

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - sciences de l'information et des bibliothèques

Parcours - politique des bibliothèques et de la documentation

L'artothèque, l'artiste et l'art contemporain

Mathilde Serra

Sous la direction de Christelle Petit
Responsable des services aux publics – Bibliothèque Diderot de Lyon

Remerciements

Je remercie sincèrement Christelle Petit pour avoir accepté d'encadrer mon travail de recherche. Sa disponibilité, sa bienveillance et ses conseils précieux m'ont aidée à avancer dans toutes les étapes de ma réflexion.

Je remercie l'ensemble de l'équipe pédagogique du master PBD de l'Enssib, pour les enseignements dispensés et le soutien apporté.

Je remercie vivement tous les professionnels qui ont bien voulu m'accorder du temps et plus particulièrement Marie-Hélène Desestré, Stéphane Le Mercier, Émilie Perotto et Alexandra Schmidt. Leurs propos éclairants ont fourni à ce mémoire la plus riche des matières.

Je remercie enfin ma mère pour sa patiente relecture, mes proches, ainsi que toutes les personnes qui, de près ou de loin, m'ont apporté leur soutien.

Résumé :

Les artothèques françaises se sont développées, au début des années quatre-vingts, comme des outils de démocratisation de l'art contemporain. Pour mener à bien cette ambitieuse mission elles proposent de diffuser, par le prêt, des œuvres d'art contemporaines. Par la constitution d'une collection, elles soutiennent, de fait, la création contemporaine. Cette étude propose de saisir les relations que les artothèques entretiennent avec les artistes et plus largement avec les mondes de l'art contemporain.

Descripteurs :

Artothèques -- France

Multiples(art) -- 1945 - ... -- Location et prêt

Artistes -- 1945 - ...

Équipements culturels -- 1945 - ... -- France

Politique culturelle -- France

Abstract :

In the early eighties, French « artothèques » (art lending libraries) were developed as tools for the democratization of contemporary art. To conduct out this ambitious mission they aim to disseminate, by lending, contemporary works of art. By the structure of a collection, they support, in particular, the contemporary creation. This study proposes to grasp the relationships that « artothèques » (art lending libraries) maintain with artists and more mainly with the worlds of contemporary art.

Keywords :

Artothèques -- France

Multiples(art) -- 1945 - ... -- Art rental and lending services

Artists -- 1945 - ...

Arts facilities -- 1945 - ...

Cultural policy -- France

Droits d'auteurs



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France

disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Sommaire

SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	9
INTRODUCTION.....	11
LA VOCATION DES ARTOTHÈQUES À TRAVERS LEUR HISTOIRE.....	13
Les artothèques, une origine récente	13
<i>La naissance.....</i>	<i>13</i>
<i>Le développement des artothèques en France.....</i>	<i>14</i>
<i>La croissance des artothèques françaises.....</i>	<i>15</i>
Artothèque : implantation, répartition, réseau.....	17
<i>La diversité des lieux d'implantation.....</i>	<i>17</i>
<i>Une répartition hétérogène sur le territoire français.....</i>	<i>18</i>
<i>La volonté de « faire réseau ».....</i>	<i>19</i>
Artothèque : un concept et des missions.....	21
<i>Les engagements initiaux.....</i>	<i>21</i>
<i>Les missions actuelles.....</i>	<i>23</i>
ARTOTHÈQUES : OUTILS, ACTEURS DE L'ART CONTEMPORAIN.....	27
Les collections des artothèques : un fonds constitué d'œuvres multiples originales.....	27
<i>Œuvre d'art multiple originale : définition.....</i>	<i>27</i>
<i>L'estampe : définition, histoire et actualités.....</i>	<i>28</i>
<i>La photographie : définition, histoire et actualités.....</i>	<i>31</i>
<i>Comment les artothèques constituent-elles leurs collections ?.....</i>	<i>34</i>
Les artothèques : soutenir l'art contemporain et les artistes.....	36
<i>L'artothèque, un organisme de soutien à l'art contemporain.....</i>	<i>36</i>
<i>Quelles formes prennent les collaborations entre les artothèques et les artistes ?.....</i>	<i>37</i>
<i>La promotion de l'art contemporain régional : une priorité ?.....</i>	<i>38</i>
<i>Les réseaux d'art contemporain : un nouvel espace à conquérir ?.....</i>	<i>39</i>
LES ARTOTHÈQUES, TROP SINGULIÈRES POUR INTÉGRER LES RÉSEAUX DE L'ART CONTEMPORAIN.....	43
Les effets du désengagement de l'État.....	43
<i>La marginalisation des artothèques.....</i>	<i>43</i>
<i>Davantage d'artothèques françaises, de plus en plus d'actions.....</i>	<i>43</i>
L'art contemporain, un réseau favorable aux artothèques ?.....	44
<i>Quels artistes pour travailler avec les artothèques ?.....</i>	<i>44</i>
<i>Cinq artothèques appartenant au même réseau de l'art contemporain.....</i>	<i>45</i>
Le prêt : une mission inhabituelle dans les mondes de l'art contemporain.....	48
<i>Le prêt, une alternative à la circulation des œuvres d'art.....</i>	<i>48</i>
<i>L'œuvre chez l'emprunteur, l'apparition d'une relation intime.....</i>	<i>48</i>
<i>L'artothèque, un lieu produisant du lien social.....</i>	<i>49</i>
CONCLUSION.....	51
SOURCES.....	53
BIBLIOGRAPHIE.....	55
ANNEXES.....	61
TABLE DES MATIÈRES.....	87

Sigles et abréviations

ADRA : Association de Développement et de Recherches sur les Artothèques

BDP : Bibliothèque Départementale de prêt

BM : Bibliothèque Municipale

CDDP : Centre Départemental de Documentation Pédagogique

CGI : Code Général des Impôts

CNAP : Centre National des Arts Plastiques

CNEAI : Centre National Édition Art Image

CPI : Code de la Propriété Intellectuelle

DAP : Délégation aux Arts Plastiques, renommée en 2010 par Direction Générale de la Création Artistique (DGCA)

DLL : Direction du Livre et de la Lecture, renommée en 2009 par Service du Livre et de la Lecture (SLL)

ENSP : École Nationale Supérieure de la Photographie

FIACRE : Fonds d'Incitation À la CRÉation

FNAC : Fonds National d'Art Contemporain

Frac : Fonds régional d'art contemporain

MAD : Multiple Art Days

MJC : Maison des Jeunes et de la Culture

MLIS : Maison du Livre, de l'Image et du Son

INTRODUCTION

L'artothèque est un organisme qui confère à démocratiser l'art contemporain en proposant aux particuliers d'emprunter des œuvres d'art. Tel un musée « *qui acquiert [...] le patrimoine matériel [...] de l'humanité [...]* »¹, elle constitue une collection d'œuvres d'art. Pour la transmettre, elle choisit le prêt. Elle adopte alors une pratique coutumière des bibliothèques : rendre disponible « *des documents que le public peut, sous certaines conditions, consulter sur place ou emprunter* »². À la croisée des musées et des bibliothèques, l'artothèque est une entité hybride.

Les artothèques sont établies en France depuis près de quarante ans. Cela pourrait nous laisser penser que leur présence pérenne. Pourtant telle n'est pas la conclusion à laquelle parviennent les études consacrées à ce sujet. Elles décrivent plutôt une existence fragile. La cause de cette instabilité est le manque de moyens, principalement financiers, nécessaires pour mener à bien cette ambitieuse mission. Quant aux projets qui trouvent leur aboutissement, ils ne touchent qu'un public limité. De plus, les débats menés par les artothèques reviennent inlassablement sur leurs difficultés à être considérées comme des institutions légitimes. Afin d'y remédier, elles n'ont cessé d'exprimer la nécessité d'être reconnues par les politiques publiques. Un acte qui jusqu'alors reste inaccompli.

Si la majorité des artothèques sont installées au sein de bibliothèques, la démocratisation de l'art contemporain, leur principale vocation, les inscrit dans d'autres missions, plus proches de celles menées par des institutions rattachées aux mondes de l'art. Comment les artothèques s'inscrivent-elles dans ces réseaux aux côtés des musées ou des centres d'art ? Leurs ambitions sont-elles similaires ou au contraire trop éloignées ? Et quels sont les rapports entretenus entre les artothèques et les auteurs de l'art contemporain : les artistes ? Leur relation est-elle propice à l'élaboration de projets communs ?

Afin de mener à bien ces recherches et d'éclaircir, tout d'abord, les relations qu'entretiennent les artothèques et les artistes contemporains, il était nécessaire de recueillir l'avis des deux parties concernées. Un questionnaire a donc été envoyé par e-mail aux responsables d'artothèques françaises. Sur soixante-douze artothèques contactées, les employés de dix-sept artothèques différentes ont répondu, de manière anonyme. Bien qu'il ne s'agisse que du quart du nombre de formulaires envoyés, le corpus d'échantillons récoltés est suffisamment étoffé pour mener notre analyse à bon terme, en plus d'être intéressant dans la diversité des témoignages recueillis. En parallèle, deux entretiens avec des artistes contemporains, dont les œuvres ont été acquises par des artothèques, ont été conduits. Enfin, deux écrits ont particulièrement nourri mes recherches : *Les mondes de l'art* de Howard S. Becker et *Le paradigme de l'art contemporain* de Nathalie Heinich. Ces ouvrages ont permis de contextualiser les propos recueillis auprès des artothèques et des artistes contemporains afin de saisir entièrement les enjeux de l'art contemporain.

Dans un premier temps, nous présenterons les origines des artothèques afin de saisir leur contexte historique et leur développement sur le territoire français. Puis, nous proposerons un état des lieux des missions qu'elles mènent aujourd'hui.

¹ *Définition du musée*, conseil international des musées, ICOM. Disponible en ligne : <https://icom.museum/fr/activites/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>.

² *Bibliothèque*, cnrtl. Disponible en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/bibliothèque>.

Ensuite, nous nous pencherons sur les collections des artothèques, puis nous nous interrogerons en conséquence sur l'utilité d'un renforcement des relations entre les artothèques et les mondes de l'art. Finalement, la mise en parallèle de ce travail avec les décisions de l'État nous amènera à envisager que le système de prêt, sur lequel repose le fonctionnement des artothèques, est garant de son identité.

LA VOCATION DES ARTOTHÈQUES À TRAVERS LEUR HISTOIRE

LES ARTOTHÈQUES, UNE ORIGINE RÉCENTE

La naissance

En Allemagne, au début du XX^e siècle, un groupe d'artistes berlinois souhaite initier un nouveau modèle pour la diffusion de leurs œuvres d'art : les louer directement aux particuliers. Cette conception voit le jour suite à plusieurs difficultés. Tout d'abord une raison d'ordre financier. Face à « *un marché de l'art en crise* »³, les artistes n'arrivent plus à vivre de leurs œuvres. La location permet une entrée d'argent, certes moindre que celle entraînée par un achat, mais régulière. De plus, la location est vue comme une étape intermédiaire pouvant à terme susciter chez l'emprunteur des désirs d'acquisitions⁴.

Le deuxième avantage d'un tel système est qu'il autorise plus aisément la circulation des œuvres d'art. Une initiative préférable au stockage des œuvres dans leur atelier⁵. Au-delà d'une simple circulation, les artistes berlinois veulent créer un lien intime. L'intégration des œuvres dans la vie privée des particuliers montre une volonté affirmée de rapprocher l'art du public.

L'ensemble de la documentation lue pour rédiger ce mémoire est unanime sur l'origine des artothèques. L'histoire a retenu le nom d'Arthur Segal⁶, artiste d'origine roumaine, comme figure fondatrice de ce modèle. Pourtant, seule Laure Fallet évoque ce nom avec des sources référencées. Arthur Segal développa « *les premières idées et les explications théoriques du prêt d'œuvres d'art* »⁷ ; le concept ne porte pas encore le nom d'artothèque. Un écrit de l'artiste datant de 1924 évoque bien que « *la situation économique des artistes est défavorable depuis des temps immémoriaux* »⁸. Cependant Laure Fallet, toujours, replace le premier événement de location d'œuvres d'art au Kunstverleih des Gaues Berlin. Il est mis en place par une association d'artistes qui s'est inspirée des idées de Segal. L'association est nommée Reichswirtschaftsverbandes

³ COLL-SEROR, Caroline. *Artothèques : le goût des autres. Interrogations sur l'efficiences du prêt d'œuvres d'art contemporain*. Mémoire d'étude : DESS direction de projets culturels sous la direction de Xavier Dupuis. Grenoble : Université Pierre-Mendès France, 2001, p.17.

⁴ Ibid.

⁵ *Historique*, Association de Développement et de Recherche sur les Artothèques. Disponible en ligne : <https://www.artotheques-adra.com/historique.php>.

⁶ « Peintre d'origine roumaine, qui émigre à Londres en 1936, Arthur Segal se situe, pour la partie la plus importante de son œuvre, dans l'avant-garde allemande : d'abord dans le courant expressionniste, puis dans une forme de cubisme assez particulière. Arrivé à Berlin en 1892, séjournant également à Munich, il a pour professeur Hoelzel et subit les influences de Munch, Van Gogh et Segantini. Ses œuvres, à la couleur violente et à la volonté expressive, sont exposées avec celles de Nolde, Heckel, Kirchner et Pechstein. Segal aide également à la fondation de la *Neue Secession* en 1910 et joue un rôle de premier plan dans le *November Gruppe*. À partir de 1917, à la lecture des théories de Goethe sur la couleur, influencé sans doute par les œuvres de Robert Delaunay, qui a exposé à la galerie Der Sturm en 1912, Segal évolue vers un style qualifié par N. Lynton de « cubiste ». Divisant ses toiles en parties égales, le plus souvent des carrés ou des rectangles (il les appelle lui-même des « équi-balances »), Segal mêle, dans une tentative de narration évidente, des recherches de construction géométrique et d'alternance de couleurs à des problèmes optiques où joue le contraste du clair et de l'obscur (*Street*, 1924; *Chicago*, 1926). Segal est souvent confondu par les critiques avec son presque homonyme Lasar Segall, qui, après avoir séjourné également en Allemagne, a fait carrière au Brésil; les œuvres de Segal suscitèrent un grand intérêt avant la guerre, mais elles n'ont jamais atteint le grand public. Cela peut s'expliquer par le fait que son métier de professeur (qu'il exerça en Allemagne, puis en Angleterre) lui a toujours permis de se tenir à l'écart des marchands et des galeries, et que d'autre part, à la fin de sa vie, il était revenu à un naturalisme quelque peu académique. » Encyclopædia Universalis.

⁷ FALLET, Laure. *Artothèque : sa pertinence et sa réalisation au sein d'une bibliothèque*. Travail de bachelor HES sous la direction de Alexandre Boder. Genève : Haute École de Gestion, 2012, p.8.

⁸ Ibid., p.9.

bildender Künstler Deutschlands⁹, existera de 1927 à 1933, puisque dissoute par le régime nazi.

Il faut attendre les années 60-70 pour que le concept d'artothèque se développe en masse et principalement dans la région qui l'a vu naître : en Europe du Nord¹⁰. Ces structures favorisant le prêt d'œuvres d'art sont alors financées par le secteur public. Elles sont des institutions officielles au même titre qu'un musée, ou qu'une bibliothèque.

Subissant une position imposée par un marché de l'art en crise, des artistes berlinois appliquent les concepts d'Arthur Segal. La mise en place d'un système de location d'œuvres de l'artiste au particulier supprime les intermédiaires. On comprend dès lors l'intention des artistes de s'émanciper d'un système de l'art qui leur est défavorable. Quelques décennies plus tard, l'artothèque s'institutionnalise dans les pays du nord de l'Europe. Nées de la volonté des artistes, elles deviennent un outil de politiques culturelles¹¹.

Le développement des artothèques en France

Maisons de la Culture et premières artothèques

Le 22 juillet 1959 André Malraux est nommé ministre d'état chargé des Affaires Culturelles. Durant les dix ans de son mandat il mène plusieurs actions concrètes soutenant l'accès à la Culture au plus grand nombre. La volonté de démultiplier l'offre culturelle converge parfaitement avec un aspect du concept d'artothèque : soit un outil favorable au rapprochement entre art et public.

La première Maison de la culture, inaugurée au Havre en 1961, abritera la première artothèque. La direction est assurée par Reynold Arnould également artiste peintre. L'artothèque ferme en 1965 et coïncide avec le départ de son directeur.

En 1968, la ville de Grenoble embraye le pas et ouvre une artothèque dans sa Maison de la culture. L'activité de l'artothèque dure quatorze ans. En 1976, toujours à Grenoble, une deuxième artothèque voit le jour sous l'impulsion de Hubert Dubedout, maire de la ville et de Bernard Gilman, adjoint à la Culture.

À la fin des années 80, les deux premières artothèques françaises ont déjà fermé leur porte. Celle de la bibliothèque de Grand'Place à Grenoble est la seule sur le territoire.

Décentralisation de la culture et déploiement des artothèques

En 1982, le développement des artothèques français va véritablement avoir lieu. Dans l'effort porté sur la décentralisation de la culture et le soutien à l'art contemporain,

⁹ FALLET, Laure, *Artothèque : sa pertinence et sa réalisation au sein d'une bibliothèque*, op. cit., p.13.

¹⁰ Notamment en Allemagne, au Pays-bas ou au Danemark.

¹¹ « Ainsi, le concept du prêt d'œuvres, né au départ de l'imagination des artistes et de leur recherche d'autonomie, est devenue au fil du temps un outil de politique culturelle », ASSOCIATION DE DEVELOPPEMENT ET DE RECHERCHE SUR LES ARTOTHEQUES (ADRA). *Les artothèques : Des outils novateurs au service de l'art et des publics*. Actes du colloque de Caen, 18 et 19 octobre 2000. Caen : ADRA, 2002, p.8.

l'État met en œuvre des conditions propices à l'ouverture de structures favorisant le prêt d'œuvres d'art. Ainsi, le ministère de la Culture, gouverné par Jack Lang, décide de subventionner généreusement la création de galeries de prêts sur le territoire français. Des conventions sont alors signées entre le Centre National des Arts Plastiques (CNAP), établissement public national dont la présidence est alors assurée par Claude Mollard, et les structures désirant profiter de cette subvention. Pour l'ouverture d'une galerie de prêt le FIACRE verse une somme initiale de 200 000 francs¹². L'État arrête définitivement les subventions en 1986.

Il faut attendre 2000 et Guy Amsellem comme délégué aux Arts Plastiques pour que les artothèques soient à nouveau considérées dans les politiques culturelles françaises. En effet, « *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* »¹³.

Dès les années 60 et leur apparition sur le territoire français, les artothèques sont des outils de politiques culturelles. Elles concordent avec les axes prioritaires conduits par l'État en faveur de la culture. Vingt ans plus tard le ministère de la Culture partage la même intention. Les artothèques sont confirmées comme étant des outils constitutifs d'une politique favorisant l'accès à la culture menée à l'échelle nationale.

La croissance des artothèques françaises

Le bulletin officiel n°21, rédigé deux ans après les premières subventions accordées par l'Etat, fait état de l'ouverture de « *trente galeries de prêts entre 1982 et 1983 et en 1984 quatre (ou cinq) pourront être mises en œuvre* »¹⁴. Ni leur nom, ni leur localité ne sont évoqués.

Il faut attendre 2000 et les premières rencontres professionnelles organisées par l'ADRA pour qu'un répertoire officiel des artothèques françaises soit édité. ACTIONS/PUBLICS pour l'art contemporain SUPPLEMENT ARTOTHEQUES 2000, publié par la Direction aux Arts Plastique (DAP)¹⁵, dénombre cinquante artothèques sur le territoire français. Ce guide est précieux par le nombre d'informations qu'il rassemble. En effet, chaque artothèque est présentée. Diverses données sont renseignées : sa localisation (adresse, téléphone, département,...), son historique (date de création), son fonctionnement (directeur, personnel) ou encore sa mission (projet artistique et culturel).

Puis en 2010, l'annuaire annexé au mémoire de Christelle Petit inventorie cinquante-cinq artothèques françaises. A première vue, on pourrait croire que sur une période de dix ans cinq artothèques ont été inaugurées mais la réalité est un peu différente. Après comparaison, l'inventaire réalisé par Christelle Petit compte neuf autres artothèques non encore listées (Argenteuil, Dijon, Francheville, Marseille - Galerie Artna, Marseille - Sextant et plus, la collection - Friche Belle de mai, Nogent-sur-marne, Pessac, Pont-l'évêque, et Villefranche-sur-Saône). Cependant, il ne peut être affirmé que ces neuf artothèques aient été créées entre 2000 et 2010 tant la difficulté de trouver leur date d'inauguration est grande. Peut-être,

¹² PETIT, Christelle. *Les artothèques en Rhône-Alpes : enjeux du type d'implantation*. Mémoire d'étude : Diplôme de conservateur des bibliothèques sous la direction de Gérard Régimbeau. Villeurbanne : ENSSIB, 2010, p.16.

¹³ COLL-SEROR, Caroline. *Artothèques : le goût des autres. Interrogations sur l'efficacité du prêt d'œuvres d'art contemporain*, op. cit., p.21.

¹⁴ PETIT, Christelle. *Les artothèques en Rhône-Alpes : enjeux du type d'implantation*, op. cit., p.93 – Annexe 5.

¹⁵ Renommée en 2010, par Direction Générale de la Création Artistique (DGCA), lors de sa fusion avec la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS).

comme à l'instar de l'artothèque d'Argenteuil, qui a ouvert ses portes en 1998¹⁶, certaines n'ont simplement pas été recensées en 2000. Par ailleurs, quatre artothèques (Fos-sur-mer, Istres, Le Perreux, Hôpitaux de Paris) répertoriées en 2000 ne le sont plus en 2010. Pour les artothèques de Le Perreux et des Hôpitaux de Paris, s'agit-il d'un simple oubli ou de la réelle fermeture de ces structures ? Quant à celles de Fos-sur-mer et Istres, l'histoire est autre. En effet, elles appartiennent à l'Artothèque-galerie de prêt de Miramas médiathèque intercommunale de la ville nouvelle de Fos-sur-Mer. Christelle Petit, à juste titre, ne compte qu'une seule artothèque pour ces trois villes (Fos-sur-mer, Istres, Miramas).

En 2017, le ministère de la Culture publie un rapport contenant une énième liste des artothèques françaises. Établie par Christelle Petit et Anne Chevretils Desbiolles, soixante-deux artothèques sont répertoriées. Quatre ne sont plus listées (Arles, Clamecy, Tulle, Marseille - Galerie Artaud). L'artothèque de Tulle est désormais comptée comme relais du Frac-Artothèques Limousin. Tandis que onze nouvelles artothèques viennent étoffer le répertoire (Strasbourg, Besançon, Lorient, Morlaix, Laon, Bezons, Ivry-sur-Seine, Saint-Cloud, Cahors, Cantal (BDP), Léo Lagrange Paris).

Dans ces trois inventaires, de 2000, 2010 et 2017, la localité de l'artothèque est le premier critère de recensement. Pourtant se fier uniquement à cette donnée peut être trompeur puisque :

-À Dijon, en 2010, l'artothèque est associée à la Galerie Nü Kōza alors qu'en 2017 il s'agit de l'artothèque de l'Académie de Dijon - CDDP de Saône et Loire. Il ne peut pas être affirmé que les deux annuaires recensent la même artothèque.

-Au Mans, en 2010, l'artothèque se situe dans l'École des Beaux-Arts alors qu'en 2017 il s'agit d'une artothèque associative. Il ne peut pas être affirmé que les deux annuaires recensent la même artothèque.

-À Nantes, en 2010, il existe l'artothèque Le Ring alors qu'en 2017 il s'agit d'une artothèque municipale/intercommunale nommée La Collection dont l'adresse la situe aux Beaux-Arts. Le rapport rédigé par Annie Chevretils Desbiolles nous permet d'affirmer un lien entre ces deux artothèques¹⁷.

-À Saint-Priest, en 2010, l'artothèque se situe dans le centre culturel Théo Argence alors qu'en 2017 elle est municipale/intercommunale et située à la médiathèque François Mitterrand. Il peut être affirmé que les deux rapports recensent le même fonds. L'artothèque a déménagé¹⁸.

-À Caen, en 2010, l'artothèque se situe à l'Hôtel d'Escoville alors qu'en 2017 son adresse est Palais Ducal. Il peut être affirmé là qu'il s'agit de la même artothèque ayant

¹⁶ « Faites vous prêter une œuvre », Le Parisien, septembre 2004. Disponible en ligne : <<http://www.leparisien.fr/val-d-oise/faites-vous-preter-une-oeuvre-d-art-a-07-09-2004-2005268703.php>>.

¹⁷ « Au 31 janvier 2010, l'association Le Ring s'est dissoute et a transféré sa collection à la ville de Nantes (...) Les salariées ont rejoint l'école supérieure des Beaux-Arts de Nantes métropole dans le cadre de son redéploiement en EPCC (établissement public de coopération culturelle). La collection de 1300 œuvres (dont des œuvres uniques) entre donc dans le domaine public, est inscrite à l'inventaire de la direction générale à la culture et reste au prêt à La Dulcie Galerie. Les autres œuvres de la collection, celles à caractère patrimonial et celles qui nécessitent d'être protégées sont dorénavant inscrites à l'inventaire du musée des beaux-arts. » CHEVREUILS DESBIOLLES, Annie. *Étude : L'artothèque comme média*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, Service de l'inspection de la création artistique, 2016, p.54.

¹⁸ « L'artothèque de Saint-Priest », Le petit bulletin, février 2012. Disponible en ligne : <<http://www.petit-bulletin.fr/lyon/infos-article-42405-Informations+pratiques.html>>.

simplement déménagé dans de nouveaux locaux. « En 1994, on a déménagé à l'hôtel d'Escoville, jusqu'à notre emménagement au Palais Ducal il y a trois ans. »¹⁹

Ces trois répertoires permettent d'affirmer que recenser les artothèques françaises est délicat. Bien souvent leur nom découle simplement de leur localité (artothèque de la Gironde, artothèque de Saint-Cloud,...) ou de la structure les accueillant (artothèque de la maison du livre, de l'image et du son,...). De plus, il règne une incontestable difficulté à trouver des informations sur leur histoire personnelle : date de création, changement de statut, fermeture... Le principal obstacle à leur recensement réside dans leurs perpétuelles transformations. Par conséquent, leur dénombrement n'est souvent que très indicatif. Il doit être donné et écouté avec vigilance.

Annie Chevrefils Desbiolles précise que si le rapport répertorie une soixante d'artothèques publiques, « on peut évaluer à plus de soixante dix le nombre d'artothèques assurant des missions de service public »²⁰. Le ministère de la Culture et de la Communication héritier de l'initiation du développement des artothèques en France n'est pas à même de donner un annuaire recensant l'intégralité des artothèques sur son territoire.

Parallèlement, durant la rédaction de ce mémoire mes recherches constituées par la consultation d'une multitude de sources allant du rapport ministériel, au bouche à oreille et passant par la presse locale, ont porté à plus de quatre vingt dix le nombre de structures assurant un service de prêt d'œuvres d'art en France.

L'histoire des artothèques est donc faite d'instabilité. De nombreuses structures ont dû cesser de fonctionner. Leur fermeture montre l'extrême fragilité des artothèques. Toutefois, plus de trente ans après l'arrêt des subventions officielles, attestant le désengagement de l'État envers les artothèques, nombre de ces structures ont été inaugurées en France, traduisant le signe d'un véritable dynamisme.

ARTOTHÈQUE : IMPLANTATION, RÉPARTITION, RÉSEAU

La diversité des lieux d'implantation

Dans l'article 1^{er} de la convention officielle de 1982 finançant la création des artothèques, un champ est laissé libre pour renseigner son *lieu d'implantation*. Un second champ libre souhaite renseigner *l'intitulé de l'organisme gestionnaire* qui assurera le fonctionnement de l'artothèque. Par conséquent, dès leur ouverture les artothèques seront créées dans des bâtiments déjà existants et par un organisme l'étant aussi. Aliette Armel, dix ans plus tard, rappelle ainsi que :

« le ministère de la Culture a proposé à tous les organismes le souhaitant - centres culturels, associations, écoles des beaux-arts - mais surtout bibliothèques municipales (1/3 des créations, les statuts des autres structures d'accueil étant multiples) de signer une convention »²¹.

¹⁹ « Caen. L'artothèque fête ses 30 ans sur tous les tableaux », OuestFrance, octobre 2016. Disponible en ligne : <<https://www.ouest-france.fr/normandie/caen-14000/caen-l-artotheque-fete-ses-30-ans-sur-tous-les-tableaux-4538041>>.

²⁰ CHEVREFILS DESBIOLLES, Annie. *Étude : L'artothèque comme média*, op. cit., p.22.

²¹ ARMEL, Aliette. « Les artothèques dans les bibliothèques municipales. État des lieux et perspectives ». *Bulletin d'informations de l'Association des Bibliothécaires Français*, 1992, n°155, p.30.

Dans cet extrait il apparaît tout d'abord qu'effectivement les structures accueillant les artothèques sont nombreuses et diverses. Et également, qu'il est impossible d'énumérer exhaustivement leur statut.

Cette donnée est vérifiée par les résultats obtenus via le questionnaire envoyé aux artothèques. À la question, *À quel établissement l'artothèque est-elle intégrée ?*, les réponses sont très variées et vont du musée, à la bibliothèque en passant par une MJC, une école d'arts plastiques, un établissement scolaire, un centre culturel, un centre d'art contemporain, ou aucun. Il est à noter que le ratio évoqué par Aliette Armel, soit un tiers des artothèques sont intégrées à des bibliothèques, se vérifie en partie. Sur dix-sept artothèques ayant répondu aux questionnaires, sept sont intégrées à une bibliothèque.

Comme récolée par le questionnaire, la charte de l'ADRA précise également que l'intégration des artothèques se fait dans des « *bibliothèques et médiathèques, musées, centres d'art, écoles d'art, etc. - ou au contraire implantée de façon autonome* »²².

Dans ce même texte, il est intéressant de voir qu'en 2008 l'artothèque, peu importe son lieu d'implantation, assure avant tout une mission de service public. Cette vision peut être rapprochée de celle voulue par la convention de 1982 où le *lieu d'implantation* et l'*organisme gestionnaire* sont différenciés. À cette époque, l'artothèque n'est pas une structure à part entière mais un service proposé par une institution assurant d'autres missions. Suite à quoi, en 2017, Annie Chevrefils Desbiolles demande de faire le nécessaire pour distinguer d'un côté les artothèques « *en tant que telles, en phase avec un coeur de métier de prêt d'œuvres multiples à des particuliers* »²³ et de l'autre les structures assurant une *mission d'artothèque* entendue comme une activité annexe en complément de leur mission première.

Les artothèques sont implantées dans des structures très diverses. Elles s'y adaptent et modifient sensiblement leurs activités. Annie Chevrefils Desbiolles rapporte :

« Parce qu'elles peuvent prendre place dans des équipements aux missions diverses et s'y adapter, les artothèques dérogent aux règles d'harmonisation des institutions labellisées par le ministère de la Culture et de la Communication. »²⁴.

Les artothèques s'échappent d'une certaine forme d'uniformisation. Chacune s'adapte à son environnement d'accueil.

Une répartition hétérogène sur le territoire français

La convention de 1982 actant officiellement l'ouverture d'artothèques subventionnées n'a pas directement permis de contrôler leur répartition sur le territoire. En effet, la liberté donnée par l'état d'inaugurer une artothèque par la seule motivation de créer une structure a des conséquences directes sur leur aménagement territorial actuel.

Ainsi, Christelle Petit signale bien, dès les années 80, le caractère arbitraire de leur implantation. Elle note que « *lorsqu'en 1986 les mesures incitatives sont abandonnées,*

²² Annexe 3, page 1.

²³ CHEVREFILS DESBIOLLES, Annie. *Étude : L'artothèque comme média*, op. cit., p.12.

²⁴ Ibid., p.10.

trente-trois artothèques ont été créées, réparties de façon aléatoire sur le territoire français »²⁵.

Dans les mêmes années, la France a vu son territoire se doter de Fonds Régionaux d'Art Contemporain. Les Frac sont créés à l'initiative du ministère chargé de la Culture en collaboration avec les conseils régionaux en 1982. Ils peuvent être rapprochés des artothèques puisque leur rôle premier est de disposer « *de réunir des collections publiques d'art contemporain, de les diffuser auprès de nouveaux publics et d'inventer des formes de sensibilisation à la création actuelle* »²⁶. Autrement dit des préoccupations très proches de celles des artothèques. Mais contrairement à celles-ci, une véritable logique d'implantation des Frac a été appliquée. Chaque région dispose de son Frac. Chaque Frac doit œuvrer dans sa région. Ainsi, leur aménagement sur le territoire français est totalement réfléchi et permet un maillage géographique efficace. En 2005, Véronique Bernard constate qu'effectivement l'implantation des artothèques n'a pas suivi de logique et précise que « *contrairement aux Fonds Régionaux d'Art Contemporain, l'équilibre géographique est totalement absent* »²⁷.

Par ailleurs, l'État, par le décret du 28 mars 2017 a officiellement labellisé les Frac. Cette démarche a été facilitée en partie parce que leurs missions et leur structure sont similaires. Cette labellisation devrait permettre de consolider le travail mené²⁸.

Les artothèques ont donc été ouvertes indépendamment d'une logique d'implantation. Aujourd'hui, elles forment un maillage géographique irrégulier sur le territoire français. Pour exemple, certaines régions sont équipées d'un grand nombre d'artothèques comme l'Auvergne-Rhône Alpes qui en compte officiellement onze²⁹. Tandis que certaines en sont très pauvres. La région Alsace-Champagne-Ardenne-Lorraine n'en compte qu'une seule : l'artothèque de Strasbourg³⁰.

La volonté de « faire réseau »

L'ADRA, Association de Développement et de Recherche sur les Artothèques

En 1999, le premier réseau regroupant les professionnels des artothèques est créé. Tout d'abord nommé Association des Directeurs et Responsables d'Artothèques, il sera rebaptisé très rapidement Association de Développement et de Recherche sur les Artothèques (ADRA) traduisant la volonté de s'attacher « *à la promotion des artothèques plutôt qu'à celle de leurs responsables* »³¹.

L'objectif prioritaire de l'ADRA est de « *rompre l'isolement des quelque quarante artothèques implantées en France* »³², autrement dit de créer un lien entre ces structures. L'ADRA souhaite faire naître « *un réseau de personnes et de structures, conçu pour porter des projets communs, faire circuler des idées, partager des expériences, valoriser une*

²⁵ PETIT, Christelle. *Les artothèques en Rhône-Alpes : enjeux du type d'implantation*, op. cit., p.19.

²⁶ *Qu'est-ce qu'un Fonds Régional d'Art Contemporain?*, les collections des Frac. Disponible en ligne : <http://www.lescollectionsdesfrac.fr/index.fr.html>.

²⁷ BERNARD, Véronique. *Conservation, gestion et diffusion des œuvres d'art au 20^e siècle*. Mémoire de master 2 professionnel sous la direction de Nathalie Moureau. Montpellier : Université Paul Valéry Montpellier 3, 2005, p.4.

²⁸ *Les Frac et les nouvelles régions*, Communiqué de presse, mai 2017. Disponible en ligne: <https://www.frac-platform.com/fr/ressources/les-frac-et-les-nouvelles-regions>.

²⁹ CHEVREFILS DESBIOLLES, Annie. *Étude : L'artothèque comme média*, op. cit., annexe 8, Liste des artothèques.

³⁰ Ibid.

³¹ COLL-SEROR, Caroline. *Artothèques : le goût des autres. Interrogations sur l'effcience du prêt d'œuvres d'art contemporain*, op. cit., p.21.

³² *L'adra*, Association de Développement et de Recherches sur les Artothèques. Disponible en ligne : <https://www.artotheques-adra.com/ladra.php>.

profession »³³. Ce regroupement mènerait à la reconnaissance, à l'échelle nationale, de leur travail.

En 2007, Anaïs Coenca, alors directrice de l'artothèque de Saint-Cloud et membre de l'ADRA, revient sur les effets positifs provoqués par la création d'un tel réseau. Elle constate un renouveau et affirme que :

« Depuis le colloque de Caen, qui signe un peu l'acte de naissance de l'ADRA, nous observons une amélioration incontestable de nos modes de fonctionnement et une meilleure entente entre toutes les artothèques, qui avant marchaient indépendamment et qui maintenant regardent ensemble l'avenir. »³⁴.

Le site de l'ADRA³⁵ signale vingt artothèques comme membres de son réseau. Toutefois, le questionnaire envoyé aux artothèques semble montrer que les informations du site de l'ADRA ne sont pas à jour. En effet, certaines artothèques répondent être membres du réseau mais n'apparaissent pas sur le répertoire en ligne.

En 2019, moins de la moitié des artothèques ayant répondu au questionnaire sont membres de l'ADRA. Ce sont les plus anciennes et elles ont été inaugurées dans les années 80 lors de l'apparition des premières artothèques françaises. Vingt ans après sa création, l'Association de Développement et de Recherche sur les Artothèque semble être dans une période d'essoufflement.

Vers un réseau régional ?

En 2000, lors des premières rencontres professionnelles des artothèques organisées à Caen, l'idée de travailler en réseau est évoquée. Marie-Annick Bernard-Griffiths affirme que « *les artothèques auront un développement sécurisé dans la mesure de leur intégration dans les politiques culturelles régionales ou locales, et nationales bien entendu* »³⁶. En se regroupant, les artothèques pourraient faire poids dans les politiques culturelles et par conséquent pérenniser leur avenir sur le territoire français.

Dix-sept ans plus tard, Annie Chevretil Desbiolles propose le même futur. Ainsi, elle affirme que les artothèques devraient pouvoir « *organiser un réseau régional des artothèques dont les modalités de création comme de fonctionnement doivent pouvoir être co-construites* »³⁷. L'auteure insiste sur le caractère régional de ce réseau. Elle y revient en fin de rapport et soutient que « *plus d'une soixantaine d'artothèques publiques et leurs relais, constituent avec les artothèques d'artistes un paysage riche et complexe qui doit être structuré en réseau de coopération à l'échelle de chaque région* »³⁸. Par conséquent, les artothèques trouvent dans les politiques officielles un élan à faire réseau. Car certains responsables d'artothèque soutiennent également cette vision. Pour exemple, Claire Tangy, directrice de l'artothèque de Caen, souhaite développer en Normandie un réseau régional d'artothèques.

³³ L'adra, Association de Développement et de Recherches sur les Artothèques. Disponible en ligne : <https://www.artotheques-adra.com/ladra.php>.

³⁴ GUICHARD, Estelle. *De l'utopie culturelle à l'épreuve des faits : le cas des artothèques françaises*. Note de synthèse : Master 2 professionnel : Conduite de projets culturels. Nanterre : Université Paris-Nanterre, 2005, p.13.

³⁵ Les artothèques, Association de Développement et de Recherches sur les Artothèques. Disponible en ligne : <https://www.artotheques-adra.com/les-artotheques/>.

³⁶ ASSOCIATION DE DEVELOPPEMENT ET DE RECHERCHE SUR LES ARTOTHEQUES (ADRA). *Les artothèques : Des outils novateurs au service de l'art et des publics*, op. cit., p.49.

³⁷ CHEVREUIL DESBIOLLES, Annie. *Étude : L'artothèque comme média*, op. cit., p.20.

³⁸ Ibid., p.84.

« L'idée serait d'implanter dans les communes volontaires pour cela, un relai artothèque, de façon à disposer de huit artothèques sur le territoire normand. (...) Ces relais pourraient s'adosser, selon les cas, à des médiathèques, des centres culturels ou toute autre structure à même de les accueillir. Une réunion de travail à ce sujet est prévue avec la Région Normandie. »³⁹

Les politiques culturelles proposent de nouvelles directives en souhaitant voir naître des réseaux régionaux d'artothèques. Certaines concernées croient en cette proposition. Déjà évoquée presque vingt ans auparavant ne serait-il pas nécessaire de comprendre, dans un premier temps, pourquoi la création de réseaux régionaux d'artothèques n'a jamais eu lieu ? Si le problème est sans aucun doute plus complexe, leur implantation hétérogène sur le territoire n'en serait-elle pas la première cause ?

ARTOTHÈQUE : UN CONCEPT ET DES MISSIONS

L'artothèque comme média, rapport rédigé en 2017 par Annie Chevretil Desbiolles, consacre plus d'un tiers de ses pages à l'*Histoire commentée des artothèques (1906 - 2016) et initiatives remarquables de démocratisation artistique et culturelle*. Cette synthèse historique est d'une grande richesse. Elle a spécialement permis de retenir l'ensemble des grands textes ayant façonné les artothèques françaises. De plus, à l'exception d'un rapport resté confidentiel⁴⁰, tous les autres écrits officiels ont pu, en partie ou intégralement, être consultés, rendant possible l'analyse de l'évolution des missions des artothèques françaises depuis 1982.

Les engagements initiaux

La première convention officielle actant le financement des artothèques, nommées par ailleurs *galeries de prêt d'œuvres contemporaines*⁴¹, date de 1982. Tenant sur deux pages, c'est ici l'article 7 de la convention qui nous intéresse. Article le plus développé, il se dédie à définir leurs missions sous la forme d'une liste. Par surcroît, il n'est pas exactement question de missions mais plutôt d'engagement.

« L'organisme gestionnaire de la galerie de prêt s'engage :

-à consacrer un budget annuel de F spécifiquement affecté au renouvellement du fonds d'œuvres, ce montant pouvant être révisé dans les conditions prévues à l'article 9 de la présente convention. Le renouvellement doit s'effectuer sous forme d'achats d'estampes originales ou de photographies contemporaines d'intérêts régional et national.

-à assurer aux œuvres acquises la diffusion la plus large, sous forme de prêts aux particuliers et aux collectivités.

Ces prêts peuvent donner lieu à une participation modique aux frais de gestion de la part des usagers. Leur durée ne doit pas excéder trois mois.

-à proposer au public des expositions, une documentation ou toute autre forme de sensibilisation à l'art contemporain. »⁴²

³⁹ CHEVRETEL DESBIOLLES, Annie. *Étude : L'artothèque comme média*, op. cit., p.23.

⁴⁰ BIASS-FABIANI, Sophie. *Les artothèques en France en 1989 : bilan d'une politique de prêt d'art contemporain*. Enquête de mai à octobre 1989, commandée par Dominique Bozo pour le ministère de la Culture et de la Communication, Délégation aux arts plastiques.

⁴¹ Annexe 4, page 1.

⁴² Annexe 4, page 1.

Afin de garder en tête ces propos, ils peuvent être reformulés et résumés ainsi : les galeries de prêt doivent renouveler leur fonds via l'achat, le diffuser par le prêt et sensibiliser le public à l'art contemporain.

En 1984, le bulletin officiel n°21 de mars-avril précise que le fonctionnement des artothèques existantes doit être évalué et renforcé. Le bulletin liste alors une série d'actions à prévoir soit :

« -une édition commune d'un catalogue regroupant l'ensemble des œuvres des galeries de prêt;

- l'organisation d'expositions itinérantes des fonds d'œuvres;

- la formation et l'information des responsables des galeries de prêt au moyen de voyages d'études et de journées communes de travail;

-éventuellement l'édition d'estampes »⁴³.

Ce texte s'appuie sur les engagements de la convention de 1982. Il propose des actions concrètes à mettre en place afin de renforcer les engagements généraux convenus deux ans plus tôt. Pour exemple, l'organisation d'expositions itinérantes sera favorable à la sensibilisation du public à l'art contemporain. Les missions à tenir ne changent pas. Aucune autre précision n'est amenée (moyens financiers, moyens humains, temps,...).

En 1985, à la demande du ministère de la Culture, Nathalie Heinich, rédige un rapport intitulé simplement *Les artothèques*. Elle évoque quatre missions principales auxquelles doivent répondre les artothèques implantées en bibliothèques ou en médiathèques. Olivier Planchon les énumère dans son mémoire datant de 1986, elles sont :

« -diffusion de l'art contemporain auprès du public par le prêt de multiples (i.e. essentiellement d'estampes originales ou de photographies de création postérieures à 1945)

-aide à la création par le biais des achats effectués auprès des galeries ou directement auprès des artistes;

-animation locale en tant que pôle culturel spécifique

-dynamisation des fonds d'estampes déjà existants dans les B.M. en prolongeant leur activité vers la création contemporaine »⁴⁴.

Bien que Nathalie Heinich évoque spécifiquement les artothèques implantées en bibliothèques ou médiathèques, dans les grandes lignes, les missions restent inchangées : acquisition d'œuvres contemporaines, diffusion par le prêt, sensibilisation du public. L'acquisition d'œuvres est toutefois motivée par un nouveau motif : le soutien à la création.

⁴³ PETIT, Christelle. *Les artothèques en Rhône-Alpes : enjeux du type d'implantation*, op. cit., p.94 – Annexe 5.

⁴⁴ PLANCHON, Olivier. *Les artothèques en B.M. et leur promotion. État et perspectives*. Mémoire d'étude : Diplôme supérieur de bibliothécaire sous la direction de Sylvie Chevillotte-Limouzi. Villeurbanne : ENSSIB, 1987, p.1.

Dans son rapport de 1986, Éliane Lecomte définit les galeries de prêt comme des « *instruments originaux de diffusion, d'aide à la création et d'animation* »⁴⁵. Nous retrouvons sensiblement les trois mêmes missions que celles définies en 1982. L'acquisition d'œuvres est désormais motivée par une volonté affirmée de soutien à la création contemporaine. Le rapport précisant que « *les achats effectués pour constituer les fonds des galeries de prêt sont une forme d'aide à la création* »⁴⁶. De plus, Éliane Lecomte précise voir dans l'acquisition un motif d'encouragement pour les artistes à produire des estampes.

En 1989, Sophie Biass-Fabiani rédige un rapport⁴⁷ à la demande du ministère de la Culture et de la Communication. Il n'a pas été diffusé et reste encore aujourd'hui très confidentiel. Il ne m'a pas été possible de consulter ce document. Par conséquent, je ne peux faire un état des lieux des missions assignées aux artothèques à ce moment-là.

Durant onze années aucun texte officiel n'évoque les artothèques. Il faudra attendre 2000 et Guy Amsellem, délégué aux arts plastiques, pour trouver une nouvelle définition des missions assignées aux artothèques. Claire Tangy, alors présidente de l'ADRA, se chargera de prioriser les actions principales des secondaires. Ainsi, durant les premières rencontres professionnelles des artothèques Claire Tangy affirme que :

« La constitution des collections et le prêt d'œuvres sont certes les piliers du fonctionnement des artothèques, mais il faut ajouter à cela un ensemble riche et varié d'actions, allant de la production d'expositions à l'édition, en passant par la mise en place d'actions de médiation ou de formation. »⁴⁸.

Les missions ne sont pas fondamentalement nouvelles, elles sont hiérarchisées.

Depuis leur création subventionnée par l'État dans les années 80 jusqu'aux années 2000, les missions assignées aux artothèques sont sensiblement les mêmes. Le principal point à faire ressortir de la mise en parallèle de ces différents documents est l'évolution significative des termes employés. Le vocable passant par exemple de *galerie de prêt* à *artothèque*, d'*engagement* à *mission* ou d'*animation* à *médiation*.

Les missions actuelles

Grâce aux questionnaires envoyés aux artothèques françaises, il peut être dressé un bilan actuel général de leurs actions. Ainsi, à la question *Pouvez-vous me décrire ses missions principales ?*, pour ne pas orienter les réponses, il a été privilégié une réponse libre. Après une analyse des résultats, des tendances se dégagent.

À l'unanimité, la mission principale des artothèques est de *diffuser*. Puis à égalité, elles *démocratisent*, *sensibilisent*, *valorisent* et *soutiennent*. Ces actions ne sont pas nouvelles et sont celles définies dès les débuts dans la définition des missions d'une artothèque.

⁴⁵ Annexe 5, page 4.

⁴⁶ Ibid., page 5.

⁴⁷ BIASS-FABIANI, Sophie, *Les artothèques en France en 1989 : bilan d'une politique de prêt d'art contemporain*.

⁴⁸ ASSOCIATION DE DEVELOPPEMENT ET DE RECHERCHE SUR LES ARTOTHEQUES (ADRA). *Les artothèques : Des outils novateurs au service de l'art et des publics*, op. cit., p.8.

Qu'est-ce que diffusent les artothèques ?

Dans un second temps, il faut regarder sur quoi porte l'action en somme que diffusent-elles ? Ici, les réponses des artothèques sont plus variées parfois même imprécises. La majorité des artothèques évoquent simplement des œuvres (*diffusion des œuvres*). Certaines parlent de la création (toujours utilisé dans le cas *soutien à la création*) ou simplement de l'art (*démocratisation de l'art*). Le terme *œuvre*, le plus employé donc, n'est généralement jamais qualifié. En effet, une œuvre peut tout à fait être visuelle mais également musicale, littéraire, scénique, cinématographique... Il semblerait donc que majoritairement les artothèques aient intégré la forme plastique de l'œuvre et qu'il ne soit plus nécessaire de la justifier. Seules trois artothèques qualifient par des exemples les œuvres qu'elles diffusent. Pour cela, elles se réfèrent à un médium des arts plastiques. Par ordre d'occurrence, il est cité : estampes, photographies, dessins, objets. Ces termes permettent de mentaliser efficacement l'art qui est diffusé.

Quelques interrogées, précisent leur propos en ajoutant *contemporain* ce qui fait donc apparaître *la création contemporaine* ou *l'art contemporain*, donnant un indice sur l'époque historique des œuvres.

Si l'idée de l'œuvre visuelle ou plastique n'est que rarement évoquée, deux artothèques utilisent volontiers le terme *multiple* donnant ainsi : *œuvres multiples* ou *collection de multiples*. Ici, pour sûr, les artothèques précisent la qualité des œuvres qu'elles diffusent. Toutefois, cette dénomination soulève une autre interrogation à savoir la nécessité de posséder des connaissances dans le domaine des arts plastiques afin de comprendre la notion de multiple.

Quels sont les moyens mis en place pour diffuser des œuvres ?

À l'unanimité, les artothèques font du *prêt*. Le deuxième grand moyen consiste à faire de la médiation comprenant alors des actions pédagogiques ou des visites guidées. Elles se consacrent aussi à monter des expositions et certaines précisent leurs qualités : *expositions temporaires*, *exposées dans tout l'espace*, *expositions hors les murs*. Une minorité évoque l'acquisition comme une de leurs actions.

À qui les artothèques destinent-elles leurs actions ?

Une part d'elles reste large et parle de *tous les publics*, *les publics*, ou encore *l'art pour tous*. Leur volonté est sans doute de n'exclure personne. Toutefois, est-il réellement possible d'être autant exhaustif ? Et comment pouvoir toucher une cible si largement définie ?

Lorsque les artothèques précisent le public qu'elles souhaitent toucher, elles sont majoritaires à évoquer le particulier ou l'individuel. Elles prêtent également aux établissements scolaires. Deux artothèques font un travail auprès du jeune public signifiant sans doute hors contexte scolaire. Une quatrième catégorie de public apparaît, il s'agit des entreprises, des collectivités ou des institutions.

Chaque artothèque utilise donc un vocabulaire plus ou moins précis afin de définir les missions menées. Si les termes varient les faits sont proches. Ainsi, la mission actuellement menée par les artothèques est la diffusion d'œuvres d'art via

le prêt à des particuliers. Cette mission peut effectivement convenir à toutes les artothèques. Elle est toutefois à utiliser avec précaution puisqu'elle ne ferait que restreindre la richesse d'autres actions réalisées, aujourd'hui, par les artothèques. En effet, beaucoup expriment des actions secondaires. Chacune a choisi des directions mineures en fonction des axes qu'elle souhaite développer. Ces dernières participent à façonner leur identité et enrichissent leurs missions.

ARTOTHÈQUES : OUTILS, ACTEURS DE L'ART CONTEMPORAIN

LES COLLECTIONS DES ARTOTHÈQUES : UN FONDS CONSTITUÉ D'ŒUVRES MULTIPLES ORIGINALES

Œuvre d'art multiple originale : définition

Dès la convention actant le financement officiel des artothèques le ministère de la Culture formule ses attentes. Les œuvres acquises doivent être « *des œuvres dites « multiples » : estampes contemporaines ou photographies* »⁴⁹.

Des œuvres d'art multiples

L'estampe et la photographie sont des œuvres pouvant être qualifiées de multiples. Elles s'opposent aux œuvres dites uniques comme la peinture, le dessin ou certaines sculptures. L'œuvre multiple existe en plusieurs exemplaires sans que son intégrité d'œuvre d'art soit atteinte. Ainsi « *aucun exemplaire n'est unique, mais chaque exemplaire est l'œuvre, tous étant identiques* »⁵⁰.

Par essence, les œuvres d'art multiples sont reproductibles. Bien que le nombre d'exemplaires ou la réputation de l'artiste influence le prix de l'œuvre, elles restent généralement plus accessibles financièrement. En effet, l'œuvre multiple déroge aux fortes spéculations que peut connaître la peinture par exemple.

Outre l'aspect financier, l'œuvre multiple jouit d'un caractère « *que l'on peut qualifier de social* »⁵¹. Œuvre moins sacralisée, elle instaure « *un rapport plus décontracté, voir décomplexé avec les publics* »⁵². L'œuvre multiple, conditionnée par son médium, possède inéluctablement des capacités remarquables de diffusion. Elle démocratise l'art en le rendant accessible partout et pour tous. Les artothèques ont saisi un médium aux préoccupations similaires aux siennes.

Des œuvres d'art originales

Annie Chevretil Desbiolles évoque deux textes officiels encadrant la notion d'originalité des œuvres d'art multiples : l'article 98A du code général des impôts (CGI) et le code de la propriété intellectuelle (CPI)⁵³. S'appuyant sur ces deux textes, elle résume alors qu'une œuvre originale est « *une œuvre qui porte l'empreinte de la personnalité de son auteur, conçue et exécutée sous son contrôle, signée et numérotée ou dûment autorisée* »⁵⁴.

Le caractère multiple des œuvres n'enlève rien à l'originalité de l'œuvre d'art sous la seule condition que l'artiste ait produit et contrôlé sa création. Par création, il est entendu le résultat final. En sa qualité d'artiste son travail ne s'arrête pas à créer la matrice destinée à produire ses œuvres. Les tirages finaux doivent être validés.

⁴⁹ Annexe 4, page 1.

⁵⁰ CHEVREUIL DESBIOLLES, Annie. *Étude : L'artothèque comme média*, op. cit., p.5.

⁵¹ Ibid., p.6.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid., p.5.

⁵⁴ Ibid., p.6.

Des œuvres d'art multiples, originales et contemporaines

En 1985, Nathalie Heinich acte officiellement que les œuvres acquises par les artothèques doivent être postérieures à 1945. Éliane Lecomte avait pointé du doigt en 1986 l'importance de dissocier les fonds de conservation où l'acquisition doit portée sur des estampes plus anciennes et les fonds de diffusion où l'acquisition doit portée sur des estampes contemporaines.

Le caractère contemporain des œuvres à acquérir est également confirmé par l'aspect financier. En effet, « *les prix atteints par les estampes plus anciennes et même modernes, rendraient difficiles aujourd'hui leurs acquisitions* »⁵⁵.

Bien que cela reste une minorité, notons que quelques artothèques ont toutefois élargi leurs acquisitions à d'autres formes d'œuvres multiples. Ainsi certaines d'entre elles ont choisi de revendiquer une originalité « *en faisant entrer dans leur collection des sculptures, des objets, des livres d'artistes,...* »⁵⁶.

Les collections des artothèques sont donc majoritairement constituées d'œuvres d'art multiples originales contemporaines plus particulièrement d'estampes et de photographies. Parallèlement, les œuvres d'art multiples originales prennent une place de plus en plus importante dans les mondes de l'art contemporain. En 2016, Claire Tangy revient sur l'intérêt que suscitaient les œuvres multiples lors de la création des artothèques et l'intérêt qu'elles suscitent aujourd'hui.

« Le fait de constituer une collection avec cette contrainte technique assez forte, a donc généré une dimension que l'on peut juger incommode, mais aussi très intéressante. Incommode parce qu'elle s'est constituée à un moment où, en France du moins, la question de l'œuvre sur papier, du dessin et plus particulièrement de l'estampe, était assez différente de celle que l'on connaît aujourd'hui. »⁵⁷

En effet dans les années 80, les œuvres multiples étaient considérées comme de moindre importance, aujourd'hui elles semblent avoir une place de choix dans les mondes de l'art contemporain.

L'estampe : définition, histoire et actualités

Définition

L'estampe désigne une « *image à caractère artistique, imprimée, le plus souvent sur papier, par le moyen d'une matrice traitée en relief (gravure sur bois, sur linoléum), en creux (sur métal : taille-douce) ou à plat (lithographie, sérigraphie)* »⁵⁸. Toutefois, Michel Melot fait le constat que « *de nos jours on a vu des sérigraphies imprimées sur aluminium : ce qui définit la matérialité de l'estampe, ce n'est donc pas le papier mais plus précisément la souplesse, la légèreté et l'autonomie du support* »⁵⁹. Ainsi, trois

⁵⁵ Annexe 5, page 8.

⁵⁶ FRANCE, VILLE DE CHAMBERY. *8 artothèques en région Rhône-Alpes*. Chambéry : la ville, 2008, p.9.

⁵⁷ TANGY, Claire (dir.), *30 ans ! Histories de collections*. Catalogue d'exposition : Artothèque Espaces d'art contemporain de Caen : octobre – décembre 2016. Caen : Artothèque Espaces d'art contemporain, 2017, [p.37].

⁵⁸ *Estampe*, larousse.fr. Disponible en ligne : <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/estampe/31147>>.

⁵⁹ MELOT, Michel. « Définition, fonction et langage de l'estampe » in *L'estampe*. Genève : Skira, 1981, p.9.

éléments techniques sont donc nécessaires à produire une estampe, « *une image matrice, un matériau de report, un support souple* »⁶⁰.

Brève histoire de l'estampe

L'estampe fut un important moyen de diffusion des idées et de l'art. Comme l'écrit Sylvie Boulanger, « *la gravure sur bois a été inventée au Moyen-Âge pour diffuser l'art dans le monde et faire connaître les nouveaux talents à une époque où les voyages étaient rares et difficiles* »⁶¹. Pour exemple, Albrecht Dürer⁶², utilisa l'estampe pour diffuser son œuvre. Ainsi, « *il en vend des séries entières (au moins dix fois son œuvre complète), il en offre aux grands personnages, à l'archevêque de Bamberg [...] et enfin il en échange avec ses confrères* »⁶³. L'estampe autorise conjointement la démocratisation et la commercialisation de l'art. Quant à son public visé, « *l'estampe permettait d'atteindre non seulement des couches urbaines de plus en plus larges mais aussi le public instruit de province* »⁶⁴.

Ainsi, les artistes n'ont pas cessé d'utiliser l'estampe pour diffuser leurs idées. Puisque « *l'estampe fournissait à l'artiste un moyen d'expression peu coûteux, facile à distribuer, comme un tract* »⁶⁵. Ce medium leur permit de toucher plus directement un public et plus généralement de « *proclamer leur désir de s'adresser au peuple* »⁶⁶. Sylvie Boulanger établit le même constat et note que l'œuvre imprimée « *est la matérialisation d'un engagement de type sociétal, une détermination à penser la réception, la transmission et surtout la frontalité du message* »⁶⁷. Tout du moins pour les artistes pratiquant l'estampe pour « *militer pour un art social, comme Hermann-Paul ou Steinlen* »⁶⁸. Michel Melot évoque d'autres artistes de l'imprimé. Ceux qui considèrent leurs estampes « *comme des productions secondaires dans l'attente de vivre de leur « art » comme Jacques Villon, Kupka ou Van Dogen* »⁶⁹.

Quoi qu'il en soit, à partir des années 60, l'estampe gagne en considération dans la création contemporaine. Pour Richard S. Field, cette montée en puissance s'explique « *parce que la peinture s'était tournée vers les langages de la reproduction, dont elle avait commencé à explorer la signification* »⁷⁰. Il ajoute que « *l'importance extraordinaire prise par l'estampe contemporaine au cours des vingt dernières années réside moins dans ce qu'elle donne à voir (format, beauté, sujet traité) que dans sa signification* »⁷¹. Car l'estampe véhicule bien un message.

« Non pas un message dans le sens d'un commentaire, l'estampe n'est pas une reproduction d'une œuvre préexistante, mais un message dont la nature même est artistique, un véritable média artistique. »⁷²

Par conséquent, pour des raisons économiques (moindre coût d'achat), pour des raisons pratiques (facilité de transport), pour des raisons historiques et idéologiques (diffusion de l'art), l'estampe rejoint pleinement l'intention des artothèques dans leur

⁶⁰ MELOT, Michel. « Définition, fonction et langage de l'estampe » in *L'estampe*, op. cit., p.9.

⁶¹ BOULANGER, Sylvie. « La liberté de la forme ou la mort de l'estampe » in *L'estampe : le paysage de Charles-François Daubigny à nos jours*. Aulnay-sous-Bois : s.n., 2001, p.4.

⁶² Peintre et graveur, 1471 – 1528.

⁶³ MELOT, Michel. « L'artiste saisi par la reproduction » in *L'estampe*, op. cit., p.46.

⁶⁴ MELOT, Michel. « De l'estampe au magazine » in *L'estampe*, op. cit., p.94.

⁶⁵ MELOT, Michel. « Imagerie et avant-garde » in *L'estampe*, op. cit., p.124.

⁶⁶ Ibid., p.123.

⁶⁷ BOULANGER, Sylvie. « La liberté de la forme ou la mort de l'estampe » in *L'estampe : le paysage de Charles-François Daubigny à nos jours*, op. cit., p.5.

⁶⁸ MELOT, Michel. « Imagerie et avant-garde » in *L'estampe*, op. cit., p.123.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ FIELD, Richard S., « Tendances actuelles » in *L'estampe*, op. cit., p.188.

⁷¹ Ibid.

⁷² BOULANGER, Sylvie. « La liberté de la forme ou la mort de l'estampe » in *L'estampe : le paysage de Charles-François Daubigny à nos jours*, op. cit., p.5.

engagement pour la diffusion de l'art contemporain au plus grand nombre. Les propriétés inhérentes à l'estampe garantissent, à juste titre, son intégration dans les collections des artothèques.

Art imprimé contemporain

Depuis la fin du XX^e siècle, l'estampe contemporaine a gagné en considération dans les mondes de l'art contemporain. Pour exemple, en 1997, à Chatou, est inauguré le Centre national de l'estampe et de l'art imprimé (Cneai)⁷³. Le terme *imprimé* permettant « *aux artistes une possibilité de réponses plus variées et plus adaptées à leurs projets* »⁷⁴. En 2001, le Cneai déclare « *promouvoir l'art imprimé contemporain, en premier lieu l'estampe mais aussi le livre d'artiste et toute œuvre imprimée à caractère artistique, notamment par l'aide à la création, l'accueil d'artistes, la réalisation d'expositions temporaires, l'organisation d'activités pédagogiques pour publics divers, la recherche, l'édition et la diffusion* »⁷⁵. Des missions, finalement, très similaires à celles des artothèques.

D'autres initiatives ont également augmenté la visibilité de l'art-imprimé. À titre privé, en 2002 est créée la sarl Les Multiples. La société parisienne est à la fois un lieu de création et une galerie commerciale. Elle s'engage à : « *participer à l'accessibilité de l'art contemporain sans le vulgariser, par la production et la diffusion d'œuvres originales multiples exigeantes* »⁷⁶.

En 2001, l'association Lendroit éditions est fondée à Rennes. Elle s'attache à valoriser l'art contemporain et les arts imprimés. Lieu de production, l'association veut « *rendre visible l'expérimentation éditoriale et les problématiques soulevées par la notion de reproductibilité dans l'art.* »⁷⁷.

Notons aussi l'existence d'événements consacrés aux œuvres multiples contemporaines. Ainsi, Multiple Art Days (MAD) consacre un week-end par an à présenter un panorama des pratiques éditoriales contemporaines. En septembre 2018 à la Monnaie de Paris, se tenait la quatrième édition du salon.

Depuis trois décennies, des institutions, des galeries, des associations ou des événements spécialisés dans l'art imprimé contemporain se créent. Ce medium suscite inéluctablement de l'intérêt dans les mondes de l'art contemporain.

Les propriétés inhérentes à l'estampe l'ont tout de suite positionnée comme un moyen de diffusion des images. Ce médium a été utilisé par de nombreux artistes afin de s'adresser plus directement au public.

Parallèlement, depuis le XIX^e siècle, le marché de l'art attribue à l'estampe des qualités marchandes. Il modifie son statut et « *impose peu à peu à l'estampe les attributs de l'œuvre unique. Elle doit être signée, datée, titrée, numérotée, quand on ne*

⁷³ Successivement nommé, Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, puis Centre national de l'édition et de l'art imprimé, il devient en 2012, le Centre national édition art image et s'installe dans ces nouveaux locaux, à Pantin.

⁷⁴ TURCAT, Raphaël. « Sylvie Boulanger, L'art imprimé en son centre », *Technikart*, n°hors série 1, 1997.

⁷⁵ *Les annonces du journal-officiel associations : association CNEAI*, journal-officiel.gouv.fr, Direction de l'information légale et administrative. Disponible en ligne : <<https://urlz.fr/9XiW>>.

⁷⁶ *About us*, Galerie des multiples. Disponible en ligne :

<<http://www.galeriedemultiples.com/en/galerie/presentation/0/presentation-de-la-galerie>>.

⁷⁷ *A propos*, L'endroit édition. Disponible en ligne : <<http://www.lendroit.org/lendroit/lendroit-edition>>.

lui demande pas d'être un monotype »⁷⁸. Pour exemple, en 1911, Daniel-Henry Kahnweiler⁷⁹ invite Georges Braque⁸⁰ à produire cent exemplaires de deux de ses gravures. Kahnweiler « comprit que l'édition d'estampes était un secteur utile au redéploiement du marché de l'art »⁸¹.

Le marché de l'art contemporain, en s'appropriant l'estampe, lui impose la perte de sa plus noble qualité : diffuser l'art au plus grand nombre. Certaines initiatives menées par des institutions, notamment le Cneai, cherchent à garantir l'intégrité de l'art imprimé. En proposant de prêter des œuvres d'art multiples les artothèques s'affranchissent de toute spéculation financière et par conséquent du marché de l'art. Elles contribuent à faire perdurer les qualités inhérentes à l'estampe.

La photographie : définition, histoire et actualités

Définition

La photographie est « l'ensemble des techniques permettant d'obtenir des images permanentes grâce à un dispositif optique produisant une image réelle sur une surface photosensible »⁸². Au-delà d'un dispositif technique, la photographie émane du regard d'un artiste. En 1936, Walter Benjamin en fait le constat :

« Avec la photographie, la main fut pour la première fois délestée des plus importantes obligations artistiques inhérentes au procédé de la reproduction figurative, lesquelles furent désormais dévolues au seul œil visant dans l'objectif. »⁸³.

Brève histoire de la photographie

Comparée à l'histoire de l'art, l'histoire de la photographie est récente. Les premières images obtenues par un procédé photographique résultent du travail de Nicéphore Niépce dans les années 1820⁸⁴. Durant deux siècles s'en suit une évolution des techniques photographiques. Ce qui fait dire à André Rouillé que « la photographie a été trop intimement liée à la société industrielle pour entretenir des rapports sereins avec l'art »⁸⁵. Constat similaire pour Walter Benjamin qui en 1936 écrivait que « dès son apparition la photographie va entretenir un rapport complexe avec la forme d'art dominante et lui ressemblant : la peinture »⁸⁶.

Ainsi, durant plus d'un siècle, art et photographie évoluent en parallèle. La photographie s'immisce petit à petit dans les pratiques artistiques dominantes telle la peinture. Pour exemple, Francis Bacon peintre de la seconde moitié du XX^e siècle

⁷⁸ BOULANGER, Sylvie. « La liberté de la forme ou la mort de l'estampe » in *L'estampe : le paysage de Charles-François Daubigny à nos jours*, op. cit., p.5.

⁷⁹ Écrivain, collectionneur et marchand d'art, 1884 – 1979.

⁸⁰ Peintre, sculpteur et graveur, 1882 – 1963.

⁸¹ MELOT, Michel. « Imagerie et avant-garde » in *L'estampe*, op. cit., p.122.

⁸² *Photographie*, cnrtl.fr. Disponible en ligne : <<https://www.cnrtl.fr/definition/photographie>>.

⁸³ BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduction de Lionel Duvoy. Paris : Ed. Allia, 2012, p.16.

⁸⁴ *Histoire de la photographie*, photo-museum.org. Disponible en ligne : <<http://www.photo-museum.org/fr/histoire-photographie/>>.

⁸⁵ ROUILLÉ, André. « La photographie des artistes. Un autre art dans l'art » in SOULAGES, François et TAMISIER, Marc (dir.). *Photographie-contemporaine & art-contemporain*. Paris : Klincksieck, 2012, p.83.

⁸⁶ BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p.28.

l'utilisa comme un outil « *pour analyser les mouvements du corps humain* »⁸⁷ avant de les peindre.

Il faut attendre les années 60 pour observer l'utilisation assumée de photographies dans des courants artistiques dominants. Ainsi, l'Art conceptuel, le Land Art et l'Art corporel emploient la photographie pour ses qualités de reproduction. Elle « *enregistre l'œuvre ou la non-œuvre en train de se faire* »⁸⁸ afin de garder une trace des œuvres produites et volontairement éphémères, notamment des performances ou des installations. Exposée comme un document, elle est « *souvent en présence d'autres éléments non photographiques : des cartes, des textes, des schémas, des objets* »⁸⁹. Pour André Rouillé, la photographie est ici un « *vecteur de l'art* »⁹⁰.

Les années 80 verront la photographie devenir un « *matériau majeur de l'art contemporain* »⁹¹. Durant cette période, et contrairement à la décennie antérieure les artistes maîtrisent pleinement le procédé. La photographie est désormais choisie et travaillée pour sa matérialité et non plus pour sa seule capacité d'enregistrement.

Aux années 90 de voir apparaître « *la photographie dite « plasticienne »* »⁹². Ainsi, Nathalie Heinich note que, cette photographie en très grand format et en couleurs, dans les institutions, relève désormais des arts plastiques et non plus des sections *photographie*. De plus, la photographie est pareillement, entrée dans une autre économie puisque « *les prix atteints par les photographies « plasticiennes » sont sans commune mesure avec ceux du marché de la photographie* »⁹³.

Photographie contemporaine

Des multiples initiatives ont contribué à faire accepter la photographie comme un matériau de l'art contemporain. Pour exemple, en 1970, sont créées les Rencontres de la Photographie d'Arles⁹⁴. Depuis cinquante ans ce festival estival contribue « *à transmettre le patrimoine photographique mondial* »⁹⁵. Reconnu internationalement, il est « *le creuset de la création contemporaine* »⁹⁶. Ici, la photographie n'est pas dissociée de la création contemporaine. Elle est une de ses composantes.

En 1982, toujours à Arles, est inaugurée la première et unique école d'art consacrée uniquement à l'enseignement de la photographie : l'École Nationale Supérieure de la Photographie (ENSP). La photographie ne se réduit plus exclusivement à la maîtrise de techniques. Elle s'apprend en école d'art permettant

⁸⁷ ROUILLÉ, André. « La photographie des artistes. Un autre art dans l'art » in SOULAGES, François et TAMISIER, Marc (dir.). *Photographie-contemporaine & art-contemporain*, op. cit., p.83.

⁸⁸ SOULAGES, François. « Photographie-contemporaine & art-contemporain » in SOULAGES, François et TAMISIER, Marc (dir.). *Photographie-contemporaine & art-contemporain*, op. cit., p.18.

⁸⁹ ROUILLÉ, André. « La photographie des artistes. Un autre art dans l'art » in SOULAGES, François et TAMISIER, Marc (dir.). *Photographie-contemporaine & art-contemporain*, op. cit., p.87.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid., p.88.

⁹² HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard, 2014, p.139.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Anciennement nommées Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles.

⁹⁵ *À propos du festival*, Les Rencontres de la Photographie, rencontres-arles.com. Disponible en ligne : <https://www.rencontres-arles.com/fr/a-propos-du-festival/>.

⁹⁶ Ibid.

de l'inclure dans ce monde. Notons que l'école est née en 1982, suite à l'élection de François Mitterrand et « *rentre dans les grands projets culturels du président* »⁹⁷, période similaire à celle qui développa les artothèques en France.

Lucien Clergue⁹⁸, entre autres, est à l'origine de ces deux initiatives notoires pour l'histoire de la photographie contemporaine. Il est intéressant de voir que Lucien Clergue est un photographe. Rappelons qu'Arthur Segal, à l'initiative de la création des artothèques, était un artiste peintre.

En 1997, le Grand Palais à Paris accueille pour la première fois la manifestation Paris Photo. Il s'agit d'une foire d'un week-end dédiée au médium photographique. Cette dernière « *œuvre au développement et au soutien de la création photographique en promouvant le travail des galeristes, des éditeurs et des artistes* »⁹⁹. Si cette foire ne se restreint pas exclusivement à soutenir la photographie contemporaine, il est indiscutable qu'elle y contribue. Rassemblant près de deux cents exposants, Paris Photo fait prendre conscience de la quantité de galeries et éditeurs spécialisés en photographie contemporaine ou non.

En 2004, la fusion du Centre national de la photographie, du Patrimoine photographique et de la Galerie nationale du Jeu de Paume donne naissance au centre d'art du Jeu de Paume. Depuis, il est un espace dédié à « *la diffusion de l'image du XX^e et XXI^e siècle* »¹⁰⁰.

Très récemment en septembre 2017, était officiellement annoncée l'ouverture prochaine de l'Institut pour la photographie dans la région Hauts-de-France. Ce projet affiche une fois de plus l'intérêt grandissant pour la photographie contemporaine. En effet, la future structure veut « *développer la culture photographique auprès du grand public et soutenir la recherche et la création* »¹⁰¹. Bien que se concentrant exclusivement sur le médium photographique, ces deux missions sont finalement identiques à celles menées, en partie, par les artothèques.

Plus anecdotiquement, la photographie s'est également légitimée dans le monde des bibliothèques. Depuis 1853, la bibliothèque nationale de France acquiert des photographies dans les collections du *Cabinet des Estampes*. Il faudra attendre plus de cent ans et l'année 1972 pour que le *Cabinet des Estampes* devienne le *Département des Estampes et de la Photographie*¹⁰².

À la fin des années 80, l'art contemporain considère désormais la photographie comme un médium dominant. Cette progression n'est pas sans répercussion. Deux types de photographies évoluent en parallèle : « *la photographie des photographes* »¹⁰³ et « *la photographie des artistes* »¹⁰⁴ soit la photographie dite *plasticienne*. André Rouillé justifie cette distinction en signalant que « *la photographie des artistes n'a pas pour principal projet de reproduire le visible, mais celui de rendre visible quelque chose du monde, quelque chose qui n'est pas nécessairement de l'ordre du visible. Elle*

⁹⁷ *Création de l'école*, École Nationale Supérieure de la Photographie, ensp-arles.fr. Disponible en ligne : <<http://www.ensp-arles.fr/creation-de-lecole/>>.

⁹⁸ Photographe, 1934 – 2014.

⁹⁹ *À propos*, Paris Photo, parisphoto.com. Disponible en ligne : <<https://www.parisphoto.com/foire/a-propos/>>.

¹⁰⁰ *Le jeu de Paume en 10 dates*, Jeu de Paume, jeudepaupe.org. <<http://www.jeudepaupe.org/index.php?page=article&idArt=18>>.

¹⁰¹ *Un projet au service de la photographie*, Institut pour la photographie, institut-photo.com. Disponible en ligne : <<https://www.institut-photo.com/a-propos-de/>>.

¹⁰² TALBOT, Jude. *Une histoire d'images : le département des Estampes et de la Photographie*. BnF Gallica, 2013. Disponible en ligne : <<https://gallica.bnf.fr/blog/01012013/une-histoire-dimages-le-departement-des-estampes-et-de-la-photographie>>.

¹⁰³ ROUILLÉ, André. « La photographie des artistes. Un autre art dans l'art » in SOULAGES, François et TAMISIER, Marc (dir.). *Photographie-contemporaine & art-contemporain*, op. cit., p.83.

¹⁰⁴ Ibid.

n'appartient pas au domaine de la photographie, mais à celui de l'art »¹⁰⁵. Ici la séparation se fonde sur l'intention photographique. Pour, Nathalie Heinich, la principale différence est d'ordre sociologique.

« Ce n'est pas tant la nature d'une image qui fait qu'elle est classée comme photographie ou relevant de l'art contemporain, mais les fréquentations de son auteur : les lieux où il expose, les spécialistes qui le défendent, la galerie qui le représente, les collectionneurs qui l'achètent. »¹⁰⁶

Comment les artothèques constituent-elles leurs collections ?

La constitution d'une collection d'œuvres d'art est une des missions principales des artothèques. Claire Tangy la qualifie de « *pilier du fonctionnement des artothèques* »¹⁰⁷. Il s'agit d'une conséquence directe de l'engagement de l'État. Pour rappel, en 1982, ce dernier s'engage à subventionner l'achat d'œuvres nécessaires à leur fonctionnement. Celles-ci devront être des œuvres d'art multiples originales et couvrant la création contemporaine. La politique d'acquisition est définie. L'État n'indique pas les moyens pour la mettre en place.

Semblable à n'importe quel marché l'art contemporain est soumis à des circuits. Paul Ardenne écrit que « *l'œuvre d'art est un fluide* »¹⁰⁸. Elle est par conséquent destinée à se déplacer. Décrivant ce circuit, il ajoute « *des mains de l'artiste, l'œuvre passe à celles du marchand puis du collectionneur* »¹⁰⁹. Comment les artothèques s'intègrent-elles dans les circuits marchands de l'art contemporain pour satisfaire leur devoir d'acquisition afin de constituer une collection d'œuvres d'art ?

Artothèques et circuit conventionnel de l'art contemporain

Dans le marché de l'art contemporain le marchand le plus répandu est le galeriste. Don Thompson en propose une classification stricte. Divisée en trois catégories, « *les galeries reconnues sont placées au sommet de la pyramide* »¹¹⁰. Limitées à une vingtaine de marchands, elles travaillent avec « *moins de 1% des artistes contemporains* »¹¹¹. Vient ensuite « *la galerie de second niveau* »¹¹². Plus nombreuses, elles représentent plus d'artistes contemporains. Don Thompson parle d'elles comme un « *gardien au monde de l'art contemporain, sélectionnant qui sera montré de qui ne le sera pas* »¹¹³. Enfin, l'auteur parle des galeries « *de boulevards* » et les placent à un troisième niveau. Elles « *représentent les artistes rejetés par les autres galeries ou qui ne sont pas encore prêts à y figurer* »¹¹⁴.

Le questionnaire envoyé aux artothèques révèle que plus de la moitié des dix-sept artothèques interrogées agrandissent leur collection en passant par des

¹⁰⁵ ROUILLÉ, André. « La photographie des artistes. Un autre art dans l'art » in SOULAGES, François et TAMISIER, Marc (dir.). *Photographie-contemporaine & art-contemporain*, op. cit., p.83.

¹⁰⁶ HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, op. cit., p.140.

¹⁰⁷ FRANCE, VILLE DE CHAMBERY. *8 artothèques en région Rhône-Alpes*, op. cit., p.2.

¹⁰⁸ ARDENNE, Paul. « Le marché de l'art des années quatre-vingt » in BERTRAND DORLÉAC, Laurence (dir.). *Le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*. Besançon : Ed. La Manufacture, 1992, p.340.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ THOMPSON, Don. *L'affaire du requin qui valait douze millions : l'étrange économie de l'art contemporain*. Traduction de Fleur Ramette. Marseille : Le Mot et le reste, 2012, p. 75.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid.

galeries. Toutefois, cette démarche n'est pas automatique puisque les artothèques achètent de manière occasionnelle en galerie.

Les maisons de ventes sont un deuxième marchand de l'art contemporain. Selon Don Thompson il règnerait « *une concurrence féroce entre les galeristes et les maisons de ventes aux enchères* »¹¹⁵. Elles entretiennent toutefois une relation qualifiée de symbiotique¹¹⁶. L'auteur explique alors que « *les maisons de ventes obtiennent en effet un tiers de leurs consignations d'art contemporain grâce aux galeristes, tandis que ces derniers dépendent des premières pour la cession d'œuvres en excédant et d'acquisitions irréflechies* »¹¹⁷. Par ailleurs, en maison de vente, des œuvres peuvent voir leur prix doublés en comparaison du prix en galerie¹¹⁸.

Seules deux artothèques ont signalé acheter occasionnellement des œuvres via des maisons de ventes. Toutes les autres ne le font jamais. Par conséquent, les artothèques n'ont pas recours aux maisons de ventes pour compléter leur collection.

En réponse au questionnaire d'autres acteurs du marché de l'art contemporain ont été mentionnés. Ainsi, les artothèques ont parfois recours à des intermédiaires qu'elles nomment *courtiers, agents d'artistes ou éditeurs d'estampes*. Certaines complètent leur collection lors d'événements d'art contemporain. Elles citent alors *les salons et les foires d'art*. À y regarder de plus près, ces manifestations réunissent principalement des galeries. À Don Thompson d'ajouter :

« Pour contrer l'attractivité des soirées d'enchères et la richesse des maisons de ventes, les galeristes devaient mettre la main sur un autre atout concurrentiel. Certains l'ont trouvé à travers les attraites des grandes foires d'art. »¹¹⁹.

Artothèques et circuits alternatifs de l'art contemporain

Don Thompson et Paul Ardenne signalent que la valeur de l'art contemporain est dictée par les marchands. Le premier affirme que « *finalement la question « de ce qui doit être jugé comme œuvre d'art contemporaine de valeur » est d'abord déterminé par les grands marchands, puis par les prestigieuses maisons de ventes, un peu par les conservateurs de musées qui organisent des expositions spéciales, très peu par les critiques d'art, et à peine par les acheteurs* »¹²⁰. À Paul Ardenne d'écrire « *sous l'apparente unanimité des choix d'artistes se joue par devers ceux-ci une lutte pour le pouvoir de consécration. Quant à ce dernier, il n'est plus sûr en fin de décennie que les institutions classiques de légitimation, telles que critique et musées, l'aient conservé* »¹²¹. Les institutions ne déterminent plus les artistes majeurs de l'art contemporain. Elles suivent le choix des marchands et acquièrent les artistes érigés par ceux-ci.

Les artothèques reconnaissent que le manque de budget est un frein à l'acquisition. Rapportons ici les propos d'une d'entre elle : « *Pas d'acquisition depuis les années 1990 par manque de budget* ».

¹¹⁵ THOMPSON, Don. *L'affaire du requin qui valait douze millions : l'étrange économie de l'art contemporain*, op. cit., p.261.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ « Presque tous les marchands à qui j'ai parlé connaissaient une anecdote sur un collectionneur ayant surpayé aux enchères une œuvre issue d'une série alors que d'autres versions étaient au même moment disponibles en galerie pour une somme beaucoup plus modeste. Ushering in Banality, une sculpture kitsch d'un cochon rose créée par Jeff Koons en 1988, est un exemple particulièrement parlant : elle fut vendue chez Sotheby's New York en novembre 2006 pour 4 millions de dollars. Le cochon fait partir d'une série de quatre. Une deuxième version était alors disponible dix immeubles plus loin, au prix de 2,25 millions de dollars. » THOMPSON, Don. *L'affaire du requin qui valait douze millions : l'étrange économie de l'art contemporain*, op. cit., p.275.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid., p.47.

¹²¹ ARDENNE, Paul. « Le marché de l'art des années quatre-vingt » in BERTRAND DORLÉAC, Laurence (dir.). *Le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, op. cit., p.325.

Ainsi, face à un circuit marchand bien rodé, les artothèques fonctionnent différemment. En effet, le questionnaire a mis en évidence l'adoption, par les artothèques, d'un circuit d'acquisition non-conventionnel dans les mondes de l'art contemporain. Elles suppriment l'intermédiaire du marchand pour acheter les œuvres directement aux créateurs. Elles se sont échappées de tout diktat financier imposé par un monde de l'art contemporain en mettant en place des circuits inaccoutumés d'acquisition. Les artothèques interrogées parlent alors de productions in situ, de dons et de prêts par les artistes. Les liens entretenus avec les artistes favorisent grandement ce fonctionnement.

La production in situ d'œuvres découle principalement de résidences d'artistes. Bien évidemment, elles ne sont possibles que si les circonstances le permettent. Autrement dit, il faut pouvoir accueillir un artiste et lui offrir les bonnes conditions matérielles à la réalisation d'une œuvre. Nombre d'artothèques entretiennent ou souhaitent favoriser ce mode d'acquisition.

En 2001, Caroline Coll-Seror note un fait particulier. Elle remarque une forte relation entre les collections et les projets culturels des artothèques. Ainsi, l'auteure constate qu'à l'École des Beaux-Arts du Mans « *c'est le projet culturel qui a donné forme aux orientations artistiques et non pas l'inverse* »¹²². En effet, l'artothèque constitue « *une collection, développée d'année en année, [...] destinée à ce que chacun se rende compte du travail qui se fait dans cette école* »¹²³.

Les marchands dictent les œuvres qui font les tendances de l'art contemporain. Leurs statuts dictent, de fait, la valeur marchande des œuvres d'art autrement dit leur prix. Par conséquent, acquérir des œuvres d'art contemporaines peut revenir cher, trop cher pour des artothèques manquant de budget. Cependant, le rapport privilégié, qu'entretiennent les artothèques avec les artistes, leur permet de créer d'autres circuits d'échange. Elles développent quotidiennement des circuits alternatifs d'acquisition pour continuer de remplir une de leurs principales missions : constituer une collection d'œuvres d'art. Elles n'entrent pas dans le circuit conventionnel d'un des mondes de l'art contemporain, elles ont créé le leur.

LES ARTOTHÈQUES : SOUTENIR L'ART CONTEMPORAIN ET LES ARTISTES

L'artothèque, un organisme de soutien à l'art contemporain

Le soutien à la création contemporaine est une des raisons ayant donné lieu à la création des artothèques en France. En effet, rappelons qu'elles se sont massivement développées dans les années 80 lors de la démocratisation de la Culture et du soutien à l'art contemporain voulus par le ministère de la Culture. Dans la convention signée entre le CNAP et les premières structures accueillant une artothèque, seule l'acquisition d'œuvres est soutenue financièrement par l'État. En effet, l'article 4 de cette convention acte le fait que la globalité de la subvention

¹²² COLL-SEROR, Caroline. *Artothèques : le goût des autres. Interrogations sur l'effcience du prêt d'œuvres d'art contemporain*, op. cit., p.34.

¹²³ FRANCE, DELEGATION AUX ARTS PLASTIQUES. *Actions/Publics pour l'art contemporain. Supplément artothèques*. Paris : Éd. 00H00, 2000, p.54.

allouée aux artothèques « doit être consacrée aux frais d'acquisition des œuvres, et aux frais d'encadrement (au maximum pour $\frac{1}{3}$) »¹²⁴. Par extrapolation, cette subvention souhaite financer le soutien à la création contemporaine.

En 1986, Éliane Lecomte confirme cette idée et note que « les achats effectués pour constituer les fonds des galeries de prêt sont une forme d'aide à la création »¹²⁵. Elle pousse sa réflexion jusqu'à affirmer que les artothèques, par leur politique d'acquisition, encouragent les artistes à produire des estampes.

Pour l'ADRA, les artothèques, par leur politique d'acquisition, s'inscrivent également dans une politique de soutien à l'art contemporain. D'autres formes de collaboration y contribuent comme « la programmation d'expositions, la publication de catalogues, la production d'œuvres, etc... »¹²⁶. Ainsi, l'association affirme que l'accompagnement de la création contemporaine et celui de la production sont « les éléments fondateurs de son engagement au même titre que l'acquisition »¹²⁷.

Il en est pareil pour quelques artothèques interrogées. Elles définissent une de leurs missions principales par : *soutien à la création avec les acquisitions, soutien à la création, ou soutenir la création contemporaine marseillaise*. Une seule artothèque précise, toujours dans ses missions principales, soutenir les artistes et non la création : *découverte et mise en valeur des artistes*.

De plus, certaines mentionnent la mise en place d'actions précises pour soutenir la création. Pour exemple : *Accompagnement et soutien pour le montage de projets de ces artistes ou prêt de ses œuvres pour permettre à un artiste de développer un projet avec une fondation*.

Il est à remarquer qu'une artothèque semble particulièrement soutenir les artistes contemporains. Elle reconnaît que : « Notre enjeu est aussi le soutien aux artistes et ils ont besoin de situations générant des ressources économiques. »

Les artothèques sont nées dans une volonté de soutien à l'art contemporain. Cet effort devait passer par l'acquisition d'œuvres contemporaines. Ainsi, en 1982 le budget alloué aux artothèques est exclusivement réservé au développement des collections. Aujourd'hui, les actions des artothèques sont nombreuses voire singulières mais le soutien à l'art contemporain reste une priorité. Il ne passe plus exclusivement par l'acquisition d'œuvres d'art contemporaines mais bien par différentes sortes d'actions. Quelques artothèques décident de préciser leurs propos. Elles ne soutiennent plus la création mais ceux qui la font : les artistes contemporains.

Quelles formes prennent les collaborations entre les artothèques et les artistes ?

Le questionnaire envoyé aux artothèques a mis en évidence que les collaborations entre artistes et artothèques sont fréquentes. Quatre artothèques vont jusqu'à les qualifier de *quotidiennes*.

La forme la plus courante de collaboration est l'exposition. Les artothèques précisent en réaliser *souvent*. Sur les dix-sept interrogées seulement deux ne proposent pas d'exposition. Toutefois, une question persiste : dans quelle mesure l'exposition répond-

¹²⁴ Annexe 4, page 1.

¹²⁵ Annexe 5, page 5.

¹²⁶ Annexe 3, page 2.

¹²⁷ Ibid.

elle à un véritable travail de collaboration entre l'artothèque et l'artiste ? L'exposition a-t-elle été construite autour d'un co-commissariat ou l'artiste a-t-il strictement confié des œuvres ?

La tenue de conférences/rencontres d'artistes est la deuxième forme de collaboration la plus répandue. Si ces événements sont réalisés par la majorité des artothèques, ils sont plus occasionnels que réguliers.

Viennent ensuite les ateliers/workshop menés par des artistes contemporains. Ces ateliers sont réalisés occasionnellement dans la majorité des artothèques.

Enfin, les productions résultant d'une collaboration entre artistes et artothèques sont plus rares. Les quelques artothèques collaborant sous cette forme le font de manière occasionnelle.

De plus, quatre artothèques ont déclaré accueillir des artistes en résidence. Deux d'entre elles précisent que ces moments permettent aux artistes de mener des actions de médiation auprès des publics scolaires.

Par ailleurs, la majorité des artothèques juge essentiel de collaborer avec des artistes contemporains. À une artothèque de préciser « *C'est la base de mon travail de collaborer avec des artistes.* », à une autre d'ajouter « *Le but d'une artothèque est de « collaborer » avec des artistes. (...) C'est l'ADN de ces structures. Normalement.* ».

Les artothèques soutiennent quotidiennement la création contemporaine. Cette mission révèle l'intérêt porté aux artistes contemporains. En effet, les artothèques estiment essentiel de collaborer avec ceux qui font la création. Par collaboration, il est entendu un travail élaboré par plusieurs auteurs. Ainsi, « *même si les apports respectifs des auteurs peuvent être individualisés, les auteurs ont agi en se concertant et dans un but commun* »¹²⁸. Un des artistes interrogés révèle le même souhait. Il imagine travailler avec une artothèque pour « *une exposition digne de ce nom c'est à dire une collaboration intellectuelle et artistique* »¹²⁹.

La promotion de l'art contemporain régional : une priorité ?

En 1982, la convention ministérielle enjoint les artothèques à constituer une collection selon un critère bien particulier.

« La moitié au moins de ce fonds est constituée à partir d'une liste de noms d'artistes fournie par le CNAP, après avis de la Commission d'achats du Fonds National d'Art Contemporain. L'autre partie du fonds, destinée à favoriser la production locale et régionale, est constituée sur proposition conjointe des organismes bénéficiaires, des collectivités locales, et du Conseiller Artistique Régional. »¹³⁰

Cette convention différencie un art qui se voudrait national d'un art jugé régional.

¹²⁸ Distinction œuvre de collaboration/œuvre collective, unicaen. Disponible en ligne : http://recherche.unicaen.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FICHER=1339426817659.

¹²⁹ Entretien avec Stéphane Lemerrier réalisé le 12.12.2018.

¹³⁰ Annexe 4, page 1.

En 2000, l'ADRA se positionne différemment. Dans la Charte des artothèques, il est affirmé que les collections des artothèques reflètent la pluralité de productions et des pratiques artistiques contemporaines. Les œuvres acquises s'inscrivent dans « *le paysage de l'art actuel [...] aussi bien d'ordre régional que national et international* »¹³¹.

Au vu de ces différentes affirmations, il a été jugé nécessaire de tirer le bilan de cette demande formulée par l'État en 1982. Par conséquent, le questionnaire permet d'évaluer l'importance actuelle accordée à l'art contemporain régional en artothèque. Cette évaluation s'est portée sur deux facteurs : l'acquisition d'œuvres d'artistes contemporains régionaux et la collaboration avec des artistes contemporains régionaux.

Ainsi, à la question *Accordez-vous une priorité à acquérir les œuvres d'artistes contemporains régionaux ?* plus de deux tiers des artothèques ont répondu ne pas prioriser ce type d'achat. La principale raison réside dans la volonté de s'ouvrir à l'art contemporain en général. Une artothèque résume pour exemple que « *le but de l'artothèque est de représenter l'art contemporain dans sa diversité* ».

Si acquérir des œuvres d'artistes régionaux n'est pas une priorité, certaines artothèques restent tout de même attentives à leur production en expliquant par exemple que « *Nous veillons à encourager les artistes régionaux par des acquisitions très régulières, sans que cela soit défini comme une "priorité" dans notre politique d'acquisition.* » ou « *Nous sommes attentifs aux artistes régionaux mais ce n'est pas un critère.* ».

À la question *Accordez-vous une priorité à collaborer avec des artistes contemporains régionaux ?* neuf artothèques répondent *Non* contre sept *Oui*. Les artothèques se divisent sur ce point. Si aucune justification n'a été donnée à ce sujet, la facilité d'organisation et les moindres coûts engendrés par la proximité avec les artistes sont probablement les raisons de ce constat.

L'intérêt marqué par l'État d'acquérir conjointement œuvres d'art nationales et régionales s'est peu à peu dissout. Les artothèques s'éloignent des premières recommandations formulées par l'État. La production régionale d'une œuvre d'art n'étant plus un critère prioritaire dans leur politique d'acquisition.

Cette séparation qui voudrait distinguer art contemporain régional et art contemporain national trouve ses origines dans le développement d'un marché de l'art principalement parisien au XIX^e siècle et début du XX^e siècle. Les galeries parisiennes s'attribuent alors « *le rôle et l'image du défenseur de la création* »¹³². Depuis, le système marchand de l'art contemporain peine à modifier cette hiérarchisation géographique allant du niveau international, au national avec Paris, et enfin régional. Ne privilégiant pas cette hiérarchisation, les artothèques s'éloignent d'une pratique héritée d'un système marchand de l'art contemporain.

Les réseaux d'art contemporain : un nouvel espace à conquérir ?

Les réseaux territoriaux d'art contemporain

Dès les années 1980, les structures régionales d'art contemporain se regroupent en réseaux territoriaux. Le premier à voir le jour est le réseau Tram en Île-de-France. Dix ans plus tard, cette dynamique s'étend sur la France et ce phénomène s'accélère jusqu'à

¹³¹ Annexe 3, page 1.

¹³² AMMAR-KHODJA, Pascale. « Légitimer l'art contemporain en région : l'exemple du Languedoc-Roussillon » in *Pôle Sud*, 1999, n°10, p.96.

aujourd'hui. Pour exemple, en 2016 se déroulaient les 3^{èmes} rencontres nationales des réseaux territoriaux d'art contemporain en France¹³³. Elles réunirent l'ensemble des réseaux territoriaux français d'art contemporain et leurs membres.

Le site du ministère de la Culture précise que ces réseaux « *sont constitués autour d'un territoire, mêlant différents types de structures au sein d'un même champ disciplinaire* »¹³⁴. Deux facteurs sont donc primordiaux pour la mise en réseau. Ils sont l'appartenance à un même territoire et une mission semblable : promouvoir l'art contemporain. Le type de structure n'est pas discriminant.

Le ministère propose également un recensement des réseaux territoriaux français et présente une liste non-exhaustive de structures membres. Il cite les galeries associatives, les centres d'art, les Fonds régionaux d'art contemporain (Frac) et également les artothèques. À chacun d'être libre d'organiser son travail pour valoriser l'art contemporain en région.

Exemple de mise en réseau : le région Auvergne-Rhône-Alpes

Le réseau Acra / Art Contemporain en Auvergne - Rhône-Alpes a été créé en 2013. Il veut promouvoir, diffuser et soutenir les arts plastiques dans cette région. Sa principale action est de maintenir un portail numérique destiné à valoriser la scène artistique contemporaine régionale. La plate-forme propose un annuaire référant toutes les structures soutenant les arts contemporains et leur actualité en Auvergne-Rhône-Alpes. Trois artothèques sont répertoriées : l'artothèque de la Part-Dieu, l'artothèque – médiathèque Bonlieu, et la Maison du livre, de l'image et du son/artothèque. Intégrées à des médiathèques mais membres du réseau Acra, elles inscrivent leur travail au côté des structures promouvant l'art contemporain. D'autres structures accueillant des artothèques sont également référencées. Toutefois le service de prêt d'œuvres d'art n'est pas mis en avant. Pour exemple, l'artothèque du Creux de l'Enfer, centre d'art membre du réseau Acra, n'est nullement mentionnée.

Le réseau Acra / Art Contemporain en Auvergne – Rhône-Alpes référence deux réseaux de structures d'art contemporain dont le périmètre d'action est plus local. Altitudes – réseau d'art contemporain en milieu alpin se concentre sur le département de la Haute-Savoie. Tandis que Adèle s'attache au territoire Grand Lyon Saint-Étienne. Ainsi, si l'échelle de leurs actions est plus petite, la qualité de leur travail ne s'en trouve aucunement réduite.

Adèle, réseau d'art contemporain Grand Lyon Saint Étienne, a été créé en 1997. Il regroupe trente trois structures : galeries, centres d'art, musées, écoles d'art et des structures diverses. L'artothèque de la bibliothèque municipale de Lyon et l'artothèque de la maison du livre, de l'image et du son (MLIS) sont également membres du réseau. Les structures membres d'Adèle sont donc, sur de nombreux points, très différentes. Néanmoins, ayant la même aspiration, elles « *se sont réunies afin de promouvoir la création contemporaine* »¹³⁵. Leur souhait est de

¹³³ Programme *Les réseaux territoriaux d'art contemporain en France, 3^{es} rencontres nationales*, 2016. Disponible en ligne : <http://www.cipac.net/IMG/pdf/PROGRAMME_JOURNEE_RESEAUX_TERRITORIAUX_ACB-CIPAC_2016.pdf>.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ *Le réseau Grand Lyon Saint-Étienne*, Adèle, adele-lyon.fr. Disponible en ligne : <<http://www.adele-lyon.fr/home.php#about>>.

« faciliter l'accès et la compréhension de l'art contemporain au public le plus large »¹³⁶. En ce sens, Adèle réalise une communication commune. Pour exemple, une newsletter mensuelle récapitule les événements (vernissages, expositions, conférences, performances,...) de l'ensemble de ses structures membres. Adèle organise également *Les samedis d'Adèle*. Cet événement est décrit comme « temps de rencontres et d'échanges »¹³⁷. En pratique, il s'agit de « promenades dans Lyon, en périphérie ou à Saint-Étienne accompagnées par les membres du bureau d'Adèle et permettent de visiter trois à cinq lieux »¹³⁸. Ces journées « sont l'occasion de rencontrer les artistes, les directeurs ou les coordinateurs de structures, d'échanger sur les œuvres et de faire connaissance avec la diversité et les particularités des métiers de chacun des membres du réseau »¹³⁹. Adèle renforce les interactions entre les structures d'art contemporain présentes sur le territoire Grand Lyon Saint-Étienne.

Appartenance à un réseau d'art contemporain : état des lieux

Sur les huit artothèques hébergées en région Rhône-Alpes, trois sont intégrées à un réseau territorial d'art contemporain. Elles ont choisi de travailler au côté d'autres institutions consacrées à l'art contemporain. Et par conséquent d'appartenir à ce monde.

Sur les dix-sept artothèques ayant répondu au questionnaire, seulement six ont adhéré à un réseau d'art contemporain. De plus, quatre d'entre elles ne constatent aucun changement depuis.

Plus anecdotiquement, les artothèques interrogées se situant dans des lieux qui pourraient être qualifiés de proches d'un monde de l'art contemporain, à savoir un musée, un centre d'art et une école d'arts plastiques, n'ont pas adhéré à un réseau d'art contemporain.

Les quelques artothèques ayant intégré un réseau d'art contemporain ne perçoivent aucun changement. Toujours est-il que la plupart des artothèques françaises ne sont membres d'aucun réseau. Par conséquent, la majorité des artothèques travaille en dehors des réseaux institutionnalisés de l'art contemporain.

¹³⁶ Le réseau Grand Lyon Saint-Étienne, Adèle, adele-lyon.fr. Disponible en ligne : <<http://www.adele-lyon.fr/home.php#about>>.

¹³⁷ Les événements Adele, Adele, adele-lyon.fr. Disponible en ligne : <<http://www.adele-lyon.fr/home.php#adele>>.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

LES ARTOTHÈQUES, TROP SINGULIÈRES POUR INTÉGRER LES RÉSEAUX DE L'ART CONTEMPORAIN

LES EFFETS DU DÉSENGAGEMENT DE L'ÉTAT

La marginalisation des artothèques

Pour rappel, les artothèques françaises se sont développées sous l'impulsion du ministère de la Culture. Elles sont instituées, dans les années 80, comme les outils d'une politique culturelle menée plus largement sur l'ensemble du territoire. Pourtant très rapidement l'État s'en désengage « *laissant aux collectivités territoriales ou à la société civile le soin de le relayer* »¹⁴⁰. Toutefois, le devenir des artothèques n'est pas clairement défini. Au vu de leur implantation majoritaire en bibliothèque, il semblerait que leurs responsabilités reviennent à la Direction du Livre et de la Lecture (DLL)¹⁴¹ et non plus à la Délégation aux Arts Plastiques (DAP) qui les avaient financées. Cette ambiguïté « *a contribué à [les] entacher de la couleur de l'échec ou de la "fausse bonne idée"* »¹⁴².

Si les artothèques soutiennent pour sûr l'art contemporain, en 2001, Caroline Coll-Seror fait le constat que :

« 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», zone 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. »¹⁴³.

En se désengageant des structures qu'il avait participé à développer, l'État a « *largement contribué à [les] marginaliser* »¹⁴⁴. Et ce, principalement au regard d'autres structures qu'il a encouragées et soutenues comme, par exemple, les Frac.

Davantage d'artothèques françaises, de plus en plus d'actions

Sans le soutien de l'État, les artothèques auraient pu disparaître. Mais Caroline Coll-Seror constate en 2001 que :

« [...] 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

¹⁴⁰ COLL-SEROR, Caroline. *Artothèques : le goût des autres. Interrogations sur l'efficiency du prêt d'œuvres d'art contemporain*, op. cit., p.3.

¹⁴¹ Renommée depuis 2009 par Service du Livre et de la Lecture (SLL).

¹⁴² SANTANTONIOS, Laurence. « L'art se prête à tous », *Livres Hebdo*, n° 428, 2001, p. 50-51.

¹⁴³ COLL-SEROR, Caroline. *Artothèques : le goût des autres. Interrogations sur l'efficiency du prêt d'œuvres d'art contemporain*, op. cit., p.21.

¹⁴⁴ Ibid., p.22.

quarantaine d'artothèques qui ont vu le jour sans incitation particulière de la part de l'Etat ni cadrage réglementaire »¹⁴⁵.

Aussi, en 2018, le rapport ministériel fait état de l'existence d'une soixante de structures proposant un service de prêt d'œuvres d'art. L'échec des politiques culturelles qui a contribué à les marginaliser, n'a pas mis fin à leur inauguration. Des artothèques ont continué à être créées même sans soutien officiel. Preuve en est qu'elles sont souhaitées et profitables.

De plus, les artothèques ne sont plus soumises à un *cadrage réglementaire* comme ce fut le cas au début des années 80. Chacune mène des actions spécifiques afin de développer des projets particuliers. En étant rejetées des politiques culturelles nationales et non-considérées par les mondes de l'art contemporain, les artothèques ont composé leur manière d'œuvrer. Autrement dit, elles ont adopté des règles alternatives pour faire face aux schémas dominants. Et ce, principalement pour assurer leur maintien. Pour se dénommer artothèque une seule mission doit finalement être remplie : proposer un service de prêt d'œuvre d'art. Le reste, chacune l'a inventé.

L'ART CONTEMPORAIN, UN RÉSEAU FAVORABLE AUX ARTOTHÈQUES ?

En 2001, Caroline Coll-Seror, note que les artothèques ne sont pas reconnues par le milieu de l'art contemporain. En partie à cause de : « *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* »¹⁴⁶.

En 1999, Michèle Dollmann rapporte également, à propos des artothèques, que : « *Les critiques n'ont pas tardé à se faire entendre, les plus virulentes venant souvent du milieu de l'art lui-même* »¹⁴⁷.

Ce constat ressenti par les artothèques est vérifié au dire des entretiens que j'ai pu avoir avec deux artistes contemporains. Ainsi, Stéphane Lemerancier me rapporte :

« Quand j'ai commencé à avoir une pratique je me suis pas intéressé aux artothèques parce que ça avait pas forcément bonne presse. »¹⁴⁸

Quels artistes pour travailler avec les artothèques ?

Les deux artistes interrogés n'ont jamais remis en cause l'existence des artothèques. Ils ont toutefois émis, à plusieurs reprises, leur réticence à travailler avec de telles structures. Pour Émilie Perotto, les artothèques n'ont pas d'intérêt à convoiter son travail.

¹⁴⁵ COLL-SEROR, Caroline. *Artothèques : le goût des autres. Interrogations sur l'efficiences du prêt d'œuvres d'art contemporain*, op. cit., p.3.

¹⁴⁶ Ibid., p.21.

¹⁴⁷ DOLLMANN, Michèle. « Le temps est doux, les jours rallongent » in FEDERATION FRANÇAISE POUR LA COOPERATION DES BIBLIOTHEQUES, DES METIERS DU LIVRE ET DE LA DOCUMENTATION (FFCB). Université d'été de Vassivière du 30 août au 2 septembre 1999. *Bibliothèques / lieux d'art contemporain : Quels partenariats ?*. Limoges : Association limousine de coopération pour le livre (ALCOL), 2001, p.58.

¹⁴⁸ Entretien avec Stéphane Lemerancier, réalisé le 12.12.2018.

« Moi je suis pas du tout un bon artiste à artothèque... fin dans le sens où je fais très peu de multiples c'est plutôt des grosses pièces, je montre jamais mes dessins quasiment... »¹⁴⁹

Dans ses propos, il apparaît alors une chose intéressante : seulement certains artistes produiraient une œuvre propice aux missions des artothèques. Ce caractère est basé sur la matérialité de l'œuvre. En effet, il a déjà été évoqué la particularité des collections des artothèques qui sont exclusivement constituées d'œuvres multiples.

Pourtant cette restriction, due à la matérialité de l'œuvre, est à nuancer. Il est vrai qu'à une certaine période de l'histoire de l'art les artistes pouvaient être qualifiés de *peintre* ou de *sculpteur* et passaient leur carrière à exceller dans ce domaine. Mais l'art contemporain a la particularité de ne plus définir le genre artistique par le médium. L'artiste contemporain est amené à utiliser la forme artistique qui sied à ses propos. Jacques Morizot explique.

« L'art contemporain est de moins en moins dépendant d'un médium. (...) Il ne s'agit plus de s'essayer à des talents divers, mais de contester tout lien constitutif entre la notion d'art et une pratique déterminée. Ainsi les nouveaux artistes ne changent pas de médium, ils sont indifférents à tout médium. »¹⁵⁰

Ainsi, les deux artistes interrogés ont des pratiques proches de la sculpture. Pourtant, certaines de leurs pièces ont été acquises par des artothèques tout simplement parce qu'ils produisent également des œuvres imprimées multiples.

Si le médium ne peut être un véritable critère de sélection, les artothèques évoquent toujours des collaborations avec des artistes contemporains sensibles aux possibilités offertes par ces structures. Les artothèques évoquent *la personnalité de l'artiste* comme un facteur de collaboration réussie. Bien que le médium artistique soit, par essence, un critère d'acquisition ou un motif de collaboration, une autre condition apparaît : à savoir, la pertinence du travail de l'artiste quant à son adhésion aux missions de l'artothèque.

Cinq artothèques appartenant au même réseau de l'art contemporain

En 2017, Annie Chevretil Desbiolles recense une soixante d'artothèques en France. Une de leurs missions est de soutenir la création contemporaine et par conséquent ceux qui la font : les artistes. Durant les entretiens, nous avons pu parler des artothèques qu'ils connaissent.

L'artothèque de la Maison du Livre de l'Image et du Son (MLIS) à Villeurbanne.

Sa collection compte des œuvres produites par les deux artistes interrogés. Ils connaissent cette artothèque. Émilie Perotto a participé à une exposition collective. Stéphane Lemercier s'est rendu à plusieurs expositions.

L'artothèque, abritée dans les locaux de la principale médiathèque de la ville, est membre d'Adèle, réseau d'art contemporain Grand Lyon Saint-Étienne. Par conséquent, l'artothèque de la MLIS se positionne aux côtés des structures soutenant l'art contemporain en région lyonnaise, elle fait partie intégrante de ce monde.

¹⁴⁹ Entretien avec Émilie Perotto, réalisé le 18.12.2018.

¹⁵⁰ MORIZOT, Jacques. « Les arts plastiques, les arts de masse et l'art contemporain », in COMETTI, Jean-Pierre (dir.). *Les Arts de masse en question*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p.73.

Le Frac-Artothèque du Limousin à Limoges

Si elle n'a pas acquis leurs œuvres, les deux artistes interrogés connaissent cette artothèque. Elle a fusionné avec le Frac en janvier 2015¹⁵¹ afin de former le Frac-Artothèque du Limousin.

Comme les artothèques, les Frac sont nés dans le cadre de la politique de décentralisation de la Culture sous le ministère de Jack Lang au début des années 80. Pascale Ammar-Khodja écrivait que « *le Frac légitime les artistes parce qu'il est parvenu lui-même à se légitimer (auprès des artistes et des élus)* »¹⁵². Ainsi « *les Frac ont dû faire leurs preuves* »¹⁵³ avant d'être, aujourd'hui, des lieux majeurs de l'art contemporain en région. Associée au Frac, l'artothèque du Limousin s'insère pleinement dans un réseau régional institutionnalisé de l'art contemporain.

Toutefois, les artistes interrogés mentionnent cette artothèque parce qu'ils connaissent son co-directeur : Yannick Miloux. Il joue un rôle essentiel dans le rayonnement de l'artothèque, notamment auprès d'artistes contemporains.

Artothèque espace d'art contemporain à Caen

Les deux artistes interrogés connaissent cette artothèque. Elle avait contacté un des artistes interrogés afin d'acquérir ses dessins. Finalement, l'achat n'a pas eu lieu.

Cette artothèque a été dirigée jusqu'à fin 2018 par Claire Tangy. Figure majeure dans le développement et la reconnaissance des artothèques françaises, Claire Tangy était également présidente de l'ADRA. Ainsi, si l'artothèque de Caen est une structure très active, elle le doit principalement à la volonté et au travail portés par sa directrice et son équipe, « *la réussite de l'artothèque semble dépendre avant tout de l'engagement des personnes qui la portent* »¹⁵⁴.

De plus, son nom *artothèque espace d'art contemporain* traduit la volonté de la structure à s'inscrire dans un monde de l'art contemporain.

L'artothèque de Vitré

Bernard Lamarche-Vadel était conseiller artistique¹⁵⁵ de l'artothèque de 1989 à 2000. À la fois écrivain, commissaire d'exposition, critique d'art, collectionneur, Bernard Lamarche-Vadel¹⁵⁶ était une figure importante du paysage culturel français. Spécialiste de la photographie, il a apporté ses connaissances et son regard pour enrichir les collections de l'artothèque de Vitré. C'est par lui que Stéphane Lemerrier a connu l'artothèque.

« Lamarche-Vadel a fait de cette artothèque modeste dans un lieu modeste, une artothèque vraiment importante. J'ai vu plusieurs expos. J'allais souvent

¹⁵¹ VICECONTE, Estelle. Réflexion autour d'un plan de réaménagement du centre de documentation du Fonds Régional d'Art Contemporain-Artothèque du Limousin. Rapport de stage : Licence professionnelle métiers du livre sous la direction de Anne Courgnaud. Limoges : Université de Limoges, 2017, p.13.

¹⁵² AMMAR-KHODJA, Pascale. « Légitimer l'art contemporain en région : l'exemple du Languedoc-Roussillon » in *Pôle Sud*, 1999, n°10, p.100.

¹⁵³ Ibid., p.98.

¹⁵⁴ PETIT, Christelle. *Les artothèques en Rhône-Alpes : enjeux du type d'implantation*, op. cit., p.75.

¹⁵⁵ « Focus sur Bernard Lamarche-Vadel, critique d'art », OuestFrance, juin 2010. Disponible en ligne : https://vitre.maville.com/actu/actudet_Focus-sur-Bernard-Lamarche-Vadel-critique-d-art_loc-1425287_actu.Htm.

¹⁵⁶ Écrivain, poète, critique d'art et collectionneur, 1949-2000.

aux vernissages à une époque à Vitré. C'était toujours de bonne qualité, c'était un truc incroyable. »¹⁵⁷

La fonction de directeur artistique, en complément de la fonction de responsable occupée alors par Danielle Robert-Guédon, a permis de constituer une collection de haute qualité.

De plus, le positionnement de Bernard Lamarche-Vadel dans le paysage culturel français de la fin du XX^e siècle a contribué à faire de l'artothèque de Vitré un lieu important de l'art contemporain.

Artothèque de Pessac - Les arts au mur

Émilie Perotto a rencontré, à plusieurs occasions, les responsables de cette artothèque.

« Il y a un peu moins de dix ans, j'avais une galerie à Bordeaux, et je crois que les personnes de l'artothèque ont dû venir y voir mes expos »¹⁵⁸

Sa galerie a donc servi d'intermédiaire. L'artothèque s'insère, ici, dans les circuits marchands de l'art contemporain.

Les artistes citent, à eux deux, cinq artothèques. Il apparaît clairement qu'ils mentionnent des artothèques inscrites dans un même monde de l'art contemporain.

« Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. »¹⁵⁹

Les artistes interrogés n'ont pas une connaissance représentative des multiples artothèques françaises. Par ailleurs, durant l'entretien, Stéphane Lemerrier me confie que les artothèques qu'il nomme « *sont un peu des contre-exemples parce que autrement les artothèques... moi je sais pas ce que c'est* »¹⁶⁰.

En outre, les artistes ont été amenés à connaître les artothèques pour diverses raisons : rarement pour l'acquisition de leurs œuvres, parfois pour des expositions et principalement par connaissance. En effet, le relationnel est largement décrit comme la raison principale à la connaissance d'une artothèque. L'autorité connue est plus ou moins impliquée dans le développement de l'artothèque (co-directeur, directeur artistique, intermédiaire (galeriste)). Ce constat révèle alors l'importance des relations entre les artistes et les responsables de structures d'art contemporain. Par conséquent cela dévoile l'interdépendance de ces deux professions. Et également la manière dont elles conçoivent un monde, celui de l'art contemporain. Certaines artothèques sont dans un monde similaire de l'art contemporain, d'autres non. Exit les réseaux régionaux, l'appartenance à un même monde repose sur le relationnel.

« C'est là le paradoxe : cet art contemporain qui a tant élargi les frontières de l'art n'est accessible qu'à ceux qui ont réussi à entrer dans ce monde aux frontières bien délimitées, dans lequel on ne pénètre plus par la contemplation des objets (comme le croient encore ceux qui, naïvement, « visitent » ces expositions) mais par les récits qui les trament, c'est-à-dire par les personnes qui les racontent. »¹⁶¹

¹⁵⁷ Entretien avec Stéphane Lemerrier, réalisé le 12.12.2018.

¹⁵⁸ Entretien avec Émilie Perotto, réalisé le 18.12.2018.

¹⁵⁹ BECKER, Howard S. *Les mondes de l'art*. Traduction de Jeanne Bouniort. Paris : Flammarion, 2017, p.58.

¹⁶⁰ Entretien avec Stéphane Lemerrier, réalisé le 12.12.2018.

¹⁶¹ HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*. op. cit., p.173.

LE PRÊT : UNE MISSION INHABITUELLE DANS LES MONDES DE L'ART CONTEMPORAIN

Le prêt, une alternative à la circulation des œuvres d'art

Le concept d'artothèque est né suite aux réflexions d'Arthur Segal souhaitant voir ses œuvres, stockées dans son atelier, circuler. Près de cent ans plus tard Émilie Perotto¹⁶² décrit les mêmes préoccupations.

« Il y a une chose qui me pose beaucoup problème. Quand je dis problème, c'est un problème plus conceptuel qu'autre chose, mais de savoir que j'ai un stockage avec des pièces mortes ça me pose énormément de problèmes. Par exemple, j'ai une très grosse pièce qui est prêtée depuis des années gracieusement... Je pourrais tout à fait la stocker parce qu'elle est démontable mais je préfère la voir vivre que de me dire qu'elle est dans un espace fermé. »¹⁶³

En 1992, Raymonde Moulin décrit l'exposition comme « *le prolongement indispensable de l'acte créateur* »¹⁶⁴. Ainsi, plutôt que de la ranger dans un entrepôt, l'œuvre est à la vue d'un public. Dix ans plus tôt, Howard S. Becker restait plus ouvert sur le devenir de l'œuvre et écrivait : « *après avoir réalisé une œuvre, l'artiste doit la diffuser, trouver un mécanisme de distribution qui la rende accessible aux personnes susceptibles de l'apprécier* »¹⁶⁵. L'œuvre n'est pas résolue à être strictement exposée. Elle est en quête d'un regard. Théoriciens et artistes, assurent, après l'atelier, une vie publique à l'œuvre d'art.

L'œuvre chez l'emprunteur, l'apparition d'une relation intime

« Pour moi, exposer c'est exposer c'est pas un prêt. Prêter c'est à destination de son espace privé, de son espace domestique. Si c'est pour une exposition c'est pas le terme prêter que j'emploierai c'est... [...] Je confiais! Je confiais mais dans le cadre d'une exposition ouverte au public. »¹⁶⁶

Dans ses propos, Stéphane Lemerrier¹⁶⁷ met en avant les possibilités émanant du prêt. Il évoque alors l'espace privé et les relations au particulier et non au public.

Afin de révéler entièrement ses œuvres, Émilie Perotto en est venue à les confier à des particuliers. Ainsi, elle m'explique les circonstances de son premier prêt.

« Très récemment à l'Assaut de la Menuiserie à Saint-Etienne en juin, ce qui a été assez compliqué pour moi, c'était d'avoir une exposition de sculptures dans un espace type galerie standard... ne révélant pas du tout le rapport à l'intime, au quotidien, à l'espace de la maison, au domestique. Après le

¹⁶² Sources *Entretiens*, p.53.

¹⁶³ Entretien avec Émilie Perotto, réalisé le 18.12.2018.

¹⁶⁴ MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion, 1992, p.340.

¹⁶⁵ BECKER, Howard S. *Les mondes de l'art*, op. cit., p.112.

¹⁶⁶ Entretien avec Stéphane Lemerrier, réalisé le 12.12.2018.

¹⁶⁷ Sources *Entretiens*, p.53.

démontage et après une discussion avec une connaissance, une de mes pièces est partie en pension chez elle. »¹⁶⁸

Par le prêt au particulier, l'artothèque s'échappe « *du danger que représente pour les œuvres, la muséification* »¹⁶⁹. En effet, l'artothèque n'expose pas les œuvres dans des espaces muséaux dont la forme la plus courante est actuellement le *white cube*¹⁷⁰. Au contraire, l'artothèque propose à l'œuvre de rejoindre le lieu d'habitation de l'emprunteur. Elle est intégrée à l'espace domestique. Un rapport d'intimité entre l'emprunteur et l'œuvre s'instaure. Il autorise un dialogue entre le particulier et l'art contemporain.

L'artothèque, un lieu produisant du lien social

Les artothèques sont les seules institutions d'art contemporain fondant leur vocation sur un service au particulier. En 1997, à l'artothèque de Grenoble s'est tenue l'exposition *Tout doit disparaître*. Durant trois semaines les œuvres ont été exposées. Lors de la dernière, les visiteurs ont pu emprunter ces œuvres. Toutefois, « *à la place de l'œuvre leur portrait instantané sera punaisé laissant une trace de ce qui justifie la collection : son public* »¹⁷¹. Si c'est bien le public qui justifie la collection, il y a une véritable place accordée à l'individu. Ne serait-ce que par la matérialisation, à travers la photographie instantanée, du portrait de chaque emprunteur.

L'aspect individuel et horizontal de la relation entre l'emprunteur et le personnel de l'artothèque permet à François Coadou de qualifier une partie du travail des artothèques de *médiation critique*¹⁷² en opposition à la médiation classique (explication de l'œuvre d'un point de vue détenant la vérité et à un groupe). Les artothèques ouvrent une relation pour l'individu. L'échange privilégié entre emprunteur et personnel de l'artothèque est basé sur un dialogue : « *il ne s'agit pas d'expliquer l'œuvre [...] il s'agit plutôt, et ensemble, d'en discuter* »¹⁷³. Les artothèques ne s'adressent pas à tous mais à chacun. Émilie Perotto a répété, quelques mois plus tard, son expérience du prêt.

« Je prépare un projet pour 2020. Il y a deux mois, j'ai amené une pièce à l'équipe du centre d'art, et je leur ai demandé de s'en occuper pendant une année et demi. Mais pas au centre d'art, chez eux. Je leur ai expliqué qu'il n'y avait aucune obligation, mais j'aurais aimé que ma pièce soit en pension chez chaque membre de l'équipe qui avait envie d'en prendre soin et de la prendre chez soi. [...] Ce qui m'intéresse, c'est que ce ne soit pas moi qui soit au centre mais la sculpture. Qu'elle crée du lien ou de la communauté. »¹⁷⁴

Le prêt, pensé au départ pour révéler une caractéristique de son œuvre, devient une composante majeure du projet. Son travail fait apparaître une autre forme de relation induite par le prêt : celle qui pourrait naître entre les emprunteurs.

Le prêt a de grandes facultés, la plus remarquable étant la fabrication de relations (œuvre/particulier, œuvre/espace privé, particulier/personnel de l'artothèque,

¹⁶⁸ Entretien avec Émilie Perotto, réalisé le 18.12.2018.

¹⁶⁹ COADOU, François. *Contributions à une réflexion sur les artothèques*. Commande de l'Association de Recherche et de Développement sur les Artothèques, 2010, p.3.

¹⁷⁰ Concept théorisé par Brian O'Doherty, critique d'art, entre 1976 et 1981.

¹⁷¹ DOLLMANN, Michèle. « Tout doit disparaître » in DOLLMANN, Michèle, BERNARD, Yves-Michel, PUJADE, Robert (dir.). *Tout doit disparaître, l'artothèque s'expose*. Catalogue d'exposition : Bibliothèque municipale d'étude et d'information de Grenoble : 5 février – 1er mars 1997. Grenoble : Bibliothèques municipales, Ville de Grenoble, 1997, p.7.

¹⁷² COADOU, François. *Contributions à une réflexion sur les artothèques*, op. cit., p.3.

¹⁷³ Ibid., p.4.

¹⁷⁴ Entretien avec Émilie Perotto, réalisé le 18.12.2018.

particulier/particulier). Elles sont inévitables puisque conditionnées par l'échange, ici très matériel de l'œuvre d'art. Le prêt amène une dimension sociale plus au moins forte certes mais réelle.

Les œuvres prêtées ne sont pas destinées à être montrées à un public. Elles rejoignent la sphère du privé. L'exposition devient intime, pour et chez soi. Dans les mondes de l'art contemporain, l'artothèque est la seule structure autorisant un tel principe.

« Si l'on compare le fonds d'une artothèque aux autres collections publiques, c'est le sort qui lui est réservé qui en fonde la singularité : non pas la conservation à des fins patrimoniales [...], pas plus que la conservation aux seules fins de l'exposition, mais la conservation en vue d'une mise en circulation aussi fréquentes que possible des œuvres qui le composent. »¹⁷⁵

¹⁷⁵ TANGY, Claire (dir.), *30 ans ! Histoires de collections*. Catalogue d'exposition : Artothèque Espaces d'art contemporain de Caen : octobre – décembre 2016. Caen : Artothèque Espaces d'art contemporain, 2017, [p.39].

CONCLUSION

Au terme de cette étude, plusieurs conclusions peuvent être dégagées. De toute évidence, les artothèques françaises travaillent constamment avec des artistes contemporains. Ensemble, ils collaborent à la mise en place de projets dont les formes finales sont multiples. Ce positionnement inscrit, de fait, les artothèques comme des organismes de soutien à la création contemporaine.

Toutefois, disposant de faibles moyens financiers, les artothèques dérogent au mode de fonctionnement standard d'un art contemporain omniprésent et dominé par les marchands. Tout d'abord parce qu'elles ont recours au prêt pour diffuser des œuvres. Libéré de tous rapports financiers, et donc marchands, le prêt infère d'autres relations. D'un côté, il construit des liens sociaux conditionnés par l'échange. De l'autre, il permet à l'emprunteur d'établir, avec l'œuvre, une relation intime lorsqu'elle s'expose dans son intérieur. Le caractère pluriel des œuvres prêtées n'est pas à taire. Les œuvres d'art multiples originales, tout en gardant leur intégrité, échappent, par nature, à toute spéculation financière fondée sur l'unicité de l'œuvre d'art. De plus, les collections des artothèques sont couramment agrandies grâce à des dons, des prêts ou des productions in situ. Les artothèques et leurs modes de fonctionnement alternatifs se positionnent en dehors d'un système de l'art contemporain fondé sur des intérêts marchands.

Ce travail a également mis en évidence que quelques artothèques se rapprochent du monde de l'art contemporain en s'appuyant sur un réseau relationnel et non sur un maillage géographique pour établir leur existence. Les artothèques françaises participent de différentes manières au récit de l'art contemporain. Certaines l'écrivent aux côtés d'institutions officielles dédiées à l'art contemporain, d'autres s'en libèrent par leur indépendance.

Par ailleurs, après avoir encouragé les artothèques à se créer, l'État s'en est précisément désengagé, sans conditionner leur avenir. Cet échec n'a aucunement terni l'utilité des artothèques. Elles ont continué à être inaugurées, tandis qu'aucune politique officielle en leur faveur n'a été assurée. Cette situation, qui les fragilise fondamentalement, leur laisse une certaine liberté d'action. Indépendamment du prêt d'œuvres d'art multiples originales, mission commune à toutes les artothèques, chacune a mis en place des actions secondaires dans l'ambition de démocratiser l'art contemporain. En échappant à toute institutionnalisation, les artothèques dessinent ainsi un paysage particulier où chacune, tout en développant sa propre identité, contribue à enrichir la diversité des actions menées par ces structures. Si les artothèques venaient à obtenir le soutien de l'État, ne verraient-elles pas leurs actions singulières annihilées ? Autrement dit, ne doivent-elles pas rester en marge d'un art contemporain officiel dicté par les politiques publiques, pour sauvegarder leurs identités ?

De plus, tenues à distance d'un art contemporain dominant, les artothèques ne contribuent-elles pas à lui assurer une survivance ? Car déchargées de toutes tutelles, par conséquence de toutes demandes et donc de toutes attentes, les artothèques peuvent rendre à l'art ce qu'il est,

« L'art par définition, se doit de ne rien produire qui soit attendu, il ne doit pas produire du convenu, ce que la société veut entendre, mais y apporter autre chose, qui la trouble ou qui, précisément, la mette en crise »¹⁷⁶.

¹⁷⁶ COADOU, François. *Contributions à une réflexion sur les artothèques*, op. cit., 2010, p.1.

SOURCES

ENTRETIENS

Stéphane Le Mercier (1964), sculpteur.

Entretien réalisé le 12 décembre 2018 – Fichier audio : 22'15

Œuvres dans les collections de :

Artothèque de la MLIS, Villeurbanne :

Le timbre Walser, 2013.

Impression offset; 63x40 cm

Artothèque de la Ville de Strasbourg :

Empty shell dropping on empty floor, 2008.

Impression et aquarelle : 21 x 29,5 cm

Forward draw for, 2008.

Impression et aquarelle : 21 x 29,5 cm

Émilie Perotto (1980), sculpteur.

Entretien téléphonique réalisé le 18 décembre 2018 – Fichier audio : 31'56

Œuvres dans les collections de :

Artothèque de la MLIS, Villeurbanne :

Yamchat, 2008.

Impression offset, couleur : 40 x 30 cm

Expositions en artothèque :

Échelle humaine, commissariat Galerie de multiples, Maison du livre, de l'image et du son François Mitterrand, Villeurbanne, 2008.

David Ancelin, Karim Ghelloussi, Émilie Perotto, Sarah Tritz, commissariat Valérie Sandoz et La Station, Maison du livre, de l'image et du son François Mitterrand, Villeurbanne, 2008.

JOURNÉE D'ÉTUDES

Bibliothèques et artistes, 12^{es} Rencontres Henri-Jean Martin. Villeurbanne, ENSSIB, 26 mars 2018. Documentations disponible en ligne : http://bbf.enssib.fr/tour-d-horizon/12es-rencontres-henri-jean-martin_68283; <https://www.enssib.fr/evenements/bibliotheques-et-artistes-12es-rencontres-henri-jean-martin>.

CIRCULAIRE, CHARTE ET DÉCRET

Circulaire relative au soutien d'artistes et d'équipes artistiques dans le cadre de résidences, 8 juin 2016. Disponible en ligne : <http://www.culture.gouv.fr/content/download/147308/1582210/version/1/file/circulaire%20du%208%20juin%202016%20relative%20au%20soutien%20%C3%A0%20la%20r%C3%A9sidence.pdf>.

Charte des artothèques ADRA, engagements, responsabilités, champs d'investigation, 25 septembre 2008. 3 p. Disponible en ligne : <https://www.artotheques-adra.com/charte.php>.

Décret relatif aux labels et au conventionnement dans les domaines du spectacle vivant et des arts plastiques, 28 mars 2017. Disponible en ligne : https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000034307944.

BIBLIOGRAPHIE

Tous les liens hypertextes de cette bibliographie ont été vérifiés à la date du 01 juin 2019.

ENJEUX DES ARTOTHÈQUES

ARMEL, Aliette. « Les artothèques dans les bibliothèques municipales. État des lieux et perspectives ». *Bulletin d'informations de l'Association des Bibliothécaires Français*, 1992, n° 155, pp. 28-31. Disponible en ligne : <<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/42743-les-artotheques-dans-les-bibliotheques-municipales.pdf>>.

ASSOCIATION DE DEVELOPPEMENT ET DE RECHERCHE SUR LES ARTOTHEQUES (ADRA). *Les artothèques : Des outils novateurs au service de l'art et des publics*. Actes du colloque de Caen, 18 et 19 octobre 2000. Caen : ADRA, 2002. 159 p.

CHEVREFILS DESBIOLLES, Annie. *Étude : L'artothèque comme média*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, Service de l'inspection de la création artistique, 2016. 88 p. Disponible en ligne : <<https://www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/174000501/index.shtml>>.

COADOU, François. *Contributions à une réflexion sur les artothèques*. Commande de l'Association de Recherche et de Développement sur les Artothèques, 2010. 15 p. Disponible en ligne : <<https://www.artotheques-adra.com/documentation.php>>.

COENCA, Anaïs. *Les artothèques : succès ou insuccès ? La question des publics*. Mémoire de maîtrise : Conception et mise en œuvre de projets culturels sous la direction de Bernard Darras. Paris : Université Panthéon-Sorbonne Paris I, 2002.

COLL-SEROR, Caroline. *Artothèques : le goût des autres. Interrogations sur l'efficacité du prêt d'œuvres d'art contemporain*. Mémoire d'étude : DESS direction de projets culturels sous la direction de Xavier Dupuis. Grenoble : Université Pierre-Mendès France, 2001. Disponible en ligne : <<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/65261-artotheques-le-gout-des-autres.pdf>>.

DOLLMANN, Michèle. « L'appropriation, c'est le prêt : l'artothèque de Grenoble ». *Bibliothèque(s)*, 2007, n° 33, pp. 25-27. Disponible en ligne : <<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/59278-33-photographie.pdf>>.

DOLLMANN, Michèle, BERNARD, Yves-Michel, PUJADE, Robert. *Tout doit disparaître, l'artothèque s'expose*. Catalogue d'exposition : Bibliothèque municipale d'étude et d'information de Grenoble : 5 février – 1er mars 1997. Grenoble : Bibliothèques municipales, Ville de Grenoble, 1997. 80 p.

FALLET, Laure. *Artothèque : sa pertinence et sa réalisation au sein d'une bibliothèque*. Travail de bachelor HES sous la direction de Alexandre Boder. Genève : Haute École de Gestion, 2012. Disponible en ligne : <<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/65126-artotheque-sa-pertinence-et-sa-realisation-au-sein-d-une-bibliotheque.pdf>>.

FRANCE, DELEGATION AUX ARTS PLASTIQUES. *Actions/Publics pour l'art contemporain. Supplément artothèques*. Paris : Éd. 00h00, 2000. 94 p.

FRANCE, VILLE DE CHAMBERY. *8 artothèques en région Rhône-Alpes*. Chambéry : la ville, 2008. 14 p.

GUICHARD, Estelle. *De l'utopie culturelle à l'épreuve des faits : le cas des artothèques françaises*. Note de synthèse : Master 2 professionnel : Conduite de projets culturels. Nanterre : Université Paris-Nanterre, 2005. Disponible en ligne : <https://ecitydoc.com/queue/note-artotheques_pdf?queue_id=-1>.

Les artothèques, mode d'emploi : Un outil original de diffusion de l'art contemporain. *La Lettre d'information : Ministère de la culture et de la communication*, 2000, n° 74, pp. 4. Disponible en ligne : <<http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/mag-culture/74.pdf>>.

LONARDONI, Françoise. « Les artothèques : des collections à vocation pédagogique » . *Bulletin d'informations de l'Association des Bibliothécaires Français*, 2001, n° 192, pp. 28-29. Disponible en ligne : <<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/47642-les-artotheques.pdf>>.

MAUVIEUX, Martine. *Les artothèques : Bibliothèque municipale de Lyon, Maison du livre de l'image et du son*. Rapport de stage : Diplôme de conservateur de bibliothèque sous la direction de Bernadette Morel-Deruyck et Jean-François Bonnin. Villeurbanne : ENSSIB, 1997. Disponible en ligne : <<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/61624-artotheques-bibliotheque-municipale-de-lyon-maison-du-livre-de-l-image-du-son-de-villeurbanne.pdf>>.

NICOL, Monique. « Documenter l'art contemporain : pratiques actuelles » . *Bulletin d'informations de l'Association des Bibliothécaires Français*, 2001, n° 192, pp. 20-25.

Disponible en ligne : <<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/47863-documenter-l-art-contemporain.pdf>>.

PETIT, Christelle. « Une artothèque à la bibliothèque ». *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2015, n° 6, pp. 104-115. Disponible en ligne : <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2015-06-0104-011>>.

PETIT, Christelle. *Les artothèques en Rhône-Alpes : enjeux du type d'implantation*. Mémoire d'étude : Diplôme de conservateur des bibliothèques sous la direction de Gérard Régimbeau. Villeurbanne : ENSSIB, 2010. Disponible en ligne : <<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/48298-les-artotheques-en-rhone-alpes-enjeux-du-type-d-implantation.pdf>>.

PLANCHON, Olivier. *Les artothèques en B.M. et leur promotion. État et perspectives*. Mémoire d'étude : Diplôme supérieur de bibliothécaire sous la direction de Sylvie Chevillotte-Limouzi. Villeurbanne : ENSSIB, 1987. Disponible en ligne : <<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/63583-les-artotheques-en-b-m-et-leur-promotion-etat-et-perspectives.pdf>>.

TANGY, Claire (dir.), *30 ans ! Histoires de collections*. Catalogue d'exposition : Artothèque Espaces d'art contemporain de Caen : octobre – décembre 2016. Caen : Artothèque Espaces d'art contemporain, 2017. [48 p.]

TANGY, Claire. « Les artothèques : des collections à valeur d'usage ». *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2002, n°6, pp. 46-49. Disponible en ligne : <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-06-0046-006>>.

VICECONTE, Estelle. Réflexion autour d'un plan de réaménagement du centre de documentation du Fonds Régional d'Art Contemporain-Artothèque du Limousin. Rapport de stage : Licence professionnelle métiers du livre sous la direction de Anne Cournaud. Limoges : Université de Limoges, 2017. Disponible en ligne : <<https://aurore.unilim.fr/ori-oai-search/notice/view/unilim-ori-75784#dc-document-link-values-unilim-ori-75784>>.

ART EN BIBLIOTHÈQUE

BERNARD, Véronique. *Conservation, gestion et diffusion des œuvres d'art au 20^e siècle*. Mémoire de master 2 professionnel sous la direction de Nathalie Moureau. Montpellier : Université Paul Valéry Montpellier 3, 2005. Disponible en ligne : <<https://fr.calameo.com/books/0000079350363af1b00f>>.

COLLARD, Claude, GIANNATTASIO, Isabelle, MELOT, Michel. *Les Images dans les bibliothèques*. Paris : Éd. du Cercle de la librairie, 1995. 390 p. Collection Bibliothèques.

FEDERATION FRANÇAISE POUR LA COOPERATION DES
BIBLIOTHEQUES, DES METIERS DU LIVRE ET DE LA DOCUMENTATION
(FFCB). Université d'été de Vassivière du 30 août au 2 septembre 1999.
Bibliothèques / lieux d'art contemporain : Quels partenariats ?. Limoges :
Association limousine de coopération pour le livre (ALCOL), 2001. 143 p. Sous la
direction de Béatrice Pedot.

MEYER, Céline. *L'art en bibliothèque publique*. Mémoire d'études : Diplôme de
conservateur des bibliothèques sous la direction de Gérard Régimbeau.
Villeurbanne : ENSSIB, 2009. Disponible en ligne :
<<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/2073-l-art-en-bibliotheque-publique.pdf>>.

PICOT, Nicole (dir.). *Arts en bibliothèque*. Paris : Éditions du Cercle de la
Librairie, 2003. 270 p.

PICOT, Nicole. *Les collections d'art dans les bibliothèques publiques. Guide
pour la constitution d'un fonds*. Paris : BPI, Centre Georges-Pompidou, 1993. 92 p.

TALBOT, Jude. *Une histoire d'images : le département des Estampes et de la
Photographie*. 2013. Disponible en ligne :
<<https://gallica.bnf.fr/blog/01012013/une-histoire-dimages-le-departement-des-estampes-et-de-la-photographie>>.

THOMPSON, Marie-Claude. *Les sources de l'histoire de l'art en France :
répertoire des bibliothèques, centres de documentation et ressources
documentaires en art, architecture et archéologie*. Paris : Association des
bibliothécaires Français, DL, 1994. 310 p.

ENJEUX DE L'ART CONTEMPORAIN

AMMAR-KHODJA, Pascale. « Légitimer l'art contemporain en région :
l'exemple du Languedoc-Roussillon » . *Pôle Sud*, 1999, n°10, pp. 93-105.
Disponible en ligne : <https://www.persee.fr/doc/pole_1262-1676_1999_num_10_1_1034>.

BECKER, Howard S. *Les mondes de l'art*. Traduction de Jeanne Bouniort.
Paris : Flammarion, 2017. 379 p.

BERTRAND DORLÉAC, Laurence (dir.). *Le commerce de l'art de la Renaissance à
nos jours*. Besançon : Ed. La Manufacture, 1992. 357 p.

CAUWET, Laurent. *La domestication de l'art : politique et mécénat*. Paris : La Fabrique, 2017. 159 p.

DE VRIÈSE Muriel, MARTIN, Bénédicte, MELIN, Corinne, MOUREAU, Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. « Diffusion et valorisation de l'art actuel en région. Une étude des agglomérations du Havre, de Lyon, de Montpellier, Nantes et Rouen ». *Culture Études*, 2011, n°1, pp. 1-16. Disponible en ligne : <<https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2011-1-page-1.htm>>.

HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard, 2014. 373 p.

MOISDON, Stéphanie. *Stéphanie Moisdon*. Dijon : Les presses du réel, Zurich : JRP-Ringier, 2007. 332 p.

MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion, 1992. 423 p.

THOMPSON, Don. *L'affaire du requin qui valait douze millions : l'étrange économie de l'art contemporain*. Traduction de Fleur Ramette. Marseille : Le Mot et le reste, 2012. 426 p.

TESSIER, Isabelle. *Inclinations : la collection selon Bernard Lamarche-Vadel*. Trézélan : Filigranes éd., impr. 2010. 167 p.

RYKNER, Didier. *Le spleen d'Apollon : musée, fric et mondialisation*. Paris : N. Chaudun, 2008. 141 p.

PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduction de Lionel Duvoy. Paris : Ed. Allia, 2012. 94 p.

BENJAMIN, Walter. « Petite histoire de la photographie ». *Études photographiques*, 1996, n°1, pp. 7-38. Disponible en ligne : <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>>.

SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. *Le marché de la photographie contemporaine est-il soluble dans celui de l'art contemporain ?*. 2008. Disponible en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/556139/filename/2008_Le_marche_de_la_photographie_est-il_soluble_dans_celui_de_l_art_contemporain_.pdf>.

SOULAGES, François & TAMISIER, Marc. *Photographie-contemporaine & art-contemporain*. Paris : Klincksieck, 2012. 253 p.

ESTAMPE CONTEMPORAINE

BOULANGER, Sylvie. « La liberté de la forme ou la mort de l'estampe » in *L'estampe : le paysage de Charles-François Daubigny à nos jours*. Aulnay-sous-Bois : s.n., 2001, pp. 4-5.

DELLEAUX, Océane. *Le multiple d'artiste : histoire d'une mutation artistique : Europe, Amérique du Nord de 1985 à nos jours*. Paris : L'Harmattan, 2010. 266 p.

MELOT, Michel, GRIFFITHS, Anthony, FIELD, Richard S. *L'estampe*. Genève : Skira, 1981. 285 p.

ARTISTE CONTEMPORAIN

BOWNESS, Alan. *Les conditions du succès : comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?*. Traduction de Catherine Wermester. Paris : Allia, 2011. 63 p.

GOUDINOUX, Véronique. *Œuvrer à plusieurs : regroupements et collaborations entre artistes*. Villeneuve-d'Ascq Nord : Presses universitaires du Septentrion, 2015. 237 p.

MENGER, Pierre-Michel. *Être artiste œuvrer dans l'incertitude*. Bandol : Al Dante, Paris : Aka, 2012. 70 p.

MENGER, Pierre-Michel, PASSERON, Jean-Claude, MOULIN, Raymonde. *L'art de la recherche : essais en l'honneur de Raymonde Moulin*. Paris : La documentation française, 1994. 400 p.

VESSILLIER-RESSI, Michèle. *La condition d'artiste. Regards sur l'art, l'argent et la société*. Paris : Maxima, 1997. 382 p.

ANNEXES

Table des annexes

ANNEXE 1 – OUTIL D'ENQUÊTE : QUESTIONNAIRE DESTINÉ AUX ARTOTHÈQUES.....	62
ANNEXE 2 – OUTIL D'ENQUÊTE : GRILLE D'ENTRETIEN ARTISTES..	66
ANNEXE 3 – CHARTE DE L'ADRA.....	67
ANNEXE 4 – CONVENTION	69
ANNEXE 5 – RAPPORT D'ÉLIANE LECOMTE.....	71
ANNEXE 6 – RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE.....	82

ANNEXE 1 – OUTIL D'ENQUÊTE : QUESTIONNAIRE DESTINÉ AUX ARTOTHÈQUES

Artothèque et Artiste Contemporain

Ce questionnaire a pour but d'éclaircir les relations entretenues entre les artothèques et les artistes contemporains.

L'artothèque se situe dans une ville de

- ☐ moins de 100 000 habitants
- ☐ entre 100 000 et 200 000 habitants
- ☐ plus de 200 000 habitants

En quelle année l'artothèque a-t-elle été inaugurée?

Votre réponse

Pouvez-vous me décrire ses missions principales ?

Votre réponse

À quel établissement l'artothèque est-elle intégrée?

- ☐ Aucun
- ☐ Une bibliothèque
- ☐ Un établissement scolaire
- ☐ Un musée

☐ Autre :

Avec cet établissement, les interactions sont

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Inexistantes ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ Fortes

L'artothèque est-elle membre de l'ADRA (Association de Développement et de Recherche sur les Artothèques) ?

☐ Oui

☐ Non

L'artothèque a-t-elle adhéré à un réseau d'art contemporain régional?

☐ Oui

☐ Non

Si oui, depuis son adhésion, constatez-vous un/des changement(s) ?

☐ Oui

☐ Non

Le(s)quel(s) ?

Votre réponse

Les acquisitions d'oeuvres d'art contemporaines se font via :

	Jamais	Occasionnellement	Souvent
Les galeries	☐	☐	☐
Les artistes	☐	☐	☐

Les maisons de vente

☐☐☐

D'une autre façon ?

Votre réponse

Accordez-vous une priorité à acquérir les oeuvres d'artistes contemporains régionaux ?

☐ Oui

☐ Non

Pourquoi ?

Votre réponse

Accordez-vous une priorité à collaborer avec des artistes contemporains régionaux ?

☐ Oui

☐ Non

Les artistes contemporains vous contactent :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Jamais

☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

Quotidiennement

L'artothèque collabore-t-elle avec des artistes contemporains?

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Jamais

☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

Quotidiennement

Quelles formes prennent ces collaborations ?

Jamais

Occasionnellement

Souvent

Exposition	☐	☐	☐
Production	☐	☐	☐
Atelier / Workshop	☐	☐	☐
Conférence / Rencontre	☐	☐	☐

Pensez-vous à d'autres formes de collaboration?

Votre réponse

Pouvez-vous me citer un exemple de collaboration marquante ?

Votre réponse

Pourquoi ?

Votre réponse

Dans le futur, collaborer avec des artistes contemporains est :

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Inutile ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ Essentiel

ANNEXE 2 – OUTIL D'ENQUÊTE : GRILLE D'ENTRETIEN ARTISTES

ENTRETIEN ARTISTE

Le but de cet entretien est de comprendre les relations qui peuvent exister entre artiste contemporain et artothèque.

I. Bio

Avez-vous suivi une formation artistique en école d'art ? Laquelle ? Depuis quand êtes-vous diplômé ?

Avez-vous un médium prédominant dans votre pratique ? Lequel ?

Avez-vous déjà eu l'occasion de prêter une de vos oeuvres ? A qui ?

III. Diffusion

Comment procédez-vous pour diffuser votre production artistique ? (Vous-même ? Assistant ? Galerie ? Réseau ? ...)

Quelle forme de diffusion utilisez-vous le plus fréquemment pour votre travail ? (exposition, édition, colloque, ...)

Qu'est-ce qui détermine le choix des lieux où sont diffusées vos oeuvres ? (forme de la diffusion/projet, artistes ayant déjà exposé dans ces lieux/réputation...)

Favorisez-vous les institutions régionales pour diffuser vos oeuvres ? Pourquoi ?

Il est plus fréquent que vous proposez des projets à des institutions ou que des institutions vous proposent des projets ?

II. Artothèque

Une de vos oeuvres a été acquise par une artothèque, comment cela s'est-il fait ? (via votre galerie, proposition de vous-même, invitation par l'artothèque, ...)

Votre travail a-t-il déjà fait l'objet d'une autre forme que l'achat dans une artothèque ? (exposition, rencontre, ...). Comment cela s'est-il fait ? (via votre galerie, proposition de vous-même, invitation par l'artothèque, ...)

Pensez-vous que l'artothèque pourrait vous aider dans votre démarche artistique ?

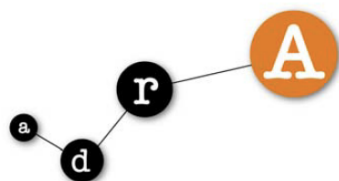
Quel pourrait-être son rôle ? (lieu de monstration, prêt, médiation, résidence, événement, production, édition, achat d'oeuvre, vente d'oeuvre,...)

V. Projections - Collaboration

Dans le futur, travailler en collaboration avec une artothèque vous semble-t-il quelque chose d'inutile ? de faisable ? d'essentiel ? Pourquoi ?

Pensez-vous que d'une manière générale les artothèques auraient un intérêt à se rapprocher des artistes ? Pourquoi ?

ANNEXE 3 – CHARTE DE L'ADRA



Association de développement
et de recherche sur les artothèques

Approuvé par l'AG extraordinaire du 25 septembre 2008 de l'ADRA

Charte des artothèques ADRA

(engagements, responsabilités,
champs d'investigation)

Né à Berlin au tout début du XXème siècle, le concept d'artothèque s'est répandu et institutionnalisé en France dans les années 1980. Il offre à chacun la possibilité de découvrir les œuvres d'art contemporain, mais plus encore de vivre avec elles, dans l'intimité quotidienne d'un lieu de vie ou de travail.

La constitution d'une collection et le prêt des œuvres sont les piliers du fonctionnement des artothèques. Cependant, leur action ne peut se concevoir sans la synergie qui s'établit entre les projets menés avec les artistes, expositions ou productions, et la mise en place d'actions de médiation et de formation dirigées vers les publics.

C'est bien la combinaison de ces différents éléments - y compris et surtout le dialogue entretenu quotidiennement avec les emprunteurs - qui permet aux artothèques d'être au plus près de leur double objectif de soutien à la création et de sensibilisation des publics.

Une grande diversité des modes de gestion pour une mission de service public

Les modalités de fonctionnement des artothèques ADRA peuvent être diverses. Qu'elles soient adossées à des institutions – bibliothèques et médiathèques, musées, centres d'art, écoles d'art, etc. – ou au contraire implantées de façon autonome, elles possèdent pour plus petit dénominateur commun la constitution de fonds publics d'art contemporain destinés à circuler sous la forme de prêts auprès de publics variés.

Inscrites dans les politiques culturelles des collectivités locales qui les soutiennent, et pour beaucoup d'entre elles accompagnées également par l'État, ces institutions décident de souscrire aux conditions suivantes :

- la définition d'un projet culturel et artistique donnant à lire les axes de la collection et ceux de la programmation artistique (programmation d'expositions, production, publication, etc.), ainsi que la définition des actions de médiation
- un budget annuel d'acquisition réévalué régulièrement
- un budget annuel de fonctionnement permettant la mise en place du programme artistique et culturel
- la capacité à gérer la collection dans des conditions professionnelles de conservation, de documentation scientifique et de diffusion
- la mise en place d'outils et de temps d'évaluation

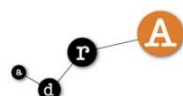
La collection, clef de voûte de l'action des artothèques

Fonds publics destinés à investir les lieux de vie, les collections d'artothèques permettent d'être au plus près des œuvres et des personnes. Cette relation singulière conduit à réinventer les modalités de fonctionnement au quotidien et à prendre en compte le territoire.

En perpétuelle édification, les collections d'artothèques constituent bien le socle de leur activité. Elles sont le reflet d'un engagement fort et durable à l'égard de la création. Quelles que soient les modalités d'acquisition qui président à leur constitution – collégialité ou choix personnalisé du responsable -, elles donnent à lire le projet artistique et culturel de leur structure. La qualité des acquisitions et des productions, intimement liée à la capacité d'expertise et à l'engagement du directeur et du comité technique d'achat (constitué de professionnels de l'art), demeure la référence pour le développement des artothèques.

Ces collections s'attachent à prendre en compte en toute liberté la pluralité des productions et des pratiques artistiques contemporaines. Leur inscription dans le paysage de l'art actuel est aussi bien d'ordre régional que national et international. Une de leurs spécificités réside dans l'investigation du champ du multiple (œuvres multiples de tout type : estampe, photographie, vidéo, multimédia, livres

Charte des artothèques ADRA : 1/2



Association de développement
et de recherche sur les artothèques

Approuvé par l'AG extraordinaire du 25 septembre 2008 de l'ADRA

d'artistes, volumes etc.), sans exclure les œuvres uniques. Ces collections sont marquées par une forte volonté de transmettre des démarches artistiques et les situer historiquement. Selon les normes en vigueur (Loi Musées 2002), les artothèques sont responsables de la conservation des œuvres qu'elles collectionnent et doivent tenir à jour les inventaires.

La production et l'édition d'œuvres

Les artothèques s'inscrivent donc dans une politique active de soutien à la création à travers leur politique d'acquisition, mais également par la programmation d'expositions, la publication de catalogues, la production d'œuvres, etc.

L'accompagnement de la création et celui de la production déterminent la vie d'une institution d'art contemporain. Ils constituent les éléments fondateurs de son engagement au même titre que l'acquisition.

Une volonté marquée de faciliter l'accès à l'art

Le mode de fonctionnement des artothèques adhérentes à l'ADRA - basé sur l'appropriation intime et l'expérimentation des œuvres dans la durée – les conduit à interroger, dans une position de recherche fondamentale, la place de l'art dans la vie quotidienne, ainsi qu'à analyser les conditions de son existence et de sa réception. Elles accompagnent à cette fin les projets artistiques favorisant l'avènement, la circulation et la confrontation des œuvres au réel.

Dans un paysage institutionnel français marqué par une diversité des modes d'action, les collections d'artothèques privilégient la capacité des œuvres à circuler, à se confronter au monde et à y agir, autant que leur valeur patrimoniale.

Les artothèques mettent au cœur de leur mode de fonctionnement l'expérience de l'œuvre. Expérimenter l'œuvre dans la durée, dans la variété des moments de la vie, dans sa capacité à exister dans des contextes variés, y compris celui de la rencontre, de la confrontation à la réception, tels sont les axes fondamentaux présidant à la médiation de l'art dans les artothèques.

Le mode de fonctionnement des artothèques est en soi un mode de médiation de l'art, ce qui n'empêche pas ces structures de mettre également en place un certain nombre d'actions spécifiques : conduite de projets mettant en jeu la réception des œuvres : expositions, conférences, rencontres entre les artistes et les publics, commentaire au sens large des œuvres (notices, fiches pédagogiques...)

Outre le prêt aux particuliers et collectivités, les artothèques favorisent la circulation des œuvres sous la forme d'expositions thématiques dans des lieux divers et multiples.

Une inscription territoriale affirmée

Les artothèques entretiennent un rapport direct au territoire : leur action s'appuie sur des réseaux de partenaires qui représentent la société dans toute sa diversité.

L'Éducation Nationale, les établissements de santé, les entreprises, l'environnement carcéral, les populations des quartiers prioritaires, les populations isolées figurent parmi les objectifs de partenariats prioritaires des artothèques. Leurs actions investissent au quotidien des territoires excédant largement les frontières de leur ville d'accueil pour s'étendre à celles des départements ou des régions.

Les artothèques développent des collaborations avec les Centres d'Art Contemporain, les FRAC, les Écoles d'art et autres structures culturelles contribuant ainsi à la mise en place de réseaux actifs pour une politique culturelle au service de tous dans le cadre d'une mission de service public.

Les membres institutionnels de l'ADRA s'engagent à mobiliser tous leurs moyens pour mettre en œuvre ce texte dans leur artothèque et à informer l'ADRA s'il ne peut l'être.

Le.....

Nom de l'institution :

Nom du responsable signataire :

Charte des artothèques ADRA : 2/2

ANNEXE 4 – CONVENTION

CONVENTION

Entre le Centre National des Arts Plastiques (CNAP), établissement public national, représenté par son Président, Monsieur Claude MOLLARD, d'une part

et
d'autre part,

Il est convenu ce qui suit :

- Article 1er : Afin de favoriser la rencontre du grand public avec l'expression artistique contemporaine et permettre à l'ensemble des catégories sociales d'intégrer dans leur environnement quotidien des témoignages de l'art contemporain de haute qualité, une galerie de prêt d'oeuvres contemporaines sera ouverte à (lieu d'implantation) : à compter du (date d'ouverture au public)
Le fonctionnement de la galerie est assuré par (intitulé de l'organisme gestionnaire) :
- Article 2 : Le responsable de la galerie de prêt est nommé par l'organisme bénéficiaire en concertation avec le Centre National des Arts Plastiques
- Article 3 : Le CNAP contribue à la création de cette galerie de prêt sous forme de subvention pour la constitution d'un fonds initial d'oeuvres d'art contemporain encadrées ; le montant de cette subvention est deF
- Article 4 : Cette somme deF doit être consacrée aux frais d'acquisition des oeuvres, et aux frais d'encadrement (au maximum pour 1/3).
- Article 5 : Cette aide est versée à l'organisme gestionnaire à la signature de la présente convention.
- Article 6 : Le fonds est constitué d'oeuvres dites "multiples" : estampes contemporaines ou photographies.
La moitié au moins de ce fonds est constituée à partir d'une liste de noms d'artistes fournie par le CNAP, après avis de la Commission d'achats du Fonds National d'Art Contemporain. L'autre partie du fonds, destinée à favoriser la production locale et régionale, est constituée sur proposition conjointe des organismes bénéficiaires, des collectivités locales, et du Conseiller Artistique Régional.
- Article 7 : L'organisme gestionnaire de la galerie de prêts s'engage - à consacrer un budget annuel deF spécifiquement affecté au renouvellement du fonds d'oeuvres, ce montant pouvant être révisé dans les conditions prévues à l'article 9 de la présente convention. Le renouvellement doit s'effectuer sous forme d'achats d'estampes originales ou de photographies contemporaines d'intérêt régional et national.

.../...

- à assurer aux oeuvres acquises la diffusion la plus large, sous forme de prêts aux particuliers et aux collectivités.
Ces prêts peuvent donner lieu à une participation modique aux frais de gestion de la part des usagers. Leur durée ne doit pas excéder trois mois.
- à proposer au public des expositions, une documentation ou toute autre forme de sensibilisation à l'art contemporain.

Article 8 : Tout document d'information relatif à la galerie de prêt doit comporter mention de la participation financière du CNAP.

Article 9 : Dans les trois mois qui suivront la fin d'un exercice, l'organisme gestionnaire doit adresser au CNAP les comptes de gestion financière de l'exercice ainsi qu'un compte rendu détaillé des activités, le CNAP se réservant le droit d'exiger tous justificatifs de dépenses en cours et en fin de gestion.

Article 10 : La présente convention est valable un an et reconduite par tacite reconduction. Elle peut faire l'objet d'avenants.

Article 11 : Les oeuvres acquises sont inaliénables. En cas de dissolution de l'organisme gestionnaire, les oeuvres acquises grâce aux subventions du C.N.A.P. sont la propriété du C.N.A.P., celles acquises grâce aux subventions des collectivités locales sont propriété des collectivités.

Article 12 : La présente convention peut être résiliée par l'une ou l'autre des parties après préavis de 3 mois par lettre recommandée.

Fait à

L'organisme gestionnaire :

le C.N.A.P.

ANNEXE 5 – RAPPORT D'ÉLIANE LECOMTE

Eliane LECOMTE, les Galeries de prêt

I - HISTORIQUE

II - LE ROLE DES GALERIES DE PRET AU NIVEAU DE

- La Diffusion
- La Création
- L'Animation

III - LA CONSTITUTION DES FONDS

IV - ASPECTS TECHNIQUES ET PRATIQUES

I - / HISTORIQUE /

L'expérience des galeries de prêt commença vers les années 1955 dans les pays nordiques : Suède et Danemark, liées aux bibliothèques et à l'estampe.

En Hollande existe deux types de galerie de prêt :

- à Amsterdam, une galerie de prêt privée, assure avec succès le prêt et la vente des oeuvres déposées par les artistes : peintures, sculptures, estampes. "L'Association Artothèque Paris" (1) doit ouvrir prochainement une galerie de prêt sur le même modèle.
- Les Galeries de prêt municipales sont, elles, alimentées par les toiles des peintres que l'Etat ou la Ville subventionnent en échange de leur production.

En Allemagne, nous avons pris connaissance de trois galeries de prêt à Berlin (dont une de reproductions), et d'une à Cologne. Cette dernière, située dans un hôtel ancien près de la cathédrale, propose un fonds très intéressant d'estampes. Nous regrettons de n'avoir aucune information sur celles qui existent en Angleterre, en Yougoslavie, aux Etats-Unis. (Prière de communiquer de telles informations si elles vous parviennent).

En France, la première qui servit de référence aux galeries ultérieures fut celle la Maison de la Culture (alors en préfiguration, 1965) du Havre. Née sous l'impulsion d'un directeur personnellement intéressé par cette expérience, engagée sans crédits ni personnel, basée sur le dépôt des artistes, elle disparut avec le changement de directeur.

En 1968, la Maison de la Culture de Grenoble reprend le flambeau avec une galerie de prêt de peintures, sculptures, dessins, en majorité déposés par les artistes. Elle réalisa pendant ses quatorze années d'existence un travail important de sensibilisation du public. Voici les raisons de sa fermeture en 1982 :

- d'abord le changement général d'orientation de la Maison de la Culture, devenue moins polyvalente pour renforcer l'axe "Théâtre".
- l'appauvrissement du fonds dû à deux causes : le manque de budget autonome pour des acquisitions, le reflux des dépôts d'artistes motivé par la faiblesse des ventes au public, ceci malgré les conditions d'achat par mensualités très intéressantes proposées par la Maison de la Culture.
- enfin signalons la lourdeur du fonctionnement puisque pour la protection des toiles, celles-ci étaient livrées, accrochées puis déposées chez l'emprunteur (d'où la nécessité d'un poste et demie, plus un chauffeur et une camionnette).

Faisant à peu près cette analyse, la Municipalité de Grenoble décide l'ouverture d'une deuxième galerie de prêt à la Bibliothèque de Grand'Place, en 1975 : Dans une bibliothèque, pour tenter d'élargir encore le public, et aussi à cause de la similitude du fonctionnement axé sur le prêt (de livres, de disques, et pourquoi pas d'images....). Le fonds est constitué d'estampes originales prêtées encadrées et emportées par l'emprunteur ; il est acquis par la Municipa-

(1) Secrétariat provisoire : 85, rue Taitbout - 75009 PARIS

.../...

lité grâce à un budget autonome et régulier.

C'est ainsi que la galerie de prêt de Grand'Place propose au public en 1983, huit cent estampes.

Signalons enfin l'ouverture cette année d'une deuxième galerie de prêt à la Bibliothèque Municipale de la Maison du Tourisme, au centre de la ville.

Cet historique permet d'apprécier la diversité des formules possibles quant au lieu d'implantation, à la constitution des fonds, et aux buts visés (le dépôt des œuvres se justifiant par la vente, et le prêt sous-entendant l'acquisition du fonds).

II - / LES GALERIES DE PRET / : Instruments originaux de diffusion, d'aide à la création et d'animation.

Les subventions décidées par le Ministère de la Culture pour susciter le développement des galeries de prêt relèvent d'une politique générale de décentralisation et d'actions en faveur de l'art contemporain. Soulignons l'importance des nouveaux Fonds Régionaux d'Art Contemporain (F. R. A. C.), constitués grâce à des crédits de l'Etat et de la Région ; ces fonds permettront de faire circuler l'art contemporain sous la forme, soit d'expositions, soit de dépôts provisoires dans les institutions.

Parallèlement les galeries de prêt peuvent constituer des fonds complémentaires ou en harmonie et chercher à sensibiliser un public plus large grâce à la souplesse de leurs interventions.

/ LA DIFFUSION /

Les galeries de prêt sont avant tout un instrument de diffusion de l'art contemporain en vue de sensibiliser un public. Pour y parvenir, elles ont trois atouts :

- donner à voir des choix différents de ceux proposés par les circuits commerciaux, puisqu'elles ne sont pas soumises aux mêmes règles (ni aux contraintes du dépôt).
- sensibiliser un public plus large (et à priori non informé) que ne le font les expositions et le musée en proposant une démarche inversée ; le public n'a pas à se rendre dans un lieu spécialisé, ce sont les oeuvres qui pénètrent dans son intimité quotidienne, à son domicile ou sur le lieu de travail.
- la vie quotidienne avec les oeuvres contemporaines agit avec force sur la sensibilité, même inconsciemment ; il y a familiarisation et formation du regard (d'où l'importance de confronter les tendances).

/ CREATION /

Notons que :

- . Les achats effectués pour constituer les fonds des galeries de prêt sont une forme d'aide à la création.
- . par leur potentiel d'acquisitions, ces galeries sont un encouragement pour les artistes à produire des estampes.
- . parce que le prêt permet d'accéder facilement aux oeuvres, les galeries de prêt contribuent à modifier l'image de marque actuelle de l'estampe, qui ne doit pas être considérée comme un investissement financier mais comme un objet de consommation courant, comme le disque (qui coûte cher si on prend en compte le prix d'une chaîne stéréo !). A long terme, l'action des galeries devra susciter des acheteurs.

.../...

/ ANIMATION /

- constituer une documentation sur l'estampe, les artistes de la galerie, l'art contemporain en général.

- devant les oeuvres, il est souvent possible d'entamer un dialogue avec le public. Le stage prévu à Grenoble donnera des éléments d'informations sur l'histoire de l'art contemporain, sur la lecture d'oeuvre, sur les techniques d'animations.

- l'organisation d'expositions renouvelle d'intérêt du public à fréquenter la galerie ; elles donnent à voir plus, élargissent la confrontation.

La qualité de cette diffusion et de l'animation sont bien évidemment liées à la qualité du fonds d'oeuvres proposées.

III - / LA CONSTITUTION DES FONDS / : Pourquoi des estampes, originales, contemporaines.

L'estampe

Rappelons le rôle important joué par l'estampe en tant que moyen de diffusion dans l'histoire des idées tant religieuses, politiques, sociales, que artistiques : images populaires vendues sur les foires, images utilisées par les monarques pour soigner leur image de marque, mais aussi moyen de transmission des formes artistiques. C'est à travers les recueils d'estampes que les artistes du Nord se familiarisaient avec les tableaux peints par les maîtres de la Renaissance italienne. Les gravures de reproduction portaient le nom de l'artiste : Michel-Ange "Pinxit ou invenit" et celui de l'artisan graveur "Sculpsit".

Dès l'apparition du livre imprimé, l'estampe prend la place de l'enluminure et des miniatures et restera associée au livre.

L'estampe, planche imprimée à partir d'une matrice, comporte de nombreuses techniques dont le principe est :

- la gravure en relief : le relief prend l'encre, les creux donnent les blancs (ex : le bois).
- la gravure en creux : les creux prennent l'encre, le relief reste blanc (ex : le burin, l'eau forte).
- la lithographie et la sérigraphie, procédés à partir de surfaces planes.

Ainsi l'estampe a toujours été utilisée pour ses capacités remarquables de reproduction, de diffusion, en tant qu'objet de consommation. Mais parallèlement et dès le XV^e siècle, elle a été utilisée par les artistes pour ses capacités de création.

L'estampe originale

L'estampe est dite "originale" lorsqu'elle n'est plus utilisée comme moyen de reproduction d'une oeuvre unique, mais devient en soi une création. Cela signifie que l'artiste en a réalisé la matrice, a collaboré et surveillé le tirage chez l'imprimeur, ce qu'il garantit en signant et numérotant chaque exemplaire.

L'artiste qui aime l'estampe ne se contente pas de faire sur la matrice un bon dessin multipliable. Il connaît les propriétés particulières de la

.../...

technique qu'il a choisie et cherche à en tirer le maximum d'expression. Précisons : la spécificité de la gravure réside dans le jeu de l'ombre et de la lumière ; la lumière, c'est le blanc du papier, l'ombre c'est le noir de l'encre. Entre ces 2 extrêmes, toutes les nuances sont possibles.

Selon la technique choisie, la profondeur des noirs varie (comparer le noir de l'eau-forte à celui de la manière noire), comme varient la qualité du trait (burin ≠ eau forte), ou celle de l'encre.

En couleur, les encres lithographiques n'ont pas les mêmes propriétés que celles de la sérigraphie.

Pour saisir ce que la technique de la gravure apporte à l'artiste de spécifique, voyez comment Rembrandt a traité les différents états de sa planche des "Trois Croix" ou de "Ecce Homo" ou encore comparez l'oeuvre peinte de Goya et son oeuvre gravée : elles se complètent mais diffèrent.

C'est cette notion d'originalité qui justifie le choix de l'estampe pour les galeries de prêt. Et ceci en complète opposition avec la reproduction, surtout la reproduction mécanique. La peinture, c'est un support (une texture), une matière, des couleurs ; la reproduction n'en retransmet rien. Citons Pierre GAUDIBERT, dans la brochure : "Juger ? Choisir ?" éditée par Peuple et Culture de Grenoble et distribuée aux participants du stage : (page 14 et 15) : "La matière picturale, la pâte, la touche, jouent un rôle capital dans la transmission de l'énergie d'un tableau et dans la communication de l'émotion ; la reproduction va l'aplatir, banaliser le médium artistique et, pour la majorité des gens, évoquer un contresens qui ne sera pas perçu comme tel..... La reproduction d'une oeuvre d'art est un matériel pédagogique insuffisant et souvent trompeur".

Art Contemporain

Outre que la rareté et les prix atteints par les estampes plus anciennes et même modernes, rendraient difficiles aujourd'hui leurs acquisitions, celles-ci auraient davantage à enrichir les fonds de conservation plutôt que des fonds de diffusion ; (deux orientations à dissocier totalement).

Le rôle majeur des galeries de prêt est de contribuer à mettre en contact le public et les créations de l'art vivant, à encourager financièrement les artistes. Action liée, bien évidemment à la qualité des fonds à constituer.

Les fonds : critères de choix

Pour parvenir à former et informer le public à travers les oeuvres prêtées, les galeries de prêt se doivent de représenter les différents courants artistiques qui ont marqué la création des trente dernières années, d'en constituer une sorte d'inventaire ce qui amène nécessairement : à défendre l'idée de création, en opposition à l'idée de tradition ; à mettre entre parenthèses les préférences affectives du responsable des achats pour parvenir à une objectivité plus professionnelle ; et enfin à refuser les pressions à des achats qui n'entreraient pas dans ce cadre.

La difficulté de la constitution de ces fonds réside à trouver l'équilibre entre :

.../...

-d'une part la qualité du travail de l'artiste et la qualité de ses estampes (certains artistes ne s'intéressant pas à l'estampe ont eu la faiblesse de laisser faire des multiples peu avouables).

-d'autre part la présentation d'oeuvres décoratives et attrayantes de prime abord pour le public, et des oeuvres de recherches plus difficilement accessibles, aucune de ces deux tendances n'étant à écarter à priori..... à condition qu'elles ne soient pas exclusives.

Rien n'étant plus flou que la notion de qualité, nous conseillons encore une fois de consulter, comme base de réflexion, les critères proposés par Pierre GAUDIBERT (Page 20 : l'authenticité, la richesse de significations, l'originalité du langage...).

IV - /ASPECTS TECHNIQUES /

Le local

- prévoir environ 220 m2 avec le minimum de baies vitrées (qui suppriment des cimaises d'accrochage et endommagent les estampes) ;
- importance de la situer dans une zone très fréquentée, c'est le point fondamental.
- prévoir aussi un local pour effectuer les encadrements et un autre près d'une issue sur l'extérieur pour entreposer les mini-expositions circulant dans les collectivités.

Les prêts

- fixer leur durée (deux mois, trois mois ?), il est très important de faire respecter dès le début cette durée (amendes ?).
- fixer leurs tarifs : particuliers (25 F) ?)
collectivités (abonnement annuel (250 F) ?)
- exiger au minimum : carte d'identité, attestation de domicile
- assurances : les assurances prennent en charge les œuvres dans la galerie mais rarement chez l'emprunteur ; donc rédiger un contrat avec ce dernier qui engage sa responsabilité (il doit faire jouer sa propre assurance) ; inclure dans ce contrat les précautions à prendre par l'emprunteur : ne pas desencadrer l'estampe, la conserver loin d'une source de chaleur, à l'abri des rayons solaires ou lunaires etc.....

Le fonds

- faire un inventaire, l'envoyer au Ministère !
- relever le numéro du tirage (utile en cas de perte ou vol) ; dans le même ordre d'idée les estampes peuvent être timbrées. (timbre à sec).
- pour les cadres, voir l'annexe.
- commander les cartons à fournir aux emprunteurs (avec poignées)
- photographier les œuvres avant de les mettre en prêt : diapositives, clichés pour un futur catalogue.
- ne pas couper les marges, banir le scotch au profit du papier gommé, ne pas casser le papier.
- rédiger une facture type pour les artistes.

.../...

Information

- préparer des dossiers de presse (penser aux bulletins d'information municipale)
- soigner la signalisation
- préparer des expositions dans tous les lieux publics susceptibles de les recevoir expliquant le fonctionnement de la galerie de prêt (mairie, maison du tourisme, bibliothèque, musée, école des Beaux-Arts, théâtre, etc....).
- contacter : les relais possibles (C R D P).
- les comités d'entreprises
- les responsables culturels et socio-culturel

Formation des responsables des galeries de prêt :

- stage de Grenoble en mai
- voyage organisé pour les galeries de prêt et les bibliothèques en Hollande par Cécil GUITTART (Délégué du Livre - D R A C de Lyon)
- s'informer des voyages organisés par Peuple et Culture de Grenoble.

Nous insistons sur l'importance de cette formation qui doit comprendre aussi des voyages réguliers à Paris pour visiter les expositions. Les responsables des galeries de prêt ne pourront constituer des fonds et avoir une action auprès du public que si on leur donne largement la possibilité de s'informer eux-mêmes.

ANNEXE 6 – RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE

	ARTOTHÈQUE ET ARTISTE CONTEMPORAIN				
	Taille de la ville	Année Inauguration	Description des missions principales	Etablissement d'accueil	Interactions avec l'établissement d'accueil (1 : inexistantes ; 10 : fortes)
1	moins de 100 000 habitants	1984	Diffuser l'art contemporain auprès des particuliers, écoles, institutions... C'est également un outil pour faire connaître et rayonner le musée.	Un musée	10
2	plus de 200 000 habitants	2010	Soutien à la création avec les acquisitions ; diffusion par le prêt ; sensibilisation à la création contemporaine pour tous les publics	Une bibliothèque	7
3	moins de 100 000 habitants	2013	- Diffusion artistique des œuvres réalisées aux ateliers, car la spécificité de notre artothèque est que nous n'avons pas de comité d'achat car ayant un atelier nous constituons notre fonds à partir des productions d'artistes en résidence in situ - Diffusion à un public de particuliers, scolaires, entreprises. Valorisation du patrimoine artistique	Aucun, Nous sommes une association, propriétaire de notre bâtiment, notre artothèque est située dans nos locaux	
4	moins de 100 000 habitants	2002	Diffusion des œuvres via le prêt aux particuliers, établissements scolaires, entreprises, professions libérales et collectivités ; actions pédagogiques en direction des scolaires ; actions de médiation en direction des individuels (adultes et jeune public) ; programmation d'expositions ; résidence de création annuelle.	MJC (Maison des Jeunes et de la Culture)	10
5	moins de 100 000 habitants	2010	soutien de sensibilisation et de médiation favorisant l'accès à l'art pour tous	association loi 1901	10
6	entre 100 000 et 200 000 habitants	1986	acquisitions d'œuvres, soutien à la création, diffusion, prêts, médiation auprès des publics...	Un musée	10
7	moins de 100 000 habitants	1995	Prêt d'œuvres multiples (estampes, photographies) encadrées, référencées sur le portail de la médiathèque	Une bibliothèque	4
8	moins de 100 000 habitants	1991	Prêt d'œuvres d'art, organisation d'expositions temporaires, cours arts plastiques, visites guidées.	Aucun	
9	moins de 100 000 habitants	1995	Constituer et prêter une collection de multiples représentative de l'art contemporain. Développer des partenariats avec les autres structures traitant de l'art contemporain, pour proposer des animations et expositions destinées aux scolaires et au grand public. Insister sur le lien entre texte/littérature et les autres formes d'expression. Désacraliser le support.	Une bibliothèque	10
10	moins de 100 000 habitants	1985	Prêt d'œuvres (particuliers et collectivités), exposition, médiation	Une bibliothèque	7
11	moins de 100 000 habitants	1998	L'artothèque est un service public, pôle de l'école d'arts plastiques. Elle propose au prêt des œuvres d'art originales (estampes pour l'essentiel mais aussi photographies, dessins et objets). La mise à disposition des œuvres au public, permet à chacun de construire sa propre relation à l'œuvre dans la vie quotidienne, à la maison, à l'école ou sur son lieu de travail. L'accueil des groupes est assuré par le personnel de l'artothèque ou de médiation et sous la responsabilité des encadrants de ces groupes (enseignants, animateurs, éducateurs ...). Les œuvres sont exposées dans tout l'espace de l'artothèque et entreposées dans une salle spécifique attenante.	Ecole d'arts plastiques	10
12	plus de 200 000 habitants	1985	démocratisation de l'art via prêt d'œuvres, médiation. Elaboration de partenariats avec institutions et artistes	Une bibliothèque	10
13	moins de 100 000 habitants	2012	Diffusion de l'art contemporain auprès du plus grand nombre notamment les plus éloignés	Une bibliothèque	10
14	plus de 200 000 habitants	1988	favoriser la rencontre entre jeune public et art contemporain	Un établissement scolaire	10
15	entre 100 000 et 200 000 habitants	1980	médiation, acquisitions, découverte et mise en valeur des artistes	Une bibliothèque	10
16	moins de 100 000 habitants	2001	Démocratiser l'estampe au travers du prêt d'œuvres et par de la médiation.	Un Centre Culturel	10
17	moins de 100 000 habitants	1995	permettre à des particuliers et à des établissements scolaires d'emprunter des œuvres, faire des expositions hors les murs	un centre d'art contemporain	10

	Membre ADRA	Membre d'un réseau d'art contemporain	Des changements sont-ils constatés depuis?	Le(s)quel(s) ?	Les acquisitions d'œuvres d'art se font via les galeries	Les acquisitions d'œuvres d'art se font via les artistes	Les acquisitions d'œuvres d'art se font via les maisons de vente
1	Non	Non			Souvent	Souvent	Jamais
2	Oui	Oui	Non		Occasionnellement	Souvent	Jamais
3	Non	Oui	Non		Jamais	Jamais	Jamais
4	Non	Non			Jamais	Jamais	Jamais
5	Non	Oui	Oui	meilleure identification de nos actions	Occasionnellement	Souvent	Jamais
6	Oui	Non			Souvent	Occasionnellement	
7	Non	Non			Souvent	Occasionnellement	
8	Non	Non			Occasionnellement	Souvent	Occasionnellement
9	Non	Non	Non		Souvent	Occasionnellement	Jamais
10	Oui	Oui	Non		Souvent	Souvent	Jamais
11	Non	Non			Occasionnellement	Souvent	Occasionnellement
12	Oui	Oui	Non		Souvent	Souvent	Jamais
13	Non	Non			Jamais	Jamais	Jamais
14	Oui	Oui	Oui	meilleure communication vers l'extérieur	Jamais	Souvent	Jamais
15	Oui	Non			Occasionnellement	Souvent	Jamais
16	Non	Non			Jamais	Souvent	Jamais
17	Non	Non			Jamais	Occasionnellement	Jamais

	D'une autre façon ?	Accordez-vous une priorité à acquérir les œuvres d'artistes contemporains régionaux ?	Pourquoi ?	Accordez-vous une priorité à collaborer avec des d'artistes contemporains régionaux
1		Non	Le musée auquel nous sommes rattaché est un musée régional, il est important pour l'Artothèque de montrer une production ouverte à l'échelle nationale voire internationale.	Oui
2		Non	Au cinéma à Strasbourg par exemple, on ne projette pas que des films alsaciens, de metteurs en scène alsaciens, avec des artistes alsaciens, en langue alsacienne. La pluralité, la globalisation également, est de mise et recherchée. Pareil pour la création contemporaine. Acquérir les créateurs du territoire tout en favorisant une ouverture plurielle.	Non
3	La spécificité de notre artothèque est que nous n'avons pas de comité d'achat car ayant un atelier nous constituons notre fonds à partir des productions d'artistes en résidence in situ - notre principal outil d'impression est la sérigraphie, moins utilisée; la typographie et la linogravure.	Non		Non
4	Les artistes mettent en dépôt leurs œuvres dans le fonds de l'Artothèque pour une période déterminée, il n'y a pas d'acquisitions.	Non	L'Artothèque est ouverte à toute collaboration avec un artiste, quelle que soit son implantation géographique.	Non
5	co production dans le cadre de résidence et dons	Non	Nous sommes attentifs aux artistes régionaux mais ce n'est pas un critère	Non
6		Non	je reste dans mes missions de diversités, artistes internationaux, nationaux, régionaux, locaux	Non
7	A l'occasion d'animations à la médiathèque dans le secteur jeunesse (pour les illustrateurs d'albums) ou de la Bd, pour les illustrateurs de bandes dessinées	Oui		Oui
8		Oui	Afin de promouvoir la recherche artistique sur notre territoire, et favoriser la mise en réseau.	Oui
9		Non	Les artistes régionaux reconnus ou remarquables sont cependant représentés.	Non
10	Editeurs d'estampes ou courtiers.	Non	Le but de l'Artothèque est de représenter l'art contemporain dans sa diversité.	Oui
11	Résidences d'artistes et dons	Non	Aucune priorité n'est requise.	Non
12	salons, foires d'art contemporain, agents d'artistes	Non	Nous veillons à encourager les artistes régionaux par des acquisitions très régulières, sans que cela soit défini comme une "priorité" dans notre politique d'acquisition. Idem pour la question suivante sur les collaborations.	
13	les œuvres sont prêtées par les artistes pendant 3 ans	Non		Non
14		Oui	soutenir la création contemporaine marseillaise	Oui
15		Oui	les artistes régionaux ne sont pas prioritaires, ils sont sur le même plan que les autres	Oui
16		Non	Notre artothèque n'est constituée que d'estampes. Certaines sont issues de fonds d'artistes locaux et d'autre d'artistes nationaux et internationaux.	Oui
17	pas d'acquisition depuis les années 1990 par manque de budget	Non		Non

	Les artistes contemporains vous contactent : (1 : jamais ; 10 : quotidiennement)	L'artothèque collabore-t-elle avec des artistes contemporains ? (1 : jamais ; 10 : quotidiennement)	Les collaborations prennent-elles la forme d'exposition ?	Les collaborations prennent-elles la forme de production ?	Les collaborations prennent-elles la forme d'atelier/workshop ?	Les collaborations prennent-elles la forme de conférence/rencontre ?
1	7	2	Jamais	Jamais	Occasionnellement	Jamais
2	8	10	Souvent	Jamais	Occasionnellement	Occasionnellement
3	5	5	Souvent	Souvent	Occasionnellement	Occasionnellement
4	5	10	Souvent	Occasionnellement	Souvent	Occasionnellement
5	7	8	Souvent	Souvent	Souvent	Souvent
6	6	7	Occasionnellement	Occasionnellement	Occasionnellement	Souvent
7	3	3	Occasionnellement			
8	6	6	Souvent	Occasionnellement	Occasionnellement	Occasionnellement
9	4	5	Souvent	Jamais	Occasionnellement	Occasionnellement
10	8	8	Souvent	Occasionnellement	Occasionnellement	Occasionnellement
11	5	7	Souvent	Souvent	Occasionnellement	Occasionnellement
12	10	5	Souvent			Souvent
13	4	8	Occasionnellement	Occasionnellement	Occasionnellement	Occasionnellement
14	8	10	Souvent	Souvent	Souvent	Souvent
15	6	9	Souvent	Occasionnellement	Jamais	Souvent
16	6	10	Souvent	Souvent	Occasionnellement	Occasionnellement
17	1	1				

	Pensez-vous à d'autres formes de collaboration ?	Pouvez-vous me citer un exemple de collaboration marquante ?	Pourquoi ?	Dans le futur, collaborer avec des artistes contemporains est : (0 : inutile ; 10 :)
1	Mise en place de résidences artistiques envisagées pour les prochaines années.			9
2	Dialogue, formation sur leurs droits, sur les aspects techniques de leurs œuvres, et surtout sur la veille de celle-ci au sein du fonds.		Je profite de cet espace pour commenter la question juste en dessous : le but d'une artothèque est de "collaborer" avec des artistes. ce n'est pas une question de futur, de passé ou de présent. C'est l'adn de ces structures. Normalement.	8
3	Semaines culturelles avec les écoles de proximité en parallèle des résidences des artistes.			10
4	Accueil d'un artiste en résidence	Résidences de création d'artistes de l'Artothèque	La présence quotidienne de l'artiste dans les locaux est un aspect très important de la résidence de création puisque les publics ont la possibilité d'aller à sa rencontre et de découvrir un travail artistique en cours de création, qui aboutit à une restitution à l'issue de la résidence.	10
5	Accompagnement et soutien pour le montage de projets de ces artistes	Prêt de ses œuvres pour permettre à une artiste de développer un projet avec une fondation	Notre enjeu est aussi le soutien aux artistes et ils ont besoin de situations générant des ressources économiques.	8
6		Martine Lafon	J'ai travaillé plusieurs fois avec cette artiste. Un travail toujours pertinent et une artiste très concernée par l'outil artothèque.	10
7	Acquisitions et présentations essentiellement	L'exposition sur trois lieux culturels de la ville : musée, la Maison des Arts et la Médiathèque des œuvres d'Alexandre Hollan, d'avril à septembre 2015 gravures et livres d'artistes à la médiathèque, peintures et gravures à la Maison des arts et au Musée. Ce travail ayant donné lieu au catalogue d'exposition "Je suis ce que je vois"	Cette collaboration s'est poursuivie avec une exposition des œuvres et gravures des artistes ayant réalisé des tirés à part pour les livres de la collection Po&psy présentés à la médiathèque du 19 octobre au 29 décembre 2018	3
8	Pas actuellement.	Collaboration avec la bande dessinée d'aujourd'hui et projet de résidence à l'Artothèque. Création d'une exposition pour une jeune illustratrice Cécile Metzger et impression d'éditions (linogravures) dans notre atelier de gravure.		9
9		Exposition ALEXANDRE HOLLAN	Grande exposition d'œuvres uniques (peintures) et multiples répartie sur 3 lieux, avec acquisitions, rencontres avec le public, publication.	10
10		Résidence et édition avec le Collectif Ethnographic pour les 30 ans de l'Artothèque en 2015		9
11	Projets en relation avec l'éducation nationale, PEAC.....	Dans le cadre d'un PEAC plusieurs classes d'un collège en zone prioritaire. Les collégiens ont explorés et produit dans des domaines aussi différents que, les arts plastiques avec exposition, le théâtre avec une production. Cette année c'est avec un écrivain de roman d'anticipation, un fonds de plaques photo émanant des archives municipales, et l'intervention d'un plasticien de l'école d'arts. Cela va donner une production écrite, et des illustrations (travail sur des tirages papiers avec des stylos à bille et du blanco...). Une exposition est prévue prochainement. Tout ce travail est couplé avec des temps de médiation et de visite d'exposition au centre d'arts et à l'Artothèque		10
12	Résidences			10
13		Réalisation d'œuvres éphémères lors d'une exposition sur le land'art	Le public a participé à la réalisation de certaines œuvres ce qui a généré un public intergénérationnel	9
14	publication du cahier de l'Artothèque consacré à chaque artiste à l'occasion des expositions	avec Suzanne Hetzel en 2017	implication des élèves dans la conception de l'expo (choix d'œuvres de la collection à intégrer à la proposition de l'artiste, accompagnement de la construction de la cabane), lors de la médiation, nombreuses rencontres et ateliers menés par l'artiste avec exposition finale des productions des élèves	10
15	pas dans l'immédiat	exposition actuelle Regard[s] avec l'artiste Daniel Clauzier	c'est la base de mon travail de collaborer avec des artistes	10
16		Un projet qui se nomme Itinérance et qui touche 7 établissements scolaires situés sur toute l'Auvergne. Nous faisons une sélection d'œuvres pour une exposition itinérante qui passera dans chaque établissement. Ainsi les élèves sont amenés à voir et à côtoyer des œuvres d'Art dans leur PEAC. De plus un artiste (dont une œuvre est présente dans la sélection) intervient en classe pour mener un projet autour de l'estampe et amener les élèves à en créer une.		10
17	nous utilisons plutôt les œuvres pour des projets de médiation avec les scolaires pour le moment			8

TABLE DES MATIÈRES

SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	9
INTRODUCTION.....	11
LA VOCATION DES ARTOTHÈQUES À TRAVERS LEUR HISTOIRE.....	13
Les artothèques, une origine récente	13
<i>La naissance.....</i>	<i>13</i>
<i>Le développement des artothèques en France.....</i>	<i>14</i>
Maisons de la Culture et premières artothèques.....	14
Décentralisation de la culture et déploiement des artothèques.....	14
<i>La croissance des artothèques françaises.....</i>	<i>15</i>
Artothèque : implantation, répartition, réseau.....	17
<i>La diversité des lieux d'implantation.....</i>	<i>17</i>
<i>Une répartition hétérogène sur le territoire français.....</i>	<i>18</i>
<i>La volonté de « faire réseau ».....</i>	<i>19</i>
L'ADRA, Association de Développement et de Recherche sur les	
Artothèques.....	19
Vers un réseau régional ?.....	20
Artothèque : un concept et des missions.....	21
<i>Les engagements initiaux.....</i>	<i>21</i>
<i>Les missions actuelles.....</i>	<i>23</i>
Qu'est-ce que diffusent les artothèques ?.....	24
Quels sont les moyens mis en place pour diffuser des œuvres ?.....	24
À qui les artothèques destinent-elles leurs actions ?.....	24
ARTOTHÈQUES : OUTILS, ACTEURS DE L'ART CONTEMPORAIN.....	27
Les collections des artothèques : un fonds constitué d'œuvres multiples	
originales.....	27
<i>Œuvre d'art multiple originale : définition.....</i>	<i>27</i>
Des œuvres d'art multiples.....	27
Des œuvres d'art originales.....	27
Des œuvres d'art multiples, originales et contemporaines.....	28
<i>L'estampe : définition, histoire et actualités.....</i>	<i>28</i>
Définition.....	28
Brève histoire de l'estampe.....	29
Art imprimé contemporain.....	30
<i>La photographie : définition, histoire et actualités.....</i>	<i>31</i>
Définition.....	31
Brève histoire de la photographie.....	31
Photographie contemporaine.....	32
<i>Comment les artothèques constituent-elles leurs collections ?.....</i>	<i>34</i>
Artothèques et circuit conventionnel de l'art contemporain.....	34
Artothèques et circuits alternatifs de l'art contemporain.....	35
Les artothèques : soutenir l'art contemporain et les artistes.....	36
<i>L'artothèque, un organisme de soutien à l'art contemporain.....</i>	<i>36</i>
<i>Quelles formes prennent les collaborations entre les artothèques et les</i>	
<i>artistes ?.....</i>	<i>37</i>
<i>La promotion de l'art contemporain régional : une priorité ?.....</i>	<i>38</i>
<i>Les réseaux d'art contemporain : un nouvel espace à conquérir ?.....</i>	<i>39</i>
Les réseaux territoriaux d'art contemporain.....	39

Exemple de mise en réseau : le région Auvergne-Rhône-Alpes.....	40
Appartenance à un réseau d'art contemporain : état des lieux.....	41
LES ARTOTHÈQUES, TROP SINGULIÈRES POUR INTÉGRER LES RÉSEAUX DE L'ART CONTEMPORAIN.....	43
Les effets du désengagement de l'État.....	43
<i>La marginalisation des artothèques.....</i>	<i>43</i>
<i>Davantage d'artothèques françaises, de plus en plus d'actions.....</i>	<i>43</i>
L'art contemporain, un réseau favorable aux artothèques ?.....	44
<i>Quels artistes pour travailler avec les artothèques ?.....</i>	<i>44</i>
<i>Cinq artothèques appartenant au même réseau de l'art contemporain.....</i>	<i>45</i>
L'artothèque de la Maison du Livre de l'Image et du Son (MLIS) à Villeurbanne.....	45
Le Frac-Artothèque du Limousin à Limoges.....	46
Artothèque espace d'art contemporain à Caen.....	46
L'artothèque de Vitré.....	46
Artothèque de Pessac - Les arts au mur	47
Le prêt : une mission inhabituelle dans les mondes de l'art contemporain.....	48
<i>Le prêt, une alternative à la circulation des œuvres d'art.....</i>	<i>48</i>
<i>L'œuvre chez l'emprunteur, l'apparition d'une relation intime.....</i>	<i>48</i>
<i>L'artothèque, un lieu produisant du lien social.....</i>	<i>49</i>
CONCLUSION.....	51
SOURCES.....	53
BIBLIOGRAPHIE.....	55
ANNEXES.....	61
TABLE DES MATIÈRES.....	87