

Diplôme de conservateur des bibliothèques

**Bibliothèques et artothèques :
quelles relations avec les galeries
d'art contemporain ?**

Aurélie PIGNON

Sous la direction de Cécile POCHEAU-LESTEVEN
Conservatrice en chef des bibliothèques
Chargée des estampes contemporaines et des livres d'artistes
Département des estampes et de la photographie, BnF

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.

Remerciements

J'adresse toute ma reconnaissance à Cécile Pocheau-Lesteven, pour m'avoir non seulement initiée au monde des galeries, mais aussi accompagnée et conseillée tout au long de ce mémoire.

Je voudrais souligner tout ce que je dois à Fabrice Raymond qui m'a tant appris sur les bibliothèques, l'art contemporain, les livres d'artistes et bien plus.

Je remercie chaleureusement tous les bibliothécaires, artothécaires, galeristes, chercheurs et chercheuses qui ont pris le temps de me répondre ou d'échanger avec moi.

J'adresse une pensée à mes proches pour leur soutien.

Résumé : Cette étude interroge la place des bibliothèques et des artothèques dans le marché de l'art contemporain en analysant leurs relations avec les galeries d'art contemporain. À partir de sources variées et d'échanges avec les acteurs concernés, l'enquête examine les modalités de transaction entre les galeries et ces deux types d'institutions publiques. Elle vérifie notamment la prise en compte de cet intermédiaire clé du monde de l'art qu'est la galerie. Ce mémoire met aussi en lumière la manière dont ces trois lieux, malgré des logiques et des valeurs distinctes, participent ensemble à la diffusion, à la valorisation et parfois au financement de la création contemporaine. L'étude montre ainsi comment bibliothèques et artothèques croisent les galeries dans la prospection, les acquisitions, mais aussi dans la médiatisation des collections.

Descripteurs :

Galeries d'art

Art -- Commerce

Multiples(art) -- 1945 - ...

Artothèques -- France

Bibliothèques -- Fonds spéciaux -- Art -- France

Abstract : This study examines the place of libraries and art lending libraries within the contemporary art market by analyzing their relationships with contemporary art galleries. Drawing on a wide range of sources and on exchanges with the actors involved, the investigation explores the terms of transaction between galleries and these two types of public institutions. It also assesses the extent to which the gallery, as a key intermediary in the art world, is considered in these interactions. Furthermore, this research highlights how these three spaces, despite operating according to distinct logics and values, jointly contribute to the dissemination, valorization, and sometimes the financing of contemporary creation. The study shows how libraries and art lending libraries intersect with galleries in areas such as prospecting, acquisitions, and the public mediation of their collections.

Keywords :

Art galleries, Commercial

Art--Marketing

Multiple art

Art lending libraries

Libraries--Special collections--Art works

Sommaire

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	5
SIGLES ET ABRÉVIATIONS	7
INTRODUCTION	9
I. <i>Cadrage</i>	12
II. <i>Méthodologie</i>	14
III. <i>Les types de liens</i>	18
PREMIÈRE PARTIE : PROSPECTER	19
CHAPITRE 1 : UNE PLACE DANS LE MARCHÉ DE L'ART	21
I. <i>Missions</i>	21
II. <i>Les œuvres</i>	23
III. <i>Écosystème</i>	27
IV. <i>Le marché des multiples</i>	34
CHAPITRE 2 : RÉUSSIR À INTÉGRER LES RÉSEAUX DE L'ART CONTEMPORAIN	39
I. <i>Des liens ténus</i>	39
II. <i>Reconnaissance d'un acteur clé du monde de l'art</i>	40
III. <i>Une place moindre dans la hiérarchie du monde de l'art</i>	43
IV. <i>Les moments de rencontres</i>	47
V. <i>Des profils particuliers</i>	49
DEUXIÈME PARTIE : ACQUÉRIR	51
CHAPITRE 3 : LES ACHATS	53
I. <i>Quel positionnement quant au marché ?</i>	53
II. <i>Politique d'acquisition</i>	55
III. <i>Modalités d'achats</i>	59
CHAPITRE 4 : LES ACQUISITIONS HORS MARCHÉ	63
I. <i>Les dons</i>	63
II. <i>Les dépôts</i>	65
III. <i>Le dépôt légal</i>	67

TROISIÈME PARTIE : MÉDIATISER	73
CHAPITRE 5 : FAIRE VIVRE LES COLLECTIONS	75
<i>I. Documenter</i>	75
<i>II. Rendre visible</i>	78
<i>III. Produire</i>	81
<i>IV. Une éducation à l'achat d'œuvres ?</i>	83
CHAPITRE 6 : EXPOSER	85
<i>I. Les bibliothèques</i>	85
<i>II. Les artothèques</i>	90
<i>III. La BnF</i>	91
CONCLUSION	95
SCHÉMA SYNTHÉTISANT LES RELATIONS	99
BIBLIOGRAPHIE	101
ANNEXES	111
TABLE DES MATIÈRES	115

Sigles et abréviations

ADRA : association de développement et de recherche sur les artothèques

ADAGP : société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques

BD : bibliothèque départementale

BM : bibliothèque municipale

BnF : Bibliothèque nationale de France

BU : bibliothèque universitaire

CNAP : centre national des arts plastiques

CPGA : comité professionnel des galeries d'art

CV : *curriculum vitae*

Ensba : école nationale supérieure des beaux-arts de Paris

FIAC : foire internationale d'art contemporain

FRAC : fonds régional d'art contemporain

INHA : institut national d'histoire de l'art

RSA : revenu de solidarité active

SAIF : société des auteurs des arts visuels et de l'image fixe

SIGB : système intégré de gestion de bibliothèque

Spé art : bibliothèques spécialisées en art

TVA : taxe sur la valeur ajoutée

Introduction

En 1971, le marchand d'art et éditeur Seth Siegelau publie *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*. Traduit en plusieurs langues, ce contrat propose d'améliorer les droits des artistes lors d'une première cession d'œuvre d'art¹. Dans un document préparatoire envoyé aux artistes Seth Siegelau leur rappelle : « il n'y a pas d'art sans vous. Il n'y a pas de monde de l'art sans vous. [...] Le monde de l'art utilise votre art dès le moment où vous le rendez public »². Ce marchand est ainsi opposé au marché de l'art tel qu'il existe dans les années 1960. C'est pourquoi il promeut l'art conceptuel, un art moins centré sur la matérialité, qui se fixe dans des imprimés divers et des livres. Ces imprimés sans luxe, ces livres d'artistes, se retrouvent aujourd'hui dans les bibliothèques plus ou moins prestigieuses et constituent une autre histoire de l'art, éloignée du marché traditionnel. La bibliothèque a ainsi été considérée comme un espace alternatif au marché et aux autres lieux coutumiers de l'art³.

Or, les bibliothèques ont historiquement un lien avec le monde de l'art, puisqu'elles ont pris en charge la conservation des estampes, des photographies et des livres illustrés qui relèvent, tous trois, d'un marché de l'art plus classique. Elles continuent aujourd'hui de créer et d'enrichir ces collections. Les estampes sont aussi au cœur de la mission de démocratisation des artothèques. Ces dernières constituent des collections dans le but de les prêter à un large public. Elles permettent à chacun d'emprunter une œuvre et de pouvoir vivre avec elles pour un temps. Le rapport de ces deux types d'institutions, les artothèques et les bibliothèques, au marché de l'art contemporain est au cœur de cette étude. En étant elles-mêmes acquéreuses, elles sont parties prenantes du marché de l'art. De fait, elles sont confrontées à un autre acteur clé : les marchands d'art⁴, comme Seth Siegelau, et notamment les galeries. Ces dernières mettent en avant des artistes dont elles vendent et exposent les œuvres. Elles demeurent des lieux centraux de visibilité, de promotion et de commercialisation, mais ne sont pas les seuls espaces où les œuvres circulent et rencontrent leurs publics. Deux logiques se croisent : les institutions, publiques, et le marché de l'art, privé.

¹ Le contrat et ses traductions ont été numérisées par l'éditeur Primary Information, en ligne : <https://primaryinformation.org/files/french.pdf> ; consulté février 2026.

² Brouillon manuscrit daté de 1970. Le travail préparatoire a été exposé en 2013 au MoMa « "This is the way your leverage lies": The Seth Siegelau Papers as Institutional Critique » (en ligne : <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/siegelau/> ; consulté janvier 2026. Je traduis. Transcription originale, complétée : "There is no art without you. There is no artworld without you. [...] The artworld uses your art the moment it is made public. The critics, magazines, museums, and collectors use your art immediately. They trade their today against your (potential immortality) tomorrow."

³ K. LINKER, « Le livre d'artiste comme espace alternatif » (1980), J. Glicenstein et A. Mæglin-Delcroix (trad.), *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 2, 2008, p. 17

⁴ Le terme *marchands* est progressivement remplacé par *galeristes* à partir des années 1970. A. ENSABELLA et al., *Histoire des galeries d'art en France : du XIXe au XXe siècle*, Paris, Flammarion, 2024, p. 20

Les collections artistiques des bibliothèques sont ambivalentes : entre l'œuvre et le document. Un même artefact change de statut selon l'intérêt du spectateur⁵. Avant d'être considérées comme des œuvres à conserver et exposer, les livres de Seth Siegelau (et beaucoup de livres d'artistes des années 1960) sont rentrés dans les bibliothèques en tant que documents⁶ sur l'art conceptuel. Les estampes étaient, elles aussi, traditionnellement conservées dans un but documentaire. Or, avec l'apparition de l'estampe originale et artistique, elles sont désormais plutôt traitées comme des œuvres. Les artothèques, quant à elles, s'opposent à la conception élitiste de l'art contemporain en le rendant accessible. Si les galeries, inscrites dans une logique marchande, jouent un rôle déterminant dans la construction de la valeur symbolique et économique des œuvres, les bibliothèques et artothèques ont aussi un rôle à jouer dans la façon de regarder les artefacts que sont les œuvres d'art⁷. Avec les galeries, elles participent au mécanisme de reconnaissance, au *monde de l'art*, tel que décrit par Arthur Danto⁸.

Cependant, dans l'imaginaire collectif, les bibliothèques sont des lieux éloignés de l'art. Au contraire du musée, lieu de contemplation, la bibliothèque est considérée comme un lieu d'étude et de conservation d'un savoir encyclopédique⁹. En effet, les bibliothèques sont d'abord liées à l'art par leur rôle de documentation et d'archivage. Dans le cas de Seth Siegelau, elles ont collecté des imprimés de faible valeur financière, mais éphémères donc inestimables en valeur culturelle, historique ou symbolique. Mais lorsque ce qu'elles acquièrent devient œuvre, les bibliothèques se rapprochent des musées. Les artothèques, pour leur part, sont à la croisée des deux : elles prêtent des œuvres qu'elles exposent parfois. Les cabinets d'estampes¹⁰ sont des lieux que l'on retrouve autant en musée que dans les bibliothèques. Parmi les bibliothèques adossées à des institutions artistiques (musées, écoles d'art...), peu s'occupent de la collection d'estampes ou de photographies – plutôt gérée avec les autres œuvres conservées par l'institution. Les actions de valorisation induites par ces fonds relèvent en effet d'une activité muséale. De leur côté, les galeries d'art disposent en général d'un lieu physique,

⁵ E. PANOFSKY, « L'histoire de l'art est une discipline humaniste » (1969), dans *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Folio Gallimard, 2014, p. 56

⁶ En témoigne les nombreuses étiquettes collées sur ces livres dans les fonds français et étrangers.

⁷ Cet aspect est étudié plus largement par la théorie institutionnelle de l'art : D. GEORGE, « Définir l'art » (1973), dans *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 30

⁸ A. DANTO, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19, Journal of Philosophy, Inc., 1964, p. 571-584

⁹ I. LE PAPE, « L'art contemporain à la Bibliothèque nationale de France : collections, enjeux et visibilité », *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 33, Presses universitaires de Vincennes, 21 octobre 2021, p. 106-125 Elle rappelle néanmoins p. 109, que les artistes ont beaucoup fréquenté le cabinet des estampes et de la photographie de la BnF et ont même eu des ateliers au sein de celle-ci.

¹⁰ Le cabinet des estampes de la BnF a plusieurs fois fait l'objet de réflexion pour être rattaché aux musées nationaux. Notamment par M. PROSPER, *Rapport présenté à S. Exc. le ministre de l'Instruction publique et des cultes, au nom de la commission chargée d'examiner les modifications à introduire dans l'organisation de la Bibliothèque impériale*, Paris, 1858 ; Cf. C. COLLARD et M. MELOT, *Images et bibliothèques*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 2011, p. 70

avec des expositions accessibles à tous gratuitement. Elles méconnaissent largement les relations que bibliothèques et artothèques peuvent avoir avec le monde de l'art. Ce qui oppose ces trois acteurs, c'est avant tout la conception qu'ils ont les uns des autres.

Or les livres de Seth Siegelaub, comme l'art contemporain en général, s'adressent souvent à un public d'initiés¹¹. Il y a là une limite à la démocratisation que prônait le mouvement de dématérialisation de l'art¹² et qui est au cœur des valeurs des bibliothèques et des artothèques¹³. C'est aussi une différence de valeurs qui opposent ces institutions aux galeries d'art. Ces dernières sont des intermédiaires dans le marché de l'art contemporain. Elles ont, à priori, une vocation économique et commerciale : elles créent la valeur des artistes. Seulement, comme le notait le galeriste Bernard Zürcher : « on considère bien plus en France la valeur culturelle d'une œuvre d'art que sa valeur marchande »¹⁴. En bibliothèque, les collections d'œuvres d'art contemporain ont plutôt une vocation patrimoniale. Les artothèques assument, elles, un rôle de diffusion des estampes en permettant aux particuliers de se les approprier en offrant une alternative à l'achat d'œuvre. Dans le monde de l'art, les institutions publiques ont un rôle de prescription et de légitimation des artistes. Par leurs politiques d'acquisitions, leurs actions de médiation et leurs dispositifs de prêt ou de consultation, les bibliothèques et artothèques participent à la diffusion de la création contemporaine tout en proposant des modalités d'accès alternatives à celles du marché. Elles offrent aux œuvres d'art une vitrine. Cela se répercute dans le marché de l'art via l'augmentation de la cote de l'artiste, et sert donc parfois les intérêts privés des galeristes.

C'est cette relation, entre rejet, ignorance, et adhésion aux bénéfices d'intérêts conjoints, que j'ai voulu étudier. L'objectif de ce mémoire est donc de s'interroger sur l'intégration des bibliothèques et artothèques dans le marché de l'art contemporain en examinant leurs interactions avec les galeries d'art contemporain. J'ai souhaité explorer les liens entre ces acteurs, qui n'ont à priori pas grand-chose en commun, mais qui se rencontrent parfois lorsque l'institution s'empare de l'art contemporain. J'ai cherché aussi à examiner la perception, par les artothèques et bibliothèques, de cet intermédiaire qu'est la galerie en vérifiant la bonne prise en compte de celui-ci dans les transactions. En d'autres termes, l'idée est d'explorer les rapports que les bibliothèques et artothèques entretiennent avec les galeries d'art contemporain et d'observer ce que cela dit de leur place dans le monde de l'art.

¹¹ P. BOURDIEU, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Editions de Minuit, 1966

¹² Notamment L. R. LIPPARD, *Six Years: Dematerialization of the Art Object* (1973), Berkley, University of California Press, 2001

¹³ I. LE PAPE, « L'art contemporain à la Bibliothèque nationale de France », *op. cit.*, p. 125

¹⁴ *Les galeries d'art en France aujourd'hui*, Paris ; Montréal (Québec), l'Harmattan, 1997, p. 20

I. CADRAGE

1. L'art contemporain

Cette étude porte sur les galeries d'art contemporain. Mais définir ce qu'est *l'art contemporain* n'est pas chose aisée, tant les bornes et les définitions changent en fonction des acteurs. À une définition chronologique s'oppose une définition esthétique.

Beaucoup de manuels d'histoire de l'art désignent sous *art contemporain* les productions des années 1945 à nos jours, soit après l'art moderne, qui naît, lui, vers 1850¹⁵. Mais il est souvent entendu par *galeries d'art contemporain* des galeries représentant des artistes vivants¹⁶. Or, Raymonde Moulin note que « dans sa version internationale et son existence marchande, l'art dit contemporain ne se confond pas avec la production des artistes vivants »¹⁷. Elle oppose celui-ci au marché de l'art classé¹⁸ et note que l'expression *art contemporain* fonctionne comme un label, néanmoins flou¹⁹.

L'art contemporain a, effectivement, une acception esthétique plus restreinte. Catherine Millet date sa naissance « quelque part entre 1960 et 1969 »²⁰ et note, elle aussi, le flou que cette expression renferme :

« Art contemporain » est une expression qui s'est imposée surtout à partir des années 80, supplantant alors « avant-garde », « art vivant », « art actuel ». Elle possède les qualités des expressions toutes faites, suffisamment large pour se glisser dans une phrase lorsque l'on manque d'une désignation plus précise, mais suffisamment explicite pour que l'interlocuteur comprenne que l'on parle d'une certaine forme d'art, et non pas de tout l'art produit par tous les artistes aujourd'hui vivants et qui sont donc nos contemporains²¹.

Elle relève également que « le musée se trouve prendre en charge les œuvres salissantes trop menaçantes pour un appartement bourgeois, ou celles, éphémères, difficilement assimilables à un patrimoine familial, au point que l'on parle d'un “art pour musées” »²².

¹⁵ C'est par exemple le cas de B. JOYEUX-PRUNEL, *Naissance de l'art contemporain. 1945-1970. Une histoire mondiale*, Paris, CNRS éditions, 2021

¹⁶ Comme dans F. BENHAMOU, N. MOUREAU et D. SAGOT-DUVAUROUX, *Les galeries d'art contemporain en France : portrait et enjeux dans un marché mondialisé*, Paris, La documentation française, 2001

¹⁷ R. MOULIN, *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2000, p. 29

¹⁸ Soit « les œuvres anciennes ou modernes déjà entrées dans le patrimoine historique. » *Ibid.*, p. 12

¹⁹ *Ibid.*, p. 29

²⁰ C. MILLET, *L'art contemporain un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, 1997, p. 14

²¹ *Ibid.*, p. 6

²² *Ibid.*, p. 19

Nathalie Heinich précise la définition esthétique²³. Elle le conçoit, en opposition avec l'art moderne, non pas en termes chronologiques, mais en termes génériques. Pour elle, il s'agit d'un changement de paradigme : désormais l'œuvre n'est plus dans l'objet même mais explore sans cesse ses propres limites ontologiques, gagnant un aspect spectaculaire ou sensationnel. Le discours autour de l'œuvre, dont l'intérêt réside souvent dans une idée, une démarche, est désormais déterminant. Nathalie Heinich en fait aussi un courant prônant la transgression²⁴. En conséquence ce milieu se caractérise par une « plasticité constante »²⁵ à laquelle les acteurs doivent s'adapter.

Pour cette étude, la notion d'art actuel, mobilisant des artistes vivants, est celle qui est ressortie et qui a donc été prise en compte dans les entretiens. Néanmoins, la définition a varié selon les institutions, les acteurs et le type d'œuvres concernées. Les bornes étant tour à tour fixées par : des artistes nés après la seconde guerre mondiale²⁶, nés après 1970... des œuvres de moins de 50 ans, d'un artiste vivant... L'aspect chronologique a donc prévalu. J'ai suivi les critères des établissements, la ligne est donc mouvante. Sauf définition contraire, j'ai toutefois privilégié la notion d'artistes vivants.

Ce flou traduit d'ores et déjà un certain éloignement des bibliothèques et artothèques quant à la définition esthétique de l'art contemporain. Ce qui s'explique sans doute car les multiples, en particulier les estampes et les livres d'artistes artisanaux, s'inscrivent difficilement dans cette définition esthétique. Pour ces œuvres, entrent en jeu d'autres acteurs que les plasticiens : des illustrateurs, des graphistes, des dessinateurs de bande dessinée, des photographes, etc. Si j'ai suivi ces orientations, je n'ai néanmoins pas voulu trop m'éloigner de cette définition esthétique ni des arts plastiques. J'ai exclu les affichistes, au but plus commercial, mais aussi les relieurs et autres artisans du livre.

2. Les acteurs

Les bibliothèques et artothèques mobilisent essentiellement des œuvres multiples sur papier (estampes, livres d'artistes...) qui évoluent à la frontière du monde de l'édition, donc du livre, et du monde de l'art. Ainsi, la limite entre un éditeur ou libraire et un galeriste n'est pas toujours très claire. J'utilise donc parfois

²³ Cette définition s'est élaborée alors que l'art contemporain faisait face à de vives critiques notamment par J. BAUDRILLARD, « Le complot de l'art », *Libération*, 20 mai 1996 (en ligne : https://www.liberation.fr/tribune/1996/05/20/le-complot-de-l-art_170156/ ; consulté le 19 février 2026). Cf. M. JIMENEZ, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005

²⁴ N. HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014

²⁵ J. GLICENSTEIN, *Insaisissables valeurs : l'économie en trompe-l'œil de l'art contemporain*, Paris, Hermann, 2023, p. 20

²⁶ C'est le cas dans les rapports Artprice, qui excluent certains grands noms avec une actualité récente comme David Hockney, Yayoi Kusama ou Gerhard Richter. Ils font aussi une distinction avec l'ultra-contemporain, composé d'artistes de moins de 40 ans.

le vocabulaire de *librairie-galerie*. Effectivement, la plupart des galeries mobilisées dans cette enquête ont aussi une activité d'édition. À l'inverse, certains ateliers d'impression font aussi de la vente. Dès lors, sont intégrés dans cette étude, tous les acteurs qui ont un espace d'exposition et une activité de vente d'œuvres d'art²⁷. Cette étude porte sur le premier marché, c'est-à-dire la première fois que l'œuvre est mise en vente. Néanmoins, certains galeristes ont aussi des œuvres ayant déjà circulé.

En ce qui concerne les institutions, j'ai intégré des bibliothèques publiques et des artothèques quelle que soit leur taille ou leur tutelle. Le mot *institution*, souvent employé, renvoie donc essentiellement à ces deux types de structures. J'ai inclus des artothèques associatives et des artothèques non-membres de l'ADRA²⁸. Les données quantitatives servant de comparaison ne reposent néanmoins que sur les 35 artothèques membres. La BnF a une place importante au sein de l'étude car elle occupe un espace différent des autres institutions : elle a un rôle prescripteur, un mode d'acquisition particulier avec le dépôt légal, et a aussi organisé des expositions des artistes les plus cotés du marché de l'art.

II. MÉTHODOLOGIE

Étant donné la nature exploratoire du sujet et le champ assez restreint de ce dernier, la méthodologie de ce mémoire a été double.

Il s'agissait premièrement de faire une synthèse de premier niveau, en allant chercher des points de jonctions dans la littérature professionnelle des deux milieux. Or, le marché de l'art contemporain est méconnu en France, les études statistiques fiables sont peu nombreuses²⁹. Il reste un marché privé où l'intervention publique reste exceptionnelle. Le domaine de recherche touchant les galeries a lui aussi la particularité de produire peu de données et surtout peu de données fiables³⁰. Les rapports Artprice ne relèvent en effet que les produits de ventes aux enchères. La littérature professionnelle, côté bibliothèques, mentionne peu l'art contemporain, sinon sous le prisme de l'éducation artistique et culturelle ou de l'action culturelle, et encore moins les galeries d'art. Je me suis donc appuyée sur divers documents (rapports, ouvrages...) susceptibles d'apporter un point de vue pertinent. Or beaucoup dataient, parfois de plusieurs dizaines d'années, j'ai donc cherché à vérifier leur validité aujourd'hui. Ce travail doit beaucoup à la sociologie de l'art telle que l'ont décrite Howard Becker et Nathalie Heinich. Il emprunte aussi aux

²⁷ Ce sont les tâches principales qu'Alain Quemin et Daniel Templon attribuent aux galeries : *Le monde des galeries. Art contemporain, structure du marché et internationalisation*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 2021, p. 10 ; Mais aussi ce qui est défini par le *Code de déontologie des galeries d'art*, Comité professionnel des galeries d'art, 2018, p. 9-11

²⁸ Association de développement et de recherche sur les artothèques.

²⁹ J.-M. SCHMITT et A. DUBRULLE, *Le marché de l'art*, 2^e éd., Paris, La documentation française, 2014, p. 17

³⁰ A. QUEMIN, *Le monde des galeries*, op. cit., p. 7

travaux de Dominique Sagot-Duvaurox et Nathalie Moureau sur le marché de l'art et surtout *Au monde des galeries*, d'Alain Quemin³¹.

J'ai ensuite sollicité les différents acteurs en présence. Le choix a été fait de ne pas m'appuyer sur une enquête massive qui n'aurait pas permis d'entrer dans le détail des relations mais uniquement de quantifier ou vérifier les hypothèses. J'ai donc préféré bâtir mon étude à partir d'entretiens ou d'échanges écrits avec les personnes ciblées.

J'ai d'abord contacté par courriel personnalisé les différentes institutions que je voulais interroger. Cette démarche m'a permis d'être assez souple. Je n'ai en effet pas cherché à atteindre une exhaustivité impossible, mais à aller voir différents types d'institutions. J'ai donc contacté les artothèques identifiées via l'ADRA, avant d'élargir le spectre, au fil de mes avancées, à celles qui n'en sont pas membre. J'ai aussi interrogé divers chargés de collections de la BnF. Face aux premières réponses des bibliothèques généralistes signalant leur absence de lien avec les galeries, j'ai ciblé les bibliothèques spécialisées en art, puis les bibliothèques départementales ou municipales qui avaient un fonds d'œuvres d'art identifié. Après avoir mené une douzaine d'entretiens avec une grille³², néanmoins toujours réadaptée, qui accordait une bonne place aux acquisitions, j'ai contacté d'autres institutions afin d'avoir des réponses sur des thématiques précises, sur les expositions par exemple. Il y a aussi eu beaucoup d'échanges informels au fil de mes rencontres.

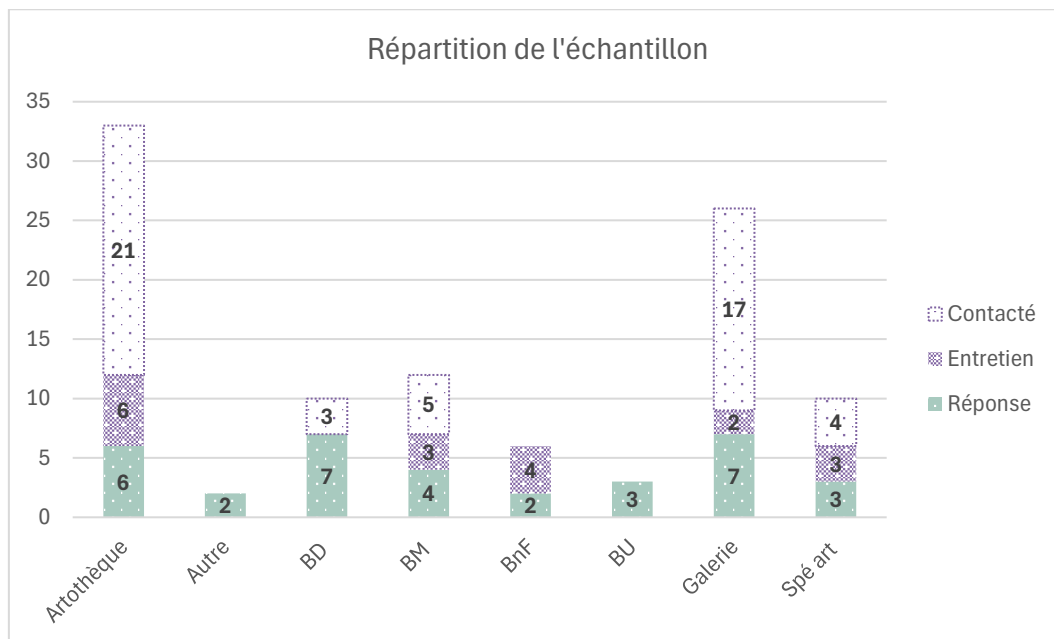
Dans un second temps, les galeries d'art contemporain, dont les noms sont ressortis plusieurs fois dans les divers échanges, ont été contactées par courriel. L'idée était de vérifier leur perception des bibliothèques et artothèques et de comprendre comment se passait la relation de leur point de vue. J'ai obtenu des entretiens avec les deux galeries les plus citées (la galerie Catherine Putman et la galerie Robillard). Les galeries étant assez réticentes à me répondre, celles qui l'ont fait sont en accord avec les bibliothèques et artothèques. Il y a donc un fort biais de positivité dans l'échantillon de galeries interrogées.

Ce travail reste exploratoire et ne vise en aucun cas l'exhaustivité. L'échantillon est assez restreint mais représentatif de la variété des acteurs. J'ai classé ces derniers en plusieurs types : les galeries, les artothèques, les bibliothèques départementales (BD), les bibliothèques municipales (BM), la bibliothèque nationale de France (BnF), les bibliothèques universitaires (BU), les bibliothèques spécialisées en art ou photographie (Spé art). J'ai aussi échangé avec une chercheuse et la coordinatrice de l'ADRA (Autre). Ce que j'appelle *entretien* sont des temps cadrés, programmés et dédiés entièrement au sujet. Les échanges

³¹ QUEMIN Alain, *Le monde des galeries. Art contemporain, structure du marché et internationalisation*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 2021.

³² Présentée en annexe p. 119.

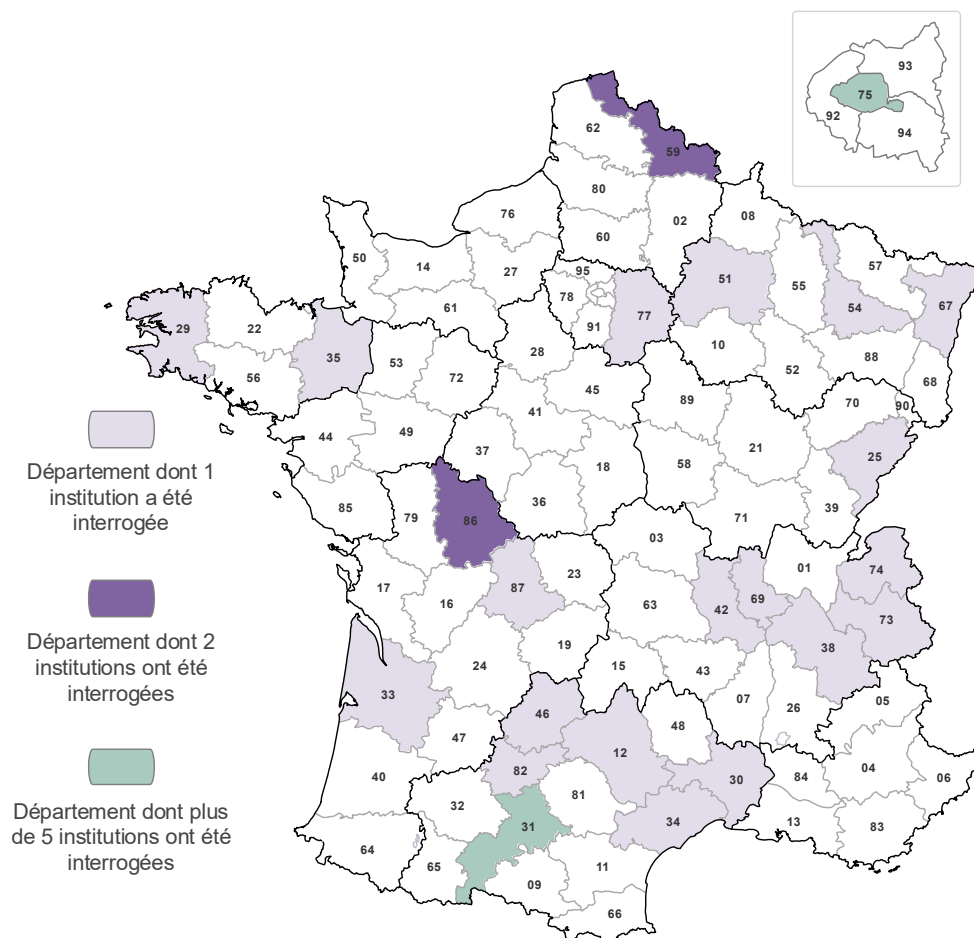
informels, les courriels ou autres sont regroupés sous *réponse*. J'ai contacté plus d'une centaine de personnes mais obtenu que 52 retours³³. Le taux de réponse est donc de l'ordre de 50 %. La prospective a finalement donné lieu à 18 entretiens et 34 réponses qui se ventilent comme suit :



J'ai aussi cherché à couvrir une variété géographique, uniquement en France métropolitaine cependant. C'est ce qu'illustre la carte suivante³⁴, qui exclut les galeries (toutes celles qui m'ont répondu sont à Paris) et la catégorie Autre. Elle ne figure donc que les artothèques (12) et les différents services des bibliothèques (28).

³³ La liste complète est présentée en annexe p.117.

³⁴ Fonds de carte téléchargé sur <https://france.comersis.com/carte-de-france.php> ; consulté février 2026.



Sans surprise, avec la BnF (6), un quart (10) des institutions interrogées sont situées à Paris. 7 d’entre elles sont à Toulouse, mon lieu de résidence et de stage, ce qui a rendu plus facile la prospective, notamment concernant l’action culturelle. Effectivement, les trois entretiens menés auprès des bibliothèques municipales ont eu lieu dans des bibliothèques de Toulouse (dont deux au sein du service dédié à l’action culturelle).

Le marché de l’art reste un milieu très confidentiel, d’autant plus qu’il s’agit d’un marché privé qui repose sur des relations entre personnes. La réputation des acteurs y est centrale. Je n’ai donc pas retranscrit le verbatim des échanges et j’ai beaucoup anonymisé. J’ai néanmoins compensé cela en citant les propos ou données déjà rendus publics. J’ai également essayé de trouver un équilibre entre généralisation et exemples concrets quand cela était possible. Enfin, si ce mémoire utilise le masculin générique, cela n’efface en rien la présence féminine pourtant prédominante³⁵.

³⁵ Les échanges que j’ai eu l’ont été avec des femmes dans la très grande majorité.

III. LES TYPES DE LIENS

3 principaux liens entre les galeries d'art contemporain et les bibliothèques et artothèques ont été identifiés. Ils forment la structure de ce mémoire.

Le premier *Prospecter* relève de l'intégration des bibliothèques et artothèques dans l'écosystème particulier du marché de l'art contemporain. Elles occupent une place marginale dans ce marché (1) et s'intègrent inégalement dans les réseaux de l'art contemporain (2).

Le second *Acquérir* est le plus évident. Les bibliothèques et artothèques traitent avec les galeries pour les acquisitions d'œuvres. Avant tout pour réaliser des achats (3), mais elles se croisent aussi pour les acquisitions hors marché (4).

Le troisième *Médiatiser* fait écho à la mission de diffusion et de valorisation des bibliothèques et artothèques. Elles rencontrent les galeries lorsqu'elles font vivre leurs collections (5) et qu'elles organisent des expositions (6).

Première partie :
Prospecter

CHAPITRE 1 :

UNE PLACE DANS LE MARCHÉ DE L'ART

Bibliothèques et artothèques ne sont pas familières du monde des galeries d'art contemporain. Ce chapitre introduit le fonctionnement du marché de l'art et interroge la place qu'y ont ces institutions.

I. MISSIONS

1. Bibliothèques

À première vue les bibliothèques sont assez éloignées du marché de l'art : elles n'ont ni une mission de collection ni une mission de soutien à la création. Elles ont tout de même un rôle à jouer afin de « promouvoir la préservation des expressions et du patrimoine culturels et un accès pertinent à ces contenus, le contact avec les arts »¹. C'est aussi grâce aux collections qu'apparaît le lien avec les arts. Le Code de déontologie des bibliothécaires intime de « mettre à disposition des publics des ressources de la création artistique sous toutes ses formes (texte, image, son) »². C'est donc d'abord par leurs acquisitions que les bibliothèques sont intégrées au marché de l'art.

Mais la bibliothèque mène aussi des actions culturelles, notamment pour valoriser ses collections. Les œuvres acquises jouissent ainsi d'une certaine visibilité. Dans les années 1970, le ministère de la Culture a lancé ses premières politiques d'éducation artistique et culturelle soit « l'appréhension par les jeunes publics des institutions culturelles et des œuvres [que les institutions] conservent, la construction d'un rapport personnel aux savoirs et aux arts »³. Les bibliothèques s'y sont donc rattachées en l'élargissant à tous les publics. Ces actions sont aujourd'hui une part non négligeable de leurs activités. Par ce biais, des artistes interviennent en bibliothèque, les œuvres sont présentées et exposées, etc. Créer des relations avec le monde de l'art est de fait nécessaire.

2. Artothèques

Le cas est différent pour les artothèques. Ces dernières apparaissent en France, dans les années 1960, dans le sillage des Maisons de la Culture mais se

¹ « Manifeste IFLA-UNESCO sur les bibliothèques publiques 2022 », International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), 2022 (en ligne : <https://repository.ifla.org/handle/20.500.14598/2122> ; consulté le 13 janvier 2026)

² « Code de déontologie des bibliothécaires », Association des Bibliothécaires de France (ABF), 2020 (en ligne : <https://www.abf.asso.fr/6/46/78/ABF/code-de-deontologie-des-bibliothecaires> ; consulté le 13 janvier 2026)

³ C. SIDRE (éd.), *Faire vivre l'action culturelle et artistique en bibliothèque : du tout-petit au jeune adulte*, Villeurbanne, Presses de l'ensib, 2018, p. 9

développent dans les années 1980⁴. Elles ont pour mission de soutenir « la création, la production et la diffusion des arts visuels contemporains »⁵. Leur rôle dans le monde de l'art contemporain n'est pas négligeable, elles y sont donc directement intégrées. La charte de l'Association de développement et de recherche sur les artothèques (ADRA) stipule que les artothèques membres s'engagent à constituer et conserver des collections diversifiées destinées à circuler. Les acquisitions sont au centre de leurs missions. Elles promettent aussi d'« élaborer un projet artistique et culturel structurant qui développe les axes de la programmation : la diffusion des collections, la production, la politique éditoriale » en veillant à favoriser « l'accès de tous les publics à l'art ». Pour cela, elles doivent allouer un budget et des ressources. Enfin, elles ont une dimension territoriale forte et collaborent avec des acteurs et s'insèrent dans des réseaux locaux⁶.

3. Galeries

Le Code de déontologie des galeries d'art élaboré par le Comité professionnel des galeries d'art (CPGA) en 2018 précise que « le galeriste est mandaté par l'artiste, ou ses ayants droit, pour promouvoir, diffuser et vendre ses œuvres »⁷. Il est aussi chargé de conseiller l'artiste, de promouvoir et d'exposer son travail puisque « le galeriste joue le rôle d'intermédiaire entre l'artiste et les collectionneurs, les professionnels de l'art, institutionnels ou autres »⁸. Les galeries peuvent aussi « être amenées à produire ou coproduire une œuvre »⁹. Surtout : « le galeriste recherche, pour l'artiste qu'il représente, les meilleures conditions de vente et de placement de ses œuvres, que ce soit au sein de collections privées ou de collections publiques »¹⁰.

Ainsi, les missions de ces trois acteurs se rencontrent. Les galeries sont des intermédiaires possibles dans les acquisitions menées par les artothèques et bibliothèques. Elles peuvent aussi être des interlocutrices privilégiées pour connaître l'œuvre d'un artiste, le contacter afin de le faire intervenir, négocier des droits, envisager une collaboration¹¹, etc.

⁴ C. PETIT, « Une artothèque à la bibliothèque. Depuis quand et pour quoi faire ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 6, 2015, p. 104-115

⁵ *Charte des artothèques membres de l'ADRA*, Association de développement et de recherche sur les artothèques (ADRA), s. d., p. 1. (en ligne : <https://adra-artotheques.com/adra/charte/> ; consulté avril 2025).

⁶ *Ibid.*, p. 2-3

⁷ *Code de déontologie des galeries d'art*, *op. cit.*, p. 9 (en ligne : https://www.comitedesgaleriesdart.com/le_comite/deontologie/ ; consulté mai 2025).

⁸ *Ibid.*, p. 10

⁹ *Ibid.*, p. 11

¹⁰ *Id.*

¹¹ « De cette façon, le galeriste améliore la visibilité de l'artiste en le mettant en lien avec tout professionnel susceptible de contribuer à sa renommée. » *Ibid.*, p. 10

II. LES ŒUVRES

Dans le marché de l'art contemporain, les bibliothèques et artothèques n'interviennent que sur un infime segment qui correspond essentiellement aux œuvres sur papier et aux multiples¹². C'est-à-dire des œuvres dont le processus de fabrication implique la reproduction comme les estampes ou les livres d'artistes : des œuvres reproduites par impression d'une ou plusieurs matrices réalisées sous le contrôle de l'artiste¹³. Il s'agit donc d'impressions, de photographies, de gravures ou de sérigraphies. Certaines artothèques achètent aussi des objets tridimensionnels¹⁴.

Néanmoins, certaines bibliothèques et quelques artothèques achètent aussi des œuvres uniques comme des dessins, des livres d'artistes artisanaux ou des illustrations originales.

Les arts numériques sont assez peu présents, malgré quelques tentatives dans certaines artothèques. Ce type d'œuvre nécessite divers équipements techniques, plus ou moins faciles d'accès, qui freinent leur appropriation par le public.

1. Le multiple

Tout l'enjeu des multiples, et d'autant plus pour l'estampe, c'est d'être aujourd'hui reconnus comme œuvres originales. L'estampe¹⁵ et la photographie ont d'abord été des techniques de reproduction des œuvres avant d'être considérées comme des formes artistiques à part entière. La technique de reproduction est devenue l'œuvre¹⁶.

Avant le XIX^e siècle et l'apparition des technologies de reproduction, la qualité de l'œuvre dépendait des conventions académiques donc de l'œuvre en elle-même¹⁷. Puis, apparaît ce que Nathalie Mouraux et Dominique Sagot-Duvaurox appellent la « convention d'originalité » qui privilégie l'authenticité et l'innovation et donne de l'importance à la matérialité de l'œuvre, « par essence non reproductible »¹⁸. L'authenticité est attestée par la signature de l'artiste, réelle ou

¹² Ce point est précisé dans la convention que le Centre national des Arts Plastiques fait signer aux établissements en échange d'une subvention entre 1982 et 1986, donc dès l'ouverture des premières artothèques en France. « Convention », Cnap, 1982, art. 6. Publiée dans C. PETIT, *Les artothèques en Rhône-Alpes : enjeux du type d'implantation*, Mémoire d'étude, Villeurbanne, Enssib, 2010, p. 91-92.

¹³ M. MELOT, « L'art au défi du multiple », *Médium*, vol. 3233, n° 3, 2012, p. 169-182

¹⁴ Donc des multiples au sens défini par O. DELLEAUX, *Le multiple d'artiste : histoire d'une mutation artistique, Europe, Amérique du Nord de 1985 à nos jours*, Paris, l'Harmattan, 2010

¹⁵ F. HASKELL, *La difficile naissance du livre d'art*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992

¹⁶ V. GOUDINOUX et L. PÉREZ ORAMAS (éd.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2001, p. 127

¹⁷ N. MOURAUX et D. SAGOT-DUVAUROUX, « Les conventions de qualité sur le marché de l'art : d'un académisme à l'autre ? », *Esprit*, n° 185, octobre 1992, p. 46

¹⁸ *Ibid.*, p. 50

symbolique ainsi que par la limitation du tirage. Cette dernière correspond historiquement à une problématique d'usure des matrices. Aujourd'hui, il s'agit plutôt de conserver une logique de marché en garantissant la rareté et la valeur de l'œuvre incluse dans une série finie et contrôlée. La définition fiscale de l'œuvre d'art, qui donne lieu à une TVA réduite, implique en effet le contact avec « la main de l'artiste ». Cette définition résulte d'une action du CPGA. Elle est relativement opposée au multiple, puisqu'originellement elle le limite à 8 exemplaires (hors estampes)¹⁹. Aujourd'hui, la loi a évolué. Si l'estampe n'a pas de limitation précise, la photographie, doit se limiter à 30 exemplaires signés pour être reconnue fiscalement comme une œuvre d'art. Selon ce décret, l'estampe doit, elle, avoir été tirée d'une planche ayant été réalisée à la main sans utiliser un procédé photomécanique ou mécanique²⁰. Or, aujourd'hui, les galeries, les artothèques et le petit monde de l'estampe acceptent les estampes créées avec des procédés photomécaniques et numériques. L'idée même d'une œuvre d'art multiple ne va donc pas de soi. À ce titre, Claire Gauzente relève, non seulement, que « dans l'esprit d'un certain nombre d'interlocuteurs, l'estampe fait figure de petite sœur aux côtés d'un art jugé plus noble : la peinture »²¹, mais aussi, qu'elle correspond à « une version affaiblie du modèle d'originalité »²².

2. Les types d'œuvres

A. L'estampe

Le type d'œuvre qui fait le plus l'objet de transaction entre les artothèques et les galeries, sont les estampes. En revanche, l'estampe contemporaine est peu présente dans les bibliothèques publiques. Il s'agit traditionnellement d'une « image imprimée par le moyen d'une planche gravée » d'après le Littré. Ce sont donc essentiellement des gravures ou des techniques d'impression en relief ou en creux. Aujourd'hui, des procédés d'impressions à plat comme la lithographie, la sérigraphie ou le monotype sont des estampes. Des images fabriquées à partir d'ordinateur puis imprimées sont considérées comme des estampes numériques.

Après la seconde guerre mondiale, surtout à partir des années 1960, il y a eu une volonté de démocratisation de l'œuvre d'art. Les estampes ont été produites

¹⁹ « Décret n°67-454 du 10 juin 1967 Fixant les conditions que doivent remplir les œuvres d'art originales au regard des articles 8-2 et 25 de la loi 6610 du 6 Janvier 1966 », dans *Journal Officiel de la République Française*, 1967

²⁰ « II. - Sont considérées comme œuvres d'art les réalisations ci-après : [...] 2° Gravures, estampes et lithographies originales tirées en nombre limité directement en noir ou en couleurs, d'une ou plusieurs planches entièrement exécutées à la main par l'artiste, quelle que soit la technique ou la matière employée, à l'exception de tout procédé mécanique ou photomécanique ; [...] 7° Photographies prises par l'artiste, tirées par lui ou sous son contrôle, signées et numérotées dans la limite de trente exemplaires, tous formats et supports confondus. » « Article 98 A », dans *Code général des impôts, annexe III*, 1995

²¹ C. GAUZENTE, « Valeur(s) de l'estampe contemporaine en France », *Nouvelles de l'estampe*, n° 261, Comité national de l'estampe, 22 janvier 2018, p. 85

²² *Ibid.*, p. 90

dans le but de diffuser l'art à un public différent et moins élitiste²³. C'est par l'exemple le but des Suites Prisunic éditées dans les années 1970 par Jacques Putman en lien avec la chaîne de magasins éponyme. Ces estampes d'artistes reconnus étaient tirées à 300 exemplaires et vendues à un prix unique dans les magasins Prisunic : 100 francs les premières années, jusqu'à 200 francs les suivantes²⁴. C'est dans cette même dynamique que se sont développées les premières artothèques au début des années 1980.

B. La photographie

La photographie présente dans les collections publiques est plurielle : elle relève des photoreportages et de la photographie documentaire, des pratiques amateurs mais aussi une photographie plus *plasticienne*²⁵. La photographie contemporaine est marquée par son lien avec l'art contemporain²⁶. Elle utilise la photographie pour son caractère propre et non comme un témoignage ingénieux²⁷. Elle sert des artistes ayant un propos conceptuel. Alors que certains artistes contemporains utilisent la photographie en même temps que d'autres médiums. Elle vient très souvent immortaliser une performance, compléter une installation²⁸. La photographie est aussi utilisée pour ses qualités plastiques²⁹.

Certaines artothèques se sont spécialisées dans la photographie comme celle de Douchy-les-Mines. Dans ce secteur-là, les bibliothèques et artothèques sont très bien identifiées en tant que lieux de collection. Comme en témoigne les éditions successives du catalogue +Photographies qui retrace les acquisitions des institutions publiques dans ce domaine. Pour les acquisitions de 2022, 6 artothèques et 6 bibliothèques, sur 64 institutions, étaient citées³⁰. 5 artothèques et 8 bibliothèques sur 81 institutions, pour les acquisitions 2021³¹. 4 artothèques et 9 bibliothèques sur 72 institutions, pour les acquisitions de 2020³². Aucune

²³ F. BORDAS, C. CHICHA-CASTEX *et al.*, « Imprimeurs et éditeurs », *Nouvelles de l'estampe*, n° 246, 1^{er} mars 2014, p. 66

²⁴ R. M. MASON, P. ALECHINSKY et C. PUTMAN, *L'estampe, un art pour tous : Jacques et Catherine Putman éditeurs*, Arles, Actes Sud, 2011

²⁵ Selon l'expression de D. BAQUÉ, *La photographie plasticienne : un art paradoxal*, Paris, Éd. du Regard, 1998

²⁶ M. POIVERT, *La photographie contemporaine* (2002), Paris, Flammarion, 2010, p. 5

²⁷ *Ibid.*, p. 40

²⁸ C. COTTON, P. SAINT-JEAN et L. ÉCHASSERIAUD, *La photographie dans l'art contemporain*, Nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Thames & Hudson, 2010, p. 24

²⁹ M. POIVERT, *La photographie contemporaine*, *op. cit.*, p. 46

³⁰ + *Photographie: les acquisitions des collections publiques #5*, Marseille ; Paris, le Bec en l'air ; Ministère de la culture, Direction générale de la création artistique, 2024

³¹ + *Photographie: les acquisitions des collections publiques #4*, Marseille ; Paris, le Bec en l'air ; Ministère de la culture, Direction générale de la création artistique, 2023

³² + *Photographie: les acquisitions des collections publiques #3*, Marseille ; Paris, le Bec en l'air ; Ministère de la culture, Direction générale de la création artistique, 2022

artothèque et 7 bibliothèques sur 63 institutions, pour les acquisitions de 2019³³. Aucune artothèque et 10 bibliothèques pour les acquisitions de 2018. La BnF, via le département des estampes et de la photographie, a une place centrale.

Les photographes publient aussi des livres ayant un propos conceptuel rendu par l'agencement des images au sein du médium livresque. Dans ces livres, « la photographie n'est plus une illustration documentaire ou esthétique du texte d'un auteur connu et le livre s'organise en œuvre autonome qui véhicule du sens »³⁴. Ce sont en général des produits de masse, avec de gros tirage permettant une large diffusion des images³⁵. Ces livres de photographes sont très proches des livres d'artistes.

C. Le livre d'artiste

Cette expression renvoie à plusieurs réalités différentes.

Dans les années 1960 apparaissent une forme particulière de livres d'artistes (parfois appelés *artists' books*) : des œuvres sous forme de livres ordinaires tirées en grand nombre d'exemplaires et vendues au prix d'un livre, donc très abordables³⁶. Ils s'inscrivent de plus dans un contexte de dématérialisation de l'art afin justement de contourner le marché de l'art et la mainmise des marchands³⁷. Ces œuvres transposent les usages et les pratiques du livre et de l'édition au monde de l'art, ce qui modifie la réception et la circulation de l'art, le rendant plus accessible³⁸. Certains de ces ouvrages relèvent de la microédition et fonctionnent comme des zines.

À leur côté, se trouvent aussi des livres illustrés ou de bibliophilie issus de la tradition de l'estampe. Il s'agit ici de livres résultant d'une collaboration plus ou moins entremêlée entre l'auteur d'un contenu textuel et un artiste prenant en charge les illustrations. Ces productions relèvent essentiellement de la bibliophilie par la qualité des matériaux et les techniques employées. Elles sont nommées les « grands

³³ + *Photographie: les acquisitions des collections publiques #2*, Marseille ; Paris, le Bec en l'air ; Ministère de la culture, Direction générale de la création artistique, 2021

³⁴ *Une bibliothèque : Maison européenne de la photographie, Paris*, Paris ; Arles, Maison européenne de la photographie ; Actes Sud, 2018, p. 12

³⁵ *Ibid.*, p. 13

³⁶ A. MÆGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain* (1997), 2^e éd., Paris, Le mot et le reste & Bibliothèque nationale de France, 2011

³⁷ L. R. LIPPARD, *Six Years*, *op. cit.* Le relatif échec de ce mouvement est aujourd'hui souligné. Notamment par elle-même dans une postface écrite en 2001 p. 263-264.

³⁸ L. BROGOWSKI, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, 2^e éd., Rennes, Éditions Incertain Sens, 2016, p. 34

livres illustrés »³⁹, ou « livres de peintres »⁴⁰, Yves Peyré préfère les qualifier de « livres de dialogues »⁴¹.

D'autres productions sont entièrement conçues par l'artiste tant du point de vue du contenu que de la forme. Elles explorent essentiellement la matérialité même du livre rendu insolite. C'est le cas des livres artisanaux qui reprennent la séquentialité du codex mais l'altèrent grâce à divers matériaux ou techniques manuelles souvent étrangers au monde de l'édition : matière organique, tissus, mais aussi collage ou pliage. On trouve aussi des livres objets qui apportent, eux, une dimension spectaculaire. Pensés comme des sculptures, ils imitent ou corrompent la forme du livre, sans se préoccuper d'une possibilité de lecture.

Toutes ces catégories de livre d'artistes, ainsi que les livres de photographes, sont conservées en bibliothèques, notamment dans les bibliothèques municipales ou les bibliothèques départementales. Les *artists' books*, sont souvent eux, dans des collections spécialisées en art contemporain.

III. ÉCOSYSTÈME

1. Le marché de l'art

Le marché de l'art est fragmenté avec divers acteurs. Au premier maillon de la chaîne se trouve l'artiste qui produit les œuvres. Mais « tous les arts reposent [...] sur une large division du travail »⁴². En effet pour Howard Becker, une œuvre d'art est un produit collectif d'un ensemble d'acteurs qui coopèrent. Une production artistique dépend d'un « monde de l'art », c'est-à-dire un réseau de personnes, de règles, de conventions et de ressources qui rendent l'œuvre possible.

C'est un marché avec non seulement une forte spéculation mais aussi beaucoup d'incertitudes : stock, approvisionnement, distribution, blanchiment des capitaux, droit de la concurrence, spoliations, etc⁴³. La plupart des acteurs du marché sont de petites entreprises⁴⁴. Les intermédiaires, tels que les galeries, y ont un rôle non négligeable. Le marché est très largement international. Raymonde Moulin relevait déjà en 1997 que « l'itinéraire institutionnel franco-français à lui seul ne permet guère à un artiste d'atteindre un niveau de reconnaissance

³⁹ F. CHAPON, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970* (1987), Paris, éditions des Cendres, 2018, p. 51

⁴⁰ F. CHAPON, *Le peintre et le livre*, op. cit. Il parle p. 68 d'un « ouvrage entièrement conçu, texte et illustration par l'artiste »

⁴¹ Y. PEYRÉ, *Peinture et poésie : Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001

⁴² H. S. BECKER, *Les mondes de l'art* (1982), Paris, Flammarion, 2006, p. 37

⁴³ J.-M. SCHMITT et A. DUBRULLE, *Le marché de l'art*, op. cit., p. 24-25

⁴⁴ *Ibid.*, p. 42

internationale. »⁴⁵. Il a aussi une dimension symbolique ou politique : il s'agit d'une activité influente et d'un *soft power*⁴⁶.

Le marché de l'art est divisé en deux. On parle du premier marché lorsque l'œuvre est vendue pour la première fois. Et du second marché lorsque l'œuvre est remise en vente et circule. Les galeristes sont plutôt présents sur le premier marché⁴⁷. Les maisons de ventes aux enchères sont aussi des acteurs centraux du marché de l'art. Elles sont plutôt présentes sur le second marché et arrivent à la fin de la chaîne en jouant un rôle sur la valeur des œuvres. Mais elles n'ont pas de rôle d'accompagnement et de valorisation des œuvres de l'artiste.

D'autres moments importants sont les salons et autres foires⁴⁸ qui permettent de mettre en présence tous les différents acteurs dans un même endroit. Ces salons sont souvent sélectifs et éditorialisés et sont aujourd'hui indispensables à la renommée d'une galerie et à la sociabilité du monde de l'art. Ils mettent en présence, vendeur et collectionneurs et sont des moments de vente clés. Ils durent en général quelques jours et sont souvent annuels. La participation des galeries (ou autre) est souvent payante et peut représenter un coût important⁴⁹. Il y a parfois des foires *off* qui rassemblent les refusés ou les œuvres les plus prometteuses pour l'avenir.

Le marché de l'art se distingue par la grande variabilité des prix. Jérôme Glicenstein rappelle que « la valeur n'est jamais dans l'objet, mais dans ce qui l'entoure »⁵⁰. En effet ce sont les experts, les critiques d'arts, les marchands et collectionneurs publics ou privés qui participent à déterminer la cote d'un artiste. Sophie Cras et Charlotte Guichard la définissent ainsi :

La cote renvoie, non sans ambiguïté, à deux modes de calcul différents : sur le premier marché, la cote est le taux conventionnel lié à la réputation de l'artiste, établi par comparaison, négociation et décisions d'augmentation progressive, qui sert à fixer le prix des œuvres nouvelles mises en vente à une date donnée ; sur le second marché, en revanche, la cote désigne la moyenne des prix passés, effectivement atteints en ventes publiques par les œuvres comparables d'un même artiste, censée donner une estimation du prix attendu lors d'une prochaine vente.⁵¹

⁴⁵ *Les galeries d'art en France aujourd'hui, op. cit.*

⁴⁶ N. OBADIA, *Géopolitique de l'art contemporain : une remise en cause de l'hégémonie américaine ?*, Paris, le Cavalier bleu éditions, 2019

⁴⁷ *Baromètre 2025 des galeries d'art basé sur les données de l'année 2024*, Comité professionnel des galeries d'art, 2025, p. 10

⁴⁸ Elles se distinguent des biennales qui sont, elles, des expositions non marchandes. Cf. A. QUEMIN, *Le monde des galeries, op. cit.*, p. 123

⁴⁹ *Ibid.*, p. 124

⁵⁰ J. GLICENSTEIN, *Insaisissables valeurs, op. cit.*, p. 103

⁵¹ S. CRAS et C. GUICHARD, *Vendre son art : de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du seuil, 2025, p. 54

Ce mode de fixation impacte les capacités d'acquisition des bibliothèques et artothèques. La valeur d'une œuvre d'art dépend donc de son prix sur le marché, de sa qualité esthétique et de la réputation de l'artiste⁵². Mais Jérôme Glicenstein rappelle enfin que « la valeur financière des œuvres ne disparaît pas lorsqu'elles sont au musée et au contraire résonne avec celle d'autres œuvres qui sont comparables et font déjà partie de collections importantes. »⁵³. À ce titre, les plus prestigieuses de ces institutions peuvent avoir un rôle prescripteur et influencer sur les prix du marché.

Le marché est assez segmenté par catégories d'œuvres, par datation ou aires géographiques.

2. Le marché de l'art contemporain

En 2025, l'art contemporain ne représente que 16 % du marché global de l'art soit 1,44 milliards de dollars⁵⁴. C'était 17 % pour 1,8 milliards de dollars en 2024⁵⁵, le marché a donc diminué de 25 % lors de cette année marquée par l'incertitude politique et économique. Il est dominé par les États-Unis, la Chine et le Royaume-Uni mais la France est bien placée, si on tient compte du volume de transaction⁵⁶.

Dans ce marché, les multiples que sont les estampes et la photographie constituent une part infime⁵⁷. Néanmoins, depuis la pandémie de Covid-19, la vente de ce type d'œuvre est en plein essor puisque plus abordable (moins de 5 000 \$ selon Artprice). Ce segment est aussi privilégié par la jeune génération de *digital natives*⁵⁸. Par rapport à 2015, la vente d'estampes a plus que doublée et représente désormais 1/5 des lots adjugés aux enchères⁵⁹. Les œuvres à moins de 5 000 \$ ont représenté, en 2025, 85 % des transactions mais seulement 8 % des produits des ventes en valeur⁶⁰. Le segment sur lequel évoluent les bibliothèques et artothèques est donc en plein essor. Le marché de l'art contemporain est dominé par des grands noms comme Basquiat ou Jeff Koons dont les ventes atteignent plusieurs millions de dollars – très loin de ce que peuvent se permettre les bibliothèques et les artothèques.

⁵² « Évaluer l'art contemporain », AXA ART, 2017, p. 8

⁵³ J. GLICENSTEIN, *Insaisissables valeurs*, op. cit., p. 154

⁵⁴ *Le rapport sur le marché de l'art contemporain 2025*, Saint Romain au Mont d'Or, Artprice, 2025, p. 5
NB : les données sont issues des ventes aux enchères ayant eu lieu entre le 1er juillet de l'année précédente et le 30 juin de l'année du rapport concernant des œuvres créées par un artiste né après 1945.

⁵⁵ *Le rapport sur le marché de l'art contemporain 2024*, Saint Romain au Mont d'Or, Artprice, 2024

⁵⁶ *Le rapport sur le marché de l'art contemporain 2025*, op. cit., p. 12

⁵⁷ *20 ans d'Art Contemporain aux enchères : 2000 - 2020*, Saint Romain au Mont d'Or, Artprice, 2020, p. 24
Cf. graphique

⁵⁸ C. MCANDREW, *The Art Basel & UBS Survey of Global Collecting 2025 by Arts Economics*, Art Basel & UBS, 2025, p. 15

⁵⁹ « L'estampe est-elle tendance ? », sur *Artprice*, 21 octobre 2025 (en ligne : <https://fr.artprice.com/artmarketinsight/lestampe-est-elle-tendance> ; consulté le 26 octobre 2025)

⁶⁰ *Le rapport sur le marché de l'art contemporain 2025*, op. cit., p. 20

En France, les foires d'art contemporain les plus importantes sont Art Basel Paris⁶¹ (anciennement la FIAC, octobre), et Art Paris⁶² (avril).

3. Les galeries

A. Des entités mal connues

Les chiffres d'Artprice sur le marché de l'art contemporain, précédemment cités, ne tiennent compte que des ventes aux enchères et excluent les galeries d'art, ils sont donc très incomplets. Il y a en effet peu de chiffres sur les galeries d'art contemporain et pas de données complètes actuelles. En 2012, il y avait 2191 galeries d'art contemporain en France dont 53 %, soit 1151 galeries, en Île de France. Vient ensuite la région Provence-Alpes-Côte d'Azur (244 galeries) et Rhône Alpes (139 galeries)⁶³. Selon l'estimation de Smartscraper il y aurait environ 3000 galeries d'art en France en 2025⁶⁴. Nathalie Moureau en a formellement identifié un peu moins de 1 000 dans son enquête publiée fin 2025⁶⁵. Ce sont le plus souvent des petites structures.

Plus de 340 galeries sont réunies dans le Comité professionnel des galeries d'art (CPGA)⁶⁶ créé en 1947 qui fait office de label pour les galeries et défendent leurs intérêts⁶⁷. Selon le baromètre du CPGA (plus large que les seules galeries d'art contemporain) plus de la moitié des galeries en France représentent un artiste vivant, elles sont à plus de 80 % en île de France et 28 % des galeries interrogées pour ce baromètre sont aussi implantées dans un autre pays⁶⁸.

B. Les galeries les plus citées par les bibliothèques et les artothèques

Voici, sous la forme d'un nuage de mots⁶⁹, les galeries dont les noms ont été cités en entretien :

⁶¹ Cf. en ligne : <https://www.artbasel.com/paris> ; consulté février 2026.

⁶² Cf. en ligne : <https://www.artparis.com/> ; consulté février 2026.

⁶³ F. ROUET, *Les galeries d'art contemporain en France en 2012*, Paris, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2013

⁶⁴ Smartscrapers, service de *web scraping* utilisant l'intelligence artificielle. Les données sont donc récoltées en analysant les sites internet. (En ligne : <https://rentechdigital.com/smartscraper/business-report-details/list-of-art-galleries-in-france> ; consulté le 18 novembre 2025)

⁶⁵ N. MOUREAU, *Comment les galeries promeuvent-elle la carrière des artistes qu'elles soutiennent ?*, 2025, p. 3

⁶⁶ Site web : <https://www.comitedesgaleriesdart.com/galleries/> ; consulté février 2026.

⁶⁷ J. VERLAINE et G.-P. VALLOIS, *Le Comité professionnel des galeries d'art : 70 ans d'histoire 1947-2017*, Vanves, Hazan, 2017

⁶⁸ *Baromètre 2025 des galeries d'art basé sur les données de l'année 2024*, op. cit.

⁶⁹ Plus le mot est gros, plus son occurrence est forte.



Deux galeries se distinguent donc nettement et sont revenues assez souvent dans les échanges.

La Galerie Robillard⁷⁰ a été créée en 2004 par Jeanne Robillard. Elle siège à Paris. Elle est spécialisée dans l'illustration jeunesse. Elle loue des expositions clés en main à destination des institutions publiques. Elle est de fait autant liée aux bibliothèques qu'aux artothèques. Elle est aujourd'hui dirigée par Antoine Ullmann.

La galerie Catherine Putman⁷¹ a, elle, été créée en 2005 à Paris. Elle est spécialisée dans les œuvres sur papier. Son succès auprès des artothèques s'explique par son histoire puisque le fonds de la galerie provient des éditions créées par Jacques Putman dès les années 1970 et popularisées par les Suites Prisunic. La galerie est toujours editrice et travaille avec des artistes phares de l'art contemporain tels que Georg Baselitz ou Sophie Ristelhueber. Elle est aujourd'hui dirigée par Éleonore Chatin.

Ces deux galeries mentionnent sur leur site les prix des œuvres qu'elles commercialisent et proposent des œuvres à des prix relativement accessibles.

C. Hiérarchie

Parmi les galeries d'art, certaines se contentent d'être des espaces d'exposition : elles louent simplement leurs cimaises. D'autres vont plus loin et

⁷⁰ Site web : <https://www.galerierobillard.com/> ; consulté février 2026.

⁷¹ Site web : <https://www.catherineputman.com/> ; consulté février 2026.

assurent les expositions des œuvres et accompagnent leurs ventes. Enfin, les galeries les plus reconnues sont les galeries de promotion : celles qui combinent ces deux activités mais assurent une promotion des artistes. Elles représentent les artistes et cherchent à fabriquer leur succès. Ces galeries qui investissent dans un talent, sont très sélectives : peu d'artistes sont effectivement représentés⁷². C'est néanmoins avec ces dernières que travaillent les institutions publiques – même si des galeries ne faisant pas ou très peu de promotion ont été citées ; plutôt comme des partenaires locaux.

Le marché de l'art est très hiérarchisé. Les acteurs n'ont ni les mêmes moyens ni la même influence, la dynamique de classement est donc importante⁷³. Afin de vérifier si les bibliothèques et artothèques traitaient avec les galeries les plus importantes, j'ai dressé une liste des galeries les plus influentes. Elle a été élaborée en croisant le classement proposé par Alain Quemin, dans *Le monde des galeries*⁷⁴ et le classement d'Artfacts plusieurs fois consulté⁷⁵. Dans la seconde partie de la liste (colonne de droite), les galeries ayant une antenne en France ont fait l'objet d'une attention particulière.

⁷² N. MOUREAU et D. SAGOT-DUVAUROUX, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 2016, p. 46

⁷³ A. QUEMIN, *Le monde des galeries*, op. cit., p. 310

⁷⁴ *Ibid.*, p. 355-361 et 414-415

⁷⁵ « Gallery Ranking », sur ArtFacts, (en ligne : https://artfacts.net/lists/global_top_100_galleries ; consulté le 10 juin 2025, le 10 octobre 2025 et le 10 janvier 2026).

Liste des galeries les plus influentes sur le marché de l'art contemporain

Galeries étrangères

Konrad Fischer
Pace
Rejen projects
Alfonso Artiaco
Rudiger Schöttle
Lehmann Maupin
Spruth Magers
Lisson Gallery
Kukje / Tina kim
Greta Meert
Massimo Minini
Gladstone gallery
Mendes Wood DM

Galeries ayant une antenne en France

Thaddaeus Ropac
Marian Goodman
Hauser & Wirth
Gagosian
Almine Rech
Continua
Perrotin
Lelong & Co
David Zwirner
White Cube
Chantal Crousel
Peter Freeman
Esther Shipper
Air de Paris
Kamel Mennour
Massimo de Carlo
Max Hetzler
Templon
Mor Charpentier
Nathalie Obadia
Skarstedt
Gb Agency
Michel Rein
Pietro Sparta
Xippas

Parmi les bibliothèques et artothèques étudiées, seule la BnF est en lien avec les galeries les plus influentes. Cela s'explique tant par son rôle prescripteur que par les expositions d'envergures internationales qui présentent des artistes phares de l'art contemporain. Elle ne traite cependant pas avec les galeries n'ayant pas d'antenne en France.

Pour les autres institutions, cette absence de lien tient aussi à la configuration du marché de l'estampe en France puisque ces grandes galeries ne vendent que très peu d'estampes. Lorsqu'elles le font, les prix dépassent largement les capacités d'acquisition des bibliothèques ou des artothèques. Ces galeries mettent parfois les estampes, ou les autres tirages comme les posters, sur le même plan que leurs produits dérivés. En témoigne l'organisation de leur *e-shop* où les *Prints and Editions* côtoient les *Gifts* soit les tee-shirts et autres tasses⁷⁶. Ces imprimés sont donc présentés comme des œuvres secondaires. D'autant plus qu'ils peuvent être achetés directement en ligne et leur prix est indiqué, ce qui n'est jamais le cas pour les œuvres vendues dans ces galeries. Les galeries n'ont en effet pas de catalogue à

⁷⁶ Cf. par exemple celui de la galerie Perrotin : <https://storeparis.perrotin.com/> ; consulté février 2026 , ou de la galerie Marian Goodman : <https://shopmariangoodman.fr/collections/all> ; consulté février 2026.

prix marqué directement accessible⁷⁷. Tous ces renseignements doivent faire l'objet d'une demande particulière de la part des personnes intéressées.

Seule la galerie Lelong⁷⁸, dans cette liste, a été citée plusieurs fois comme source d'acquisition par les artothèques et bibliothèques. Les autres galeries ont été jugées inaccessibles. Cette galerie fait figure d'exception. Elle vend en effet beaucoup d'estampes, étant depuis ses débuts en 1981 une galerie éditrice d'estampes. Elle est en effet directement héritière de la galerie créée par Aimé Maeght en 1945⁷⁹. Cette dernière a profondément modifié le marché de l'estampe et des livres d'artistes en invitant les plus grands artistes modernes tels que Picasso, Miró et Calder à en réaliser⁸⁰.

Enfin, le marché est en constante recomposition, de nombreuses galeries citées par les institutions lors de nos échanges ne sont plus en activité.

IV. LE MARCHÉ DES MULTIPLES

1. Le marché de l'estampe

L'estampe reste un marché très confidentiel et peu connu du grand public. Certains acteurs estiment qu'il n'y a pas de marché français de l'estampe⁸¹.

Le monde de l'estampe est divisé entre les artistes qui sont exclusivement des praticiens de l'estampe et les artistes pluridisciplinaires qui utilisent l'estampe. Ces derniers sont en général plus cotés sur le marché de l'art.

En termes de valeurs historiques et financières, les estampes ne sont pas considérées comme des œuvres les plus importantes de l'art contemporain, même si beaucoup d'artistes contemporains en ont réalisé et en réalisent aujourd'hui. La valeur de l'œuvre est abaissée du fait de sa multiplicité. À ce titre, Cyrille Noirjean, directeur de l'URDLA⁸², relève que « les tirages ont diminué mais nos prix n'ont pas forcément augmenté »⁸³. Ces œuvres se prêtent mieux à une forme de démocratisation de l'art, le prix étant largement moins élevé que pour celui de l'œuvre d'art unique. Certaines collections d'art contemporain y arrivent pour des raisons économiques⁸⁴. Là où les bibliothèques et artothèques ont une tradition de

⁷⁷ Il y a quelques exceptions, citées précédemment, notamment pour les galeries spécialisées dans l'estampe. La galerie Robillard permet, elle, d'acheter les tirages directement en ligne.

⁷⁸ Site web : <https://www.galerie-lelong.com/> ; consulté février 2026.

⁷⁹ Y. MAEGHT, *La saga Maeght*, Paris, Robert Laffont, 2014, p. 241

⁸⁰ *Ibid.*, p. 208-211

⁸¹ C. GAUZENTE, « Valeur(s) de l'estampe contemporaine en France », *op. cit.*, p. 80

⁸² Structure associative située à Villeurbanne dédiée à l'estampe et au livre. C'est autant un atelier qu'un lieu d'exposition, de diffusion et de vente. C'est un acteur important dans le milieu de l'estampe. Je ne l'ai cependant pas considéré comme une galerie, mais plutôt comme un centre d'art. Site web : <https://urdla.com/> ; consulté février 2026.

⁸³ C. NOIRJEAN, C. CHICHA-CASTEX *et al.*, « Imprimeurs et éditeurs », *op. cit.*, p. 66

⁸⁴ *Ibid.*, p. 67

collection d'estampes et arrivent à l'art contemporain par ce biais. L'estampe se prête en effet bien au budget moindre donc aux artothèques⁸⁵. Alors que l'amateur particulier d'estampe est, lui, plus rare.

L'imprimeur Franck Bordas dresse ce constat sur le marché de l'estampe :

Il y a une contradiction entre le marché de l'estampe et le marché de l'art. Il y a eu une utopie de l'estampe après-guerre : à cette époque, les éditeurs et les artistes ont produit des estampes pour un public plus large et moins fortuné, avec l'idée de diffusion de l'art par l'estampe. [...] Depuis les années 1980, le marché de l'art a fait un choix totalement inverse, l'ensemble du marché s'est orienté vers un art contemporain élitiste réservé à de grands collectionneurs. L'estampe s'est trouvée en porte à-faux, puisqu'il s'agissait de vendre peu de pièces à quelques collectionneurs. Ce changement a perturbé économiquement nos métiers. Beaucoup d'éditeurs ont cessé d'éditer, peu de galeries consacrent des expositions à l'estampe, le SAGA s'est arrêté faute de participants... Beaucoup d'ateliers ont fermé car ils n'avaient plus assez de commandes pour fonctionner. Internet a un peu changé cela en permettant une autre manière de diffuser les estampes. Peu de galeries se consacrent à l'estampe : les marchands souhaitent plutôt vendre des pièces chères plutôt que des estampes à bas prix. Il n'y a plus vraiment de réseau de diffusion. Les artistes ont cherché d'autres moyens de diffuser leurs œuvres⁸⁶.

Il n'existe effectivement plus de salons dédiés à l'estampe contemporaine⁸⁷. Cette dernière est noyée dans des ensembles plus grands. Il y en a donc sur les stands des galeries dans les grandes foires d'art contemporain comme Art Basel Paris, (anciennement la FIAC), au Made Anywhere⁸⁸ (anciennement Multiple Art Days - septembre) dédié au multiple, ou des salons du dessin comme Drawing Now⁸⁹ (mars) ou à l'estampe lors du Paris Print Fair⁹⁰ (mars).

2. Le marché de la photographie

La photographie occupe environ 10 % du marché de l'art en valeur⁹¹. La France, pays d'invention du médium occupe une place importante dans le marché mondial. Il s'agit d'un marché fragmenté qui s'étale sur une large gamme de prix

⁸⁵ C. GAUZENTE, « Valeur(s) de l'estampe contemporaine en France », *op. cit.*, p. 84

⁸⁶ F. BORDAS, C. CHICHA-CASTEX *et al.*, « Imprimeurs et éditeurs », *op. cit.*, p. 66

⁸⁷ Le salon SAGA (Salon des arts graphiques et de l'édition d'art) mentionné par Franck Bordas était un salon dédié aux arts graphiques présentant notamment des estampes et des livres d'artistes qui se tenait chaque année (tantôt au Grand Palais puis dans d'autres lieux de la Capitale) entre 1987 et 1999. Il a plus ou moins été absorbé par la FIAC (aujourd'hui Art Basel Paris).

⁸⁸ Cf. en ligne : <https://madeanywhere.fr/> ; consulté février 2026.

⁸⁹ Cf. en ligne : <https://www.drawingnowparis.com/> ; consulté février 2026.

⁹⁰ Cf. en ligne : <https://parisprintfair.fr/> ; consulté février 2026.

⁹¹ F. BOURGEOIS, « Le marché photo se réinvente : Florence Bourgeois (Paris Photo) fait le point », *Artprice.com*, 11 novembre 2025 (en ligne : <https://fr.artprice.com/artprice-news/1268/le-marche-photo-se-reinvente-florence-bourgeois-paris-photo-fait-le-point?term=photographie> ; consulté le 26 janvier 2026)

qui rendent certaines œuvres accessibles. Les institutions interrogées ont dit ne pas avoir trop de mal à s'aligner.

Les galeries photos qui ont le plus souvent été citées en entretien sont : Les douches⁹², Bigaignon⁹³ et Binôme⁹⁴. Il y avait jusqu'en 2024 la galerie lyonnaise Le réverbère, une des premières galeries françaises, avec la Galerie Agathe Gaillard (aujourd'hui galerie rouge), dédiées à la photographie. Ces deux galeries ont dit avoir manqué de soutien de la part des institutions publiques⁹⁵.

Les galeries de photographies sont régulièrement présentes dans les foires d'art contemporain (Art Basel Paris ou Art Paris par exemple)⁹⁶. Il y a en effet une forte porosité entre ces deux milieux. Parmi les foires dédiées, la plus importante est Paris Photo⁹⁷ (novembre). Il y a aussi les Rencontres de la photographie d'Arles⁹⁸ (été), festival montrant des expositions plutôt que foire marchande. Exclusivement dédiées à la photographie, elles sont accompagnées, lors de la première semaine d'ouverture, d'un salon dédié au livre photo : Arles Books Fair (juillet).

3. Le marché des livres d'artistes, artists'books et livres de bibliophilie

Les *artists' books* sont souvent vendus dans le monde de l'édition. Certaines galeries s'en sont emparées et se sont spécialisées. Elles sont souvent aussi éditrices. Il y a donc des librairies-galeries, ce qui est le cas de Florence Loewy⁹⁹ à Paris et de Lendroit éditions¹⁰⁰ à Rennes, et des galeries-librairies comme michèle didier¹⁰¹ à Bruxelles et Paris et Yvon Lambert¹⁰² à Paris. Ces livres sont généralement vendus à des prix similaires aux livres courants même si certains suivent la cote des artistes. De fait, des livres récents d'artistes vivants sont parfois vendus à plusieurs centaines d'euros.

Les salons les plus importants sont le salon Made Anywhere (anciennement Multiple Art Days) en septembre et Offprint¹⁰³ en novembre. Le Salon Trafic à

⁹² Site web : <https://www.lesdoucheslagalerie.com/> ; consulté février 2026.

⁹³ Site web : <https://bigaignon.com/> ; consulté février 2026.

⁹⁴ Site web : <https://galeriebinome.com/> ; consulté février 2026.

⁹⁵ N. MOUREAU, *Comment les galeries promeuvent-elle la carrière des artistes qu'elles soutiennent ?*, op. cit., p. 23-25 ; J. MILLÉCAMPS, *La galerie Agathe Gaillard (1975-1984) : la photographie à l'épreuve du marché de l'art*, Mémoire de master 2, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2022, p. 136

⁹⁶ Cf. les propos de Valérie Cazin dans MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Qui fait le marché de la photographie ? Et pour qui ?* ; 4ème Parlement de la photographie, 13 juillet 2023, 01:24:32 (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=uxiI2q_mG4c ; consulté le 18 janvier 2026)

⁹⁷ Cf. en ligne : <https://www.parisphoto.com/> ; consulté février 2026.

⁹⁸ Cf. en ligne : <https://www.rencontres-arles.com/> ; consulté février 2026.

⁹⁹ Site web : <https://www.florenceleowy.com/> ; consulté février 2026.

¹⁰⁰ Site web : <https://www.lendroit.org/> ; consulté février 2026.

¹⁰¹ Site web : <https://www.micheledidier.com/> ; consulté février 2026.

¹⁰² Site web : <https://www.yvon-lambert.com/> ; consulté février 2026.

¹⁰³ Cf. en ligne : <https://www.offprint.org/> ; consulté février 2026.

Marseille¹⁰⁴ regroupe aussi une part importante de l'édition artistique indépendante en mars (édition 2026 en décembre).

Concernant les livres d'artistes dits de bibliophilie, la plupart des institutions acquéreuses ont dit ne pas avoir de liens particuliers avec les galeries. Lorsqu'il y en a ce sont plutôt des liens locaux. Sont citées néanmoins Anaphora¹⁰⁵ ou la Galerie Schumm-Braunstein¹⁰⁶ à Paris. La librairie-galerie Nicaise a aussi été citée mais elle a définitivement fermé ses portes.

Pour les livres de bibliophilie il y a le salon Pages (s)¹⁰⁷ en novembre et le Salon international du livre rare et des arts graphiques¹⁰⁸ (décembre). Il y a aussi beaucoup de petits salons en région comme Art'in folio à Rodez¹⁰⁹ ou la fête du livre d'artiste à Lucinges¹¹⁰. Le prix de ces ouvrages est plus élevé, en général plusieurs centaines d'euros et peut atteindre plusieurs milliers d'euros.

Pour les deux formes de livres d'artistes, il existe aussi des marchands ambulants qui se présentent physiquement avec les livres dans les institutions. C'est par exemple le cas de la Librairie du Ciel¹¹¹, tenue par Marie-Christine Guyonnet.

Bibliothèques et artothèques interviennent donc sur un segment singulier du marché de l'art contemporain.

¹⁰⁴ Cf. en ligne : <https://fracsud.org/salon-traffic-marseille> ; consulté février 2026.

¹⁰⁵ Site web : <https://www.galerie-anaphora.com/> ; consulté février 2026.

¹⁰⁶ Site web : <http://www.galerie-schummbraunstein.com/tiki-index.php> ; consulté février 2026.

¹⁰⁷ Cf. en ligne : <https://salon-pages.com/> ; consulté février 2026.

¹⁰⁸ Cf. en ligne : <https://salondulivrerare.paris/> ; consulté février 2026.

¹⁰⁹ Cf. en ligne : <https://artinfofolio.fr/> ; consulté février 2026

¹¹⁰ Cf. en ligne : https://www.archipel-buttor.fr/type_evt/fetes-du-livre-dartiste/ ; consulté février 2026.

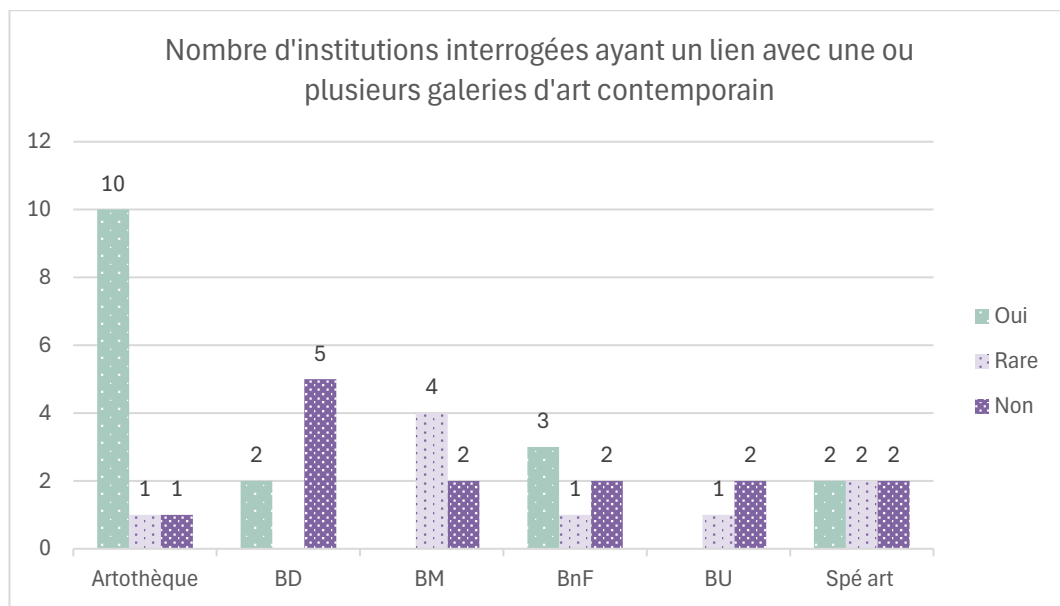
¹¹¹ Site web : <http://www.artistesdulivre.com/> ; consulté février 2026.

CHAPITRE 2 : RÉUSSIR À INTÉGRER LES RÉSEAUX DE L'ART CONTEMPORAIN

Le monde de l'art contemporain est ainsi un écosystème avec divers acteurs spécialisés. Les galeries y ont une place de choix. Il s'agit d'un milieu assez fermé avec une sociabilité particulière qui fonctionne beaucoup grâce au réseau¹. Le but de ce chapitre est de vérifier comment les bibliothèques et artothèques s'intègrent dans celui-ci.

I. DES LIENS TÉNUS

Le premier constat est que le lien entre bibliothèques et galeries d'art contemporain ne va pas de soi. Il est plus naturel avec les artothèques, puisqu'elles achètent des œuvres. Ce graphique synthétise les liens, quel que soit leur nature, identifiés lors de mes échanges avec les institutions.



Le monde de l'art contemporain est toujours partagé entre les partisans d'une diffusion et ouverture à la société et ceux qui privilégient un entre-soi élitiste². Les bibliothèques et artothèques interagissent plutôt avec les premiers acteurs, puisque ce sont ceux-là qui vendent des multiples, donc de l'art accessible. Mais entrer dans

¹ A. QUEMIN, *Le monde des galeries*, op. cit., p. 210

² J. VERLAINE, « Soirs de vernissage : Pratiques et publics autour de l'art contemporain à Paris, de la Libération à la fin des années soixante », *Hypothèses*, vol. 12, n° 1, 1^{er} mars 2008, p. 293

une galerie n'est pas forcément un acte évident pour les bibliothécaires³. Julie Verlaine résume ainsi cette ambivalence : l'accès aux galeries d'art « est de droit ouvert à tous, tout en étant de fait sélectif. »⁴. Beaucoup de galeries n'ont, par exemple, aucun accès direct depuis la rue, et reçoivent sur rendez-vous.

Les artothèques interrogées ont globalement dit avoir des liens, même ténus, avec les galeries. C'est aussi le cas pour les bibliothèques spécialisées en art. En revanche, les bibliothèques non spécialisées dans ce domaine, qu'elles soient universitaires, municipales ou départementales, ont très peu de liens avec les galeries. Cela s'explique notamment car elles font peu d'achats d'œuvres (à l'exception de livres d'artistes). Les galeries sont aussi rarement associées à l'action culturelle. Selon le baromètre du CPGA « 25% des galeries ne participent à aucune action collaborative, partenariale ou de médiation culturelle. »⁵. Les galeries sont donc encore trop peu perçues comme des partenaires pour la médiation culturelle ou autres projets. Certains bibliothécaires en charge de l'action culturelle ont aussi reconnu un manque d'appétence pour l'art contemporain qui n'est, de fait, pas mis en avant dans la programmation.

II. RECONNAISSANCE D'UN ACTEUR CLÉ DU MONDE DE L'ART

1. Faire une veille

Le Vadémécum des acquisitions à l'usage des musées de France indique que le chargé de collection

Doit se tenir informé de l'actualité du marché et des ventes et se rendre régulièrement dans les galeries, foires, salons et, le cas échéant, ateliers d'artistes, afin de mettre régulièrement à jour sa connaissance des acteurs du marché, des biens disponibles et de leur valeur.⁶

Si les musées ont des préoccupations très différentes des bibliothèques et artothèques⁷, ce vadémécum illustre que le mode de veille qu'impose le monde de l'art est basée sur la rencontre physique avec les acteurs et les œuvres. Cette veille est indispensable car comme dans tous marchés spéculatifs, l'information joue un rôle clé dans le monde de l'art contemporain⁸. Néanmoins, les bibliothèques et artothèques non parisiennes, éloignées de la plupart des galeries et autres acteurs,

³ L'enquête sur les pratiques culturelles des Français de 2008 estimait que plus de 60 % des Français n'était jamais rentré dans une galerie d'art au cours de sa vie. Exploité par L. BABÉ, *Les publics de l'art contemporain Première approche*, Paris, Ministère de la Culture, DEPS, 2012

⁴ J. VERLAINE, « Soirs de vernissage », *op. cit.*, p. 294

⁵ *Baromètre 2025 des galeries d'art basé sur les données de l'année 2024*, *op. cit.*, p. 12

⁶ « Vadémécum des acquisitions à l'usage des musées de France », Ministère de la culture, 2025, p. 8

⁷ En effet, les musées assurent une veille très assidue du marché de l'art.

⁸ N. MOUREAU et D. SAGOT-DUVAUROUX, *Le marché de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 39

sont largement défavorisées de ce point de vue et ont dit avoir du mal à s'intégrer dans ce réseau.

Certaines disent ne pas réellement faire de prospection par manque de temps. Toutes les structures sont très démarchées, parfois par des galeries (les artothèques principalement) mais surtout directement par les artistes (c'est beaucoup le cas en bibliothèques). Ces démarchages peuvent être récurrents et sont parfois jugés excessifs par les chargés de collection. Des institutions se reposent pourtant beaucoup sur ce mode-là : elles recueillent les propositions qui leur parviennent avant de les étudier ou lancent des appels à projet⁹. Les artothèques membres de l'ADRA interrogées ont souligné la visibilité apportée par cette association qui fait office de label. Elles disent être beaucoup plus démarchées depuis leur adhésion. Les repérages se font souvent aussi par le réseau de personnes, chercheurs, enseignants ou professeurs¹⁰, autres professionnels, collègues ou artistes, et expositions alentours. Les relations personnelles jouent un rôle clé. La prospection se fait donc beaucoup sans les galeries.

A. À Paris

Lorsqu'il y a un lien, le tout premier est unilatéral et consiste à regarder ce que chacun fait. Les galeries sont reconnues dans leur rôle de sélection, leur activité est, de fait, suivie. Les institutions font elles aussi un tri et sélectionnent des galeries dans leur gamme de prix et ayant des orientations qui correspondent à leur collection ou aux artistes qui les intéressent. Certaines institutions mettent ainsi en place une réelle stratégie de veille active autour des galeries : Instagram et autres réseaux sociaux, inscription aux *newsletters*, etc.

Parmi les bibliothécaires interrogés, certains travaillant à Paris fréquentent régulièrement les galeries et leurs expositions pour se tenir informés des actualités et des grandes tendances. Avant, dans certaines bibliothèques, comme celle des Beaux-Arts de Paris, des agents faisaient le tour des galeries aussi dans le but de recueillir les brochures et autres cartons d'invitations de vernissage. Ce n'est plus le cas aujourd'hui¹¹. Ces visites, chronophages, sont en effet rendues moins indispensables avec la généralisation des sites web et les *newsletters*.

B. En région

C'est d'ailleurs par ce biais-là que les institutions en région se tiennent informées. Une des difficultés pour ces dernières est l'accès aux œuvres en direct.

⁹ C'est notamment le cas pour l'artothèque du Lot. Entretien avec Christelle Colborati, responsable de l'artothèque, le 23 juillet 2025.

¹⁰ Pour les écoles d'art, mais aussi pour les structures spécialisées ayant nouées des partenariats avec les écoles ou universités locales.

¹¹ Entretien avec Séverine Forlani, responsable de la bibliothèque d'art contemporain de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, le 07 juillet 2025.

Certaines essaient néanmoins d'organiser un déplacement à Paris au moins une fois par an pour faire le tour des galeries. Toutes les artothèques ont dit avoir des difficultés pour faire financer ces missions de déplacement que ce soit pour se rendre en galerie ou en salon.

De fait, le périmètre géographique des relations avec les galeries est variable. Les artothèques en région ont globalement dit chercher à tisser des relations avec des galeries et autres acteurs sur leur territoire, dans une optique de soutien à la création locale. Les galeries parisiennes sont parfois jugées trop chères ou trop éloignées des préoccupations. Une responsable d'artothèque avec plus de moyens, a au contraire jugé ce biais local dangereux, car ce ne serait pas représentatif des grandes tendances de l'art contemporain. Les artothèques sont en effet là pour porter l'émergence artistique. Le périmètre d'action est donc source de débat mais conditionné par les moyens.

C. Les bibliothèques

Beaucoup de bibliothèques, ont dit ne pas avoir besoin d'un tissu de relation avec le monde de l'art contemporain pour leur mission. C'est aussi le cas pour les bibliothèques des écoles d'art. Elles ne cherchent pas à nouer des liens avec les galeries, ne se rendent pas au vernissage et ne se déplacent pas en salon. Elles se placent ainsi en dehors de cet écosystème marchand. Essentiellement, car les collections d'œuvres ne sont pas gérées par les bibliothèques en question. Les bibliothèques des écoles d'art assument néanmoins un suivi des artistes diplômés de ces écoles et peuvent à ce titre mener une veille, dématérialisée, sur certaines galeries.

2. Sélectionner

A. Des découvreurs fiables

Ces pratiques de veille relèvent de la reconnaissance du rôle de découvreur et de conseil des galeristes. Ainsi certains fonds spécifiques ont été élaborés grâce à des galeristes qui ont fait venir en France des œuvres ou des types d'œuvres et ont participé à leur valorisation et leur diffusion. C'est le cas pour la collection de livres d'artistes du département des estampes et de la photographie de la BnF. C'est entre autres grâce à Ninon Robelin, directrice de la galerie Bama à Paris, que Françoise Woimant, alors chargée des collections contemporaines, a pu facilement faire rentrer les livres d'artistes dans les collections de la BnF dans les années 1970 - 1980¹². Cette galerie a en effet été l'une des premières à exposer en France des artistes conceptuels et à avoir soutenu le mouvement Fluxus – qui ont beaucoup

¹² A. MÆGLIN-DELCROIX et A. RIMMAUDO (éd.), *Dix éditeurs de livres d'artistes par eux-mêmes (1960-1980)* – Volume I, Rennes, Incertain sens, 2022, p. 152

produit des livres d'artistes. Ensuite, des recherches ont été menées et le livre d'artiste a pu être institué¹³, devenir un objet d'étude et être plus largement diffusé. La collection est aujourd'hui une des plus importantes de France. C'est donc avant tout une collaboration pour la valorisation des œuvres qui est souvent recherchée et louée par les galeristes¹⁴.

B. Des intermédiaires

Les institutions reconnaissent globalement bien les galeries dans leur rôle d'intermédiaire – même si cette intermédiation n'est pas toujours bien acceptée. Ainsi, beaucoup d'institutions interrogées disent contacter les galeries pour avoir les coordonnées d'un artiste afin d'initier un projet commun. Les galeries sont aussi très souvent contactées pour négocier des droits d'exposition ou d'exploitation visuelle. Notamment pour pouvoir mettre en ligne le catalogue de la collection lorsque cet aspect n'a pas été intégré au contrat d'achat.

Certaines institutions essaient de prévenir la galerie quand une œuvre d'un artiste qu'elle représente est exposée. L'invitation au vernissage envoyée à cette occasion est une façon de maintenir le lien.

III. UNE PLACE MOINDRE DANS LA HIÉRARCHIE DU MONDE DE L'ART

La qualité du lien avec les galeries dépend beaucoup de la place de l'institution dans le monde de l'art contemporain, donc de son poids et de son échelle de rayonnement.

1. Les artothèques

Les artothèques ont une grande variété de modes de gestion : certaines sont associatives, d'autres sont intégrées au réseau des bibliothèques municipales, d'autres sont plutôt rattachées à des centres d'arts ou musées. Autant de situations qui modifient le tissu de relations. Les institutions sont, elles aussi, hiérarchisées dans le monde de l'art contemporain¹⁵. Elles ont un poids différent en termes de collections et de moyens mais aussi en termes d'influence. Si les artothèques sont louées, pour leur rôle de diffusion, elles restent pour la plupart des petites structures avec peu de moyens¹⁶. Elles occupent en effet une place moindre dans le milieu de

¹³ Notamment par la thèse d'Anne Moeglin-Delcroix et lors de cette exposition : M.-C. MIESSNER et A. MÆGLIN-DELCROIX, *Livres d'artistes, l'invention d'un genre : 1960-1980 [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 29 mai-12 octobre 1997]*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997

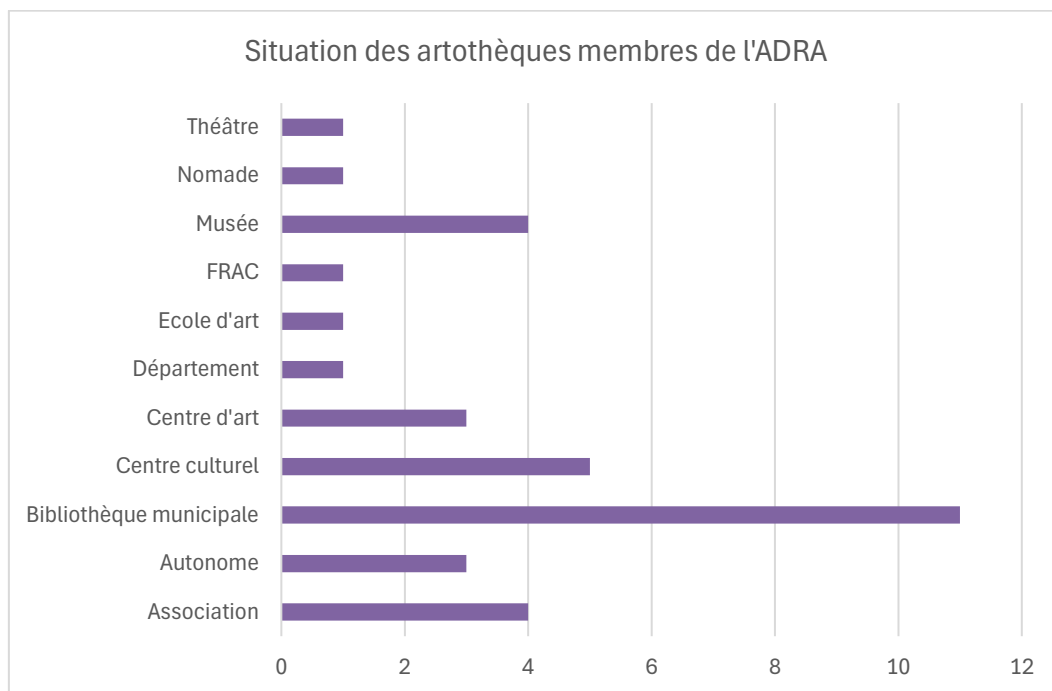
¹⁴ Un grand nombre de galeristes interrogés ont effectivement dit être attirés par la démocratisation de l'art permise par les bibliothèques et artothèques.

¹⁵ N. MOUREAU et D. SAGOT-DUVAUROY, *Le marché de l'art contemporain*, op. cit., p. 76

¹⁶ Aspect très souvent souligné par les différents galeristes dans les échanges.

l'art contemporain par rapport aux FRAC ou autres musées. C'est pourquoi, lorsqu'elles sont couplées à un centre d'art, musée ou FRAC elles gagnent en rayonnement. Une artothèque adossée à une institution muséale est plus à même de tisser des relations avec le marché de l'art qu'une artothèque associative aux ambitions plus locales. Ces institutions évoluent effectivement à des échelles différentes.

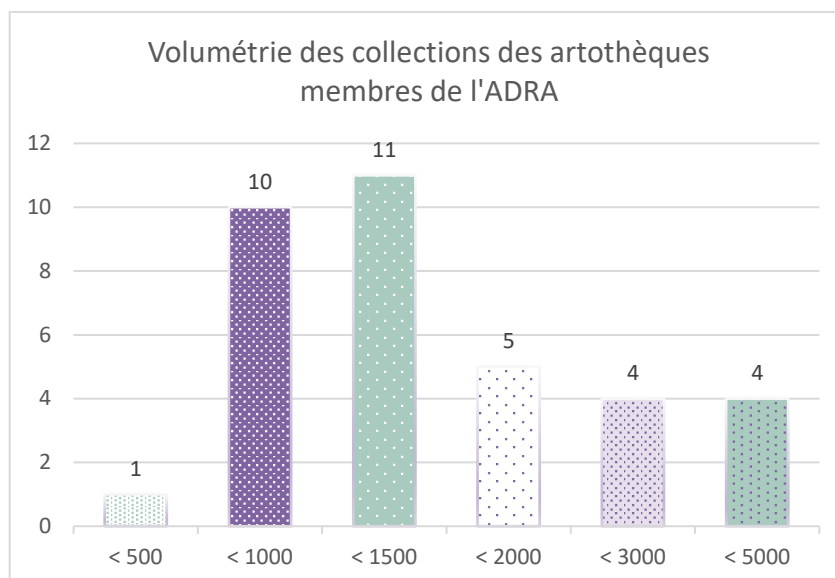
Ce graphique illustre cette variété dans les différents modes de gestion et situations physiques des artothèques¹⁷.



19 artothèques, soit plus de la moitié des artothèques de l'ADRA, sont liées à des bibliothèques. Ces liens peuvent être en termes de gestion, mais aussi de proximité lorsque l'artothèque est située dans un centre culturel avec une bibliothèque comme à Villeurbanne ou Hennebont. Les bibliothèques sont aussi des relais permettant la diffusion des œuvres issues des collections des artothèques. C'est par exemple le cas pour l'artothèque du Lot ou celle de Grand Quevilly.

Les collections des artothèques sont en effet de taille modeste. Ce graphique illustre la volumétrie des collections des 35 artothèques membres de l'ADRA à partir des informations communiquées sur leur site internet. Toutes les collections ne sont pas cataloguées en ligne.

¹⁷ Informations récoltées d'après les sites web des artothèques membres de l'ADRA. Ce graphique est basé sur les 35 artothèques membres de l'ADRA et ne recoupe pas toutes les artothèques de France, ni toutes les artothèques interrogées ou contactées.



Les artothèques ont en moyenne 1565 œuvres dans leurs collections. Il y a autant d'artothèques qui ont plus de 1200 œuvres que d'artothèques qui ont moins de 1200 œuvres¹⁸.

Certaines artothèques de taille modeste ont effectivement fait part de difficultés. Ces dernières ont dit n'être pas forcément prises au sérieux par les galeries, notamment par les plus grosses d'entre elles. Une artothèque a ainsi essayé plusieurs fois de contacter une grande galerie parisienne pour avoir des informations sur un artiste. Elle n'a jamais obtenu de réponse. De l'autre côté, une galeriste a souligné que les artothèques s'étaient professionnalisées ces dernières années. Elle a fait état d'échanges dans le passé qui manquaient de rigueur et de professionnalisme. Cette remarque illustre assurément que les artothèques n'ont pas toujours été prises au sérieux en tant qu'institutions.

2. Le cas de la BnF

La BnF a une position bien à part des autres bibliothèques, car elle est, au même titre que la bibliothèque Kandinsky, très bien identifiée et reconnue par les acteurs du monde de l'art contemporain. C'est en effet une institution ayant un rôle prescripteur avec des expositions d'envergure internationale. Ses collections d'estampes, de photographies et de livres d'artistes sont parmi les plus importantes de France. Elle est aussi assez proche des décideurs en termes de politiques publiques. Elle est régulièrement consultée ou impliquée dans les projets nationaux ou les groupes de travail interministériels. Sa localisation à Paris rend aussi plus facile les relations avec les galeries d'art. Les déplacements en galerie, ou en atelier

¹⁸ Ces chiffres sont néanmoins à prendre avec précaution puisqu'ils relèvent de données déclaratives à destination du public. Leur actualisation n'a pas été vérifiée pour les institutions avec lesquelles je n'ai pas eu d'échange. La réalité de ce que cela renferme est aussi à vérifier. L'artothèque de Lyon compte par exemple plus de 11 000 œuvres dans sa collection, mais il n'y en a que 1800 qui sont effectivement empruntables. C'est ce dernier chiffre que j'ai comptabilisé.

représentent une part non négligeable du temps de travail des chargées de collection interrogées¹⁹. Les relations s'inscrivent ainsi dans la durée et permettent de mener des actions de valorisation commune.

Les quartiers d'implantation des galeries parisiennes sont assez resserrés dans le Marais, Saint-Germain-des-Prés, Beaubourg et Matignon. Les galeries se concentrent ainsi dans des endroits rassemblant des lieux culturels²⁰. Lorsque la bibliothèque nationale a ouvert le site François Mitterrand beaucoup de galeries d'art se sont installées dans la rue Louise Weiss²¹.

Les conservateurs de la BnF sont amenés à instruire les certificats de libre circulation d'un bien culturel, qui précisent que le bien n'est pas un trésor national et qu'il peut donc sortir définitivement du territoire français, et les autorisations de sortie temporaire d'un bien culturel, conditionnées, elles, au retour. Ils interviennent dans les secteurs de l'art spécifiques à la BnF, soit dans les domaines du livre²², de l'image imprimée et des monnaies et médailles. Pour ce faire, ils sont amenés à se déplacer en galerie, ce qui assoit leur rôle et leur reconnaissance par les acteurs du marché de l'art. Ce dispositif a été introduit par la Loi n°92-1477 du 31 décembre 1992. Il est aujourd'hui régi par les articles L111-1 à L111-12 et R111-1 à D111-25 du *Code du patrimoine*. Cela concerne néanmoins peu les œuvres d'artistes vivants puisqu'il y a un seuil d'ancienneté, autour de cinquante ans en fonction des supports, et de valeur : 50 000 € pour les livres imprimés, 20 000 € pour les estampes, 25 000 € pour les photographies et 3 000 € pour les manuscrits²³.

3. Les pratiques amateurs

Les institutions se mettent parfois volontairement en dehors des milieux professionnels de l'art contemporains. Notamment lorsqu'elles accompagnent et soutiennent les pratiques amateurs. Selon la loi relative à la liberté de création de 2016, « est artiste amateur dans le domaine de la création artistique toute personne qui pratique seule ou en groupe une activité artistique à titre non professionnel et qui n'en tire aucune rémunération »²⁴. Ces pratiques représentent une part importante de la création contemporaine. En 2018, 8 % des Français interrogés dans le cadre de l'enquête les pratiques culturelles des Français déclarait avoir une

¹⁹ Soit : Héloïse Conésá, chargée de la collection de photographie contemporaine au département des Estampes et de la Photographie ; Cécile Pocheau-Lesteven, chargée de la collection d'estampes contemporaines et des livres d'artistes au département des Estampes et de la Photographie ; Marie Minssieux, chargée de la collection de livres d'artistes à la Réserve des livres rares. C'est moins le cas pour le service vidéo (Julie Guillaumot) et le département Littérature et art (Lydia Mazars), interrogées en juillet 2025.

²⁰ A. QUEMIN, *Le monde des galeries*, op. cit., p. 87

²¹ A. ENSABELLA et al., *Histoire des galeries d'art en France*, op. cit., p. 405

²² Marie Minssieux, chargée de la collection des livres d'artistes à la réserve des livres rares, en émet, par exemple, une dizaine par an. Entretien avec cette dernière, le 04 juillet 2025.

²³ « Annexe 1 aux articles R. 111-1 », dans *Code du patrimoine*, 2020

²⁴ « Loi relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine », n° 2016-925, 2016, art. 32

pratique de peinture, gravure, sculpture, 12 % du dessin et 19 % de la photographie²⁵. D'autant plus que les politiques d'éducatrices artistiques et culturelles encouragent ces pratiques²⁶. Les pratiques amateurs sont souvent valorisées dans la programmation culturelle. Jérôme Glicenstein les met sur le même principe que « l'art pour les touristes ». Pour lui, ces pratiques « n'ont pas vocation à apparaître sur le marché »²⁷.

Les bibliothèques et artothèques ont en effet une position, ambivalente quant à ces pratiques. Elles cherchent parfois à les mettre en valeur voire à les conserver. Cela dépend beaucoup du médium. Si les estampes et dessins ont moins vocation à être collectés, les livres d'artistes et les photographies amateurs se retrouvent dans les collections publiques, y compris acquis à titre onéreux.

La frontière entre l'amateur et l'artiste professionnel est difficile à définir. Puisque dans le monde de l'art la sélection est encore plus forte avec par exemple des critères sur le parcours ou l'affiliation à la maison des artistes ou à l'ADAGP. Être passé par une école d'art est un critère important. Être affilié à une galerie peut aussi être un critère de professionnalisation. Néanmoins, aucune des institutions interrogées ne dit en faire un critère d'exclusion, même si le nom de la galerie de l'artiste est regardé, comme gage de qualité.

IV. LES MOMENTS DE RENCONTRES

1. Les vernissages

Un des moments qui caractérise le plus la sociabilité du monde de l'art est le vernissage – événement de « matérialisation du réseau » par excellence selon Julie Verlaine²⁸. Ce rituel est organisé autant par les galeries que par les institutions lorsqu'elles organisent des expositions.

Là encore, les institutions en région reçoivent les invitations de la part des galeries parisiennes mais ne les honorent presque jamais, éloignement oblige. Celles-ci se déplacent plus aux vernissages des autres structures d'art contemporain locales, c'est-à-dire à l'échelle départementale voire régionale. Les institutions parisiennes assurent, elles, régulièrement une présence aux vernissages des galeries avec lesquelles elles ont tissés d'étroites relations.

Le réseau de relations en région est souvent tissé entre les structures publiques et associatives locales, donc hors marché. Ainsi certaines bibliothèques

²⁵ P. LOMBARDO et L. WOLFF, *Cinquante ans de pratiques culturelles en France*, Paris, Ministère de la Culture, 2020, p. 70

²⁶ C. SILVESTRE, *Pratiques amateurs et bibliothèques : une évidence ?*, Mémoire d'étude, Villeurbanne, Enssib, 2019, p. 22

²⁷ J. GLICENSTEIN, *Insaisissables valeurs*, op. cit., p. 33

²⁸ J. VERLAINE, « Soirs de vernissage », op. cit., p. 294

municipales, comme celle de Toulouse, ont dit vouloir croiser les publics des différents lieux culturels. Soit créer la rencontre entre ceux des bibliothèques et ceux des centres d'art ou musées locaux²⁹. Les artothécaires veillent aussi à être bien identifiables par ces acteurs locaux et assurent une présence lors de vernissage, etc. Les structures marchandes comme les galeries sont moins intégrées dans ces relations. Lorsqu'elles le sont, cela relève plus de relations interpersonnelles et de leur intégration dans le réseau artistique local.

2. Les salons

D'autres moments importants sont les foires et autres salons. Ces derniers sont perçus par les chargés de collection comme des lieux de rencontre. C'est souvent lors de ces événements qu'a lieu la première prise de contact entre le galeriste et les chargés de collection.

La hiérarchie des salons auxquels se rendent les institutions varie en fonction du budget d'acquisition et de l'éloignement avec la capitale. Ainsi tous les chargés de collection parisiens ont dit se rendre à des salons. Ils ont accès aux salons les plus importants de leur domaine. Les institutions en région ont plus de mal à s'y rendre. Pour les galeries aussi, ce n'est pas toujours facile de participer à ces salons, non seulement car il y a une très forte sélection mais aussi à cause des prix des stands. Eléonore Chatin, directrice de la galerie Catherine Putman, indique que « le coût des foires est très important pour les petites structures comme les nôtres, et montrer uniquement des pièces à moins de mille euros sur un stand qui vous en coûte vingt mille est une question de logique économique »³⁰.

Dans les échanges, le salon parisien qui a le plus été cité par les artothèques est Drawing Now. Les institutions liées à la photographie essaient de se rendre à Paris Photo voire aux Rencontres d'Arles. La FIAC (désormais Art Basel Paris) est jugée inaccessible pour la plupart des institutions. Ces dernières privilégient donc les petits salons, parfois à coloration locale. Peu se rendent dans des salons étrangers même si certaines ont pu se rendre à Art Basel (Bâle, Suisse)³¹ par le passé.

Certaines artothèques ou bibliothèques tiennent un stand lors de salons d'art contemporain. Cela a par exemple été le cas lors des salons Art Up de Lille³² et Grenoble³³ pour l'artothèque de Douchy-Les-Mines et celle de Chambéry. La

²⁹ Entretien avec Adeline Pinet, chargée d'action culturelle à la bibliothèque municipale de Toulouse, le 02 décembre 2025.

³⁰ M.-C. MIESSNER, É. CHATIN et M. ROMAND, « Le commerce de l'estampe moderne et contemporaine », *Nouvelles de l'estampe*, n° 246, 1^{er} mars 2014, p. 95 Ce constat est aussi partagé par Mireille Romand qui tient la galerie Documents 15.

³¹ Cf. en ligne : <https://www.artbasel.com/> ; consulté février 2026.

³² Cf. en ligne : <https://lilleartup.com/> ; consulté février 2026.

³³ Cf. en ligne : <https://grenobleartup.com/> ; consulté février 2026.

participation à ces salons locaux se fait dans l'idée de rendre l'institution visible et de faire connaître ses actions dans le milieu de l'art contemporain. La bibliothèque municipale de Rodez et celle des Abattoirs - FRAC Occitanie présentent toutes deux leur collection de livres d'artistes lors d'Art'in folio, la biennale du livre d'artiste de Rodez. L'institution est, dans ces salons, à côté des galeries.

Le centre de documentation du FRAC Sud à Marseille est lui-même moteur dans l'organisation du salon Trafic dédié à l'édition indépendante qui a lieu tous les deux ans. Ce salon mettant en présence de nombreux acteurs du livre d'artistes de la scène contemporaine, un certain nombre de chargés de collection de ce type d'ouvrages s'y rendent. L'institution est ici motrice dans l'animation de l'écosystème de création.

Les déplacements en salons sont parfois insatisfaisants car les procédures d'achat public ne permettent pas de se procurer directement et immédiatement une œuvre. Ce sont donc essentiellement des moments de prise de contact qui permettent de voir les œuvres *en vrai*. Une bonne relation avec la galerie permet parfois de négocier une mise de côté, plus facile avec les œuvres multiples. D'après certains galeristes cette mise de côté peut durer plusieurs mois, en attendant les décisions d'acquisitions.

Une bibliothécaire a aussi dit profiter de ces moments pour demander à des galeries étrangères (américaines et asiatiques essentiellement) d'amener les livres achetés en ligne à ces salons afin de faire des économies sur les frais de ports. Ce qui traduit une vraie coopération avec les galeristes.

V. DES PROFILS PARTICULIERS

Les relations tissées entre galeries et institutions sont avant tout des relations personnelles, parfois construites sur de nombreuses années. Cet aspect est ressorti assez fortement dans les échanges. Notamment du point de vue des galeristes qui apprécient de pouvoir bien connaître les chargés de collection et de les rencontrer à la galerie ou lors des foires. À cela s'oppose néanmoins l'éloignement géographique des institutions en région. Une galeriste m'a ainsi dit que certaines institutions n'achetaient que sur catalogue sans qu'un échange physique ait lieu. Les responsables ne sont donc pas toujours connus. Les changements de direction sont cependant bien ressentis par les galeries car ils s'accompagnent souvent d'un changement d'orientation dans les acquisitions.

En artothèque, la plupart des chargés de collections interrogés venaient de la filière patrimoine et musée, notamment régie des œuvres, ou beaux-arts. Les personnes venant de la filière bibliothèque avaient toutes une formation ou une appétence forte en histoire de l'art. Les profils des chargés de collection sont donc dans un entre-deux. Les compétences de classement et catalogage des œuvres propres aux bibliothèques sont mises au second plan par rapport à celles de sélection

d'acquisitions et de commissariat d'exposition. Les équipes sont généralement relativement restreinte avec souvent une seule personne ou deux pour gérer l'artothèque. C'est sensiblement la même chose pour le personnel des bibliothèques spécialisées en art.

La plupart des chargés de collection interrogés ont dit faire une veille en dehors de leur temps de travail. Le réseau s'entretient donc hors cadre professionnel en assurant des visites en galeries les week-ends, une présence au vernissage souvent en soirée, etc. Dans ce milieu, l'engagement personnel est donc fort. Ainsi, plusieurs fois dans les entretiens est revenue l'idée qu'un choix avait été fait entre la vie de famille et la sociabilité du monde de l'art³⁴. Certains artothécaires en région prenaient ainsi à leur frais des voyages à Paris, hors temps de travail, pour entretenir les liens avec le réseau parisien ou se rendre à certains salons clés. C'est d'autant plus le cas lorsque les missions ou déplacements lointains ne sont pas ou plus acceptés, pour raisons écologiques ou budgétaires.

*

L'intégration dans l'écosystème du marché de l'art contemporain dépend donc des missions de l'institution mais aussi de sa situation géographique et de ses moyens. Elle repose beaucoup sur les personnes elles-mêmes. Ces disparités se retrouvent dans les acquisitions.

³⁴ Une chargée de collection a par exemple clairement dit qu'elle n'avait pas le temps de faire une prospective et d'entretenir le réseau car elle avait deux enfants. Une autre a dit qu'elle n'avait pas d'enfants et qu'elle pouvait passer beaucoup de temps dans les vernissages pour occuper ses soirées.

Deuxième partie :
Acquérir

CHAPITRE 3 : LES ACHATS

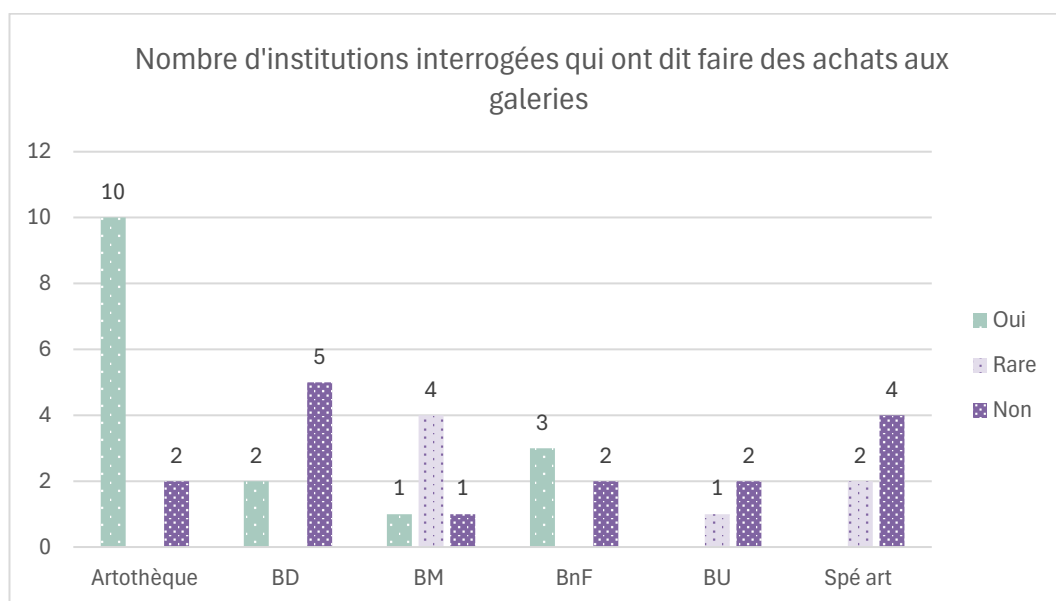
Ce chapitre interroge les modalités d'acquisitions des œuvres à titre onéreux. L'idée est ici de vérifier la prise en compte, par les bibliothèques et artothèque, de cet intermédiaire qu'est la galerie.

I. QUEL POSITIONNEMENT QUANT AU MARCHÉ ?

1. Acheter aux galeries

Le principal lien évident entre les institutions publiques et les galeries relève de leur présence mutuelle sur le marché, les premières en tant qu'acquéreuses et les secondes en tant que vendeuses. Si les sources d'acquisition possibles sont nombreuses, les galeries sont généralement des intermédiaires indispensables.

Néanmoins, les achats aux galeries sont rares en bibliothèques, ils se font essentiellement autour des livres d'artistes. Ils sont plus fréquents dans les artothèques et très courants à la BnF. C'est ce qu'illustre le graphique suivant :



Les artothèques interrogées qui ne font pas d'achat aux galeries n'ont pas de budget d'acquisition : elles ne font pas d'achat du tout. Les galeries sont donc incontournables pour l'acquisition d'œuvres dans les artothèques. Elles le sont aussi pour les acquisitions d'œuvres au sein de la BnF, mais absolument pas pour les autres bibliothèques. Cela tient sans doute à la configuration du marché et aux relais locaux : une bibliothèque municipale et une bibliothèque spécialisée ont ainsi dit qu'elles achetaient plutôt en librairie spécialisée et vente aux enchères, notamment leurs œuvres graphiques contemporaines (estampes, dessins). Les livres d'artistes

sont, eux, entre les deux milieux et relèvent bien souvent du monde de l'édition et de la librairie. Les chargés de collection dans ce domaine traitent souvent directement avec les artistes ou éditeurs, qui sont parfois galeristes, ou les librairies spécialisées, qui n'ont pas d'espace d'exposition et ne sont donc pas considérées comme des galeries.

Dans la charte documentaire de la BnF les galeries sont plusieurs fois citées. Elles apparaissent à la fois comme émettrices de documents, pour le département Littérature et arts et comme source d'acquisition (pour les photographies et les estampes notamment)¹. Pour la photographie, la charte mentionne : « ces acquisitions réalisées auprès des artistes ou de leurs galeries sont souvent négociées avec des dons à la clé »². Ce qui traduit une position ambiguë quant au marché, moins soutien que nécessité. Aucune des autres institutions interrogées n'a formalisé ses liens avec les galeries.

2. Faire face aux lois du marché

Jérôme Glicenstein fait état de 4 positions sur le marché de l'art. La première valorise le marché comme gage de la valeur de l'œuvre. La seconde considère que la valeur esthétique supplante la valeur financière de l'œuvre. La troisième refuse tout lien entre marché et création artistique. La quatrième relève des pratiques créatives sans but financier voire artistique³. Les institutions publiques ont plutôt les positions deux et trois. À priori, les artothèques ne se préoccupent pas de la valeur financière d'une œuvre et sont peu intéressées à voir la valeur des œuvres de leur collection augmenter.

Au contraire, cela constitue aujourd'hui un problème pour les artothèques les plus anciennes. Puisque les œuvres qui ont pris beaucoup de valeurs sont moins enclines à être prêtées⁴, pour des questions de valeur d'assurance notamment. Dans la même idée, la plupart des artothèques disent ne pas acheter d'œuvre ayant une valeur de plus de 2500 €, afin qu'en cas de dégradation, la valeur soit couverte par l'assurance de l'usager. Les artothèques, comme les autres collections publiques ont donc une position ambivalente sur le marché de l'art : présence nécessaire pour les acquisitions mais rejet de celui-ci pour les collections. La charte des artothèques membres de l'ADRA précise effectivement que les collections sont inaliénables⁵. Comme à la BnF, les œuvres acquises sortent donc définitivement du marché.

¹ « Charte documentaire 2025 », Bibliothèque nationale de France, 2025

² *Ibid.*, p. 279

³ J. GLICENSTEIN, *Insaisissables valeurs*, *op. cit.*, p. 31-34

⁴ Entretien avec Karinne Sacrez-Bouchard, responsable de l'artothèque de Poitiers, le 24 juillet 2025 et Fabienne Dalli, responsable de celle de Lyon, le 12 avril 2025.

⁵ *Charte des artothèques membres de l'ADRA*, *op. cit.*, p. 2

Les institutions subissent aussi ce marché : les bibliothèques parisiennes interrogées ont parfois dit ressentir une forme de concurrence entre elles mais aussi avec les différents musées. La galerie choisit parfois à qui elle veut vendre les œuvres, notamment en fonction du poids de l'institution. Le démarchage a pu susciter quelques désaccords quand les galeristes ou marchands ambulants vont voir plusieurs institutions proches ou d'une même tutelle, ou même plusieurs départements au sein de la BnF. La logique commerciale se heurte ainsi à la volonté de concertation des politiques d'acquisition face aux moyens de plus en plus contraints. Les artothèques au contraire ont dit ne pas sentir de concurrence avec les musées de leur territoire car leurs domaines d'acquisitions et leurs missions sont assez différents.

II. POLITIQUE D'ACQUISITION

1. Acheter à l'artiste ou à sa galerie ?

La galerie est loin d'être l'unique point de découverte des œuvres. Dans beaucoup de cas, le premier contact n'est pas la galerie mais l'artiste directement qui renvoie ensuite vers sa galerie. Cela dépend essentiellement du réseau et des connaissances des chargés de collection. À ce titre, plusieurs d'entre eux ont dit faire de plus en plus des visites d'atelier qui permettent de voir les œuvres directement avec l'artiste dans un cadre privilégié, moins ouvertement commercial. Les institutions sont essentiellement acquéreuses sur le premier marché, plus rares sont celles qui acquièrent sur le second marché. La proportion des achats aux galeries varie beaucoup, certaines disent faire plus de 75 % des achats via des galeries alors que d'autres disent en faire moins de 25 %.

Cela traduit une perception très variable de la profession de galeriste par les bibliothèques et artothèques. En 1997, Paul Ardenne relevait que les galeries d'art n'étaient pas toujours perçues de façon positive : monde du commerce et de l'argent, froideur contractuelle, corporatisme, problèmes médiatiques, etc⁶. Ce rejet est toujours d'actualité chez certaines personnes interrogées. Une artothécaire a ainsi dit que les galeries n'avaient pas besoin du soutien des artothèques, qui ne sont pas là pour enrichir personnellement les galeristes. Elle essaie ainsi de ne pas passer par les galeries lors des acquisitions. Lorsqu'elle le fait, elle préfère travailler avec celles qui sont aussi une activité éditoriale ou qui sont productrices, grâce à un atelier d'impression par exemple. Dans les échanges une certaine réticence envers le côté marchand était perceptible. Les galeries sont régulièrement mises en opposition avec les « gens de terrains »⁷. Cela fait écho à une image négative du

⁶ *Les galeries d'art en France aujourd'hui*, op. cit., p. 35

⁷ Verbatim d'un échange. Cette expression désignait ceux qui font, soit les artistes, mais aussi les imprimeurs.

marché de l'art, souvent opaque mais décrit comme opulent, exubérant et spéculatif⁸.

Au contraire, une autre artothécaire a revendiqué l'importance de soutenir tout l'écosystème artistique. Elle reconnaît le rôle clé des galeristes et cherche un équilibre dans les acquisitions. Cette position est aussi celle des chargées de collection de la BnF interrogées qui entendent soutenir autant la création que le marché de l'art.

Néanmoins, un grand nombre d'institutions consultées privilégient les achats directement à l'artiste. Certaines essaient systématiquement de court-circuiter la galerie. C'est-à-dire acheter directement à l'artiste, et ce même quand l'œuvre a été repérée via la galerie. Au-delà de l'aspect éthique, cette possibilité dépend souvent du contrat qui lie l'artiste à sa galerie, notamment s'il y a une exclusivité⁹. La raison évoquée est que les galeries sont « trop chères », un verbatim qui est revenu assez souvent y compris chez les institutions qui les soutiennent. En effet, le pourcentage prélevé lors de la vente fait mécaniquement monter le prix. Le rôle d'intermédiaire des galeries est donc largement décrié, dans sa dimension financière. Ce court-circuitage a pu naturellement générer quelques tensions voire ruptures.

2. Mode de sélection

A. La galerie comme critère

Les institutions n'abordent pas le marché de façon traditionnelle. Zoé Haller relève que les institutions culturelles sont plus à-même d'accueillir des œuvres à la marge puisque les critères de sélection ne sont pas les mêmes que celui du marché :

L'accès à ces soutiens institutionnels, qui repose sur des appels à candidature et les critères de sélection avancés semblent trancher avec les modalités d'accès aux circuits marchands de l'art qui dépendent largement du niveau d'intégration au sein de réseaux d'interconnaissances. [...] Les acquisitions des artothèques ou des FRAC dépendent des qualités artistiques des œuvres soumises au comité en charge de la sélection mais aussi de critères plus pratiques comme des conditions de conservation et de diffusion de l'œuvre proposée ainsi que de son adéquation avec les axes du fond ou de la collection.¹⁰

⁸ D. GRANET et C. LAMOUR, *Grands et petits secrets du monde de l'art*, Éd. actualisée, Paris, Pluriel, 2018. Voir aussi leur documentaire *La ruée vers l'art*, 2013.

⁹ Il y a néanmoins peu de contrat écrit liant l'artiste à sa galerie, cette relation repose beaucoup sur la confiance mutuelle. Certaines galeries prélèvent un pourcentage même en cas de vente d'atelier (achat directement à l'artiste). Cf. N. MOUREAU, *Comment les galeries promeuvent-elle la carrière des artistes qu'elles soutiennent ?*, op. cit., p. 13-14.

¹⁰ Z. HALLER, « Œuvrer en marge du marché de l'art », *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 28, Presses universitaires de Vincennes, 19 avril 2019, p. 80-96.

Les galeries ont effectivement un rôle de filtrage sur le marché. Elles en limitent l'incertitude et permettent aux artistes de vivre plus facilement de leur art. Il est donc très difficile d'être représenté par une galerie : il y a peu d'élus. Or, là où le marché fait de la représentation en galerie une condition indispensable pour être visible donc collectionné, les institutions n'excluent pas les nombreux artistes non représentés, au contraire. Certaines artothèques privilégient les artistes qui n'ont pas de galerie – que ce soit un choix délibéré de leur part ou parce qu'ils rencontrent des difficultés à se faire représenter. Cet aspect est lié au contexte de rattachement administratif des artothèques. Une artothèque rattachée au département, comme celle du Lot, est plus sensible à ce soutien puisque les départements ont une compétence sociale marquée et distribuent par exemple le RSA, que touchent bon nombre d'artistes-auteurs¹¹. Ce phénomène a déjà été relevé par Nathalie Heinich, qui parle de « politique de compensation systématique des manques du marché »¹².

B. Périmètre

Les choix d'acquisition des artothèques et bibliothèques obéissent à des critères bien différents de ceux qui opèrent sur le marché de l'art.

Contrairement aux collections muséales, souvent guidées par des logiques patrimoniales ou historiques, les artothèques privilégient des œuvres susceptibles d'être empruntées, manipulées et intégrées temporairement dans des espaces de vie. Leur politique d'achat repose ainsi sur un équilibre entre exigence artistique, diversité des pratiques et critères matériels liés à la circulation des œuvres. Une galeriste a ainsi souligné qu'elle appréciait de travailler avec les artothèques car celles-ci ne suivent pas du tout les mêmes tendances et les mêmes métriques que celles que l'on trouve sur le reste du marché de l'art. Elles recherchent des œuvres qui sortent soit celles qui sont le plus susceptibles d'être empruntées. Ces données peuvent être objectivées via des statistiques, notamment grâce au SIGB, lorsqu'il y en a un¹³. Selon cette galeriste, elles cherchent par exemple à acquérir des artistes femmes, ou des artistes locaux ou travaillant sur leur territoire ainsi que des œuvres plutôt colorées.

Les pièces choisies par les particuliers le sont dans un but ornemental, moins spéculatif que les collectionneurs habituels de la galerie. Une enquête menée par l'équipe de Dominique Sagot-Duvaurox démontre effectivement que les usagers qui choisissent les œuvres au sein de l'artothèque n'obéissent pas à la logique traditionnelle du marché de l'art : il est par exemple rare qu'une œuvre soit choisie pour la notoriété de l'artiste. L'artothèque permet une grande proximité avec les

¹¹ Entretien avec Christelle Colborati, le 23 juillet 2025.

¹² N. HEINICH, « Politique culturelle : les limites de l'État », *Le Débat*, vol. 142, n° 5, Gallimard, 2006, p. 136

¹³ C'est là que la gestion d'œuvre reproduit celle des livres, même si les proportions sont plus réduites.

œuvres qui peuvent être touchées, retournées, etc. Les critères de choix sont donc le plus souvent esthétiques : harmonie avec l'environnement privé, goût du médium, etc¹⁴.

En conséquence, certaines artothèques interrogées ont des axes d'acquisitions thématiques ou géographiques, notamment à destination des artistes de la région, ou privilégient certains types d'œuvres comme la photographie. La plupart des artothèques cherchent à favoriser les plasticiens de leur région. Ce qui explique pourquoi elles se détournent des galeries, très concentrées à Paris. En revanche, peu d'entre elles ont dit avoir une politique ou des critères d'acquisition formalisés.

Dans leur livre *Images en bibliothèques* Claude Collard et Michel Melot précisent :

Il est plus profitable pour une bibliothèque d'acquérir des œuvres d'auteurs méconnus ou débutants, ce qui est le rôle d'un service public, plutôt que d'acheter à un prix élevé des œuvres d'auteurs célèbres, sauf lorsqu'il s'agit d'une occasion unique de compléter une collection déjà constituée. La volatilité des prix du marché, soumis à des effets de mode ou de notoriété, réclame la prudence des acquéreurs publics. [...] La politique d'acquisition des images est donc plutôt une politique d'acquisition de collections qu'une suite d'acquisitions d'œuvres prestigieuses, sauf si la pièce unique est attachée à l'histoire des collections de la bibliothèque ou de la communauté qu'elle représente.¹⁵

Ces différents éléments se sont vérifiés dans les échanges avec les artothèques, en lien avec la contrainte précédemment citée du prêt des œuvres. Même si, évidemment, si elles en ont les moyens, elles ne se privent pas d'avoir des artistes mondialement reconnus dans leur fonds – les estampes restant un type d'œuvre encore accessible. Mais pour les collections à vocation patrimoniale, des œuvres de grands noms à prix fort sont parfois recherchées, précisément dans un but de conservation pérenne. À ce titre, la bibliothèque municipale de Lyon acquiert des œuvres d'artistes présents dans le top 100 d'Artfacts¹⁶, donc cotés, pour ses collections patrimoniales. Pour ses acquisitions onéreuses, la BnF cherche, elle, essentiellement à avoir des artistes reconnus pour ses collections et s'inscrit moins dans une volonté de soutenir la jeune création¹⁷. Ces œuvres prestigieuses sont aussi celles qui font le prestige des institutions qui les détiennent et garantissent leur rayonnement et leur place dans le marché.

¹⁴ D. SAGOT-DUVAUROUX *et al.*, *La place des artothèques dans le monde de l'art contemporain – une analyse à partir du regard des adhérent.es*, ADRA, 2022, p. 9

¹⁵ C. COLLARD et M. MELOT, *Images et bibliothèques*, *op. cit.*, p. 62

¹⁶ En ligne : https://artfacts.net/lists/global_top_100_artists ; consulté février 2026

¹⁷ Cette dernière doit aussi être collectée et conservée, mais pour ce faire, la BnF se repose plutôt sur le dépôt légal.

C. Suivre les conseils du galeriste

Pour accompagner l'ouverture des premières artothèques au début des années 1980, une liste d'artistes a été élaborée par le Centre national des arts plastiques (CNAP) pour orienter les achats¹⁸. Selon Juliette Lavie et son équipe¹⁹, ces documents mentionnent également des interlocuteurs à privilégier pour acquérir les œuvres, comme des galeries, des éditeurs ou des ateliers. L'efficacité de ces recommandations est néanmoins relative et n'a pas duré²⁰. Une artothécaire a dit s'être beaucoup reposée sur les galeries pour faire ses acquisitions dans ses premières années. Elle s'en est progressivement détachée avec la construction d'un réseau et un gain de confiance dans les orientations de la collection. Alors qu'avant elle cherchait avoir des grands noms de l'art contemporain dans ses collections, aujourd'hui, elle vise plutôt à soutenir les artistes émergents, souvent sans galerie.

Néanmoins, un des aspects le plus estimé dans la relation avec les galeristes est leur rôle de conseil proactif. Les chargés de collection apprécient de recevoir des envois personnalisés présentant des œuvres qui correspondent à leur collection, mais aussi et surtout à leur budget.

Ce rôle de conseil et de découvreur des galeries se heurte à la crainte de créer un rapport de fidélisation. Les chargés de collections cherchent donc à diversifier les sources d'acquisition afin de ne pas créer un effet d'abonnement. L'équilibre n'est cependant pas facile à trouver : plusieurs institutions apprécient de pouvoir se reposer sur les découvertes des galeries qu'elles suivent et avec lesquelles elles ont noué de bonnes relations depuis de nombreuses années. Une bibliothèque a, par exemple, dit acheter régulièrement, et depuis des années, les livres d'artistes proposés par une galerie locale.

III. MODALITÉS D'ACHATS

1. Des comités d'acquisition

La charte des artothèques membres de l'ADRA indique que ses membres s'engagent à « s'appuyer sur des comités techniques d'achat, composés de professionnels qualifiés (artistes, critiques, commissaires, etc.), pour établir les propositions annuelles d'acquisitions et examiner les propositions de dons et legs. »²¹. Effectivement, toutes les artothèques interrogées ont mis en place un

¹⁸ J. LAVIE, « Transposer à l'échelle nationale une expérience pilote », *Nouvelles de l'estampe*, n° 268, Comité national de l'estampe, 15 novembre 2022 (en ligne : <https://journals.openedition.org/estampe/3137> ; consulté le 6 mai 2025)

¹⁹ L'équipe ARP, Artothèque, Recherche, Patrimoine, au sein du laboratoire HiCSA de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

²⁰ Échange avec Juliette Lavie, le 12 novembre 2025.

²¹ *Charte des artothèques membres de l'ADRA*, op. cit., p. 2

comité d'acquisition. Dans ces derniers, siègent en général des professionnels du monde de l'art : artistes, directeurs d'institutions locales, professeurs d'universités, et des usagers parfois. Une artothèque a dit envisager d'inviter des galeries du territoire à faire partie de son comité d'acquisitions.

Ces comités rencontrent l'adhésion car ils permettent de sortir de la logique *j'aime / j'aime pas* et de s'entendre collectivement sur des critères. Cela limite aussi les achats coup de cœur. Une artothécaire, liée à une bibliothèque, a ainsi apprécié de pouvoir, je cite : « s'entourer du monde de l'art » dans ses acquisitions. Cette mise en place n'a néanmoins pas été facile à porter auprès des responsables de la lecture publique. Elle était pourtant nécessaire car les logiques d'acquisition d'œuvres d'art sont très différentes de celles du livre. Le monde de l'art ne porte pas les mêmes valeurs que le monde de l'édition et se repose plus sur l'humain (image de marque des artistes, personnalité ou sensibilité des galeristes, etc.).

Les temps de l'achat public sont donc très longs. Une œuvre repérée dans un salon peut mettre plusieurs mois avant d'être proposée au comité d'acquisition qui n'a en général lieu qu'une fois par an, souvent entre mars et juillet. Les bibliothèques, comme la BnF, ventilent en revanche leurs acquisitions sur toute l'année. À la BnF, il n'y a pas de comité pour les achats courants, ils interviennent, dans quelques départements au-delà d'un certain montant. Les bibliothèques interrogées n'ont pas, non plus, de comité d'acquisition pour leurs livres d'artistes. Certaines y songent.

Les acquisitions se passent de plus en plus sur dossier ou sur catalogue et de moins en moins par des déplacements physiques pour voir les œuvres. L'artothèque du Lot, organise, toutefois, ses comités avec la présence physique des œuvres, 80 environ, dont moins de la moitié sont effectivement acquises²². L'idée de cette démarche est de pouvoir apprécier la matérialité de l'œuvre. Cette dernière est donc immobilisée, sans garantie d'acquisition, pendant un mois ou plus. Une galeriste interrogée à ce sujet a dit que cela ne la gênait pas car c'est une souplesse que permet le multiple : l'œuvre est toujours accessible à la galerie pendant ce temps.

2. Contraintes

Les galeries interrogées ont souligné la lenteur et la lourdeur administrative des achats publics, bien que les bibliothèques et artothèques soient, selon elles, plus souples et agiles que d'autres institutions comme les musées.

En plus de ces délais d'acquisition, les artothèques ont souvent un budget moindre – point régulièrement relevé par les galeristes. Ceux interrogés ont pour la plupart indiqué que les achats de ces institutions avaient un poids minime sur leur chiffre d'affaires. L'impact financier des bibliothèques et artothèques est donc très

²² Entretien avec Christelle Colborati, le 23 juillet 2025.

à la marge sur le marché de l'art. Effectivement : « le montant que l'état peut consacrer à l'art contemporain est dérisoire par rapport à la cote que certains artistes ont »²³. D'autant plus que du point de vue des galeristes, les achats sont assez irréguliers et ne constituent pas une source de revenu fiable. Les institutions achètent en général « peu et pas cher »²⁴.

Les artothèques interrogées ont toutes un budget annuel de moins de 20 000 €²⁵, la BnF a des capacités d'acquisition entre 30 000 et 60 000 € par an en fonction des supports. De fait, les artothèques acquièrent en général moins d'une quarantaine d'œuvres par an. Une dizaine, pour un budget de 3 000 € pour l'artothèque la moins dotée qui m'a communiqué son budget (et qui dispose d'un budget). Les budgets d'acquisitions de livres d'artistes en bibliothèques dépassent rarement les 5 000 €. Les artothèques interrogées ont indiqué que la photographie était de plus en plus empruntée mais était aussi de plus en plus chère ce qui suscite quelques inquiétudes quant aux capacités d'acquisition futures. Ces moyens contraints peuvent être compensés par du mécénat qui rend possible l'achat d'œuvres remarquables²⁶. Le poids de ces institutions sur le marché est donc minime.

Les institutions interrogées n'achètent pas les œuvres encadrées²⁷, puisqu'elles ont en général un budget d'encadrement distinct, voire un atelier dédié.

Contrairement à la BnF, les artothèques ont des contraintes de format : les œuvres doivent être facilement transportables et rentrer dans la voiture des particuliers. Les plus grands formats tolérés par une artothèque interrogée est 120 x 90 cm. Les œuvres font en général autour de 50 x 70 cm, le plus souvent moins : autour de 40 x 50 cm.

3. Remise et mise de côté

Face à ces contraintes, la plupart des galeries interrogées ont dit faire des efforts au nom d'un « service rendu à la collectivité »²⁸. Pour satisfaire au rythme des achats publics, les mises de côté sont fréquentes, d'autant plus si l'institution est fidèle et maintien de bonnes relations. Ces mises de côté peuvent l'être parfois lors de longues périodes. Les galeristes ont souvent intérêt à ce que les œuvres soient acquises par des collections publiques : elles seront plus visibles que chez un collectionneur privé.

²³ J.-M. SCHMITT et A. DUBRULLE, *Le marché de l'art*, op. cit., p. 352

²⁴ Verbatim d'une galeriste.

²⁵ Dans le contexte d'économie actuelle, ces chiffres tendent à baisser.

²⁶ À la BnF par exemple, le don de la famille De Vitry via l'Association des Amis de la BnF permet chaque année d'acquérir des œuvres d'artistes phares de l'art contemporain.

²⁷ Cet aspect a aussi été relevé par plusieurs galeristes.

²⁸ Verbatim d'un galeriste.

Face aux contraintes budgétaires, les galeristes accordent régulièrement des remises, souvent de 10 ou 20 %, aux institutions qui en font la demande, surtout s'il y a plusieurs œuvres. Valérie Cazin, directrice de la galerie Binôme, spécialisée dans la photographie, justifie ce prix au rabais par le service rendu. Pour elle, les institutions « payent » la galerie en permettant la diffusion du travail d'un artiste²⁹. Une artothécaire a en revanche dit qu'elle n'osait pas demander de remise : pour elle, il est gênant de négocier et de parler d'argent. Or, c'est précisément une pratique courante du marché de l'art puisque les prix des œuvres sont rarement indiqués. Les galeries interrogées, celles du multiple donc, tendent cependant à les afficher sur leur site³⁰. Pour Éléonore Chatin, « c'est une façon de montrer l'accessibilité de ces œuvres, une ouverture pour les clients timides. »³¹.

4. Difficultés

Au-delà de la prise au sérieux, précédemment évoquée, peu de difficultés dans les liens avec les galeries ont été révélées. Une artothèque a mentionné des tensions dans le cas d'un artiste ayant deux galeries. Rappelée à l'ordre, elle a dû trouver un équilibre pour contenter les deux galeries dans ses acquisitions.

Les achats à l'étranger sont en revanche laborieux – même si les artothèques et la BnF en font. La logistique administrative et comptable est en effet assez difficile à mettre en œuvre dans ce cas. Il est notamment compliqué pour ces galeries étrangères de fournir un numéro de Siret, la plupart du temps obligatoire pour la facturation des acquisitions. Le contexte mondial rend aussi ces achats peu avantageux financièrement avec les droits de douanes et les taxes. De fait, la BnF se repose sur certaines galeries importantes qui ont des antennes à l'étranger et rendent transparent, pour l'institution, le franchissement des frontières par les œuvres. Les galeries françaises peuvent donc aussi être des relais pour acheter des œuvres étrangères³². La photographie vendue aux États-Unis est en revanche difficilement accessible financièrement pour les institutions françaises.

Si les bibliothèques achètent peu aux galeries, les artothèques et la BnF se reposent beaucoup sur elles et s'insèrent tant bien que mal dans le marché de l'art contemporain. Cependant, les institutions publiques comptent amplement sur les acquisitions non onéreuses.

²⁹ Propos lors MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Qui fait le marché de la photographie ?*, op. cit., 41:00

³⁰ Outre la galerie Catherine Putman, c'est le cas pour [Michael Woolworth](#) ou de [Tchikébé](#) qui sont tous deux plutôt des ateliers.

³¹ M.-C. MIESSNER, É. CHATIN et M. ROMAND, « Le commerce de l'estampe moderne et contemporaine », op. cit., p. 94

³² Aspect souligné par une artothécaire, qui se repose elle aussi sur les galeries françaises pour les achats internationaux.

CHAPITRE 4 :

LES ACQUISITIONS HORS MARCHÉ

L'enrichissement des collections ne se limite pas aux acquisitions onéreuses. La rencontre avec le monde de l'art se fait aussi sans le marché grâce aux dons, dépôts et dépôt légal. Si les galeries sont moins sollicitées, elles ne sont pas totalement absentes.

I. LES DONES

1. D'œuvres

Dans beaucoup de bibliothèques et certaines artothèques il n'y a pas de politique d'acquisition onéreuse pour l'art contemporain. Ainsi, beaucoup enrichissent leur collection grâce à des dons ou fonctionnent grâce aux acquisitions passées. L'œuvre change de propriétaire sans contrepartie financière. Les dons sont le plus souvent des dons manuels, c'est-à-dire avec une remise matérielle de l'œuvre de main à main. Ces dons passent généralement directement par les artistes. Les galeries sont peu donatrices d'œuvres. Selon un rapport d'Annie Chevretilles Desbiolles, elles ont néanmoins beaucoup soutenu, souvent par des dons, l'ouverture des artothèques¹. Les raisons des dons sont multiples : archivage, diffusion, etc.

Certaines entrées par ce biais sont aussi des échanges avec d'autres structures. Cette pratique est courante lorsque l'institution est elle-même éditrice.

L'artothèque de Douchy-Les-Mines se situe dans un centre d'art qui a la particularité d'avoir une collection² : le Centre régional de la photographie des Hauts-de-France. Elle a ouvert en 1985 mais n'a plus de politique d'acquisition onéreuse. L'enrichissement se fait grâce aux dons qui font systématiquement l'objet d'un contrat et sont acceptés si cela donne lieu à une collaboration (exposition, atelier, édition...). Pour ce faire, l'artothèque ne fait aucune prospection et se repose uniquement sur son réseau de partenaires ou grâce aux projets qu'elle mène. Le partage entre la collection du centre et de l'artothèque se fait au choix de l'auteur. Ces donateurs sont souvent représentés par une galerie ou une agence, mais le centre traite directement avec l'auteur. Les œuvres doivent néanmoins être ni trop

¹ A. CHEVREUILLES DESBIOLLES, *Étude l'artothèque comme média : Les artothèques : une expérience originale de démocratisation de l'art dans un écosystème artistique en recomposition*, Direction générale de la création artistique, 2016

² Les centres d'art ont pour vocation d'être des lieux d'expérimentation de la création contemporaine en exposant le travail des artistes et ayant une activité de médiation. Ils ne constituent pas de collection. Cf. (en ligne : <https://www.culture.gouv.fr/thematiques/arts-plastiques/les-arts-plastiques-en-france/les-centres-d-art-contemporain> : consulté le 12 janvier 2026)

volumineuses ni trop fragiles pour pouvoir intégrer l'artothèque et être diffusées. C'est-à-dire souvent autour de 42 x 52 cm. La valeur d'assurance excède rarement 2000 €³.

L'INHA n'a pas non plus de politique d'acquisition onéreuse pour l'art contemporain. Les œuvres d'art contemporain présentes dans la collection sont issues de dons. Les œuvres ainsi reçues sont donc généralement des ensembles d'estampes. Elles ont souvent déjà circulé dans le marché de l'art. Si les dons proviennent essentiellement des artistes ou de leurs descendants, des collectionneurs ou de studios, certaines galeries ont donné des estampes lors de leur fermeture. Ce fut le cas de la galerie Jean Fournier en 2023 qui a donné 29 estampes en versant aussi ses archives et ses éditions livresques⁴. Certaines galeries orientent aussi les artistes vers l'INHA pour que les œuvres soient dans une institution publique. Cette politique de dons n'empêche pas la bibliothèque d'avoir un axe autour des artistes français ou étrangers ayant travaillé en France⁵.

La BnF reçoit aussi de nombreux dons qui s'expliquent par son prestige et la politique d'incitation qu'elle mène en ce sens. C'est ainsi le cas pour l'art vidéo, là encore sans véritable politique d'acquisition onéreuse. La contrepartie est la numérisation⁶. Mais une grande motivation des dons à cette institution est surtout la conservation pérenne facilement accessible, pouvant faire référence lors d'élaboration de catalogues ou de rétrospectives. La BnF étant une collection prestigieuse, figurer dans ses collections fait office de label pour certains artistes, y compris amateurs. C'est pourquoi les chargés de collection refusent parfois ces dons qui font généralement l'objet d'un contrat⁷. La BnF reçoit aussi d'autres formes de dons comme les donations notariées à l'image de celle de Sonia et Robert Delaunay ou les legs fixés par un testament. Ces modes concernent néanmoins peu les galeries d'art contemporain.

A la BnF, certains achats sont négociés pour être accompagnés d'un don en plus. En effet, le plus souvent, les dons complètent les acquisitions onéreuses des institutions lorsque celles-ci les acceptent. Ils sont généralement créateurs de beaucoup de travail pour les équipes : préparation, inventaire, catalogage, conditionnement. L'acceptation n'est donc jamais automatique. Certaines institutions interrogées tendent à les refuser systématiquement.

³ Entretien avec Angeline Nison, chargée des collections, le 18 juillet 2025.

⁴ « Les archives Jean Fournier enrichissent les fonds d'art de l'INHA », sur *Actualité.com*, 6 novembre 2024 (en ligne : <https://actualite.com/article/120205/archives/les-archives-jean-fournier-enrichissent-les-fonds-d-art-de-l-inha> ; consulté le 12 janvier 2026)

⁵ Entretien avec Carole Gascard, Cheffe du service du Patrimoine, le 11 juillet 2025.

⁶ Entretien avec Julie Guillaumot, Cheffe du service Vidéo, le 4 juillet 2025.

⁷ Entretien avec divers chargés de collections au département des estampes, à la réserve des livres rares, au département son, vidéo, multimédia et littérature et arts en juillet 2025

2. De catalogues et d'ephemera

Les dons de documents sont plus fréquents. Les galeries envoient régulièrement des éléments de promotion comme les catalogues d'exposition ou les cartons d'invitation que certaines bibliothèques se chargent de conserver. Ces envois s'inscrivent pleinement dans la promotion des artistes qu'elles représentent. Certains de ces envois ciblent particulièrement les artothèques et bibliothèques. En effet, certaines galeries ont une communication ciblant ces institutions. La plupart des institutions interrogées ont dit ainsi recevoir des brochures ou des catalogues de la part des galeries. D'autres galeries ne font pas de communication particulière, essentiellement par manque de moyen, préférant que les institutions viennent à elles.

Bien que coûteux, les échanges de catalogues entre institutions sont aussi fréquents.

D'autres envois sont réalisés dans un but d'archivage pérenne. L'INHA conserve ainsi plus de 160 000 cartons d'invitation ainsi que des catalogues de ventes. Ces ensembles ont été constitués essentiellement grâce aux dons de particuliers et de galeries. Cette démarche relève d'une pratique ancienne sans que l'institution ne fasse une prospective en la matière⁸.

Les galeries donnent enfin parfois leurs archives, souvent après cessation de leur activité, notamment à la bibliothèque de l'INHA ou à la Bibliothèque Kandinsky. Recevoir des archives de galeries reste assez rare pour l'INHA. Le versement de la totalité des archives de la galerie Jean Fournier a été réalisé alors que l'INHA ne traitait pas avec cette galerie auparavant⁹. Là encore, c'est la mission d'archivage et de conservation pérenne qui est reconnue et qui suscite les dons.

Enfin il y a des formes de dons indirects lorsque des galeries, qui sont des partenaires et parfois des mécènes plus ou moins identifiés, donnent des fonds pour pouvoir acquérir des œuvres importantes ou organiser des expositions ou autres événements.

II. LES DÉPÔTS

1. Le modèle du dépôt tel qu'appliqué en galeries

Un autre mode de constitution des collections est celle du dépôt. L'œuvre est confiée temporairement par son propriétaire à l'institution dans un objectif précis. Cette pratique est courante pour les expositions. Or ici, les artothèques s'en servent pour constituer leur collection empruntable. Elles ne sont pas propriétaires de leurs

⁸ Entretien avec Carole Gascard, Cheffe du service du Patrimoine, le 11 juillet 2025.

⁹ *Id.*

œuvres mais jouent le rôle d'intermédiaire avec le public. En général, ce dernier peut emprunter les œuvres mais aussi les acheter comme c'est le cas dans les artothèques de Montpellier ou Nancy. Les premières artothèques dans les maisons de la culture fonctionnaient sous ce modèle-là¹⁰ mais la difficulté de gestion a provoqué son abandon¹¹. Ce mode de fonctionnement repose complètement sur le réseau de l'art et obéit à une logique associative. Cette démarche s'inscrit moins dans une volonté de constitution de collection que dans une politique de soutien à la création, donc de valorisation.

Les artistes déposent leurs œuvres en échange d'une valorisation de celles-ci pouvant donner lieu à une vente. Des galeries font des dépôts. La galerie Catherine Putman a ainsi plusieurs œuvres de son stock, y compris des artistes prestigieux mais historique de la galerie, en dépôt à l'artothèque de Nancy, L'art en partage, gérée par l'association 379. Cette collaboration représente une part non négligeable des fonds de cette artothèque. Elle témoigne aussi d'un soutien de la part de la galerie puisqu'elle laisse un pourcentage relativement important à l'artothèque en cas de vente. Ce mode d'organisation s'inscrit donc pleinement dans le marché de l'art et reprend le mode de fonctionnement des galeries qui utilisent, elles aussi, beaucoup ce modèle du dépôt. L'œuvre est confiée au galeriste le temps de sa vente ou d'une exposition. Les pourcentages prélevés par l'artothèque restent néanmoins moins élevés que ceux prélevés par une galerie. L'artothèque de Nancy prélève en effet 10 %¹². Il s'agit de 50% en moyenne pour les galeries¹³.

2. La mise en relation

L'artothèque de Montpellier, elle aussi associative, a un fonctionnement différent. Elle n'a pas de lieu perpétuellement ouvert mais organise des expositions, à minima deux fois par an. L'artothèque inclut des peintures, des photographies, des sculptures et des estampes ou des œuvres mixtes. Elle ne se limite donc pas aux multiples. Les œuvres accueillies en dépôt sont soumises à une candidature de l'artiste et sélectionnées par un comité. Il y a des restrictions de formats puisque les petits œuvres de moins de 50 x 50 cm sont exclues (hors sculptures). Les artistes doivent payer une cotisation de quelques dizaines d'euros pour adhérer à l'association. En cas de vente, l'artothèque ne prélève aucun pourcentage et se contente de faire le lien entre l'acheteur et l'artiste. Elle se définit comme un « moyen de mise en lien entre les artistes et les adhérents et non une agence

¹⁰ *Les artothèques publiques françaises et leurs collections 1982-2022*, Festival d'Histoire de l'art, 31 mai 2024, 01:05:45 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=2MarylzlRvo> ; consulté le 7 juillet 2025)

¹¹ J. LAVIE, « Transposer à l'échelle nationale une expérience pilote », *op. cit.*

¹² Les données de ce paragraphe sont issues d'un échange par courriel avec l'artothèque.

¹³ A. QUEMIN, *Le monde des galeries*, *op. cit.*, p. 164

d'artiste »¹⁴. Cette démarche de valorisation se traduit par une numérisation des œuvres et une mise en ligne. Le site internet de l'artothèque est donc autant un catalogue pour les emprunteurs qu'un catalogue à prix marqué pour tous collectionneurs d'art. Là encore, le fonctionnement relève aussi de celui d'une galerie, sans but commercial, avec le mode d'exposition régulière et l'intermédiation entre les artistes et un public.

III. LE DÉPÔT LÉGAL

Le marché de l'art est aussi soumis au dépôt légal¹⁵. Si ce dernier est plutôt bien respecté par les galeries lorsqu'elles éditent des monographies ou des catalogues, il l'est un peu moins lorsqu'il concerne des œuvres¹⁶. Ce dépôt oppose en effet deux logiques complètement différentes.

1. Cadre intellectuel

A. Aspects juridiques

La BnF est chargée depuis 1537 de recueillir le dépôt légal des œuvres imprimées, ce qui implique aussi l'estampe isolée depuis 1672 et la photographie depuis 1925 :

Les documents imprimés ou graphiques de toute nature, notamment les livres, périodiques, brochures, **estampes**, **gravures**, cartes postales, affiches, cartes, plans, globes et atlas géographiques, partitions musicales, chorégraphies ainsi que les documents **photographiques**, quels que soient leurs support matériel et procédé technique de production, d'édition ou de diffusion, sont déposés à la Bibliothèque nationale de France dès lors qu'ils sont mis en nombre à la disposition d'un public, à titre gratuit ou onéreux¹⁷.

Les déposants peuvent être des éditeurs, des importateurs ou des imprimeurs¹⁸. Les galeristes éditeurs sont donc pleinement impliqués. Concernant la création contemporaine, le dépôt légal pour importation n'est pas appliqué. Des fichiers numériques, peuvent dans certains cas, remplacer le dépôt physique¹⁹. Les œuvres sonores, vidéos et multimédias sont aussi concernées depuis 1975, de

¹⁴ Informations d'après leur site : <https://www.artothequeamontpellier.fr/candidatures-artistes-1/> (En ligne, consulté le 8 janvier 2026)

¹⁵ Cette partie vérifie des réflexions déjà entamées par E. PÉRON, *Dépôt légal des estampes, apparences et réalité*, Paris, Bibliothèque nationale de France, s. d. Document interne.

¹⁶ Les réflexions qui suivent ont été nourries par des échanges avec plusieurs chargées de collections au département des estampes (Héloïse Conesa, Cécile Pocheau-Lesteven), à la réserve des livres rares (Marie Minssieux), au département son, vidéo, multimédia (Julie Guillaumot) et littérature et arts (Lydia Mazars) en juillet 2025.

¹⁷ « Article R132-1 », dans *Code du Patrimoine*, 2011. Je souligne.

¹⁸ « Article L132-2 », dans *Code du patrimoine*, 2022

¹⁹ « Article R132-8 », dans *Code du patrimoine*, 2011 Des réflexions sont en cours pour améliorer ce point notamment suite à la loi Darcos.

mêmes que les logiciels informatiques et bases de données depuis 1992²⁰. Le dépôt n'exclut pas la consultation sur place et la reproduction à des fins de conservation²¹. Mais la possibilité d'exposition n'est pas mentionnée.

Le fait de « se soustraire volontairement à l'obligation de dépôt légal est puni d'une amende de 75 000 euros »²². Dans les faits cette sanction, très élevée pour les petits contrevenants, n'est jamais appliquée. Et effectivement, faire appliquer ce dépôt reste difficile et la plupart des galeries s'y refusent.

Ce cadre réglementaire reste toutefois imprécis sur certains points comme le type d'épreuve ou de tirage et la notion d'éditeur. Le périmètre à mettre derrière cette notion est flou, surtout lorsque l'artiste est lui-même éditeur de son œuvre, c'est-à-dire qu'il la diffuse aussi lui-même²³.

B. Perspectives philosophiques

Les galeries sont donc amenées à déposer lorsqu'elles éditent des livres d'artistes et des estampes. Des œuvres d'art contemporain sont donc bien soumises au dépôt légal. Elles s'inscrivent dans un système imaginé pour le livre, à l'origine dans une perspective de contrôle. Même si aujourd'hui, cette obligation a perdu sa logique de surveillance pour aller vers une logique de conservation et de consultation²⁴. Le refus est donc parfois idéologique ou politique. Et de fait, certains galeristes (et artistes) refusent de déposer au nom de la liberté de création et dénoncent un moyen de contrôle de l'État.

Ce dépôt n'en reste pas moins inadapté aux logiques du marché de l'art. En effet, si le but est un archivage pérenne de la création contemporaine, les entités entrées par ce biais devraient être considérées comme des documents. L'estampe et la photographie ont été soumises au dépôt pour leur valeur documentaire, notamment à des fins de recherche. Or, le département des estampes et de la photographie et la réserve des livres rares les considèrent comme des œuvres avec des actions de valorisation, d'exposition et de prêt aux institutions. Dans ces départements les documents sont conservés pour leur valeur artistique, comme le ferait un musée. C'est donc véritablement une œuvre d'art destinée à être contemplée qui fait l'objet du dépôt. Ce n'est pas le cas au département son, vidéo,

²⁰ « Article L131-2 », dans *Code du patrimoine*, 2009

²¹ « Article L132-4 », dans *Code du patrimoine*, 2006

²² « Article L133-1 », dans *Code du patrimoine*, 2010

²³ Ce point est aussi souligné dans cette lettre de l' UNION DES PHOTOGRAPHES PROFESSIONNELS, lettre à Rachida Dati, 17 juin 2025 (en ligne : <https://www.upp.photo/fr/news/depot-legal-3368> ; consulté le 30 juillet 2025) « Enfin, si, dans le cadre du dépôt légal, les éditeurs et imprimeurs sont soumis à une obligation de dépôt, il n'a jamais été exigé d'un écrivain qu'il procède lui-même au dépôt de ses manuscrits ou de ses ouvrages imprimés. Les photographes s'interrogent donc sur la pertinence d'une obligation de dépôt légal qui leur serait personnellement imposée »

²⁴ « Article L131-1 », dans *Code du patrimoine*, 2006

multimédia où les œuvres (art vidéo notamment) sont traités et considérées comme des documents. Le dépôt est celui d'une archive pas d'une œuvre à valoriser.

Un certain nombre de galeristes qui m'ont répondu sont favorables au dépôt et disent le respecter presque systématiquement. L'archivage de l'œuvre pour la rendre accessible aux générations futures suscite l'adhésion. C'est aussi l'assurance qu'un exemplaire soit dans une collection publique quoi qu'il arrive. Ces galeries jugent en général le dépôt assez facile à mettre en œuvre en demandant un exemplaire BnF à l'imprimeur.

2. Logique de terrain

Le périmètre du dépôt légal peut être rétrospectif et change en fonction des départements. La réserve des livres rares et le département des estampes permettent un dépôt légal rétrospectif. Obtenir par ce biais un document produit il y a quelques années, soumis à cette obligation sans que celle-ci ait été appliquée à l'époque reste possible. Il y a aussi une concurrence avec le don, plus valorisé²⁵ et valorisant et qui fait l'objet d'un contrat... Ainsi pour l'art vidéo la frontière avec le don a été fixée aux œuvres de plus de 3 ans. À la réserve des livres rares, les dons concernent les documents non soumis au dépôt légal.

Cette obligation de dépôt n'est pas toujours connue : une galerie (non-éditrice) a ainsi dit dans un entretien faire le dépôt des catalogues qu'elle édite mais avoir découvert, lors de notre échange, que le dépôt légal s'appliquait aussi aux estampes. Il y a surtout une forte réticence de la part des acteurs du monde de l'art. Très peu de galeristes se soumettent à ce dépôt. Aucune galerie ne fait de dépôt en photographie, ni pour l'art vidéo. Des galeristes éditeurs interrogés soutiennent la BnF dans son rôle de valorisation de l'estampe mais ne déposent jamais leurs productions. La même réticence se vérifie en région avec le dépôt légal imprimeur qui n'est pas toujours compris et accepté par les artistes puisque, selon eux, il empêche l'achat de ces œuvres par la bibliothèque.

En découle une position parfois inconfortable pour les chargés de collection qui doivent, à la fois, faire appliquer cette obligation de dépôt gracieux, mais aussi entretenir de bonnes relations dans un milieu où celles-ci sont primordiales. Et ce, afin de pouvoir faire des acquisitions onéreuses ou des projets communs. Le refus de dépôt a pu ainsi tourner au conflit et engendrer des ressentiments mettant fin à tout échange. Globalement, les chargés de collections ne se battent pas outre mesure en cas de refus, car les outils de contraintes sont inexistantes.

Les arguments pour convaincre de déposer sont en effet limités : archivage pérenne dans une collection prestigieuse, valorisation dans le catalogue général,

²⁵ Un don important peut donner lieu à une exposition dans la galerie des donateurs sur le site François-Mitterrand.

preuve d'antériorité, mise à disposition du public pour une consultation sur place à la différence des musées...

A. Aspect qualitatif

Un autre point est la sélection. Le dépôt légal du livre accepte le tout venant de l'édition peu importe la qualité et la valeur historique de l'ouvrage du moment qu'il rentre dans le périmètre de la loi. Ce tout venant est moins accepté concernant l'image fixe. La BnF cherche ainsi à vérifier que le déposant est un professionnel et non un amateur (exposition dans des lieux culturels, publications critiques, affiliation à une société de gestion de droits type ADAGP...) ²⁶. En effet, la BnF est perçue par certains artistes comme une instance prescriptrice et une caution institutionnelle. Ces derniers utilisent le dépôt légal pour pouvoir affirmer qu'ils sont dans les collections de la BnF. Dans ce qui est accepté, il y a donc des biais : la représentativité est privilégiée à l'exhaustivité en ciblant le reflet des grandes tendances de la production actuelle et l'originalité des sujets, techniques. La notoriété rentre en compte, de même que la numérotation des tirages ²⁷. La quantitatif rentre en contradiction avec le qualitatif. Or, c'est ce dernier qui prime dans le monde de l'art. La logique originelle du dépôt légal est ainsi tordue. Mais naturellement, les pièces les plus cotées sur le marché de l'art sont rarement déposées.

Il y a aussi une question de moyens. La BnF ne serait pas en mesure de recevoir les images fixes de façon aussi automatisée que ce qui est fait pour le livre. Ces dernières nécessitent des traitements plus longs. Ainsi ce qui est accepté se fait aussi, comme pour les dons, en fonction des possibilités de traitement. De plus, faire appliquer le dépôt légal nécessite une prospective constante et chronophage que les services n'ont pas toujours le temps de mener. Pour cette raison, les vidéos d'artistes échappent, dans les faits, au dépôt légal. De plus, la production parisienne est surreprésentée dans les entrées par dépôt légal, la prospection empirique étant localement limitée.

B. Valeur financière

En ce qui concerne le refus, la première raison évoquée est souvent financière ²⁸. En effet, l'impression artisanale représente un coût non négligeable d'autant plus lorsque l'œuvre est complexe et nécessite plusieurs passages ou matériaux. Ainsi dans les entretiens, même des galeristes-éditeurs favorables au

²⁶ « Le dépôt légal de l'image imprimée », Proposition de charte, Paris, 2025. Document interne - BnF

²⁷ *Id.*

²⁸ C'est par exemple le cas pour les photographies, dans cette lettre UNION DES PHOTOGRAPHES PROFESSIONNELS, lettre à R. Dati, *op. cit.*

dépôt disent avoir des cas où ils le ne le font pas car le coût de production serait trop difficile à absorber.

Le dépôt est souvent perçu comme une forme d'acquisition gratuite, une sorte d'impôt déguisé contraire au soutien à la création. Le dépôt légal constitue en effet un mode d'enrichissement des collections non négligeable. La valeur commerciale des œuvres concernées n'est pas celle du livre, elle est loin d'être faible et peut atteindre plusieurs milliers d'euros. Le dépôt rentre donc en concurrence avec la politique d'acquisition onéreuse de la BnF : s'il y a des achats, le risque est gros que plus personne ne dépose. C'est pourquoi les chargés de collection font en sorte d'exclure des acquisitions tout ce qui est dans le périmètre du dépôt légal en achetant des épreuves retravaillées, puisque celui-ci ne s'applique qu'aux multiples, des dessins ou des productions étrangères.

Ce refus donne lieu à un important travail de pédagogie de la part des chargés de collection incluant notamment une politique incitative. Des achats sont ainsi effectués dans le but de recevoir en échange des œuvres en don ou en dépôt légal mais aussi pour remercier de ces dépôts. S'en suit ainsi une logique insidieuse de fidélisation.

C. *Rareté*

Le dépôt légal s'applique aux multiples qui souffrent d'une certaine dépréciation dans le milieu de l'art encore acquis à l'œuvre originale et unique²⁹. La lettre de l'union des photographes professionnels oppose ainsi le « procédé de reproduction mécanique » propre à l'estampe à « la reconnaissance artistique de la photographie [...] acquise depuis plusieurs décennies » et ajoute qu'un « tirage photo n'est pas un simple multiple reproductible en série »³⁰. Ainsi, derrière des questions de périmètre se cache aussi une variabilité de conception de l'œuvre d'art. Dans beaucoup de cas, l'estampe et le livre d'artiste sont eux aussi conçus par les galeristes et les autres acteurs comme des œuvres rares et précieuses, ce qui rend incompréhensible cette obligation de dépôt. La pratique de numérotation-signature illustre cette conception. D'autant plus que les tirages sont de plus en plus restreints³¹. Alors que le dépôt légal n'implique pas de seuil et s'applique donc même à de très petits tirages. Faire appliquer le dépôt légal dans ce contexte reste ainsi difficile puisque ces estampes « s'assimilent de plus en plus à des œuvres d'art uniques »³².

*

²⁹ Notamment après la condamnation de l'école de Francfort.

³⁰ UNION DES PHOTOGRAPHES PROFESSIONNELS, lettre à R. Dati, *op. cit.*

³¹ Aujourd'hui une estampe est rarement tirée à plus d'une trentaine d'exemplaires.

³² C. COLLARD et M. MELOT, *Images et bibliothèques*, *op. cit.*, p. 70

Les galeries sont donc bien présentes dans les circuits d'acquisition des bibliothèques et des artothèques, qu'ils soient onéreux ou non. Elles reconnaissent essentiellement dans la bibliothèque son rôle d'archivage pérenne bien que celui-ci s'oppose à la logique circulatoire du marché. Une œuvre dans une institution publique est en effet une œuvre qui ne circulera plus. Mais, certaines artothèques associatives ont un fonctionnement similaire aux galeries d'arts. Dans les institutions publiques, l'œuvre est visible par un public plus large que dans une collection privée. À ce titre, le rôle de démocratisation et de diffusion assumé par les artothèques est apprécié des galeristes puisque cette préoccupation est aussi la leur. Les bibliothèques et artothèques collaborent avec les galeries pour médiatiser les œuvres.

Troisième partie :
Médiatiser

CHAPITRE 5 :

FAIRE VIVRE LES COLLECTIONS

Les bibliothèques ont avant tout un rôle d'archivage et de mise à disposition. Elles sont les premières à documenter la création contemporaine. Elles mènent aussi, comme les artothèques, des actions de diffusion et de valorisation. Comment ces actions sont-elles perçues par les galeries ?

I. DOCUMENTER

1. Informer

Catherine Schmitt notait déjà en 1992 la spécificité des bibliothèques d'art, très souvent centre de documentation. Elle relevait : « la bibliothèque a le plus grand mal à tirer sa légitimité de son utilité, c'est-à-dire du service rendu, car ce service est notoirement invisible, transparent »¹. Leur premier rôle est en effet de documenter la création artistique aussi éphémère qu'elle soit. Les pratiques de veille auprès des divers acteurs du milieu que ce soit côté marché ou côté institutions sont, de fait, centrales. Plusieurs bibliothèques spécialisées, comme celle de la Maison Européenne de la Photographie, ont dit avoir des galeristes parmi leur public, pour préparer une exposition par exemple. En revanche, aucun galeriste interrogé n'a souligné la valeur du rôle documentaire de ces institutions – relative preuve de la transparence évoquée par Catherine Schmitt.

Les bibliothèques interviennent ainsi dans la formation des artistes bien avant leur entrée en galerie. Leurs collections contribuent à façonner la culture visuelle des artistes car bien souvent l'accès aux œuvres se fait d'abord par une reproduction, documentée dans les livres avant de l'être sur internet. Selon le Manifeste IFLA-UNESCO, elles doivent permettre en effet d'« offrir des possibilités de développement créatif personnel, stimuler l'imagination, la créativité, la curiosité et l'empathie »². Certaines bibliothèques assument ce rôle et proposent une matériauthèque. Celle du Château d'Eau, institution toulousaine dédiée à la photographie, met, par exemple, à disposition des nuanciers permettant de tester les papiers afin d'accompagner les tirages photographiques ou l'édition de livres.

Les contraintes du marché de l'art touchent aussi ces achats documentaires : ces derniers ne suivent pas vraiment les circuits traditionnels du livre. Pour les

¹ C. SCHMITT, « Bibliothèques d'art et art des bibliothèques », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 1, 1993, p. 19

² « Manifeste IFLA-UNESCO sur les bibliothèques publiques 2022 », *op. cit.*

bibliothèques spécialisées, beaucoup complètent les marchés publics de livres, lorsqu'ils existent, par des achats directs aux éditeurs ou aux librairies-galleries. Le champ couvert reste néanmoins souvent limité : artistes de la collection pour une bibliothèque liée à un musée ou spécialisation (photographie...). D'autant plus que les documents sont souvent volumineux et les prix d'achats non négligeables. Le marché étant très mondialisé une grosse partie de la documentation liée à l'art contemporain est en langue étrangère³. Cet aspect est plusieurs fois ressorti dans les échanges avec les institutions. Certains en ont souligné la richesse mais d'autres en ont fait un frein, notamment en bibliothèque municipale (politique documentaire exclusivement en français par exemple) ou une difficulté personnelle (maîtrise insuffisante de l'anglais).

C'est toujours dans cette optique d'information qu'une forme de coopération se crée avec les galleries. Certains galeristes ont pu être sollicités par des bibliothèques pour leur expertise sur l'œuvre d'un artiste. Et ce, à des fins de traitement de pièces entrées dans les collections sans transaction préalable avec la galerie⁴. Effectivement, les œuvres acquises doivent ensuite être signalées et documentées par les institutions.

2. Accompagner

L'art contemporain en bibliothèque ne va pas de soi. Dans les entretiens, certains agents ont relevé qu'il y avait un vrai manque d'appétence et de compréhension de ce type de production y compris chez les professionnels des bibliothèques. La médiation doit donc souvent aussi se faire auprès des collègues⁵. La présence d'expositions ou collections d'art contemporain a pu, dans certaines bibliothèques interrogées, susciter des réticences. Cette forme d'art est généralement jugée trop compliquée voire trop élitiste⁶ pour des lieux de démocratisation que sont les bibliothèques. L'art contemporain, au sens esthétique, nécessite en effet souvent une médiation. Dans la même idée, beaucoup d'artothèques expliquent sur leur site internet ce qu'est une artothèque⁷. Cela traduit une certaine méconnaissance de ces structures.

³ C. SCHMITT, « Bibliothèques d'art et art des bibliothèques », *op. cit.*, p. 18

⁴ Cela a par exemple été le cas à l'INHA.

⁵ Aspect souligné par une artothécaire, hébergée dans une bibliothèque.

⁶ Cette idée est contrecarrée par le sondage publié dans « Les Français & l'art », *Beaux Arts Magazine*, n° 500, 22 janvier 2026, p. 52-67. Il démontre que 64 % des Français, tous milieux confondus, apprécient l'art contemporain.

⁷ Voir par exemple celui de Pont-L'Évêque (en ligne : <https://www.lesdominicaines.fr/artotheque/quest-ce-quune-artotheque/> ; consulté février 2026), ou celui de Caen (en ligne : <https://www.artotheque-caen.fr/artho> : consulté février 2026), ou de Chambéry (en ligne : <https://www.lebouquetdesbibliotheques.fr/artotheque/quiSommesNous> ; consulté février 2026).

Le signalement des collections des artothèques est assez inégal. Parmi les artothèques membres de l'ADRA, 8 collections n'ont pas de catalogue en ligne⁸, 27 disposent d'un catalogue en ligne, parmi lesquelles 18 ont aussi mis en ligne les visuels des œuvres. Cette présence est loin d'être systématique et souvent incomplète, notamment pour des questions de droits. Certaines artothèques ne signalent pas leur collection par choix comme à Caen⁹. Les artothèques liées à une bibliothèque bénéficient du SIGB¹⁰ ; d'autres signalent leur collection sur leur site sur des modes variés : fichier PDF, visuel WordPress ou autre site web, etc. Le mode de signalement est donc plutôt celui des bibliothèques. L'artothèque de Vitré a adapté son signalement via SIGB aux œuvres d'art. Elle indique par exemple le mode et la source d'acquisition, ainsi que le prix des œuvres. Les artothèques font donc un vrai effort pour rendre visible leur collection. C'est aussi un des buts du programme de recherche sur *Les artothèques publiques françaises et leurs collections (1982-2022)* mené par l'équipe Artothèque – Recherche – Patrimoine (HiCSA Université Panthéon-Sorbonne Paris 1) qui travaille actuellement à créer une base de données regroupant les collections des différentes artothèques françaises¹¹.

Les artothèques documentent aussi les œuvres qu'elles font circuler. L'artothèque du Lot met en place des fiches de médiation qui accompagnent les œuvres lors des prêts. Elles mentionnent la biographie et la démarche de l'artiste et les spécificités de l'œuvre en question¹². La bibliothèque du musée des Abattoirs FRAC Occitanie filme, elle, chaque mois une vidéo de présentation d'un livre d'artiste de sa collection¹³. Pour ce faire, elle demande l'autorisation aux artistes ou éditeurs, notamment aux galeries. Cette action permet d'entretenir les relations et de se faire connaître auprès des galeries, qui par exemple préviennent désormais de leurs nouveautés. Cela facilite aussi les échanges lors des salons¹⁴.

3. Archiver

Les acquisitions d'œuvres d'art dans les bibliothèques et artothèques sont généralement pérennes et constituent une mémoire de la création. Elles permettent de dresser un catalogue raisonné par exemple¹⁵. Ces lieux permettent aussi de

⁸ Relevé effectué fin janvier 2026 à partir des sites web. Pour une artothèque un catalogue était mentionné, mais le lien était rompu.

⁹ L'artothèque revendique sur son site : « Il n'existe pas de catalogue en ligne. Dans un monde saturé d'images, nous privilégions la rencontre directe avec les œuvres. » (En ligne : <https://www.artotheque-caen.fr/emprunter> ; consulté le 27 janvier 2026).

¹⁰ C'est le cas pour l'artothèque du Lot qui utilise Syracuse ou celle de Lyon.

¹¹ Le projet est documenté en ligne : <https://arp.hypotheses.org/> ; consulté février 2026.

¹² Entretien avec Christelle Colborati, responsable, le 23 juillet 2025. C'est aussi le cas à Poitiers.

¹³ Cf. en ligne <https://www.lesabattoirs.org/livres-dartistes/> ; consulté janvier 2026.

¹⁴ Conception en interne et échange avec Fabrice Raymond, responsable du fonds de livres d'artistes.

¹⁵ Un certain nombre d'artistes contactent ou fréquentent le département des estampes et de la photographie de la BnF en ce sens.

s'assurer qu'un exemplaire de l'œuvre sera toujours consultable et conservé en dehors du marché. La bibliothèque de l'INHA s'intéresse elle à retrouver les différents états d'une œuvre dans une optique de recherche sur la genèse de celle-ci. Et ce, en lien avec la vocation de recherche de l'INHA¹⁶.

Les archives des galeries sont en revanche peu présentes dans les institutions publiques françaises. Ces archives privées ne sont pas toujours bien prises en charge. Elles sont essentiellement à la bibliothèque Kandinsky ou à celle de l'INHA¹⁷. Les bibliothèques restent néanmoins des lieux utiles pour faire l'histoire des galeries en collectant leur production éditoriale (cartons d'invitations, catalogues...), l'histoire de leurs artistes ou autres mémoires de galeriste. L'INHA et la bibliothèque Kandinsky conservent certaines archives qui sont précieuses pour toute recherche en histoire de l'art mais aussi pour le marché de l'art. Les archives de galeries servent ainsi à vérifier les provenances des œuvres ou retracer le parcours d'un artiste, dresser une sociologie, etc. Les archives collectées permettent naturellement de mener des recherches. La galeriste Agathe Gaillard¹⁸ a par exemple donné les archives de sa galerie à la Bibliothèque Kandinsky. Ce versement a ensuite permis de mener des recherches sur son activité¹⁹. Ces recherches ne sont généralement pas sans conséquences sur le marché puisqu'elles offrent une visibilité supplémentaire²⁰. Elles permettent effectivement de valoriser les collections, autant pour mieux les connaître que pour les faire connaître via des ateliers ou des conférences. C'est pourquoi certaines bibliothèques financent des recherches, via des bourses, etc²¹.

II. RENDRE VISIBLE

Corinne Le Bitouzé rappelle que « l'image en bibliothèque n'est pas un objet de musée, encadré, protégé, regardé à distance²² ». Dans les bibliothèques, l'œuvre est manipulable sur demande ; dans les artothèques, elle est même appropriable. Elle est donc plus à même d'être visible, notamment par rapport à un musée. Cet aspect a plusieurs fois été souligné par les galeristes.

¹⁶ Entretien avec Carole Gascard, Cheffe du service du Patrimoine, le 11 juillet 2025.

¹⁷ A. ENSABELLA *et al.*, *Histoire des galeries d'art en France*, *op. cit.*, p. 19

¹⁸ Cf. l'instrument de recherche en ligne <https://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/opac?id=3e2a066c-eb18-4144-a5e3-3fac3e2e824b> ; consulté janvier 2026.

¹⁹ Notamment au mémoire de J. MILLÉCAMPS, *La galerie Agathe Gaillard (1975-1984)*, *op. cit.*

²⁰ Propos de Valérie Cazin, directrice la galerie Binôme MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Qui fait le marché de la photographie ?*, *op. cit.*, 40:00

²¹ C'est le cas à la bibliothèque Kandinsky ou à la BnF.

²² C. COLLARD et M. MELOT, *Images et bibliothèques*, *op. cit.*, p. 101

1. Démocratiser l'art

Le baromètre du CPGA pointe le fait que « la médiation culturelle, les projets coconstruits avec des institutions, ou encore les dispositifs d'accompagnement des publics éloignés de la culture restent encore peu développés » chez les galeristes²³. Si les galeries interrogées n'ont pas mentionné d'actions très étendues dans ce sens, elles ont souligné leur adhésion à la mission des artothèques. Beaucoup de galeristes interrogés ont dit être plus « intéressé[s] par l'objet social des artothèques que par l'intérêt commercial de la galerie »²⁴. Effectivement, les budgets restreints des bibliothèques et artothèques n'en font généralement pas des clients d'une grande importance financière pour le chiffre d'affaires de la galerie.

Les galeristes reconnaissent en revanche plus ces lieux comme des partenaires dans la diffusion de l'art contemporain ou du médium collectionné (photographies, estampes...). Les galeristes m'ayant répondu semblent tous adhérer à la mission de démocratisation de l'art des artothèques. Elles sont en ce sens vues comme des partenaires pour diffuser les œuvres et surtout les noms des artistes. Un galeriste a parlé « d'un engagement culturel » lorsqu'il travaille avec ces lieux.

C'est d'autant plus vrai pour l'estampe, un médium assez confidentiel. Claire Gauzente note, en effet, qu'en France les estampes et les multiples sont souvent montrés à part dans les collections, notamment muséales. Ils ne sont pas mélangés avec les autres œuvres d'une période, d'un artiste ou d'un mouvement donné comme c'est régulièrement le cas aux États-Unis²⁵. Les galeristes comme la BnF et les artothèques ont donc aussi à cœur de promouvoir ces techniques autrement peu valorisées.

2. Organiser des ateliers de médiation

C'est donc le rôle de diffusion et valorisation des œuvres qui est le plus apprécié. Certaines galeries ont cité les artothèques comme tremplin, notamment pour permettre une première entrée dans les collections publiques aux jeunes artistes – comme si les artothèques étaient considérées de moindre importance ou prestige par rapport à un musée. Le monde de l'art accorde en effet une importance particulière au CV de l'artiste, à savoir dans quelles collections publiques sont ses œuvres, où il a été exposé, avec qui, etc. Et en effet, une des missions revendiquées des artothèques est de promouvoir la jeune création²⁶ – cette dernière est aussi plus accessible financièrement. Cet aspect n'est pas vraiment vérifié dans les entretiens

²³ Baromètre 2025 des galeries d'art basé sur les données de l'année 2024, *op. cit.*, p. 12

²⁴ Verbatim d'un échange.

²⁵ C. GAUZENTE, « Valeur(s) de l'estampe contemporaine en France », *op. cit.*, p. 91

²⁶ « Soutenir la création », dans l'émission *Mission Artothèque*, n° 3/3, Podcast de l'ADRA, 11 janvier 2025 (en ligne : <https://adra-artotheques.com/> ; consulté le 28 mai 2025)

avec les chargés de collection qui visent plutôt une diversité locale. Une galerie a ainsi souligné que les artothèques avaient une rotation des œuvres plus fréquente que dans d'autres institutions. Grâce aux expositions qu'elles organisent et aux prêts qu'elles permettent, la circulation des œuvres auprès du public est effectivement démultipliée.

Les bibliothèques en revanche n'ont pas suscité une réelle adhésion dans les échanges : les galeristes travaillent peu avec elles²⁷. Contrairement à la photographie contemporaine, assez présente ; les estampes contemporaines sont peu valorisées en tant que telles en dehors des artothèques et de la BnF.

Les bibliothèques et artothèques organisent de nombreux ateliers ou rencontres dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle. Certaines institutions réalisent des ateliers pour expliquer les différentes techniques de l'estampe par exemple. Les galeries sont parfois des intermédiaires pour réaliser ces événements notamment lorsque leurs artistes interviennent. L'artiste joue quelquefois le rôle d'un animateur culturel. L'accueil de classe est une activité importante de plusieurs institutions interrogées. Une bibliothécaire a ainsi mis en avant que les acquisitions qu'elle faisait n'étaient pas motivées par l'idée de soutenir la création contemporaine mais pour pouvoir mener à bien la mission d'éducation artistique et culturelle, soit créer la rencontre avec une œuvre. Les achats sont donc motivés par leur dimension spectaculaire ou didactique et leur exploitation possible en ateliers de médiation. Le critère est donc moins artistique que didactique : technique, procédé, démarche, thématique, etc. L'idée étant de pouvoir, à partir de l'œuvre, faire faire.

Une autre action de médiation des bibliothèques est centrée sur le métier même de galeriste, non seulement en tant qu'expert du marché mais aussi sur son rôle dans le milieu de l'art. Certaines bibliothèques ont ainsi fait intervenir des galeristes dans des tables rondes, notamment à la BnF. Une bibliothèque municipale a aussi dit avoir demandé à une galeriste de venir parler de son métier lors d'un atelier.

3. Participer aux mécanismes de reconnaissance

Les bibliothèques sont aussi organisatrices ou partenaires de nombreux récompenses et prix dans leurs domaines spécifiques. Elles jouent donc un rôle dans le mécanisme de reconnaissance du monde de l'art qui influe largement sur la valeur des œuvres²⁸. Les chargés de collection (parisiens) sont, de plus, régulièrement mobilisés dans les sélections de ces prix – témoignage de la reconnaissance des

²⁷ À l'exception de la BnF. Cela s'explique sans doute car les rares œuvres acquises vont dans les collections patrimoniales et circulent moins.

²⁸ D. THOMPSON, *The 12 \$ million stuffed shark: the curious economics of contemporary art*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 183

collections parisiennes et du niveau d'expertise. Se croisent dans ces instances, dans les jurys principalement, de nombreux acteurs y compris des galeristes. Ces prix sont donc d'autres moments de sociabilité importants du monde de l'art.

Le département des Estampes et de la Photographie de la BnF organise, par exemple, en partenariat avec La Fondation de France, le Prix Lacourière qui récompense un graveur en taille-douce âgé de moins de 45 ans²⁹. Dans le jury figurent divers acteurs du monde de l'art, notamment des galeristes.

Dans la même idée, ce département est partenaire depuis 1955 des prix de photographies décernés par l'association Gens d'images. Le Prix Niépce récompense un photographe et le Prix Nadar récompense un livre de photographie³⁰. La BnF est aussi associée depuis 2006 à la bourse du talent qui récompense des photographes émergents dans le but de les accompagner vers la professionnalisation³¹. Elle soutient aussi le Prix Caméra Clara³² réservé aux artistes travaillant à la chambre photographique. La BnF est ainsi actrice de la valorisation des artistes.

La bibliothèque de l'Ensba est, elle, partenaire du Prix Bob Calle du livre d'artiste³³ dont elle accueille la cérémonie de remise du prix et conserve la sélection. La BnF a également accueilli les réunions du jury des deux dernières éditions de ce prix. Ce dernier a lieu tous les deux ans depuis 2016 et récompense, comme son nom l'indique, un livre d'artiste.

III. PRODUIRE

1. Éditer ou co-éditer

Certaines institutions sont impliquées dans la production d'œuvres. C'est le cas de l'artothèque-galerie Pierre Tal-Coat à Hennebont. Si celle-ci revendique par son nom être aussi une galerie, c'est plutôt à entendre au sens de galerie d'exposition puisqu'elle en accueille une chaque trimestre environ. Elle s'engage aussi chaque année à produire une édition avec un artiste ayant été exposé. Elle met ensuite en vente ces éditions qui sont aussi disponibles au prêt³⁴. L'artothèque reprend ici le même rôle qu'une galerie d'art en aidant un artiste à produire une

²⁹ Cf. règlement de l'édition 2025, en ligne https://www.bnf.fr/sites/default/files/2024-12/prix_Lacouriere_2025_reglement.pdf ; consulté février 2026.

³⁰ Cf. en ligne : <https://gensdimages.com/les-prix/> ; consulté février 2026.

³¹ Cf. en ligne : <https://www.pictofoundation.fr/bourse-du-talent> ; consulté février 2026.

³² Cf. en ligne : <https://prixcameraclara.com/> ; consulté février 2026.

³³ Cf. en ligne : <https://www.prixdulivredartiste.com/> ; consulté février 2026.

³⁴ La collection est signalée ici : <https://www.culture-hennebont.bzh/mediatheque/toutes-les-selections-de-la-mediathèque/selection/1315800001> ; consulté février 2026.

œuvre³⁵. Il en va de même pour l'artothèque de Caen qui a aussi une activité d'édition. Elle met en vente ces productions sur son site internet³⁶. Les artothèques sont donc parfois des lieux de ventes.

Lors des ateliers de médiation, des œuvres sont aussi produites dans ces institutions, elles ne sont cependant pas destinées au marché. Les bibliothèques accompagnent les pratiques artistiques amateurs et organisent par exemple des ateliers de sérigraphies, de peintures ou de création de livres d'artistes, etc. Dans la même idée, l'artothèque de Montbéliard possède un atelier d'impression, animé par un professeur. Des stages sont organisés pour tous types d'individus particuliers ou professionnels³⁷.

Un certain nombre d'institutions co-éditent parfois des œuvres, notamment des livres d'artistes. C'est par exemple le cas pour l'artothèque de Douchy-Les-Mines³⁸ ou celle de Vitre³⁹. En ce sens, elles interviennent sur le marché.

2. La commande publique

Les institutions font des commandes publiques pour soutenir la création. Il s'agit ici d'un autre modèle de marché dans lequel l'artiste s'apparente à un « prestataire de service »⁴⁰. C'est le cas pour les artothèques membres de l'ADRA, en lien avec le CNAP. Cette commande a lieu tous les deux ans depuis 2019 et constituent pour certaines artothèques un mode d'enrichissement des collections non-négligeable. Ces commandes sont thématiques : il y a eu *Quotidien* en 2019⁴¹, *Emanata* en 2021⁴², *Les temps changent* en 2023⁴³ et *Natures diverses* en 2025⁴⁴. Douze artistes sont sélectionnés par un comité afin de concevoir une œuvre originale et multiple. Celles-ci sont ensuite réalisées dans des ateliers partenaires, qui pour certains, ont aussi des activités de vente et d'exposition (des galeries donc)⁴⁵. La sélection des artistes se fait en revanche sans les galeries et sur candidature des artistes. La commande de 2025 a aussi enrichi les collections des

³⁵ Selon N. MOUREAU, *Comment les galeries promeuvent-elle la carrière des artistes qu'elles soutiennent ?*, op. cit., p. 16-17, 75 % des galeries affiliées au CPGA participent à la production des œuvres. C'est beaucoup moins le cas pour les galeries hors CPGA.

³⁶ En ligne : <https://www.artotheque-caen.fr/multiples> ; consulté février 2026.

³⁷ Échange par courriel avec Pascale Kieffer-Lietta, responsable de l'artothèque Ascap.

³⁸ Cf. en ligne : <https://www.crp.photo/editions/> ; consulté février 2026.

³⁹ Cf. en ligne : <https://www.vitrecommunaute.org/lartotheque-de-vitre/> ; consulté février 2026.

⁴⁰ J. GLICENSTEIN, *Insaisissables valeurs*, op. cit., p. 37

⁴¹ Livret en ligne : <https://www.cnap.fr/sites/default/files/EDITION%20Quotidien%20et%20ADRA.PDF> ; consulté février 2026.

⁴² Catalogue en ligne : https://www.cnap.fr/sites/default/files/CNAP_edition_BD_catalogue_web.pdf ; consulté février 2026.

⁴³ Catalogue en ligne : https://www.cnap.fr/sites/default/files/LES%20TEMPS%20CHANGENT%20WEB_0.pdf ; consulté février 2026.

⁴⁴ Catalogue pas encore publié, voir en ligne : <https://www.cnap.fr/la-commande-destampes-natures-diverses> ; consulté février 2026.

⁴⁵ C'est par exemple le cas de Michael Woolworth (Paris) ou Tchikébé (Marseille).

structures lauréates de l'appel à manifestation d'intérêt lancé dans le cadre du plan Artothèques en ruralités⁴⁶.

La bibliothèque de l'INHA est adhérente à la société des peintres graveurs⁴⁷, située dans la galerie Sagot-Le Garrec à Saint-Germain-des-Près. Cette société édite chaque année trois estampes réalisées par des artistes. Elles sont ensuite distribuées aux membres en échange de leur cotisation⁴⁸.

IV. UNE ÉDUCATION À L'ACHAT D'ŒUVRES ?

Les artothèques ont, dès le départ, été pensées en complémentarité avec les galeries d'art. Au début des années 1980, Claude Mollard rappelait :

Le rôle joué par les galeries d'art est irremplaçable. Mieux elles se porteront, mieux l'art contemporain se développe. Elles bénéficient souvent, indirectement, de notre action. Les achats, par exemple, sont une fois sur deux passés par l'intermédiaire de la galerie. Nous pensons qu'à terme, l'achat d'œuvres d'art devrait être encouragé par le développement des galeries de prêt. On peut en effet penser, qu'un particulier, qui a pris l'habitude de vivre avec des œuvres d'art chez lui, aura envie d'acheter un jour, une estampe, un tableau⁴⁹.

C'est aussi la volonté d'Éliane Lecomte⁵⁰. Dans son rapport de 1986 sur les premières artothèques, elle voit même dans celles-ci un moyen de « modifier l'image de marque actuelle de l'estampe, qui ne doit pas être considérée comme un investissement financier mais comme un objet courant, comme le disque (qui coûte cher si on prend en compte le prix d'une chaîne stéréo !). À long terme, l'action des galeries devra susciter des acheteurs »⁵¹. Effectivement, grâce aux artothèques, le grand public, peu importe ses revenus, peut vivre pour un temps avec un œuvre d'art.

En ce sens, ces lieux peuvent aussi servir le marché de l'art. Un rapport commandé par l'ADRA sur la place des artothèques dans le monde de l'art contemporain conclut ainsi que 62 % (de l'échantillon représentatif) des usagers

⁴⁶ « Artothèques en ruralités », Dossier de presse, Paris, Ministère de la culture ; Centre national des arts plastiques, 27 novembre 2025

⁴⁷ Entretien avec Carole Gascard, Cheffe du service du Patrimoine, le 11 juillet 2025.

⁴⁸ Site web : <http://peintres-graveurs.com/> ; consulté février 2026.

⁴⁹ Claude Mollard, cité par Catherine Francblin, « Claude Mollard : Nous avons semé des graines », *Art press*, juillet-août 1983, n°72, p. 10. Cité par F. EL SAYED, « Traversée des collections – Saint-Brieuc », sur *Les artothèques publiques et leurs collections (1982-2022)*, 17 mars 2025 (en ligne : <https://arp.hypotheses.org/4862> ; consulté le 8 juillet 2025)

⁵⁰ Directrice de l'artothèque de Grenoble, au début des années 1980, elle est sollicitée par le ministère de la Culture pour impulser le mouvement de création des premières artothèques en France.

⁵¹ E. LECOMTE, « Les Galeries de prêt », 1986 Rapport publié dans C. PETIT, *Les artothèques en Rhône-Alpes : enjeux du type d'implantation*, Mémoire d'étude, Villeurbanne, Enssib, 2010, p. 98-108.

des artothèques est un public susceptible d'acheter des œuvres d'art⁵². L'artothèque est donc une offre complémentaire à d'autres formes de consommation de l'art (musée, achat d'œuvres, etc.).

Certaines galeries ont effectivement déploré dans nos échanges une forme de concurrence. Un galeriste a par exemple noté que jamais un public d'artothèque n'est venu dans la galerie afin de réaliser un achat. Ces lieux permettent, en effet, selon certains adhérents de faire des économies en n'ayant pas à investir. La culture de l'emprunt s'oppose en premier lieu à celle de l'acquisition. Ce rapport pointe une dichotomie : « la valeur de l'emprunt temporaire d'une œuvre "bien commun" est opposée à la valeur patrimoniale d'une œuvre acquise. »⁵³. Le prestige social que représente le fait d'avoir une œuvre chez soi est désormais accessible. Les artothèques sont souvent opposées au monde intimidant des galeries. Cette enquête met en effet en avant une vision négative du marché de l'art : prix déraisonnable, difficulté d'entrer dans une galerie. Une certaine partie du public des artothèques est donc assez critique de ce marché⁵⁴. Il est effectivement plus facile d'entrer dans une artothèque que dans une galerie.

L'autre partie du public y adhère ou a une position neutre à son égard. L'artothèque permet à ceux-ci de renouveler plus souvent les œuvres, donc de pouvoir prendre plus de risque esthétique que lors d'un achat définitif⁵⁵. Cette forme de prise de risque sert aussi, dans certains cas, le marché puisqu'elle permet d'essayer l'œuvre en situation avant un achat. Une autre galeriste interrogée a dit, au contraire, avoir des gens qui viennent à la galerie après avoir emprunté et vécu avec une œuvre et souhaitant l'acquérir. Ce souhait est souvent possible car les œuvres dans les artothèques sont multiples et restent accessibles financièrement. L'artothèque, en tant qu'intermédiaire, peut donc servir le marché de l'art en préparant un investissement⁵⁶.

Les artothèques et bibliothèques ont donc bien une influence sur le marché de l'art même si celle-ci est parfois discrète.

⁵² D. SAGOT-DUVAUROUX *et al.*, *La place des artothèques dans le monde de l'art contemporain – une analyse à partir du regard des adhérent.es*, op. cit., p. 6

⁵³ *Ibid.*, p. 12

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13

⁵⁵ *Ibid.*, p. 7

⁵⁶ *Id.*

CHAPITRE 6 :

EXPOSER

Les expositions sont des moments de valorisation qui servent autant le marché que les institutions qui les organisent. Comment se passe la relation dans ces moments ?

I. LES BIBLIOTHÈQUES

Dans les bibliothèques, la politique d'exposition en art contemporain varie selon les missions, les moyens et le statut institutionnel, mais elle tend globalement à s'inscrire dans une logique de médiation culturelle. C'est-à-dire mettre en relation le public et les œuvres. De nombreuses bibliothèques municipales, départementales ou universitaires développent des programmations d'expositions temporaires afin de renforcer leur rôle de lieux culturels ouverts. Elles s'appuient sur des partenariats avec des artistes, des centres d'art ou des structures territoriales mais très peu sur les galeries. Le Centre national des arts plastiques, via son agenda¹, témoigne de la diversité des lieux, y compris des bibliothèques, qui accueillent des expositions d'art contemporain. Il montre que ces institutions deviennent des relais pour la diffusion de la création actuelle sur l'ensemble du territoire. Les bibliothèques sont néanmoins très peu présentes dans cet agenda.

1. Coconstruire des expositions avec la galerie Robillard

Dans le milieu de l'illustration jeunesse, certaines galeries ont développé une offre d'exposition à louer à destination des professionnels. C'est notamment le cas de L'art à la page², fondé par Nathalie Devèze et Françoise Bouchet en 1990 et de la galerie Jeanne Robillard fondée en 2004. C'est aussi le cas de l'Imagier vagabond³ à Villeurbanne, fondée en 2006 par Virginie Mansot. Cette dernière se définit plutôt comme une agence et non une galerie, il n'y a ni espace d'exposition, ni vente⁴. Ces offres s'inscrivent dans une volonté de promouvoir l'illustration comme un art à part entière. Elle est pour cela sortie du livre.

La galerie Robillard⁵ est revenue assez régulièrement dans les entretiens, notamment du côté des bibliothèques. La récurrence de ce partenariat peut

¹ Cf. en ligne : <https://www.cnap.fr/agenda> ; consulté février 2026.

² Site web : <https://artalapage.com/> ; consulté février 2026. La galerie n'est plus en activité aujourd'hui.

³ Site web : <https://imagiervagabond.fr/> ; consulté février 2026.

⁴ « Des expositions clés en main pour vagabonder au cœur de l'illustration jeunesse », sur *Ricochet*, 10 février 2010 (en ligne : <https://www.ricochet-jeunes.org/articles/des-expositions-cles-en-main> ; consulté le 19 novembre 2025)

⁵ Site web : <https://www.galerierobillard.com> ; consulté février 2026.

s'expliquer par l'aspect didactique et très simple des propos et des œuvres proposées. Le milieu de l'illustration est aussi très proche du milieu des bibliothèques. Plusieurs bibliothèques⁶ louent ou achètent ainsi les expositions clé en main proposée par cette galerie.

Les expositions sont souvent thématiques et sont conçues comme des parcours pédagogiques⁷. Ces transactions font l'objet d'un contrat, qui impose notamment une limite territoriale. La galerie cède les droits d'exposition aux structures dans la mesure où les bibliothèques ne font pas payer des droits d'entrées pour leurs expositions. La démarche s'inscrit donc vraiment dans une optique de valorisation de l'illustration. Le contact se fait en général par courriel et par téléphone. Les œuvres qui tournent sont généralement des œuvres mises en dépôt à la galerie par les artistes, sur un temps long. Ces expositions itinérantes sont aussi porteuses de ventes pour la galerie, puisqu'elles offrent une visibilité aux univers des artistes.

Elles sont construites de sorte à faciliter le montage : les œuvres sont encadrées, un plan d'ordre est indiqué, même si l'accrochage est libre ; un visuel de communication est fourni, de même que le conditionnement pour le transport. La galerie accompagne aussi les bibliothèques dans la médiation autour de l'exposition : cartels, panneaux de présentation de l'illustrateur, activités pour l'accueil de classe, livrets de jeux, etc.

La location d'une exposition coûte en général moins de 500 € par semaine. L'offre⁸ se divise entre les petites expositions avec une dizaine d'illustrations coûtant un peu plus de 200 € par semaine et les grandes expositions avec une trentaine d'illustrations, des kakemonos, des livres et du matériel de médiations (livrets, jeux, objets, etc.) coûtant environ 400 € par semaine. La galerie peut aussi créer des expositions sur mesure disponible à l'achat définitif. Le tarif varie en fonction du nombre d'illustrations ou du matériel d'accompagnement. Cela peut atteindre une dizaine de milliers d'euros pour les expositions les plus riches. La galerie a dit recevoir régulièrement des demandes en fin d'année pour dépenser le budget restant.

En revanche la bibliothèque doit s'assurer de pouvoir accueillir les expositions : espaces, dates, coûts, assurances. Le montage étant assez libre la galerie n'a pas toujours connaissance de la mise en scène finale de l'exposition par les structures. La scénographie initiale est assez simple et classique. Un des points

⁶ C'est par exemple le cas de la bibliothèque départementale de Seine et Marne ou de la bibliothèque municipale de Strasbourg, parmi d'autres. Échanges avec Catherine Evrard, Chargée de médiation culturelle à la bibliothèque départementale de Seine et Marne et Bernadette Litschgi, Conservatrice responsable du Pôle Patrimoine et Illustration à la bibliothèque municipale de Strasbourg.

⁷ Les informations qui suivent sont issues d'un entretien avec Laetitia Lemoine, responsable des relations pros à la galerie Robillard, le 17 novembre 2025.

⁸ En ligne : <https://www.galerierobillard.com/expositions-a-louer/> ; consulté février 2026.

de difficulté, remonté dans les échanges avec les institutions et reconnu par la galeriste, se situe du côté du transport. Ce dernier est laissé au choix de l'institution mais peut parfois coûter plus cher que l'exposition, notamment s'il passe par un transport messagerie – ce que propose la galerie. Des institutions font donc le choix de venir chercher elles-mêmes l'exposition avec une camionnette. Les expositions sont conditionnées dans des grandes malles pesant plusieurs dizaines de kilos. En termes de sécurité la galerie est assez souple : elle demande à ce qu'il n'y ait pas de lumière directe sur les originaux, mais aucun gardiennage n'est exigé.

2. Exposer en bibliothèques municipales à travers l'exemple de celles de Toulouse

À cette exception près, pour les expositions au sein de leur murs les bibliothèques sollicitent assez peu les galeries. Le type d'exposition accueilli est très variable.

La bibliothèque municipale de Toulouse organise des expositions d'œuvres qu'elle conserve dans ses collections. C'est le cas par exemple de celle organisée autour des livres de Philippe UG « Philippe UG, artiste du pop-up », du 9 février au 29 juillet 2023 à la médiathèque José Cabanis. Cette exposition a ensuite été prêtée à d'autres structures de la région comme aux bibliothèques municipales de Cahors du 22 avril au 31 juillet 2025⁹. L'exposition s'inscrit dans une optique de valorisation des collections.

Les expositions d'œuvres extérieures sont organisées dans un but promotionnel. Elles permettent à un artiste de construire son CV. La bibliothèque municipale de Toulouse offre ainsi des cartes blanches aux artistes puisque les bibliothécaires ne sont pas experts sur ces sujets et apprécient de se reposer sur eux¹⁰. Elle privilégie un ancrage local, et se repose beaucoup sur les institutions artistiques proches (FRAC, centre d'art, réseau ou festival). Elle accueille par exemple des œuvres dans le cadre du Nouveau printemps, festival d'art contemporain toulousain qui se déploie chaque année dans un quartier différent de la ville¹¹. Les expositions sont en général construites directement avec les artistes. La galerie n'est pas impliquée.

De nombreux freins à la réalisation d'expositions d'art contemporains sont remontés dans les échanges. Plusieurs bibliothèques ont dit ne jamais exposer de sculptures, essentiellement pour des raisons pratiques, puisque c'est trop risqué pour ces lieux de passage et qu'elles ne sont pas équipées de vitrines adaptées. Des

⁹ Entretien avec Lola Mortain, directrice de l'action culturelle au sein des bibliothèques municipales de Toulouse, le 7 novembre 2025.

¹⁰ Entretien avec Adeline Pinet, chargée de l'action culturelle au sein des bibliothèques municipales de Toulouse, le 2 décembre 2025.

¹¹ Cf. En ligne : <https://www.lenouveauprintemps.com/> ; consulté février 2026.

difficultés techniques et sécuritaires ont été évoquées. Les bibliothèques de lecture publique ont des dispositifs de sécurité moindre pour les espaces publics et n'ont pas de gardiennage de nuit. Les œuvres accueillies ne peuvent donc pas avoir une valeur dépassant plusieurs centaines de milliers d'euros. Les expositions en bibliothèques municipales doivent aussi être accessibles à tous, même si la cible est plutôt adulte. Toutes ne rémunèrent pas les artistes qu'elles exposent. Les bibliothèques interrogées ne sont pas toutes au clair sur les droits d'exposition¹² et les contrats d'exposition. Le sujet doit donc encore être travaillé : des institutions ont fait part de difficultés pour s'en emparer. Les expositions coûtent aussi cher par rapport à d'autres types de valorisation : rémunération de l'artiste, assurance, scénographie ou signalétique, transport, médiation, etc. Certaines bibliothèques ont dit les avoir diminuées ou arrêtées pour raisons budgétaires.

3. Mettre en valeur des pratiques non professionnelles

La bibliothèque municipale de Toulouse est aussi porteuse du dispositif Exp'Osez qui met à l'honneur des pratiques amateurs deux fois par an, en décembre et juillet, dans les espaces de la bibliothèque. Les candidats sont départagés par une commission composée de bibliothécaires. Pour les candidats, c'est parfois la première rencontre avec un système professionnel de sélection. Les œuvres exposées devant être assurées, certains artistes ont appris à cette occasion à estimer la valeur de leur œuvre. Il y a donc une forme d'éducation au marché dans ce dispositif¹³.

Dans la même idée, les bibliothèques liées à des établissements d'enseignement mettent régulièrement en avant les travaux des étudiants. L'échantillon de bibliothèques universitaires interrogées est trop restreint pour généraliser, mais l'action culturelle semble aussi se faire sans les galeries. La bibliothèque universitaire Tréfilerie à Saint-Étienne conserve une collection de livres d'artistes construite grâce à Jacque Barral, artiste et enseignante-chercheuse de cette université. Cette collection est fortement liée au Master 2 Arts Parcours Édition d'art / Livre d'artiste - unique master en France dédié aux livres d'artistes. Chaque année la bibliothèque accueille une exposition mettant en valeur les travaux

¹² En droit français, le droit d'exposition, également appelé droit de présentation publique, est un droit patrimonial appartenant exclusivement à l'auteur d'une œuvre. Il est défini par l'article L.122-2 du *Code de la propriété intellectuelle* comme le droit d'« autoriser ou d'interdire la présentation de l'œuvre en public ». Ce droit ne revient pas au propriétaire matériel de l'œuvre sauf si une licence a été expressément accordée. Fin 2019, le ministère de la culture a publié un barème minimum de rémunération des artistes au nom de ce droit (en ligne : <https://www.culture.gouv.fr/thematiques/arts-plastiques/actualites/La-remuneration-du-droit-de-presentation-publique> ; consulté février 2026). Cette rémunération est distincte de celle versée pour l'exposition. En pratique, toute exposition dans un lieu accessible au public nécessite donc l'autorisation préalable de l'auteur ou de sa société de gestion collective, comme l'ADAGP ou la SAIF, qui centralise les demandes et reverse les droits correspondants.

¹³ Entretien avec Lola Mortain, directrice de l'action culturelle au sein des bibliothèques municipales de Toulouse, le 7 novembre 2025

des étudiants¹⁴. La bibliothèque est donc bien souvent le lieu de la première expérience d'exposition.

4. Exposer des œuvres disponibles sur le marché de l'art

De fait, les bibliothèques exposent des œuvres qui ne leur appartiennent pas et qui sont potentiellement à vendre. Comme le rappelle Jérôme Glicenstein : « les expositions – et parfois les dépôts à long terme – ne sont jamais complètement éloignées du marché »¹⁵. C'est par exemple le cas lorsque des galeries prêtent des œuvres issues de leur stock. Mais pour les plus petites structures, les œuvres exposées reposent souvent sur des acteurs locaux. La bibliothèque de l'ISAE Supaero¹⁶ à Toulouse organise ainsi régulièrement des expositions. Celles-ci sont généralement élaborées par cooptation en fonction du réseau : FRAC, artistes, amateurs, locaux ou associations. C'est le cas de la Société des artistes méridionaux¹⁷ assez sollicitée par les bibliothèques et autres institutions toulousaines. Le peintre Jean-Louis Rouget a été exposé par ce biais du 25 septembre au 9 décembre 2024 à l'aérothèque Marie Marvingt (bibliothèque de l'ISAE Supaero). L'exposition « Variations » présentait des peintures d'assez grands formats qui s'étaient étalées sur les différents murs de la bibliothèque. Le but de cette exposition était donc plutôt ornemental. Les œuvres exposées étaient pour la plupart à vendre. La bibliothèque vient ainsi jouer le rôle d'une galerie en présentant au public des œuvres sur le marché et en faisant l'intermédiaire. Les prix des œuvres n'étaient pas directement accessibles au public mais la bibliothèque faisait le lien. Il y a eu des achats d'œuvres exposées, par le personnel de la bibliothèque et par une personne extérieure. La bibliothèque a aussi acquis une œuvre, non seulement pour garder une trace de l'exposition, mais aussi pour soutenir la création en décorant ses locaux¹⁸. Ce rôle d'intermédiaire pour une éventuelle vente est ainsi plusieurs fois revenu dans les échanges avec les institutions invitant des artistes à exposer dans leurs locaux. Elles transmettent, en général, le contact de l'artiste (ou de sa galerie) si ce dernier le souhaite. Elles ne savent pas toujours, en revanche, ce qui se passe ensuite.

¹⁴ Échange avec Anne Bécharde-Léauté, co-responsable du master et Olivier Valois responsable de la collection de livres d'artistes, en février 2025.

¹⁵ J. GLICENSTEIN, *Insaisissables valeurs*, op. cit., p. 132

¹⁶ Institut supérieur de l'aéronautique et de l'espace, école d'ingénieur dédiée à l'aérospatial.

¹⁷ Cf. en ligne : <https://artistes-meridionaux.fr/> ; consulté février 2026.

¹⁸ Suivi de l'exposition en interne puis échange avec Sylvie Van Dooren, directrice de cette bibliothèque.

II. LES ARTOTHÈQUES

Les artothèques ont une politique d'exposition étroitement liée à leur mission de diffusion de l'art contemporain et de démocratisation culturelle. Cependant, toutes les artothèques ne réalisent pas des expositions et toutes n'ont pas un espace dédié pour ce faire. Un galeriste a ainsi précisé qu'il cherchait plus à avoir des liens avec les structures qui organisent des expositions dans leurs locaux. Mais certaines sont exclusivement des collections, exposées dans des lieux relais, comme les bibliothèques. Les expositions les plus souvent organisées sont autour des « Enrichissements » ou autres « Nouvelles acquisitions », surtout dans le cadre de la commande publique. Leurs acquisitions leur permettent de proposer des expositions, de taille modeste, régulièrement renouvelées et souvent conçues en lien direct avec les artistes. Les galeries ne sont bien souvent qu'un intermédiaire.

Certaines institutions interrogées ont dit recevoir des œuvres prêtées par des galeries. Le centre régional de la photographie des Hauts-de-France, qui héberge l'artothèque de Douchy-les-Mines, a par exemple organisé en partenariat avec la galerie Les Douches l'exposition « Arlene Gottfried Singing Photographer » du 15 février 2025 au 18 mai 2025¹⁹. La galerie a prêté de nombreuses œuvres de la photographie dont elle représente l'*estate*²⁰.

L'artothèque d'Annecy a été sollicitée par la ville et les autres musées ainsi que par la fondation Salomon pour exposer Roland Topor du 16 mai au 24 août 2025 à l'Abbaye espace d'art contemporain. Cette exposition croisait les œuvres des différentes collections²¹. Pour l'occasion, la galerie Anne Barrault a prêté de nombreuses œuvres. L'artothèque a prêté, elle, 12 lithographies²². Effectivement, de la même manière que les FRAC²³, les artothèques irriguent un territoire. Non seulement grâce à leurs actions hors les murs, mais aussi lorsqu'elles prêtent leurs œuvres à d'autres établissements. Les collections sont ainsi montrées dans des écoles, collèges, lycées, entreprises, associations ou collectivités, ce qui élargit considérablement leur public et leur impact culturel.

¹⁹ Cf. en ligne : <https://www.crp.photo/exposition/arlene-gottfried-singing-photographer/> ; consulté février 2026.

²⁰ Terme anglophone, qui désigne les fonds d'atelier, soit la succession des artistes. Il n'est pas rare que les galeries interviennent sur le marché pour les œuvres d'un artiste décédé.

²¹ Cf. en ligne : <https://www.fondation-salomon.com/exposition/roland-topor/> ; consulté février 2026.

²² Entretien avec Marie Pontoire, directrice de l'artothèque, le 16 juin 2025.

²³ Les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) sont des institutions publiques créées en 1982 dans le cadre de la politique de décentralisation culturelle menée par l'État et les Régions. Leur mission principale est la constitution, la conservation et la diffusion d'une collection d'art contemporain, accessible sur l'ensemble du territoire. Ils sont centrés sur la création vivante. Ils organisent des expositions, des résidences, des actions de médiation et prêtent régulièrement leurs œuvres à des écoles, des associations, des collectivités ou des lieux culturels, ce qui en fait des acteurs essentiels de la démocratisation de l'art contemporain en France.

III. LA BnF

1. Des expositions d'envergures

Chaque année, la BnF organise entre 13 et 15 expositions réparties sur ses différents sites, mobilisant un large éventail de supports : estampes, photographies, cartes, manuscrits, imprimés, costumes, etc. L'intégration de l'art contemporain dans cette politique répond à une volonté de renforcer la médiation culturelle et d'affirmer la BnF comme un acteur à part entière du paysage artistique. C'est d'abord par l'estampe et la photographie que la BnF s'affirme dans ce domaine. Comme le souligne Isabelle Le Pape, l'institution, historiquement centrée sur la constitution et la conservation des collections, a progressivement développé des dispositifs d'exposition et de diffusion qui la rapprochent des institutions muséales, tout en conservant une spécificité liée à son rôle documentaire et patrimonial²⁴. L'exposition « Le monde pour horizon », présentée dans la galerie Mazarin du site Richelieu pour la saison 2024-2025 illustre cette dynamique en articulant œuvres patrimoniales et créations contemporaines. L'artiste Barthélémy Toguo a ainsi été invité à dialoguer avec les collections extra-européennes. La BnF accueille effectivement des artistes en résidence. Le musée de la BnF donne aussi à voir dans son parcours permanent des œuvres d'art contemporain. Isabelle Le Pape souligne néanmoins que la bibliothèque peine à être bien identifiée comme lieu d'exposition pour les amateurs d'art contemporain, son image étant encore trop reliée à la culture du livre²⁵. Dans son étude sur la perception des expositions temporaires de la BnF, Philippe Chevallier démontre que cette image scientifique est cependant perçue comme un gage de qualité²⁶. La BnF rencontre elle aussi des difficultés techniques pour accueillir non seulement les œuvres, notamment les plus monumentales, mais aussi les artistes dans leur processus de création²⁷. D'après les chargées de collection interrogées, cette politique d'exposition permet de négocier plus facilement les prix lors des acquisitions onéreuses.

La BnF organise donc régulièrement des expositions d'art contemporain. Du 20 octobre 2016 au 7 février 2016 a eu lieu l'exposition « L'alchimie du livre » dédiée à Anselm Kiefer sous le commissariat de Marie Minssieux. Anselm Kiefer est représenté par la Galerie Thaddaeus Ropac, une des plus grosses galeries mondiales. Anselm Kiefer était et est toujours un artiste phare²⁸. L'exposition avait

²⁴ I. LE PAPE, « L'art contemporain à la Bibliothèque nationale de France », *op. cit.*

²⁵ *Ibid.*, p. 110

²⁶ P. CHEVALLIER, *La perception de l'offre d'expositions temporaires dans une bibliothèque nationale : l'exemple de la BnF*, Paris, BnF, 2012, p. 6 ; Cité par I. LE PAPE, « L'art contemporain à la Bibliothèque nationale de France », *op. cit.*, p. 114

²⁷ I. LE PAPE, « L'art contemporain à la Bibliothèque nationale de France », *op. cit.*, p. 118

²⁸ Cf. Le classement des artistes proposé par ArtFacts, en ligne : https://artfacts.net/lists/global_top_100_artists ; consulté janvier 2026.

donc une forte dimension internationale. La BnF offre ainsi une vitrine qui ne manque pas de faire augmenter la cote de l'artiste et des œuvres présentées. L'exposition a de fait été précédée par des achats à la galerie. Mais celle-ci a aussi prêté des œuvres à la BnF²⁹. Par son prestige, la galerie a pu exercer une certaine pression et a imposé une forme de sociabilité : de nombreuses visites privées pour les collectionneurs et la clientèle de la galerie ont dû être organisées³⁰.

Dans cette optique de mise en valeur, la BnF expose chaque année depuis 2021, les lauréats des prix photographiques dont elle est partenaire. Effectivement, son soutien aux prix passe par le fait d'offrir un espace d'exposition aux lauréats. La BnF leur fait donc bénéficier de son aura dans le milieu de la photographie pour leur donner une plus grande visibilité. L'exposition « La photographie à tout prix » a lieu chaque hiver dans l'allée Julien Cain du site François Mitterrand³¹. Elle témoigne de l'aspect central de la BnF dans le milieu de la photographie et illustre son rôle prescripteur.

2. Le prêt d'œuvres

La BnF est donc bien reconnue pour ses expositions photographiques malgré la concurrence d'autres institutions parisiennes comme le BAL ou le Jeu de Paume³². L'exposition « Épreuve de la matière » s'est tenue du 10 octobre 2023 au 4 février 2024 sur le site François Mitterrand. Le catalogue³³ indique non seulement les modes d'entrées des œuvres présentées mais aussi les galeries prêteuses. Si les galeries ne sont pas majoritaires dans les sources d'acquisitions, elles sont en revanche très présentes dans les prêts³⁴. Alain Quemin note en effet que « les galeristes importants – tout autant que les (méga-)collectionneurs – constituent des partenaires incontournables pour les institutions : les grandes expositions contemporaines ont besoin de leur soutien, tant pour leur financement que pour les prêts d'œuvres »³⁵.

La BnF est elle-même une institution très sollicitée par les autres institutions pour le prêt d'œuvre. Le département des estampes et de la photographie prête des œuvres pour une centaine d'expositions par an, soit entre 500 et 1200 pièces qui

²⁹ Cf. liste des œuvres M. MINSSIEUX-CHAMONARD (éd.), *Anselm Kiefer : l'alchimie du livre*, Paris, Bibliothèque nationale de France ; Éditions du Regard, 2015, p. 247-251

³⁰ Entretien avec Marie Minssieux, commissaire de l'exposition, le 04 juillet 2025.

³¹ En ligne : <https://www.bnf.fr/fr/agenda/la-photographie-tout-prix-une-annee-de-prix-photographiques-la-bnf> ; consulté février 2026.

³² I. LE PAPE, « L'art contemporain à la Bibliothèque nationale de France », *op. cit.*, p. 111

³³ H. CONÉSA (éd.), *Épreuves de la matière : la photographie contemporaine et ses métamorphoses*, Paris, Bibliothèque nationale de France ; the(M) éditions, 2023

³⁴ Pas moins de 13 galeries prêteuses sont listées dans le catalogue.

³⁵ A. QUEMIN, *Le monde des galeries*, *op. cit.*, p. 288

partent chaque année. Il ne prête cependant pas aux galeries³⁶. Néanmoins, l'art contemporain représente en général moins de 15 % des sollicitations de prêts aux expositions externes au département. La photographie contemporaine est elle aussi peu présente dans ces expositions externes. Cette faiblesse s'explique sans doute car les œuvres multiples de l'art contemporain, sont encore dans les galeries ou ateliers plus naturellement sollicités que la BnF. Cela peut aussi traduire une moindre reconnaissance de celle-ci dans le milieu de l'art contemporain. Outre les expositions qu'elle organise en interne, la BnF a aussi une politique d'exposition hors les murs, notamment grâce à son programme « Dans les collections de la BnF » qui envoie des œuvres en région. Ses collections circulent donc.

*

La capacité des bibliothèques et artothèques à rendre visible leur collection et leur action dépend encore beaucoup de leurs moyens et de l'écosystème dans lequel elles évoluent. Il y a une dichotomie assez marquée entre démocratisation de l'art et marché. Il existe néanmoins une notion de service mutuel lorsque les galeries participent aux actions de diffusion des institutions qui leur offre une visibilité dont elles ont besoin. Les bibliothèques et artothèques seules ne sont toutefois pas suffisantes sur le CV d'un artiste. Il doit s'inscrire dans un réseau professionnel plus complet qui inclut le marché de l'art et ses règles de valeurs. Dans celles-ci, les bibliothèques et artothèques ne sont pas perçues comme des lieux d'exposition majeurs, par rapport à un FRAC par exemple.

³⁶ Toutes les données de ce paragraphe ont été communiquées par Jude Talbot, alors chargé des prêts aux expositions au sein du département des estampes et de la photographie, le 27 août 2025.

Conclusion

L'étude des relations entre les galeries d'art contemporain, les bibliothèques et les artothèques met en lumière un écosystème culturel plus complexe et plus interdépendant qu'il n'y paraît. Les galeries, inscrites dans une logique marchande, jouent un rôle essentiel dans la visibilité, la légitimation et la carrière des artistes. Les bibliothèques et les artothèques, quant à elles, s'inscrivent dans une mission de service public fondée sur la médiation, l'accès à la culture et la diversification des publics. Pourtant, loin d'évoluer dans des sphères séparées, ces institutions se rencontrent et collaborent. Les acquisitions réalisées par les bibliothèques et les artothèques auprès des galeries participent au relatif soutien économique de la création contemporaine, tout en offrant aux œuvres une circulation élargie, hors des circuits traditionnels du marché. Les relations entre artothèques, bibliothèques et galeries d'art sont donc marquées par une complémentarité structurelle, même si leurs objectifs diffèrent.

Ces liens traduisent néanmoins qu'elles occupent une place minime au sein du marché de l'art contemporain. Les œuvres qui lient ces différents acteurs ne sont pas les plus valorisées de l'art contemporain. Bien qu'il y ait parfois des œuvres uniques sur papier (dessins...), ce sont bien souvent des multiples (estampes, photographies, livres d'artistes, objets tridimensionnels...) qui se caractérisent par leur accessibilité financière. Elles ont en effet des moyens limités qui les incitent à trouver d'autres modèles via les dons et les dépôts. Elles sont loin de la partie la plus médiatisée du marché de l'art et des prix faramineux. Le secteur artistique fonctionne selon une « économie des singularités »¹, où la rareté symbolique et la réputation jouent un rôle déterminant. Cette logique rentre en contradiction avec la démocratisation prônée par les bibliothèques et artothèques.

Les liens établis sont avant tout des relations entre des personnes. Il n'est donc pas toujours facile pour celles travaillant dans ces deux types d'institutions de se faire une place dans les réseaux de l'art contemporain et de se familiariser avec les codes du marché de l'art. D'autant plus que le travail des galeries est assez mal connu et trop souvent perçu comme opaque. Leur rôle d'intermédiaire est parfois mal compris voire remis en cause. Mais ces liens sont surtout déterminés par le contexte institutionnel et sont, de fait, très variables.

Cette dynamique révèle la place singulière des artothèques dans le paysage artistique : à la croisée du marché et du service public, elles constituent un espace où l'œuvre circule, se prête, s'expérimente dans des contextes intimes et quotidiens. Leur modèle, fondé sur la mobilité des œuvres et la proximité avec les publics, interroge les frontières habituelles entre valeur d'usage et valeur marchande. Elles

¹ L. KARPIK, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007

entretiennent l'activité économique des galeries via les acquisitions et renforcent la reconnaissance des artistes représentés. En soutenant des artistes souvent émergents, elles contribuent modestement au marché de l'art tout en proposant une alternative à sa logique spéculative. Les bibliothèques au contraire accueillent plutôt les œuvres dans un but patrimonial.

La BnF s'est elle aussi progressivement emparée de l'art contemporain qu'elle met en avant régulièrement. Elle est aussi prescriptrice, donc très suivie et recherchée, dans le domaine de la photographie. Sa localisation et son prestige en font une institution prestigieuse appréciée par les galeristes. Malgré une forte incitation au don, contraire à la logique de marché, elle collabore en effet beaucoup avec eux. Elle participe effectivement au mécanisme de reconnaissance du monde de l'art en soutenant de nombreux prix. Elle accueille aussi le dépôt légal, logique incongrue dans le monde de l'art : très peu de galeries acceptent de déposer les estampes, photographies et livres d'artistes qu'elles éditent.

Les bibliothèques universitaires, municipales et départementales sont plus discrètes sur le marché et croisent finalement assez peu les galeries, sinon celles qui ont un lien avec le monde du livre (arts graphiques, illustration jeunesse...). Certaines galeries ont développé des offres à leur destination pour les aider à organiser des expositions et des activités de médiation autour de l'art. Elles médiatisent donc une certaine forme d'art contemporain qui ne correspond pas toujours à celui qui est mis en avant dans les centres d'art ou musées. Leurs critères de sélection sont en effet très différents de ceux du marché traditionnel. Elles peuvent néanmoins être des relais dans la diffusion des œuvres.

Les bibliothèques spécialisées embrassent, elles, la définition esthétique de l'art contemporain en accompagnant les artistes. Elles sont présentes dans le monde de l'art qu'elles informent et archivent, mais rarement sur le marché. Elles ne traitent en effet que très peu avec les galeries sinon pour leur intermédiation : achat, droits, contacts...

Cette analyse interroge plus largement les politiques culturelles autour de l'art contemporain. Le financement de celui-ci suscite, depuis plusieurs décennies, des débats récurrents, révélateurs des tensions entre logique marchande, intervention publique et attentes sociétales. En France, le modèle repose largement sur un soutien institutionnel : commandes publiques, subventions, acquisitions, résidences... hérité des politiques culturelles initiées dans les années 1960. Ce modèle est régulièrement critiqué pour son opacité et pour la concentration des financements sur un nombre restreint d'artistes et de structures. Nathalie Heinich rappelle que les controverses autour de l'art contemporain, notamment sur l'usage de fonds publics, reflètent des conflits de valeurs entre conception patrimoniale de

l'art et légitimation de formes expérimentales². Parallèlement, la montée en puissance du marché international, dominé par les grandes galeries et les maisons de vente, accentue les inégalités de visibilité et de financement. Les artistes français peinent à s'imposer sur la scène internationale. Ces débats interrogent la capacité des politiques publiques à garantir un soutien équitable à la création. Les institutions publiques sont aujourd'hui confrontées à la nécessité de renouveler leurs modes de financement, tout en mettant plus de transparence, et d'inventer de nouvelles formes de médiation adaptées aux pratiques culturelles actuelles.

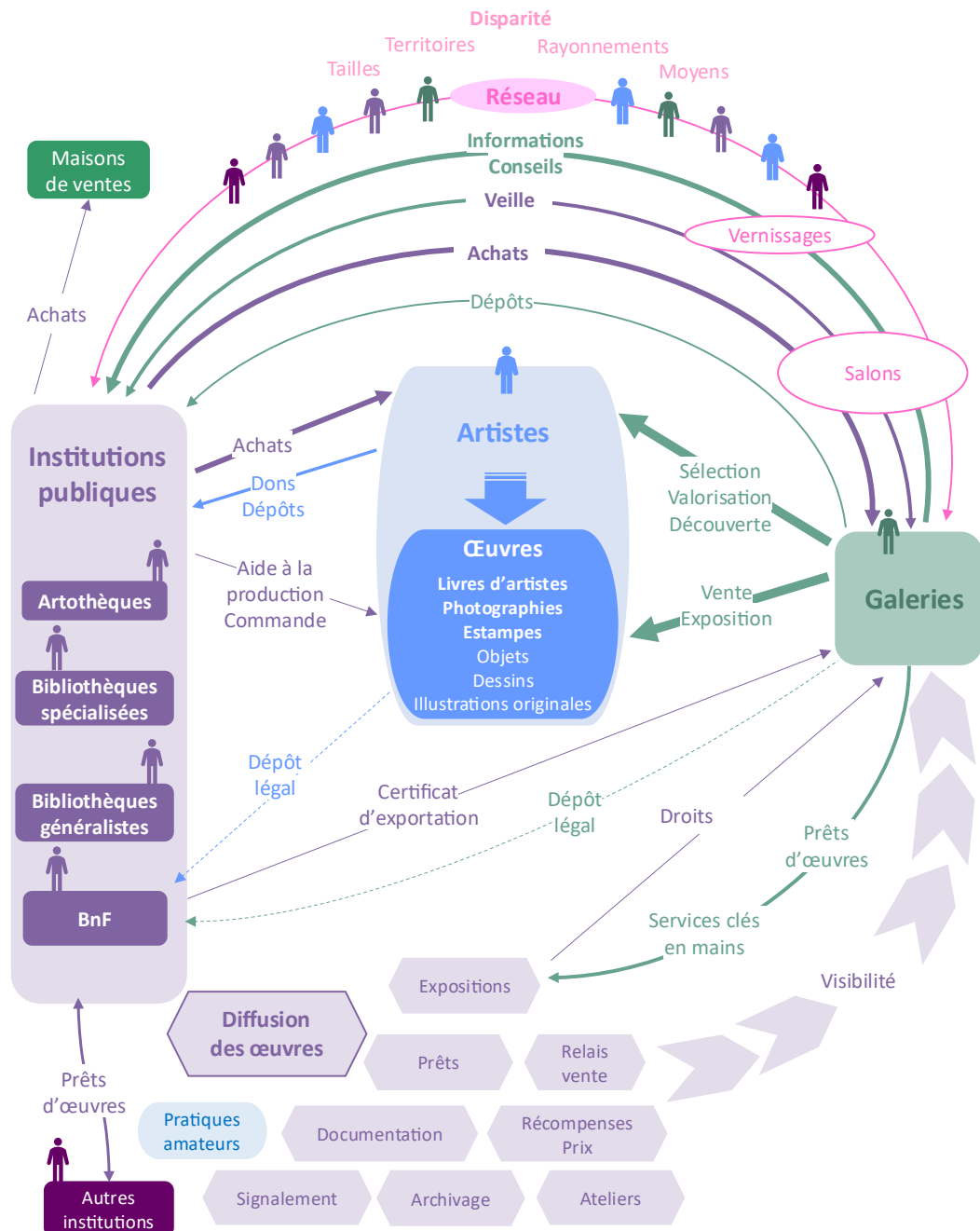
Dans ce paysage, les bibliothèques et les artothèques apparaissent comme des contrepoints : elles soutiennent la création tout en proposant des modalités de diffusion plus inclusives et plus territorialisées. La récente mise en avant des artothèques³ témoigne d'une volonté de renouveler les formes de médiation, de soutenir la création et de favoriser une rencontre plus démocratique avec les œuvres. Elles montrent que l'art contemporain peut trouver sa place au cœur des usages sociaux, à condition que les institutions continuent d'investir dans des modèles hybrides, collaboratifs et ouverts. L'avenir du secteur dépendra sans doute de cette capacité à conjuguer logiques publiques et dynamiques privées. Les mutations du marché, vers le numérique par exemple⁴, devront sûrement être accompagnées afin de continuer à garantir un accès élargi à la création et de préserver la vitalité du paysage artistique contemporain.

² N. HEINICH, « Politique culturelle », *op. cit.*, p. 138

³ Notamment grâce au plan Artothèques en ruralité, cf. le dossier de presse en ligne : <https://www.culture.gouv.fr/presse/dossiers-de-presse/artheques-en-ruralite> ; consulté février 2026.

⁴ Beaucoup d'artistes font aujourd'hui d'Instagram leur galerie.

Schéma synthétisant les relations



Bibliographie

1. Marché de l'art

A. Ouvrages

- BENHAMOU Françoise, Nathalie MOUREAU et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *Les galeries d'art contemporain en France : portrait et enjeux dans un marché mondialisé*, Paris, La documentation française, coll. « Questions de culture », 2001.
- BOSKER Bianca, *Get the Picture: A Mind-Bending Journey among the Inspired Artists and Obsessive Art Fiends Who Taught Me How to See*, New York, Viking, 2024.
- COMETTI Jean-Pierre et Nathalie QUINTANE (éd.), *L'art et l'argent*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.
- CRAS Sophie et Charlotte GUICHARD, *Vendre son art : de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du seuil, coll. « L'univers historique », 2025.
- ENSABELLA Alice, Nathalie MOUREAU, Agnès PENOT, Léa SAINT-RAYMOND et Julie VERLAINE, *Histoire des galeries d'art en France : du XIXe au XXIe siècle*, Paris, Flammarion, 2024.
- GLICENSTEIN Jérôme, *Insaisissables valeurs : l'économie en trompe-l'œil de l'art contemporain*, Paris, Hermann, 2023.
- GRANET Danièle et Catherine LAMOUR, *Grands et petits secrets du monde de l'art*, Éd. actualisée, Paris, Pluriel, 2018.
- JANSSENS Camille, *Créer une galerie d'art*, 2e éd, Paris, Ars vivens, coll. « Sens pratiques », 2012.
- KARPIK Lucien, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.
- KERLAU Yann, *Chercheurs d'art : les marchands d'art hier et aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 2014.
- MARTIN-FUGIER Anne, *Galeristes: entretiens*, Arles, Actes sud, 2010.
- MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 2000.
- MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.
- MOUREAU Nathalie et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 2016.
- QUEMIN Alain, *Le monde des galeries. Art contemporain, structure du marché et internationalisation*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 2021.
- ROUGET Bernard, Dominique SAGOT-DUVAUROUX et Sylvie PFLIEGER, *Le marché de l'art contemporain en France : prix et stratégies*, Paris, Documentation française, 1991.
- SCHMITT Jean-Marie et Antonia DUBRULLE, *Le marché de l'art*, 2e éd., Paris, La documentation française, coll. « Les études », 2014.

- THOMPSON Don, *The 12 \$ million stuffed shark: the curious economics of contemporary art*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- THORNTON Sarah, *Sept jours dans le monde de l'art*, Paris, Autrement, 2009.
- VERLAINE Julie, *Daniel Templon : une histoire d'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2016.
- VERLAINE Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine », n° 8, 2012.
- VERLAINE Julie et Georges-Philippe VALLOIS, *Le Comité professionnel des galeries d'art : 70 ans d'histoire 1947-2017*, Vanves, Hazan, 2017.
- Les galeries d'art en France aujourd'hui*, Paris ; Montréal (Québec), l'Harmattan, coll. « Collection Logiques sociales », 1997.
- « L'art avec (ou sans) le marché de l'art », *Marges*, n° 28, 19 avril 2019.

B. Articles

- HALLER Zoé, « Œuvrer en marge du marché de l'art », *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 28, Presses universitaires de Vincennes, 19 avril 2019, p. 80-96.
- MOULIN Raymonde, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie*, vol. 37, n° 3, Presse universitaire de Sciences Po, 1986, p. 369-395.
- MOURAUX Nathalie et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, « Les conventions de qualité sur le marché de l'art : d'un académisme à l'autre ? », *Esprit*, n° 185, octobre 1992, p. 43-54.
- RADERMECKER Anne-Sophie V. E., « Quand un nom vaut des millions. État et limites d'un marché de l'art fondé sur une économie du nom d'artiste », *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 28, Presses universitaires de Vincennes, 19 avril 2019, p. 44-61.
- VERLAINE Julie, « Soirs de vernissage : Pratiques et publics autour de l'art contemporain à Paris, de la Libération à la fin des années soixante », *Hypothèses*, vol. 12, n° 1, 1^{er} mars 2008, p. 285-294.

C. Rapport et autres documents publics

- MCANDREW Clare, *The Art Basel & UBS Survey of Global Collecting 2025 by Arts Economics*, Art Basel & UBS, 2025.
- MOUREAU Nathalie, *Comment les galeries promeuvent-elle la carrière des artistes qu'elles soutiennent ?*, 2025.
- ROUET François, *Les galeries d'art contemporain en France en 2012*, Paris, Département des études, de la prospective et des statistiques, coll. « Culture études », 2013.
- Baromètre 2025 des galeries d'art basé sur les données de l'année 2024*, Comité professionnel des galeries d'art, 2025.
- Le rapport sur le marché de l'art contemporain 2025*, Saint Romain au Mont d'Or, Artprice, 2025.

Le marché de l'art en 2024, Saint Romain au Mont d'Or, Artprice, 2024.
Le rapport sur le marché de l'art contemporain 2024, Saint Romain au Mont d'Or, Artprice, 2024.
20 ans d'Art Contemporain aux enchères : 2000 - 2020, Saint Romain au Mont d'Or, Artprice, 2020.
Code de déontologie des galeries d'art, Comité professionnel des galeries d'art, 2018.
« Évaluer l'art contemporain », Enquête, AXA ART, 2017.

D. Mémoires ou thèses

MADDEN Allan Charles, *Gallerist as publisher: a critical history from 1900 to the present*, Edinburgh, The University of Edinburgh, 2019.
MILLÉCAMPS Jeanne, *La galerie Agathe Gaillard (1975-1984) : la photographie à l'épreuve du marché de l'art*, Mémoire de master 2, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2022.

E. Sites web

Artprice, (en ligne : <https://fr.artprice.com/> : consulté le 22 février 2026)
Artfacts, (en ligne : <https://artfacts.net/> : consulté le 22 février 2026)

2. Institutions et bibliothéconomie

A. Ouvrages

COLLARD Claude et Michel MELOT, *Images et bibliothèques*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, coll. « Bibliothèques », 2011.
GLASSMAN Paul, Judy DYKI et Clive PHILLPOT, *The handbook of art and design librarianship*, 2e édition, London, Facet Publishing, 2017.
MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France : de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio Histoire », n° 66, 1995.
PICOT Nicole, *Arts en bibliothèques*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, coll. « Collection Bibliothèques », 2003.
SIDRE Colin (éd.), *Faire vivre l'action culturelle et artistique en bibliothèque : du tout-petit au jeune adulte*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, coll. « La Boîte à outils », 2018.

B. Articles

FABRE Isabelle et Gérard RÉGIMBEAU, « Les musées et les bibliothèques : espaces de documents et organisation des savoirs », *Culture & Musées*, vol. 21, n° 1, 2013, p. 153-171.
HEINICH Nathalie, « Politique culturelle : les limites de l'État », *Le Débat*, vol. 142, n° 5, Gallimard, rubrique « Science politique », 2006, p. 134-143.
LAVIE Juliette, « Transposer à l'échelle nationale une expérience pilote », *Nouvelles de l'estampe*, n° 268, Comité national de l'estampe, 15 novembre 2022.

- LE PAPE Isabelle, « L'art contemporain à la Bibliothèque nationale de France : collections, enjeux et visibilité », *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 33, Presses universitaires de Vincennes, 21 octobre 2021, p. 106-125.
- PETIT Christelle, « Une artothèque à la bibliothèque. Depuis quand et pour quoi faire ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 6, 2015, p. 104-115.
- SCHMITT Catherine, « Bibliothèques d'art et art des bibliothèques », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 1, 1993.
- TANGY Claire, « Les artothèques », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 6, 2002, p. 46-49.

C. Rapport et autres documents publics

- CHEVALLIER Philippe, *La perception de l'offre d'expositions temporaires dans une bibliothèque nationale : l'exemple de la BnF*, Paris, BnF, 2012.
- CHEVREFILS DESBIOILLES Annie, *Étude l'artothèque comme média : Les artothèques : une expérience originale de démocratisation de l'art dans un écosystème artistique en recomposition*, Direction générale de la création artistique, 2016.
- LOMBARDO Philippe et Loup WOLFF, *Cinquante ans de pratiques culturelles en France*, Paris, Ministère de la Culture, 2020.
- PROSPER Mérimée, *Rapport présenté à S. Exc. le ministre de l'Instruction publique et des cultes, ... au nom de la commission chargée d'examiner les modifications à introduire dans l'organisation de la Bibliothèque impériale*, Paris, 1858.
- SAGOT-DUVAUROUX Dominique, Claire GAUZENTE, Nathalie MOUREAU, Olivier MOUATE et Thomazine ZOLLER, *La place des artothèques dans le monde de l'art contemporain – une analyse à partir du regard des adhérent.es*, ADRA, 2022.
- Artothèques en ruralités*, Dossier de presse, Paris, Ministère de la culture ; Centre national des arts plastiques, 27 novembre 2025.
- Vadémécum des acquisitions à l'usage des musées de France*, Ministère de la culture, 2025.
- Chiffres Clés 2024 de la culture et de la communication*, Paris, Ministère de la Culture, DEPS, coll. « Chiffres clés », 2025.
- Charte documentaire 2025*, Bibliothèque nationale de France, 2025.
- Manifeste IFLA-UNESCO sur les bibliothèques publiques 2022*, International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), 2022.
- Code de déontologie des bibliothécaires*, Association des Bibliothécaires de France (ABF), 2020.
- Charte des artothèques membres de l'ADRA*, Association de développement et de recherche sur les artothèques (ADRA), sans date.

D. Mémoires ou thèses

- COLL-SEROR Caroline, *Artothèques : le goût des autres*, Mémoire d'étude, Grenoble, Institut d'Études Politiques de Grenoble, 2001.
- MEYER Céline, *L'art en bibliothèque publique*, Mémoire d'étude, Villeurbanne, Enssib, 2009.

PETIT Christelle, *Les artothèques en Rhône-Alpes : enjeux du type d'implantation*, Mémoire d'étude, Villeurbanne, Enssib, 2010.

SERRA Mathilde, *L'artothèque, l'artiste et l'art contemporain*, Mémoire de master, Villeurbanne, Enssib, 2019.

SILVESTRE Coline, *Pratiques amateurs et bibliothèques : une évidence ?*, Mémoire d'étude, Villeurbanne, Enssib, 2019.

E. Podcasts et enregistrements vidéo

« La collection », dans l'émission *Mission Artothèque*, n° 1/3, Podcast de l'ADRA, 11 janvier 2025 (en ligne : <https://adra-artotheques.com/> ; consulté le 28 mai 2025).

« La médiation », dans l'émission *Mission Artothèque*, n° 2/3, Podcast de l'ADRA, 11 janvier 2025 (en ligne : <https://adra-artotheques.com/> ; consulté le 28 mai 2025).

« Soutenir la création », dans l'émission *Mission Artothèque*, n° 3/3, Podcast de l'ADRA, 11 janvier 2025 (en ligne : <https://adra-artotheques.com/> ; consulté le 28 mai 2025).

Les artothèques publiques françaises et leurs collections 1982-2022, Festival d'Histoire de l'art, 31 mai 2024, 01:05:45 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=2MarylzlRvo> ; consulté le 7 juillet 2025).

L'artothèque de Caen : Retours sur expériences (1986-2021), 1^{er} avril 2022, 02:42:06 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=czmmZmHIenE> ; consulté le 8 juillet 2025).

F. Sites web

« Les artothèques publiques et leurs collections (1982-2022) », Carnet de recherche de l'équipe ARP (Artothèque, Recherche, Patrimoine) Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne-UR 4100 HiCSA ANR-22-C27-0007 », (en ligne : <https://arp.hypotheses.org/> ; consulté le 22 février 2026).

3. Photographie

A. Ouvrages

BAQUÉ Dominique, *La photographie plasticienne : un art paradoxal*, Paris, Éd. du Regard, 1998.

CONÉSA Héloïse (éd.), *Épreuves de la matière : la photographie contemporaine et ses métamorphoses*, Paris, Bibliothèque nationale de France ; the(M) éditions, 2023.

COTTON Charlotte, Pierre SAINT-JEAN et Lydie ÉCHASSERIAUD, *La photographie dans l'art contemporain*, Nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », n° 96, 2010.

POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010 (édition originale : 2002).

+ *Photographie: les acquisitions des collections publiques #5*, Marseille ; Paris, le Bec en l'air ; Ministère de la culture, Direction générale de la création artistique, 2024.

- + *Photographie: les acquisitions des collections publiques #4*, Marseille ; Paris, le Bec en l'air ; Ministère de la culture, Direction générale de la création artistique, 2023.
 - + *Photographie: les acquisitions des collections publiques #3*, Marseille ; Paris, le Bec en l'air ; Ministère de la culture, Direction générale de la création artistique, 2022.
 - + *Photographie: les acquisitions des collections publiques #2*, Marseille ; Paris, le Bec en l'air ; Ministère de la culture, Direction générale de la création artistique, 2021.
 - + *Photographie: les acquisitions des collections publiques #1*, Marseille ; Paris, le Bec en l'air ; Ministère de la culture, Direction générale de la création artistique, 2020.
- Une bibliothèque : Maison européenne de la photographie, Paris*, Paris ; Arles, Maison européenne de la photographie ; Actes Sud, 2018.

B. Articles

BOURGEOIS Florence, « Le marché photo se réinvente : Florence Bourgeois (Paris Photo) fait le point », *Artprice.com*, 11 novembre 2025.

C. Podcasts et enregistrements vidéo

WEIDMANN Ericka, *Statut des photos dans les collections. Entretien avec Isabelle-Cécile Le Mée Edouard de Saint-Ours*, 27 mai 2025, Radio 9 Lives, 09:23 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=OFBtM3h6sPk> ; consulté le 18 janvier 2026).

WEIDMANN Ericka, « La fin d'une utopie. Rencontre avec Catherine Derioz et Jacques Damez de la Galerie Le Réverbère », Radio 9 Lives, 21 septembre 2024, 01:10:23 (en ligne : <https://soundcloud.com/user-421354054-792489949/la-fin-dune-utopie-rencontre-avec-catherine-derioz-et-jacques-damez-de-la-galerie-le-reverbere> ; consulté le 22 février 2026).

LEFORT Marine, « Catherine Derioz (Galerie le Réverbère) », n° 64, 1, Les voix de la photo, 15 juin 2022, 01:05:53 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=gzNatKrVKNI> ; consulté le 22 février 2026).

MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Qui fait le marché de la photographie ? Et pour qui ? ; 4ème Parlement de la photographie*, 13 juillet 2023, 01:24:32 (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=uxiI2q_mG4c ; consulté le 18 janvier 2026).

4. Livres d'artistes

A. Ouvrages

BROGOWSKI Leszek, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, 2^e éd., Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Collection grise », n° 4, 2016.

CHAPON François, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris, éditions des Cendres, 2018 (édition originale : 1987).

PEYRÉ Yves, *Peinture et poésie : Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

MÆGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*, 2^e éd., Paris, Le mot et le reste & Bibliothèque nationale de France, 2011 (édition originale : 1997).

MÆGLIN-DELCROIX Anne et Annalisa RIMMAUDO (éd.), *Dix éditeurs de livres d'artistes par eux-mêmes (1960-1980) – Volume I*, Rennes, Incertain sens, coll. « Collection grise », 2022.

PHILLPOT Clive, *Booktrek: selected essays on artists' books 1972-2010*, Dijon, Les presses du réel, 2013.

Nouvelle revue d'esthétique n°2 - Livres d'artistes. L'esprit de réseau, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

5. Estampes

A. Ouvrages

GOUDINOUX Véronique et Luis PÉREZ ORAMAS (éd.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre Volée, coll. « Collection essais », n° 33, 2001. Abattoirs.

HASKELL Francis, *La difficile naissance du livre d'art*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

MAEGHT Yoyo, *La saga Maeght*, Paris, Robert Laffont, 2014.

MASON Rainer Michael, Pierre ALECHINSKY et Catherine PUTMAN, *L'estampe, un art pour tous : Jacques et Catherine Putman éditeurs*, Arles, Actes Sud, 2011.

RAUX Sophie, Nicolas SURLAPIERRE et Dominique TONNEAU-RYCKELYNCK (éd.), *L'estampe un art multiple à la portée de tous ?*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire de l'art », 2008.

B. Articles

ABSALON Michèle, « L'image fixe », *Bulletin d'information de l'Association des bibliothécaires français*, n° 163, 1994, p. 95.

CHICHA-CASTEX Céline, Franck BORDAS, Cyrille NOIRJEAN et Michael WOOLWORTH, « Imprimeurs et éditeurs », *Nouvelles de l'estampe*, n° 246, 1^{er} mars 2014, p. 60-68.

GAUZENTE Claire, « Valeur(s) de l'estampe contemporaine en France », *Nouvelles de l'estampe*, n° 261, Comité national de l'estampe, 22 janvier 2018, p. 80-92.

MELOT Michel, « L'art au défi du multiple », *Médium*, vol. 3233, n° 3, 2012, p. 169-182.

MIESSNER Marie-Cécile, Éléonore CHATIN et Mireille ROMAND, « Le commerce de l'estampe moderne et contemporaine », *Nouvelles de l'estampe*, n° 246, 1^{er} mars 2014, p. 92-96.

« L'estampe est-elle tendance ? », sur *Artprice*, 21 octobre 2025.

6. Art contemporain

A. Ouvrages

- BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », n° 648, 2006 (édition originale : 1982).
- DANTO Arthur C., *What Art is*, New Haven, Yale University Press, 2014.
- DELLEAUX Océane, *Le multiple d'artiste : histoire d'une mutation artistique, Europe, Amérique du Nord de 1985 à nos jours*, Paris, l'Harmattan, coll. « Histoires et idées des arts », 2010.
- GEORGE Dickie, « Définir l'art », dans *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992 (édition originale : 1973).
- HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014.
- HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, Editions de minuit, coll. « Paradoxe », 1998.
- JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- JOYEUX-PRUNEL Beatrice, *Naissance de l'art contemporain. 1945-1970. Une histoire mondiale*, Paris, CNRS éditions, 2021.
- LIPPARD Lucy R., *Six Years: Dematerialization of the Art Object*, Berkley, University of California Press, 2001 (édition originale : 1973).
- MÈREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Nouvelle édition, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 2017.
- MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Fayard/Pluriel, 2011.
- MILLET Catherine, *L'art contemporain un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, 1997.
- MINSSIEUX-CHAMONARD Marie (éd.), *Anselm Kiefer : l'alchimie du livre*, Paris, Bibliothèque nationale de France ; Éditions du Regard, 2015.
- OBADIA Nathalie, *Géopolitique de l'art contemporain : une remise en cause de l'hégémonie américaine ?*, Paris, le Cavalier bleu éditions, 2019.

B. Articles

- « Les Français & l'art », *Beaux Arts Magazine*, n° 500, 22 janvier 2026, p. 52-67.
- DANTO Arthur, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19, Journal of Philosophy, Inc., 1964, p. 571-584.

C. Rapport et autres documents publics

- BABÉ Laurent, *Les publics de l'art contemporain Première approche*, Paris, Ministère de la Culture, DEPS, 2012.
- PLANCADE Jean-Pierre, *Agissons pour l'art d'aujourd'hui, expression vivante de notre société*, Paris, Sénat, 2011.

7. Aspects juridiques

Code du patrimoine. Partie législative, Livre Ier, Titre Ier, Chapitre Ier : « Régime de circulation des biens culturels », articles L111-1 à L111-12.

Code du patrimoine. Partie réglementaire, Livre Ier, Titre Ier, Chapitre Ier : « Régime de circulation des biens culturels », articles R111-1 à D111-25.

Code du patrimoine, « Annexe 1 aux articles R. 111-1 », 2020.

Code du patrimoine. Partie législative, Livre Ier, Titre III : « Dépôt légal », Articles L131-1 à L133-1.

Code du patrimoine. Partie réglementaire, Livre Ier, Titre III : « Dépôt légal », Articles R131-1 à R133-1-1.

Code de la propriété intellectuelle. Partie législative, Livre Ier, Titre II, Chapitre II : « Droits patrimoniaux », Articles L122-1 à L122-12.

Code général des impôts. Annexe III, Livre Ier, Première partie, Titre II, Chapitre Ier, Section VIII, « Biens d'occasion, oeuvres d'art, objets de collection et d'antiquité », Article 98 A

« Décret n°67-454 du 10 juin 1967 Fixant les conditions que doivent remplir les œuvres d'art originales au regard des articles 8-2 et 25 de la loi 6610 du 6 Janvier 1966 ».

« Loi n 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine ».

Annexes

1. Liste des personnes interrogées

Type	Ville / Nom	Mode	Date	Répondant
Artothèque	Annecy	Entretien	19/06/2025	Marie Pontoire
Artothèque	Brest	Réponse	07/11/2025	Sarah Laubie
Artothèque	Chambéry	Entretien	01/07/2025	Anaïs Baillon
Artothèque	Douchy-les-Mines	Entretien	18/07/2025	Angeline Nison
Artothèque	Grenoble	Réponse	10/02/2026	Lara Elizondo
Artothèque	Lot	Entretien	23/07/2025	Christelle Colborati
Artothèque	Lyon	Entretien	12/05/2025	Fabienne Dalli
Artothèque	Nîmes	Réponse	20/10/2025	Béatrice Chardot
Artothèque	Poitiers	Entretien	27/07/2025	Karinne Sacrez-Bouchard
Artothèque	Hérault	Réponse	10/10/2025	Lise Milin
Artothèque	Nancy - L'art en partage	Réponse	14/10/2025	Myriam Librach
Artothèque	Montbéliard	Réponse	22/10/2025	Pascale Kieffer-Lietta
Autre	ADRA	Réponse	27/10/2025	Céline Géraud
Autre	ARP	Réponse	12/11/2025	Juliette Lavie
BD	Seine et Marne	Réponse	29/09/2025	Catherine Evrard
BD	Haute-Garonne	Réponse	30/09/2025	Audrey Poujade
BD	Tarn et Garonne	Réponse	29/09/2025	Nadine Toustou
BD	Ille et villaine	Réponse	29/09/2025	Isabelle Genet
BD	Aveyron	Réponse	29/09/2025	Isabelle Hochart
BD	Haute Vienne	Réponse	30/09/2025	Marc Guillerot
BD	Vienne	Réponse	02/10/2025	Adrien Charbeau
BM	Toulouse, action culturelle	Entretien	07/11/2025	Lola Mortain
BM	Bordeaux	Réponse	16/07/2025	Clotilde Angleys
BM	Toulouse, action culturelle	Entretien	02/12/2025	Adeline Pinet
BM	Reims	Réponse	04/12/2025	Nicolas Galaud
BM	Lille	Réponse	31/12/2025	Jean-Jacques Vandewalle
BM	Strasbourg	Réponse	03/12/2025	Bernadette Litschgi
BM	Toulouse, FCJ, livres d'artistes	Entretien	09/12/2025	Sabine Buczek
BnF	Littérature et arts	Réponse	25/06/2025	Lydia Mazars
BnF	Réserve des livres rares	Entretien	04/07/2025	Marie Minssieux-Chamonard
BnF	Photographie	Entretien	03/07/2025	Héloïse Conésa
BnF	Vidéo	Entretien	04/07/2025	Julie Guillaumot

Type	Ville / Nom	Mode	Date	Répondant
BnF	Estampes	Entretien	05/07/2025	Cécile Pocheau-Lesteven
BnF	Prêts aux expositions	Réponse	28/08/2025	Jude Talbot
BU	Toulouse Capitole	Réponse	11/03/2025	Marcel Marty
BU	ISAE	Réponse	19/09/2025	Sylvie Van Dooren
BU	Tréfilerie, Saint-Etienne	Réponse	13/02/2025	Anne Béchard Léauté et Olivier Valois
Galerie	Catherine Putman	Entretien	03/07/2025	Eleonore Chatin
Galerie	Binôme	Réponse	04/11/2025	Valérie Cazin
Galerie	Lelong	Réponse	30/09/2025	Marie Houssin
Galerie	Sémiose	Réponse	06/10/2025	Benoît Porcher
Galerie	Baudoin Lebon	Réponse	05/12/2025	Baudoin Lebon
Galerie	Martel	Réponse	20/11/2025	Simone Zavagli-Mattotti
Galerie	Robillard	Entretien	17/11/2025	Laetitia Lemoine
Galerie	Michael Woolworth	Réponse	05/11/2025	Michael Woolworth
Galerie	MEL Publisher	Réponse	07/11/2025	Lucas Hureau
Spé art	Toulouse - FRAC	Entretien	17/12/2025	Fabrice Raymond
Spé art	Beaux-Arts de Paris	Entretien	07/07/2025	Séverine Forlani
Spé art	Forney	Réponse	04/09/2025	Marc Senet
Spé art	INHA	Entretien	11/07/2025	Carole Gascard
Spé art	ISDAT	Réponse	07/10/2025	Emma Zarrouati
Spé art	MEP	Réponse	22/01/2026	Aurélie Lacouchie

2. Grille d'entretien générique pour les institutions

Nom _____ Fonction _____ Date entretien _____ / _____ / 2025

Identité structure

Nom _____ Lieu _____ Date ouverture _____
 Type _____ Volumétrie collection _____
 Tutelle _____ Contexte _____
 Taille de l'équipe _____ Filière _____
 Type d'œuvre concerné _____
Remarques _____

Politique d'acquisition

Périmètre / axes _____
 1^{er} / 2nd (Occasion) marché _____ Comité _____
 Comment se fait la prospection _____

 Auprès de qui se font les acquisitions le plus souvent ? _____
 Artiste Vs Galeriste : Toujours passage par le galeriste de l'artiste ? _____ %
Remarques _____

Achat

Selon quelle temporalité ? _____
 Quelle modalité ? Pratiques particulières (remise, mise de côté...) _____

 Volumétrie sur une année _____ Budget / œuvre _____
 Avec quelles galeries ? _____

 Grosses galeries _____
 Difficultés avec les galeristes _____

 Sentiment/alignement sur le marché _____
 Achats internationaux _____
Remarques _____

Relations et contexte

Quelles sont les autres liens tissés avec les galeristes ? Valorisation (**expo**, évènement, présentation, droits, DL, autre) _____

 Quelle perception de la structure par les galeristes ? _____
 Concurrence avec d'autres structures ? _____
 Déplacement en galeries ? _____
 En salons ? _____
 Aux vernissages ? _____
 Existence de dons/envoi ? (Archives, catalogues, œuvres...) _____
Remarques _____

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	5
SIGLES ET ABRÉVIATIONS	7
INTRODUCTION	9
<i>I. Cadrage</i>	12
1. L’art contemporain	12
2. Les acteurs	13
<i>II. Méthodologie</i>	14
<i>III. Les types de liens</i>	18
PREMIÈRE PARTIE : PROSPECTER	19
CHAPITRE 1 : UNE PLACE DANS LE MARCHÉ DE L'ART	21
<i>I. Missions</i>	21
1. Bibliothèques	21
2. Artothèques	21
3. Galeries	22
<i>II. Les œuvres</i>	23
1. Le multiple	23
2. Les types d’œuvres	24
<i>A. L’estampe</i>	24
<i>B. La photographie</i>	25
<i>C. Le livre d’artiste</i>	26
<i>III. Écosystème</i>	27
1. Le marché de l’art	27
2. Le marché de l’art contemporain	29
3. Les galeries	30
<i>A. Des entités mal connues</i>	30
<i>B. Les galeries les plus citées par les bibliothèques et les artothèques</i>	30
<i>C. Hiérarchie</i>	31

IV. Le marché des multiples	34
1. Le marché de l'estampe	34
2. Le marché de la photographie	35
3. Le marché des livres d'artistes, artists'books et livres de bibliophilie	36
CHAPITRE 2 : RÉUSSIR À INTÉGRER LES RÉSEAUX DE L'ART CONTEMPORAIN	39
I. Des liens ténus	39
II. Reconnaissance d'un acteur clé du monde de l'art	40
1. Faire une veille	40
A. À Paris	41
B. En région	41
C. Les bibliothèques	42
2. Sélectionner	42
A. Des découvreurs fiables	42
B. Des intermédiaires	43
III. Une place moindre dans la hiérarchie du monde de l'art	43
1. Les artothèques	43
2. Le cas de la BnF	45
3. Les pratiques amateurs	46
IV. Les moments de rencontres	47
1. Les vernissages	47
2. Les salons	48
V. Des profils particuliers	49
DEUXIÈME PARTIE : ACQUÉRIR	51
CHAPITRE 3 : LES ACHATS	53
I. Quel positionnement quant au marché ?	53
1. Acheter aux galeries	53
2. Faire face aux lois du marché	54
II. Politique d'acquisition	55
1. Acheter à l'artiste ou à sa galerie ?	55

2.	Mode de sélection	56
A.	<i>La galerie comme critère</i>	56
B.	<i>Périmètre</i>	57
C.	<i>Suivre les conseils du galeriste</i>	59
III.	Modalités d'achats	59
1.	Des comités d'acquisition	59
2.	Contraintes	60
3.	Remise et mise de côté	61
4.	Difficultés	62
CHAPITRE 4 : LES ACQUISITIONS HORS MARCHÉ		63
I.	<i>Les dons</i>	63
1.	D'œuvres	63
2.	De catalogues et d' <i>ephemera</i>	65
II.	<i>Les dépôts</i>	65
1.	Le modèle du dépôt tel qu'appliqué en galeries	65
2.	La mise en relation	66
III.	<i>Le dépôt légal</i>	67
1.	Cadre intellectuel	67
A.	<i>Aspects juridiques</i>	67
B.	<i>Perspectives philosophiques</i>	68
2.	Logique de terrain	69
A.	<i>Aspect qualitatif</i>	70
B.	<i>Valeur financière</i>	70
C.	<i>Rareté</i>	71
TROISIÈME PARTIE : MÉDIATISER		73
CHAPITRE 5 : FAIRE VIVRE LES COLLECTIONS		75
I.	<i>Documenter</i>	75
1.	Informar	75
2.	Accompagner	76
3.	Archiver	77
II.	<i>Rendre visible</i>	78

1.	Démocratiser l'art	79
2.	Organiser des ateliers de médiation	79
3.	Participer aux mécanismes de reconnaissance	80
III.	Produire	81
1.	Éditer ou co-éditer	81
2.	La commande publique	82
IV.	Une éducation à l'achat d'œuvres ?	83
CHAPITRE 6 : EXPOSER		85
I.	Les bibliothèques	85
1.	Coconstruire des expositions avec la galerie Robillard	85
2.	Exposer en bibliothèques municipales à travers l'exemple de celles de Toulouse	87
3.	Mettre en valeur des pratiques non professionnelles	88
4.	Exposer des œuvres disponibles sur le marché de l'art	89
II.	Les artothèques	90
III.	La BnF	91
1.	Des expositions d'envergures	91
2.	Le prêt d'œuvres	92
CONCLUSION		95
SCHEMA SYNTHÉTISANT LES RELATIONS		99
BIBLIOGRAPHIE		101
1.	Marché de l'art	101
A.	Ouvrages	101
B.	Articles	102
C.	Rapport et autres documents publics	102
D.	Mémoires ou thèses	103
E.	Sites web	103
2.	Institutions et bibliothéconomie	103
A.	Ouvrages	103
B.	Articles	103
C.	Rapport et autres documents publics	104

D. Mémoires ou thèses	104
E. Podcasts et enregistrements vidéo	105
F. Sites web	105
3. Photographie	105
A. Ouvrages	105
B. Articles	106
C. Podcasts et enregistrements vidéo	106
4. Livres d’artistes	106
A. Ouvrages	106
5. Estampes	107
A. Ouvrages	107
B. Articles	107
6. Art contemporain	108
A. Ouvrages	108
B. Articles	108
C. Rapport et autres documents publics	108
7. Aspects juridiques	109
ANNEXES	111
1. Liste des personnes interrogées	111
2. Grille d’entretien générique pour les institutions	113
TABLE DES MATIÈRES	115