie qu'ils ne sont pas indignes de les avoir, qu'ils ne sont pas en marge.(...) La majorité des familles mettent l'œuvre dans la salle à manger, c'est une fierté, une dame dit que c'est « son rayon de soleil ». (...) Ça n'est jamais arrivé que les gens veuillent arrêter. Sauf une personne, gênée parce qu'elle avait cassé le verre. Il y a un respect énorme de l'œuvre empruntée. Une personne ne voulait pas emprunter parce que disait-elle, "ça fume trop chez moi, on se couche tard, il y a de la bagarre". Nous l'avons convaincue en lui disant de le faire quand même si elle en avait vraiment envie; que même dans les musées, les œuvres n'étaient pas exemptes de tout risque. Il y a eu aussi un cas exemplaire, une famille qui vivait dans la saleté. Du jour de l'abonnement, le logement a été tenu impeccablement.(...)

Les familles trouveront toujours le moyen de s'acheter un objet banal comme une télé ou un magnétoscope. Ils ne posent jamais directement la question du coût du tableau – la reproduction plus l'encadrement, ça représente environ 500 francs — Certaines familles, très peu, s'achètent des reproductions mais ça n'est pas le problème du coût réel. C'est l'idée qu'ils s'en font, ils pensent que c'est presque inestimable. Pour eux la valeur de l'objet n'est pas marchande. C'est d'un autre ordre, ça participe de leur reconnaissance. (...)Nous essayons d'aller systématiquement avec les familles voir les expos d'art contemporain au musée des beaux-arts. Très peu viennent. Il y a une invitation et un rappel aux familles deux jours avant, sinon ça ne marche pas. Ce sont des personnes qui vivent au jour le jour dans des conditions très précaires. Ça devient très difficile car ici il n'y a plus de salariés, seulement des bénévoles. C'est une action sur du long terme, sur deux ou trois générations. Les visites se passent très bien. Parfois ils auraient envie de toucher les œuvres. Parfois aussi ça ne plaît pas.

En lien avec la création de l'artothèque, nous avions organisé une visite au musée d'Orsay. Cette visite est restée dans les mémoires depuis 13 ans. Nous avons aussi été visiter le musée de Rouen, le Louvre. Nous avons été voir la Joconde, c'est un symbole. Les guides ont du plaisir à accompagner ces groupes car il y a ce regard qui est sans doute différent. De par leur mode de vie, les personnes très pauvres ont un mode de pensée qui leur est propre. Ce regard neuf ça pourrait être un apport pour les artistes. Pendant un an, 5 personnes ont été abonnées au théâtre. Chaque représentation donnait lieu à une discussion et à un compte

rendu. Nous les avons envoyé au metteur en scène mais il n'a jamais répondu. D'autres artistes s'engagent comme Miguel Angel Estrella ou Armand Gatti. En même temps, il y a des interrogations. Les artistes ne sont pas forcément ceux qui font immédiatement bouger la société.

Il y a des questions qui ne sont pas simples à résoudre. Parfois les bénévoles trouvent que les reproductions choisies par les familles pour être achetées sont moches. Que fait-on? Est-ce une question de goût? En général ils essaient de réorienter le choix mais peut-être faut-il laisser faire? Les gens des musées nous ont conseillé d'acheter chez eux parce qu'on n'y trouve que des œuvres reconnues. Mais reconnues par qui? C'est le goût de l'élite puissante et cultivée. Convertir les familles à cette culture qui est celle de ceux qui les excluent, ça pose question. Les œuvres belles en soi ça existe? C'est quoi le beau universel, une église romane, le nombre d'or, ce qui peut exprimer l'harmonie idéale? En tout cas les familles ne sont pas prêtes à emprunter des choses tristes ou pas bien identifiables. Elles recherchent des images représentant le rêve ou une certaine idée du bonheur, la nature est très présente. »

D. Quelques pistes pour établir un bilan de l'action des artothèques

1. Création contre médiation ?

La description des logiques politiques qui ont présidé à la création des artothèques, d'une part, l'examen des mécanismes qui conduisent le public à emprunter des œuvres d'art, d'autre part, montrent l'écart pouvant exister entre les effets « attendus » et les effets « réels » de l'action des artothèques.

Cet écart est en partie, mais en partie seulement, celui qui sépare théorie et pratique. Il révèle surtout des visions politiques différentes de la place de la culture, et plus précisément de l'art, dans nos sociétés. Pour l'Etat, les collectivités territoriales et les professionnels de la médiation, le sens des politiques publiques de la culture n'est pas le même. Ainsi si le ministère de la culture développe des critères fondés sur l'excellence esthétique des projets artistiques —ce qui le conduit dans le domaine des arts plastiques à suivre les opérations successives de réévaluation et de dévaluation définies par le marché international de l'art contemporain-, les collectivités territoriales sont, elles, plus attentives aux demandes des populations et tentent de concilier cet impératif avec une exigence de qualité. Quant aux acteurs de terrain, confrontés aux attentes du public, ils mettent en œuvre des stratégies de médiation tendant à combler la distance qui sépare l'offre de la demande.

Au cours des vingt dernières années, la politique publique de soutien aux arts plastiques a d'abord et avant tout bénéficié aux créateurs et à l'innovation. « En France, la politique artistique a été transformée, à partir de 1981, par l'abondance des crédits, par le foisonnement institutionnel, par la réconciliation de l'art avec l'économie et par la décentralisation artistique. L'ensemble de ces moyens a été mis, non sans succès, au service des artistes. (...)

L'objectif de la politique artistique concernant le soutien aux formes innovatrices a été atteint au-delà, semble-t-il, des espérances. L'institutionnalisation de l'art a confirmé le paradigme esthétique régnant, produit à la fois de l'histoire de l'art et de l'internationalisation

des échanges économiques et culturels. La logique du futur antérieur, qui a dominé l'histoire de la modernité, contribue à rendre compte du paradoxe que représentent l'institutionnalisation de l'art et la socialisation du risque créateur dans une société où l'art contemporain, au moins sous ses formes les plus voyantes, ne répond pas à la demande sociale. »⁷¹

C'est donc surtout l'Etat qui en se satisfaisant et, davantage encore, en promouvant « une intention créatrice soustraite à tout critère social » 72 s'est mis en porte-à-faux avec les attentes, beaucoup plus larges et plus complexes, des publics.

Les expériences d'évaluation menées par le ministère dans les années 80 ont mis ce décalage en évidence. Elles ont aussi montré les limites de l'exercice puisque loin de redéfinir son action, le ministère en a tiré la conclusion qu'il devait se retirer du projet. Constatant que la plupart des objectifs -au nombre desquels l'élargissement de l'assiette sociologique du public, l'évolution de ses pratiques culturelles, le dopage du marché de l'estampe et de la photographie- n'étaient pas atteints, et alors même que l'évaluation fournissait un certain nombre d'éléments pour y remédier, l'Etat a tout simplement décidé de se désengager.

Cette attitude dénote un embarras certain à reconnaître le hiatus entre art et société. S'agissant d'art contemporain, pratique artistique dont nul n'ignore qu'elle est profondément enracinée dans la « culture cultivée » et directement dépendante, en termes de production et de reconnaissance, des règles du monde marchand, avouer un échec en matière de démocratisation culturelle s'avère problématique. Quand toutes les conditions semblent réunies pour que l'accès à l'art - appréhension positive des œuvres - devienne possible et qu'au final les résultats ne sont pas là, les initiateurs se trouvent démunis pour continuer à justifier l'intérêt d'une action globale en faveur de l'art contemporain. Poussés en quelque sorte dans leurs derniers retranchements, ils sont condamnés à en tirer des conclusions insurmontables. Comme envisager par exemple que l'art contemporain n'est pas en soi communiquant ni social ou admettre que l'action culturelle ne résout pas tout, la formation étant affaire d'éducation plutôt que de diffusion. Ou bien il faudrait avouer que le soutien public apporté à ce secteur d'activités répond à d'autres motivations que la démocratisation de l'accès à l'art. Mais dans un système égalitaire, l'idée est difficile à accepter. Lorsque les

⁷² Ibid, p 366

⁷¹ Raymonde Moulin, De la valeur de l'art, Paris, Flammarion, 1995 p 363 -364

pouvoirs publics ou les institutions justifient l'art par le rôle social que sont censés jouer les œuvres et les artistes (en invoquant la démocratisation culturelle), ils s'exposent en cas de démenti à faire rejaillir le discrédit sur la forme artistique qu'ils souhaitaient promouvoir.

La question de l'évaluation est importante. Elle montre, chacun étant amené à travailler avec des objectifs qui lui sont propres, que le jugement porté sur l'action des artothèques obéira à des critères très différents dans chacun des champs concernés (artistique, culturel, social ou institutionnel). Cette conception relativiste implique qu'on ne peut se satisfaire d'une approche basée sur une seule échelle de valeurs parce qu'il y a plusieurs rapports à l'art et donc autant de manières d'évaluer. Dans cette perspective, il est donc tout aussi important de déterminer si les objectifs des artothèques ont été atteints que de définir l'échelle de valeurs auxquels ils font référence.

2. Des objectifs impossibles à atteindre ?

La création des artothèques a été le fruit d'une vision purement théorique. Le projet a été mis en place sans que soit sérieusement considérée la question des moyens à mettre en œuvre. La genèse du partenariat avec les collectivités locales et la disparité des situations locales qui en découlent montrent les carences du système. Dans ces conditions, les objectifs définis au début des années 80 avaient peu de chances d'être réalisés. Aujourd'hui encore -si tant est que le monde des artothèques demeure le levier d'une politique publique d'aide à la diffusion de l'art contemporain-, le manque de moyens financiers et humains dont elles souffrent constitue une entrave réelle à leur développement et au rayonnement de leur action. En outre, le projet a pêché par excès d'optimisme, en évitant de prendre en compte une donnée pourtant incontournable : celle de la réalité sociologique des publics.

Le premier objectif, celui du soutien à la création se heurte très concrètement à la pénurie de moyens. Les artothèques les plus actives sont bien insérées dans le réseau des lieux d'art contemporain et elles parviennent régulièrement à éditer des œuvres originales grâce aux partenariats financiers qu'elles mettent en œuvre. Dans la mesure où elles entendent soutenir la création, la réalité de leur budget les contraint à rechercher des financements extérieurs et à mutualiser les coûts d'opération. L'on imagine assez bien la dépense de temps et d'énergie que cela représente pour les responsables de ces modestes équipements déjà submergés. En

outre, seuls les artothécaires disposant d'une bonne formation en art contemporain peuvent s'engager dans cette voie.

L'élargissement et la formation des publics se heurte à de multiples obstacles. Viser la diffusion de l'art contemporain comme moyen de sa reconnaissance et de son appropriation par les publics est une ambition qui rencontre très vite ses limites.

A notre connaissance, la seule enquête ayant fourni quelques indications sur les caractéristiques des publics des artothèques remonte à 1985. Nathalie Heinich avait étudié le public des particuliers. La comparaison avec la population française révèle que le monde des artothèques reproduit massivement la traditionnelle sélection socioculturelle opérée par les pratiques de la « culture cultivée ».

Nous avons eu l'occasion de souligner la logique de ce mécanisme. Par ailleurs, nous avons observé que les emprunteurs particuliers qui échappent à cette catégorisation socioculturelle viennent à l'artothèque, poussés par l'envie de vivre une expérience esthétique plutôt que par celle d'apprendre. A une époque de la vie où pour la plupart d'entre eux, les jeux sont faits, l'âge des apprentissages est passé.

Il serait néanmoins intéressant de mener des études approfondies pour déterminer si l'implantation géographique et administrative des artothèques influe ou non sur la composition socio-démographique du public des emprunteurs individuels. On peut supposer qu'une artothèque implantée dans une médiathèque et dans un quartier périphérique (comme à Grenoble) ne touchera pas nécessairement le même public d'individuels qu'une autre dotée d'un fonctionnement l'apparentant à un centre d'art et située en centre ville dans un cadre prestigieux (comme à Caen).

Dans certains cas, la relation de cause à effet est évidente. Ainsi ces enseignants qui, dans un quartier populaire du nord de Marseille, ont créé au sein de leur établissement scolaire une artothèque, l'artothèque Antonin Artaud, visent —et touchent- une population ciblée d'emprunteurs individuels. Il s'agit des élèves et de leurs familles. Hors les murs, l'artothèque a là encore bien délimité son territoire d'intervention, c'est le quartier, en direction duquel elle mène différentes actions. Dans ces conditions, et sous réserve que l'élargissement des publics soit un objectif prioritaire, la recommandation du ministère

d'adosser les artothèques à des structures d'art contemporain plutôt qu'à des bibliothèques n'est pas nécessairement pertinente. De ce point de vue, les différentes formules d'implantation existantes (structures indépendantes, établissements scolaires ou universitaires, bibliothèques, médiathèques, établissements culturels (incluant les centres d'art), organismes d'éducation populaire, organismes humanitaires, entreprises, hôpitaux...) sont à examiner au cas par cas.

La fréquentation de l'artothèque et la fidélisation du public semblent tenir autant si ce n'est davantage à l'aspect « sociabilité » de la structure qu'à son offre esthétique et intellectuelle. Les trois artothèques sur lesquelles a porté notre enquête sont des lieux de parole. A l'évidence, la qualité de l'accueil réservé aux visiteurs constitue un objectif prioritaire, c'est même, à voir le temps et la capacité d'écoute dont font preuve les artothécaires, l'application d'un principe déontologique. Au fil du temps, des liens privilégiés se tissent entre le personnel de l'artothèque et les emprunteurs. La venue à l'artothèque est l'occasion d'une rencontre et d'un échange autour des œuvres. Sans aller jusqu'à devenir une signification partagée, l'œuvre joue à tout le moins le rôle d'un trait d'union...

Pour autant l'on ne saurait étendre ce constat à l'ensemble des artothèques sans s'être intéressé de plus près à leur fonctionnement effectif. En outre, le succès de cet objectif de fidélisation, s'il est indéniablement lié à la formule de l'emprunt, demeure fragile car il tient aussi beaucoup aux qualités non seulement professionnelles mais aussi personnelles des artothécaires.

L'objectif qui consiste à faire évoluer les pratiques des abonnés à travers le temps n'est, quant à lui pas atteint. L'artothèque de Caen multiplie et diversifie ses propositions d'animation afin de permettre « le passage par exemple, du simple emprunt d'œuvres à la visite des expositions, puis à l'assistance aux conférences et aux soirées vidéo, le passage à l'acquisition d'œuvres d'art également. » Les chiffres de fréquentation par secteur d'activités montrent que le cloisonnement des pratiques demeure la règle [voir annexe 2]. Le nombre de personnes susceptibles d'être touchées par l'ensemble des activités ne représente que 5 à 8% du public total. Les observations faites sur le terrain corroborent ces données chiffrées. A chaque pratique correspond son public. Les étudiants fréquentent le service de documentation. Les visiteurs des expositions n'empruntent pas d'œuvre. Mais plus curieusement sans doute, les emprunteurs rechignent à visiter les expositions. Logiquement les activités qui attirent le

plus de monde sont par ordre décroissant les moins consommatrices de temps et d'engagement personnel. Bien que le public dispose d'une offre ouverte, riche et renouvelée, il ne manifeste pas le désir de s'intéresser à l'ensemble de ce qu'on lui propose mais bien au contraire celui d'affirmer ses choix. Il n'y a guère que les publics « captifs » (les groupes scolaires) qui soient des utilisateurs complets de l'artothèque : emprunteurs, visiteurs, auditeurs et chercheurs en herbe. Pour autant il n'est pas dit que l'existence d'une offre globale soit sans influence sur les usagers. On peut en effet supposer qu'elle valorise le geste de l'emprunteur en le rattachant à des pratiques culturelles plus «établies ».

3. Des effets positifs et inattendus

Comme nous avons eu l'occasion de le souligner, l'emprunt d'œuvres d'art constitue pour le public des particuliers une expérience enrichissante répondant tout à la fois à un besoin d'art et d'ouverture sur les autres.

De nombreux artothécaires ont aussi compris que l'atout des structures dont ils ont la charge réside dans leur capacité à organiser la circulation des œuvres sur un territoire donné, à les faire aller là où vivent les populations. Cette capacité de rayonnement « hors les murs » se traduit par exemple par l'organisation d'expositions itinérantes. Cette souplesse d'intervention à laquelle l'Etat n'avait pas songé au moment de leur création est un point réellement positif du fonctionnement des artothèques. Cela tient notamment à la nature des collections (les œuvres sont relativement peu onéreuses et facilement transportables, d'où l'échec des Frac sur le même terrain); cela tient aussi à la nature du projet culturel que défendent les directeurs d'artothèques. Engagés dans une politique volontariste de diffusion, beaucoup d'entre eux ont développé le prêt aux collectivités qui, davantage que celui aux particuliers, leur permet de toucher de nouveaux publics.

Les expériences menées auprès des collectivités s'avèrent souvent fructueuses en ce sens qu'elles accordent une place importante à l'acteur social dans la construction du lien symbolique et imaginaire ⁷³ qui fonde le sentiment d'appartenance à une communauté.

⁷³ Jean CAUNE, opus cité, p 18

Cette forme d'action en prise avec les réalités du territoire est à la fois un axe et un modèle de développement. Pour autant, ce qui est à rechercher, ce n'est pas seulement la quantité de publics visés mais la qualité de la relation instaurée avec l'œuvre d'art. La « rencontre » avec les œuvres peut ne pas dépasser le stade du contact superficiel, voire provoquer des attitudes de rejet lorsque la mise en contact est vécue comme une situation artificielle et imposée, ce que confirment les observations conduites auprès des usagers « passifs ». En outre il convient de remarquer que le nombre et les caractéristiques socio-démographiques des personnes « touchées » par la présence d'œuvres d'art contemporain dans des lieux de vie collectifs restent aléatoires, la fréquentation du lieu ne disant rien sur celle des œuvres

Si l'action de diffusion se réduit à organiser la circulation des œuvres, elle ne suffira pas à créer du lien social ni à former les publics. « L'entrée est gratuite mais accéder aux œuvres, c'est pas donné », ces propos d'une visiteuse, entendus à la sortie du musée du Louvre, un dimanche de gratuité pointent les enjeux de la démocratisation culturelle. Ils traduisent très bien l'ambiguïté de dispositifs qui, de manière récurrente, limitent la démocratisation de l'accès à l'art à la présentation des œuvres. Pourtant, chacun sait désormais, qu'on ne peut espérer élargir l'assiette sociologique des publics en faisant l'économie d'une démocratie du savoir.

Si l'Etat, fort d'une tradition interventionniste dans le domaine des beaux-arts, s'emploie depuis des décennies à « administrer le goût », c'est parce que depuis tout aussi longtemps, l'idée (commode) que l'œuvre d'art est un objet magique *immédiatement* agissant n'est pas remise en question.

Ciblées ou diffuses, les actions en direction de populations peu préparées à l'art contemporain montrent au contraire que la médiation est incontournable mais aussi qu'elle est difficile et terriblement exigeante. Seule la mise en place de véritables dispositifs d'accompagnement et l'inscription des actions dans la durée permettent d'articuler demande sociale, pratiques culturelles et ouverture sur l'art.

Le développement de formules spécifiques, comme dans le Limousin où le relais artothèque de Tulle est géré par un mouvement d'éducation populaire, permet d'imaginer des modes d'intervention originaux, avec dans le cas présent, la création d'un artobus qui concrétise la volonté d'aller à la rencontre de la population au plus profond du territoire rural. L'ensemble de ces considérations devrait inciter à porter une attention particulière aux demandes de ces utilisateurs, qui, en relayant auprès des collectivités l'offre des artothèques, jouent tout au long de l'année, un rôle de médiateur, aidant à construire la relation entre l'objet d'art et le public. Pour être efficace, l'élargissement du prêt d'œuvres d'art à de nouveaux publics devrait sans doute s'appuyer au maximum sur la recherche et l'implication – peut-être aussi la formation – de ces emprunteurs.

Conclusion:

A. Les mondes en présence

La mise en perspective de cet échantillon contrasté de témoignages autour du prêt d'œuvres d'art et du rôle des artothèques appelle au moins deux remarques. D'une part, elle permet de prendre la mesure des tensions, voire des contradictions auxquelles sont confrontées les artothèques, tiraillées entre théorie et pratique, à la croisée de plusieurs mondes ayant chacun leurs langages, leurs critères et leurs objectifs et montre, d'autre part, les acquis incontestables mais aussi les défis d'un projet qui se situe dans l'espace intermédiaire, fragile et exigeant, de la médiation.

Les réactions suscitées par cette enquête résument à elles seules cette problématique. Partenaires institutionnels, acteurs professionnels et utilisateurs ont exprimé une variété de points de vue qui reflète la place contrastée —tout à la fois modeste et dérangeante ou digne d'intérêt mais complexe à aborder- qu'occupe l'expérience du prêt d'œuvres d'art dans ces différents « mondes ».

La délégation aux arts plastiques semble avoir le plus grand mal à appréhender ces OVNI de l'art contemporain qui n'entrent pas dans le cadre habituel des réseaux labellisés et s'arc-boutent sur la réalisation d'un travail de longue haleine, exemplaire – aux dires même du ministère - mais peu médiatique. L'organisation d'un rendez-vous pour orienter le thème de cette recherche s'est avéré infructueux alors même que peu de temps auparavant, à l'occasion d'un colloque sur les artothèques, la délégation aux arts plastiques avait insisté auprès des professionnels sur la nécessité de « mieux connaître ses publics et réfléchir sur son évolution. » Par ailleurs et en dépit du rôle d'expertise qu'entend jouer le ministère à l'égard des artothèques, ce travail n'a pas pu bénéficier du tutorat d'un agent de l'Etat. Quelques soient les raisons de ce manque de disponibilité (hiérarchie des priorités ou relatif embarras à la perspective d'évoquer le destin d'une mesure dont le ministère a longtemps considéré et considère peut-être encore que finalement c'était une fausse bonne idée ...), l'absence

d'interlocuteur au sein de l'administration centrale constitue une indication de la place des artothèques à ce niveau de décision.

Conventionnel ou innovant, engagé ou routinier, le discours des élus locaux ou de leurs représentants traduit la disparité des situations à l'échelon national et rend compte de l'implication très variable des collectivités territoriales dans le développement des artothèques.

L'accueil des responsables d'artothèques a été particulièrement ouvert et chaleureux. A une exception près, les rendez-vous ont été faciles à obtenir, les prises de contact dénuées de toute formalité. La très large féminisation du métier constitue en soi un indicateur de la place des artothèques dans la hiérarchie des institutions d'art contemporain, où les postes de responsabilité (commissariats des expositions internationales, directions des institutions prestigieuses) sont très largement confiés à des hommes. L'intérêt suscité par cette recherche, outre qu'il semble refléter la convivialité qui caractérise ces lieux, traduit aussi à l'évidence un besoin de reconnaissance et d'expression.

Pour les emprunteurs, témoigner n'était pas neutre. Parler de leur expérience, évoquer sa singularité et tout ce qu'elle met en jeu (relation à l'art, aux autres, à soi et au monde) revenait inévitablement à la prolonger.

Les publics confrontés à la présence des œuvres sur leurs lieux de vie (cadre professionnel ou institutionnel) ont eu des réactions conformes à leur personnalité et à ce que leur inspiraient l'esthétique contemporaine des œuvres (indifférence, rejet ou intérêt).

La confrontation de ces différents mondes se ramène à une contradiction fondamentale en matière d'action de l'Etat, entre l'encouragement à la création et la démocratisation de la diffusion – ou en d'autres termes, entre les impératifs spécifiquement culturels et l'action socio-culturelle, entre lesquels a oscillé le ministère Lang. Les artothèques mettent l'accent sur cette contradiction de même que sur le partage des initiatives décentralisées dans des contextes régionaux où le culturel n'a pas toujours le degré d'autonomie souhaité vis-à-vis du politique. Ce en quoi les artothèques continuent de constituer une expérience pilote.

B. Le sens de l'action des artothèques

1. Les perspectives de développement

Doit-on en déduire que les artothèques sont des modèles de démocratisation culturelle? D'une certaine manière, le constat de leur intervention (positive) dans ce domaine pose davantage de questions qu'elle n'en résout. Pour commencer, il demande à être nuancé. Dans certaines artothèques, comme à Lyon, la logique de patrimonialisation l'a emporté sur l'objectif de diffusion. Au fil du temps, les choix opérés dans le cadre de la politique d'acquisition ont été, en partie, et de plus en plus, guidés par le souhait de constituer un fonds à valeur historique. Aujourd'hui une partie importante de ce qu'il convient désormais d'appeler une « collection », dans l'acception juridique du terme, est placée sous un régime de conservation. Pour des raisons de rareté et de fragilité, de nombreuses photographies sont retirées du prêt. et une partie du budget d'acquisition est consacrée à l'achat de pièces « historiques » plutôt qu'à l'acquisition d'œuvres récentes dont la valeur marchande autorise le prêt.

La tentation de s'institutionnaliser est un danger réel pour ces structures en mal de reconnaissance. Le fonctionnement d'un certain nombre d'artothèques tend à s'apparenter à celui d'un centre d'art. La politique d'expositions et d'éditions qui place les créateurs au cœur des processus d'action et de décision prend parfois le pas dans l'ordre et la hiérarchie des préoccupations des responsables sur ce qui, à l'origine, fondaient leur raison d'être : la mise en circulation des œuvres et l'attention portée à la réalité des publics. Bien qu'il soit essentiel que les œuvres proposées en prêt soient d'une grande qualité, il est tout aussi fondamental de ne pas en faire des pièces de musée.

Pour être au plus près de sa mission, l'artothèque doit parvenir à susciter le désir d'emprunter les œuvres. Il lui faut, pour cela, éviter deux travers. Une valorisation excessive confinerait à leur patrimonialisation et introduirait un effet de mise à distance symbolique, comparable à celui qu'opèrent les musées. A l'inverse, une reconnaissance insuffisante de leur valeur peut les banaliser au point de les ravaler au rang d'un objet décoratif, d'une marchandise esthétique.

L'énumération de ces difficultés montre la fragilité des artothèques. Non seulement parce que la pérennité de ces équipements au statut souvent précaire peut être remise en question à tout moment mais aussi parce que le projet qu'elle porte est un projet fragile, qu'elles doivent constamment veiller à rééquilibrer. Le fait que ce projet soit insuffisamment accompagné, soutenu, voire même compris par les pouvoirs publics, aboutit à une hétérogénéité de situations qui, le temps aidant, peut, dans certains cas, aller jusqu'à la remise en cause des principes de base. Sans suggérer une unification des fonctionnements – dans la mesure où la diversité des projets procède et résulte d'une attention continue portée aux réalités des territoires -, il apparaît que poussée à un certain degré, l'hétérogénéité des cas de figure devient nuisible.

Désormais constitués en association, les artothécaires auraient sans doute intérêt à s'entendre sur la définition et le respect des principes qui sont à la base de leur action. Sans tomber dans une démarche de labellisation qui, à terme, condamnerait leurs capacités d'adaptation et de réactivité, les artothèques peuvent viser une harmonisation et une stabilisation de leur concept.

Malgré leur discrétion et leur modestie et bien qu'elles aient été reléguées durant plus de vingt ans à l'arrière-plan des préoccupations de l'Etat en matière de soutien aux arts plastiques, les artothèques ont le mérite essentiel d'aborder de façon pragmatique un certain nombre de problèmes inhérents à l'antinomie entre création et diffusion : recherche d'un équilibre entre la prescription d'une norme artistique et le souci de répondre aux attentes diversifiées des populations, arbitrage entre le soutien à la création et la sensibilisation des publics, inscription de l'art au cœur du territoire et du développement local, construction du lien social, interrogation des évaluations basées sur une seule échelle de valeur...

En équilibre sur un fil, les artothèques situent leur action au cœur des débats qui agitent le monde de la culture. Comment articule-t-on fonctions éducative, sociale et esthétique de la culture? Les fonds publics doivent-ils être utilisés à entériner les choix esthétiques de l'élite ou satisfaire les goûts de la majorité des citoyens? Y a-t-il des rapprochements possibles entre culture de masse et culture cultivée, culture populaire et culture de l'élite? Doit-on viser l'éducation, la formation du goût ou bien permettre à chacun de vivre l'expérience esthétique qu'il souhaite? Au fond, l'ensemble de ces questions se résume en une seule, celle du sens des pratiques culturelles.

2. Ce que l'art fait à l'économie

Au-delà des raisons que nous n'avons pas manqué d'invoquer pour apprécier la portée et les limites de l'action des artothèques, les attentes qu'elle révèle, les rejets qu'elle suscite ouvrent le débat sur les fonctions et l'horizon d'attente de l'art.

L'expérience du prêt d'œuvres d'art montre que l'introduction d'un raisonnement économique dans la pensée de l'art et de la culture n'est pas toujours pertinent. Ainsi l'objectif consistant à vouloir faire de l'estampe un objet de consommation courante, à l'instar du livre ou du disque, méconnaît la complexité des mécanismes de construction de la valeur artistique.

Si le livre et le disque ont pu devenir des objets de consommation courante, c'est seulement dans la mesure où les pratiques culturelles qui s'y rattachent (lire, écouter de la musique) se fondent avant tout sur le contenu immatériel de l'œuvre. Dans certaines limites bien sûr —puisque, selon la loi du marché, le consommateur se détournera d'un produit qui ne lui offre pas la garantie d'une utilisation appropriée- le support (édition de luxe ou livre de poche; vinyle, CD ou DVD) importe peu. Ce qui compte pour l'utilisateur c'est moins l'aspect matériel de l'objet —en particulier si des considérations de prix l'emportent sur l'exigence d'un confort de lecture ou d'écoute- que la possibilité d'accéder à son contenu immatériel. Avant de s'intéresser à l'emballage du disque ou à ses procédés technologiques de fabrication, l'auditeur prête une oreille attentive aux paroles et à la musique. Le lecteur s'attache davantage au sens des mots, des phrases et du texte qu'à la couleur de l'encre et à la qualité du papier —sauf précisément lorsqu'il s'agit d'un livre d'art, et plus encore d'artiste, mais dans ce cas l'édition d'un support « bon marché » est exclue-.

L'œuvre d'art en revanche ne permet pas de séparer contenu et contenant, signifié et signifiant. La réalité matérielle de l'œuvre —y compris lorsqu'elle se réduit à la formulation d'un concept- et son immatérialité (contenu symbolique) sont indissociables. Du fétiche au ready-made, l'œuvre d'art a subi de multiples métamorphoses. Mais de manière constante, l'artiste a toujours créé des objets un et indivisible, l'œuvre a toujours été le lieu de la conciliation -impossible par ailleurs- entre immanence et transcendance. Ancienne ou contemporaine, religieuse, laïque ou profane, édifiante ou critique, morale ou sociale, l'œuvre demeure ce qui par sa présence physique manifeste la présence-absence méta-physique d'un

sens caché. C'est sur la reconnaissance de cette spécificité que se fonde la valeur artistique d'un objet donné, y compris lorsqu'il s'agit d'un multiple ou d'un objet banal. Reconnaître qu'un objet est d'art revient ainsi à décréter sa rareté.

Cette conception de la notion d'œuvre d'art est universelle. Il ne faut pas s'y tromper, le jugement des spécialistes obéit en la matière aux mêmes présupposés que celui des néophytes. L'institution et les experts n'ont de cesse de nier la reproductibilité de l'œuvre d'art d'où l'étrange paradoxe qu'il y a à vouloir la ravaler, à l'intention de l'individu moyen, au rang d'une simple marchandise déposée en rayon. Les musées sont des lieux de transfiguration. Ce n'est que par la grâce d'une contextualisation muséale que l'urinoir duchampien devient une œuvre d'art et acquiert ce faisant une valeur marchande sans commune mesure avec son coût de fabrication. Vendu en magasin, l'urinoir n'est rien d'autre —selon la définition qu'en donne le dictionnaire- qu'un « objet spécialement aménagé pour les hommes afin de leur permettre d'uriner ».

L'audace de Marcel Duchamp a irrémédiablement consommé la rupture esthétique. Avec lui et à sa suite, « l'objet d'art n'est pas le pur et simple produit d'un artiste classiquement défini comme tel, mais la conjonction de décisions élargies, en l'occurrence aux galeristes, aux critiques, aux directeurs de musées, aux acheteurs, aux commissaires d'exposition et à tous les acteurs de l'entreprise esthétique – dont l'acheteur ou le public. »⁷⁴ Le sens du travail ou de l'engagement artistiques s'en trouve modifié. Il ne réside pas dans l'œuvre produite –et exposée- mais dans le concept, le processus, le geste qui l'a engendrée et lui permet de continuer à exister⁷⁵. L'objet proposé ne révèle son véritable sens que décodé par le regardeur. L'art est cosa mentale. Ce qui fait « œuvre », ce n'est pas la réalité matérielle de l'objet d'art -d'ailleurs de plus en plus d'œuvres sont des immatériaux- mais son devenir conceptuel. Partant rien n'est a priori de l'art et il n'y a de l'art qu'a posteriori. Tout peut devenir un objet d'art⁷⁶. Si les spécialistes en art contemporain ne partageaient pas avec les artistes mais aussi avec le commun des mortels, l'idée selon laquelle l'existence de l'œuvre d'art tient uniquement au fait que nous décrétions cette existence, le sort de l'urinoir duchampien eut été tout autre. Abandonné au fond de l'atelier de l'artiste, il aurait rejoint les rebuts de sa production.

⁷⁴ Michel Onfray, *Du fétiche à la marchandise esthétique*, texte publié à l'occasion du colloque sur les artothèques, octobre 2000, p 6.

⁷⁵ ex-ister : qui se trouve debout à distance du sujet, extérieur à lui et à sa pensée, un et étranger roir Michel Onfray, opus cité p 7

Ce que disent tous les artistes contemporains à la suite de Duchamp, c'est que quelque soit l'origine qu'on lui prête, divine ou humaine, spirituelle ou rationnelle, le sens d'une œuvre d'art n'est jamais donné, il est construit. Il ne se livre pas, il se découvre. Tout à la fois manifestation du sens et signe que le sens demeure caché, l'œuvre d'art est un symbole, terme dont le synonyme est le mot « chiffre ». L'œuvre est un chiffre, l'art est un langage chiffré (codé). Seuls les initiés peuvent le déchiffrer. Personne n'est donc mieux placé que les experts pour savoir que l'art n'existe pas en soi mais uniquement à travers le filtre de l'intelligence et de la sensibilité du regardeur. Décréter l'art sans l'expliquer revient donc à confisquer au profit de quelques-uns une vérité universelle mais dangereuse : comme l'ensemble des faits humains, l'art est une « réalité inventée », chaque homme est en réalité libre d'y adhérer ou non.

Le regardeur qui ne possède pas les codes intellectuels pour s'approprier l'œuvre fera appel à ses facultés psychologiques. Sa réceptivité, sa sensibilité, sa liberté d'esprit, son ouverture sur les autres et sur le monde lui donneront d'autres clefs de lecture, affectives et émotionnelles.

3. Ce que l'économie fait à l'art

L'œuvre d'art n'a aucune épaisseur ontologique. C'est une pure valeur. Elle est donc susceptible d'être constamment réévaluée ou dévaluée; elle vaut pour les uns, elle est sans valeur pour les autres. Pour l'homme des cavernes, c'est un coquillage percé abrité au fond d'une grotte, pour le Grec de l'Antiquité, c'est une statue qui orne le temple de la cité, pour le paysan médiéval, c'est une fresque couvrant les murs de l'église, pour le riche marchand anversois du XVIIème siècle, c'est une nature morte, une scène de genre ou une marine, peinte à l'huile et accrochée dans sa demeure, pour le Docteur Gachet, ce sont les toiles de Van Gogh... « L'incertitude conflictuelle des jugements esthétiques portés sur l'art immédiatement contemporain »⁷⁷ reflète et prolonge cette éternelle mouvance.

A cette différence près que nous vivons sous un régime démocratique qui s'accommode mal de la « suffisance des dominants ». A l'exception peut-être des temps préhistoriques, les formes artistiques dont nous assumons l'héritage sont celles décrétées par

⁷⁷ Raymonde MOULIN, opus cité, p 363

les puissants. Ce que nous ne remettons pas en question pour l'art et les périodes anciennes ne nous paraît plus acceptable aujourd'hui et l'inacceptable advient quand « l'objet d'art ne sert plus qu'à la distinction – dans l'acception de Pierre Bourdieu. »⁷⁸

A sa suite Michel Onfray ne condamne pas l'art produit actuellement mais s'interroge sur l'hégémonie d'une frange infime d'artistes et d'experts qui font et défont les valeurs de l'art : « Lorsque l'on cesse d'entendre les artistes qui se collettent à l'art pour agir sur le monde et diffuser un contrepoison à l'idéologie dominante, quand ces voix-là sont couvertes par celles des domestiques et experts intéressés par le marché pour en jouir de manière matérielle ou symbolique, quand l'atelier devient une récréation pour le bourgeois et que, loin de tout projet critique, la plupart des œuvres confinent à la décoration, contribuent à la reconnaissance sociale ou permettent l'agrégation au goût dominant, quand les artistes relèvent d'une cote comme les produits pétroliers ou le cacao, quand deux dizaines d'hommes et de femmes créent de toute pièce un réel esthétique à la manière d'une juridiction d'experts, sans appel possible, quand se métamorphosent en suiveurs d'hypothétiques jeunes artistes attirés par le marché comme phalènes par un feu de nuit – alors nous sommes dans le monde immonde qui permet aux bourgeois de rôtir ses poètes, celui que redoutait Baudelaire en son temps... »⁷⁹

Dans ce contexte, la médiation opérée par les artothèques ne peut se définir autrement que comme une « pédagogie de la contradiction ». Au vu de ce que nous avons pu observer, l'offre du prêt d'œuvres d'art préserve et suscite le besoin d'art en garantissant les moyens de son appropriation. Les artothèques se sont constituées comme des espaces de médiation culturelle, espaces dans lesquels l'expérience esthétique peut s'épanouir. Plutôt qu'une politique de démocratisation culturelle, les artothèques mettent en œuvre les conditions d'une démocratie culturelle; elles permettent l'implication et l'expression de personnes pour lesquelles il n'est pas toujours facile de trouver le chemin des lieux d'énonciation et de réception consacrés.

L'expérience menée par les artothèques montre que le désir de l'art ne se décrète pas et ce n'est sans doute ni le rôle des artistes ni celui des institutions de faire croire que l'art et

⁷⁸ Michel Onfray, Du fétiche à la marchandise esthétique, texte diffusé à l'occasion des rencontres professionnelles sur les artothèques, Caen, octobre 2000, p 8
⁷⁹ Ibid

la culture sont des ciments sociaux. Aux artistes, il revient de créer des œuvres a priori dépourvues de responsabilité et d'incidence sociale, aux institutions de penser et de mettre en pratique une culture de proximité prenant en compte la diversité des sensibilités et donc des usages que les uns et les autres entendent faire de l'art. ⁸⁰

Il est du ressort des institutions culturelles d'imaginer et de mettre en œuvre les stratégies de médiation visant à l'élargissement des publics et c'est l'entière responsabilité des pouvoirs publics que de prendre des dispositions budgétaires en accord avec les objectifs affichés. Evidemment la difficulté réside dans les conditions d'application de l'analyse coûts-avantages aux stratégies de développement culturel. Car il faut être conscient qu'il s'agit là de s'engager dans un processus long et exigeant qui ne produira aucun effet de masse mais s'attachera ici et là, en multipliant les initiatives de ce type, à de petits groupes d'individus. Il s'agit donc avant tout d'un choix politique et d'une prise de position éthique.

Ce que montre les artothèques, c'est que le besoin d'art ne naît pas du désir d'adhérer aux valeurs des dominants mais d'y avoir accès. Ce qui signifie soit être en mesure d'exercer sa capacité critique (avoir le droit de juger), soit laisser libre cours à son imagination (avoir le droit de rêver, de fantasmer, d'exprimer son ressenti, ses émotions). Atteindre cette double finalité requiert de la part des médiateurs un véritable engagement, c'est-à-dire à la fois beaucoup de volonté et beaucoup de modestie. La meilleure des médiations est donc sans doute celle qui « par un long travail de construction du produit culturel et d'élaboration d'une relation avec les publics réussit, modestement à se faire oublier. » ⁸¹La nécessité de l'action des artothèques est sans doute à rechercher dans ce qu'implique le processus même du prêt d'œuvres d'art : efficace parce que discret, discret parce que profondément construit.

⁸⁰ voir Yves MICHAUD, La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p

⁸¹ Gil ARBAN, « Nouveaux jeux d'hypothèses sur la médiation culturelle », Grenoble, L'Observatoire n°20, hiver 2000-2001, p

ANNEXES

Annexe n°1 : Les artothèques en France, données 2000 : liste par régions et principales caractéristiques

Annexe n°2 : Artothèque de Caen, pratiques et publics

Annexe n°3: Liste des personnalités témoins

Annexe n°4: Grilles d'entretiens

Les artothèques en France, données 2000. source : Ministère de la culture et de la communication, Délégation aux arts plastiques, Actions/Pulics pour l'art contemporain, Artothèques 2000, Editions 00h00, Paris, www.00h00.com, 2000

Nom de l'artothèque et date de création	Objectif principal	Activités	Publics visés	Collection	Création	Implantation, locaux
			ALSACE		1	
Artothèque de Mulhouse 1984	«diffuser l'art contemporain, promouvoir l'estampe et aider à la création»	◆prêt d'estampes ◆conférences ◆rencontres ◆débats ◆dossiers pédagogiques	◆jeunes ◆scolaires	Art des 30 dernières années + de 800 œuvres de plus de 400 artistes catalogue sur fiches	◆commandes ◆estampe : réalisation sur place, atelier éditions du Quai ◆in-situ (expositions)	Le Quai, école d'art et de design galerie d'exposition salle de prêt
			QUITAINE			
Artothèque de la Gironde 1983 intégrée au Conseil général depuis 1991 Bordeaux	◆soutenir la création par l'achat d'œuvres ◆outil de diffusion du fonds d'œuvres	Equipe de plasticiens organisant : •expositions dans les communes •animations scolaires écoles, collèges •ateliers de pratiques artistiques	◆communes ◆écoles ◆collèges ◆associations	400 pièces œuvres uniques (peintures, dessins, sculptures, installations, etc) multiples (estampes, photo)	achat d'oeuvres grâce à l'organisation annuelle de commissions d'acquisition et des forums de l'art → plasticiens de la Gironde	hôtel du Département
Dolucaux		A	UVERGNE			
Artothèque du Creux de l'Enfer 1988 Thiers		location d'œuvres	particuliers collectivités	140 œuvres provenant d'achats de communes ou dépôts FNAC lithos + photos		Centre d'art "Le Creux de l'Enfer " • galerie d'expo • auditorium
		ВС	URGOGNE			
Artothèque d'Auxerre	« lieu de rencontre entre l'art contemporain et le public »	◆expositions ◆ateliers de pratiques artistiques liés à l'estampe	◆ particuliers	650 œuvres 90% d'estampes + photos et dessins	édition d'estampes	musée d'art et d'histoire galerie d'exposition : 2 salles
Artothèque de Clamecy			◆établissements scolaires ◆quelques particuliers	445 œuvres, lithos, gravures, photos, dessins, quelques peintures		médiathèque
Artothèque du centre régional d'art contemporain 1994 Fontenoy-en-Puisaye	outil de diffusion de l'art contemporain défense du métier, des savoir-faire artisanaux	◆expos hors les murs ◆dossiers pédagogiques ◆mallettes pédagogiques, notion sur les techniques (estampe, gravure, pastel, huile, dessins, collage, assemblage, art postal, peinture, tissus, photos, pochoirs, images éclatées)		350 œuvres peintures, dessins, sculptures, estampes vocation décorative et illustrative de la collection originaux et multiples		structure privée? Château de Fontenoy-en- Puisaye Galerie de prêt + salle d'accueil pédagogique
Artothèque de LARC (Loisirs-Art-Rencontre- Culture, Scène Nationale) 1967 Le Creusot		◆prêt◆expositions	◆particuliers ◆collectivités ◆collèges et lycées, jeunes scolaires	Années 70-80 80 artistes 300 estampes	◆acquisitions auprès des éditeurs ◆expositions d'artistes dans l'établissement	Scène Nationale

Nom de l'artothèque et date de création	Objectif principal	Activités	Publics visés	Collection	Création	Implantation, locaux
de creation		В	RETAGNE		I.	1
Artothèque de Brest 1983	« sensibiliser un large public à l'art contemporain »		particuliers, collectivités, entreprises, jeunes scolaires milieux urbains	680 œuvres 600 estampes 80 photos contemporaines panorama historique : années 50 à aujourd'hui	acquisition : artistes, galeries, maisons d'éditions	musée municipal des Beaux Arts salle d'exposition + réserve
Artothèque - Galerie municipale Pierre Tal-Coat 1999 Hennebont	« faciliter l'accès au public à toutes les tendances de l'art contemporain »	 ♦programme d'expos ♦ateliers d'arts plastiques ♦ coopération pays / département – CAC – art dans les chapelles – ENSBA de Lorient 	particuliers, collectivités, jeunes scolaires, (ateliers d'enfants)	Estampes et photos : 500 œuvres jeunes artistes ; artistes de référence	◆acquisition annuelle d'un multiple provenant des artistes exposants ◆ 1 cahier pour chaque exposition ◆ coproduction éditions	sous sols du centre socio- culturel dans le centre ville
Artothèque de Vitré 1983	« la finalité première de l'artothèque de Vitré est de changer le rapport existant entre l'œuvre d'art et le public » « sensibilisation et éducation du regard »	♦ expositions d'artistes de renommée internationale ♦ documentation ♦ fiches sur les œuvres ♦ de 1989 à mai 2000, Bernard Lamarche- Vadel, conseiller artistique de l'artothèque ♦ plaquettes : générique ; programmation pédagogique et culturelle ♦ expos in situ et hors les murs	particuliers, entreprises, associations, collectivités, écoles jeunes scolaires : plan local éducation artistique, touristes, C.E., personnel administratif Banque CIO mécène de l'artothèque	Accent sur la photo, artistes contemporains « sans exclusivité de nationalité ou de courant artistique » 750 œuvres : photos, estampes, sculptures	◆ aide à la production ◆ commande auprès des photographes	Galerie de prêt dans centre culturel de la ville + autres lieux mis à disposition temporairement : • salle de spectacle • auditorium • salles équipées pour ateliers de pratique artistique • galerie d'exposition dans bâtiment XIX ^{ème} siècle
			CHE-COMTÉ			
Artothèque, centre de documentation pédagogique du Jura Lons-le-Saulnier		• expositions de nouvelles acquisitions tous les deux ans.		302 œuvres de toutes techniques		
Artothèque ASCAP (Association Sportive et Culturelle des Automobiles Peugeot) 1991 Montbéliard	« diffusion de l'art contemporain » ouvrir le monde du travail au développement culturel	 ♦ 5 expositions thématiques par an ♦ 15 expos hors les murs (entreprise Peugeot, bibliothèques, collectivités) ♦ animations locales ♦ expositions du fonds ♦ Artobus 	◆ réseau Peugeot (Poissymusée) ◆ C.E. ◆ jeunes scolaires ◆ jeunes hors scolaires : avec les Francas ◆ biblio, collect., partenaires ◆ Adec : association intercommunale de développement culturel ◆ CTPM Cie de transport	950 œuvres de 360 artistes : lithographies, huiles, gravures, photos, sculptures, collages	Editions livres d'artistes et sérigraphies	Galeries d'expositions 200 m ²

Recensement des artothèques, données 2000 - 2

Nom de l'artothèque et date de création	Objectif principal	Activités	Publics visés	Collection	Création	Implantation, locaux
		ILE-	DE-FRANCE			
Artothèque du Perreux		prêt	Scolaires uniquement	200 œuvres		Centre régional de documentation pédagogique
Artothèque universitaire Paris XII 1985	« permettre un accès direct aux œuvres d'art contemporain à partir de mise en place de structures, de projets »	 ♦ présente, prête et diffuse ♦ projets, services, conseils création expos, accrochages avec interventions d'artistes, mises en relation avec les autres produits culturels ♦ expos in situ et hors les murs ♦ rencontres artistes, critiques, sémiologues, historiens, philosophes 	Elèves, étudiants, enseignants pour suivi pédagogique et formation. Documentations pédagogiques- maternelles, primaires, collèges, lycées. Formation initiale et continue : enseignants. Université : projets tutorés et licence professionnelle	♦ fonds d'œuvres originales réuni en collaboration avec les artistes, les galeries, les musées, les FRAC, les centres d'art ♦ + de 6 000 œuvres de 1000 artistes ♦ fonds permanent et temporaire	Edition Estampes affiches	Dans l'université Paris XII — Sénat Fontainebleau + espaces extérieurs architecture intéressante
Artothèque de Saint-Maur- des-Fossés 1988	«les artistes locaux expliquent à l'occasion d'expositions leur étant consacrées, leur démarche artistique aux enfants des écoles de la ville dans le cadre d'ateliers « art à l'école »	 ♦ expos d'artistes locaux ♦ visites d'ateliers artistes (tous les 2 ans) ♦ marché de l'art (tous les 2 ans) les deux derniers points en alternance 	Jeunes scolaires	800 œuvres acquisition de la ville + dépôt œuvres d'artistes		80 m² Carré Médicis
Artothèque de l'Assistance Publique - Hôpitaux de Paris 1971 Paris	« dans le cadre de la politique d'humanisation de ses hôpitaux, l'Assistance Publique – Hôpitaux de Paris a créé une commission des arts et de l'esthétique. L'action de cette commission s'est orientée dans deux directions : la constitution d'une artothèque et l'implantation d'œuvres d'art monumentales dans les hôpitaux »	œuvres destinées aux espaces publics des hôpitaux (halls, couloirs, salles de réunion, salles d'attente, bureaux)	Personnel de l'Institution , patients, visiteurs	4 000 œuvres	Commande de 33 œuvres d'art monumentales : Viallat, César, Sam Francis et Martin, Télémaque, Du Buffet, Olivier Debré	Musée de l'Assistance Publique - hôpitaux de Paris
		LANGUEDO	C - ROUSSILLON			
Artothèque Sud 1989 Nîmes	« la fréquentation des œuvres au quotidien permet de percevoir celles-ci non comme une révélation mais comme un moyen de déchiffrer le langage des	◆ expos sur le thème de la sensibilisation du public aux techniques de l'estampe ◆ expos itinérantes en milieu rural et	Particuliers, établissements scolaires, collectivités soumises à convention, entreprises	400 œuvres complémentarité avec des collections de la région FRAC,	Estampes : édition de travaux de jeunes artistes	dans un bâtiment ancien, en centre ville Galerie expo: 80 m²
	signes et leur appartenance au quotidien » spécificité de la composition de l'équipe : un graveur, un lithographe, un sérigraphe, un assistant, un médiateur en art contemporain, une assistante sociale ; un intervenant dans l'atelier d'écriture, un assistant de coordination, un encadrant d'atelier d'arts graphiques	zones urbaines dites sensibles • ateliers cours de pratiques stages : dans le projet départemental d'insertion, en ZEP (pratiques artistiques, classes culturelles) • expos : locations soumises à convention		Carré d'Art, Comité de parrainage : A.Clément, Arrabal, Butos, Viallat, Eugène Guillevic	K.H	Galerie prêt : 200 m ²

Nom de l'artothèque et date de création	Objectif principal	Activités	Publics visés	Collection	Création	Implantation, locaux
de creation		T	IMOUSIN			
Artothèque du Limousin	« Permettre à chacun de nouer un lien	♦articuler et prolonger l'action de	◆particuliers	collection issue du FACLIM	édition et aide à la	1
1986 Limoges	direct avec une œuvre d'art et lui proposer ainsi d'établir sa propre vision de la création contemporaine »	l'artothèque par l'organisation d'un réseau sur l'ensemble du territoire régional • gestion et animation du réseau FACLIM • expositions hors les murs – 10 à 15 par an : grâce au réseau des communes • exposition annuelle : artiste de la collection, artiste jamais présenté en région • visites-conférences, conférences, débats, rencontres	◆zones rurales ◆publics art contemporain ◆jeunes scolaires (conventionnement rectorat, I.A.) ◆tourisme: expositions et animations ◆hôpitaux ◆milieu carcéral, cycles de sensibilisation à l'œuvre d'art / atelier photographique ◆monde de l'entreprise abonnements principaux 3450 prêts annuels ◆formations-enseignants	(Fonds d'Art Contemporain des Communes du Limousin): 60 communes choisissant chaque année de consacrer 1F/ hab à l'acquisition d'œuvres d'art + 3000 œuvres le paysage la représentation humaine ensemble des grands mouvements historiques des 40 dernières années eséries monographiques	production en collaboration avec le réseau régional des institutions d'art contemporain. photos: commandes ou aides à la production. acquisitions réalisées sur proposition d'un comité technique: multiples et œuvres sur papier à caractère unique (peintures, dessins).	4 rclais: - médiathèque de Limoges - centre d'art contemporain de Vassivière - ville de Guéret - Peuple et Culture Corrèze à Tulle artothèque du Limousin constituée par l'ensemble de ces partenariats, située à l'hôtel de Région à Limoges
Artothèque du centre culturel de Guéret (relais de l'artothèque du Limousin)			ÿ		н	
Association Peuple et Culture (relais de l'artothèque du Limousin) Tulle		◆expositions hors les murs ◆artobus				,
Artothèque du CAC de Vassivière (relais de l'artothèque du Limousin)	offrir « la possibilité d'emprunter des œuvres qui peuvent être accrochées facilement au domicile ou sur le lieu de travail »	prêt d'œuvres ou d'expositions thématiques ou monographiques avec logistique technique et pédagogique + fiches et vidéos sur les artistes représentés	◆particuliers ◆établissements scolaires ◆collectivités ◆entreprises	150 œuvres en permanence		à l'entrée du centre d'art centre de documentation
		100,000	- PYRENEES			
Artothèque collège Jean Jaurès 1994 Albi	« l'artothèque est conçue comme un outil qu'enseignants et élèves peuvent s'approprier à travers de multiples projets pédagogiques »	◆expositions hors les murs : nouvelles acquisitions ◆expositions du fonds : thématique renouvelée toutes les 3 semaines ◆conférences, rencontres, débats	jeunes scolaires : collèges et écoles du département prêts ateliers dans le cadre des prêts interventions d'animateurs dossiers pédagogiques : artistes, thèmes, techniques	100 estampes d'artistes représentatifs de l'art des 30 demières années acquis par le Conseil Général du Tarn dans le cadre de la procédure du 1% artistique + dépôt du FNAC de 2 collections (65 et 40 œuvres)	réalisation d'estampes par des artistes dans le cadre de projets pédagogiques autour de l'estampe	galerie d'expositions dans le hall du collège
155			formation enseignants	(65 et 40 œuvres) ≈ 200 oeuvres	¥. ==	

Nom de l'artothèque et date	Objectif principal	Activités	Publics visés	Collection	Création	Implantation, locaux
de création		NORD - I	PAS-DE-CALAIS			
Artothèque du centre régional de la Photographie 1981 Douchy-les-Mines	« élargir l'audience de la création en particulier en direction d'un jeune public : lutter contre la ségrégation culturelle et favoriser la rencontre des œuvres par la population avec l'hypothèse que l'art peut aider à ré- articuler l'identité »	création et diffusion d'expositions ateliers conférences rencontres débats catalogues actions politiques de la ville dossiers et matériel pédagogique	jeunes scolaires (expositions) jeunes hors scolaire (ateliers-stages) handicapés (ateliers déficients visuels) milieu hospitalier milieu carcéral (ateliers d'expression photo) monde de l'entreprise	430 photos classiques et contemporaines : portraits, région, paysage industriels		ancienne poste des années 20
Artothèque de Hénin - Beaumont 1980	« mettre à la disposition du public de l'ancien bassin minier, un centre de ressources documentaire dans le domaine des arts plastiques et plus particulièrement d'art contemporain »	prêt d'œuvres d'art et accès à d'autres supports (livres, périodiques, vidéos, documents numériques) collaboration avec l'école municipale d'arts plastiques	public de l'ancien bassin minier	500 photos et estampes	-	bâtiments en centre-ville, à côté du centre culturel
Artothèque de Saint-Pol-sur- Mer 1985	« donner à la population saint-poloise, composée de 24 000 habitants, l'accès à la culture par un service de prêt d'œuvres »	◆exposition permanente in situ ◆expositions hors les murs sur la commune	◆population saint-poloise ◆jeunes-scolaires ◆milieu universitaire ◆école des Beaux-Arts ◆tourisme ◆handicapés	316 œuvres sur papier (estampes, photos, lithos)	Acquisition annuelles artistes nationaux et internationaux	galerie d'expositions et de prêt au 1 ^{er} étage de la médiathèque
			NDIE (Basse)			
Artothèque de Caen 1986 Artothèque - centre culturel	« L'artothèque de Caen met en œuvre un ensemble d'actions destinées à soutenir la création contemporaine et à en faciliter l'accès auprès des publics. Le service de prêt d'œuvres constitue un moyen original et intime de découvrir l'art d'aujourd'hui. Il offre l'opportunité de vivre à domicile ou sur son lieu de travail au contact de l'art contemporain et d'établir ainsi avec les œuvres un rapport actif et singulier que privilégie le temps passé en leur présence. »	♦ 6 expositions par an in situ (installations, photos, peintures) ♦ rencontres avec les artistes ♦ animations pédagogiques (soirées vidéos) ♦ centre de documentation ♦ conférences, débats ♦ expositions « hors les murs » ♦ organisation de voyages ♦ dossiers et matériel pédagogiques ♦ exposer et prêter des œuvres (10		1500 œuvres sur papier estampes, photos; ancrage dans l'histoire récente de l'art + création actuelle artistes nationaux et internationaux attention portée aux artistes régionaux	catalogues estampes accueil d'artistes en résidence aide à la production d'œuvre dans le cadre des expositions organisées	ancien hôtel particulier du XVIème siècle en centreville • galerie de prêt (50m²) • galerie d'expositions (160m²) • cour intérieure à ciel ouvert • salle de documentation (50m²) dans gros centre culturel
de Cherbourg 1983	grand public () mettre en valeur le	◆exposer et pietet des œuvies (10 expositions par an) ◆visites commentées ◆animations pédagogiques	milieu urbain			dans gros contre culturel
	I Francisco	NORMA	NDIE (Haute)			
Artothèque d'Evreux 1995	« visite gratuite pour tous individuels et collectifs, afin d'offrir à chacun la possibilité d'être au contact de l'art contemporain »	exposition in situ pour prêts	◆jeunes scolaires ◆monde de l'entreprise, ◆personnel d'administration	270 œuvres multiples	£. 16.	médiathèque (architecture de Chemetov)

Nom de l'artothèque et date de création	Objectif principal	Activités	Publics visés	Collection	Création	Implantation, locaux
		PAYS-DE-	LA-LOIRE			
Artothèque -galerie de prêt d'Angers	« L'artothèque est un lieu ouvert à tous les publics qui mise sur la fréquentation quotidienne des œuvres d'art contemporain Cette découverte dans l'intimité conduit d'ailleurs certains abonnés à acheter une œuvre à un artiste ou à la galerie qui le représente »	◆expos temporaires in situ 4 par an, peinture, photo, artistes de la collection ◆soutien ville + caisse des dépôts et consignations ◆expos hors les murs : établissements d'enseignement		675 œuvres (estampes, photos, œuvres uniques) 260 artistes histoire récente de l'art, artistes nationaux et internationaux + jeunes artistes de la région (et extérieur)	résidence d'artistes	en centre ville 140 m² et espaces expos au théâtre 80 m² galerie de prêt
Artothèque-Médiathèque Benjamin Rabier 1998 La-Roche-sur-Yon	« La politique d'acquisition de cette collection est de dresser un panorama de la création récente en art plastique avec des artistes de notoriété () sans oublier la jeune création au plan national comme au plan régional »	service de prêt aux particuliers conseils, partenariats avec les collectivités pour actions d'éducation et de sensibilisation		300 œuvres : panorama de la création récente en arts plastiques + jeune création nationale et régionale		salle de prêt et d'exposition 100 m ²
Artothèque de l'école des Beaux-Arts du Mans 1998	«l'école des Beaux -Arts du Mans a entrepris la constitution d'une collection développée d'année en année, trace visuelle et tangible de ses activités ,() nouvelle ouverture vers la ville et son public () et destinée à ce que chacun se rende compte du travail qui se fait dans cette école »		Particuliers, collectivités, entreprises	peinture, sculpture, photos, dessins, vidéos, installations des étudiants diplômés, oeuvres d'arts multiples et estampes artistes, enseignants ou invités		
Artothèque de Nantes 1986	"L'artothèque est un lieu de ressources pour les artistes, les amateurs d'art, les collectivités, les touristes et les industriels "	Exposition in situ: 5 ou 6 par an promotion des artistes * maison des artistes * rampe de lancement jeunes artistes	 ♦ jeunes scolaires ♦ monde de l'entreprise, partenariat, achat des oeuvres mises à disposition de l'artothèque pour 5 ans ♦ jeunes hors scolaires ♦ associatifs 	oeuvres d'artistes nationaux et internationaux œuvres uniques jeunes artistes, estampes, artistes de renom, photos 468 artistes	éditions d'estampes artistes de la région et co-productions de films artistes	Bâtiment contemporain dans le centre de Nantes galerie exposition 80 m ² sur 2 étages centre de documentation
		PICA		· · · · · · · · · · · · · · · · · · ·		
Artothèque d'Amiens 1993	"Créée pour faire découvrir l'art contemporain à un large public et favoriser les conditions d'une rencontre privilégiée avec les oeuvres "	une exposition par an consacrée aux nouvelles acquisitions expositions hors les murs : 10 par an expositions du fonds conférences, débats rencontres dossiers pédagogiques	particuliers collectivités via réseau de partenaires jeunes scolaires, milieu universitaire milieu hospitalier centres culturels centre d'art établissements scolaires plasticiens enseignants	4500 estampes 230 artistes : artistes de référence significatifs de la création d'aujourd'hui en France et à l'étranger, jeunes artistes		dans médiathèque

Nom de l'artothèque et date de création	Objectif principal	Activitéss	Publics visés	Collection	Création	Implantation, locaux
Artothèque -Espace Jean Legendre 1979 Compiègne	faire « connaître les démarches artistiques d'un grand nombre d'artistes, que ce soit pa la programmation d'expositions ou par le fonctionnement de l'artothèque »	galeries de prêt (5), Conférences, rencontres, débats Matériel et dossiers pédagogiques		1000 oeuvres (estampes et photos originales) création des 50 dernière années		Galerie d'expositions (260 m² modulables) plus galerie de prêt Théâtre de Compiègne
			- CHARENTE			
Artothèque d'Angoulême 1984	Créer des habitudes culturelles. Diffuser et soutenir la création	◆Prêt ou location d'estampes ◆Participation aux évènements de la cité ◆Résidences d'artistes	◆Particuliers ◆Scolaires ◆Collectivités ◆Professions libérales	700 estampes	Edition d'estampes	dans centre d'arts plastiques ?
Artothèque-médiathèque Michel Crepeau 1986 La Rochelle	*L'artothèque offre à un maximum de lecteurs la possibilité d'approcher l'art contemporain et d'en profiter tout à loisir ch eux en empruntant les oeuvres *		prêts monde de l'entreprise	700 oeuvres sur papier (estampes et photos) « dans l'esprit de représenter dans sa qualité la variété de l'art contemporain »	3	Au 1 ^{er} étage de la médiathèque
Artothèque de la médiathèque François Mitterrand 1996 Poitiers	Faire découvrir l'art contemporain au public le plus large possible	 temporaires du fonds hors les murs (en projet) 		300 œuvres estampes		
		PROVENCE - A	LPES - COTE D'AZU	R		
Artothèque Espace Van- Gogh Arles					4	
Artothèque de Fos-sur-Mer		Vo	ir Artothèque - Galerie de prêt	de Miramas		
Artothèque d'Istres			Idem			
Artothèque-Galerie de prêt de Miramas Médiathèque- intercommunale du SAN de la ville nouvelle de Fos-sur- Mer	favoriser l'accès à l'œuvre " ii s	expositions temporaires, 4 par an; installations, photos, vidéo, peintures, culptures exposition permanente du fonds exposition permanent expositions notamment expositions hors les murs execueil d'artistes en résidence		(estampes, photos, œuvres uniques), ancrage années 60/70 plus histoire de l'art récente et création d'aujourd'hui création régionale, nationale et internationale 1/3 des achats pour les	♦aide à la production dans le cadre des expositions ♦film- vidéo sur le travail des artistes ♦catalogues ♦gravure, lithographie, sérigraphie ou commandes ♦catalogue iconographique informatisé des œuvres de la collection	sur 3 des 4 sites concernant le réseau intercommunal (Istres - Miramas - Fos-sur-Mer) Espaces d'expositions 300 m ² plus patio sur 80 m ² à Fos-sur-Mer

Nom de l'artothèque et date de création	Objectif principal	Activités	Publics visés	Collection	Création	Implantation, locaux
Artothèque Antonin Artaud 1988	« L'artothèque Antonin ARTAUD, c'est : un espace de rencontre entre les jeunes et l'art	Association Artothèque A. Artaud Membres : enseignants plus élèves	prêt aux élèves du lycée + établissements scolaires et	œuvres d'art contemporain dons d'artistes	Publication de cahiers accompagnant les	lycée
Marseille	contemporain tel qu'il est pratiqué par les artistes vivant à Marseille et dans la région »	◆exposition in situ 3 à 6 par an ◆conférences, rencontres, débats	centres sociaux du secteur	achats et visites d'ateliers	expositions	salle d'exposition
		avec les artistes	ALDEC			
			- ALPES	11200	1 1	
Artothèque –Bibliothèque d'Annecy 1984	« le service de l'artothèque est consacré à la promotion et à la diffusion de l'art contemporain auprès de publics aussi divers que possible. Les achats () constituent un véritable soutien à la création. »	◆expositions: 4 à 6 par an sur le lieu, particulièrement les jeunes artistes ◆expositions hors les murs (10 /an) sur demandes thématiques, évènement artistique ou social ◆exposition permanente du fonds ◆prêts à domicile ◆visites conférences ◆programmation audiovisuelle, documentaires sur l'art contemporain ◆dossiers artistes et pédagogiques	jeunes scolaires milieu universitaire monde de l'entreprise handicapés	1200 estampes plus 500 photos artistes	catalogues, expositions	dans un énorme centre pluriculturel, bénéficie d'équipements sur place (documentation, auditorium, espaces d'exposition, de prêt)
Artothèque de Chambéry 1986	"de ce dialogue, on espère un voyage vers l'autre pour que se joue, aux fibres des sens un art du temps où les signes extérieurs ne sont souvent que les éléments visibles d'une autre mélodie en sous-sol	expositions sur le lieu et hors les murs en projet, exposition du fonds				musée des Beaux-Arts
Artothèque de Grenoble 1976	Diffusion sous formes d'estampes et de photos de la création artistique depuis les années 50 à nos jours	Prêt d'œuvres Expositions de photos Conférences, rencontres, débats soirées vidéo d'artistes dossiers pédagogiques	particuliers, collectivités, jeunes scolaires, étudiants de l'école d'art, métiers du livre	1900 œuvres	catalogue rétrospectif	médiathèque municipale dans centre commercial
Artothèque-Bibliothèque municipale de Lyon 1996	« le prêt d'œuvres originales à domicile représente le fondement de la mission d'une artothèque. Ce service à domicile s'accompagne d'un ensemble d'autres possibilités offertes de découvrir, d'appréhender et de rencontrer l'art contemporain *	Expositions 1 à 2 par an Conférences, rencontres et débats Visites commentées Animations dossiers pédagogiques formation expositions hors les murs location exposition de photos patrimoniales expositions pré -constituées ou sur demande pour les collectivités	jeunes hors scolaires professionnels de l'Education nationale Etudiants histoire de l'art	700 œuvres empruntables : stampes, photos, vidéos, ivres illustrés et livres 'artistes constitution d' une ollection de conservation. 000 oeuvres conservées surtout des photos)	catalogues expositions œuvres d'artistes livres	centre de documentation du département art + galerie d'exposition + auditorium

Nom de l'artothèque et date de création	Objectif principal	Activités	Publics visés	Collection	Création	Implantation, locaux
Artothèque du centre d'arts plastiques de Saint-Fons 1986	L'artothèque est l'un des multiples services pédagogiques du centre	5 à 6 expositions par an expositions hors les murs 2 à 5 fois par an exposition du fonds		plus de 590 estampes, photos (dessins, sculptures) principaux tenants des mouvements de l'art depuis 1945 + acquisition "mémoire" des 5 ou 6 expositions par an du centre	catalogue de la collection	centre d'arts plastiques
Artothèque Saint-Priest	L'artothèque est un lieu pour s'approprier la création contemporaine et permettre au public d'intégrer dans son environnement quotidien des estampes originales		Particuliers collectivités	plus de 500 estampes environ 200 artistes contemporains grands courants picturaux de la seconde moitie du XX ^{ème} siècle		centre culturel
Artothèque- Maison du livre, de l'image et du son, François Mitterrand 1988 Villeurbanne	Lieu de rencontre avec l'art contemporain () travaille à la promotion et à la diffusion de l'art contemporain auprès d'un public le plus large possible	◆exposition in situ 3 fois par an (peinture, installations, vidéo) création en train de se faire ◆exposition du fonds	jeunes scolaires milieu universitaire étudiants d'art, professeurs d'arts plastiques, chercheurs	collection historique 700 œuvres sur papier et 250 artistes	◆édition à caractère original ◆production d'œuvres : jeu, set de voyage, suite de cartes postales, estampes originales	Au sein de la médiathèque - galerie d'exposition - auditorium
		RI	UNION			
Artothèque de Saint-Denis de la Réunion						**

Artothèque de Caen: pratiques et publics. Tableau de fréquentation par type d'activités.

années	1997	1998	1999
expositions « hors les murs »	inconnu	inconnu	estimé à 9 000 personnes
expositions	11 335 personnes	11 338 personnes	10 546 personnes
service de prêt	500	constant	constant
vidéos / conférences	235 personnes réparties sur 5 soirées	60	
salle de documentation	100	constant	constant
animations pédagogiques sur place	2 200	3 000	3 000

LISTE DES PERSONNALITÉS TÉMOINS (entendues lors des rencontres professionnelles des artothèques – Caen, 18 et 19 octobre 2000 - ou interviewées)

Albertis (de) Serge, Directeur de l'artothèque Sud

Amsellem Guy, Délégué aux arts plastiques (Ministère de la culture et de la communication)

Bernard-Griffiths Marie-Annick, Directrice du développement culturel de la région Limousin

Boulanger Sylvie, Directrice du Centre national de l'estampe et de l'art imprimé de Chatou

Caillet Elisabeth, Chef du département soutien à la création et diffusion à la Délégation aux arts plastiques

Cassagneau Pascale, Inspectrice auprès de la Délégation aux arts plastiques

Chèvrefils-Desbiolles Annie, Conseillère en arts plastiques (DRAC Basse-Normandie)

Couraud Geneviève, Membre de l'association « Artothèque Antonin Artaud »

Cuzin Christophe, artiste

Dollmann Michèle, Directrice de l'artothèque de Grenoble

Gautier-Desvaux Elisabeth, Directrice régionale des affaires culturelles de Basse-Normandie

Gilman Bernard, ancien élu à la culture de la ville de Grenoble

Girault Jean-Marie, Maire de Caen

Lebailly Joëlle, Directrice de l'artothèque d'Angers

Leillard Pascale, Directrice des affaires culturelles de la ville de Caen

Lonardoni Françoise, Responsable de l'artothèque de Lyon

Nardin Anne, Responsable de l'artothèque Assistance Publique-Hôpitaux de Paris

Passera Jean-Jacques, Directeur de l'École des Beaux-Arts de Caen

Rivet Jeanne, Directrice de l'artothèque de Nantes

Tangy Claire, Directrice de l'artothèque de Caen, Présidente de l'ADRA (Association pour le Développement et la Recherche sur les Artothèques)

Texier Catherine, Responsable de l'artothèque du Limousin

Tiphaigne Jean-Pierre, Directeur des affaires culturelles du Calvados

Vuillet Roger, photographe

Grille d'entretien pour les responsables d'artothèques :

- 1/ En quelle année a été fondée l'artothèque?
- 2/ Dans quel contexte, quelles circonstances s'est déroulée cette création ? Qui sont les initiateurs ? (dotation du ministère issue du processus de décentralisation ?)
- 3/ Pouvez-vous décrire le fonctionnement de l'artothèque ? (budget, activités, personnel, nombre, missions)
- 4/ Depuis quand travaillez-vous à l'artothèque ? Quel a été votre parcours ? (formation, cursus professionnel)
- 5/ Si vous deviez établir un bilan de l'activité de l'artothèque, quelles sont, selon vous, les missions remplies de manière satisfaisante et pourquoi ?
- 6/ Inversement, quelles sont les missions qui ne produisent pas les résultats escomptés et pourquoi ?
- 7/ Pourriez-vous me donner des exemples de retours d'expérience des usagers de l'artothèque parmi celles qui vous semblent les plus significatives, qu'il s'agisse d'expériences positives ou négatives ?
- 8/ De quel type est la reconnaissance ou l'absence de reconnaissance du travail accompli par l'artothèque ?

Grille d'entretien pour les emprunteurs - relais de collectifs ou particuliers - et intervenants pratiquant une médiation

- 1/ Fonctions, métier, parcours?
- 2/ De quand date votre rencontre avec l'artothèque?
- 3/ Dans quel contexte, quelles circonstances s'est produit cette rencontre ?
- 4/ Qu'est ce qui vous a intéressé dans le fonctionnement de l'artothèque ?
- 5/ Pouvez-vous me décrire précisément l'utilisation que vous en faites ou que vous en avez fait ?
- 6/ Comment évaluez-vous cette expérience ? Quels sont les apports positifs, les points négatifs ? Selon vous que produit la mise en contact avec les œuvres d'art ?
- 7/ Quelles sont vos motivations ? Pour quelles raisons vous êtes-vous lancé dans cette aventure ?
- 8/ Recommenceriez-vous ou pas et pourquoi ? ou

Allez-vous continuer ou pas et pourquoi?

Grille d'entretien à l'intention des usagers « passifs » (prétexte : enquête sur le cadre de vie)

- 1/ Depuis quand travaillez-vous ici?
- 2/ Quelles sont vos fonctions?
- 3/ Quel a été votre parcours (formation, cursus professionnel)?
- 4/ Considérez-vous que ce lieu constitue un cadre agréable, peu agréable, indifférent ?
- 5/ Avez-vous noté la présence d'éléments particuliers visant à personnaliser cet environnement ?
- 6/ Si oui, lesquels ? [Si non, questionnement poursuivi jusqu'à ce que la présence des œuvres soit évoquée par l'interlocuteur ou signalée par moi]
- 7/ Que vous apporte la présence de ces œuvres ?
- 8/ Quel usage en faites-vous?
- 9/ Ce sont toujours les mêmes œuvres qui sont là ou bien est-ce renouvelé ? (rythme ?) Qui les apporte ? D'où viennent-elles ?
- 10/ Aimeriez-vous bénéficier d'informations, d'explications sur ces œuvres ? Si oui, à quels types d'informations souhaiteriez-vous avoir accès ?
- 11/ Pratiques sportives, culturelles, artistiques ? [âge, situation familiale, enfants]

BIBLIOGRAPHIE

Artothèques

Livres et documents :

ABREU Domingos, Les instituteurs et l'art contemporain : le cas de l'artothèque de Villeurbanne, université Lumière-Lyon 2, Faculté de Sociologie, septembre 1991, mémoire de maîtrise

ANGELÉ Marie-Béatrice, Les artothèques en France, université Pierre Mendès France, Grenoble, 1996, mémoire de Dess « Direction de projets culturels »

BERNARD Yves-Michel, DOLLMANN Michèle, PUJADE Robert, Tout doit disparaître : l'artothèque s'expose, catalogue d'exposition, Ville de Grenoble, 1997

BIASS – FABIANI Sophie, Les artothèques en France en 1989. Bilan d'une politique de prêt d'art contemporain, Paris, Ministère de la culture, Délégation aux arts plastiques, 1989

CAILLET Elisabeth, *Mieux connaître ses publics*, 1^{ères} rencontres professionnelles des artothèques, Caen, octobre 2000, communication 2 p

CASSAGNAU Pascale, L'œuvre dans ses nouveaux usages, 1^{ères} rencontres professionnelles des artothèques, Caen, octobre 2000, communication 2 p

GUERCI Corinne, Les artothèques : une forme d'action culturelle contemporaine (trois exemples dans la région Rhône – Alpes : Lyon, Villefranche-sur-Saône, Saint-Priest), université Lumière-Lyon 2, Institut d'Histoire de l'Art, novembre 1988, mémoire de maîtrise

HEINICH Nathalie, Les artothèques, Association pour le Développement des Recherches et Etudes Sociologiques, Statistiques et Economiques, Ministère de la culture, Service des études et des recherches, Paris, 1985.

LECOMTE Eliane, Note de présentation des galeries de prêt, FIACRE, 1983

MARTEL Julien, L'artothèque : expérience ou institution ?, Institut d'Etudes Politiques, Grenoble, octobre 1988, mémoire de séminaire « Politiques Culturelles »

Ministère de la culture, Direction du Livre et de la Lecture, Services des Bibliothèques Publiques, Les artothèques dans les bibliothèques, circulaire n° 84-19 mars 1984

Ministère de la culture et de la communication – Actions / publics pour l'art contemporain. Supplément artothèques 2000, Paris, Editions Zéro heure, www.00h00.com, 2000

PLANCHON Olivier, Les artothèques en bibliothèques municipales et leur promotion (état et perspectives), E.N.S.B., Villeurbanne, 1987, mémoire de fin d'études

Revues et autres articles :

ARMEL Aliette, « Les artothèques dans les bibliothèques municipales : état des lieux et perspectives », in Bulletin d'Informations de l'Association des Bibliothécaires Français n° 155, 2ème trimestre 1992, p 28-31

Artothèque du Limousin. Le livret de l'utilisateur, publié par l'Agence Technique et Culturelle de la Région Limousin (ATCRL), Limoges, 1998

Faclim. Fonds d'Art Contemporain des Communes du Limousin, publié par le Faclim, Limoges, 1999

FIRMIN-DIDOT Catherine, « 300 francs le maître » ,in Télérama n° 2612, 2 février 2000, P 67

FOUR Pierre-Alain, « Trop discrètes artothèques », in Le Journal des Arts, janvier 1995, p 3

LECOMTE Eliane, « Les galeries de prêt d'art contemporain ou artothèques », in Médiathèques publiques n° 64, 1983, p 33-35

« Les artothèques peinent à sortir de la confidentialité », article en ligne, Télégramme @ Bretagne-Online .com, 4 mai 1999

« Les artothèques soulignent leur part dans la médiation culturelle », in Policultures n° 53, novembre 2000, p 9

LONARDONI Françoise, « L'art contemporain à la Bibliothèque de Lyon. Quelques axes singuliers d'acquisition », in Topo, mars-avril 1998, p 9-10

LONARDONI Françoise, « L'artothèque : d'une époque à l'autre », in Gryphe, revue de la Bibliothèque de Lyon, 2^{ème} semestre 2000, n° 1, Lyon, p 14-16

Ministère de la Culture et de la Communication, « Les artothèques, mode d'emploi. Un outil original de diffusion de l'art contemporain », in La Lettre d'Information n° 74, 15 novembre 2000

SANTANTONIOS Laurence, « L'art se prête à tous », in Livres Hebdo n° 408, janvier 2001, p 50-51

Politiques culturelles : histoire, enjeux, analyses critiques

ARENDT Hannah, La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique, Paris, Gallimard, 1996

BAUDRILLARD Jean, L'Effet Beaubourg, implosion et dissuasion, Paris, Galilée, 1979

CARDONA Janine, LACROIX Chantal, Chiffres clés 2000, Statistiques de la culture, Ministère de la culture et de la communication, Département des études et de la prospective, La Documentation Française, 2001

DEBORD Guy, La Société du spectacle, Paris, Champ Libre, 1971

DUPLAIX Sophie, MARTIN François-René, « Arts plastiques (politique des) » in Dictionnaire des Politiques Culturelles, CNRS Editions, Larousse – Bordas / Her, 2001, p 46-51

DUPUIS Xavier, Culture et développement. De la reconnaissance à l'évaluation, Paris, Unesco / ICA, 1991

FUMAROLI Marc, L'Etat culturel, Essai sur une religion moderne, Paris, Editions de Fallois, 1991

MOLLARD Claude, Le Cinquième pouvoir. La culture et l'Etat de Malraux à Lang, Paris, Armand Colin, 1999

MOULINIER Pierre, les Politiques publiques de la culture en France, Paris, Presses universitaires de France, 1999

PERRET Jacques et SAEZ Guy (dir.), Institutions et vie culturelles, Paris, La Documentation française, 1996 (Les notices)

POIRIER Philippe (présenté par), La Naissance des politiques culturelles et les Rencontres d'Avignon (1964 – 1970), Paris, La Documentation française, 1997

PONGY Mireille, Note brève sur l'évaluation des politiques publiques appliquées au domaine de la culture, CERAT, 21 février 2001

RUBY Christian, L'Etat esthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts, Paris-Bruxelles, Castells-Laber, 2000

Décentralisation artistique et culturelle

Convention de développement culturel entre l'Etat / Ministère de la culture et de la communication et la ville de Caen, 1985

Document cadre du ministère, Protocole de décentralisation culturelle, 2001, 4 p

FRIEDHERG Erhard et URFALINO Philippe, Le Jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes, Paris, La Documentation française, 1984

Ministère de la culture et de la communication, Les dépenses culturelles des collectivités territoriales en 1996, Bulletin du Département des études et de la prospective, Hors série, octobre 2000

MOULINIER Pierre, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris : Editions du CNFPT, 1995, (coll. Culture)

PONTIER Jean-Marie, Aménagement culturel du territoire, in Dictionnaire des Politiques culturelles, CNRS Editions-Larousse-Bordas / Her, 2001, p 17-19

Rapport pour la commission permanente du Conseil régional, Evolution de l'activité du fonds régional d'art contemporain, présenté par Monsieur Jean-Paul Huchon, Président du Conseil régional d'Île-de-France, Conseil régional Île-de-France, octobre 2000, n° CP 00-588

Rapport d'activité 1996, L'action culturelle du Conseil général du Calvados, Service des affaires culturelles du Conseil général et Office départemental d'action culturelle, Caen, 1996

RIZZARDO René, la Décentralisation culturelle. Rapport au ministre de la Culture et de la Communication, Paris, la Documentation française, 1990

TIPHAINE Jean-Pierre, *Partenariat, oui mais...*, Colloque « Partenariat, stratégies et outils, enjeux et limites », Association Nationale « Culture et Département », 22-23 novembre 1994, 16 p + annexes

Pratiques culturelles et lien social

Livres et documents

BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, l'Amour de l'art. Les musées et leur public, Paris, Editions de Minuit, 1966

BOURDIEU Pierre, La Distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Editions de Minuit, 1979

CAUNE Jean, Le Sens des pratiques culturelles. Pour une éthique de la médiation, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1999

La médiation culturelle : une construction du lien social, communication de 10 p, Observatoire des politiques culturelles, Grenoble, 2000

DONNAT Olivier, les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme, Paris, La Découverte, 1994

Les Pratiques culturelles des Français. Enquête 1997, Paris, La Documentation française, 1998

Fondation de France, Art, médiation, société, Paris, les Presses du Réel

RUBY Christian, *Médiation / Médiateurs culturels*, in Dictionnaire des politiques culturelles, CNRS Editions – Larousse-Bordas / Her, 2001, p 400-401

Articles de revues et autres publications

ARBAN Gil, « Nouveaux jeux d'hypothèses sur la médiation culturelle », Grenoble, L'Observatoire n°20, hiver 2000-2001

BVA / « Le Monde de la musique » / Radio Classique, Sondage. La place de la culture dans la vie des Français, publié in Le Monde de la musique, 2001

MORAN Jacques, « La France des friches et des fabriques », in l'Humanité du 19 juin 2001

PEQUIGNOT Bruno, « L'expérience esthétique et la médiation culturelle », Grenoble, l'Observatoire n° 19, été 2000

ROMEAS Nicolas, « La suffisance des dominants », entretien avec Pierre Bourdieu, in Cassandre n° 40, mars-avril 2001, p 10-11

SAEZ Jean-Pierre, « Pense-bête sur la dynamique des échanges entre l'art, la culture et le social », Grenoble, L'Observatoire n° 20, hiver 2000-2001

Sociologie des Arts Plastiques

HEINICH Nathalie, Le Triple Jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques, Paris, Editions de Minuit, 1998

HEINICH Nathalie, Les rejets de l'art contemporain. Une étude sociologique réalisée pour la Délégation aux Arts Plastiques, Ministère de la Culture, Association Adresse, 1995

MOULIN Raymonde, l'Artiste, l'institution et le marché, Paris, Flammarion, 1992 De la valeur de l'art, Paris, Flammarion, 1995

PASSERON Jean-Claude, Le raisonnement sociologique, Nathan, 1992

PASSERON Jean-Claude et PEDLER Emmanuel, Le Temps donné aux tableaux, 1991

RASPAIL Thierry, SAEZ Jean-Pierre (dir.), L'art contemporain. Champs artistiques, critères, réception, Actes du colloque du Musée d'Art Contemporain de Lyon, 16, 17, 18 octobre 1998, Paris, l'Harmattan, 2000

URFALINO Philippe et VILKAS Catherine, Les Fonds régionaux d'art contemporain, La délégation du jugement esthétique, Paris, L'Harmattan, 1996

Art contemporain (connaissance et analyse critique)

Livres et documents:

BENJAMIN Walter, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, Ecrits Français, 1935-1940, Paris, Gallimard, 1935-1940

CAUQUELIN Anne, L'Art contemporain, Paris, Presses universitaires de France, 1992

DAGEN Philippe, La Haine de l'art, Paris, Grasset, 1997

DE DUVE Thierry, Résonances du Ready-mode : Duchamp entre avant-garde et tradition, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994

MICHAUD Yves, La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie, Paris, Presses universitaires de France, 1997

MILLET Catherine, L'Art contemporain en France, Paris, Flammarion, 1987

MOULIN Raymonde, Le Marché de l'art, mondialisation et nouvelles technologies, Paris, Flammarion, 2000

ONFRAY Michel, Du fétiche à la marchandise esthétique, Caen, 2000, 8 p

Article de revue :

WONG Alexandre, Le mythe de l'engagement, entretien avec Nathalie Heinich, in Cassandre n° 40, mars-avril 2001, p 16-17